

Màster Universitari (EEES) de Recerca en Art i Disseny

Marín Quesada, María F.

ARQUITECTURAS SONORAS DE ESPACIOS VELADOS EN BARCELONA_



Il est très simple: on ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux.

(“Le petit prince”, Antoine de Saint-Exupéry)

El silencio es el ruido más fuerte, quizás el más fuerte de los ruidos

(Miles Davis).

ÍNDICE

- 1_Introducción
 - 2_Arte y lenguaje. Mundos sonoros en un espacio indisciplinado
 - 3_Sonidos y percepción
 - 4_Archivos sonoros. Comunicación y experiencia
 - 5_Escuchar la vida cotidiana de Barcelona. Movilidad, apertura, cierre y silencios
 - 6_Paisaje sonoro. Forma y características de la materia prima
 - 7_Sonido y movilidad. Definición de la ruta
 - 8_Escucha, composición y narración. Tareas que se confunden y fusionan
 - 9_Sonidos para jugar. Contradicción y resistencia
 - 10_Ciudad y utopía en tiempos del "Total System"
 - 11_Ruidos. Los no lugares
 - 12_Gentrificación. La ciudad arrebatada.
 - 13_El Raval. Discursos desmemoriados
 - 14_Conclusiones
 - 15_Bibliografía
-

1 INTRODUCCIÓN:

Vivimos instalados en la distracción, inmersos y fluctuantes en un “sistema mundo” en el que no solemos detenernos a apreciar lo más básico. En el presente trabajo proponemos detenernos a escuchar. Y elegida la acción, elegimos el territorio, para ir así delimitando nuestro objeto de estudio: escuchar lo que ocurre en la ciudad, tomamos las calles de Barcelona como escenario y como foco de atención en el que centraremos nuestro análisis.

¿Por qué espacios velados? Porque pretendemos interpretar la ciudad o algunos aspectos de ésta, desde parámetros que son nuevos para nosotros, sugerimos cerrar los ojos para evitar el prejuicio de la primera vista, y privilegiar la escucha, ya que en este proceso intervienen tanto aspectos externos como internos y propios del oyente. Así, cuando seamos capaces de reconocer trazas mediante la reverberación en nuestra memoria de ciertos ritmos y melodías cotidianas, los asociaremos como marcas sonoras o iconos identitarios de un determinado ambiente. Esta es la vía o el método indisciplinado que hemos adoptado para contemplar y comparar dos formas de movilidad diversas, migración y turismo, que como veremos, tienen la raíz de su oposición o contradicción en la base del discurso colonial que sigue vivo e instalado, a modo de superestructura que mantiene las jerarquías sociales tradicionales.

Hablamos de arquitecturas no solo porque los marcos que analizaremos son los propios del espacio público y del tránsito, también nos es útil y esclarecedora la definición de arquitectura porque el desarrollo del proyecto ha pasado por varias etapas que nos harán movernos con cierta indefinición por conceptos como paisaje sonoro, ambiente sonoro, pieza... pero al final, de todo el material que constituye nuestro archivo, y con el cual seguiremos trabajando en un futuro por la riqueza que alberga en sí mismo, conformaremos una pieza que reúna las trazas y marcas percibidas en el análisis de los registros, agrupando espectros sonoros y melodías de la cotidianidad, que sean capaces de inducir un sentido y una lógica de paseo sonoro, en tanto que invoca y hace referencia a lugares físicos conectados entre sí. En este sentido, más que superponer sonidos a modo de collage, preferimos acentuar estas marcas y jugar con los mensajes y situaciones encontradas que podrían funcionar como conceptos y como metáforas en sí mismos. Además, hay otros motivos por los que hemos denominado este trabajo como paseo. En primer lugar, el motivo del itinerario tiene un discurso comparativo, porque pretendemos hacer una ruta discursiva. No pretendemos dar verdades absolutas, pero sí arañar en la superficie para ver qué pretenden vendernos realmente determinados discursos.

Así, antes que nada trataremos de explicar a qué nos estamos refiriendo cuando hablamos de investigación artística, para luego pasar a definir el material a tratar y justificar por qué sonidos. Daremos algunos apuntes sobre percepción, sobre formas y niveles de escucha, y a través de ese método de observación, trataremos de llevar a cabo una comparativa de distintas realidades referidas a la movilidad. Estas realidades son turismo e inmigración, y encajan bien en los procesos de gentrificación de la que están siendo testigos algunos barrios de Barcelona. No nos detendremos a analizarlos todos, puesto que hemos marcado un recorrido que viene justificado por la preeminencia de ciertas presencias y la ocultación de otras que resultan silenciadas. Por eso hablaremos un poco de dos barrios de Ciutat Vella en los que conviven patrones diversos, como son el Raval y el Gótic, y por último, aunque este tema aparecerá intercalado en toda la redacción, escucharemos un punto ciego de la ciudad, que identificaremos con el silencio de la vergüenza y que es el centro de internamiento de extranjeros de Zona Franca.

2 _ARTE Y LENGUAJE. MUNDOS SONOROS EN UN ESPACIO INDISCIPLINADO.

Con alguna tardanza, desde los 90', las prácticas normativas de la academia admiten la investigación artística con el mismo rango que otros tipos de investigación. Según Baers, el debate en torno a la investigación artística gira en torno a la investigación científica, apelando a ella desde cierta indefinición, pero esta imprecisión sería un asunto inherente al lenguaje, en tanto que se trata la investigación artística hoy, como esas prácticas que se definen por su indefinición (Baers, 2011: 8). El hecho de crear disciplinas, de normalizar, generalizar y regular, implica un marco

opresor, pues la normativización exige control¹. Sin embargo Steyerl nos enseña que cualquier disciplina puede verse también desde el punto de vista del conflicto (Steyerl, 2010: 5). En el presente trabajo trataremos de interrelacionar ideas de diversos ámbitos de estudio, por lo cual podríamos hablar de carácter pluridisciplinar, aunque preferimos considerarlo indisciplinado al modo que promueve Ranciere, entendiendo “disciplina” como construcción de un terreno propio². Su definición de indisciplinación puede relacionarse con el “rugido de batalla” de Foucault, pero advierte que para ello se requiere cierta ignorancia, desconocer las fronteras entre disciplinas para devolver al discurso su estatuto. De ahí que prefiera hablar de una “poética de los saberes”, o método de igualdad (Ranciere, 2006: 6).

A pesar de la necesaria organización y exposición metodológica del proceso, que trataremos más adelante, tiende a denominarse investigación artística esa que no sigue los surcos trazados³. Baers se refiere a la dificultad para dar una definición exacta de qué es el arte, aludiendo a que es una cuestión ontológica que no se resolverá a sí misma como una cuestión de verdad o de recapturar una última totalidad. Podríamos decir entonces que para intuirlo, habría que negociar en la fisura entre sensación y lenguaje, entre finitud e infinitud, entre ser humano y ser animal.

El arte y el diseño nos enseñan que existen otros lenguajes, de hecho para Goodman⁴, arte es ante todo “lenguajes”, y es por eso que Steyerl considera que en la investigación artística se encuentran presentes, al menos, dos lenguajes diferentes (Steyerl, 2010: 2). Nuestro mundo sería un conglomerado de un número indeterminado y cambiante de mundos que nosotros hemos producido. De modo que los seres humanos, además de entorno, tenemos mundo y éste estaría articulado de formas simbólicas y de unidades de sentido. Los respectivos mundos no vienen dados, aunque existan independientemente de nosotros, los articulamos con sentido a través del lenguaje; asimismo, todos los mundos que construimos tienen una dimensión estética y es fundamental. Según el mismo autor, las unidades con que se construyen mundos pueden entenderse como formas lingüísticas que clasifica en iconos, índices y símbolos. Pero esta relación del arte con la lingüística nos llevaría a que la función del arte es comunicar, y según Deleuze no tiene nada que ver. Para Deleuze, se podría decir que en vez de obra de arte existe la contra-información⁵, aunque ésta solo resulta efectiva cuando es o deviene acto de resistencia. Pero si no hay relación entre obra de arte y comunicación, si la obra de arte no es un instrumento de comunicación, habrá que buscar la afinidad entre la obra de arte y el acto de resistencia. En palabras de Deleuze: “No hay obra de arte que no haga un llamado a un pueblo que no existe todavía”(Deleuze, 1987:9).

Respecto a las formas de construir mundos debemos distinguir entre las ordinarias y las no ordinarias, correspondiendo las primeras a las construcciones de la cotidianidad, lo que entendemos como comunicación ordinaria, y las segundas a la comunicación que rompe con las normas del lenguaje que, cierto, es menos frecuente ya que vivimos en un mundo ordinario. Un mecanismo de esta comunicación no ordinaria sería provocar disturbios del conocimiento y la sensibilidad, algo que funciona astillándose en los procesos ordinarios de comunicación y, paradójicamente, de este modo produce comunicación sin comunicación. Con esto pretendemos defender la obra de arte como dispositivo para pensar, introduciendo a los ritmos de la cotidianidad la pausa y la espera que requiere escuchar.

1 Ver que la palabra disciplina viene del ordenamiento militar

2 Ranciere define disciplina como “construcción de un terreno propio”

3 Intervención de Dora García en *Entorno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. MACBA (García, 2011:32)

4 Goodman, *Maneras de hacer mundos*

5 Deleuze, *Qué es un acto de creación*.

Entendemos el arte como algo ideológico, y de este modo siempre implica una posición, un “a favor de” o “en contra...”. Pero también lo concebimos como algo político, pues pretende atender a mecanismos de control que se traducen en violencia política, por eso hemos encontrado una fuente de inspiración en los trabajos de artistas como Nuria Güell o Daniela Ortiz, quienes a modo de “rugido de batalla de Foucault”, como antes definimos, se empeñan en hacernos ver las contradicciones que subyacen en las instituciones que nos gobiernan y en los discursos normalizados.

Pero sobre todo creemos en el arte si se convierte en parte de la experiencia del espectador, si crea una relación transmisiva, algo que no tiene porque ser una continuación con la experiencia vivida de otro que haya sido víctima, aunque podría darse. Al final, miramos el arte como relación simbólica, pues no pretende entablar una relación estrecha con la realidad...no sabemos qué cambiaremos, pero el motivo del arte es mirar alrededor, y ante los huecos y ausencias que percibimos, dar voz a silencios de nuestra sociedad, y hacer visible (o más bien presente) lo apartado, el silencio marginado que debería gritar nuestras vergüenzas. Y el hecho de mencionar rugidos y gritos nos sirve de excusa para introducir la que será la materia prima de nuestro proyecto. Toda obra de arte requiere de un material para constituirse, incluso en las artes performativas se requiere la presencia del cuerpo, y el material del que nos serviremos serán los sonidos. El hecho de escoger este tipo de material viene por una exigencia autoimpuesta: la necesidad de escuchar. Del mismo modo, al cerrar los ojos tenemos otras ventajas, como el estado de alerta que nos situará en un nivel donde nos encontraremos más impresionables, como abiertos a la sorpresa, o como evitar la primera barrera del prejuicio por la vista. Además, si hemos dicho que defendemos la obra de arte como relación transmisiva, en el caso de los registros sonoros podremos compartir la experiencia sonora a través de la reproducción, y dispondremos de infinitud de posibilidades para jugar con el sonido.

3 SONIDOS Y PERCEPCIÓN

Los sonidos se presentan a nuestros oídos de diversas formas, a través significados y mensajes varios: palabra, música, ruidos... cada uno con sus propios códigos, produciendo sentimientos y sensaciones diversas. La percepción del espacio está relacionada con un proceso complejo en el que participan distintos sentidos pero el oído es uno de los protagonistas ya que el sonido define y cualifica el tiempo y el espacio, afectando al ser humano de múltiples maneras. Los sonidos de la naturaleza informan de las actividades en la naturaleza, los producidos por los hombres informan de su presencia y de sus correspondientes actividades, de modo que el sonido le permite al hombre adquirir información sobre el medio en el que se halla inmerso⁶.

Los sonidos, producidos por cualquier actividad que se precie, llenan el espacio y permiten al hombre integrarse en él. Seguramente no interioricemos igual una determinada melodía, pero en la vida cotidiana el entorno nos hace partícipes de un ambiente sonoro concreto, y nos parece que, a nivel de percepción, en un modo menos aleatorio que con la mirada, la cual sería más fragmentaria por poder anclarse en un plano fijo y obviar el resto del paisaje. En el mundo de lo sonoro, el grito lo escuchan todos los presentes, no habrá alguien despistado que obvие el detalle cómo puede ocurrir con una estrella fugaz que pasa por el cielo estrellado...el trueno lo escuchamos todos, todos nos acongojamos con su vibración y estruendo. Sin embargo, cuando el sonido no es escuchado “in situ”, sino que lo extraemos de esa realidad, capturándolo para hacerlo “repetible”, analizable y transformable, adquiere otras características. Respecto a sus aplicaciones artísticas y la forma en que nos aproximaremos a los registros sonoros hablaremos en profundidad más tarde, de momento, recordamos las palabras de B. Truax, refiriéndose a los artistas de audio en general: “Tanto en la teoría como en la práctica, esta aproximación abstrae el sonido del mundo real y, por lo tanto, preserva el paradigma europeo del arte en tanto la más alta abstracción de la realidad. A pesar de que el objeto sonoro grabado fuera de contexto evita sus orígenes naturales, las implicancias de dichos orígenes retornan con el evento sonoro grabado dentro de un contexto ambiental. Típicamente los teóricos analizan los atributos semióticos de dichos sonidos, a pesar de que la semiótica fue desarrollada mayormente con signos visuales y lingüísticos y se la ha aplicado arbitrariamente a sus equivalentes aurales (...) pero en muchos de dichos

6 Jose Luis Carles, *Retos pluridisciplinares y plurisensoriales...*Op. cit.

artistas uno siente la predominancia de las aproximaciones conceptuales, con poca sofisticación en el diseño y tratamiento compositivo de la materia” (Truax, 2009: 29).

Nuestro objetivo será poner en relación, a través de un análisis comparativo de los registros sonoros, distintas realidades con un sentido discursivo diseñado a priori, pero acorde a nivel espacial con las apreciaciones compositivas a que atenderemos y a los modos en que clasificaremos tipos de movilidad humana.

Sobre el sonido, es muy profundo el conocimiento en cuanto a sus dimensiones físicas, de modo que podemos medirlo, cuantificarlo, representarlo y explicarlo matemáticamente en todas sus dimensiones... Sin embargo, el hecho que nos interesa resaltar es la libertad del sonido. “El sonido es libre”, afirmaba John Cage, y al mismo tiempo no nos podemos liberar del sonido, no podemos cerrar los oídos, nos invade como algo omnipresente, externo a nosotros, pero que se adentra en nuestro ser, donde cobra sentido, para llegar a estremecernos, sobresaltarnos, sorprendernos... En tanto que el desarrollo del sistema auditivo se produjo como adaptación al medio, nuestra percepción auditiva está adaptada funcionalmente a los estímulos producidos por la naturaleza, cumpliendo un papel fundamental como elemento de captación de informaciones de la misma y sirviendo como medio de protección o de alerta en situaciones de peligro o angustia. Si el oído siempre está abierto, lo que se ha denominado como “escucha alerta”, podemos suponerle un nivel de percepción más amplio que la mirada, a pesar de que los humanos somos seres primordialmente visuales. Sin embargo, la visión no es tan limpia ni pura, la memoria imagina y crea a partir de referencias gran parte de lo que recordamos y creemos haber visto, completa las partes que le faltan con cosecha propia para buscar la coherencia en cierta narrativa, como si de un sueño se tratase. Del mismo modo se comporta a nivel físico u objetual, en una foto, por ejemplo, podemos seleccionar el encuadre y marcar una perspectiva intencionada obviando partes de la realidad; en una grabación de sonidos, sin contar con las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías en materia de edición, no podemos anular un ruido, como mucho podremos camuflarlo interrumpiéndolo con otro, pero no hacerlo desaparecer del momento con un simple encuadre.

Entonces, ante la evidencia de ser un sentido que no duerme, ¿por qué resulta tan difícil explicar el significado de la escucha? En palabras de José Luis Carles: “El sonido resulta objeto de especulación, subjetividad, dudas y oscuridad. Mientras que los modelos físicos objetivan el sonido y permiten superar esa característica etérea y convertir algo que se escapa en el tiempo en algo que observamos en el espacio, constatamos una carencia de métodos y explicaciones globales sobre la dimensión de la escucha subjetiva. Paradójicamente, esta falta de claridad se produce justamente en el proceso de escucha en el momento en el que el sonido está más próximo a nosotros”.

Ante esta carencia de conceptos en relación a la representación de la percepción sonora, propone el citado autor la contemplación de otras concepciones cualitativas y pluridisciplinares buscando nuevos recursos metodológicos que faciliten su aplicación a la teoría del sonido y a las nuevas maneras de creación artística. Hace una llamada a una aproximación interdisciplinar, a la introducción de nuevas variables antes no aplicadas en el estudio del medio ambiente sonoro como serían la relación con el contexto y la relación afectiva e imaginaria con el sonido; las ventajas de esto, en palabras del autor: “Ello podría aportar reflexiones y datos que ayuden a explicar los mecanismos que subyacen a las reacciones emocionales y estéticas ante el medio ambiente sonoro, que permitan profundizar en el conocimiento de las relaciones entre el hombre y su entorno sonoro, siendo también de gran interés las posibles aportaciones de una teoría global del sonido en la concepción y diseño del espacio arquitectónico”.

Si hablamos de emociones para tratar de ampliar nuestras ideas en lo relativo al sonido y a la sensación, pensaremos inmediatamente en el verbo sentir, buscaremos la clave en el sentimiento, en el impulso de alguna fuerza interior de la que hablaba Dora García⁷ para diferenciar a la investigación artística de otras ciencias, y que se presentaría de forma obsesiva, compulsiva, e incluso maniaca... “Saber es sentir”, dice Jan Verwoert⁸ para exponer

⁷ Conferencia del MACBA, op. cit.

⁸ *Entorno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. MACBA.

que el saber no es un objeto que pueda aislarse, ni exista por sí solo, sino que debe apoyarse en algo y sería, por tanto, inseparable de las formas en que actúan ciertas fuerzas subliminales que operan entre las personas. Sin embargo, existe una economía del saber, aunque no siendo éste un objeto, esto nos podría parecer contradictorio; y pensamos entonces en afirmaciones dadas como “el arte es vida”, “el arte es verbo”, “el arte es experiencia”... enlazando con esta idea, nos centraremos un momento en una cuestión principal como es la percepción y cómo ésta puede variar en función de lo que hemos aprendido y de lo que deseamos. En palabras de Krishnamurti: “esta (refiriéndose al amor) es la parte más vital e indispensable; sin ella no hay percepción. La mera percepción intelectual no es percepción. La acción de la percepción intelectual sola es una acción fragmentaria, mientras que la inteligencia incluye el afecto, el corazón. De otro modo usted no es sensible, no puede percibir. Percibir es actuar. Percibir, actuar sin tiempo, es belleza. (...) la percepción significa atención completa –nervios, oído, cerebro, corazón,- todo opera a su más alto nivel. De otro modo no hay percepción” (Krisnamurti 2006: 93). No podemos evitar entonces encontrar significativo el verbo sentir con una doble variante, lo que corresponde al sonido y lo que corresponde al sentimiento.

4 ARCHIVOS SONOROS. COMUNICACIÓN Y EXPERIENCIA

Trabajando con archivos sonoros, exceptuando el momento primero de grabación, que correspondería al trabajo de campo y en el que hemos encontrado cierto carácter performativo (silencio y escucha in-situ), tanto el objeto de análisis como el resultado de la obra son reproducibles. Según Michaud⁹, refiriéndose a esta reproductibilidad que ofrece la tecnología en nuestra época, la obra de arte pierde ese “aura” divina que se le concedía como objeto de contemplación por el placer. Tenemos el ejemplo ilustrativo del cine, que llega a un público mucho mayor, gracias a la producción industrial y a la red virtual que permiten un acceso al séptimo arte antes inimaginable. En cierto modo, cambia la trama de la obra en su relación con el tiempo y el espacio. Hoy vivimos en la época del exceso de imágenes, con las transformaciones sociales que la acompañan como advenimiento de un público en masa, nuevas formas laborales, mayor atención al espacio y tiempo de distracción, espectacularización de la política... Dice Michaud que “la alienación de la humanidad llega a su cúspide cuando la destrucción de la humanidad se vive de manera estética”(Michaud,2007:18). Ante esto, Benjamin propone una solución: la politización del arte debe sustituir a la esteticización de la política y la guerra. Habla de nuevas formas de ver, de nuevas percepciones, de otras experiencias auráticas de originalidad que sustituyan a la distracción (hoy sería la TV, el entretenimiento que nos mantiene absortos e inútiles, la cierta comodidad –ilusoria- que hace que no pase nada, que seamos espectadores pasivos, y no sujetos del cambio). En la información-comunicación sucede justo eso: se comunica, no hay requisito de creer, sino de hacer como que se cree.

Ranciere afirma que una estética del conocimiento¹⁰ implica hablar de una dimensión de ignorancia que divide la idea misma (y en la práctica también) de conocimiento. Primero habría que definir que es estética, pero solo anticiparemos que no es una teoría de lo bello o de la sensibilidad, e históricamente significa “un régimen de visibilidad e inteligibilidad en el arte inscrito en la reconfiguración de las categorías de la experiencia sensible y de su interpretación”¹¹, es una forma de apreciación sin concepto. Veremos que cuando nos enfrentamos a los registros sonoros, percibimos pero nos cuesta expresar más allá de lo referencial y descriptivo, más allá de la identificación y evocación espacio-temporal.

Según Ranciere la ilusión estética confirma que los sujetos están sujetados a un sistema porque no conocen su funcionamiento, ya que el funcionamiento mismo del sistema es su desconocimiento. De este modo, el verdadero

9 Michaud, Sobre el arte gaseoso..Op. cit.

10 Ranciere, Pensar entre disciplinas

11 sistematizado por Kant en la “crítica del juicio”, visto en Ranciere (Op. Cit.)

saber libera. La experiencia estética escapa a la distribución sensible de los lugares y de las competencias que estructuran el orden jerárquico; y al final, encontramos que estética quiere decir “finalidad sin fin”, placer desconectado de toda ciencia de los fines.

El paso que se dio en la experiencia del arte contemporáneo es que ya no estamos frente a obras, sino que vivir “instalados en la distracción” hace que establezcamos un sentido de relación. Se ha producido lo que Michaud denomina un “individualismo de masa” y que se manifestaría como fenómenos de reagrupamientos momentáneos con una base fuertemente emotiva durante ciertos choques colectivos de tipo humanitario. Michaud también define un nuevo régimen del arte en que la estética sustituye al arte, donde la experiencia del arte toma paso sobre los objetos y las obras, donde los procedimientos y posturas reemplazan las propiedades y las transacciones y relaciones con la sustancia. De esta forma, el arte como relación encaja con la identidad contemporánea. Esta sería una situación inevitable si entendemos que en la sociedad de la comunicación, la comunicación a menudo fracasa y solo tenemos simulacros de comunicación. Algunas formas del arte, como por ejemplo la instalación, hacen que los espectadores deban comunicar, entrar en interacción y participar en la transacción.

En esta transacción, en el caso de los registros sonoros, la materia (objeto) y el ambiente (canal) se confunden puesto que nos estamos refiriendo al entorno, al paisaje sacado de su contexto. Según José Luis Carles, de las bases de la estética ambiental se desprende un marco teórico que ayuda a comprender cómo es la relación sensible con el mundo que nos rodea. Dice el autor: “En la mayoría de estas maneras de concebir el paisaje encontramos por tanto esta vertiente afectiva y emocional. Con ello la organización perceptiva que preside la construcción del paisaje no se reduce a una actividad puramente racional sino que implica también el plano del sentir”. Sin embargo, advierte el mismo autor, que gran parte de las teorías estéticas del paisaje sueñen ignorar la percepción cotidiana “in situ” del receptor y usuario del espacio, de modo que el paisaje quedaría reducido a lo territorial y delimitado, estableciendo una actitud hacia el mismo meramente contemplativa, fija y parcial, a la vez que se amplía la distancia entre el sujeto receptor y el paisaje mismo. Y continúa: “Ciertos planteamientos empiezan a buscar una salida a esta concepción estática buscando nuevas perspectivas que planteen las relaciones entre el actuar y el sentir en los espacios cotidianos introduciendo categorías nuevas en el paisaje moderno como la movilidad y la sociabilidad en la estética del paisaje. La toma en cuenta de la dimensión temporal y de la fuerza expresiva del sonido ayuda a crear un sentimiento de inmersión del sujeto receptor en el paisaje frente al sentimiento de distanciamiento que plantea el paisaje visual convencional. Esta toma en consideración de las percepciones no visuales (sonora, táctil, olfativa, climática...) en la aprehensión del paisaje abre nuevas posibilidades que permiten superar la división entre las formas sensoriales”.

El sonido es movimiento y como tal, conforme viene va. Del mismo modo, sin movimiento no hay sonido. Nuestras vidas cotidianas están plagadas de sonidos, el mundo es un mundo sonoro y, sin embargo, nos cuesta expresar con satisfacción nuestras percepciones auditivas. Tal vez deberíamos pensar en otras formas de expresarlo, es presencia, también es traslado, es tacto, es color... quizá tendríamos que buscar desde perspectivas de sinestesia, metáfora y traslación, adoptar conceptos de diversos escenarios y jugar con ellos. En este sentido, personalidades como la percusionista Evelyn Glennie¹² o el prolífico Edison¹³, ambos sordos, nos enseñan que el sonido no es solo perceptible por los oídos¹⁴.

En consonancia con esta idea de considerar el paisaje desde la presencia misma del receptor y las percepciones sensitivas y emocionales que experimenta más allá de lo visible, nos dice Jan Venwoert que la realidad, como algo

12 Recomendamos ver película documental Touch the sound, sobre las formas de escuchar con distintas partes del cuerpo

13 Quien decía que escuchaba con los dientes y el cráneo

14 de hecho podemos hacer un sencillo experimento para ver las vibraciones con tan solo una bolsa tensa, azúcar y música.

inabarcable que es, “solo toma forma cuando las experiencias se comparten en un momento de mutuo testimonio¹⁵: La más bella sensación es la experiencia enaltecida a la vez por la presencia de otro, porque más allá del sentido se halla el sentimiento. Y el sentir que otro siente lo que uno siente es algo que puede cambiarlo todo...” (Venwoert, 2011:18). Puede impedir que nos volvamos locos, dice el autor, pues ve la locura como producto de la ausencia de reconocimiento; y continúa: “Los sentimientos mutuamente reconocidos, sean de dolor o de alegría, son algo hacia lo cual uno puede actuar. El dolor y la alegría de los que no hay testigos, al contrario, nos aíslan. Si no podemos verificar el sentimiento, la mente crea la sensación de inseguridad que se traduce en miedo por la incertidumbre, de repente, sensación y duda están a la par. La verdadera vocación de todo artista, escritor y amante emancipado debería ser liberarse de esta economía de la transferencia y de la tradición del dolor que se transmite de manera interminable”. Poner fin a esa tradición, liberar los sentimientos para compartirlos, no para transferirlos.

El arte, la escritura y la amistad son ceremonias que se llevan a cabo en el umbral de la zona de sentencia, formas barrocas de la etiqueta, sostenidas por los espíritus en su intercambio cotidiano. Pero, ¿pueden trascender la economía de la transferencia? Quién sabe... Lo cierto es que artista, espectador y escritor pueden reconocerse como se reconocen los amantes cuando dolor y alegría pueden ser objeto de reconocimiento y apropiación (por artista y espectador) que comparten una experiencia en el tiempo y pueden reconocerlo libremente¹⁶.

5 ESCUCHAR LA VIDA COTIDIANA DE BARCELONA. MOVILIDAD, APERTURA, CIERRE Y SILENCIOS

Nuestra propuesta, como ya hemos ido anticipando, se propone a través del arte y a través del sonido. Pretendemos componer un “paseo sonoro” que contenga una ruta discursiva, basada en algunas apreciaciones sobre los sujetos de la movilidad en Barcelona y cómo éstos componen, transforman e inundan el paisaje de la ciudad. Pretendemos, a través de la composición, hacer el recorrido en un momento de experiencia compartida, para tratar de escuchar las alteridades y contradicciones de los discursos y políticas respecto a la movilidad humana¹⁷. En este sentido, nos trasladaremos de un lugar a otro según vayan marcadas las pautas del discurso, pero sin movernos nosotros, únicamente cerrando los ojos, evocando calles y referencias bien conocidas de Barcelona, aunque otras no tanto, por medio de la activación de la memoria visual.

Si cada uno de nosotros tenemos una forma de sonar en el mundo, una voz que nos identifica como nuestro sonido particular y único, también cada lugar tiene una determinada acústica, un determinado ambiente sonoro, dependiendo de su geografía, de la presencia de naturaleza, concurrencia, arquitectura, materiales, tráfico, actividad... y en el caso de las ciudades, en continua transformación, aunque conservando (en la medida de lo que lo permitan esas transformaciones) algunas particularidades propias que lo harán más reconocible (por ejemplo las campanadas de una iglesia, la cercanía de un río, ciertas especies animales autóctonas, una estación ferroviaria, etc.). Pero más allá de la sonoridad de determinados lugares, cada momento suena de una manera, como dice el musicólogo Ramón Pelinski: *La vida cotidiana tiene una banda sonora. Si no la escuchamos, es porque ya estamos acostumbrados a oírla.*

Con 4'33", John Cage inauguró la pieza musical compuesta de sonidos gestuales, de los sonidos de la sala, de los que llegaban de fuera y del público. Fue como consiguió dotar al silencio de entidad musical propia, como experimentó el nuevo oído que calla a su voz para abrirse a todos los sentidos¹⁸ y fue un momento de experiencia compartida,

15 Jan Verwoert, *En torno a la investigación artística...*

16 Jan Verwoert, op cit.

17 Hablamos de movilidad humana como concepto genérico, vamos a estudiar dos imágenes antagónicas pero inscritas en esta caracterización: migrante y turista.

con la pretensión de que las personas del público se centraran en el acto de escucharse a sí mismas. En palabras de Cage, “el propósito de esta música sin propósito se cumplirá si la gente aprende a escuchar”. De este modo, cuando escucharan realmente, descubrirían que preferían los sonidos de la vida cotidiana a los que eran propios de la actuación musical.¹⁹

Pero, ¿realmente habremos desatendido la escucha? Los ambientes sonoros pueden crear estados de ánimo, cambiarlos o intensificarlos, como una banda sonora puede hacer de una película entretenida el éxito rotundo. Así mismo, a través del sonido somos capaces de identificar incluso una forma de caminar determinada, operando a través de la repetición, como en el resto de sentidos, por el reconocimiento. Lo difícil viene cuando nos toca ubicar el sonido... más allá de cuestiones filosóficas sino en escenas cotidianas como por ejemplo, cuando el estribillo de una canción suena continuamente en tu cabeza a lo largo de un día, y escuchas ese sonido, lo que solemos expresar como “se me ha metido tal canción en la cabeza”, pero eres tú quien repite y revive ese sonido que no está realmente sonando en tu entorno, aunque nadie podría decirte que no lo escuchas. Operan factores como la memoria, posiblemente hayamos escuchado esa melodía, y solemos pensarla como algo externo que ha penetrado en nosotros, en vez de pensar que ella ha cobrado sentido cuando nosotros la hemos reconocido e interiorizado. Existen sonidos que nos activan, alertas y alarmas que hoy son una invasión acústica. Actúan como iconos cuando son reconocibles por la difusión de las tecnologías, hasta el punto de que “clik klik” propio de una cámara de fotos ya nos como una onomatopeya del centro de Barcelona... Y conocemos bien los iconos visuales, ya sean arquitectónicos, monumentales, parques..., que nos sirven para identificar que una imagen corresponde a Barcelona. Ciertamente, pensamos con los ojos, y Barcelona ha vendido tanto su imagen (para bien y para mal, que imaginamos un paisaje acústico (antes de conocerla, claro) que poco se corresponde con la realidad. pero como todas las ciudades. Quizá cuando nos esforzamos por ver sin mirar, por percibir a través de unos modos distintos a los que estamos habituados, descubrimos una ciudad muy diversa a la que teníamos en el imaginario. Por eso proponemos escucharla, para entender algunos aspectos del espacio público y de la movilidad y los discursos sobre la relación entre ambos temas, desde su forma de hacer ruido y hacerse escuchar. Por ello en este punto introducimos unas líneas de Jacques Attali: “Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha. Nuestra ciencia siempre ha querido supervisar, contar, abstraer y castrar los sentidos, olvidando que la vida es ruidosa y que sólo la muerte es silenciosa: ruidos del trabajo, ruidos de los hombres y ruidos de las bestias. Ruidos comprados, vendidos o prohibidos. No ocurre nada esencial en donde el ruido no esté presente” (Attali, 1995:11).

De acuerdo con esta reflexión, la vida es ruido. El solo hecho de la presencia ya implica algún sonido, pues incluso callados y con la respiración más silenciosa y pausada en un desierto, terminaríamos escuchando los latidos de nuestro corazón. Solo la muerte se encontraría con el silencio. Sin embargo, a pesar de los estudios a nivel físico, perceptivo, estético, etc., dependiendo de la disciplina, siguen habiendo lagunas y vacíos en cuanto a la comprensión y el entendimiento del funcionamiento del sonido y su externalidad o interioridad... ¿Qué crea el sonido en nuestra conciencia? Porque si nos concentramos y empeñamos en recordar y escuchar ya sea una melodía ya sea una frase, una voz... somos capaces de sentirla en nuestra mente, de escucharla “sin que esté presente” de forma externa. Parece necesaria una superación de la mera explicación física acústica. Ante este hecho, José Luis Carles propone el posicionamiento desde nuevos enfoques para la búsqueda de una explicación, de unos significados, de una comunicabilidad. En este punto son necesarias teorías que ayuden a cubrir la carencia de métodos y de explicaciones amplias²⁰.

De ahí que sepamos tan poco sobre los paisajes sonoros del pasado, imaginario que cubrimos con las músicas y ambientes que ha ido creando el cine, que es quien le ha puesto sonoridad a la historia, pero tampoco podría ser de

18 Carmen Pardo Salgado,

19 Publica el Pais Uruguay: Martín, artículo en red

20 José Luis Carles. *El paisaje sonoro..* Op.cit.

otro modo hasta que en el siglo XIX se empezaran a hacer avances en la reproductibilidad y se pudieron grabar sonidos a partir del fonógrafo de Leon Scott²¹. En palabras de Sol Rezza²²: “En el registro de la historia sonora de la humanidad pocos son los interesados en recolectar sonidos como documentos para contar la historia, más allá de los sucesos sonoros de relevancia convencional (discursos, reportajes, música, etc.). El sonido ha perdido valor frente a la palabra, el paisaje sonoro a nuestro alrededor se desdibuja frente al discurso y su significado. Sin embargo cuando escuchamos una grabación antigua, no sólo nos sentimos atrapados por las palabras, el todo de esa grabación nos cuenta la historia. Desde el formato de grabación y reproducción (un cilindro de cera, un disco vinilo, un fonógrafo, etc.) hasta los sonidos que vamos descubriendo de fondo”(Rezza, 2010:2).

6 PAISAJE SONORO. FORMA Y CARACTERÍSTICAS DE LA MATERIA PRIMA

El concepto “paisaje sonoro” viene de *soundscape*, que literalmente hace alusión a un cuadro que puede oírse. La práctica se remonta a los años 30 cuando el cineasta experimental Walter Ruttmann realiza un film sin imágenes titulado *Week- End*²³, donde tan sólo encontramos la banda sonora que es la que nos cuenta la historia (Rezza, 2009:1).

Pero el impulso llegó con la estética propuesta por John Cage de tratar todo material como música, al enfatizar el proceso auditivo como si fuera musical, la que dará pie a numerosas creaciones artísticas que enfoquen su mirada en la escucha. Así encontraremos, también desde la década de los 50’ a músicos como Schaeffer, quien desarrolló una práctica estética centrada en el uso del sonido como recurso básico para la composición primando la importancia del juego²⁴ en la creación musical, siendo ésta la noción básica de la música concreta o música acusmática. Desde la aparición de dispositivos que hicieron posible la descontextualización del sonido fijándolo en un soporte para luego combinarlo, manipularlo, cortarlo y crear, al fin, una partitura auditiva, se puede hablar de una revolución de los sonidos que hizo cambiar considerablemente la consideración sobre la música. De este modo, el término “acusmática”²⁵ propuesto por primera vez en 1950 por Jerome Peignot hace alusión a lo que se oye sin ver que causa el sonido, es decir, que se escucha el sonido sin ver la fuente que lo produce, de modo que el auditor no ve la fuente de sonido que está manipulando²⁶, y aquí entran procesos de imaginación, de experimentación y de creatividad para jugar a probar distintas opciones para crear mundos sonoros.

21 Este solo lo plasmaba en imagen a modo de representación de las vibraciones.

22 Sol Rezza, *El cuidador de sonidos*

23 El mundo es un paisaje sonoro... 3 percepciones respecto al paisaje sonoro). Poner enlace, porque se puede escuchar en la red.

24 El uso de Schaeffer del juego (en francés: *jeu*, del verbo francés *jouer*), porta un doble sentido en su idioma original: "disfrutar uno mismo interactuando con su entorno", así como el acto de "tocar un instrumento musical".

25 Viene de la palabra griega “akousma” Sonido imaginario o del que no se conoce la causa. Pitágoras enseñaba de manera acusmática, oralmente, poniendo a sus discípulos detrás de una tela para que no vieran ni se distrajeran con los gestos del profesor. rechazaba así toda información visual

26 Ahora la edición es muy simple, por el digital y la tecnología, programas, etc. pero en el momento que estamos mencionando era a partir de cortar-pegar-distintas cintas de sonidos fijos, a modo de collage.

Pero dejando un momento de lado las corrientes musicales que surgen en esos momentos y volviendo al concepto de paisaje sonoro por ofrecernos alternativas útiles y creativas respecto al paisaje pensado únicamente en términos ópticos, encontramos el que es a día de hoy un proyecto a nivel mundial, el World Sound Project (WSP), que no atribuía ninguna autoría individual a las "composiciones" y enfatizaba la pretensión educativa más que la estética del ejercicio en sí, para crear un paisaje sonoro como composición "universal" de la que todos somos compositores, concepto que no se planteaba tanto como alternativa a la música sino a los problemas del ruido. El propósito era, según Murray Schafer: "documentar ambientes acústicos, tanto funcionales como disfuncionales, y generar una conciencia pública sobre la importancia del paisaje sonoro, apelando directamente a la sensibilidad auditiva del individuo". Del mismo modo, también con un foco de investigación centrado en los espacios que habitamos, está la escuela de Le Cresson, que investiga estos ambientes sonoros, pero se refiere sobre todo a la movilidad: desplazamiento de personas, transporte, eje espacial del tranvía, etc.

Las técnicas digitales predominantes para el tratamiento compositivo del sonido ambiental son hoy los muestreadores y el procesamiento de señales. Pero ambas serían técnicas que impulsan la composición "con" el sonido, antes que "a través" o "dentro" del sonido²⁷. Barry Truax pone de manifiesto la esencia de la diferencia entre las aproximaciones convencionales, incluida la tradición acusmática, y la composición con paisajes sonoros, introduciendo la realidad de la economía de la transferencia²⁸. En sus palabras: "Cuando uno captura lo que a veces se llama sonido "en bruto" y lo procesa en el estudio, ya sea para lograr el efecto sonoro mundano o el abstracto material de la aproximación acusmática, este proceso de manufacturación, con sus connotaciones industriales, implica que uno está componiendo "con" el sonido y usándolo para los efectos y afectos deseados, transformándolo esencialmente en un producto consumible". Sea o no sea por amor al arte, lo cierto es que un paisaje sonoro nos habla del lugar, calle, ciudad, ambiente en general... incluso en términos económicos, políticos y tecnológicos, según la artista Hildergard Westerkamp. Bajo esta premisa, Según Sol Rezza, "el paisaje sonoro puede expresar la identidad de una comunidad, al punto de que los pueblos pueden reconocerse y distinguirse por sus paisajes sonoros" (Rezza, 2009:3).

Hilando con esta idea, si el arte opera como objeto de identificación de la sociedad, sea por contrariarla, "chocarle", infundirle la duda, o "escupirle realidades"... entonces, ¿qué es lo que hace difícil introducir el sonido ambiental en el dominio artístico? ¿Puede que sea por pertenecer a los ritmos de la cotidianidad, por corresponder (en apariencia) al ámbito de los modos ordinarios de hacer mundos de los que hablábamos al principio? lo cierto es que cuando registramos un ambiente sonoro, lo que hacemos es descontextualizar ese material, lo despojamos de la fuente de procedencia para que venga a concurrir en nuestra mente evocándonos imágenes y contextos que completaremos con la imaginación. Y aun cuando tenemos imágenes de la fuente de procedencia y podemos evocar a partir de la memoria ese momento del registro, siempre descubriremos objetos sonoros nuevos, ya que, como norma general, no nos detenemos a escuchar el entorno y cuando lo hacemos nos parece apasionante... Nuestro mundo es ordinario, pero cuando lo observamos desde perspectivas diversas, cuando atendemos a lo que no puede parecer lo más ordinario de todo, de repente, puede parecernos extraordinario. En este punto introducimos otra cita de Cage²⁹, "Dondequiera que estemos, lo que oímos es en su mayor parte ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante. Y, para completar, una cita de Truax: En el nivel acústico más básico, los sonidos ambientales son mucho más complejos en su conformación espectral y temporal que la mayor parte del material musical" (Cage, 1958:4).

Volviendo ahora a la pregunta que acabamos de plantear sobre la dificultad de introducir el sonido ambiental en el dominio artístico, Barry Truax resalta algunas causas como el significado ineludiblemente textual de los paisajes

27 Distinción de Walter Branchi (1983), visto en Barri Truax.
<http://www.eumus.edu.uy/docentes/fiorelli/truax.html>

28 *Cuidador...Op.Cit.*

29 De su obra *El futuro de la música: Credo*; idea vista en el artículo de Sol Rezza.

sonoro³⁰s, lo que sería un obstáculo para su uso musical. Según este autor “el sonido ambiental adquiere su significado tanto en términos de sus propias propiedades como en términos de su relación con el contexto. Por consiguiente, no puede ser arbitrario como lo es el signo semiótico, dado que sus propias propiedades aurales quedan inextricablemente asociadas con su significado” (Truax, 1984: 29).

El concepto de paisaje sonoro va a plantear un problema complejo: la interacción entre el hombre, el sonido y el medio, entendiéndolo como un sistema de interacciones³¹. Esta triada enlazada va a llevar a plantearse cuestiones como cuál es el ser mismo del sonido, la consideración del sonido en cuanto experiencia, pero también en cuanto vivencia individual y colectiva y las interacciones entre lenguaje, música y paisaje sonoro. Estas teorizaciones contemplan el sonido de manera directa, inmediata, en contraposición con el mundo estructurado y altamente mediado de la música tradicional, sometido a la abstracción de la partitura.

Y si decíamos que cada entorno tiene una identidad acústica propia, para alguien que haya vivido las cualidades sonoras de determinado espacio le sería identificable. El hecho de involucrar al oyente es una parte esencial de la composición, precisamente a efectos de completar su red de significados. Esto ya se ve en los primeros proyectos, de técnica compositiva mínima, que surgían con pretensiones educativas como mencionamos antes, para fomentar la conciencia acerca del paisaje sonoro. Dice José Luis Carles que el oyente es el único capaz de identificar la «contaminación acústica» (lo que vendrían a ser los paisajes sonoros inadecuados y desequilibrados) y de expresar la realidad sensorial de un lugar a partir de sus experiencias, recorridos y percepciones cotidianas. Esta concepción tan abierta, pero también plurisensorial y pluridisciplinar, del paisaje, además de tener aplicaciones artísticas, como la composición de paisajes sonoros de que venimos hablando, puede ser un nuevo modo de abordar los problemas del ambiente. Contexto y oyente, como piezas importantes en esta red de significados que nos llegan a través del sonido. Truax sostiene que el sonido ambiental “adquiere su significado tanto en términos de sus propias propiedades como en términos de su relación con el contexto. Por consiguiente, no puede ser arbitrario como lo es el signo semiótico, dado que sus propias propiedades aurales quedan inextricablemente asociadas con su significado” (Truax, 1984:32).

En lingüística se denomina *significante* a la imagen acústica o secuencia de fonemas que, junto a un significado, conforman el signo lingüístico. Cuando se escucha o se transmite un paisaje sonoro, nuestro primer interés está puesto en dilucidar de dónde es ese paisaje sonoro, es decir ubicarnos y escucharlo a modo de información. Es muy poco probable que la gente disfrute del paisaje sonoro por el sólo hecho del sonido en sí sin buscar una referencia. En este caso el paisaje sonoro es la imagen acústica de un lugar determinado y nada más que eso. Sin embargo el paisaje sonoro tiene otras cualidades como ser su composición acústica, la cual es sumamente compleja y rica en sonidos compuestos que, en su mayoría, no pueden ser identificados individualmente, es decir aislados del conjunto³². La comunicación acústica es el término utilizado por Barry Truax para definir a la *interdisciplina* que se encarga de las relaciones y significados que el sonido genera en contextos ambientales, de forma que el modelo de comunicación acústica está basado en el intercambio de información.

Como apenas hemos dicho, con la composición de paisajes sonoros lo que hacemos es "enmarcar" el sonido ambiental sacándolo de contexto, donde a menudo es ignorado, y dirigir la atención del oyente a través de su reproducción pública, donde será decodificado el receptor. La organización sintáctica del sonido ambiental no guarda apenas relación con la que se encuentra en el habla o la música; explica Truax que no tanto por ser éstas últimas formas intencionales de comunicación humana que involucren procesos análogos de codificación y decodificación, sino por el hecho de que el sonido ambiental puede comunicar significados basados en la distinción tímbrica, es decir, solo en parámetros de altura y tiempo, pero advierte el autor que antes debemos aceptar que el

30 *Acoustic...Op.Cit.*

31 José Luis Carles

32 *El cuidador de sonidos...Op.cit.*

sonido ambiental tenga sus propias formas de organización como “sintaxis”. La intención conceptual en la composición de paisajes sonoros ha sido descrita en términos de “discurso mimético” y de “sintaxis abstracta” por Emerson³³ pero según Truax no hay que olvidar la presencia de sonidos ambientales y contextos reconocibles, cuyo propósito sea invocar en el oyente asociaciones, recuerdos, y la imaginación en relación con el paisaje sonoro. De este modo, la pieza invita al oyente a seguir las transformaciones que se producen en cuanto a morfología e imaginario, y como consecuencia de esto, “elevar su conciencia acerca de cómo estas variables condicionan nuestras respuestas habituales al sonido ambiental” (Truax, 2009:13). El mismo autor afirma que con el uso del sonido ambiental aprendemos que en la comunicación acústica los sonidos no son solo material rico por su complejidad acústica, sino que lo son también en cuanto a la variedad de niveles de significado, ya sea personal, cultural e incluso a través de diferentes culturas. Sigue el autor: “Estos sonidos conectan a los oyentes en una red de relaciones sociales y de otro tipo. En lugar de ignorar todos esos niveles de significado contextual, que se pierden mayormente al tratar el sonido de manera abstracta, el compositor puede usar la artificialidad de las técnicas electroacústicas para amplificar dichas relaciones e introducirlas en el proceso compositivo” (Truax, 1994: 11). Para que el lector no concluya que la música que resulta es apenas un collage, permítaseme sugerir que más allá de la información contextual, muchos sonidos ambientales son también ricos en simbolismo³⁴. Como resultado, imagen y metáfora desempeñarán un rol central en el uso compositivo de dichos sonidos y, a través de las imágenes y metáforas, se desarrollará un discurso estético, o anti-estético, según se llegue a escuchar.

7 SONIDO Y MOVILIDAD. DEFINICIÓN DE LA RUTA

Antes ya hemos mencionado una conjunción de los conceptos sonido y movimiento: conjunción por identificación, recordemos que Evelyn Glenee afirmaba “el sonido es movimiento”, pero también por relación, pues pensemos en las vibraciones como ondas con dirección, que no son eternas, sino que van y vienen, con distinta duración en el espacio y en el tiempo, como un viaje, y así marcan su trayecto y nos golpean, nos trasladan, nos advierten... Hoy día identificamos los sonidos de la movilidad fácilmente, son avisos (semáforos para ciegos, el pitido de las puertas del metro al cerrarse...) pero este tipo de sonidos que nos avisan se comportan como iconos sonoros (tónicas, señales y marcas sonoras son los términos que emplea Josep Cerdá³⁵, algo identificable que no nos detenemos a analizar por la inercia de ya conocerlos e identificarlos como ruido que nos avisa, pero no nos dicen mucho más. En el presente trabajo pretendemos recabar información sonora respecto a la movilidad pero en diversos niveles, tomando como precedente que lo que le da sentido a las tecnologías e infraestructuras que nos rodean y nos avisan con sus alarmas, es la vida humana, el transitar de las personas que hacen uso de ellas.

Los registros sonoros que hemos llevado a cabo se han desarrollado en varias sesiones desde el 13 de mayo de 2014 al 27 de agosto del mismo año en distintas calles del barrio Gótico y del Raval, a lo que sumamos dos días de grabación en Zona Franca, frente al centro de internamiento de extranjeros. Exceptuando este último punto, la visita a las puertas del centro de internamiento (que es un centro de régimen cerrado, después hablaremos de las condiciones y “accesibilidad” de las visitas), el resto de grabaciones de sonido se han basado en una tónica que podemos resumir esquemáticamente como paseo- percepción- detención- escucha y registro en silencio. Más que una ubicación espacial cartográfica, que es importante a nivel metodológico y organizativo para darle forma con cierto sentido de ruta haciendo alusión al turismo y a la inmigración como formas de movilidad, lo que nos interesa, como venimos diciendo, es la sonoridad de las personas “que se mueven”, de ahí que tipifiquemos o agrupemos a las “identidades en movimiento”. Por definición, los registros se realizan en la calle, en el espacio público, y en franjas horarias que no correspondan al reposo nocturno. Sin embargo, la selección de la ruta se define para hacer

33 Simon Emerson, *Música Electroacústica y Radio Arte...* Op.Cit.

34 (Wishart, 1986), visto en Truax, Op. cit.

35 Cerdá, *Cartografías sonoras...* Op.Cit.

un ejercicio de comparativa y convivencia entre dos barrios cercanos pero muy diversos, espacialmente separados por la Rambla que es una calle que ha sido definida como vía neurálgica de la ciudad y de Catalunya, pero hoy colapsada de personas en continua circulación por su conversión en parque temático (como dato, actualmente 8 de 10 personas en la Rambla son turistas). Un barcelonés, en el documental *Bye Bye Barcelona*³⁶, habla de la Rambla como “la calle más importante del país (...), proyecto borbónico, similar a la avenida Montaigne de París (...) ilusión y aire fresco corrían por ahí...” Y hace alusión a elementos de lo que era la vida y la identidad del barcelonés que hoy quedan como resquicios solo presentes en la memoria y el imaginario colectivo sobre un pasado que no volverá: “la elegancia de los cafés del XIX, las floristas, el paseo gastronómico, la vida social en los cafés, espacio de diálogos, daba una idea de país culto, industrial e intelectual... Pero la Rambla también fue centro del espíritu revolucionario del país, y sigue: va de la mano de la realidad catalana, que es la contradicción entre la gente y el poder (...) Se ha convertido en una calle imposible para los barceloneses; “nos prostituimos”, es un lugar ridículo, que da vergüenza ajena”.

Volviendo a los sonidos, en cuanto al trabajo de campo, las impresiones han sido muy diversas dependiendo del barrio, pero también de la calle en que grabamos. Cada uno de los registros tiene una duración media de diez minutos, tiempo que nos manteníamos en silencio junto a la grabadora observando y escuchando el paisaje, aunque siempre descubrimos sonidos que se nos pasaron desapercibidos en “el directo” cuando los reproducimos y las sensaciones cambian al estar privados de la vista, por más que recordemos el momento del registro³⁷ y estemos capacitados para reconocer la fuente de casi todos los sonidos. En este sentido, dice Carmen Pardo “Es preciso perderse para empezar a escuchar”. Y no podríamos estar más de acuerdo con esa afirmación, necesitamos explorar otros lugares, otras músicas, otras percepciones... tenemos unas inclinaciones constantes de deseo de saber, una curiosidad, en mayor o menor proporción (y claro que no todos deseamos saber acerca de las mismas cosas...) que nos mueve y nos lleva a buscar formas de conocer otros mundos. Más allá de lo que simbolice el descanso en el concepto de *holidays*, lo cierto es que todos somos turistas ansiosos por conocer o pretendemos serlo...y del mismo modo, todos somos migrantes, o potenciales de serlo, aunque no es tan cierta esta afirmación dado que todos no tenemos los mismos derechos ante la ley ni son todos igualmente reconocidos como ciudadanos. Se culpa al inmigrante de la crisis, se le culpa, en realidad, de todos los males de la sociedad: si traducimos la avalancha de “noticias” que recibimos a diario referentes a la inmigración, nos parecerá que nos están gritando “todo lo malo viene de fuera!”. No parece casual, entonces, que en el mensaje radiofónico por navidad de Franco de 1955, año en que ni había televisión en España ni se veían previsiones de inaugurarla, el dictador hablase de que “el libertinaje de las ondas y la letra impresa vuela por los espacios y los aires de fuera penetran por nuestras ventanas viciando la pureza de nuestro ambiente”. Puede sonar anecdótico, pero lo cierto es que en ese mensaje en el que se repite constantemente “nuestro” –y eludimos transcribirlo todo-, reproduce claramente un discurso sin falacias que por desgracia a día de hoy lo seguimos escuchando y a veces reproduciendo, aunque con una palabrería más sofisticada, y que continúa vivo, aunque a través de discursos más tergiversados que dicen defender a quien atacan.

Aquí introducimos que en este ejercicio de percepción hacia nuestro entorno, vamos a indagar en las formas de racismo institucionalizado. Por eso, antes mencionábamos que el Gótic y el Raval representan dos realidades juntas pero diversas, que podríamos decir que se corresponden a dos modelos, a grandes rasgos, de la movilidad humana: turismo e inmigración. Y así llegamos a un punto ciego de Barcelona, el centro de internamiento de extranjeros, situado en la Zona Franca. Otro drama, aunque este sea menos difundido por los medios, que sí inciden en la tragedia de la frontera sur (aunque lo hagan atribuyéndole a estas personas la única cualidad de ser números y no de forma menos tergiversada), pero de los más trágicos y olvidados hacia la población migrante. En un área industrial, apartada, inhóspita y deshumanizada, pero con un emplazamiento estratégico a medio paso entre el puerto y el aeropuerto. En la calle E, y cerca de una planta de reciclado, encontramos el centro de internamiento de

36 Para verlo online: <https://www.youtube.com/watch?v=mSAPqGijeIY>

37 Respecto a la memoria dice Barry Truax: “No obstante, en términos de la composición con paisajes sonoros la duración agregada permite también al sonido reverberar en la memoria del oyente, dando tiempo para sacar a relucir recuerdos y asociaciones a largo plazo” (Truax, 1994: 16)

extranjeros. No se diferencia demasiado del resto de arquitectura de almacenaje que puebla la zona, rejas, vallas, alambres... salvo por una bandera de España roída que preside la entrada. Un espectáculo grotesco, y una vergüenza con la que cargamos y cargaremos hasta que no dejen de existir estos lugares.

8_ ESCUCHA, COMPOSICION Y NARRACION. TAREAS QUE SE CONFUNDEN Y FUSIONAN

Expuestos los motivos del trazado de la ruta, que serán el eje vertebrador de la composición, haremos unos breves apuntes sobre el proceso compositivo y los niveles o modos de escuchar. Para ello usamos las obras de Barry Truax, quien observa que en el caso de los paisajes sonoros la composición invierte su proceso común, ya que el sonido “usa” al compositor y, en última instancia al oyente, en la medida en que evoca en cada uno de ellos un caudal de imágenes y asociaciones difíciles de verbalizar, las cuales guían la composición y su recepción. En palabras de Truax: “La distinción es sutil porque involucra una diferencia en el proceso musical que el análisis convencional del producto final (es decir, forma, materiales, organización estructural) puede no revelar. Igual que en el modelo de comunicación acústica, la audición es algo central en el proceso, en la medida en que el sonido guía al compositor enviando mensajes sonoros que finalmente disipan su energía en las relaciones emocionales y de otro tipo del oyente, en la composición con paisajes sonoros es el sonido mismo que intermedia la relación del compositor/oyente con el contexto social y ambiental, reflejándolo, comentándolo, imaginando su forma ideal, explorando sus significados interiores. En esencia, uno está a la vez componiendo y siendo compuesto a través del sonido (Truax, 1994: 12). Por otro lado, en el caso de nuestra ruta sonora, tenemos un recorrido marcado, como ya dijimos, que corresponde a la inquietud por indagar en distintos tipos de movilidad y a la necesidad de hacer presentes ciertos espacios velados; en este sentido conocemos algo del contexto ambiental al que nos estamos exponiendo, no es un recorrido casual, insistimos, y esto influye sobre la forma de la composición en todos sus niveles. Pero aunque esto podría interpretarse como que únicamente pretendemos construir una narrativa, lo cierto es que la composición es inseparable de todos o algunos aspectos de la realidad, ya sea idealmente, o en tanto que la pieza muestra nuestra comprensión del mundo y su influencia se traslada a los hábitos perceptivos cotidianos³⁸.

En tanto personificación de nuestro conocimiento y herramienta para ampliar la conciencia, la tecnología se ajusta perfectamente al proceso compositivo³⁹, tanto en las etapas iniciales de grabación como en las posteriores de transformación y mezcla final en el estudio. El micrófono, por ejemplo, puede abrir nuestros oídos a una diversidad de perspectivas de audición. Por eso aquí, a modo de paréntesis, mencionamos que hemos trabajado con material captado con distintas grabadoras, y lo cierto es que las impresiones cambiaban dependiendo también de la calidad del sonido reproducido según fuera una herramienta más o menos “profesional”.

Lo que queda claro es que en el proceso compositivo, además de jugar un papel importante la imaginación, el probar varias opciones para descubrir cómo sería o cómo sonaría o “qué pasaría si...”, el papel protagonista lo tiene la escucha del material “en bruto”. Truax diferencia, al igual que Schaffer, diversos niveles de audición que trataremos de definir en modo esquemático⁴⁰. Por un lado está la audición de fondo, o escucha ordinaria, que sería el modo habitual de procesamiento de la información sonora, generalmente repetitiva, poco informativa, y en la que apenas prestamos atención consciente al fondo de los sonidos que nos rodean. Y, por otro lado, está la escucha en la que se da una atención consciente, que sería el «oír en estado de alerta»⁴¹ o escucha musical, en palabras de

38

39

40 Para un análisis más profundo de los niveles de audición de Schaffer: http://es.wikipedia.org/wiki/Modos_de_audici%C3%B3n_de_Schaffer

41 «listening-in-readiness», en el original, nota de José Luis Carles, de quien sacamos estos apuntes.

Schaeffer, una forma de escuchar más analítica en la que los sonidos cobran significados. Como ya dijimos, por más que tratemos de aislarlo, el sonido está sometido a la influencia de los otros sentidos, fundamentalmente, de la visión. Así, ante una situación sonora ambigua en la que no es fácil reconocer de dónde proviene un sonido, nuestro sistema perceptivo establece una serie de hipótesis. Si se da un sonido difícil de identificar, que nos resulte indeterminado al no sernos reconocible por familiaridad (repetición, memoria), serán las imágenes las que van a provocar ciertas expectativas creando una predisposición a escuchar determinadas cosas antes que otras⁴². Estos autores reflexionan sobre los pasos en el proceso de captación del sonido en nuestra mente, pues los sentidos captan el resultado de manera sonora (las vibraciones en nuestro oído), y se da la captura del objeto sonoro (escucha), luego lo tratamos de recrear en la memoria, identificar la causa, pero la escucha permite explorar más allá, capturar la esencia al comprender sus características en cuanto a intensidad, ubicación, duración, relación con otros, etc. Por último, comprendemos y asignamos un significado, produciéndose el proceso semántico⁴³: objetivo cumplido. A modo de resumen, enumeramos los tipos de audición planteados por Schaeffer, como recapitulación esquemática del método de escucha que estamos siguiendo en el desarrollo del presente trabajo:

1-Oír (*Ouïr*). El sonido nos llega: nivel elemental de percepción auditiva. Proceso rápido de búsqueda.

2-Escuchar (*Ecouter*). Intención de escucha: se analiza la proveniencia de los sonidos y el mensaje que conllevan. Objetos, eventos ligados al sonido

3-Entender (*Entendre*). Proceso selectivo de la escucha; hay una intención: se analiza la duración, altura, intensidad, envolvente, agrado...

4-Comprender (*Comprendre*). Intención de captar un significado aprehender un significado, un sentido: lenguaje, audición semántica (Schaeffer, 1977).

Otro concepto que hemos encontrados referido a los procesos de escucha es el de *Deep Listening*, una práctica desarrollada por Pauline Oliveros en la que se diferencia el carácter involuntario de la audición del carácter voluntario y selectivo de la escucha. Por medio de talleres, meditación, retiros e interacción de los sonidos a través de las nuevas tecnologías el *Deep Listening*⁴⁴ proporciona otras formas practicables de escucha que pretenden el resultado, de nuevo, del reconocimiento de los sonidos a otros niveles (Rezza, 2010:4).

En este sentido, Barry Truax introduce conceptos como el de "comunicación acústica", para distanciarse de los modelos de las disciplinas acústicas tradicionales que se basan en conceptos de transferencia de energía y procesamiento de señales. Según Truax, "un modelo de comunicación acústica está basado en el concepto de intercambio de información. En el centro del modelo se encuentra el oyente, porque oír es la interfaz primaria a través de la cual se realiza el intercambio de información entre individuo y entorno. El sistema auditivo podrá procesar energía acústica entrante y crear señales neuronales, pero oír involucra niveles cognitivos superiores donde se extrae la información útil y se interpreta su significado. Oír es algo que se realiza también en múltiples niveles porque puede involucrar varios grados de atención consciente" (Truax, 1994: 73).

Estos planteamientos llevan al concepto de ecología acústica, por el cual consideramos el entorno sonoro como un sistema de relaciones entre sonido, sujetos (comunidades) y entorno. Los elementos de referencia para entender este concepto sistémico son: que los sonidos no son elementos abstractos sino que se pueden estudiar en función de tonos, timbres, etc., que el entorno está fuertemente estructurado, funcionando como un todo interrelacional al

42 José Luis Carles. *El paisaje sonoro...*Op.cit.

43 Por José Luis Carles. *El paisaje sonoro..*Op.cit.

44 Cuidador de sonidos...Op.cit.

que estamos adaptados evolutiva y culturalmente; y que en la realidad cotidiana se da una percepción de los acontecimientos sonoros que dan cuenta de los cambios acústicos en el entorno que son percibidos por el auditor⁴⁵.

Una parte a destacar del proceso, en relación con el montaje y con la construcción de un discurso propio “en terreno de nadie” ante la pluridisciplinariedad del proyecto, ha sido la búsqueda de un balance en la pieza que equipare la complejidad interna de la organización sonora con la complejidad exterior de las relaciones del mundo real, sin que ninguna esté supeditada a la otra⁴⁶. En consecuencia, de nuevo en palabras de Truax: “el objetivo real de la composición con paisajes sonoros es la re-integración del oyente con el medio ambiente en una relación ecológica balanceada” (Truax, 1994).

9 SONIDOS PARA JUGAR. CONTRADICCIÓN Y RESISTENCIA

Antes comentábamos que ante los paisajes sonoros y la percepción auditiva en general, nos encontramos con una incapacidad para expresarnos, por una carencia de conceptos referidos a estas impresiones interiorizadas y difícilmente externalizables. Deleuze también habla de la necesidad de crear conceptos, y aunque lo ejemplifica con la labor de la filosofía, le parece igualmente aplicable a las ciencias y las artes en todas sus formas, por ser actividades creadoras que implican tales actitudes. En el límite de todas las tentativas de creación hay un espacio y un tiempo, y en el marco de desarrollo del presente proyecto hemos definido tres espacios de análisis sonoro por ser representativos de distintas formas de movilidad humana, pero no exentos de paradojas ni contradicciones. Ya hemos anticipado que estas tres zonas guardan cierta relación simbólica con puntos estratégicos de la movilidad a grandes rasgos, y nos permiten observar la ciudad en movimiento, no como un ente estático o como una categoría universal y fija, al modo que lo hacen algunos estudios urbanos. Resaltamos las posibilidades que ofrece la antropología en tanto que aborda las ciudades como productos de prácticas sociales históricamente situadas, como entes vivos que van modificando su cuerpo, no como creaciones fijas y estáticas. Y necesitamos crear conceptos... Pero una idea no es un concepto, no es filosofía⁴⁷. Por ello necesitamos indagar en los discurso.

El contacto no está en mirar fijamente sino en ver. Por eso, para percibir el movimiento, debemos detenernos a escuchar, a sentir, en su acepción de lo sonoro y de lo que atiende al sentimiento, y tratar de percibir en otros niveles. Sobre la percepción, el filósofo Krishnamurti nos invita a enfocar la mirada de un modo peculiar y diverso, introduciendo la contradicción en nuestras vistas: “Yo he visto con mucha claridad, percibo. La percepción es luz. Quiero llevarla conmigo como recuerdo, como pensamiento, y aplicarla al vivir de todos los días; por lo tanto, introduzco en ello la dualidad, el conflicto, la contradicción”(Krishnamurti 2006:49)⁴⁸. Esta cita nos sirve de excusa para introducir el concepto de silencio relacionado con la oscuridad. No hablamos del silencio del asceta o de una actitud de recogimiento, sino de los silencios intencionados, que intentan hacerse oír (y deberían ser escuchados de pleno derecho, aunque fuera como fatuo intento de devolver un mínimo de dignidad después de siglos de saqueo colonizador) pero que el ruido de los discursos racistas y denigrantes y de la falsa normalidad de estos parece ahogar y ensordecer.

Dice Carmen Pardo: “El silencio se escribe, se ofrece a la escucha. En la escritura musical el silencio es figura y cada nota figurada posee su recíproca figura silenciosa, la figura de pausa. Una figura que mide el silencio”⁴⁹. Por lo tanto, incluso aquello que parece que no somos capaces de definir puesto que es imperceptible, es decir, aunque

45 Idea tomada de la obra de José Luis Carles, El paisaje sonoro...Op.cit.

46 idea Truax, que habla de balance ideal, pie pag.)

47 Deleuze, un acto de creación

48 Percepción, acción y revolución..Op.Cit.

identifiquemos el silencio como la ausencia de sonido, ya hemos hablado de la imposibilidad de éste, puede ser fácilmente representado y no lo caracterizamos como lo abstracto, sino como la pausa. Aquí de nuevo encontramos la metáfora, el paso por el centro de internamiento de extranjeros es ese silencio incómodo y esa pausa donde importa tanto lo que precede como el futuro incierto... el almacenaje tiene esa cualidad de pausa no indefinida, que puede prolongarse más o menos⁵⁰. La sensación de rabia, de estar en un lugar inhóspito, donde no hay nadie para escucharte si pides socorro, donde sientes que tus gritos se chocarían solo con el hormigón y la chapa metálica de las naves, una mezcla de basura y de hierro fundido en el aire, y la quietud solo interrumpida por los grandes camiones que frenan en el paso de cebra elevado que hay justo frente al centro como si gritaran estremecidos nuestra vergüenza como sociedad “civilizada, moderna y comprometida”, la que es propia del siglo XXI, no de las atrocidades de que fue testigo el siglo pasado en el que encerraban a gente en campos de concentración por no ser quien dictaba el poder. Otra sensación, paralela al aislamiento y el abandono, es la frialdad, la completa ausencia de calor y humanidad⁵¹.

Aprender a escuchar el entorno, aprender a escuchar el silencio y el sonido van a provocar una autoalteración. Esta es la enseñanza que nos brinda John Cage quien de modo magistral enseñó a escuchar las formas del silencio. Unas formas que requieren destruir la grafía del lenguaje, de la memoria, para mostrar que silencio y sonido siempre están en continuidad⁵². Por tanto, el silencio se convierte en una pausa cargada de intención. El silencio es entonces ese suspirar que capta la atención con una intención prefijada, un silencio que puede crear expectativas, un silencio que interrumpe... De ahí que nos movamos en este paseo sonoro desde el centro de Barcelona hasta el centro de internamiento de extranjeros. No solo es un parón, un choque que congela la vida de los internos, las atrocidades que allí suceden no suelen ser noticia, y el silencio puede convertirnos en cómplices de la barbarie. Es un silencio marcado con las huellas de la ausencia, la impugnación de todo derecho, y no solo por la privación de la libertad o la posibilidad de ser embarcado en un vuelo de deportación masivo.

Hablando de silencios y ausencias, explica Carmen Pardo: “Tanto el silencio del lenguaje como el silencio que se introduce en la música suelen ser respiraciones que reclaman la atención. Respirar será crear el hueco en el que la atención puede desplegarse. El silencio es entonces como un suspiro, el nombre con el que la tradición francesa del s.XVIII designaba al silencio del valor de una negra en música. El silencio de negra es un suspiro, el de corchea medio suspiro, el de semicorchea un cuarto de suspiro... Y en este suspirar tal vez sea posible modificar la forma en que se escucha, transformar el oído”.

Pero, ¿de qué manera, a través del arte, se podría dar voz al silencio? Una forma que intuimos es la de recurrir a la presencia. En este sentido, mencionamos una acción desarrollada este año con motivo de las jornadas estatales por el cierre de los centros de internamiento de extranjeros, que proponía esta presencia como estrategia. Así, reprodujeron un plano del CIE de zona franca en la explanada de delante del MACBA, donde realizaron visitas explicativas por sus áreas, hablaron la nueva normativa, de la situación que viven los internos... entre otras acciones que se llevaron a cabo en esas jornadas. En el presente proyecto, como ya hemos dicho, el valor de la presencia lo proporciona la propia morfología de la materia, al ser sonido reproducible.

Volviendo a la obra de Krishnamurti, en un determinado momento, le pregunta el interlocutor si la belleza está relacionada de algún modo con la percepción sensoria, si depende cuando uno cierra los ojos, los oídos.. El autor contesta: “Es independiente de eso. Cuando usted cierra los oídos, los ojos, no hay fragmentación; por tanto, eso

49 Artículo sobre *Las formas del silencio*, publicado en red.

50 En el caso de los centros de internamiento, no se puede prolongar más de dos meses.

51 Ciertamente que no podemos obviar la gran labor que hacen grupos como por ejemplo Tanquem, aunque hay más; nos estamos refiriendo a las impresiones de los días que fuimos a registrar sonido a la puerta del CIE.

52 *Las formas del silencio.. Op.cit.*

tiene la cualidad de la belleza, de la sensibilidad. No depende de la belleza externa. Ponga el instrumento de una mente así, en medio de la ciudad más ruidosa. ¿Qué ocurre? Desde el punto de vista físico, él se ve afectado, pero no la cualidad de la mente que no se halla fragmentada. Ella es independiente de las circunstancias que la rodean; por lo tanto, no se interesa en la expresión. Es preciso hacer el silencio en la escucha y en la mirada para descubrir las formas del silencio” (Krishnamurti, 2006:109).

Pero si lo que tratamos de percibir no es la belleza oculta de las cosas, sino otros aspectos de la realidad que suelen vendernos ya maquillados y no de forma inocente, nos detendremos un momento en lo “antiestético” como forma de resistencia, para entender un poco estos procesos de cierre-apertura-desplazamiento⁵³. Al menos una de las estrategias del postmodernismo deviene clara: *deconstruir* el modernismo, pero no en su propia imagen, sino al abrirla, reescribirla. Foster nos habla de abrir los sistemas cerrados, e identifica éstos, a modo de ejemplo, con los museos, así que su propuesta de posible estrategia sería sacarlos a la calle. En nuestro caso, lo que hemos hecho ha sido justo el proceso inverso a la propuesta de Foster, hemos encerrado un momento que ocurre en el espacio público. En palabras de Ernest Mandel, vivimos en un “total system” sin esperanza de compensación, la ideología del tardo-capitalismo y el final de una ideología. Si queremos hacer una comparativa, podemos pensar el postmodernismo como el populismo que se rebela contra el aristocrático modernismo. Y aquí diferencia Foster entre un postmodernismo de resistencia y un postmodernismo de reacción. El postmodernismo de reacción repudia del modernismo con la estrategia de afirmar una nueva propuesta cultural, concibiendo una vuelta de las verdades tradicionales (en el arte, la religión y la familia) en términos terapéuticos, pero aquí el postmodernismo es reducido a un estilo. En el postmodernismo de resistencia no hay solo una práctica contra el modernismo oficial, sino también contra la “falsa normalidad” del postmodernismo reaccionario. Encaja con una deconstrucción crítica de la tradición, es una crítica a los orígenes, no una vuelta a ellos, y este hecho implica afiliación político-social. Lo antiestético no es un signo del nihilismo moderno, sino una crítica que desestructura el orden de las representaciones según se reinscribían, lo antiestético como una estética de la resistencia.

Para Deleuze, la época que vivimos se caracteriza por las sociedades de control y considera que Foucault se habría percatado que estamos en un proceso de cambio de sociedad, que no seríamos siempre sociedad disciplinaria⁵⁴ aunque los restos de la sociedad disciplinaria se mantengan y se mantendrán por años y años. Según el autor, ya no tenemos necesidad de los lugares de encierro pero los seguimos teniendo, a pesar de que cárceles, escuelas y hospitales son lugares de discusión permanente. Control no es lo mismo que disciplina. Podemos decir que en vez de obra de arte existe la contra-información (Deleuze, 1987:8). Pero la contra-información solo resulta efectiva cuando es o deviene acto de resistencia. No hay relación entre obra de arte y comunicación, la obra de arte no es un instrumento de comunicación. Sí hay afinidad entre la obra de arte y el acto de resistencia. “No hay obra de arte que no haga un llamado a un pueblo que no existe todavía” (Deleuze, 1987:9), como decíamos antes. Según Foucault en los límites de lo admitido, en los bordes de la Ley (al “quebrantarla”, que es la forma única de invocarla, al contrariarla) se daría una especie de localización física de la utopía.

10_CIUDAD Y UTOPÍA EN TIEMPOS DEL “TOTAL SYSTEM”

Venimos hablando de las sociedades de control y de las respuestas o resistencia a estas, que se pueden considerar, según Foucault, modos de “visualización” de la utopía. Si está se podría encontrar en los bordes, en los límites de la ley tal y como nos explica el filósofo francés; para nuestro análisis, trataremos de buscar esos límites utópicos en el

53 Hal Foster, *Postmodernism*. Se pregunta qué es el postmodernismo y lo ubica en el éxito del modernismo. Importancia de Foucault, Roland Barthes y Jacques Derrida para la concepción postmodernismo, junto al estructuralismo y el postestructuralismo (Foster, 1985:2).

54 Aclaración, en palabras de Deleuze: “nuestro futuro es las sociedades de control siendo sociedades disciplinarias”

marco de la ciudad, en sus propios bordes y límites, en su forma particular de marcar ritmos y tiempos para los caminantes que la llenan.

Lo cierto es que si pensamos en espacios utópicos o espacios “propicios” para la realización de la utopía, la ciudad aparece como una figura con vida propia, como un ente movable y no estático capaz de tener aspiraciones y sueños propios. Sin embargo, pensemos un momento, ¿hay espacio más controlable y normativizado que la ciudad en sí misma? La ciudad fue el escenario de los situacionistas, cuya misiva consistía en la construcción de situaciones, tal y como expresan en el nº6 de la Internacional Situacionista de 1961: “Construcción de Situaciones es la liberación de las energías inagotables contenidas en la vida cotidiana petrificada”. Se está refiriendo a una experiencia artística anárquica, con la poesía como máximo exponente, definiéndose desde su inicio con la finalidad de construir deliberadamente una organización colectiva de un ambiente y un juego de acontecimientos, de acuerdo con la primera enunciación de su manifiesto⁵⁵ “Una nueva fuerza humana, que el marco existente no podrá reprimir, crece cada día con el irresistible desarrollo técnico y la insatisfacción de su utilización posible en nuestra vida social privada de sentido”. El hecho de que la ciudad fuera escenario “propicio” para la “realización” de la utopía viene dado por esa capacidad de la urbe en sí misma de hacer visible algo, presente y constante, o de ocultarlo y apartarlo a modo de silencio incómodo... Y así sigue el segundo párrafo de la Internacional Situacionista: “La alienación y la opresión en la sociedad no pueden ser mantenidas en ninguna de sus variantes, sino únicamente rechazadas en bloque con esa misma sociedad. Todo progreso real queda evidentemente suspendido hasta la solución revolucionaria de la crisis multiforme del presente”.

En relación con estos límites utópicos y espacios que son tanto objeto de análisis como de actuación, rescatamos la defensa de David Harvey sobre el derecho a la ciudad. Harvey se sirve de la definición de ciudad del sociólogo urbano Robert Parker, la cual citamos a continuación ya que se aproxima bastante a la “definición líquida” que andamos buscando, sin pretender reproducir ninguna doctrina ni hablar de verdades absolutas, sino jugar con conceptos diversos al modo que propone Wittgenstein con los parecidos de familia, observando balances y contradicciones. En este sentido, entendemos la ciudad como: “el intento más exitoso del ser humano de rehacer el mundo en el que vive de acuerdo con el deseo más íntimo de su corazón. Pero si la ciudad es el mundo que el ser humano ha creado, es también el mundo en el que a partir de ahora está condenado a vivir. Así pues, indirectamente y sin un sentido nítido de la naturaleza de su tarea, al hacer la ciudad, el ser humano, se ha rehecho a sí mismo”(Harvey,2008:1). Entonces, según Harvey, el tipo de ciudad que queremos está ligado a los tipos que deseamos y escojamos de lazos sociales, de relaciones con la naturaleza, de estilos de vida, de valores estéticos... Y define el derecho a la ciudad como algo que va más allá que la libertad individual de acceder a los recursos urbanos: se trata del derecho a cambiarnos a nosotros mismos cambiando la ciudad. Este autor contempla una relación íntima entre el desarrollo del capitalismo y la urbanización, pero en estas relaciones donde interviene el plusvalor, el movimiento de éste ocupa un lugar primordial para su mantenimiento: dinero, producción y población son las claves en la historia de la acumulación de capital que es la expresión de la urbanización en el capitalismo. Sin embargo, luego dice el autor: “Reivindicar el derecho a la ciudad supone, de hecho, reclamar el derecho a algo que ya no existe (si es que alguna vez existió en realidad). Pero, ¿cómo podría dejar de existir una ciudad o nunca haberlo hecho?”⁵⁶

Acabamos de establecer uno entre los muchos nexos posibles entre ciudad y utopía, pero este hecho de la ciudad como aspiración utópica le viene dado por su propia contradicción. Cuando reclamamos la ciudad, y aquí lo hacemos solo a modo de mención pues trataremos más en profundidad este reclamo introduciendo conceptos como gentrificación en apartados sucesivos, nos estamos refiriendo a la ciudad que oculta e invisibiliza, a la ciudad que te ahoga en un continuo murmurar donde no se dice nada ni nadie te escucha. Es la misma ciudad capaz de brindar un espacio privilegiado para la presencia del individuo, y de silenciarlo en la marginación convirtiéndolo en mero mobiliario⁵⁷. En este sentido, la categoría férrea y etérea de la ciudad identificada como Ley, lo que Lefebvre

55 Enlace al manifiesto de la Internacional Situacionista, <http://www.sindominio.net/ash/is0413.htm>

56 Idea vista en el artículo de Sebastián Jovani, publicado en la red: <https://www.diagonalperiodico.net/movimientos/23132-can-vies-y-la-gran-novela-barcelona.html>

denominó el espacio abstracto. Pero tanto Lefebvre como Harvey observan en la ciudad la fantasía de la aspiración, la idealización de algún sueño, la utopía; una ambiciosa ficción narrativa que encauce las pulsiones y prolongue un escenario que sirva de referencia para verse a sí misma, para identificarse en la diferencia.

En una conferencia sobre ruidos, Jacques Attali intervenía reflexionado sobre cuál era el valor de la música en la sociedad precapitalista. De modo que, en su opinión: “la música es una metáfora de la administración de la violencia. Cuando la gente escucha música, escuchan el hecho de que la sociedad es posible: porque podemos administrar la violencia. Si la violencia no es administrada, la sociedad colapsa. El único modo que poseen los individuos de sobrevivir, es que la violencia sea canalizada o dominada”. Para hacer tales afirmaciones, se basa en fundamentaciones de la antropología respecto a la violencia, necesarias para conocer la manera de administrarla, que resumimos en las siguientes hipótesis: por un lado, somos violentos cuando poseemos los mismos tipos de deseos que otra persona, pues nos volvemos rivales; y por otro, que “el modo de administrar la violencia en la sociedad es organizar las diferencias -no desigualdades- entre las personas, para que no deseen las mismas cosas, y canalizar la violencia por medio de chivos expiatorios. Los chivos expiatorios son un elemento crucial en la organización de la sociedad” (Attali, 2001).

La relación entre esto y la música, para Attali, es que “la música es una metáfora de la organización de chivos expiatorios”, en tanto que se considera la música como una forma de organizar diferencias entre los ruidos. Y sigue el mismo autor: “El ruido es violencia, es muerte. Organizar los ruidos, crear diferencias, es una forma de demostrar que la violencia se puede transformar en una forma de administrarse a sí misma. Esto es verdadero en todas partes. En miles de mitos hay relaciones entre ruido y violencia, música y paz, músicos y chivos expiatorios, música y relaciones con los dioses, danza y ceremonia religiosa. En cada caso representan lo mismo: el intento de encontrar una forma de organizar la vida social” (Attali, 2001).

Por otro lado, volviendo al concepto de “total system” de Mandel, sabemos que vivimos en un “capitalismo total” que ha llegado incluso a calar en las relaciones afectivas interpersonales⁵⁸, aunque ese no es el tema a discutir aquí; pero el hecho de lo que se ha llamado “capitalismo cultural”, que convierte en mercancía incluso las sensaciones, en el caso de la información, como expone Attali, ésta no se comporta de acuerdo con las leyes económicas, que se basan en la escasez. En este sentido, existe la información y existe la contra-información; está la comunicación y está la comunicación sin comunicación, del mismo modo que encontramos una estética de lo antiestético. Queremos hablar en términos de simbiosis, sincretismo y sinestesia, por eso recuperamos una cita de Evelyn Glenne, vista en el documental *Touch the Sound*: “Ser música, ser bailarina, ser artista...todo eso se refiere al sentido del tacto, y la comunicación es tacto. (...) Quiero decir, el tacto es algo...es un poco como escuchar, es tan vasto que necesitamos cada sentido para que los otros trabajen... ¿Sabes? Quitarte la vista no es tan grave...quitarte el oído no es tan grave...Todos los otros sentidos se convertirán en ese sentido que perdiste. Es de lo que se trata el misterioso “sexto sentido”. Crea este tipo de sentido que no sabíamos que existía, hasta que no perdemos uno u otro... de la misma manera en que si yo dejara de pronto de funcionar como una percusionista de verdad nunca dejaría de ser músico solo porque dejara de comunicarme con los instrumentos de percusión. Siempre sería músico porque es algo tan interno y nadie puede llevárselo...nadie. Necesitamos comer, necesitamos dormir, y necesitamos música. Siempre ocurre en nuestro interior”.

Esto enlaza con el interés de Val del Omar en el valor acústico de la palabra, en que la gente “aprenda a leer con los oídos y no con los ojos”. Explica Carmen Pardo que Val del Omar se interesa por el sonido, el fonema que desborda

57 Idea del antropólogo Manuel Delgado, proyecto “Retratos sense rostro”, aun no publicado, se refiere a los sin-techo, idea de que ya no sentimos “nada” al ver a un vagabundo pasando frío durmiendo en el suelo, se han convertido en mero mobiliario para nuestras conciencias “comprometidas y modernas”.

58 Me parece que la rapidez con que vivimos nos crea la sensación de cercanía, gracias a la tecnología y redes sociales, pero sin embargo somos humanos todos “de usar y tirar”, y todo es desechable y modificable ya que no hay verdadero contacto, de ahí el torrente de libros de autoayuda..aunque creo también que éstos más que “liberarnos” nos pretenden homogeneizar según ese mismo canon que la sociedad del capitalismo total impone.

la escritura, por ser el centro de atención... ya dijimos antes que la audición es el sentido que no descansa. El sonido de la palabra es, para Val de Omar, lo que se escucha de modo inconsciente, pero que tiene un gran poder de influencia sobre el oyente, y el sonido tiene la capacidad de devolver al hombre a lo concreto⁵⁹. En este sentido, nos interesan especialmente estas palabras de Val de Omar: ..."creo en los ruidos de la calle, creo que se pueden abrir los puentes de las melodías, creo que frente a la gloriosa e insuperable construcción musical de ideas y sonidos abstractos de la *Quinta sinfonía*, el documental acústico de acciones y sonidos concretos solo aguarda el numen capaz de concretar lo cotidiano, para elevarse en armonía, hoy asimilable y popular y, por lo tanto, más eficaz".

Ya hemos dicho que la calle es nuestro espacio. Porque creemos que el tránsito de las personas es la vida de las ciudades, que una ciudad no puede mantenerse autárquica y cerrada sobre sí (o no sería una ciudad!), y mucho menos una ciudad del mundo contemporáneo, tipificada, delimitada y estratificada. La ciudad simboliza el nuevo ordenamiento. También hemos hablado sobre la intención del presente trabajo al tratar de definir y rescatar vacíos, silencios o "no-lugares" en la ciudad, para lo cual nos detendremos un momento en el concepto de heterotopía de Foucault, ya que heterotopías son ⁶⁰"esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en que vivimos". Habla Foucault de que hay utopías con un espacio preciso y real, lugares utópicos con un espacio definido y unos tiempos ucrónicos: no vivimos en una superficie plana y delimitada linealmente, sino que existen huecos, salientes, márgenes... al final, zonas claras y zonas de sombra. Las heterotopías tienen siempre un sistema de apertura y cierre que las aísla del espacio que las rodea, son una impugnación de todos los demás espacios. Existen las heterotopías ligadas a la fiesta, pero también aquellas ligadas al pasaje, a la transformación. Hoy las más características son las prisiones.

En relación con el concepto de heterotopía encontramos el "no-lugar" de M. Augé. Estos no-lugares son "lugares monótonos y fríos a los cuales no se corresponde ni identidad ni memoria y que no tienen nada que ver con contextos espaciales culturalmente identificados e identificadores" (Augé, 1993:65).. Algunos ejemplos serían sitios que podemos agrupar fácilmente en el grupo de los "parecidos de familia"⁶¹ de la movilidad, como las habitaciones de los hoteles, los cajeros automáticos, las terminales de los aeropuertos, los hipermercados, las autopistas, etc" (Delgado, 2006,6). Y hay otras definiciones del "no-lugar", Lévinas, por ejemplo, define el café como "no-lugar para una no-sociedad, para una sociedad sin solidaridad, sin mañana, sin compromiso, sin intereses comunes, la sociedad del juego". Encontramos así esta visión pesimista del no-lugar, la cual tiene un opuesto optimista en las visiones de la ciudad como potencia o espacio para la utopía, que ya describimos antes. Nuestra opción es movernos entre ambas acepciones, no creemos que una elimine a la otra, sino que se complementan y contribuyen al engranaje de eso que hemos definido como el "total capitalism". En este sentido todo es consumible, y dentro de la ciudad, en relación con la movilidad que es el tema que nos atañe, percibimos una especie de "normativización no escrita" de la normalidad. Si la ciudad es espacio privilegiado de la movilidad y también de la realización, entonces debería privilegiar la diversidad y no la norma excluyente. Este juego de apariencias homogeneizantes del cual el espacio público participa con una gran efectividad, nos lleva a pensar en la "sociedad del espectáculo" de Guy Debord, quien afirma: "El concepto de espectáculo unifica y explica una gran diversidad de fenómenos aparentes. La diversidad y contrastes de éstos son las apariencias de esta apariencia organizada socialmente, que debe ser ella misma reconocida en su verdad general. Considerado según sus propios términos el espectáculo es la "afirmación" de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, es decir social, como simple apariencia. Pero la crítica que alcanza la verdad del espectáculo lo descubre como la "negación" visible de la vida que "ha llegado a ser visible (Debord)".

59 Carmen Pardo hace un análisis de la obra y el pensamiento de Val de Omar, publicado en red: <http://www.sensxperiment.es/carmen-pardo/>

60 Aquí Foucault está haciendo lo que es la labor del filósofo, según Deleuze (un acto de creación...). Crea un concepto, al mismo tiempo que crea su disciplina: la heterotopología.

61 Volvemos a hacer alusión al modo de "jugar" de Wittgenstein, ante la "necesidad" de conceptualizar.

Hilando con la idea apenas expuesta y volviendo a los situacionistas, tomamos prestado un concepto que será basilar en el desarrollo del presente proyecto: la *Psicogeografía*, que viene explicada como, “El estudio de los efectos específicos del entorno geográfico, organizado conscientemente o no, a partir de las emociones y comportamientos de los individuos”; es la cuarta definición de la Internacional Situacionista de 1958⁶² y busca una secuencia narrativa en la lectura de la ciudad como texto (Cerdá, 2012:54). Explica Andrés Devesa que la intervención práctica en la ciudad por parte de los situacionistas se concretaba en la psicogeografía, pero también en la práctica de la deriva, lo aleatorio, lo que conocemos como el “dejarse llevar” a través del paisaje urbano, con el estudio de la cartografía, conectándolo con unas variables psicogeográficas que influirían en la deriva de modos diferentes según las personas y las propias condiciones del entorno urbano. En las teorías situacionistas sobre la ciudad se aprecia de forma clara el gran problema al que se enfrentó la Internacional situacionista, y es que pretendía unificar la crítica teórica de la sociedad capitalista y la práctica que superase esa realidad.⁶³ El hecho es que la práctica de la psicogeografía se ejerce principalmente a través de las derivas, de este deambular sin rumbo en el que se pretenden recoger las experiencias y los cambios ambientales que pueden ocurrir durante improvisados recorridos por las ciudades. Los situacionistas abogaban por perderse como forma de dejarse sorprender y también influir en los acontecimientos que ocurrieran durante esas derivas. Esta era una manera transgresora de analizar el urbanismo y el espacio público, explorarlo desde sus lados ocultos, diagonales o aparentemente intrascendentes⁶⁴.

11_RUIDOS. LOS NO-LUGARES

El espacio público es una composición sonora en transformación y es también un reflejo de los cambios estructurales de la sociedad. Ya veremos un poco más adelante como es un reclamo ante el proceso imparable de gentrificación en las ciudades de hoy día. Hay una identidad sonora en cada lugar, y ello configura la memoria sonora y el subconsciente colectivo de sus habitantes. Cada ciudad, barrio o calle tienen un ambiente sonoro diferencial que se va transformando y adaptando en el tiempo, pero los límites del cambio y transformación de los sonidos son imprecisos dado que son un reflejo directo de una gran complejidad (Cerdá, 2012:178). Estos sonidos los trabajamos como material artístico, tal como indica Martin Seel: “La mayor parte de los objetos artísticos surgen a partir del empleo de un material de los sentidos (...) El material constitutivo de un género artístico es una condición sin la cual no podría existir ninguna obra de arte (...) Material no significa simplemente Materia sino más bien aquello que es trabajado o aquello con lo que se trabaja en virtud de lo cual puede hablarse de obras de arte perteneciente a un género específico (...) el material de la música serían los ruidos y los sonidos” (Seel,2011:164). Así, este proyecto pretende decodificar una información sonora de la ciudad como un ente mutable, superpuesto y difuso. Los nuevos usos del espacio urbano y la actividad y diversidad de sus habitantes, comportan nuevos sonidos fácilmente detectables en la calle. Las fronteras, los niveles y las marcas sonoras de cada espacio son el objeto de análisis de este trabajo. Dice J. Cerdá que los lugares son una relación sonora, textual, sentimental. Para leer esta realidad es preciso poner en contacto aspectos más cercanos a lo inmaterial que a lo físico. La ciudad es un texto con infinitas posibilidades de lectura, es el texto de las infinitas posibilidades, el escenario de imprevistos que más se presta a representaciones, interpretaciones y conjeturas. En palabras de J. Cerdá: “Esta representación de lo indefinible es una necesidad de plasmar nuestra mirada personal y fijar los diversos recorridos realizados en la ciudad dentro de la ciudad. Recorrer el mapa, práctica habitual de las acciones artísticas en el territorio, tiene la finalidad de relacionar conocimiento con experiencia. La información del recorrido o la deriva, proporciona una

62 <http://artecontempo.blogspot.com.es/2006/04/situacionismo.html> Para leer el manifiesto entero.

63 El urbanismo en la internacional situacionista: Prefacio: <http://es.scribd.com/doc/15032395/Urbanismo-en-La-Internacional-Situacionista-21-4-09>

64 Revista Bostezo, año 2, num. 6, monográfico sobre los situacionistas. Muy recomendable. <http://galeriadeartefugaz.files.wordpress.com/2012/12/fanzine-situacionista.pdf>

experimentación directa en el espacio que nos hace ver que la ciudad es multidimensional, con relaciones complejas, no evidentes entre las partes” (Cerdá, 2012:12).

Si Benjamin estaba maravillado con la película “fábrica de sueños” por ofrecer al espectador una nueva forma de experiencia sensible⁶⁵ hoy día, esa fascinación que rodeaba al cine con un aura, se encuentra en el museo, el cual cumple dos funciones que nos llevan a identificarlo con la heterotopías de Foucault. Por un lado la de preservar, a modo de zona de culto; y por otro lado pero al mismo tiempo, exponer, según el concepto contemporáneo de la publicidad. Dada la definición del arte como experiencia, y de los ritmos contemporáneos que vivimos empecinados en acumular experiencias, museos y bibliotecas se definen como heterotopías propias de nuestra cultura, y heterotopías del tiempo que se extiende al infinito, por esa voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, gustos y formas. Aunque no nos detendremos a hablar de los museos, aunque también entren en este concepto, dado que la definición de experiencia estética en el caso del turismo se desarrolla desde el mismo momento en que “se pisa tierra extraña”, desde que se respira otro aire, y se escucha otro idioma.. Hilando con esta idea, se percata Manuel Delgado de que “en casi todas las ciudades, los grandes procesos de transformación urbana se llevan a cabo hoy, casi sin excepción, acompañados de actuaciones que invocan los principios abstractos del Arte, la Cultura, la Belleza, el Saber, etc., valores en los que las políticas de promoción urbana y competencia entre ciudades encuentran un valor refugio con que dotar de singularidad funcional y prestigiar lo que en la práctica son estrategias de tematización y espectacularización, además de constituirse en fuente de legitimación Simbólica de las instituciones políticas ante la propia ciudadanía” (Delgado, 2007:106). Es la sociedad del espectáculo de la que habla Guy Debord pero asistiendo a la función más ridícula, “plastiquera” y artificial aunque sin artificio... El turismo de masas es un fenómeno directamente asociado a dinámicas globalizadoras. Dice Manuel Delgado que el turista es hoy un personaje banal, un actor social que está de paso pero involucrado activamente en un proceso que está modificando los contextos culturales en que irrumpe (Delgado, 2006:92), y sigue: “Conoce la sociedad mundializada actual, la dislocación de la experiencia de la que la otra gran figura es el inmigrante, que, a diferencia del turista que viaja para ser servido por sus anfitriones, se desplaza para ponerse al servicio de estos”. Una de las formas que tiene la ciudad para atraer turistas es la de ofertar ciertos valores abstractos para ser consumidos por un turismo de masas. No se busca ni se encuentra “lo genuino”, lo propio y endógeno, sino la caricatura de la ciudad “abierta” al turismo en masa, ya que este negocio modifica los perfiles de las ciudades en “industrias culturales” (recordemos que mencionábamos hace un momento al arte, la cultura, la historia... como los santos de devoción de nuestro tiempo), legitimado por actuaciones urbanísticas para resaltar determinadas identidades. Pero esta estrategia de resaltar algunas identidades o de darle más presencia a ciertos hechos (históricos, culturales...) es una estrategia de marketing urbano basado en una teorización de apariencias y visualización de esencias, es una marca de ciudad. En boca de un barcelonés, “en Barcelona ya no queda vida, es un decorado”⁶⁶.

En una entrevista⁶⁷, Manuel Delgado define lo que entiende por “el hombre público”, inscrito en una ciudad planificada, y por tanto deconstruida; la ciudad como universo de incertezas donde todo es posible y donde todo el mundo es parte del mobiliario, y esto no tiene nada que ver con el urbanismo... Se habría tornado en expresionismo a coste de eliminar lo urbano. Explica el autor que la inmigración constituye una de las comunidades centrales en movimiento continuo. El paradigma del animal público es que en la calle debería reconocerse como alguien a quien se reconocen todos los derechos, “es carne que se mueve”. Entonces, el animal público es el cuerpo que se mueve y se desplaza, de modo que en la calle todos somos inmigrantes, todo el mundo es “el otro”, “todo el mundo podría ser nuestro primer enemigo o nuestro amor”. Pero advierte el autor que existe un miedo al espacio público, “cuanto más miran menos ven”, y es que nunca había habido tanta policía como ahora en las calles. Manuel Delgado, en consonancia con Augé y Lévinas y a diferencia de otros autores que ven la ciudad como aspiración, recordemos a

65 Borggdorff, quien también trabaja temas referentes experiencias estéticas y sobre la investigación artística en el mundo académico.

66 Idea sacada del documental Bye Bye Barcelona.

67 Entrevista en la 2tve.

Harvey y Lefebvre, considera que la calle es la negación absoluta de la utopía. Es por eso que propone una antropología de la calle, de lo inorgánico (Delgado, 2006:93).

Dice Foucault, al hablarnos de heterotopías, que existen regiones de paso, regiones abiertas de la parada provisoria y regiones cerradas del reposo y el recogimiento. Pero existen, y este punto es el que nos interesa aquí, los contraespacios: las utopías situadas, los lugares reales fuera de todo lugar. Nosotros tomaremos esta definición, de no-lugares que son hitos de la movilidad humana, ya sean lugares privilegiados, gentrificados, o apartados como puntos ciegos de la ciudad fruto de la vergüenza de esta sociedad espectacularizada y falsamente homogeneizada. El ambiente sonoro de los espacios urbanos está definido por las marcas sonoras y las trazas sonoras de la movilidad que se mezclan en el espacio auditivo, por eso el ambiente sonoro que percibimos en el Raval no tiene mucho que ver con el Gótico, exceptuando las zonas que han sido presa del “esponjamiento” que tienen su propia forma de sonar. Del mismo modo, parece simbólico, aunque en realidad la explicación es simple si pensamos en lo inhóspito del lugar y en su uso industrial, que en las grabaciones en zona franca en la puerta del CIE, apenas se perciban trazas de presencia humana, como si todo ese engranaje de maquinarias y monstruos de hierro se pusieran en funcionamiento solos. Allí hemos encontrado una cara de Barcelona como ciudad fantasma..no es de extrañar que un área industrial tenga ese carácter “impersonal”, de tránsito, estacionamiento y almacenaje, pero si nos debería dar cuenta de lo miserablemente que se está tratando a esas personas, a las que prácticamente se les trata de negar el hecho de serlo. La nueva industria que acumula recursos humanos es el turismo, la masificación de los centros de las ciudades es el espejo de la masificación de este negocio. Las áreas industriales ya no requieren tanto personal, quedan relegadas a ser espacios apartados y ocultos, regiones de paso o heterotopías, si preferimos la definición de Foucault. Lo que resulta más chocante es que la mercancía de estos espacios deshumanizados llegue a ser mercancía humana, como si el hecho de su ocultamiento le diera la supremacía-preeminencia para vulnerar todos los derechos humanos y cagarse en la ética. De hecho, cuando nos referíamos a este “lugar” en zona franca y lo asociábamos con el silencio y la oscuridad, no era tan metafórico. No solo se percibe en las grabaciones de sonidos como materia prima de este trabajo, como ya hemos dicho, sino que la nueva normativa para los CIE dará cobertura legal al hecho de que no haya cámaras en todos los espacios, cuando las grabaciones son la única garantía a la hora de denunciar las agresiones. Solo añadiremos que en los muros de la entrada donde estuvimos registrando sonidos, sobre nuestras cabezas, y muy bien mimetizadas con las verjas y el hormigón, estaban en fila una cámara tras otra con un espacio de unos pocos centímetros entre sí.

12_ GENTRIFICACIÓN. LA CIUDAD ARREBATADA

Llegados a este punto, y para seguir relacionando este espectro de ideas sin perder de vista el significado central del proyecto, y por tanto, entender su aplicación práctica en el trasfondo de nuestra ruta sonora por Barcelona, nos toca finalmente de hablar del concepto de gentrificación. A grandes rasgos, la gentrificación se caracteriza por la ocupación residencial de los centros urbanos por parte de las clases altas, que al trasladarse a dichas zonas desplazan a los habitantes de menores ingresos económicos que viven ahí. Aunque a veces el motivo es residencial, puede que estas clases altas no ocupen estos espacios de forma presencial sino mediante el establecimiento de hoteles, apartamentos turísticos o camas hoteleras. Sin embargo, la importancia no es (en términos sociales) que los nuevos moradores tengan más o menos dinero o si son más o menos bohemios, sino que los habitantes arraigados en una zona encuentren precios prohibitivos y deban salir del barrio en contra de su voluntad debido a los elevados precios de las casas. Eso, unido a la obligación del urbanista de intentar ofrecer diversidad en toda la ciudad hace de este fenómeno algo muy importante a la par que negativo. Cuando existe un traslado de habitantes de un barrio con motivo de los menores ingresos de estos, el barrio pierde parte de su tejido social, se crean zonas exclusivas según clases sociales y la ciudad deja de tener su función de ser espacio de todos, pública, para convertirse en guetos divididos por niveles de renta⁶⁸.

68 Recomendamos este artículo sobre gentrificación, del q hemos tomado algunas definiciones :

<http://www.paisajetransversal.org/2012/08/hablemos-mas-sobre-gentrificacion.html>

Volviendo a la obra de Manuel Delgado⁶⁹, el cual ha reflexionado ampliamente sobre este proceso, indicamos el modus operandi cuando ciertos intereses deciden cambiar la forma y la vida de un barrio: primero se lo declara “obsoleto”, se prefigura un plan perfecto de remodelación y se hace público (bien adornado, bajo preceptos de habitabilidad...), luego se proponen ofertas de realojamiento (excluyendo a los que no podrán hacer frente a los nuevos precios), se divide a los vecinos afectados a través del encauzamiento de dinámicas de participación y se sigue sometiendo al abandono a esa zona para dejar evidencia de la necesidad de intervenir; se pueden dar también formas de acoso y derribo como el “mobbing” institucional, presión que se ejerce a aquellos que se niegan a abandonar sus hogares y que se acaban viendo obligados a hacerlo por la “necesaria” intervención urbanística para la “refuncionalización” de su barrio. Este “proceder” es una conducta perversa de empresas pero seguida por la propia Administración y aplicada por sus funcionarios con la ley en mano. Según el antropólogo, “las dinámicas de trivialización, terciarización y tematización desembocan en la disolución de lo que es urbano en urbanización, interpretada como la sumisión sin condiciones a los imperativos de las diferentes ideologías urbanísticas” (Delgado, 2006:5). Quienes vivimos en Barcelona podemos visualizar de forma inmediata grandes espacios que siguen este patrón, barrios que se han convertido íntegramente, y de una forma abrupta, en espacios gentrificados; igualmente podremos reconocer otros que siguen este camino, hacia la definición que dábamos de no-lugar.

No hay más que ver como los centros históricos de las ciudades han pasado a ser parques temáticos, espacios que se van perfilando cada vez más para atraer y estrujar el bolsillo de los turistas en masa. Negocios, precios, publicidad, espacios de ocio, trazados, etc. nos demuestran que el turismo es un fenómeno de movilidad que en la imagen de la ciudad ocupa un lugar privilegiado, especialmente visible, y es obvio, por el volumen económico que éste acarrea. Hoy día el turismo es la primera industria, por encima del petróleo, el automóvil y la nuclear (Michaud, 2007:153). El hecho del turista que busca relax, entretenimiento, placer y descanso en el “far niente”, muestra el cambio de régimen. El turismo es estético y satisface el hedonismo. Es huir de lo cotidiano, desubicarse. Mediante el exotismo de otras formas de concebir el mundo, y percibir esa diferencia es una forma de adquirir identidad, de formar identidad en uno mismo, a través de la percepción del otro, de lo que no se es. A través del turismo, como otra manifestación de esta incesante búsqueda de experiencia y de experiencia estética, se da un sentimiento de salir de sí y la consecuente creencia de creer que se sabe mejor de lo que se es. Pero habría que diferenciar entre un tipo de turismo masificado, y la figura del viajero que busca lo auténtico, lo genuino, lo diferente... y por tanto chocará de frente con un destino que esté masificado o lo que se ha llamado en Barcelona por parte de las críticas vecinales como “turismo de borrachera”. El documental Bye Bye Barcelona⁷⁰, a través de entrevistas y algunos datos que señalaremos a continuación, nos muestra la cara más negativa de este turismo. En un momento, un entrevistado dice que la ciudad de Barcelona, habiéndose tornado tan turística suele defraudar al visitante. Aconseja reflexionar sobre si se está ofreciendo una Barcelona para el turista que quiere consumir algo manido, o si se prefiere otro tipo de turismo, y que recíprocamente, se lleve una impresión mejor. Dicen que no es que quieran volver a los 70, pero que este modelo y esta forma de “vender la ciudad” acabarán colapsando, acabando con la ciudad misma, siendo un parque temático toda ella. Aun así, creen que es utópico que haya una solución, ya que esta situación se corresponde e identifica con lo especulativo. Sin embargo, se comentan algunas propuestas como la posibilidad de otro modelo de turismo que no sea tan cortoplacista, quizá con “menos cantidad y más calidad”. En el documental, se deja claro que lo que critican los vecinos no es el hecho de viajar, sino este tipo de “consumo de los lugares”, y es que en Barcelona no se reconoce como turismo de masas pero lo es⁷¹, y si cabe alguna duda, solo hay que salir a intentar caminar la Rambla o ir a la Boquería, lugares que define María Mas como “espacios perdidos para la ciudad”, y sigue: “más terrazas, más ruido, más invasión... porque ya no se trata del visitante que viene a ver cómo se vive en Barcelona, sino es ir de tienda en tienda consumiendo constantemente, y la verdad es que eso es una presión que los vecinos estamos sufriendo y crea crispación (...) no es que estemos en contra del turismo, todos somos o todos queremos ser turistas, el problema es cuando se fomenta un monocultivo,

69 Manuel Delgado, La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del “modelo Barcelona”

70 En la bibliografía adjuntamos el enlace al documental.

71 Opina María Mas, presidenta de la asociación de vecinos del casc antic.

porque cuando se produce un monocultivo se va destruyendo todo alrededor". La idea que extraemos del documental es que si se gana en turismo se pierde en vecindad, pues como dice otra entrevistada: "es gente que viene a visitarlo media hora, pero la gente que lleva ahí la vida, de repente lo encuentra invivible...la culpa es de la especulación, todo lo que se oferta son apartamentos y pisos turísticos y hoteleros".

Por tanto, la masificación hace incómodo para el vecino el vivir, la gente pierde la ciudad en beneficio del turismo y del dinero rápido, pues se explotan unas actividades turísticas reiterativas que nada tienen que ver con la ciudad, es "una tienda del mundo" y la ciudad pierde su encanto. Por mencionar algunos datos, extraídos del mismo documental, de 1'7 millones de turistas en 1990, fecha que marcan como inicio de la intensificación del turismo, a 7'4 en 2012 y creciendo a más de 8 millones en 2013. Señalan como algunas de las causas de este turismo masivo las líneas aéreas low cost y la cultura de la globalización, además, el muelle lo permite, y es que en un día de agosto pueden llegar a desembarcar ¡30.000 personas! Su puerto es el puerto líder de cruceros de continente y del mediterráneo, de modo que el crucero más grande del mundo, el Allure of the Seas, escogió Barcelona como base de operaciones en 2015: Se espera que durante ese año él solo mueva a cerca de 160.000 personas, 1'5 veces la población de Ciutat Vella.

Por mencionar otros datos que nos puedan ser esclarecedores, la actividad económica ligada al turismo representa el 12% del PIB de Catalunya, y la masificación genera en Barcelona 20 millones de euros al día. Según google, Barcelona es la tercera ciudad más fotografiada, y la cuarta ciudad más visitada de Europa, después de Londres, París, y Roma. Sin embargo, como ya hemos dicho, es el destino que más defrauda a causa de unos enclaves masificados, inseguros y, por tanto, de menor calidad: he aquí la definición de turismo de masas.

De la mano de la gentrificación, va la masificación de la privatización del espacio público. En Ciutat Vella viven 105.000 personas, duplicando la densidad de población de Barcelona; se calcula que alberga 170.000 camas hoteleras, 619 pisos turísticos legales, y entre 1000 y 8000 ilegales. Antes dijimos que los procesos de gentrificación se desarrollan con el beneplácito de las autoridades, de modo que la normativa local de Barcelona sobre lugares de concurrencia (bares, locales, restaurantes...) permite que los distritos puedan hacer una normativa ad hoc, adaptada a las circunstancias de su distrito. Así, el Plan de usos de 2010 parte de un estudio en el cual se dio un proceso participativo para elaborar un plan estratégico de turismo y ver qué capacidad de turismo puede soportar la zona, pero también sobre patrimonio humano y arquitectónico. El caso de Ciutat Vella es diverso, pues es casco histórico en sentido estricto (y literal, la traducción en castellano es "ciudad vieja"), es centro administrativo y económico, pero también es barrio, también vive gente. El 24 de julio de 2013 se aprueba un nuevo plan de usos para Ciutat Vella pese al rechazo de la mayoría de los vecinos, pues permite utilizar para fin hotelero todos los edificios de protección B⁷². El nuevo Plan de usos de Ciutat Vella reconoce el problema de los pisos turísticos y les obliga a agruparse en fincas recatalogadas para uso hotelero en los próximos años. Sin embargo, el efecto no será paliar el problema, sino echar a los vecinos para que el bloque entero pueda ser recatalogado. María Mas, la presidenta de la Asociación del Casc Antic, advierte que: "si vaciamos de vida todos los edificios, estamos destruyendo de vida a la ciudad, y es algo que vamos a pagar dentro de un tiempo, es una reflexión que hay que hacer. El patrimonio arquitectónico si no va ligado a una vida, al final crea una ciudad de cartón piedra... y esa no es la ciudad que nosotros queremos vivir (...). El turismo como lo tenemos ahora es una prostitución del territorio".

Sin embargo, la especulación con el turismo en el centro de la ciudad se define por oferta de mercado, no importan los referentes humanos, es puro negocio. Manuel Delgado lo define de "mero simulacro que convierte la identidad y la memoria en espectáculo para el consumo de unas masas cada vez más globalizadas" (Delgado, 2006:96). De este modo, la ciudad como ente moldeable donde los trazados de las calles corresponden a mapas turísticos, para pasar por edificios, hitos y monumentos determinados, que son elementos fuertes del paisaje urbano, que son una evocación, un "reclamo para crear oferta de ciudad", es la lógica de las guías turísticas que tienden a borrar "toda humanidad de un país o una ciudad" a favor de sus monumentos. Esos monumentos se definen "históricos" pero no es más que una pretensión, pues se ha enajenado la historia, al haber sido apartados de la realidad del lugar o entorno en el que se erigen, de modo que se quedan sin memoria, estúpidos, "tematizados" ... Y es porque eso crea

72 En este grupo entran de unos 300 a 400 edificios de la fachada que da al paseo marítimo. Dato extraído del documental Bye Bye Barcelona.

negocio (Delgado, 2006:93). Esto ha hecho en Barcelona que barrios enteros queden fuera del concepto de ciudad que veíamos al principio, y recordemos la definición de ciudad de Robert Parker como: “el intento más exitoso del ser humano de rehacer el mundo en el que vive de acuerdo con el deseo más íntimo de su corazón. Pero si la ciudad es el mundo que el ser humano ha creado, es también el mundo en el que a partir de ahora está condenado a vivir”. Encontramos, en cambio, áreas gentrificadas que son un decorado para ser reclamo turístico e inversor. Dice Manuel Delgado que estas potentes industrias no se basan ya en producción manufacturada, sino en la venta de “experiencias programadas”, refiriéndose a la premonición de Alvin Toffler a finales de los 60’ sobre las industrias de la experiencia (Delgado, 2006:94). El proceso ha concluido en un tipo de turismo del que las versiones “culturales” que adoptan como meta las ciudades es ya el colofón. Ese turismo posmoderno busca sobretudo lo falso, paradójicamente presentado como lo verdadero, y lo hace en lo que es ya un puro hiperespacio⁷³. “En nombre de la preservación de cascos históricos se generan entonces prosencios huecos que, a pesar de que pretenden encarnar lo vernacular urbano, se parecen cada vez más unos a otros. Nada más parecido a un centro histórico museificado que otro centro histórico museificado. Por mucho que los edificios y monumentos principales sean distintos, uno siempre tiene la impresión de pasear por las mismas callejuelas llenas de los mismos establecimientos para turistas y, por supuesto, de los mismos turistas”. Estamos hablando de nuevo de esa espectacularización, de las dinámicas de la ciudad de trivialización, terciarización y tematización, que desembocan en una disolución de lo urbano en mera urbanización, usando la expresión de Delgado. Y concluye el autor, “también, a menudo, esta situación es la antesala de intervenciones de reordenación del territorio destinadas a la conversión de centros antiguos en parques temáticos donde se escenifica una pseudoverdad histórica o cultural o en escenarios para la gentrificación, es decir, de asentamientos de clases medias en busca de un reencuentro con la “vida de barrio”, al que se han añadido unas dosis controladas y controlables de “multiculturalismo”, como el nuevo sabor local que ha de atraer a clientes de vivienda nueva o reformada en barrios antiguos” (Delgado, 2006:94).

Respecto a la “anti o contra ciudad”, presentada frecuentemente como no-ciudad, es, de nuevo citando al antropólogo, en el momento actual lo que vemos desarrollarse como “centralización sin centralidad, renuncia a la diversificación funcional y humana, grandes procesos de especialización, producción de centros históricos de los que la historia ha sido expulsada...” (Delgado, 2006a:7). Para Delgado, la ciudad es una etapa que se puede prolongar a lo largo de los siglos, la no-ciudad, en cambio, es una vía. La no-ciudad existe, pero no está, en el sentido de que no es un estado y menos encara a un Estado, sino que es “la antesala de todo, atravesada constantemente por transeúntes que se afanan por acomodarse como puedan a esa ausencia de lugar”. Estos transeúntes son una viva imagen de la figura latina del “quidam”⁷⁴, en tanto que persona indefinida, ciudadano anónimo, no vecino, sino quien pasa y que sólo existe en tanto que pasa. De hecho, esta no-ciudad o contra-ciudad se reproduce como una configuración socioespacial que desactiva las cualidades que tipificaban tanto la ciudad en cuanto morfología como lo urbano en tanto que estilo de vivir.

Antes indicábamos que la experiencia del turismo crea una cierta idea de “creerse mejor”, algo que Manuel Delgado observa como la exigencia de que el turista plantea una parcela de utopía urbana, un universo sin contradicción ni traumas, un mundo fragmentario e incongruente. Solo tenemos que ver si no el tipo de repertorio que suele ofrecérselo a los turistas, quienes esperan encontrar lo auténtico, “como si fuera este el territorio de un reencuentro inconsciente con una comarca de la vida colectiva y psicológica al que la sociedad de procedencia ha decidido ya renunciar, y que no es otro que el de la regularidad en las relaciones sociales, la coherencia consigo misma y la anulación de dinámicas sociohistóricas que se nutren del mismo desorden que se pasan el tiempo generando” (Delgado, 2006:95). Al final, es la utopía lo que se anda buscando. El turista quiere ver, y se le muestra, es una imagen de inalterabilidad de un esplendor pasado, lo que solemos llamar “patrimonio”⁷⁵ cultural”, que son improntas identitarias, pero todas política y/o comercialmente determinadas.

73 cf.Losada Gómez, 2003, pero hemos extraído el fragmento de la obra de M.Delgado, *Antropología y turismo*.. Op.cit.

74 Def. “Quidam”:1.Sujeto a quien se designa indeterminadamente.2. m. coloq. Sujeto despreciable y de poco valer, cuyo nombre se ignora o se quiere omitir.

75 La palabra patrimonio evoca a la herencia a los grupos futuros, el legado.

Y continuamos citando a Manuel Delgado: “De hecho, cada vez más puede afirmarse que no es que el centro comercial imite a la ciudad, sino que es la ciudad la que copia el modelo que le prestan los centros comerciales. Los núcleos históricos de las ciudades están siendo peatonalizados para hacer de ellos superficies comerciales polifuncionales. (...). Siguiendo este referente, en España todas las poblaciones importantes han hecho de su núcleo una réplica de los centros comerciales, en las que los monumentos y las catedrales se añaden a la escenografía y dan al conjunto un cierto look vernáculo. Se alcanzan así, justo en medio de las ciudades, territorios eximidos de cualquier cosa que pueda obstaculizar los itinerarios y los altos de los compradores, espacios, no hay que decirlo, rigurosamente vigilados”. Recordemos que, aunque nos hable de la búsqueda de la utopía en la experiencia del turismo, Manuel Delgado considera el espacio público lo contrario a la expresión de la utopía. Respecto a este tema añade: “En paralelo a esta idea de espacio público como complemento sosegado y tranquilizador para los grandes festines urbanísticos, hemos visto prodigarse otro discurso también centrado en ese mismo concepto, pero de más amplio espectro. En este caso, el espacio público pasa a concebirse como la realización de un valor ideológico, lugar en que se materializan diversas categorías abstractas como democracia, ciudadanía, convivencia, civismo, consenso y otras supersticiones políticas contemporáneas, prosenio en que se desearía ver deslizarse una ordenada masa de seres libres e iguales, guapos, limpios y felices, seres inmaculados que emplean ese espacio para ir y venir de trabajar o de consumir y que, en sus ratos libres, pasean despreocupados por un paraíso de cortesía, como si fueran figurantes de un colosal spot publicitario. Por descontado que en este territorio cualquier presencia indeseable es rápidamente exorcitada y corresponde expulsar o castigar cualquier ser humano que no sea capaz de mostrar modales de clase media”.

Por lo tanto, el espacio público, controlado y vigilado, el que es el espacio de “la exposición”, contrario al recogimiento íntimo del hogar, es también espacio adoctrinador y homogeneizante a través de normas de etiqueta, modales y apariencias. Sobre la pérdida identitaria de las ciudades a favor de su espectacularización homogeneizante, citamos de nuevo a Delgado: “Ya hemos visto como las grandes rehabilitaciones y las monumentalizaciones han servido para acercar muchas ciudades a la lógica de los parques temáticos, haciendo de ellas puros simulacros, o más bien parodias de su supuesta idiosincrasia cultural o histórica. La generación de lugares para una memoria artificial ha hecho, en realidad, casi irreconocibles a numerosas ciudades españolas, de las que con frecuencia solo han visto sobrevivir de su antigua singularidad elementos dispersos y desestructurados, ya reducidos a pura escenografía para sus visitantes y nuevos propietarios. Los edificios-esculturas firmados por grandes estrellas de la arquitectura internacional, y que toda ciudad que se precie debe poseer y exhibir, se despliegan arrogantes de espaldas a la realidad social que les circunda, como si esta no existiera, como si toda la función de las construcciones singulares fuera olvidar y hacer olvidar las condiciones de la vida real de la gente real. A una voluntad acaso inicialmente sincera de servicio público se le ha acabado imponiendo la prioridad de general mercadotecnia. A los pies de los volúmenes arquitectónicos singulares, a su alrededor, se extiende la ciudad indeseada pero verdadera, la ciudad de los jóvenes sin posibilidad de adquirir una vivienda; la de las mujeres; la de los inmigrantes y parados; la de la pobreza; la de la marginación. La ciudad utópica de los diseñadores estrella y los políticos se levanta ciega ante las miserias que cobija, sordomuda ante las exclusiones que genera sin parar”.

13_EL RAVAL. DISCURSOS DESMEMORIADOS

Hemos mencionado ya los procesos de localización de los llamados inmigrantes en las áreas urbanas centrales, en viviendas sin condiciones aceptables y deterioradas por el tiempo. En el caso de Barcelona, los procesos de gentrificación y de inmigración se dan en el barrio del Raval, antiguo arrabal de Barcelona que con el tiempo se ha convertido en parte del centro histórico de la ciudad⁷⁶. Desde una perspectiva que abarca gentrificación e inmigración, encontramos el trabajo de Ubaldo Martínez Veiga que supone un punto de referencia para cualquier estudio en profundidad sobre el tema, ya que trata, desde la antropología, la localización de los inmigrantes en los centros urbanos y la actual gentrificación de estos centros. Según Martínez Veiga, el alquiler de las viviendas en

⁷⁶ Para la redacción de este apartado hacemos uso de la intervención de Ma Alba Sargatal, *Gentrificación e Inmigración en los centros históricos, el caso del Raval en Barcelona*. Para ampliar la visión sobre el tema, remitimos al coloquio completo, publicado en la red <http://www.ub.edu/geocrit/sn-94-66.htm>

malas condiciones a los inmigrantes supone la obtención de grandes beneficios por parte de los propietarios, ya que obtienen ganancias sin invertir en el mantenimiento. Los inmigrantes varones jóvenes que llegan a la ciudad se instalan en los centros urbanos degradados porque únicamente pueden acceder económicamente a las viviendas que allí se encuentran y porque los puestos de trabajo que ocuparán, informales o de baja cualificación, están cerca del centro; cuando mejoran su posición económica o cuando forman una familia, cambian de zona residencial. El autor constata que no existen zonas habitadas de manera homogénea por inmigrantes, sino que "forman como parches discontinuos dentro del tejido urbano" y "desde un punto de vista espacial no se da una gran mezcla entre unos grupos de inmigrantes y otros", es decir, que se agrupan según su procedencia. El autor observa que al igual que en las zonas con inmigrantes, tampoco el proceso de gentrificación se da de manera homogénea, sino por partes. Según Manuel Delgado, coexisten dos tendencias en el mercado de la vivienda: el alquiler de pisos en mal estado destinados a inmigrantes y la remodelación de edificios destinados a grupos bien situados socioeconómicamente, ya sea en la modalidad de alquiler o de propiedad. En ambos casos hay que tener en cuenta el papel de la administración pública, que puede apoyar a un grupo u otro.

Sobre los orígenes de este proceso en términos históricos, encontramos el artículo de Adolf Castaños⁷⁷, quien se remonta a los intereses de la burguesía catalana para introducir los parámetros en que se mueve el discurso colonial cuando se refiere a la inmigración y a la "necesidad de limpieza". En palabras de Castaños: "Decíamos antes que los intereses de clase de algunas burguesías como la catalana eran en algunos puntos, aunque no en métodos, muy comparables a los intereses del franquismo, y aquí está la médula de la cuestión. Entre otros intereses, y uno de los más sustantivos que se han impuesto, el llamado suavemente "esponjamiento" de los barrios del centro histórico de la ciudad de Barcelona. Esencialmente el del hoy llamado barrio del Raval (para la gente con memoria, el Barrio Chino de siempre)" (Castaños, 2010:3)

Con el término eufemístico de "esponjamiento"⁷⁸ se hace alusión al hecho de "abrir espacios urbanos" para descongestionar zonas "cargadas" bajo preceptos de habitabilidad y limpieza. Hablando en plata, supone la destrucción de edificios antiguos para crear espacios, vías o plazas que serán punto de mira de la especulación ante las "nuevas necesidades de construcción" y usos que ofrecerán los espacios "esponjados". Manuel Delgado hace una crítica a las intervenciones urbanísticas en el núcleo antiguo de Barcelona pero advierte que ha que ser matizada para que no se confunda con la defensa romántica, y puede que reaccionaria, de la "esencia perdida" del barrio. Sobre los discursos que venden el plan urbanístico con promesas de mejoras "para la gente", dice Manuel Delgado: "La desembocadura inevitable de este tipo de críticas acaba mezclando la perfidia de las autoridades y las empresas inmobiliarias con las consecuencias no menos perversas que se atribuye a la presencia de nuevos vecinos provenientes de la inmigración. No se plantea aquí una censura al hecho de que las ciudades y los barrios cambien, ni al principio de acuerdo con el cual eran urgentes las intervenciones que mejorasen la calidad de vida de sus habitantes. Lo que se critica es que las actuaciones respondan al hecho de que a políticos y promotores les parezca inaceptable que, justo en medio de la ciudad, vivan obreros, inquilinos de rentas bajas y otros elementos escasamente decorativos que puedan asustar a los turistas y a los nuevos propietarios, a los que se pretende atraer a toda costa. He ahí un nuevo ingrediente del "modelo Barcelona": el proceso inexorable de ilegalización de la pobreza" (Delgado, 2007:94). Recordemos la teoría de Foucault sobre el origen de las cárceles ligadas a los manicomios y los hospitales como lugares de apartamiento, ocultación y tránsito (puesto que su base teórica es la de regenerar al individuo que entra en estos "lugares de paso"). Esto nos debería dar cuenta de la relación entre estos espacios y la conformación de identidad, en tanto que son formas de identificar "la norma", a través de la diferenciación entre el cuerpo normativizado y normalizado, de aquel defectuoso, enfermo, ilegal, criminal, que debe ser apartado. Por tanto, podemos reconocer cierto tipo de inmigrantes como los "nuevos locos" de Foucault, los nuevos "cuerpos mutilados o enfermos" que merecen estar apartados, encerrados, para evitar que se reproduzcan. Y hablamos de "cierto tipo de inmigrantes" porque si "inmigrante" se viene denominando a "quien viene de fuera", lo cierto es que las normas restrictivas de nuestro país no afectan por igual a todo aquel que es

⁷⁷ <http://periferiasurbanas.org/wp-content/uploads/2010/12/CASTA%C3%91OS2010ESP.pdf> Adolf Castaños, *la memoria y su tergiversación*. Op.cit.

⁷⁸ <http://www.ub.edu/geocrit/sn-94-62.htm> inmigración y huecos en el centro histórico de Barcelona. Op.cit.

foráneo. Estas leyes están hechas para aquellos que proceden del hemisferio o las regiones tradicionalmente denominadas “pobres”, aquellas que fueron pasto del saqueo de la colonización europea, y que en nuestro imaginario, cuando las evocamos, ocupan siempre el lugar inferior del mapa, como si el mundo no fuera redondo ni se moviera suspendido en el espacio, como si realmente hubiera un “nosotros” que está arriba, y un “ellos” que se ubica justo debajo de nosotros.

Volviendo al caso concreto de Barcelona, el barrio del Raval es percibido hoy como barrio “multicultural”, “cool” y “bohémio”, atractivo para un público “culto” o “consumidor de cultura”, pues es un espacio que alberga la Filmoteca, el CCCB, el MACBA, etc. Señala Manuel Delgado que la correspondiente campaña mediática y publicitaria para los planes urbanísticos del Raval venía de la mano de la voluntad oficial “para justificar políticas urbanísticas presentadas como higienizadoras de una zona postrada, miserable y conflictiva, que era mostrada como clamando por ser salvada de una vez por todas de la pobreza y la delincuencia que la habían colonizado desde siempre. Y sigue el autor: El énfasis mediático en los aspectos más negativos del Raval –delincuencia, marginación, prostitución, drogadicción, etc.- venía a demostrar el principio que hace del riesgo un agente urbano de primer orden. Es decir, la rehabilitación del barrio no debía ser tan solo formal, debía ser, sobre todo, moral. El enemigo a batir no era solo la pobreza y la marginación, era el mismo Diablo. Los signos inequívocos de su presencia convertían el esponjamiento, el proceso de gentrificación, la distribución de templos levantados en honor a la Cultura y la apertura de espacios vigilables en una gran ceremonia exorcizadora de aquellas energías malignas que habían poseído el barrio y que conformaban lo que Garry McDonogh definía como una auténtica “geografía del Mal”. Ahora, gracias a los turistas y a las clases medias ávidas de “vida de barrio” y de ambiente multicultural, la zona quedaría libre de la maldición que le había afectado a lo largo de década” (Delgado, 2007).

De este modo nos encontramos con un barrio que fue revitalizado por la presencia de los inmigrantes, los cuales crearon allí sus negocios, comercios, y establecimientos que supusieron la activación del barrio, pero que se ha convertido en centro de acogida de instituciones de la cultura y el arte, con lo que se modifica su carácter no solo a nivel arquitectónico y como espacio que se convierte en referencia de las guías turísticas, sino también respecto al espectro humano que lo ocupa. Lo paradójico es que se erigen esta serie de centros e instituciones culturales y artísticas en una zona donde no van a ser consumidas por los residentes, no van dirigidas al público del Raval, sino a otro de rentas superiores. De nuevo, citamos a Manuel Delgado: “los llamados inmigrantes sufren las consecuencias de lógicas sociales –vinculadas en este caso a la gestión pública y privada del suelo- de las que las víctimas son también, como hemos visto, los jóvenes, la gente mayor, y los sectores más desfavorecidos de la misma población autóctona. Es un efecto óptico, deliberadamente destacado desde el imaginario social y político dominante, el que pretende hacer creer que son los recién llegados más pobres los causantes de los mismos problemas de los que son víctimas. Los trabajadores extranjeros y sus familias, en efecto, tienen que sufrir las condiciones negativas de una realidad territorial de la que son sistemáticamente mostrados como factor desencadenante, como si fueran acusados de haber provocado, con su presencia, un deterioro de ciertos barrios que, en realidad, ya estaban deteriorados o en vías de abandono, es decir, que no se devaluaban porque esos nuevos vecinos hubieran llegado, sino a los que ellos habían llegado porque ya se habían devaluado” (Delgado, 2007).

Es obvio que en todo esto no podemos olvidar un agente imprescindible ejecutor de las relaciones y de las estructuras de poder que permanezca perdurable e imperturbable. Hemos hablado de la ciudad como ente en movimiento, como aspiración y como escenario adoctrinador que aniquila la diversidad, y nos hemos detenido en este último aspecto con la introducción del concepto gentrificación, ya que convierte aspectos de la colonialidad estructural (y desde las instituciones) en algo visible y perceptible “a pie de calle”. Sin embargo, estas estructuras de jerarquía y poder se instalan, más allá de los espacios físicos de habitabilidad, en las fronteras mismas del ser y del no-ser. Citando a Daniela Ortiz⁷⁹: “El discurso sobre políticas migratorias es el espacio donde aparecen las mayores contradicciones discursivas que nos permiten ver la intención de ocultarnos las nuevas formas de colonialismo, un colonialismo que ya no se aplica únicamente fuera de las fronteras del norte, sino que como menciona Ramón Grosfoguel siguiendo a Frantz Fanon, se aplican en la zona del no-ser, un territorio que en este caso ha podido ser creado dentro de la metrópoli mediante una serie de normas, leyes y reglas decididas por los gobernantes y

79 Este texto ha sido realizado para acompañar a la presentación del proyecto Homenaje a los Caídos en el Jeu de Paume de París.

ciudadanos europeos pero aplicadas a los procedentes de las (ex)colonias, a los migrantes, a los no ciudadanos. Estos marcos legales abarcan desde la privación de la libertad en centros de internamiento de extranjeros, los procesos de deportación forzada en vuelos masivos hasta las exigencias de integración, y es en las exigencias de integración impuestas a la población procedente de las ex-colonias donde aparece claramente la lógica colonial dado que las pruebas de cultura, pruebas de idioma, pruebas de civismo correspondientes con el marco sociocultural nacional o regional son defendidas como herramientas para la cohesión social y la protección de la lengua y las costumbres locales, pero entonces surge la contradicción, cómo en España se le exige esto a un ciudadano peruano que entendemos, debido a los procesos coloniales, comparte desde hace siglos varios elementos con la cultura local y a su vez los ciudadanos belgas, alemanes, franceses, italianos, ingleses o austriacos no son motivo de pruebas de idioma, cultura o civismo, no suponen esa terrible amenaza a la lengua y cultura local”.

En una ciudad que recibe más de ocho millones de turistas al año y cuyos habitantes están padeciendo de forma perceptible unos efectos negativos de esta masificación del turismo, encontramos también unos controles excesivos y unos tratos discriminatorios en las políticas migratorias. Saskia Sassen advierte que esta situación de economía-mundo (el “total system” de Mandel) tiene su expresión reproducible en la ciudad que, de hecho, permite su funcionamiento y mantenimiento⁸⁰. En este sentido, para la autora, las ciudades son la expresión palpable de los efectos de la economía mundo, pero señala también la necesidad de recuperar el lugar y la producción en los análisis de la economía mundial percatándose de que tienen una localización física en las grandes ciudades, pero observa un punto a favor en todo este entramado y es que nos permiten ver la multiplicidad de las economías y las tradiciones laborales en las que está inserta la economía mundial de la información. Citando ahora a la autora: “También nos permiten recuperar los procesos concretos, localizados, gracias a los cuales existe la mundialización y sostener que gran parte del multiculturalismo de las grandes ciudades forma parte de la mundialización en la misma medida que las finanzas internacionales”. En este análisis encuentra Saskia lugares vinculados a esta dinámica de la mundialización económica, lo que la lleva a denominar la “nueva geografía de la centralidad”, la cual plantea si dentro de esta geografía transnacional se podría desarrollar una nueva política transnacional.

En relación a esta idea de una geografía transnacional que, pensemos, es posible gracias a la movilidad humana, nos parece crucial hablar de la propuesta de Grosfoguel de descolonizar la economía política. Según Grosfoguel, los paradigmas de la economía política están articulados sobre un eje económico basado en la acumulación de capital a escala mundial. Pero este tipo de conceptualización supone aceptar que el sistema-mundo es un sistema económico en sí mismo⁸¹, mientras que su argumento sobre el sistema-mundo que habitamos es que se “trata de una civilización que tiene dentro de sí un sistema económico enredado con múltiples jerarquías de poder, pero no es un sistema económico en sí mismo. Por tanto, descolonizar la economía política no es otra cosa que cambiar la geografía de la razón y mirar el mismo sistema-mundo desde otra geopolítica y corropolítica del conocimiento” (Grosfoguel, 2005: 67).

Decíamos antes que este etnocentrismo podría ser definido como global, aunque implicar *la globalidad*, en sentido de *universal*, obviaría sociedades que escapan a estos patrones, sin embargo, lo cierto es que todos aquellos lugares⁸² que fueron presa del colonialismo se vieron desposeídos de imaginario; con la destrucción de su estructura social fueron despojados de sus saberes y medios de expresión, al final, su propia percepción fue alterada. Incluso en las sociedades donde la colonización no logró la total destrucción social, “las herencias

80 http://www.macba.cat/PDFs/saskia_sassen_manolo_laguillo_cas.pdf La ciudad global, emplazamiento estratégico, nueva frontera. Saskia Sassen.

81 Es éste el paradigma que se usó en el socialismo del siglo XX, que presuponía que si se resuelven estas dos jerarquías se resuelve lo demás.

82 Hablamos de “lugares” aunque nos refiramos a las personas porque estamos aludiendo a situaciones históricamente prolongadas y no podemos hablar de países en muchos casos, ni de pueblos, ni de extensiones geográficas concretas, así que preferimos un lenguaje más genérico.

intelectual y estético-visual no pudieron ser destruidas, pero fue impuesta la hegemonía de la perspectiva eurocéntrica en las relaciones intersubjetivas con los dominados (Quijano, 2010:123), de modo que el propio imaginario fue colonizado". En palabras de Quijano: "El lugar del capitalismo mundial fue ocupado por el Estado-nación y las relaciones entre Estados-nación, no sólo como unidad de análisis sino como el único enfoque válido de conocimiento sobre el capitalismo; no sólo en el liberalismo sino también en el llamado materialismo histórico". Ante esto, el autor propone luchar contra la colonialidad para terminar con el racismo y con el patrón universal de capitalismo eurocentrado, apunta a la necesidad de pensar, de repensar, vías específicas "para su liberación, esto es, para la liberación de las gentes, individualmente y en sociedad, del poder, de todo poder" (Quijano, 2010:125). Un buen comienzo sería empezar a descolonizar el lenguaje, a través de nuevos conceptos y del esclarecimiento de lo que algunos de uso común ocultan. Otra vía sería privilegiar la diversidad, adoptar distintas perspectivas y visiones sobre un mismo hecho, pues siempre lo hará más comprensible que si se mantiene cerrado sobre sí.

En este punto, para enlazar a modo de conclusión conceptos como diversidad, identidad, sonido, movilidad... y como forma de contrariar a los patrones homogeneizadores basados en el consumo y en la ridiculización de la diferencia, incluso sin haberse detenido a escuchar la versión de esa diferencia, y eso sí que nos parece irrisorio, rescatamos aquí unas reflexiones de Evelyn Glennie extraídas del film *Touch the Sound*: "creo que todos tenemos nuestro sonido individual...estamos configurados de manera única. Tenemos diferente peso, diferente presencia (presencia física), tenemos diferentes formas de tocar, nos relacionamos con los instrumentos de forma distinta...pero lo más importante, escuchamos el sonido internamente de modos distintos. Si piensas en una pieza musical, tenemos todas las notas ahí, diferentes ritmos, dinámicas y demás...todo en esa pieza musical y es como el mundo ¿sabes?, aquí estamos, tenemos a todos estos seres humanos, de todos tipos, con diferentes dinámicas, edades, acentos...de un modo u otro imagínatelos en una hoja, una partitura, imagínalos, seres humanos, que son puntos en una partitura... y puede ser sorprendente ser parte de algo así...y entonces uno entiende, ¡vaya! ¡nosotros somos el sonido!"

14 _ CONCLUSIONES

Hemos traído esta cita de Glennie precisamente porque sentimos que cada uno de nosotros tiene un ritmo propio, un compás para esta melodía que es la vida en sociedad, una frecuencia y timbre que debería sonar libremente, y no superpuesta ni tapada por discursos que la silencian y ensucian de falsas cualidades y mitos prejuiciosos. Nos estamos refiriendo a eso que llamamos comúnmente inmigración, que aquí exponemos como movilidad humana por parecernos más genérico, porque no a todo el que viene o va se le exigen las mismas pertinencias. Porque desde antes de que lleguen ya tenemos ideas preconcebidas y les achacamos una función preconfigurada, presuponiendo experiencias homogeneizadas. Cualquier ciudad es *intergenética*, si existe, de hecho, es por haber sido capaz de atraer elementos, y el que sea heterogénea no es por capricho estético, sino la forma en que asegura su supervivencia, una ciudad cerrada es una ciudad muerta. Sin embargo, ya hemos visto, con el concepto de "no-lugar", de "heterotopía", de la sonoridad de las calles de Barcelona, que "el espacio público no existe". A cuenta de esta idea, resume Manuel Delgado el "decálogo del inmigrante"⁸³, a modo de caracterización: primero de todo ser de otro sitio, aunque hayas nacido aquí, pero visto como un intruso, alguien "que se ha colado entre nosotros, es de otro sitio y no le hemos invitado", algo que le diferenciaría del turista al que acoges con clamor. Otra característica, sería ser pobre, que trabaje o busque trabajo, pues hablar del inmigrante significa hablar del trabajador extranjero, pero ahora "han cambiado de nombre". Otra característica es que sea "excesivo, peligroso e inquietante", pues los alemanes de Mallorca no son considerados inmigrantes. Resumiendo, el inmigrante es un monstruo, y como alude Manuel Delgado, pensemos en el cine, todos los monstruos han d ser inmigrantes, vienen de fuera: los aliens, King-Kong, Drácula llegando al puerto de Londres, Gozilla...(Delgado, 2012).

Sobre la función simbólica del inmigrante, la calle es la metáfora de la incursión de un monstruo, el espacio donde la gente atraviesa fronteras de modo vicioso o pérfido, y los monstruos se asocian a ese "pasafronteras" que

83 Manuel Delgado disertó sobre "La función simbólica del inmigrante" en el cierre de las Jornadas interculturales Antirrumor, organizado por la Asociación cultural La Quinta Pata en el año 2012. Enlace web al documento: <https://www.youtube.com/watch?v=VU7o0ar9xY8>

asociamos al inmigrante, ese “imposible lógico”, en palabras de Delgado, el que “encarna una anomalía”, una anomalía clasificatoria en función de los monstruos, una tautología que estudia a estos monstruos, incluso para encerrarlos⁸⁴, una forma de hacer pensable el desorden social desde dentro (Delgado, 2012).

Según Grosfoguel, refiriéndose a los gitanos muertos en campos de concentración nazis, donde se hacían divisiones por “raza”, con las políticas migratorias de hoy día estamos repitiendo la historia. La identidad no importa, lo que importa es tu rostro⁸⁵ y tu procedencia. Hemos entrecomillado “raza” pues sabemos que biológicamente no existe tal cosa, pero sin embargo, existe como construcción social, y acabar con el concepto no es acabar con el problema, y el hecho de que el racismo biológico hoy sea un asunto ilegal, lo cierto es que sigue existiendo el racismo como tal, y es biológico, solo que hoy lo disimilamos de “cultural”, y aplicamos diferencias culturales en escala jerárquica, que siguen los mismos patrones de color que la sociedad de castas que se inventó para América Latina. Como nos dice el antropólogo, “tú no decides tu identidad cuando llegas a España”, hay una historia colonial que es una historia de las jerarquías raciales a priori. Es por eso que los *Black Panther* hablaban de “colonialismo interno”, porque las teorías de asimilación entendían que la realidad de los negros, que después de 4 o 5 generaciones no habían ascendido socialmente como lo habían hecho los migrantes europeos, se debía a que “culturalmente son pobres” y así es como homogeneizamos disfrazando con tintes de cultura una realidad en la que se culpa al sujeto excluido de su propia exclusión, en vez de atender a las instituciones que limitan el acceso en función a una situación histórica de colonialismo.

Hilando con ese hecho de una estructura clasificatoria de los monstruos que se introducen en la ciudad, y recordando que habíamos dicho que a todos los inmigrantes se les presuponen las mismas experiencias homogeneizadas⁸⁶ en los “no-lugares” que hemos analizado, ahí se encuentran las fronteras del “no-ser” (Grosfoguel, 2012). Proponemos entonces escuchar para entender la diferencia, no hablar en conceptos de “asimilación”, sino esforzarnos por acabar con el paradigma del colonialismo interno...el racismo cultural es el mismo que el biológico pero con distintas palabras, “mismo perro con distinto collar” dice Grosfoguel, y está dentro de las instituciones: con el apartheid sanitario, con lo que sucede en las fronteras del sur, con la existencia de los centros de internamiento de extranjeros, con la excesiva burocracia y casi imposibilidad de acceder a documentación, y contando que sin documentación trabajar se convierte en otra odisea. Se trata del hecho de imposibilitarle la vida a personas por su país de referencia o por su condición de inmigrantes ante nuestros ojos.

Para no caer en el mismo error que los situacionistas al tener unas pretensiones tan nobles pero a la vez tan poco posible que sean perceptibles en una realidad concreta a corto plazo, hemos fijado nuestro marco de actuación en la acción de la escucha y la observación silenciosa; aunque es cierto que tenemos una aspiración y no la entendemos tan utópica ni a escala mundo, sino más concreta, pues es posible y, de hecho, urgente: cerrar los centros de internamiento de extranjeros, escuchar la diversidad y tratar de hacerlo con los menores prejuicios posibles, tratar de encontrar ritmos en esa diversidad y destapar discursos feroces que suenan a normalizados. Pero el caso es que nuestro propósito durante el desarrollo del presente trabajo, no ha sido encontrar la utopía en la tierra, y menos en esta ciudad, por muy “poderosa” y mágica que nos resulte Barcelona, nuestro objetivo se basaba en ser capaces de detenernos a observar y analizar en parámetros diversos cuestiones de nuestro mundo que nos parece que merecen atención ante la agresividad con que los discursos oficiales y no tan oficiales se ceban con ciertos colectivos. Nos

84 Cuanto más nos informamos y más pensamos en el “concepto” de centro de internamiento de extranjeros, más similitudes encontramos con los campos de concentración o los de trabajo forzado, con las grandes deportaciones masivas de población considerada “étnicamente” diversa.

85 En este punto se refiere el autor a que por ejemplo en España no tienen los mismos problemas de discriminación los rumanos que tienen rasgos de europeo occidental, a aquellos que directamente llamamos “gitanos”, sin importar su procedencia.

86 Grosfoguel, zona del ser y zona del no-ser: Enlace web al documento: <https://www.youtube.com/watch?v=tE21xpqk-NU>

hemos referido al turismo y a la inmigración, y hemos tratado de conectar vivencias opuestas a través de un paseo sonoro. Por eso, a modo de conclusión, señalaremos algunas impresiones de las escuchas, que se convertirán los motivos de la composición, pues como decía Truax, con los paisajes sonoros uno está componiendo a la vez que el sonido le compone.

Privilegiando el sentido de la escucha somos capaces de percibir marcas sonoras y registros en forma de ritmos y tiempos que se repiten a nivel de barrio. Cada calle es característica, pero observamos patrones repetitivos en el Raval como los observamos en el Gótico. Hemos denominado este trabajo como paseo sonoro por ese sentido de ruta o itinerario del que ya hemos hablado en varias ocasiones, nos movemos, no analizamos un único sitio, aunque este hecho tenga como contrapartida que no analizamos con demasiada profundidad, pero esto mismo se corresponde con ese objetivo marcado de pretender captar el momento de la experiencia, al modo que lo propusieron los situacionistas, fijando la ciudad como marco de actuación.

Hemos trabajado registros sonoros pero no se trata de un trabajo de carácter exclusivamente documental. A través de metáforas e ironías que nos iban apareciendo en los registros, hemos tratado de construir un discurso con una narrativa y un lenguaje propios. Así, para inducir el sentido de movilidad nos hemos servido de leit-motivs que evocaran traslado, movimiento, advertencia, etc.

En cuanto a las impresiones de estos paseos, destacamos algunos rasgos a modo de conclusión y de forma esquemática o resumida hasta su esencia. Ya hemos hablado de algunas sensaciones al grabar en la puerta del centro de internamiento de extranjeros, pero estas improntas son también perceptibles en los registros, sugiriendo marcas relacionadas con el estacionamiento, el almacenaje y el traslado, la quietud asfixiante, la maquinaria pesada, el polvo con sabor a hierro que chirría en los oídos. Pero también el silencio injustificado, la aberración, la vergüenza y el asco ante una realidad que es solo un escalón más en el escalafón de las injusticias y perversidades de que son víctimas las personas migrantes en España procedentes de las regiones consideradas (ex)colonias.

A diferencia de las grabaciones en zona franca que se han limitado a dos sesiones y ambas en la puerta del CIE, en el Raval hemos desarrollado un trabajo de campo más completo, deteniéndonos en más calles y tomando registros a distintas horas del día, lo mismo que en el Gótic. Los aspectos a destacar del Raval son: cotidianidad, vecindad, los pasos de alguna vecina que llama a la puerta, la cercanía y la proximidad, se escucha vida, con sus propios ritmos, diversidad, cierta armonía a pesar de la superposición de distintas capas de sonido casi constantes, pero con sus pausas “organizadas”, que sugieren sincretismo. Sin embargo también hemos grabado e introducido en la pieza las plazas delanteras del CCCB y del MACBA, para “escuchar” esos espacios abiertos, y lo cierto es que las percepciones son totalmente diversas pues nos referimos a áreas tematizadas, que suelen poseer unas marcas sonoras más reconocibles y monótonas. En un momento, como anécdota de este cúmulo de experiencias sensitivas, un hombre que conversaba con nosotras se justificaba por no haber salido con la ropa apropiada. Es una escena del día a día, muy común y puede que no tenga nada de peculiar, pero nos resulta representativo de la importancia que damos hoy al aparentar. Por otro lado, también nos detuvimos a registrar la sonoridad de la Rambla del Raval, otro lugar presa del esponjamiento, pues recordemos que la inauguración de la Rambla del Raval data de 2000 Y que además de un gato, la preside un apabullante hotel Barceló. Las impresiones en la rambla ciertamente evocaban a la apertura, y también al tránsito, al paseo por mero placer de caminar, a la conversación, al juego... incluso a la naturaleza que no se deja silenciar por el cemento. No discutiremos aquí si la rambla se trata de un error o un acierto, pero si señalamos que la mayoría de los discursos que envuelven estas obras las agasajan de halagos como “reforma higienizante”, de hecho, en la página oficial de turismo de Barcelona, aparece denominada como “un auténtico pulmón de oxígeno en el corazón del Raval”⁸⁷, haciendo un excesivo hincapié en las metáforas del cuerpo.

Por último, como impresiones que destacamos de los registros en el Gótic, nombramos la “estética del plástico, el fosforito y el McDonald”. En lugar de cotidianidad en un marco de vecindad, percibimos el ajetreo del trabajo incesante (bares, restaurantes, tiendas de souvenirs...), junto al desazonado fluir sin destino, pero distinto al paseo que escuchábamos en el raval, sino con otro movimiento, como sin rumbo, con un asombro falso. Suena a vida

87 http://www.barcelonaturisme.com/Rambla-del-Raval/_3Ngb8YjSpL3U56ScBHOWcxpDev_Vr2xeICb66E-eQILPZGgXH5XOawuatF6ftcBF

enlatada, a precocinado. Obviamente, la sonoridad de los idiomas que escuchamos en Raval y Gòtic tienen contrastes muy marcados, pero no es el único aspecto de sus diferencias ni el más agudo. Aun quedan trazas de la historia, cuando las campanas replican para marcar armonía y ritmo a este caos de flujos humanos en grupos que caminan hacinados entre las angostas calles del gótico, como si la historia, humillada, se riera de ellos desde alguna piedra escondida. Suena a plástico y también a cristal, suena a comercio, suena a rostros sin identidad que resultan efímeros pues están de paso, pero no quita el hecho de que suena a monotema, suena a occidente “civilizado” con todos sus clichés y tópicos exagerados. Otro elemento representativo de esta zona, como todo centro urbano que se precie, es la presencia excesiva de policía. Y llegados a este punto nos preguntamos, si son estos los extranjeros “deseables” ¿para qué tanta policía?

Si entre el barrio gótico y el Raval, que son dos zonas muy cercanas, bien conectadas y solo separadas por la Rambla, hemos encontrado ambientes sonoros tan dispares, y por tanto, realidades y paisajes tan diversos, este hecho de que una calle como la Rambla sea su única separación, nos lleva a pensar en el concepto de frontera no solo como espacio físico, sino también cognitivo, que evoca, crea y construye un imaginario que se instala en el propio cuerpo y puede privilegiar o privar a las personas de identidad dependiendo de la parte del hemisferio en que les haya tocado nacer, y recordemos que no decidimos donde nacemos y deberíamos por ello poder decidir libremente dónde queremos vivir.

15_BIBLIOGRAFÍA:

- 1- Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, 1995. Versión original: Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique (1977)
- 2- Attali, Jaques, Conferencia en el ICA, Londres, Mayo de 2001.
<http://www.eumed.net/cursecon/textos/2005/attali-ruidos.htm>
- 3- Augé, Marc, *Los no lugares: espacios del anonimato. Antropología sobre modernidad*, 1993, Gedisa.
- 4- Baers, Michael, “Inside the box: notes from within the European artistic research debate”. *E-flux journal* 26, junio
- 5- Castaños, Adolf, “La memoria y su tergiversación. Intereses ocultos y suplantación burguesa en el barrio chino de Barcelona”, *Ateneu Enciclopèdic Popular*, dic 2010,
- 6- Cerdá, arquitecturas sonoras en Barcelona...2012
- 7- Cerdá, Josep, “La ciudad como texto, derivas, arte y cartografía sonora”. *Revista arte y políticas de identidad. Observatorio de transformación urbana del sonido* , vol 7, dic 2012
- 8- Debord, Guy, *La société du spectacle*, 1967, París.
- 9- Deleuze, Guilles, *Qué es un acto de creación*, 1987
- 10- Deleuze, Guilles, *el Pliege*, 1989
- 11- Deleuze, Guilles, *Pensée nomade*, 1983
- 12- Emerson, Simon, *Música Electroacústica y Arte: convergencias en el espacio electrónico*, 2000
- 13- Delgado, Manuel (prólogo) *Revista paper de vidre*, 23 sept 2006, num 39

- 14- Delgado, Manuel, "Sobre antropología, patrimonio y espacio público", *revista austral de ciencias sociales*, 10. 2006
- 15- Delgado, Manuel, *La ciudad mentirosa, fraude y miseria del "Modelo Barcelona"*, 2007, Libros de la catarata, Madrid
- 16- Foster, Hal, *Postmodernism*, 1985.
- 17- Foster, Hall, "Postmodern culture", Pluto Press, 1985
- 18- Foucault, Michelle, *El cuerpo Utópico* (conferencias radiofónicas)
- 19- García, Dora, *Entorno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. MACBA, 2011
- 20- Harvey, David, *el derecho a la ciudad*, 1995
- 21- José Luis Carles, *Retos pluridisciplinarios y plurisensoriales en el análisis de los procesos de escucha*. Publicación en el Instituto Cervantes
- 22- Krishnamurti, Jiddu , *Percepción, acción y revolución*. Editorial sirio, 2006.
- 23- goodman, *Maneras de hacer mundos*, 1976
- 24- goodman, *¿Cuándo hay arte?*, 1977
- 25- Nelson goodman, *Ways of world making* Hackett publishing, 1978
- 26- Ma Alba Sargatal, "Gentrificación e Inmigración en los centros históricos, el caso del Raval en Barcelona". Número extraordinario dedicado al III Coloquio Internacional de Geocrítica (Actas del coloquio)
- 27- Ortiz, Daniela. "Apunte sobre la integración de la colonialidad en el control migratorio" (texto para la presentación del proyecto *Homenaje a los Caídos* en el Jeu de Paume de París, exposición "Inventado lo Posible"
- 28- Pardo Salgado, Carmen, "Un viaje a través del silencio." *Sonograma magazine*, 2012 Pardo Salgado, Carmen, "Cage. Pour une poétique de l'oubli." *Cahiers de l'IRCAM*
- 29- Pardo Salgado, Carmen, "las formas del silencio": <https://www.uclm.es/artesonoro/olobo3/Carmen/Formas.html>
- 30- Pardo, Carmen, "un nuevo mundo en el sonido. Val de Omar". <http://www.sensxperiment.es/un-nuevo-mundo-en-el-sonido-val-del-omar/>

- 31- Quijano, Anibal; Morreo, Carlos Eduardo. "Construcción y deconstrucción de la *colonialidad del poder*". *Actualidades* (21), pp. 201-224. Caracas: enero-diciembre, 2010.
 - 32- Ranciere, "Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge". Nº1, 2006- 1-2. *Revista Parrhesia*.
 - 33- Rezza, Sol, "El oficio de cuidador de sonidos", *sonorama*.num 7 abril 2010
 - 34- Rezza, Sol, "El mundo es un paisaje sonoro", *sonorama*, num4 2009
 - 35- Revista bostezo, 06. El urbanismo en la internacional situacionista: Prefacio: <http://es.scribd.com/doc/15032395/Urbanismo-en-La-Internacional-Situacionista-21-4-09>
 - 36- Santiago Castro Gómez, Santiago; Grosfoguel, Ramón, (Eds.), *El giro decolonial, reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*.
 - 37- Saskia Sassen.....La ciudad global, emplazamiento estratégico, nueva frontera. MACBA.A
 - 38- Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, París, 1977
 - 39- Sebastián Jovani, publicado en la red: <https://www.diagonalperiodico.net/movimientos/23132-can-vies-y-la-gran-novela-barcelona.htm>
 - 40- Seel, *Estética del aparecer*, 2011
 - 41- Steyerl, Hito "¿una estética de la resistencia?", *La investigación artística como disciplina y conflicto*. 01-05.
 - 42- Truax, Barry, *Acoustic communication*, 2009
-