

La ciudad de los sonidos. Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos.

Autor:
Fortuna, Carlos.

Revista:
Cuadernos de antropología social

2009, N°30, pp. 39-58



Artículo



La ciudad de los sonidos. Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos

Carlos Fortuna*

RESUMEN

El análisis de los aspectos sensibles de la vida pública o, en otras palabras, el ritmanálisis de Henri Lefebvre, tiene un enorme potencial heurístico para el estudio de las ciudades y sus imágenes. Este texto sostiene que las imágenes de la ciudad también están hechas de paisajes sonoros; y que los sonidos urbanos pueden revelar no sólo la evolución urbana, sino también el modo de organización actual de los entornos sociales de las ciudades. Sin embargo, las Ciencias Sociales se han relacionado de manera irregular con esas sonoridades. Con incursiones en los dominios de la Sociología y de la Geografía, este texto sostiene la necesidad de conceder una mayor atención a los campos y paisajes sonoros de las ciudades, a fin de detectar con más rigor sus trayectorias y configuraciones sociales.

Palabras clave: Ciudad, Paisaje, Imagen, Sonido, Ciencias Sociales

CITY OF SOUNDS: AN HEURISTIC OF SENSIBLE ASPECTS OF PUBLIC LIFE IN CONTEMPORARY URBAN LANDSCAPE

ABSTRACT

The analysis of the sensible aspects of public life, or, in other words, Henri Lefebvre's rhythm-analysis, has an enormous heuristic potential for the study of cities and their images. This text argues that city images are also made of sounds and that urban sounds can reveal not only urban evolution, but also the current mode of organization of the social environments of cities. However, the Social Sciences have not dealt consistently with these sounds. Making inroads into Sociology and Geography, this text defends the need to pay more attention to the urban soundscapes, in order to detect with more rigor their social-political trajectories and configurations.

Key words: City, Landscape, Image, Sound, Social Sciences

* PhD en Sociología (State University of New York) y Profesor Catedrático de la Universidad de Coimbra, Portugal. Artículo realizado especialmente por invitación de la revista *Cuadernos de Antropología Social*. Dirección electrónica: cjfortuna@gmail.com. Traducción: Mercedes González Bracco y Soledad Laborde.

INTRODUCCIÓN

Ritmos. Ritmos. Tanto revelan como esconden. Mucho más diversos que en la música o en el código civil de las sucesiones, son textos relativamente sencillos en relación a la ciudad. Ritmos: la música de la ciudad, una escena que se escucha a sí misma, una imagen en el presente de un agregado discontinuo (Henri Lefebvre, 1992:36).

Recientemente, la cuestión de las “imágenes de la ciudad” ha suscitado numerosas reflexiones, teóricas y empíricas, oriundas de un amplio espectro de campos disciplinares. Puede decirse que con Kevin Lynch se inició un nuevo arco de investigaciones sobre los modos de representación de las ciudades de orientación pluridisciplinar (Lynch, 1960). Así, al tratamiento más convencional ofrecido por la reflexión urbanística, arquitectónica y paisajística y también los estudios de marketing urbano, vino a incorporarse la contribución de las Ciencias Sociales, desde la Historia a la Antropología, desde la Geografía a la Sociología. Las “imágenes de la ciudad” son hoy, esencialmente, un objeto de análisis transversal, siendo muchas las perspectivas que en él se cruzan y retroalimentan mutuamente.

El propósito de este ensayo es reflexionar sobre una perspectiva particular de estas imágenes –las imágenes sonoras de las ciudades–, intentando destacar cómo las Ciencias Sociales, en particular la Sociología y la Geografía, las abordan e integran al corpus de conocimiento que producen. Para ello, me auxilio en el juego analógico y metafórico, a fin de tejer algunas consideraciones sobre el valor heurístico de las sonoridades y de su relación con los comportamientos y los ambientes sociales urbanos. Creo continuar con el desafío del ritmanálisis de Henri Lefebvre (1992) como método interpretativo de la dimensión pública de la vida sensible, cuando expresa su fuerte convicción acerca del potencial interpretativo contenido en la “ritmanálise” y en la práctica de su analista, situado en algún lado entre la ciencia y la poesía (Fortuna, 2009).

La transformación paradigmática por la que está pasando la producción científica en nuestros días confiere a las modalidades emergentes de investigación un carácter inusitado en que sujeto y objeto se confunden como nunca antes. En otras palabras, el conocimiento emergente tiene una marca autobiográfica indeleble del sujeto investigador, al punto de que es legítimo asegurar, como hace Sousa Santos (1992), que todo el conocimiento es hoy autoconocimiento. Es por ello que quisiera iniciar este ensayo con una pequeñísima referencia a una experiencia personal que señala mi interés y mi incursión en esta materia.

Se trata de mi experiencia de vida de casi tres años en una ciudad de la periferia de Nueva York y de mis deambulaciones regulares por la *Big Apple*. La geografía de esta metrópoli me fue mostrada y explicada por un amigo – Anísio Correia– que, siendo ciego, me hizo ver cómo la ciudad puede ser leída y percibida a través de sus paisajes y ambientes sonoros. Debo admitir que la reflexión sobre las imágenes sonoras de la ciudad que aquí presento será, tal vez, menos lograda de lo que fue dejarme conducir y seducir por la “geografía de los sonidos” –siempre alterada por las nevadas– que guiaba Anísio Correia, y yo con él, en la bajada de Broadway, o en la entrada del *Blue Note*, o recorriendo los meandros de la popular *14th. Street*, o admirando el puente de Brooklyn y paseando por el Soho. Observando cada uno de estos ambientes intentaba yo ahora colocarles sus sonoridades propias. Reconozco que no hacía más que buscar aminorar el grado de perplejidad y confusión típica de los que sólo ven, por no querer, no poder o no saber oír, generalmente superior al grado de perplejidad de aquellos que sólo oyen y no pueden, no quieren o no saben ver. Neófito en aquellos parajes, pronto pude percibir cómo la ciudad suena y resuena, construyéndose también de eso su imagen y su identidad.

Si la ciudad suena y resuena, ¿será que la Sociología y las demás Ciencias Sociales la oyen? En principio, la respuesta es negativa. La regla parece ser que la Sociología y la generalidad de las Ciencias Sociales cuando se direccionan sobre las ciudades se revelan sordas. Este es un corolario de las epistemologías racionalistas de inspiración weberiana y bachelardiana, con su cálculo objetivista, basado en el análisis frío, distanciado y expurgado de los efectos juzgados distorsionantes de las emociones, de los sentimientos y de las subjetividades. Como este texto dará a entender, creo que tal desiderátum no siempre es posible de concretar, no es ciertamente fácil de alcanzar y llego aún a sospechar que, frecuentemente y de acuerdo con los objetivos en análisis, ni siquiera sería recomendable.

CIENCIAS SOCIALES Y SONORIDADES

Nuestra cultura, en general, es presentada principalmente como una cultura escrita, en la cual la sonoridad de la expresión oral sólo interfiere marginalmente en los arreglos y configuraciones sociales y culturales. En décadas recientes, el reconocimiento de la importancia del mirar y de la cultura visual en la conformación y en los modos de representación de la sociedad, al mismo

tiempo que contraría al objetivismo epistemológico dominante en las Ciencias Sociales, corrobora esta estrategia de marginalización de la sonoridad como ingrediente cultural de pertinencia social. Es así que, por ejemplo, en una denuncia que es simultáneamente una confirmación de este estado de cosas, la Antropología ha ayudado a reforzar la idea de que las culturas escritas son culturas “inferiores” que, al poner en segundo plano su componente oral, y por lo tanto también auditivo, corren el riesgo de reducir su grado de inteligibilidad.

En la Sociología, aun en las vertientes relativistas y más abiertas al reconocimiento del elemento sensible y emocional, esta inferioridad de la variable sonora y auditiva se encuentra legitimada en la influyente contribución de ese fundador de la disciplina que fue Georg Simmel. Como efecto, ya después del abandono de sus tesis formalistas iniciales acerca de la organización social y de la constitución de los grupos, Simmel admite que nuestro sentido de la audición no puede sino ofrecer una revelación parcial de los seres humanos y, así, de la sociedad, pues autoriza sólo una interpretación momentánea de aquellos, delimitada por el tiempo en que se manifiesten y hagan reconocer, sonoramente, su presencia (Simmel, 1981: 229). El sentido auditivo es, para Simmel, un sentido pasivo, despojado de autonomía propia, lo que contrasta de forma evidente con la vista. En la relación cara a cara, esta última siempre implica comunicación, por lo que el autor del *Ensayo sobre la Sociología de los Sentidos* reconoce que el mirar “no puede dar sin recibir”, mientras el oído está destinado a recibir sin (poder) dar (Simmel, 1981: 229).

En esta línea de razonamiento, puede argumentarse que fueron las corrientes sociológicas de matriz fenomenológica, etnometodológica y simbólico-interaccionista las que más destacaron el componente dinámico y simbólico del mirar en la interacción humana y el desarrollo de los acontecimientos, así como de las relaciones cotidianas directas. El mirar, incluso, fue convertido en protocolo metodológico privilegiado de investigación de numerosos análisis simbólicos de lo social (Goffman, 1993), en detrimento de otros modos de percepción. Por este motivo, y lejos de pretender desestimar las contribuciones de autores como Michel Foucault (1979), Martin Jay (1992) o John Urry (1990), entre otros, creo que debemos rescatar la sociología de Simmel para contextualizar mejor el actual peso concedido al mirar y a la cultura visual en tanto campo de reflexión y comprensión sobre los modos de estructuración de las configuraciones sociopolíticas modernas.

Simmel parece tratar los sentidos humanos bajo la forma de un juego de suma cero. El dinamismo de lo visual y del mirar arrastra consigo la marginalidad del oído. De este modo, egoísmo y pasividad son, para Simmel, las características del sentido humano del oído, condenado como está a “recibir” sin criterio todos los estímulos que se le ofrecen, sin poder ser, como sucede con el mirar, deliberadamente interrumpido o desviado de todo cuanto no nos interesa o despreciamos. Puede decirse que Simmel conduce, de esta forma, la sonoridad social al paroxismo: su continua insinuación en los espacios sociales equivale a su neutralización en tanto variable específica, haciendo que el reconocimiento de la presencia y de la individualidad de los sujetos dependa de su capacidad para imprimir en los ambientes sociales que frecuentan sus marcas y señales sonoras propias. Como se percibe, Simmel es, también él, responsable por el silenciamiento y minimización epistemológica de las sonoridades de la sociedad. Pero, debe aclararse a su manera. En verdad, algo paradójicamente, al tiempo que se muestra adepto a la frágil capacidad explicativa que el sentido del oído suministra sobre la construcción social, Simmel admite que la participación en un mismo ambiente sonoro (una audición o espectáculo musical, por ejemplo) puede promover el sentimiento particular de “colectividad”, aún cuando la conciencia de su “unidad”, asentada en medios sonoros y auditivos, se revele mucho más abstracta que la obtenida en torno a la comunicación oral y al habla (Simmel, 1981: 234). Es este sentido particular de colectividad el que creo puede explorarse cuando se pretende reflexionar sobre las imágenes sonoras de las ciudades que, siendo imágenes diseminadas y compartidas colectivamente tienen, sin embargo, sentidos y significados distinguidos en consonancia con sus emisores y receptores.

En la reflexión de Simmel sobre los sentidos en general, y sobre el papel social de las sonoridades en particular, existe un notable valor heurístico. Su matriz especulativa, donde sobresale una orientación no objetivista y, en algunos casos, impresionista de las relaciones sociales, visible también en la *Filosofía del dinero* (Simmel, 1978) o en *La metrópolis y la vida mental* (Simmel, 1997), se constituye como alternativa a la *episteme* weberiana y bachelardiana por la centralidad que atribuye al elemento sensible e inmaterial en la construcción del conocimiento sobre la realidad social.

Dicho esto sobre la sordera de la Sociología que a pesar de todo parece estar disipándose, me interrogo ahora sobre la Geografía. ¿Será que la Geografía oye? Aquí mi respuesta a la cuestión sobre si el conocimiento social incorpora

o no, y de qué modo, el sonido de la ciudad, es más afirmativa. Esto resulta del hecho de que el sonido mantiene, por sí mismo, una relación íntima con el *movimiento* que, por su parte, induce alteraciones en la estructura molecular alrededor de la persona u objeto que se mueve, propagándose en el espacio, por ondas sucesivas, hasta nuestro oído (Ackerman, 1990). Es esta intimidad entre el sonido, el movimiento y el espacio lo que concede a la Geografía, en tanto Ciencia Social, un mayor grado de sensibilidad frente a las sonoridades sociales. En este sentido, recordemos y hagamos justicia a Orlando Ribeiro (1968) y a sus repetidas referencias sobre los ambientes sonoros (pero también a otras dimensiones de lo sensible) característicos de las ciudades islámicas, para darnos cuenta de cómo la Geografía mantiene una relación intensa con los sonidos. Las identidades o las imágenes de aquellas ciudades son, para Orlando Ribeiro, algo más que sus trazos morfológicos, espaciales o funcionales. De ellas forman parte también no sólo su color y sus olores, sino incluso sus sonoridades propias. Hay, por lo tanto, fuertes indicios de que la Geografía oye, o puede oír, el pulso de la ciudad y de ahí obtener conclusiones relativas tanto a su modo de organización funcional como a su orden estético.¹

Un argumento particularmente convincente acerca de la relación de la Geografía con las sonoridades se encuentra en la contribución reciente de Paul Rodaway (1994), donde en un determinado momento se analizan las “geografías auditivas” como campo específico de análisis de la experiencia sensible y de las propiedades acústicas del medio ambiente.² Al pasar revista a numerosas contribuciones sobre la relación entre el espacio, su ordenamiento/regulación, y las sonoridades sociales, Paul Rodaway destaca el trabajo del músico canadiense R. Murray Schafer y hace notar la construcción conceptual de este último, insistiendo en la distinción entre *campo sonoro* y *paisaje sonoro*. Ayudándome con esta conceptualización, podemos decir que el primero, el campo sonoro, se refiere al espacio acústico generado a partir de una determinada fuente emisora que irradia y extiende su sonoridad a un área o territorio bien definidos. El centro de este campo sonoro es un determinado agente emisor, humano o material que, a medida que el sonido que produce se propaga y mezcla con otros, tiende a ver opacado e indeterminado su origen. Por eso, la expresión acústica que constituye el campo sonoro es siempre una expresión híbrida y, en cierto modo, desterritorializada. No obstante, dentro de determinados límites físicos y geográficos, al margen del espacio de la ciudad, la situación más común es la de la presencia simultánea de varios campos sonoros particulares

que se sobreponen y articulan entre sí. De tal sobreposición resulta lo que se considera un paisaje sonoro, o sea, un ambiente sonoro multifacético que envuelve a los diferentes sujetos receptores. El paisaje sonoro es, de esta manera, fundamentalmente antropocéntrico ya que, al contrario de lo que sucede con el campo sonoro, no es un agente emisor indiferenciado –humano o material–, sino el sujeto humano concreto quien, en su calidad de receptor, constituye su centro. Dicho de otra manera, mientras los campos sonoros hacen destacar la acción de producción/emisión de sonoridades, los paisajes sonoros se refieren al acto de su apropiación/recepción y parecen, así, capaces de reterritorializar y volver específica la acústica indiferenciada del campo sonoro.

En tanto aglomerado de sonidos oriundos de fuentes diversas e impuesto, por así decir, al sujeto receptor, los paisajes sonoros modernos, más concretamente los de las grandes ciudades, sugieren un estado mental condicionado de forma permanente por el sonido ambiente, socialmente vivido. En la ciudad de hoy, como intentaré argumentar más adelante, escapar del ruido se hizo imposible y el refugio en el silencio no pasa de una estratagema cultural y psicológica asentada en la capacidad individual para aumentar los umbrales de tolerancia acústica. Es muy claro el paralelo que se puede establecer aquí con la histórica regulación/adaptación de la sociedad a los olores (Fortuna, 1999). Tal como es posible sostener con Norbert (1978) continuamos, en el dominio de las sonoridades sociales, cultivando formas elementales de moldeamiento civilizatorio de las pulsiones y procurando regular nuestra capacidad reactiva.

Tratándose de aglomerados informes de sonidos, los paisajes sonoros modernos tienden a presentarse al receptor en su plurisonoridad, revistiéndose de una baja fidelidad acústica que hace difícil, sino imposible, distinguir con claridad e identificar individualmente cada una de las señales sonoras que la componen, así como su origen. Esta baja fidelidad acústica convierte el paisaje sonoro en paisaje *low-fi*, de lo cual es ejemplo la “bruma sonora”, para usar una vez más el lenguaje de R. Murray Schafer, que envuelve los ambientes ciudadanos más densos. Se trata de una cacofonía, próxima a lo que consideramos ruido, que tiende a ser percibida y a sugerir un estado psicológico de distracción por parte del sujeto-receptor, semejante a la condición, denunciada por Walter Benjamin (1968), de apreciación/recepción de la creación artística vulgar.

Esta denuncia de Walter Benjamin es, por encima de todo, una contraposición con los términos y las condiciones de apreciación/recepción del arte aurático. Contrariamente al arte vulgar, aquél requiere un grado más elevado

de concentración y de recogimiento psico-emocional, así como un calculado distanciamiento físico y sentimental, indispensables para la comprensión integral del significado del objeto artístico que, de otro modo, no es nunca debidamente captado y tiende a banalizarse. De modo semejante, la “bruma sonora” que envuelve los ambientes citadinos de hoy dificulta y hace bajar la calidad de la comunicación. Este efecto de perturbación social no sólo sigue la desenfadada propagación de los campos sonoros más ruidosos en las ciudades. A su lado, paradójicamente, al parecer, también la excesiva presencia de campos sonoros supuestamente más melódicos, como es el caso de la música, pueden interferir en la calidad de la comunicación. En verdad, la revolución tecnológica iniciada el siglo pasado, si bien por un lado hizo la música más accesible, retirándola del privilegio de los que la tocaban o podían frecuentar los lugares específicos de su producción, por otro lado la masificó sin límites (Spice, 1995). La música, cuya presencia era regulada y determinada de acuerdo con la relación propia del espacio y del tiempo, se encuentra hoy totalmente desregulada y, en ese sentido, se hace excesiva y se revela enervante y “deshumanizadora” de la convivencia urbana (Almeida, 1987). De manera creciente, todos los espacios urbanos se encuentran, en todo momento, invadidos por la música como componente de la “bruma sonora”. No hay silencio en la ciudad y, con la hegemonía de este *continuum* sonoro, desaparecen los refugios en el espacio y los intervalos en el tiempo urbano. Junto a ellos, se reducen también las condiciones mínimas de reflexión y escucha que sustentan la comunicación y la convivencia en las ciudades.

El sonido excesivo y los paisajes sonoros de la ciudad pueden, en verdad, disminuir a los individuos y volver insignificante su historia. Existe aquí, nuevamente, un contraste entre vista y oído. Cuando, a partir de los años 30, las ciudades pasaron a iluminar sus edificios públicos y monumentos históricos más notables, fue un pequeño detalle que se fue perfeccionando y tornando más sensible y visible (Choay, 1992). El foco de luz vino a dar un nuevo encuadre escenográfico a la ciudad, restando al mirar una parte del ambiente visual y revalorizando, por esa vía, aquello que volvió (más) visible. La *mise-en-scène* urbana, sin embargo, no se detuvo ahí y, en tiempos recientes, el sonido vino a unirse a la escenificación de la cual muchos de estos lugares se hicieron objeto, soportando numerosos y variados espectáculos de “luz y sonido”. Al contrario de la luz, sin embargo, el sonido artificial que envuelve edificios públicos y monumentos históricos (la música o el discurso oral por igual) opera sobre el

espectador y no sobre el objeto en exposición. En estas circunstancias, la sonoridad envolvente opera un efecto de desenfoque e irrealidad de las apariencias visuales. El individuo se vuelve hacia sí mismo y, en tanto consumidor, es el que se pretende alcanzar y no la marca arquitectónica de su frente (Choay, 1992). El éxito perverso de esta estrategia de implicación sonora artificial de edificios y monumentos históricos reside, por lo tanto, en la disminución de la nobleza y ejemplaridad de éstos, banalizándolos y volviéndolos insignificantes.

En situaciones particulares, y en composición a la regla de la plurisonoridad, el paisaje también puede ser uni-sonoro y, en oposición a la cacofonía, sugerir un sentido de sinfonía, con una sonoridad singular, eventualmente melodiosa, que permite identificar con exactitud su naturaleza y la respectiva fuente sonora. En estas circunstancias, se dirá, es el estado de concentración, del tipo exigido por la lectura del arte aurático, que preside el modo como las sonoridades son percibidas y apropiadas. Se trata, por analogía, de un paisaje de alta resolución o claridad acústica, o sea, de un paisaje tipo *hi-fi*. Admisiblemente, esta sinfonía se revela más coherente con las sonoridades o las musicalidades propias de los ambientes naturales, de los espacios rurales o de las pequeñas comunidades urbanas que con los ambientes artificializados o los grandes espacios metropolitanos. La oralidad y la comunicación oral directa son, tal vez, los mejores ejemplos de esto, mientras los sonidos de la metrópoli se uniformizan y descaracterizan en el momento del cruce del habla humana con las sonoridades materiales, instrumentales y tecnológicas.

El desciframiento de un paisaje sonoro, cualquiera sea el grado de su resolución acústica, se traduce siempre en un acto de atribución de sentido. El significado de un sonido es, por lo tanto, siempre relativo. No sólo con respecto a la singularidad de la fuente o actividad objetiva que lo origina, situación en que estaríamos ante un significado denotativo del sonido que se interpreta, sino también respecto de otros sonidos con que se combina, autorizando a que se hable, en este contexto, de un significado sonoro connotativo. Este relativismo sonoro habla incluso de nuestra experiencia social y biográfica, ya que tanto puede revelar una memoria y un pasado y, de este modo, una actividad vivida, como puede, igualmente, enunciar un estado de extrañamiento y disconformidad ante sonoridades desconocidas (y, en un extremo, ante sonoridades ausentes) que se pretenden descifrar en su significado o sentido abstracto.

En un estimulante ensayo, sintomáticamente intitulado “El sonido de la ciudad”, António Vitorino de Almeida ilustra este relativismo sonoro al ofrecer

una imagen de Lisboa, de décadas atrás, centrada en sus sonoridades sociales (Almeida, 1987). En este texto, donde se privilegian tanto los significados denotativos como los significados connotativos de los sonidos de la ciudad, la biografía sonora de la ciudad se confunde con la memoria autobiográfica del autor-maestro. La memoria social de la primera es, en parte también, la memoria personal del segundo, en un relato intertextual que pone en relieve el paralelismo de las cadencias sonoras por las que se rige la vida pública y la vida privada en ambientes urbanos. El sonido de la ciudad, tal como lo trata António Vitorino de Almeida, ilustra con claridad la fragilidad de la distinción entre lo público y lo privado, particularmente cuando ponemos en juego nuestras capacidades sensoriales. Reconociendo que había terminado la composición de su “Sinfonía Concertante” en el espacio público, por lo tanto sujeto a las más diversas perturbaciones sonoras, el autor-maestro confiesa que el bullicio de la ciudad no afectó su concentración mental por el simple hecho de que “todo aquello era humano y natural: era el sonido de la ciudad” (Almeida, 1987: 565).

Sin pretender detenerme demasiado en este aspecto, lo que está en juego aquí es la denuncia de uno de los presupuestos con que la Sociología y la generalidad de las Ciencias Sociales fundaron su objetivismo: la marginalización de los sentidos y de las subjetividades. Sólo así, es decir, desechando de su análisis la dimensión físico-sensorial y psíquica de las relaciones sociales y la estética de los espacios sociales, podría ser posible a los discursos políticos y sociológicos sustentar, tan persistente y radicalmente, la separación entre las esferas públicas y privadas de la vida social. Desde el punto de vista sociopolítico, la validez de la tesis de la impermeabilidad de lo público y de lo privado es sobre todo de naturaleza heurística y no funcional. Desde el punto de vista físico y material, el sonido y la capacidad auditiva, como el resto de los otros ingredientes sensoriales y cognitivos, se revelan entre los más potentes agentes de intermediación entre ambas esferas. De la misma forma que “el puente y la puerta” sobre el que Simmel se detuvo (Simmel, 1988), también la experiencia sonora cotidiana de la ciudad tanto separa a los seres humanos, desde ya en interminables estratificaciones de productores y receptores de sonidos urbanos, como los une en una misma relación experiencial (el sentido simmeliano de “colectividad sonora”). Desde el punto de vista de las sonoridades sociales y su relación con la díada público/privado, los separadores son frágiles o no existen del todo, por lo que oír desde el interior de la casa una conversación que se desarrolla en el exterior es un modo banal de acceso potencial al espacio público (Chelkoff y Thibaud,

1992). De este modo, la accesibilidad sonora pone en cuestión las perspectivas y los límites de lo privado y de lo público, desdoblando el acceso directo, físico y corporal en un acceso indirecto y hecho a la distancia. Estamos, por lo tanto, obligados a reconocer no sólo la extrema porosidad que el espacio público y el espacio privado revisten cuando son observados a la luz de los paisajes sonoros, sino también, correlativamente, el hecho de que las relaciones sociales y los diferentes modos de percibir el mundo pueden ser compartidos por individuos y grupos sociales físicamente distantes.

Cuando arriba me referí al relativismo de los sonidos y de sus significados, afirmé que su significado abstracto tanto puede activar memorias sociobiográficas, como generar situaciones de extrañamiento e irritabilidad, no obstante admitiendo que la ausencia de una sonoridad esperada puede ser tan desconcertante como su (excesiva) presencia. Me gustaría ahora retomar esta cuestión, tratando de situarla en una dimensión sociotemporal. Mi punto de partida se encuentra en la relación de la sonoridad con la ciudad, admitiendo que es posible, a través de la primera, poner en perspectiva la consolidación y el crecimiento de la segunda. Esta relación está inscrita en un flujo histórico y temporal que, también él, no es ajeno a la naturaleza y a la diversidad de los campos y de las imágenes sonoras. La ciudad de nuestros días tiene una imagen y una identidad propia, detectables en sus sonoridades. Muchas de éstas desplazaron a otras sonoridades más antiguas, en un trayecto evolutivo paralelo de transición lenta de la ciudad barroca hacia la ciudad de la era industrial y, de ésta, a la metrópoli (pos)moderna.

LA HEURÍSTICA DE LOS SONIDOS Y LA CIUDAD

Desde su institucionalización, la Sociología Urbana clásica puso en oposición el surgimiento de las grandes ciudades a las pequeñas comunidades tradicionales donde eran frágiles los lazos de urbanidad que hoy conocemos. En una tentativa de señalar esta oposición, podemos imaginar que tal proceso de evolución arrastró consigo la eliminación de gran parte de los sonidos típicos de aquellas comunidades y los confinó a una situación de rareza extrema que no deja de sorprendernos cuando nos encontramos con ellas en el día a día. Estoy pensando en una serie de sonidos “de la naturaleza”, o de la vida animal, o de la vida profesional pre-industrial y pre-urbana, como serían el cantar estridente del gallo madrugador, o la bomba manual de agua para aprovisionar

la casa, o el sonar a ritmo del martillo sobre el yunque en la tienda del herrero. En la línea de lo que dije antes, se trata de sonidos de elevada fidelidad y personalidad sonora, *hi-fi* diría, cuyo origen es fácil de identificar de inmediato y que, al desaparecer o escasear en el ambiente urbano, señalan la pérdida de esta capacidad de individualización de las situaciones sociales y naturales pre-urbanas. En la ciudad moderna, en que parece ser que es el sonido el que hace la cosa, cada instante, cualquier cosa se calla y, luego, sucumbe, lo que invita a parafrasear la fórmula popular y decir que lo que está lejos del oído, está lejos del conocimiento.

Curiosamente, dado que muchas de nuestras ciudades conservan trazos indelebles de su constitución, conforme a las dispersas superposiciones de esferas de acción, de actividades y de ambientes sociales, tradicionales unos, modernos otros, la ciudad puede sorprendernos con la persistencia de algunas de estas sonoridades, detectables entre los recovecos de sus caóticos paisajes sonoros. No estoy pensando en las situaciones, cada vez más frecuentes, de museologización y producción artificial de los sonidos culturalmente perdidos. En verdad, lo que parece ser más adecuado a nuestra comprensión de la persistencia de estas sonoridades, es tratar algunos de estos sonidos como sonidos que, aunque en situación de clausura, se constituyen en una especie de reserva patrimonial. Aunque dominados, la presencia y la permanencia de estos sonidos puede que nos reencaminen a situaciones de hibridación sociocultural que, en unas ciudades más que en otras, parecen caracterizar el modo de su actual estructuración económica, política, social y espacial. Aunque creo, siguiendo esta línea de razonamiento, que se podrá hablar de sonidos de transición o de formas de resistencia y de revanchismo sonoro de la ciudad barroca en el seno de la ciudad moderna.

El sonido del campanario o del moderno reloj mecánico de la Iglesia que, en muchos de nuestros espacios urbanos, insiste en hacerse oír, es un buen ejemplo de la clausura y de la resistencia de viejas sonoridades. La otrora centralidad de este campanario se perdió en la gran ciudad. Era una centralidad tanto geográfica y espacial como política y cultural. En efecto, a su alrededor se estructuraban numerosas actividades y funciones tradicionales de aldeas y feligresías, muchas de las cuales hoy se encuentran absorbidas por la expansión urbana. De este modo, la señal sonora singular del campanario dejó, aún cuando persiste, de marcar el compás de la vida colectiva. La vida social en contexto urbano se diversificó y ni las horas ni la cadencia del campanario son más las horas o la cadencia de lo cotidiano del trabajo, del descanso o de las fiestas en el

contexto urbano-industrial actual. Por su presencia, o por su ausencia, el sonido del campanario no puede sino suscitar un sentimiento nostálgico de tiempos pasados. Lo mismo se puede decir del pregón urbano de origen medieval, en regla asociado a la venta ambulante, que hoy no sólo escasea en la ciudad, sino que, también, dejó de ser un marcador de ritmos, temporalidades y modos de vida del cotidiano ciudadano (Almeida, 1987).

Si bien se fueron perdiendo incontables sonidos tradicionales, con el advenimiento de la ciudad moderna se ganaron otros nuevos. Ahora ganaron prominencia nuevos paisajes sonoros, sobre todo de raíz tecnológica e industrial. El sonido dominante de la ciudad pasó a ser un sonido mecánico, rítmico, de cadencia correcta, continua y rutinaria. Su mejor representación es tal vez la ofrecida por el motor de combustión que, más allá de símbolo de la industrialización, se vio también convertido en un atributo de la modernidad urbana. Podemos, naturalmente, al lado del motor de combustión, destacar muchas otras señales sonoras de una urbanidad perdida. Imaginemos, por ejemplo, el sonido del tren eléctrico, arrastrándose lento y románticamente sobre los rieles, o el sonar rítmico de la vieja Remington. Ambos simbolizan, con sus sonidos, la velocidad alucinante de la que tomó cuenta la ciudad de la modernidad (Virilio, 1977). Las ciudades evolucionan y con ellas también sus sonidos. Símbolos de la modernidad, al lado de tantos otros, estos artefactos tecnológicos y sus respectivas marcas sonoras estaban destinados, ineludiblemente, a ser sustituidos. Fueron sacrificados en manos de la propia velocidad que enunciaban. De repente, la vieja máquina de escribir fue sustituida por la máquina eléctrica y ésta, en una imparable sucesión de artefactos, por la computadora. El mismo destino enfrentó el sibilante sonido del viejo teléfono, marca imborrable de la sociabilidad urbana, depuesto por el teléfono digital y su sonido tecnológico.

Entre sonidos nuevos que dominan los paisajes sonoros de la ciudad y sonidos desaparecidos o en vías de desaparición, la ciudad revela un aglomerado de interminables e innumerables sonoridades. Esta superposición señala un impacto sin igual sobre los modos de estructuración de los territorios y de la convivencia social. Superponibles, los diversos campos sonoros de la ciudad permitieron una definición clara de sus fronteras. Los sonidos de la ciudad, finalmente como las culturas, los individuos y los grupos sociales urbanos, se presentan cargados de ambigüedad, transitorios y, aparentemente, sin historia ni raíces, sin una identidad única sino con varias identificaciones. En medio

de esta entropía sonora, los sonidos parecen deambular como el *flaneur*, esa personalidad ejemplar de la modernidad que deambula en el medio urbano.

Los sonidos superpuestos que constituyen el paisaje sonoro de una oficina pública o del ambiente informal de las calles de la ciudad no son sonidos individuales, conocidos, identificables. Son sonidos sinusoidales, sin armonía ni calidad que, en el lenguaje aquí utilizado, equivaldrían a la cacofonía o al paisaje sonoro *low-fi*. Arrastran consigo y simbolizan una urbanidad hecha de la mezcla de los sonidos y de la pérdida de las relaciones de inter-conocimiento. Con ellas, se instauraron y se reforzaron las relaciones de anonimato y de extrañamiento típicas de las grandes ciudades. El contraste con la pequeña comunidad referida anteriormente es muy claro. En una perspectiva histórica y política, tal contraste es sinónimo de liberación individual, pues contiene en su interior una fuga del espacio confinado de la comunidad tradicional, de sus vínculos y compromisos personales, asentados en tradiciones profundas, en la familia, en el estatuto profesional y en la religiosidad. Si continuamos aceptando la metáfora y el juego analógico del comienzo, podemos adelantar que el límite de la liberación individual que la ciudad ofrece parece residir en el riesgo de anomia y de inseguridad personal y colectiva de muchas de nuestras ciudades.

La ciudad que libera es la misma que nos hace correr riesgos de desorganización y desorden. ¿Tendrán éstas una sonoridad específica? Sí, si pensamos en la sibilina sirena de ambulancia que corta el ambiente sonoro de la ciudad, o en la más prosaica alarma de automóvil. El pánico y la inseguridad, o mejor, las imágenes culturales que de ellos fuimos construyendo en nuestra civilización, se apoderaron de muchos de los residentes y decisores políticos de la ciudad. No estoy sugiriendo que la ciudad, al promover el anonimato, desemboca en la violencia urbana. Pretendo, antes, pensar que la ciudad es un espacio social disciplinado, regulado y regulador al mismo tiempo, y que la agresividad que de ella brota sólo puede ser entendida en ese cuadro de disciplina y ordenamiento.

Me atrevo a ilustrar esta actividad reguladora de la ciudad a través de campos sonoros como los que tienen origen, por ejemplo, en las barreras del tren o en el semáforo. Con ellos, la ciudad, a la vez que administra los flujos regulares de los transportes urbanos, disciplina también el caminar de los peatones, haciendo el vaivén urbano más ordenado que caótico. Lo hace de un modo impersonal, sin que creadores o ejecutantes sean perceptibles o identificables, remitidos hacia los bastidores de salas equipadas con sofisticados sistemas electrónicos de control de tráfico. Esta invisibilización de los respon-

sables por tales sonoridades disciplinadoras contrasta con la ciudad de hace décadas atrás, cuando la misma función reguladora del tráfico se fundía en el esfuerzo físico de los agentes de policía, de escenografía exuberante y silbido en cadena. La ciudad moderna esconde hoy los agentes de la regulación, los impersonaliza, sustituyéndolos por sistemas periciales “invisibles”, típicos de las racionalidades tecnológicas avanzadas. De ellos, se conoce sólo la eficacia sonora de la función que comandan.

Esta es una forma nueva, tecnológica, de promoción del anonimato de las ciudades y de las metrópolis. No fue este anonimato, hecho de invisibilidades, el que la Sociología trabajó cuando trató el surgimiento de las grandes ciudades. En su lugar, la Sociología Urbana clásica trató el anonimato decurrente, por un lado, el advenimiento de las multitudes y, por otro lado, pero concertadamente con el primero, de la desmedida individualización de los sujetos que la ciudad fomenta. Ambas situaciones revisten sonoridades propias. Así, en primer lugar, si la ciudad se mueve en grandes grupos, el silbido de la fábrica, por ejemplo, ilustra la forma como multitudes de trabajadores inician o interrumpen jornadas de trabajo o el tráfico en la ciudad que, de forma sonora, ve su fisonomía modificarse en el curso del día. Lo metropolitano es, en este sentido, el sonido cargado, subterráneo, del cruzar de la ciudad por multitudes con orígenes y destinos bien determinados. Se trata, en uno y otro ejemplo, de campos sonoros que nos redireccionan hacia un movimiento colectivo, capaz de romper umbrales espacio-temporales que, por eso, hace a los territorios urbanos más fluidos que nunca. El ciudadano parece ser transformado en un individuo sin identidad que se encuentra inmerso en la masa disforme de sujetos en movimiento ordenado.

¿Puede, en estas condiciones, el sujeto resistir a su despersonalización? Esta es la segunda vertiente del anonimato urbano de hoy. Se trata de una pregunta que Simmel ya se había realizado cuando, al tratar la cultura individualista, vio en ella una actitud positiva, no derrotista pero reactiva, del sujeto culturalmente desenraizado que había dejado la cultura personal detrás de sí para sumergirse en la gran ciudad. El individualismo sería, de este modo, una conquista personal y no, como se juzga vulgarmente, un producto perverso de la condición urbana.

¿Será que el individualismo típico del mundo urbano tiene un sonido propio? La respuesta es afirmativa si procuramos atribuir sentido a las sonoridades, hoy tan vulgarizadas, del *bip*, del teléfono móvil y del *walkman*. Todos ellos son artefactos tecnológicos que filtran la comunicación, exponiendo la

individualidad de forma agresiva. Los primeros de estos artefactos –*bips* y teléfonos móviles– reservan, a través de sus códigos de acceso, el criterio superior y egoísta del sujeto propietario. El último –el *walkman*– vino a permitir que, por primera vez, los sujetos transportaran consigo hacia cualquier lugar, una atmósfera sonora que, privatizada, es indicio de una de las más radicales expresiones del individualismo (Gay et al., 1997). A pesar de tratarse de un artefacto cuyo consumo revela formas exacerbadas de individualismo y de aislacionismo, el *walkman* enuncia igualmente un estilo de vida y una forma del ser social. Más allá del juego de sus sonoridades privatizadas, el uso del *walkman*, como también del resto de los usos de *bips* y teléfonos móviles, nos remite a modalidades de comunicación y prácticas significantes de relación entre individuos y entre éstos y ciertas expresiones socioculturales (la música, la moda y la cultura urbana contemporánea, en general) (Chambers, 1985 y 1990). Por estas razones, la diseminación del consumo del *walkman*, instrumento silencioso para terceros colocados a la distancia pero ruidoso para quien está próximo, al desplazar hacia el espacio público un acto de naturaleza privada, contribuye decisivamente al refuerzo de la indefinición de las fronteras entre aquellas esferas –cuestión ya referida anteriormente– poniendo en evidencia uno de los trazos más característicos de la moderna cultura urbana.

Además de exponer la individualización de los sujetos, todos estos artefactos y sus sonoridades, ilustran la situación típica de aquello que el discurso sociológico designa corrientemente como indiferencia civil. Pero cuando Erving Goffman (1971) y después Anthony Giddens (1991) teorizaron sobre el asunto, se referían sobre todo a la capacidad individual de autoprotección, contenida, por ejemplo, en el desviar de la mirada de aquello que, en la ciudad, nos disgusta o no nos conviene. Esta reacción intimista que es mirar sin ver es una señal de extremo individualismo. Pero la indiferencia civil está hoy también al alcance del oído. Concentrados en el sonido del *walkman*, por ejemplo, los individuos se permiten oír lo que les conviene sin escuchar lo que los rodea. De esto resulta que, finalmente, el oído no es, en nuestros días, ese sentido tan pasivo como Simmel había sostenido que era la situación a principios de este siglo.

No puedo dejar de referirme al lugar central de la economía y de las finanzas como savia que alimenta las relaciones sociales en la ciudad moderna. La economía y el juego financiero son pilares esenciales del proceso de globalización de nuestros días. Pero la globalización no es sólo económica y financiera (Fortuna, 1997a). Ellas revisten también patrones culturales y formas de gobierno

que se mundializan y, crecientemente, se asemejan entre sí. Lo mismo sucede con las ciudades, sus paisajes culturales, físico-espaciales, turísticos, olfativos o sonoros, siendo que sólo su trayecto sociohistórico se puede constituir en recurso identitario distintivo. Si el dinero es responsable por el actual estado de globalización, también lo es el sonido. En verdad, cuántos de nosotros no nos sorprendemos ya por la presencia de la marca sonora del cajero automático de dinero o del sonido universal del pago con tarjeta de crédito, ya sea que estemos en Coimbra, o en San Paulo, en Maputo o en Nueva York. El mismo campo sonoro en espacios tan diferenciados, los hace por eso semejantes y familiares. Esta aproximación de espacios dispersos por vía sonora nos reconforta, lo que confiere una dimensión nueva a nuestras concepciones de territorio y de frontera. En esta translocalidad reside el más elemental principio del moderno cosmopolitismo, entendido como forma de estar bien en cualquier lugar, una condición que, por lo tanto, se construye también de sonoridades urbanas. Al no respetar fronteras y al confortarnos por su familiaridad, este cosmopolitismo sonoro sólo nos puede sorprender al revelarnos cuánto de la globalización se queda a deber de las expresiones domésticas y a sentimientos localistas.

Ante la actual maraña globalizante de sonoridades, una última cuestión se dice respecto al hecho de saber hasta dónde será legítimo sostener que las ciudades tienen, o pueden tener, una identidad (sonora) propia. Si la tuvieron y la perdieron. Si la tienen y consiguen conservarla. El ejercicio reside en desplazar hacia la problemática que aquí venimos discutiendo, las preguntas que la Sociología hace hoy acerca de las relaciones entre culturas locales y culturas globales. Al reflexionar sobre esta cuestión, recurrí, de nuevo, a la autobiografía y pensé en la ciudad de Coimbra. ¿Será que esta ciudad tiene una sonoridad propia? Encontré tres hipótesis de respuesta afirmativa: (i) el viejo saludo académico (el conocido ES-FF-RRR-ÁÁ), (ii) el inconfundible anuncio sonoro de la salida del tren para Alfarelos y (iii) la canción/fado de Coimbra. Se trata de un conjunto de expresiones sonoras innegablemente locales. Pero lo que más las distingue de otras es que son manifestaciones sonoras vocales. Pudiendo propagarse por intermedio de dispositivos técnicos, sin embargo, en su origen se encuentra el habla humana, no el artefacto tecnológico. Son, desde este punto de vista, sonoridades de resistencia a la uniformización de los paisajes sonoros urbanos de hoy. ¿Será que transmiten una imagen propia de la ciudad que las produce?

Pretendo responder partiendo del principio que las imágenes de las ciudades pueden dividirse en dos tipos principales: las imágenes modernizantes

y las imágenes patrimonialistas. A las primeras corresponden los idearios de la competitividad, de la tecnicidad y de la cultura empresarial. Las segundas se dejan conducir por la orden de las costumbres y de las tradiciones, de las fiestas y de la arquitectura local (Fortuna, 1997b). Mientras que las primeras parecen corresponder a las ciudades que más se han globalizado, las segundas, de base patrimonialista, parecen haber escapado o estar perdiendo el desafío de esa modernización globalizante. Si la sonoridad metálica, motorizada y de base tecnológica es la que más se adecuaba a la comprensión de las ciudades del primer tipo, Coimbra, con la predominancia y la singularidad de sus sonoridades vocales, ofrece de sí la imagen de una ciudad tradicional. Su patrimonio sonoro puede significar tanto una sonoridad de resistencia como de estancamiento. ¿Qué hacer con tales paisajes sonoros? O puede decirse, ¿qué hacer con esta ciudad? La respuesta no es fácil, aunque parezca sencillo recomendar que se destradicionalice³ y se sepa combinar de forma creativa los desafíos de la modernización con los recursos de la tradición. O sea, es preciso advertir sobre los términos de tal destradicionalización y admitir que es realizada con la conciencia de las distorsiones que el crecimiento urbano provoca sobre los genuinos recursos patrimoniales, sociales y sonoros de las ciudades.

En una reflexión sobre los paisajes sonoros de las ciudades, no puedo sino pensar que la destradicionalización de Coimbra, como la de cualquier otra ciudad cuyo patrimonio sonoro más identificable se encuentra ante desafíos de descaracterización, ha de requerir que la ciudad sepa oírse a sí misma para percibirse, sin dejar, sin embargo, de oír las sonoridades de las otras ciudades. Sólo así podrá *sintonizar* su destradicionalización, entre paisajes sonoros y ambientes sociales diversos, locales unos, globales otros.

Si las ciudades suenan y resuenan es recomendable que sepan escuchar y escucharse. Este es otro lado de la heurística de las sonoridades urbanas. En sí, se trata de una reverberación del axioma estoico, atribuido al filósofo Epicteto y de dos mil años de antigüedad, según el cual “si Dios dio dos oídos al hombre y sólo una boca es porque quiere que él oiga dos veces más de lo que habla”.

NOTAS

¹ En esta línea argumentativa, además, son conocidos otros numerosos trabajos que, pese a su índole más filosófica y especulativa, conservan una relación directa con la ciencia geográfica, el urbanismo y el ordenamiento social de espacios y territorios. Entre otros,

Augoyard (1978; 1985), Amphoux (1994), Borzeix (1995), Delage (1980), Haumont (1994) y Schafer (1977; 1985).

² Lo que sigue en el presente párrafo lo debo a la influencia de Paul Rodaway.

³ La idea de “destradicionalización” de las imágenes de las ciudades fue desarrollada en otro trabajo (Fortuna, 1997b).

BIBLIOGRAFÍA

- ACKERMAN, Diane. 1990. *A Natural History of the Senses*. New York: Random House.
- ALMEIDA, Antonio Vitorino. 1987. “O som da cidade”. *Povos e Culturas*, 2: 563-69.
- AMPHOUX, Pascal. 1994. “Environnement, milieu et paysages sonores”. En: M. Bassand, J. P. Leresche (eds.), *Les faces cachées de l'urbain*. Bern: Peter Lang. pp 159-76.
- AUGOYARD, Jean-François. 1978. *Les pratiques d'habiter à travers les phenomenes sonores*. Grenoble: Cresson-Euterpes.
- AUGOYARD, Jean-François. 1985. “Les allures du quotidien”. *Temps Libre*, 12: 49-56.
- BENJAMIN, Walter. 1968. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. En: H. Arendt (ed.), *Illuminations*. New York: Schocken Books. pp 217-51.
- BORZEIX, Anni. 1995. “L'annonce sonore - un objet 'mésó’”. *Connexions*, 65: 99-120.
- CHAMBERS, Iain. 1985. *Urban Rhythms*. Basingstoke: Macmillan.
- CHAMBERS, Iain. 1990. “A miniature history of the walkman”. *New Formations*, 11: 1-4.
- CHELKOFF, Grégoire; THIBAUD, Jean-Paul. 1992. “L'espace public, modes sensibles”. *Les Annales de la Recherche Urbaine*, 57-58: 6-14.
- CHOAY, Françoise. 1992. *L'allégorie du patrimoine*. Paris: Seuil.
- DELAGE, Bernard. 1980. *Paysage sonore urbain*. Paris: Plan-Construction.
- ELIAS, Norbert. 1978. *The Civilizing Process*. Oxford: Blackwell.
- FORTUNA, Carlos. 1997a. “The show must go on: ¿Why are old cities becoming fashionable?” En: L. Bovone, *Mode: Produrre Cultura, Creare Comunicazione*. Milan: FrancoAngeli. pp 73-81.
- FORTUNA, Carlos. 1997b. “Destradicionalização e imagem da cidade”. En: C. Fortuna, *Cidade, Cultura e Globalização*. Oeiras: Celta. pp 231-57.
- FORTUNA, Carlos. 1999. *Identidades, Percursos e Paisagens Culturais*. Oeiras: Celta.
- FORTUNA, Carlos. 2009. “Cidade e Urbanidade”. En: C. Fortuna, R. Leite (orgs.) *Plural de Cidade: Novos Léxicos Urbanos*. Coimbra: Almedina. pp 78-95.
- FOUCAULT, Michel. 1979. *Discipline and Punish*. New York: Vintage.

- GAY, Paul; HALL, Stuart; JANES, Linda; MACKAY, Hugh; NEGUS, Keith. 1997. *Doing Cultural Studies: The story of the Sony walkman*. London: Sage and Open University Press.
- GIDDENS, Anthony. 1991. *Modernity and Self Identity*. Cambridge: Polity Press.
- GOFFMAN, Erving. 1971. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Harmondsworth: Penguin.
- GOFFMAN, Erving. 1993. *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- HAUMONT, Antoine. 1994. "Cultures sonores et leitmotif dans la vie quotidienne". En: M. Bassand, J. P. Leresche (eds.), *Les faces cachées de l'urbain*. Bern: Peter Lang. pp 177-81.
- JAY, Martin. 1992. "Scopic regimes of modernity". En: S. Lash, J. Friedman, *Modernity and Identity*. Oxford and Cambridge (Mass.): Blackwell. pp. 178-95.
- LEFEBVRE, Henri. 1992. *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*. Paris: Syllepse.
- LYNCH, Kevin. 1960. *The Image of the City*. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- RIBEIRO, Orlando. 1968. *Mediterrâneo: Ambiente e Tradição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- RODAWAY, Paul. 1994. *Sensuous Geographies: Body, sense and place*. London and New York: Routledge.
- SCHAFER, Murray. 1977. *The Tuning of the World*. New York: Alfred A. Knopf.
- SCHAFER, Murray. 1985. "Acoustic space". En: D. Seamon, R. Mugerauer, *Dwelling, Place and Environment*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers. pp 87-98.
- SIMMEL, Georg. 1978. *The Philosophy of Money*. London: Routledge & K. Paul.
- SIMMEL, Georg. 1981. *Sociologie et Épistémologie*. PUF: Paris.
- SIMMEL, Georg. 1988. *Sobre la aventura*. Barcelona: Península.
- SIMMEL, Georg. 1997. "The Metropolis and Mental Life". En: D. Frisby, M. Featherstone, *Simmel on Culture*. London: Sage. pp 174-185.
- SOUSA SANTOS, Boaventura. 1992. "A Discourse on the Sciences". *Review*, 15-1: 9-47.
- SPICE, Nicolas. 1995. "Hubbub". *The London Review of Books*, 6: 3-6.
- URRY, John. 1990. *The Tourist Gaze: Leisure and travel in contemporary societies*. London: Sage.
- VIRILIO, Paul. 1977. *Vitesse et Politique*. Paris: Editions Galilée.