

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA
CONVOCATORIA 2009-2011**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**RUIDO Y SILENCIO EN EL PAISAJE SONORO DE UN BARRIO DE CLASE
ALTA QUITEÑO, INTERSECCIONES EN EL CONTINUUM**

CHRISTIAN PROAÑO PÉREZ

FEBRERO 2012

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA
CONVOCATORIA 2009-2011**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**RUIDO Y SILENCIO EN EL PAISAJE SONORO DE UN BARRIO DE CLASE
ALTA QUITEÑO, INTERSECCIONES EN EL CONTINUUM**

CHRISTIAN PROAÑO PÉREZ

ASESOR DE TESIS: XAVIER ANDRADE

LECTORAS: ANNA WILKING, MARÍA FERNANDA CARTAGENA

FEBRERO 2012

ÍNDICE

Introducción

La construcción del ruido en el paisaje sonoro de Bellavista	5
--	---

Capítulo I

El paisaje sonoro Antropológico	12
---------------------------------	----

El límite Armonía-Disonancia en el paisaje sonoro	16
---	----

El ruido en el paisaje sonoro en la historia: entre ruido material y ruido significativo	22
---	----

Ruido en el Paisaje Sonoro Quiteño	25
------------------------------------	----

Ruido Peligroso	28
-----------------	----

Orden Sonoro	34
--------------	----

¿Silencio, silencios, bullicio?	38
---------------------------------	----

Capítulo II

Los discursos hegemónicos sobre el Ruido en Quito	41
---	----

Capítulo III

Inmersión	58
-----------	----

El ruido en el paisaje sonoro de Bellavista, Bellavista Lugar Sonoro	61
--	----

Objetos Sonoros en el paisaje sonoro de Bellavista, el lugar de la música en la construcción del ruido	72
---	----

Medios Masivos y su lugar en el ruido del paisaje sonoro de Bellavista	79
---	----

Micro prácticas _ tratando de mantener separados lo privado	
---	--

y lo público	82
CAPÍTULO IV	
Anexo Audiovisual	
CONCLUSIONES	87
BIBLIOGRAFÍA	95

INTRODUCCIÓN

Yo me gradué, en mi licenciatura, con un título en Artes Sonoras, habiendo venido del Colegio de Artes Plásticas. En mi trabajo artístico empecé desde la imagen bidimensional, pero cuando en la universidad empecé a estudiar el material sonoro me dí cuenta de que no sólo mi percepción cambiaba por cambiar el medio y el material, sino que esa percepción cambiaba también las configuraciones de las relaciones y de los opuestos heredados de la Modernidad, adentro-afuera, privado-público, presentes en mi obra; y mi entendimiento sobre ellos, y sobre la imagen misma, también se expandía. Mi interés en el sonido nunca fue musical y sin embargo era de la música, o desde el arte contemporáneo, desde dónde yo estaba situando mi práctica, la grabación de campo y el paisaje sonoro, en una especie de ecología acústica en la que documento intervenciones sonoras en el espacio para luego amplificarlas en otro, usando la tecnología electromagnética que me está disponible: micrófonos, parlantes, y métodos de registro. Soy un artista que usa el ruido, lo he estado usando por años, y sé el poder que tiene la amplificación y el control de ese ruido en todos los espacios en los que lo he proyectado. Este interés de investigación desde mi práctica artística le he expandido ahora con esta discusión antropológica sobre el ruido, en la que trato de poner en contexto el nacimiento del ruido mismo, pero en un interés de apartarme del campo autorial moderno de la música y del arte, y coherente con mi papel de investigador social, no sólo que no investigo el trabajo de los artistas dedicados al ruido en la ciudad de Quito, abundantes, sino que trato de buscar el ruido como si pasase de forma natural, en el paisaje; y de los paisajes, he buscado el más silencioso posible, con la expectativa de que en un lugar así los ruidos sonarían más que , por ejemplo, en un lugar muy ruidoso como una intersección entre dos avenidas.

La construcción del ruido en el paisaje sonoro de Bellavista

Escuchar, tanto a nivel metodológico como representacional, ha sido relegado a un segundo plano a lo largo de la Modernidad, junto a todos los otros sentidos excepto la visión, que por el contrario ha sido privilegiado de ambas formas, como una manera de comprender el mundo y una forma de representarlo. En esta investigación me he

planteado el escuchar para ambas cosas, tanto como una expansión de las maneras en que comprendemos el mundo, desde las Ciencias Sociales y desde la Filosofía en general, como un experimento en la forma de llevar a cabo la investigación, metodología, y en la forma de presentarla. Me he planteado entonces el escuchar al mismo tiempo que mirar, no en lugar de, el observar, etnográfico, del mundo *para* investigar acerca del ruido presente en el paisaje sonoro de una comunidad urbana de Quito, la de los habitantes de la calle Quiteño Libre ubicada en la parte baja del barrio de Bellavista, en la parte de la clase alta-media alta. Apoyándome en conceptos sobre el paisaje desarrollados en la Antropología por Tim Ingold y Steven Feld, y la definición del campo de estudios del paisaje sonoro realizada por Murray Schaeffer desde la musicología y la composición musical modernas, leída críticamente, entiendo al paisaje sonoro como la construcción acústica del espacio fruto del morar de los habitantes en su mundo, como la encarnación de nuestra ecología acústica, y en este paisaje trato de rastrear los ruidos, y su lugar en las estructuras del poder que se entretajan en las relaciones sociales porque el ruido como categoría de investigación puede servir como punto de partida para el estudio crítico del paisaje por su íntimo uso por el poder. Para entender el ruido desde la Antropología lo escuché en el contexto de los conceptos de suciedad y peligro desarrollados por Mary Douglas, leídos junto a los textos de Ingold, por lo que en esta investigación parto con la premisa de que el ruido, como la suciedad y el peligro, es socialmente construido, y de que el ruido es una categoría construida culturalmente por la Modernidad en su cruzada de clasificación y discriminación.

Dado que el barrio es residencial en un proceso de cambio de una segunda modernización de ser un barrio de casas grandes, algunas realmente inmensas, a ser un barrio de pequeños edificios de departamentos de lujo, el ruido es cada vez más una de las demarcaciones posibles entre lo privado y lo público. Esta dicotomía la tomo con pinzas porque el ruido la desbarata y la recontextualiza una y otra vez, en cada situación obligando a una negociación consciente o que toma ya la forma de habitus entre el sujeto y los ruidos de su paisaje sonoro, y entre el sujeto y los causantes de dichos ruidos, sujeto que además es además un sujeto que escucha al mismo tiempo que un sujeto que suena. El hogar, en este sentido, se vuelve el lugar en el que tratamos de materializar nuestros deseos, y desde el que nace lo privado y los intentos por delimitarlo con un público que amenaza con desbordarse. La separación entre la

percepción visual y sonora del y en el hogar, es utilizada metodológicamente para ayudar a esclarecer la relación privado-público y adentro-afuera.

En general trato de responderme la siguiente pregunta, ¿ Qué rol juega el ruido en la configuración del paisaje sonoro construido por los moradores de esta calle en sus lugares de morada?, pero dado que parto del entendimiento sobre el ruido como una construcción social, me pregunto entonces, ¿ Cómo se construye el ruido dentro de este paisaje sonoro en la interacción entre actores sociales?, ¿ Qué representaciones y discursos sobre el ruido están en disputa y negociación en el proceso de esa construcción, y cuál es la economía política del sonido en esta negociación?, esto es ¿de qué formas los distintos sonidos, incluyendo al silencio, son usados para la construcción tanto del paisaje sonoro como del ruido en éste?; lo que finalmente me lleva a preguntarme, ¿Cómo se materializan e incorporan estas representaciones y discursos en prácticas y cultura material?, por lo que necesariamente me pregunto también ¿Qué fuerzas están en disputa, con qué argumentos, y con qué poder de amplificación en la construcción del ruido en el paisaje sonoro de esta calle?

Para escuchar el ruido del paisaje sonoro de esta calle específica, me dediqué a escuchar antes el ruido en el paisaje sonoro de toda la ciudad, tal como está representado en registros del mismo hechos en video por activistas ambientalistas o por víctimas del ruido, escritos y fotográficos en artículos de periódicos locales, gráficamente en mapas de ruido del Distrito elaborados por Ingenieros Acústicos de la ESPE y en las Ordenanzas Municipales, sobre todo la 213. Es esta parte de la investigación la que me permite rastrear de forma visual en el paisaje de Quito las formas de identificar al ruido y de representarlo, y que yo considero las hegemónicas por haber permeado al sentido común. El paisaje sondeado, a pesar de estar mediado visualmente en forma de videos, gráficos y palabras escritas, y fluyendo en los medios masivos y en el internet, es parte del paisaje sonoro estudiado ya que no solamente es sobre él sino que además ya es parte de él. Un análisis de estas fuentes secundarias constituye el segundo capítulo de este texto, analizadas en relación a un grupo de grabaciones sonoras cuantitativas realizadas en el campo a lo largo de 3 semanas, realizadas en la misma línea de las grabaciones cuantitativas hechas en las investigaciones referidas.

Metodológicamente hablando, el privilegiar la escucha no significó solamente oír al paisaje sonoro, a la distancia y con la ayuda de micrófonos y audífonos, o los relatos

sobre él hechos por otros, que es una escucha distante, sino que significó privilegiar el escuchar al paisaje de forma dialógica, escuchando en un silencio que solamente intentó ser un espacio a ser llenado por mis interlocutores, en una escucha que Paul Carter llama una "escucha comprometida" (Carter,2004). Por lo que, al mismo tiempo, realicé investigación etnográfica a través de la observación participante y entrevistas cualitativas a profundidad que proporcionan los datos con los que teje el análisis a lo largo de todos los capítulos, incluido el audiovisual, y con los que me apoyo en su mayoría para un tercer capítulo dedicado al análisis de la materialización de la dicotomía privado-público, a través de la presencia de ruido en el paisaje sonoro construido a través de las prácticas y la cultura material en los hogares de algunos de mis informantes.

Un último capítulo, audiovisual, completa este análisis etnográfico del ruido en el paisaje sonoro de este barrio. Los registros que lo componen fueron recolectados a lo largo de la observación participante, y algunos incluso en colaboración con los informantes y son de intención de registro del paisaje, documento del paisaje, paisaje en si. Funcionaron tanto como metodología de investigación, al introducir la cámara experimentalmente al campo como mediador de significados y representaciones, y como puesta en escena de prácticas de carácter más bien privado. Como capítulo, es un capítulo audiovisual inmersivo, que trata solamente de ser una descripción etnográfica de poca densidad, por las características propias del medio audiovisual, del paisaje sonoro de la manzana en la que moramos algunos privilegiados como yo.

La decisión de trabajar junto a mis vecinos es, así mismo, metodológica, al ubicarme yo como investigador en los zapatos tanto del que escucha como del que hace ruido, y al ser el campo de investigación el lugar de morada, escuchar y sonar *desde* mi lugar de morada me pareció pertinente, y me proporciona a la vez una voz subjetiva desde la cual poder describir, etnográficamente, también mi escucha del paisaje sonoro de la calle como otro de sus moradores. Yo y mis vecinos somos un grupo tan poco representativo del ruido en el paisaje como lo es el barrio escogido para la investigación, Bellavista, uno de los más tranquilos y privilegiados del centro-norte de Quito. Barrio uno tradicionalmente de clase alta que por su posición y entorno están situados en un lugar de privilegio con respecto a todo el resto de la ciudad, ubicado en la ladera occidental de una loma, en el límite oriental del centro norte de Quito, con un gigantesco bosque, el Parque Metropolitano, como límite oriental y norte y una

quebrada, el antiguo camino a Tumbaco, al sur. La parte construida del barrio se extiende como una pequeña península agarrada al continente de la ciudad solamente por tres cuadras al occidente, al pie de la loma. En este espacio increíblemente excepcional el ruido en el paisaje sonoro tenía que ser cuidadosamente escuchado, buscado, casi más en su ausencia, que contrasta con su abrumadora presencia en el resto de la ciudad.

La curva de esta calle está habitada por gente diversa. De todas las casas que quedan, solamente dos de sus habitantes han vivido allí toda su vida, aproximadamente la mitad de las casas se han convertido ya en edificios en los que viven los nuevos propietarios que se han mudado al barrio en los años recientes. Para esta investigación trabajé la observación participante con mis vecinas más cercanas, un grupo de mujeres yoguis que viven en una casa grande ubicada en el mismo terreno en el que yo tengo mi departamento, y también con una pareja de nuevos propietarios en un edificio unos metros más arriba de esta casa, que son además mis suegros. Además pude entrevistar cualitativamente a otros vecinos de la calle, a Adela A. madre de familia que aunque se mudó al barrio recientemente, hace tres años, vive en una de las grandes casonas, y a Felipe, quien vive en una casa casi enfrente del centro de yoga y que asiste a las clases una vez por semana. Diálogos y tiempo lo compartí también con dos de los numerosos guardias de la calle, en especial, aunque hubo oportunidades de fructíferos intercambios, y observación, con otros guardias y conserjes de otros edificios.

Cuando yo llegué a Bellavista, hace ya casi dos años, yo estaba buscando por un lugar en el que vivir cerca de mi universidad, en el centro norte de Quito, ya que por ese entonces estaba viviendo con mi padre. Mi vida acababa de cambiar, mi mejor amigo y compinche había muerto sólo unos días antes y una amiga mía, Sahiva, que practica Kundalini Yoga, me invitó al Siri Prem, en Bellavista, la casa en la que vive y en la que enseña yoga junto a Sat Prakash, para enseñarme un mantra cuya repetición pondría en movimiento vibraciones sonoras en mi cabeza y en mi tórax que me situarían en una frecuencia similar, y por tanto en comunicación, con el alma de mi amigo para poder decirle que yo estaba en paz, y pedirle que descansara. Así es como lo entendí en un principio cuando estábamos camino al Siri Prem en el auto de Sahiva, ella iba vestida de blanco usando un pañuelo en la cabeza y manejamos rápidamente entre la galería donde ambos estábamos exponiendo hacía el Siri Prem, conversando sobre la muerte de mi pana. Cuando llegamos entramos a la casa grande

pero vieja, setentera, y en la sala, donde solamente había unos almohadones y yoga pads ubicados en el piso y un boom box en una mesa con lámparas y retratos de hombres con turbantes y largas barbas, Sahiva puso una vela aromática en el piso y ubicó dos almohadones junto a la vela, y nos sentamos cruzando las piernas. Me explicó lo que íbamos a hacer y en seguida nos pusimos a cantar y a respirar." (Nota de Diario de Campo, 13-2-11)

Escojo el barrio de Bellavista porque, como otros de los recién llegado a este barrio, eje de la investigación, yo llegué aquí, si bien al azar, también en búsqueda de un espacio urbano central pero "ordenado, armonioso, limpio, silencioso, y cercano a la naturaleza", o, expresándolo en negativo, un lugar en donde no haya mucho ruido, donde no haya mucha contaminación, donde no haya mucho estrés, y donde no necesite movilizarme por periodos largos de tiempo para ir de mi casa a mis lugares de trabajo o de consumo, en fin, un lugar privilegiado. Buscaba un lugar en donde no sea necesario tomar transporte público ni manejar un automóvil para acercarse a los otros lugares de mi morada y pueda vivir autónomamente en esta situación de privilegio. En una ciudad como Quito, un lugar así está disponible solamente en dos o tres barrios de clase alta que están insertados muy cerca del centro: Bellavista-El Batán, ubicados en las estribaciones de la loma del Guanguiltagua, donde se ubica el Parque Metropolitano de Quito; el Quito Tennis, ubicado en el otro extremo, en las laderas del Pichincha; o Monteserrín, ubicado en la loma siguiente a la de Guanguiltagua hacia el norte y en cierto sentido más bien un lugar de transición con los valles, especialmente con Nayón y Cumbayá, ubicados hacia abajo en las estribaciones de estas lomas hacia el oriente. A pesar de que el barrio es uno de los barrios tradicionales de la clase alta quiteña, yo entro gracias a mi suerte, y a contactos que tengo a través de mi práctica artística, y pago un arriendo sumamente bajo en relación al precio del suelo. Estos mismos contactos artísticos son los que me permiten tender los primeros contactos con los que se convertirían en mis informantes más cercanas, las yoguis, ya que una de ellas, una de las fundadoras del centro de yoga, es además artista audiovisual de mi misma generación y con quien he compartido espacios de exposición y de trabajo. En fin, escojo el barrio de Bellavista también en franco contraste con los lugares usualmente escogidos para las investigaciones realizadas en la ciudad con respecto al ruido, por lo

general las intersecciones más ruidosas, de día por el tráfico o de noche por las fiestas, ambas cosas que en el barrio de Bellavista suceden más bien esporádica y aisladamente.

CAPÍTULO I

El paisaje sonoro Antropológico

El saber filosófico y científico dominante en Occidente en la Modernidad, y con él el saber antropológico clásico, se ha fijado, podría decir aquí que ha *visto*, el paisaje como un fondo pasivo para las actividades humanas, a las que denomina por lo general *cultura*, y lo ha opuesto a ésta en una oposición binaria, naturaleza-cultura. Por un lado la cultura era vista como la adaptación de un pueblo a su entorno; también como cargar simbólicamente a la naturaleza y al paisaje; por otro lado, y entre otros, la naturaleza era la base material que explotada a través de la cultura hacía posible el progreso de la civilización. Stuart Hall (2002) nos recuerda que toda relación binaria es necesariamente jerárquica y en el caso de la dicotomía aquí planteada es la cultura la que ha sido ubicada por sobre la naturaleza, la cultura la llamada a dominar la naturaleza a través del trabajo o de la razón. Muchos estereotipos, continúa Hall, las propias categorías de raza, de clase y de género, se construyen en estrecha relación con esta oposición binaria entre la naturaleza y la cultura. Según Hall, la misma fórmula binaria se aplicó en la diferenciación hecha por el hombre blanco entre blancos y negros en una división jerárquica en la que lo blanco, lo civilizado, tiene que dominar a lo negro, según ellos más cercano a la naturaleza. Y el patriarcado dominante se construyó, entre otras cosas, de la misma manera, a través de igualar a la mujer con la naturaleza y al hombre con la razón. Para empezar a pensar desde lo sonoro, el equivalente, podríamos decir, de la dicotomía naturaleza-cultura en el espacio sonoro "natural", o sea en el paisaje, vendría ser a equiparar lo ruidoso con lo salvaje, con la naturaleza, y el sonido "armonioso", ordenado, escúchese aquí muchas veces "música", con la cultura civilizada y racional, con Occidente y con la Modernidad.

Algunos autores que estudian lo sonoro, por ejemplo el antropólogo inglés Michael Bull, dedicado al estudio etnográfico de los usos de tecnologías sonoras como el walkman, o Jaques Attali, un economista y filósofo que se fijó en el ruido y los usos de la música para intentar una economía política de la música, argumentan que la organización binaria del mundo emana de la mirada, que media la distancia entre el yo y el otro, entre yo y lo otro. "De los cinco sentidos, la visión es el que más distancia", nos dice Bull, "en la visión, sujeto y objeto "aparecen" como transparentes" (Bull y Back,2003:5). Sin embargo, "en la objetivación del mundo a través de la mirada está

implicado el control del mundo" (Bull y Back,2003:5), control que es posible solamente a través de verlo de lejos, desde afuera y desde arriba, a la distancia, a través de un asumir un punto de vista *objetivo*. La observación objetiva y neutral es una mirada ideal, que no hecha raíces en lo real, y que despolitiza el acto mismo de la observación, por más participante que esta pueda ser, sobre todo si no está acompañada del diálogo y de la escucha mutuas. Como lo pone Slavok Zizek, "la mirada del observador inocente es también en cierto modo inexistente, pues se trata de la mirada neutral imposible de alguien que se *exenta* falsamente de su existencia histórica concreta, es decir de su participación real en el conflicto" (Zizek 1999:25, itálicas en el original), o Jaques 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" (Attali,1985:11) Para Michael Bull, una alternativa teórica y metodológica a entender el mundo, y construir conocimiento, a través de la mirada consiste en escuchar, ya que "escuchando, talvez podamos percibir las relaciones entre sujeto y objeto, dentro y afuera, y lo público y lo privado de una manera completamente diferente"(Bull y Back,2003:5), ya no construida en base a oposiciones binarias constituidas en conflictos dialécticos, sino como un todo de flujos de fuerzas que están en constante negociación y contextualización. El escuchar el mundo plantea un entendimiento distinto a aquel que conseguimos al mirar, un entendimiento no basado en la distancia objetiva sino en la inmersión, la navegación, y el flujo de la transmisión y recepción. Brandon LaBelle, un filosofo, activista y artista sonoro británico, otro pensador que parte de la escucha del mundo, nos dice, "el conocimiento auditivo es no dualista (...) está basado en la empatía y la divergencia, permitiendo un entendimiento cuidadoso y una inmersión profunda en el presente mientras nos conecta a dinámicas de mediación, desplazamiento y virtualidad" (2010:XVII). Es necesario recordar, sin embargo, que no queremos pretender situarnos en frente de una nueva dicotomía mirar-escuchar, sino que queremos cambiar de paradigma y aplicar las ideas de inmersión y de flujo también al conocimiento generado, y a la comunicación del mismo, ya no basados solamente en un sentido sino en el trabajo conjunto, interactivo, de todos, y este cambio de paradigma implica sobre todo el escuchar el mundo, no como si este fuera un "texto", que solamente es continuar el paradigma oculocentrista (Earlmann,2004), sino escuchándolo *desde adentro*, y haciéndolo sonar.

Una crítica a la construcción binaria moderna naturaleza-cultura desde el estudio del paisaje ya se había planteado en la Antropología. Para los antropólogos Tim Ingold y Phillipe Descola, por ejemplo, esta construcción ontológica dicotómica, que se traduce en epistemología, no es universal, aunque si pueda ser pensada como la hegemónica. Ingold, quien se vale de etnografías realizadas entre los Inuit en el Ártico, así como Descola, quien lee y escribe etnografías sobre comunidades que habitan las selvas amazónicas de Ecuador, Perú y Bolivia, argumentan que hay comunidades en las que no existe tal separación tan naturalizada (Ingold,2000;1994:145;1993; Descola,2000;2003) y que hay distintas maneras de relacionarse con la naturaleza y con el paisaje que no están basadas exclusivamente en el conocimiento, y la separación, emanados de la mirada o de la separación racional. Ingold propone como ejemplo a un varón Inuit y su relación con un oso polar mientras está de cacería, y la relación de reciprocidad que el cazador entabla simbólicamente con el oso, ya que para el cazador, el oso se "entrega" porque el cazador humildemente ha solicitado su colaboración y ha agradecido por ella, otorgando así al oso características humanas y sociales que lo hacen similar al cazador, y por lo tanto a ambos habitantes de distintos niveles de la misma naturaleza, o como seres diferentes poseedores sin embargo de la misma naturaleza (Ingold,1993). En las relaciones entabladas con la naturaleza se entablan entonces, ahora según Descola, relaciones de explotación y reciprocidad , por lo que, de la aprehensión social del mundo depende la construcción y re-construcción social del paisaje, que ocurre *desde dentro*, y este desde dentro se expresa sobre todo, según Ingold, en nuestro morar *en*, no *con* el paisaje (Ingold,1994)¹. Moramos cuando somos y estamos en un lugar, el tiempo del lugar de la morada es el presente, mientras moramos vivimos, y seguimos morando incluso de muertos. Todo lo que hacemos al morar provoca una resonancia en el lugar, incluso el simplemente ser y el estar. Nuestro cuerpo suena y hace sonar el espacio que mora, sin ese sonido, esa resonancia, la de nosotros mismos, dudaríamos incluso de estar vivos, si es que eso fuera posible. Moramos nuestros espacios de habitación y de trabajo, y moramos el espacio público. Morar está conceptualmente muy cercano al usar, usar el espacio. Nuestro morar suena y cambia el paisaje sonoro y mientras moramos al mismo tiempo escuchamos nuestro morar en el paisaje. No podemos evitar ser parte de lo que estamos escuchando, incluso no podemos evitar el estar en un primer

¹ Una discusión más extensa con respecto al lugar, la naturaleza y el conocimiento moderno, con referencia al trabajo de Ingold y Descola, puede encontrarse en el texto de Arturo Escobar *El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar*:

plano con respecto al sonido del morar de los otros, que se aleja en infinitud de planos en el espacio a nuestro alrededor conforme aumenta la distancia entre nosotros, o sea entre yo y los otros. Dado que el morar es una de las prácticas sociales en las que quiero concentrarme, en cuanto a la relación cultural entre el morar y la construcción social de el paisaje sonoro, en esta investigación he decidido concentrarme en las prácticas de el escuchar el lugar y de sonar o hacer sonar el lugar, de un microuniverso de habitantes del barrio, específicamente de una calle, de la última curva de una calle, incluyéndome a mi mismo como habitante, también, de la calle que investigo, y que como tal, como un vecino más, no puedo evitar el sonar y hacer sonar el espacio que moro, no puedo pasar desapercibido, puedo generar *ruido* en el campo sin querer o sin advertirlo, y puedo incluso performar en el campo, haciendo ruido, para generar reacciones entre la gente con la que estoy compartiendo el espacio de morada, ya que mi atención está concentrada en las formas de construcción del paisaje sonoro que compartimos en cuanto a qué prácticas conforman esta construcción, y parto de la idea de que el paisaje sonoro es un continuum ubicado entre el ruido, el ruido más extremo, y el más extremo silencio. No hay estudios sobre el paisaje sonoro quiteño que lo analicen como una construcción cultural, ni sobre el ruido en este paisaje más allá de estudios cuantitativos, como veremos más adelante.

Según Ingold, el paisaje que escuchamos es el resultado de las actividades que se llevan a cabo en el paisaje "visible", escuchamos lo que él llama *taskcape* o paisaje de tareas o de actividades. Este cambio constante de las actividades, tanto nuestras individualmente como las de los que nos rodean, los *Otros*, y su consiguiente reberverancia, eco, repetición en el espacio-tiempo, hace que percibamos el paisaje en una *temporalidad* que le es inherente (Ingold,1994), temporalidad que sentimos en los ritmos de la vida, desde el corazón materno hasta las estaciones del año y en el puntillismo constante del momento escuchado. Lo que Ingold llama *taskcape* es una manera de nombrar lo que aquí yo estoy llamando *paisaje sonoro*, aquel paisaje que es el resultado del movimiento y la vibración del mundo, de la actividad del mundo a mi alrededor así como dentro de mi cuerpo. Para extender y problematizar esta definición tomaré la formulada por otro antropólogo que también investiga la relación entre las culturas y la naturaleza, Steven Feld, que lo hace ya situado desde el estudio y análisis de lo sonoro, según quien los "paisajes sonoros no son solo exteriores físicos, rodeando espacialmente o aparte de las actividades humanas (,) son percibidos e interpretados por actores humanos que les

prestan atención como una manera de construir su lugar en y a través del mundo (,) son investidos de significados por aquellos cuyos cuerpos y vidas resonan con ellos en los tiempos y espacios sociales. Como el resto de paisajes, son tan físicos como cualquier fenómeno físico, y tanto construcciones culturales como materiales" (Feld,2003:226).

Tratando de actuar acorde a la idea de no distancia y de inmersión, asumo no un punto de vista desde el cual *observar* mi campo de estudios, sino que me inmerso y navego en el campo enfatizando en la escucha, y parte de lo que escucho es a mí mismo, a los sonidos que yo hago en el campo, que es también mi espacio de morada, sonidos que tienen una incidencia en él, y cuya resonancia es parte de la retroalimentación que yo necesito de mi espacio para significarlo como lugar. Los seres humanos somos parte esencial del paisaje sonoro, como comunidad y como individuos, ya que todas nuestras acciones suenan, incluso el quedarnos quietos, y nuestra presencia sonora llega a lugares incluso inhabitados por humanos. Como nos dice Steven Feld, "el sonido tanto emana de, como penetra los cuerpos, esta reciprocidad de reflexión y absorción es un creativo modo de orientarse - uno que afina los cuerpos a lugares y a tiempos a través de su potencial de sonar (...) escuchar y hacer sonidos son competencias corporalizadas que sitúan a los actores sociales y a su agencia en mundos históricos particulares" (Feld, 2003:226). Dado que el paisaje sonoro está tanto *dentro* como *fuera* de nosotros, pensemos por ejemplo en nuestra voz o en las frecuencias bajas que hacen vibrar nuestro estómago, estamos inmersos, rodeados y sostenidos en el paisaje sonoro y por eso se nos hace más difícil construir el sentido de distancia tan característico, en cambio, de la mirada (Bull,2003:361).

El límite Armonía-Disonancia en el paisaje sonoro

Los límites dentro del paisaje, nos dice Ingold, los que encontramos en nuestro morar en el mundo, como por ejemplo el límite privado-público o el límite del adentro-afuera, se convierten en límite o en indicador de uno solamente cuando son reconocidos o experimentados por las personas o animales a los que este trata de limitar y son *parte* del paisaje (Ingold,1997:156) ya que hay paisaje tanto a un lado como al otro de un límite. Dentro del paisaje podemos establecer claramente los límites visibles, sea a través de líneas en un mapa a escala o mojones punteando un territorio, o el muro entre mi casa y la calle, y de este establecer límites visualmente se ha aprovechado mucho la

Modernidad. Sin embargo cuando empezamos a buscar los límites en el paisaje sonoro estos se difuminan en la ambigüedad de las subjetividades y las interpretaciones, por ejemplo, el límite entre el sonido "armonioso" y el ruido "disonante" , que va a ser el lugar en el que voy a intentar situarme, en esta investigación, para escuchar mi lugar de morada y el de los que me rodean.

El barrio de Bellavista es un buen ejemplo de un lugar situado *entre* extremos dicotómicos, en la frontera entre estos, sobre todo la parte baja del barrio, donde yo me encontraba situado. Si nos fijamos en el mapa 1.1, por ejemplo, vemos que el barrio está justamente en el borde oriental de la ciudad, junto al inmenso Parque Metropolitano y al borde de la vía Interoceánica, que pasa debajo del barrio desde que se inauguró el Túnel Oswaldo Guayasamín. Este estar junto al parque también sitúa al barrio en el borde entre el bosque y la ciudad, y en muchos aspectos, como el sonoro, el bosque se desborda en las casas del barrio invadiéndolas de pájaros e insectos. Por la parte de abajo del barrio, en la parte de abajo de la loma, desde la Av. Eloy Alfaro, podemos acceder al barrio, o salir de él, solamente por dos calles, la José Bosmediano, en la parte sur, que va directo a la comuna en línea casi recta, y la Fernando Ayarza, que recoge el tráfico de la Av. Gonzáles Suárez y de la Quiteño Libre para desembocarlos en la Av. Eloy Alfaro (mapa 1.2). Por la parte de arriba de la calle, al final de esta, uno puede entrar al Parque Metropolitano por varios accesos desde distintas calles, y el bosque, el límite del bosque, se confunde con el límite del asfalto y el del césped domesticado de los parterres. La comuna de Bellavista, un poco más arriba y hacia la quebrada límite de la loma, es un barrio antiguo de clase media y baja, de casas pequeñas y de arquitectura informal, y hacia ese otro barrio, igual llamado Bellavista, es hacia donde van los buses que bajan por la calle de estudio. Las casas de esta parte del barrio, estas cuatro o cinco cuadras de la parte baja, por otro lado, las que quedan eso es, son grandes mansiones construidas en los últimos 50 años, cuando una nueva burguesía quiteña vino a ocupar estas laderas hacia abajo del bosque de Gualguiltagua. En la parte de abajo es en donde están los edificios de apartamentos, de los más grandes de Quito, y de los más lujosos, mientras para la parte de arriba del barrio son solamente casas pequeñas y habitadas por varias familias compartiendo casas. Mientras en la parte de arriba del barrio hay tiendas, panaderías y varios negocios más, concentrados en su mayoría alrededor de la parada de las dos líneas de bus que sirven al barrio. En la parte de abajo, la de las mansiones, lo que se ve en la calle son murallas de piedra y muros de cemento, cámaras de video y

portones de metal, verjas y grandes jardines y garitas de guardias, muchas garitas de guardias. Un paisaje que por lo menos visualmente recuerda las descripciones que Teresa de Caldeira hace de los barrios de clase alta en su libro *Ciudad de Muros*. Por la parte de abajo del barrio, en la intersección de nuestra calle con la Fernando Ayarza, que recoge todo el flujo de la Av. Gonzáles Suárez en su extremo norte para llevarlo a la Av. Eloy Alfaro, justamente a una cuadra de donde esta avenida se cruza con la Av. 6 de Diciembre, por lo que el tráfico es considerable a lo largo de todo el día, e inmenso en las horas pico, tanto que desde esta última intersección se extiende incluso hasta nuestra calle, hacia incluso más arriba del centro de yoga.



mapa 1.1

control, en manos del Estado. Esta producción, administración y control del ruido como un monopolio del Estado justificado con el discurso médico es lo que yo llamo la economía política del ruido. Para poder escuchar esta economía política he tratado de escuchar a nivel macro, los medios y la opinión pública que estos recogen; como a nivel micro, con una escucha etnográfica de una calle muy específica, para analizar los corredores de flujo de los distintos discursos sobre el ruido y sus puntos de encuentro en las cotidianidades. El ruido y el silencio, si bien son materialidades físicas, la antropóloga que analiza las culturas materiales urbanas en el Reino Unido, Jo Tacchi, las llama texturas para enfatizar justamente en su carácter táctil y material, son también categorías sociales que toman forma de la mano de discursos como los de la Armonía o la Disonancia, heredados del discurso musical, y "mientras el ruido pone de manifiesto un índice de movimientos y de cuerpos, como un registro de comportamiento no permitido, silenciar puede formar un índice de los límites de climas sociales particulares. Una geografía auditiva existe en la intersección o entrelazamiento de ruido y silencio, formando una articulación continua de lo que es permisible" (LaBelle,2010:47).

Attali regresa a los orígenes de la música misma entre los seres humanos para ubicar los deseos de controlar los ruidos y hacer que el paisaje sonoro, o la textura sonora, del mundo, se parezca más a nuestros deseos. La música siempre brindó la experiencia de un simulacro del poder recrear el mundo, y así la música es también simulacro del orden, del ideal de un orden social, de la armonía. La relación que tiene entonces la música y sus usos con el control del ruido solamente se ha acrecentado y perfeccionado con el tiempo. La música y sus usos en el campo de esta curva de calle es entonces uno de los artefactos culturales en los que voy a poner mi atención especialmente, y en este sentido todos mis informantes también comparten el hecho de utilizar la música para apropiarse de sus espacios de morada. Para las yoguis, por ejemplo, la música en la forma de mantras que se cantan y se tocan repetitivamente; para Don Luis, el vecino de más arriba del centro de yoga, la gran diferenciación que hace entre la música de alta y baja culturas, y los espacios que construye, y las relaciones que permite en esos espacios, con el uso de ambas; para Doña Lupe, esposa de Don Luis, y su oído musical ya que ella toca guitarra, y su necesidad de tener música siempre cerca en su espacio, sea con la tv, la radio, o el Internet; en mi caso, la música como composición, improvisación, y posibilitador de relaciones sociales y de una conciente manera de

morar el mundo haciéndolo sonar; para Patricio, el guardia de la clínica de más abajo, el celular como posibilitador del transporte de la música, hip-hop cristiano de su hermano, entre todo aquel dispuesto a escuchar, la música en el celular como generadora de relaciones sociales, de intercambios. Y todos estos usos individualizados, contextualizados en una trama cotidiana de relaciones, y situaciones, en los que las hegemonías sociales, o los prejuicios, las representaciones, se reproducen. Ideales de armonía confrontados por ruidos, disonancias haciéndose oír y rompiendo la repetición del orden sonoro, silencios siendo más ruidosos que cualquier sonido. Si bien las ideas de armonía presentes en estos usos del sonido en forma de música pueden variar, de acuerdo al contexto individual de cada informante, todos tenemos una idea de armonía y de disonancia, y tenemos también nuestras particulares prácticas de ejercer en el mundo de la vida estos conceptos o ideales, de acuerdo al poder del que dispongamos. Este poder, disponible o no, puede estar en estrecha relación con polarizaciones impuestas de género, clase, etnia, edad, parentesco, ideología, religión, etc.

Partiendo justamente de un análisis histórico de la economía política de la música, Jaques Attali trata de explicar el uso social de la música como metáfora de que el orden en la sociedad es posible, porque se puede poner orden en el ruido. El discurso musical, para Attali, viene a ser una metáfora de la sociedad y de sus funcionamientos y tal vez el discurso más efectivo del que se ha valido el ser humano para imaginar la Armonía, tanto sonora como social. Me pregunto cuán estrecha es la relación que el discurso musical tiene con la categorización social del ruido, y cuál es el papel de la música estructuralmente, como una herramienta del poder para controlar los ruidos. Al final, todas estas preguntas me plantean el pensar el paisaje sonoro en términos de una economía sonora, o de una administración social de la producción, la distribución y el consumo de sonidos y de silencios que lo construyen, y del uso social de estos sonidos y de estos silencios, a quién le convienen, en función de qué discursos trabajan, en fin, pensar el sonido en términos de una economía política del ruido. En esta investigación, siguiendo a LaBelle, quiero "presentar al ruido como un encuentro ético desde el cual generar preocupación por lo desconocido, por el Otro" (LaBelle,2010:83). Me pregunto si con nuestras prácticas materiales de producción de ruido y de silencio, de texturar el paisaje, estamos construyendo comunidades más incluyentes y democráticas, o si por el contrario un único Orden se está imponiendo en nuestra comunidad con la idea de Armonía como una meta final de un Progreso sin Disonancias. Me pregunto cuáles son

los usos de la música para construir un paisaje sonoro más parecido a nuestros deseos y para imponer un paisaje hegemónico sobre el de otros, dueños de equipos de amplificación menos poderosos.

El ruido en el paisaje sonoro en la historia: entre ruido material y ruido significativo

En el campo de la Musicología, uno de los saberes del discurso musical, ya se estaba hablando de paisaje sonoro desde cuatro décadas antes. El musicólogo y compositor Murray Schaffer, que en los años 70 del siglo pasado fundó el Proyecto del Paisaje Sonoro Mundial², en Québec, y que ha tenido una gran influencia en la manera en que el paisaje sonoro es entendido por los discursos musical y ambientalista, y en el propio Feld, intentó dar forma a un campo de estudio científico nuevo que se enfoque en el estudio de lo sonoro. Este, para Murray Schaffer, es un campo de estudios multidisciplinar en el que deberían entrar compositores, arquitectos, profesionales de las ciencias sociales, educadores y diseñadores que entrarían a trabajar en un paraguas llamado "diseño acústico". Schaffer entiende al paisaje sonoro como cualquier ambiente sonoro, o sección de ambiente sonoro, que pueda ser considerado como un campo de estudios (Schaffer,1977:275) y que está formado por todos los sonidos *en* los que vivimos. A esta definición del paisaje sonoro de Schaffer, los antropólogos aurales británicos Tom Hall y su equipo de trabajo, que trabajan una línea etnográfica cercana a la de Michael Bull, han añadido la idea de que el paisaje sonoro incluye también "los significados, sentimientos y asociaciones disparadas por (los) sonidos, y que ocurren en el paisaje de la mente" (Hall,Lashua & Coffey 2008, p. 1031).

Dentro de su definición de paisaje sonoro Schaffer ubica a lo ruidoso como peligroso y contaminante, como aquellos sonidos que tienen que ser eliminados o controlados. La clasificación de lo ruidoso como peligroso ha traído varias consecuencias metodológicas al estudio de lo sonoro, por ejemplo la corriente del salvataje. Schaffer ve el trabajo del diseñador acústico así: "sonidos amenazados con desaparecer deben ser

² El Proyecto del Paisaje Sonoro Mundial es un colectivo de artistas sonoros dedicados al registro de los paisajes sonoros del mundo con intenciones patrimoniales de colección y archivo y para la distribución de estos registros una vez convertidos en composiciones musicales o de diseño sonoro. Fundado en Québec, tiene núcleos en Escandinavia, Inglaterra, Japón, Latinoamérica. En el Ecuador, el grupo de artistas sonoros más cercano al Proyecto es el colectivo Oído Salvaje de Quito.

identificados particularmente y tienen que ser registrados antes de que desaparezcan" (Schaffer,1977:209) o "rescatar o reclamar los sonidos naturales de la vida cotidiana del apuro y ruido de la modernidad" (Hall, Lashua, Coffey, 2008:1030) con el fin de preservarlos en un archivo sonoro. Este salvataje no es muy diferente de aquel llevado a cabo por los primeros antropólogos, así como documentalistas, que querían preservar culturas en "peligro de extinción". En el trabajo de preservación y archivo de los registros sonoros Schaffer pone especial énfasis en la calidad y características técnicas de las grabaciones, así como en el hecho de que estas contengan solamente el sonido a registrarse sin "ruidos" molestos, como podrían ser por ejemplo los pasos de unos tacos cerca al micrófono mientras se está registrando, o la voz de un niño dirigiéndose al micrófono cuando se está grabando cerca, o un avión pasando encima. Schaffer trabaja con un micrófono privilegiado³ y el salvataje que le interesaba era sobre todo de los sonidos humanos, "vivimos un tiempo en que los sonidos humanos son usualmente suprimidos mientras el parloteo mecánico es fomentado" (Schaffer,1977:207), y de los que Schaffer llamó los *soundmarks* o "lugares acústicos" de una comunidad, especies de monumentos o patrimonios acústicos como campanas de iglesias, espacios naturales o arquitectónicos u obras de ingeniería, como el tren o el subterráneo. En este sentido el salvataje de Schaffer, en la construcción del paisaje sonoro, es antropocentrista, y se ubica a distancia de la naturaleza y del paisaje mismo, del que no se siente parte, un paisaje que es significativo solamente si hay alguien, una comunidad, que le da significado, y es por lo tanto fruto todavía del pensamiento moderno emanado de la mirada. Schaffer reconoce así mismo que en el mundo moderno, dado el nivel de *contaminación* por ruido en el espacio del *afuera*, en el que los sonidos humanos están siendo suprimidos por la intensidad de los "otros" sonidos, la gente ha tenido que moverse poco a poco hacia *adentro* (Schaffer,1977:216-217), hacia los espacios de la soledad, como los llama Marc Augé.

Según Schaffer, el ruido en el paisaje sonoro debe ser evitado y lidiado por un equipo transdisciplinario que se dedique a la tarea de construir un "mejor" medio ambiente sonoro. En este sentido la visión de Schaffer es progresista ya que está basada en una

³ Es David McDougall quien habla de una cámara privilegiada en el cine etnográfico y se refiere a la práctica de algunos documentalistas, derivada de la práctica cinematográfica, de privilegiar a la cámara por medio por ejemplo de evitar el que las personas filmadas mirasen a la cámara, de que cosas o personas no deseadas se crucen entre la cámara y el sujeto filmado, y que deriva también en el uso de trípodes, y de todo un equipo técnico tras la cámara que es invisibilizado en el producto final que intenta parecer como si hubiese sido filmado como por "una mosca en la pared" (McDougall,1998).

creencia en una inherente perfectibilidad del mundo. Schaffer considera que una adecuada legislación para controlar el ruido debería controlar efectivamente los sonidos "más desagradables de una comunidad" (Schaffer,1977:182) y nos dice que prefiere utilizar la palabra desagradable justamente por sus cualidades subjetivas y por que en sí determinar si algo agrada o desagrada a la comunidad es atribución de la opinión pública (Schaffer,1977:183). Este aprehender el ruido subjetivamente permite a Schaffer evitar el problema de la presunta objetividad cuantitativa de medir el sonido en decibeles y establecer límites de acuerdo a mediciones hechas con instrumentos científicos, y que llevan a la definición de ruido en función de la intensidad de su volumen. Sin embargo, el propio Schaffer nos dice que el verdadero interés de estudiar las leyes de control del ruido en distintas sociedades es el de poder observar las variaciones culturales de tolerancia al ruido y las diferentes fuentes que son consideradas como ruidosas en las distintas culturas, y no precisamente por su efectividad, ya que nos recuerda Schaffer, la última consecuencia de una ley contra el ruido completamente efectiva es la de provocar, imponer, el silencio.

A pesar del énfasis de Schaffer en la necesidad de una legislación que reduzca los niveles de ruido en la comunidad contemporánea, el aboga también por la agencia individual y productora de la construcción del paisaje sonoro en una especie de solidaridad social interpersonal. Cuando nos habla sobre la necesidad de la práctica de una ecología acústica nos dice que ésta significa el "pensar el paisaje sonoro del mundo como una gran composición natural (en la que) somos simultáneamente su audiencia, sus intérpretes y sus compositores", por lo que estamos envueltos en una relación con, a la vez que dentro del paisaje sonoro, y al mismo tiempo de contemplación, producción y creación. Es por esto que se pregunta "¿Qué sonidos queremos preservar, fomentar, multiplicar?" para agregar, "cuando sepamos esto, los sonidos aburridos o destructivos se convertirán en lo suficientemente engañosos por lo que sabremos porqué es que debemos de eliminarlos" (Schaffer,1977:205).

En el discurso musical moderno, el de las salas de concierto y los derechos de autor, sin embargo, los ruidos empiezan a tener validación estética de la mano de los futuristas, vanguardia artística que apareció durante la primera guerra mundial en Italia y conformada por escultores, músicos y pintores, uno de los cuales, Luigi Russolo, redactó el manifiesto *El Arte de los Ruidos* en 1914. Luego vendría John Cage en los Estados Unidos, luego de un buen par de siglos en los que se construyó el sistema tonal

en Europa, que estaba llegando a sus límites y jugando, cada vez más, con las disonancias, y los instrumentos de percusión, para integrar el azar y la anarquía en el orden musical previo a la par que consistente con una posición crítica para con la autoría, la partitura, y la idea de instrumento. Para Attali, la armonía tonal basada en la polifonía, que a su vez era un fruto directo de la imprenta, representa "el ideal de armonía de la burguesía", y su lugar de legitimación es la sala de conciertos, lugar en el que se representa el simulacro de recreación y ordenamiento del mundo. Cage es de singular importancia tanto por su trabajo musical como teórico, fue pionero en el regreso de la música a la *escucha* desde el lugar netamente visual en el que se encontraba debido a la tradición de la partitura, y en varias ocasiones afirmó incluso que le bastaba con abrir la ventana de su casa para escuchar música. En este sentido para Cage el paisaje sonoro ya es musical, ya está estetizado apenas lo percibimos, y ya no hay necesidad entonces de imponer ningún orden en él. Las ideas de Cage, sin embargo, han permanecido marginales dentro del discurso musical en el que las ideas progresistas con respecto al paisaje sonoro, su aparente natural perfectibilidad, de Schaeffer, han tenido un mayor impacto metodológico de forma y fondo⁴.

Ruido en el Paisaje Sonoro Quiteño

La mayoría de estudios que se han hecho sobre el paisaje sonoro quiteño han sido hechos desde este mismo punto de vista ecológico que considera al ruido como contaminante del medio ambiente urbano, que entiende y representa al ruido como polución, y se han concentrado en el estudio cuantitativo de distintos espacios urbanos considerados como especialmente ruidosos, como son las Avenidas 10 de Agosto y la Av. América, hechos en base a las mediciones en decibeles a distintas horas del día (Oviedo y Santacruz, 2003; Carrión, 1998; Burneo, 1995, 1985, 1983). Para Schaffer, sin embargo, este tipo de evaluación hecha mediante mediciones científico-técnicas hechas por expertos con decibelímetros, le da importancia solamente a la intensidad del volumen de lo sonoro, más no a su contenido, y trata por eso de ser una escucha

⁴ Para profundizar el debate sobre el lugar del ruido en la música moderna se recomienda leer Paul Hegarty, *Noise-Music a History*, así como el libro *Silence* de John Cage y *Experimental Music, Cage and beyond*, de Michael Nyman, entre otros.

"objetiva", científica y racional, una escucha a la distancia, una escucha visual. El historiador británico Paul Hegarty, que se sitúa desde una posición de historiografía crítica, nos dice sin embargo que "el ruido no es un hecho objetivo (...y) ocurre en relación a la percepción- tanto directa como acorde a presunciones hechas por individuos (...por lo que el ruido) es cultural" (Hegarty,2008:3) Estos estudios previos realizados en Quito, para justificar su uso de una metodología "objetiva", se apoyan en el saber médico-científico que, basado en las mismas mediciones en decibeles y por lo tanto en la misma base racionalista de pensamiento, ve al ruido como "perjudicial para la salud, no sólo por el daño irreparable que puede producir en el aparato auditivo sino también en la esfera psíquica" (Ordenanza Municipal No.1784,1973). Se podría argumentar que la supuesta objetividad de las mediciones se da en el hecho de que son mediciones visuales sobre un hecho sonoro, lo que permite cuantificar al ruido a través de una medida normalizada y acorde con el oclocentrismo del pensamiento racional occidental (Attali,1985; Bull y Back,2003), que por ser cuantificable sirve tanto a la medicina como a la física, ambas ramas científicas de una misma tradición positivista de conocimiento. En este saber cuantitativo-objetivo sobre el ruido está implícito un afán por poder controlar la fuente de ruido individualizada y evaluada a través de un examen visual, como nos recuerda Michael Bull, "implicado en la objetivación del mundo a través de la mirada esta implicado el control de ese mundo" (Bull y Back,2003:4). Aquí podemos percibir "ocurriendo una confrontación entre (por un lado) soluciones pragmáticas al problema ambiental del ruido y (por otro) el marco filosófico a través del cual el ruido adquiere significado" (LaBelle,2010:54)

Paul Hegarty, sin embargo, extiende su idea de ruido como hecho cultural más que hecho objetivo, siguiendo las ideas de Attali (1985), según quien, "algunos tipos de ruido tienen que ver con los sonidos de "otras personas", y estos son los que están más relacionados al poder y son los que dan pie a la regulación del ruido" (Hegarty,2008:4). De ahí, por ejemplo, que la Ordenanza Municipal de 1973 para controlar el nivel de ruido en la ciudad de Quito nombre las fuentes de ruido a ser controladas⁵ y a través del nombrarlos los haga identificables y asignables a una persona de forma individual. Continúa Hagerty, "El Ruido no es solamente un juzgamiento sobre otros ruidos, es una

⁵ Son los automóviles sin silenciador, la amplificación de música o de la voz en el espacio público, las sirenas excepto las de ambulancias o la policía y el uso de amplificación para promocionar mercaderías en la vía pública.

reacción negativa, y así, usualmente, una reacción negativa a un sonido o a un grupo de sonidos" (Hegarty,2008:3). La reacción social negativa sobre el ruido se expresa en definirlo como contaminante, y como peligroso. Sin embargo, esta categorización social de un sonido como ruido, y por tanto de un sonido como peligroso, socialmente se asigna, individualiza y responsabiliza, a la persona causante de ese ruido y no al objeto que puede ser usado para generarlo. No es, por ejemplo, el motor de una moto el ruidoso, sino el motociclista que trae su moto a nuestro barrio en horas inapropiadas, y es el motociclista el peligroso para nuestra salud y el culpabilizado, juzgado y sancionado; igualmente, no es la amplificación de la voz la ruidosa, sino la vendedora de frutas que amplifica su voz en nuestro barrio desde su camioneta y que es así peligrosa para nuestro orden sonoro. Con el caso de la música siempre hay ambivalencias, porque lo que hace que la música sea ruidosa es también su contenido además de su volumen o su textura, y es su contenido lo que la hace potencialmente peligrosa, potencialmente ruidosa.

Attali argumenta que en esta canalización del ruido simbolizando la violencia en la sociedad, el Estado quiere mantener su monopolio no sólo en la canalización de la violencia sino sobre todo en la generación de la violencia. La Música es así el discurso oficial de canalización de la violencia ritual contenida pero presente debido a los conflictos generados por desigualdades y diferencias impuestas estructuralmente, y la que canaliza la idea de Orden, la que nos hace movernos y trabajar⁶, y el Ruido es entonces la violencia no canalizada, y que por lo tanto debe ser reprimida, no en función de la mera represión, sino sobre todo en función de recordar al resto, a los no ruidosos, que es el Estado el que mantiene el control y el monopolio. El ruido le inspira temor al poder porque éste "basa su legitimidad en el temor que inspira, en su capacidad para crear orden social y en su monopolio de la violencia" (Attali,1985:45)

Vivimos en una sociedad en la que los sonidos producto de las actividades de algunas personas son considerados ruidosos, el tráfico, por ejemplo, es fruto de las actividades de transporte de muchas personas juntas, lo es también el comercio, por ejemplo,

⁶ Son interesantes aquí las descripciones de la función y el lugar de la música en los campos de concentración Nazis hechas por Primo Levi y por Symon Laks, comentadas por Pascal Quignard, así como la presencia, la corporeidad sonora de El Gran Hermano, incorporado sobre todo en música, en el libro 1984 de George Orwell.

incluso el ladrido de un perro, sea por hambre o frío o mal genio, es responsabilizado en la negligencia de su amo⁷. Si muchos de los sonidos que conforman nuestro paisaje sonoro provienen de las actividades de las personas, sobre todo en la ciudad y el pueblo, y son ciertas personas las responsabilizadas por el ruido del paisaje, entonces son ciertas actividades las ruidosas y las intolerables. Construimos así representaciones sobre esos *otros ruidosos* que nos permiten prejuzgarlos sin haberlos escuchado, en base solamente a mirarlos a la distancia, nuevamente objetivados, racionalizados, individualizados y responsabilizados. Como Karin Bijsterveld nos cuenta, en su historia de las primeras reacciones al ruido industrial en Inglaterra, que la reacción de las clases altas hacia el automóvil era siempre negativa en los primeros años del siglo XX, a pesar de que eran ellos los únicos que podían darse el lujo de tener un auto, además, quien era responsabilizado era el chofer y no la máquina relacionando así el sonido a valores de clase (Bijsterveld,2003). Como el que juzga a un rockero en base a verlo en la calle vestido de negro, y se imagina, se hace una representación, del paisaje sonoro en el que habita ese rockero y lo representa como ruidoso, contaminante.

Ruido Peligroso

Para entender mejor la categoría de ruido en relación con la polución, como suciedad y contaminación, me quiero referir aquí a las ideas expuestas por dos autores, Mary Douglas en su libro *Pureza y Peligro*, y Brandon LaBelle en su libro *Territorios Acústicos, Cultura Auditiva y Vida Cotidiana*, a través de los cuales puedo empezar a pensar el ruido no de una manera negativa, como contaminante y ensuciadora del espacio, sino de una manera positiva, productiva de *lugar* y a través del lugar productiva de *comunidad*. Para Douglas, "la suciedad como tal no existe: nada es sucio fuera de un sistema de clasificación particular en el que no encaja" (Douglas,2007:16), siendo la suciedad entonces una "materia fuera de lugar". Partiendo de esta idea ella argumenta que ese "clasificar" y dar orden al mundo es una actividad creativa a través de la cuál establecemos las fronteras entre lo que puede y lo que no puede ser. En este

⁷ Aquí resulta interesante analizar uno de los artículos de prensa recogidos durante esta investigación. Aparecido en la revista virtual Vida Ecológica, titulado "Uno de los ruidos más molestos y dolorosos de mi ciudad" en que identifica el ladrido de los perros pero como ecologista que es responsabiliza al humano dueño del animal por negligente en el cuidado del mismo. (Torres, Alma, Vida Ecologica,17-07-2010)

sentido, el saber sobre el ruido y su control, sea a través del saber médico-biológico, o el saber musical, o el sentido común, es un saber productor y no represor, tal y como es el saber sobre la sexualidad y sobre la "anormalidad" como los describe Foucault, "la eliminación (de la suciedad) no es un movimiento negativo, sino un esfuerzo positivo para organizar el entorno" (Douglas,2007:20).

Mary Douglas argumenta también que la contaminación es cultural, por eso nos dice que "la suciedad atenta contra el orden" y , por lo tanto, "la suciedad consiste esencialmente en desorden" por lo que "no hay suciedad absoluta, existe sólo en el ojo del espectador" (Douglas,2007:20). El ruido, de acuerdo a estas ideas, es entonces relacional, depende de un encuentro entre dos o más personas en la que los sonidos de uno sean el ruido del otro. En estas representaciones, como ruidoso o no ruidoso sin embargo, pesan mucho los prejuicios y estereotipos que podemos tener con respecto a aquel que calificamos de ruidoso y que pueden ser de clase, género o "raza", como lo demuestra Yasmin Gunaratnam en su estudio etnográfico sobre un hospital multicultural en Inglaterra y las representaciones de los moribundos y sus familias como más o menos ruidosos en situaciones de sufrimiento tanto físico como emocional, de acuerdo a su raza y su clase, hechas por las enfermeras y la consiguiente atención diferenciada que estos pacientes reciben (Gunaratnam 2009). Por eso, Paul Hegarty nos dice que "el que haya ruido o no dependerá de la fuente de aquello a lo que llamamos ruido - quién lo produce, cuándo y dónde, y cómo es que afecta a aquel que lo percibe como ruido" (Hegarty,2008:3). Siguiendo esta lógica, el ruido del uno es ruido porque atenta contra el *orden sonoro* del otro. Este orden sonoro, sin embargo, es relacional bajo lógicas de lugar, y el ruido es aquel sonido que ocurre *donde* no debería, y por eso, "las ordenes de silenciar y de hacer silencio son conceptos basados en el lugar: situaciones y espacios arquitectónicos" (LaBelle,2010:47). O como nos dice Jaques Attali, "con el ruido nació el desorden y su contrario: el mundo"(Attali,1985:15).

El saber sobre la suciedad se concentra, según Douglas, en la separación, la purificación, la demarcación y el castigo de las trasgresiones, y estas ideas "tienen por principal función la de imponer un sistema a la experiencia, desordenada por naturaleza" (Douglas,2007:22). La contaminación, y los contaminantes, deben ser evitados y para hacerlo de mejor forma se los clasifica, racionalmente, como peligrosos. La suciedad es peligrosa y la Higiene y el Ornato se erigen como estandartes de la civilización moderna y el jabón en su mercadería *civilizadora* estrella (ver Hall,2002).

Como nos dice la ordenanza que citábamos al principio, el ruido, de acuerdo a la representación que de él hace la Municipalidad, es "peligroso para la salud", tanto del "aparato auditivo" como de la "esfera psíquica". Esta peligrosidad, como ya vimos, se justifica en términos médicos que no se pueden discutir ya que, como nos dice Douglas, "la atribución de peligro es un modo de colocar un tema más allá de toda discusión" (Douglas,2007:58). El discurso del peligro es civilizatorio, trata de ser modelador de un sentido de lo civilizado, en este sentido el discurso del ruido como peligroso trata de modelar al ciudadano moderno en cuanto a su producción de sonido y de silencio, que empieza por la llamada libertad de expresión liberal, y que a lo largo de la represión de los sonidos escatológicos, el de los ruidos al comer, el del ruido al dormir o al copular, y el de los ruidos-interferencias en la armonía social, sean incluso estos sonoros o no, hasta llegar al silencio. El saber-poder médico, basado en el examen y en la confesión de la víctima del ruido, se erige como el generador justamente de más ruido, al responsabilizar al individuo de un ruido que es sistémico y está omnipresente.

Por otro lado, el saber-poder musical, y su insistencia de que todo aquello que no suene *tonal* es entonces ruidoso, guía el discurso del peligro en las emociones que los ruidos nos pueden hacer sentir, enfado, molestia, ya que, nos explican, la música *debe* calmar los sentidos, incentivar la contemplación, provocar el sentirse bien. El discurso del ruido en la música es también civilizatorio ya que la armonía musical es supuestamente colectiva, utópica, y el ruido, como bien lo describe el nombre que le asigna el discurso musical, la disonancia, impide justamente esa fantasía de la armonía social que la música aspira representar.

Para Jaques Attali, la música es un intento, talvez el más exitoso, de los seres humanos, en organizar los sonidos, en hacer algo con los ruidos, y por eso para él "toda música, toda organización de sonidos es pues un instrumento para crear o consolidar una comunidad, una totalidad; es lazo de unión entre un poder y sus súbditos y por lo tanto, más generalmente, un atributo del poder, cualquiera que este sea. Una teoría del poder exige pues actualmente una teoría de la localización del ruido y de su formación. (Attali:1985:16). El poder se vale de la música para repetirse y para representarse, y se vale de la música, y de la fiesta, para canalizar la violencia estructural expresada a nivel individual, "la música es canalización del ruido, y por lo tanto simulacro de sacrificio" (Attali:1985:44). La música mercantilizada y repetida por los medios, fetichizada, de la Industria Cultural internacional nos envuelve y domina nuestro espacio sonoro, nos

coloniza, "el monologo de músicas estandarizadas, estereotipadas, acompaña y circunda a una vida cotidiana en la que ya nadie tiene realmente la palabra. Lo que hoy día llamamos música no es, demasiado a menudo, más que un disfraz del poder monologante (Attali,1985:19). De acuerdo a Attali hay cuatro estados de la música que actualmente se superponen y suenan simultáneamente y que se fueron añadiendo al paisaje sonoro percibido por los humanos a lo largo de la historia: el estado ritual, inicio de la música como parte integral de las practicas religiosas y guerreras, canalización de la violencia comunitaria, ordenamiento de la administración de esta violencia representada por el ruido, el caos; un segundo estado es el de la representación, la música como herramienta del poder se extiende porque hay más gente que tiene los medios para acceder a este privilegio, nace el concierto público y las formas musicales para las masas, la gente que tiene el poder para acceder a este tipo de música, la creciente burguesía, paga para ser representada en esta nueva música y sus nuevas formas de representación; una tercera es la generada por los cambios tecnológicos que permitieron la reproductibilidad técnica del sonido y que desembocaron en una mercantilización de la música como objeto sonoro, y su fetichización, impuesta a través de la repetición en los medios y en el espacio, cada vez más hegemónica, colonizante; una cuarta, que Attali llama de composición, implica que nos liberemos de esta colonización de la industria cultural de nuestros espacios y de nuestras mentes, y empecemos a componer nuestro propio espacio musical en base a la cada vez mayor democratización de las tecnologías de producción y distribución, como ahora está pasando con el Internet y las tecnologías de producción digitales: "cuando el poder quiere hacer olvidar, la música es sacrificio ritual, chivo expiatorio; cuando quiere hacer creer, ella es puesta en escena, representación; cuando hacer callar, es reproducida, normalizada, repetición. Representación contra el miedo, repetición contra la armonía, composición contra la normalidad (Attali,1985:34). Es importante rescatar sin embargo de esta "clasificación" de los usos de la música en la historia, que Attali estresa en el hecho de que estos usos no se suceden en una forma evolutiva lineal, progresista, sino que se van añadiendo a los usos existentes y que suceden, van sucediendo, *simultáneamente*, capa sobre capa en el paisaje sonoro. La música encarna, entonces, el deseo del poder de mantener el monopolio sobre el control del ruido, sobre el control simbólico sobre la violencia, a la vez que el deseo de sonar por sobre todos los demás, el deseo del poder de mantener la hegemonía sobre la producción de ruido, sobre la producción de violencia, y como tal, la música está cada vez más omnipresente, se usa

cada vez más tanto directamente desde el poder, desde la industria cultural, como desde los propios individuos que podemos pretender que tenemos el control sobre nuestro espacio sonoro, y usamos la música para hacerlo parecerse más a como lo deseamos, aunque en realidad la música "no tiene ningún uso en sí misma, sino una significación social, expresada en un código, que remite a la materia sonora a la que da forma y a los sistemas de poderes a los que sirve (Attali,1985:40). A nivel de microprácticas, la música es una de las más importantes herramientas sonoras de las que dispone actualmente la sociedad para construir y ejercer las micro-hegemonías de la vida privada y cotidiana que reproducen y perpetúan la hegemonía estructural. Con la música marcamos territorio, nos identificamos como parte de comunidades que tal vez son solo imaginadas, construimos y destruimos relaciones sociales, tomamos control de nuestro propio espacio y lo estetizamos, a nivel privado utilizando nuestros equipos de sonido y boomboxes, y a nivel de espacio público, utilizando audífonos, hacemos lo propio y compartimos visualmente un paisaje que es distinto en cada cabeza con audífonos, dependiendo de la música que se decida oírse.

Cuando limpiamos nuestra casa de ruidos: cuando cerramos ventanas o prendemos la radio, cuando situamos el dormitorio en la parte trasera de la casa y la tv junto a la cama o junto al sillón, "estamos separando, trazando fronteras, haciendo enunciados visibles sobre el hogar que intentamos crear a partir de la casa material" (Douglas,2007:87) que está siempre potencialmente desordenada. El hogar en este sentido puede ser entendido como el lugar en el que el ideal de privacidad individual se ejerce, a través del moldeamiento de las cualidades materiales, de las que el sonido, y la música, son parte. Jo Tacchi, la antropóloga británica que desde los estudios de la cultura material urbana , en un estudio etnográfico sobre los usos de la radio en hogares urbanos británicos, encuentra que el sonido, música y discurso, de la radio puede ser usado como una textura sonora con la que llenar espacios o tiempos vacíos, o para proveer con un marco "no solo para interacciones sociales en el sentido de Goofman, sino también para evitar, o para compensar por la falta de relaciones sociales" (Tacchi,1998,27). Escuchando la radio construimos no solamente el paisaje sonoro de nuestro hogar, materialmente, sino que activamente trabajamos con nuestros deseos en cuanto al lugar material que ocupamos así como lo que en ese lugar es permisible o no en términos de relaciones sociales, "la música aparece (...) como una afirmación de que la sociedad es posible (Attali,1985:48).

De igual forma cuando "ponemos" un CD en el equipo o una canción en nuestro iSpeaker, cuando tenemos una "lista de reproducción" que ponemos cuando queremos descansar y otra para hacer ejercicios, o para bañarnos. Sat Prakash, una de mis informantes yoguis me contó, por ejemplo, que para limpiar su casa antes de mudarse a ella había "puesto" mantras día y noche sonando desde una computadora portátil puesta en la que iba a ser la sala de yoga. En esta sala, por otro lado, ella misma ha prohibido la posibilidad de que se escuche rock.

La música aporta inmensamente en la construcción del espacio porque transforma el lugar de morada ya que "el tiempo y el espacio son estetizados" (Bull,2002:87). En su estudio etnográfico sobre los usos del Walkman, o el iPod, entre adolescentes ingleses urbanos, Michael Bull observa que estos aparatos "son usados tanto como un acompañamiento mundano al cotidiano y como una manera de estetizar y controlar esa misma experiencia (del cotidiano)" (Bull,2002:89). Para Bull existe una "poderosa motivación a usar sonido, y especialmente música, para reorganizar las relaciones del usuario con el espacio y el lugar en el que es de gran importancia "el rol reconfigurante que el sonido puede tener sobre las cualidades relacionales de la experiencia" (Bull,2002:87). Por ejemplo, Bull nos habla de el mirar a alguien mientras estamos escuchando nuestro Walkman, "mirar con walkman confiere mayores poderes sobre el sujeto de la mirada; la mirada con audio es substancialmente diferente de la mirada sin audio"(Bull,2002:88), debido a la yuxtaposición impuesta por aquel que mira en su escoger la música que acompañará a la imagen. Es así que las personas "se reapropian de sus espacios de morada para hacerlos parecerse más a sus deseos (y) a través del poder del sonido el mundo se torna íntimo, conocido y poseído" (Bull,2002:87). Esta agencia individual en la relación con el paisaje sonoro, en la que se usa el Walkman para aislar los sonidos indeseados del paisaje diseñado por el propio usuario del aparato y enfatizar en aquellos que se acomodan mejor a sus propios deseos, "el ambiente es reapropiado y experimentado como parte del deseo de los usuarios. A través de escuchar su música el oyente saca más de la experiencia del ambiente no porque interactúe con él sino precisamente por no interactuar con él." (Bull,2002:92) En este sentido, Bull nos habla de una privatización de la experiencia, en la que, según el, hay una doble colonización, primero porque "en el mundo contemporáneo del deseo del Walkman, el espacio es ocupado por los sonidos de la industria cultural entrando directamente en las orejas del usuario"(Bull,2002:86), pero también por el hecho de que

el poder de "transformar individualmente el mundo cuando se desea se convierte en un seductivo deseo dentro de una cultura de consumo auditizada" y este poder se ejerce, necesariamente, a costa de privar a otros de la experiencia y de separarnos entre todos porque si bien nos podemos ver, nuestros espacios sonoros, nuestros espacios de morada, son distintos, "el sonido nos conecta de maneras en las que no lo hace la visión" (Bull y Back,2003:6). Ray Chow (1993), por otro lado, analiza el uso del Walkman en el contexto de la ciudad en la China comunista, en la que en un espacio totalitario el Walkman se constituye en una poderosa manera de poder morar en un espacio privatizado en pleno espacio público, lugar donde se ejercen las prohibiciones y las rebeliones. Lo mismo podría decirse de las tecnologías de registro sonoro portátil, sea en cassette o digitalmente, y el micrófono y los audífonos, que no solamente hacen posible una interacción social sino que también la median, "incluso, registrar puede reemplazar la interacción emocional" (Wynne,2010:56)⁸.

Esta posibilidad de la privatización de la experiencia emergió rápidamente con el desarrollo de las técnicas de la reproductibilidad técnica del sonido así como la inevitable mercantilización de la música ya no como partitura impresa sino como registro sonoro de la performance en cinta o en disco, y ha tenido enorme impacto en las relaciones sociales que son posibles y en el modo en que se desarrollan. La morada en el automóvil es, para Bull, otro ejemplo de privatización del espacio a través del uso del sonido, especialmente la música, un tipo de morada en la que "podemos ver a sus habitantes re-escribiendo sus guiones diarios a través de la mediación de sonido" (Bull,2003:370).

Orden Sonoro

Pensar el desorden sonoro, pensar el ruido, es necesario para poder pensar en un "orden sonoro" ya que si en el desorden "reconocemos que es destructor con respecto a las configuraciones existentes; igualmente reconocemos su potencialidad (...) simboliza a la vez peligro y poder" (Douglas,2007:113). Peligro que amenaza nuestra configuración cotidiana, pero también el poder que tenemos de saber sobre él y controlarlo. Es así que,

⁸ "Ciertamente, escucho de forma diferente si al mismo tiempo estoy registrando el sonido, pero la barrera que el micrófono y los audífonos constituyen, a la vez, paradójicamente, me permite escuchar en mucho mayor detalle" (Wynne,2010:57)

siguiendo a Attali, nos encontramos con una contradicción sistémica, dado que hay varios poderes en tensión y en disputa en el paisaje sonoro que se confrontan en la frontera del ruido. Valiéndome de las ideas del antropólogo Eric Wolf sobre los tipos de poder, se podría decir que el ruido se expresa en la forma de uno, o varios, de los cuatro tipos, como los identifica Wolf, uno "que es atributo de la persona, como potencia o capacidad" de hacer ruido, en este caso; una segunda forma del poder "puede ser entendido como la capacidad de un ego de imponerse sobre un alter en una acción social, en relaciones interpersonales", poder que en muchas ocasiones toma la forma de ruido, o que se vale del ruido o del control del espacio sonoro, incluso, para silenciar. El tercer caso de poder, en este caso ejercido sobre el ruido, tratando de monopolizar su producción y mantener su hegemonía, es el poder "que controla el ambiente (the settings) en los que la gente puede mostrar sus potencialidades e interactuar con otros", que a nivel sonoro se expresa a nivel de la organización política, y de control social, las Ordenanzas Municipales y el control del orden de parte de los vecinos; y por último, hay una cuarta forma del poder, que Wolf llama del poder estructural, que se refiere "al poder que estructura la economía política", "estas relaciones gobernantes no aparecen a la vista si se piensa sobre el poder en términos solamente interrelacionales. El poder estructural le da forma al campo social de acción de tal forma que ciertos tipos de comportamiento son construidos como posibles, mientras otros como menos posibles o completamente imposibles" (Wolf,2001:384). El control del ruido, en forma ya de habitus, a nivel estructural toma la forma del sentido común, que está a su vez atravesado por los discursos modernos sobre la armonía y la disonancia, la higiene, la moral, la estética, etc. El ruido es a la vez, amenaza, "simulacro de muerte" (Attali,1985:40), violencia a ser canalizada por la música, y es también herramienta del poder, utilizada para silenciar, para ocupar todos los espacios, para demostrar que puede controlarlo, que tiene el monopolio. De cierta forma nuestro paisaje sonoro es construido por un poder estructural que hace posibles ciertas actividades y otras menos posibles o imposibles, y que es luego construido ya materialmente, solidariamente, entre todos los poderes personales e interpersonales en disputa constante por el tiempo y el espacio, y en movimiento, en constante actividad, moviéndose en los límites impuestos estructuralmente.

La idea de un orden sonoro social que es negociado y construido en esta tensión entre un orden estructural y una agencia individual e interpersonal, es desarrollada

ampliamente por Rowland Atkinson (2007). El argumenta que el sonido tiene la cualidad de denotar lugares y marcar territorios, y que en la ciudad el sonido es determinante en ayudar a poner un orden, un "patrón" nos dice el autor, en el uso del espacio-tiempo urbano. Este patrón, luego, ayuda a los individuos a organizar sus actividades, tanto temporalmente, a determinadas horas del día, como espacialmente, en determinados puntos de la ciudad o del hogar. Es en estos "itinerarios" que nos llevan temporalmente a través de "puntos" situados en la ciudad, y recorriendo sobre todo "líneas", aquellas de las calles y pasillos urbanos, para utilizar tres no-lugares de la ciudad, en palabras de Marc Augé, por ejemplo el patrón que seguiría todos los días un estudiante de Yoga que llega al centro a las siete de la mañana y lo primero que siempre hace es cantar un mantra *Sat Nam*. Su experiencia está ordenada temporalmente por sus actividades, en las cuales el sonido, en este caso el del mantra cantado, es protagonista en diversos grados, sin embargo siempre "acompañándolo". El ruido, en este sentido desafía "el sueño de armonía de la burguesía", como llama Attali a este ordenamiento de la experiencia (Attali,1985:14), en términos más allá de los simplemente metafóricos. Según Atkinson, la configuración tanto espacial como temporal está definida en función de qué sonidos pueden ser tolerados en qué espacios y a qué horas. Música a alto volumen emanando de una casa a altas horas de la noche es considerado como "fuera de lugar" dentro del orden sonoro del barrio, y la vigilancia no la ejercen necesariamente las autoridades, o la policía, sino los vecinos, las víctimas diría cierto tipo de discurso, de la fuente de ruido.

Pertenecer a un orden social significa también que cumplimos con sus normas y que no somos por lo tanto marginales al sistema dominante que impone su orden, sino que nos constituimos en sujetos y garantes del mismo. Como nos dicen Michael Bull y Les Back, "el ruido evalúa nuestro sentido de lo social hasta el límite" ya que el sonido "permite a los individuos crear espacios íntimos, manejables y estetizados para habitar pero también se puede convertir en una ensordecedora bulla no deseada que amenaza el cuerpo político del sujeto", por lo que tiene cualidades tanto utópicas como distópicas, integradoras y separadoras (Bull y Back,2003:1). En el sentido de Bull, somos ciudadanos ordenados si en nuestro crear/morar nuestros espacios no nos convertimos en una amenaza al cuerpo político de otro, si nuestro ruido no amenaza los derechos del otro. En el sentido de Douglas y de Atkinson, somos ciudadanos ordenados si nuestro ruido no está fuera de lugar, sea este lugar espacial-geográfico o temporal. Si, siguiendo

aquí ya más a Douglas, contaminamos con sonidos que están fuera de lugar espacial o temporal, nos convertimos entonces en una amenaza para nuestros vecinos. El ruido es amenaza, y las amenazas, las fuentes de peligro, deben ser controladas y mantenidas al borde porque son peligrosas.

Sin embargo, el pensar en términos de un orden sonoro nos obliga a pensar en términos de una hegemonía sonora en la que ciertos órdenes tienen más poder de imponerse sobre otros órdenes o posibles desordenes. En el orden sonoro social siempre existirá la hegemonía del más poderoso, y, según Atalli, es el más ruidoso el que tiene más poder y el que logra imponer su orden. Escuchando superficialmente por ahora, pero expandiendo esta escucha en los capítulos dos y tres, nuestro orden sonoro, el quiteño, está dominado por automóviles, la industria, la construcción a gran escala y la transmisiones de discursos y de mercancías de la industria cultural por la radio y la tv en espacios privados y públicos, y su amplificación en los espacios públicos. Nuestro orden sonoro, entonces, es el que ha sido impuesto por la hegemonía de la modernidad, del discurso del orden y el progreso. Como nos recordaba Schaeffer anteriormente, esos sonidos silencian otros sonidos, el de los seres humanos, el de los otros seres vivos que comparten el espacio con nosotros, pero, según las leyes que lo regulan, en nuestro orden sonoro, el quiteño, los ruidosos son los vendedores en automóviles, los que ponen música a alto volumen desde sus automóviles, los fiesteros, los que amplifican música o voz más allá del espacio permitido de nuestras propias cabezas, único espacio que nos queda en el que podemos escuchar lo que deseamos. El ruido, como mecanismo positivo del poder, puede también ser usado positivamente para ejercer prohibiciones y ocultamientos, como "productor de saber (la música, la acústica, la electroacústica), multiplicador de discursos (orden sonoro, violencia acústica), inductor de placer (radio, Muzak) y generador de poder (leyes)"(Foucault,1989:92).

En este sentido es importante la intención de Brandon LaBelle de entender el ruido más allá del discurso de contaminación y polución, y más bien como una oportunidad de relacionamiento y negociación, y de por el contrario entender el silencio como potencialmente peligroso de atentar contra esas mismas relaciones. Ya nos decía Foucault, "no cabe hacer una división binaria entre lo que se dice y lo que se calla; habría que intentar determinar las diferentes maneras de callar, cómo se distribuyen los que pueden y no pueden hablar, qué tipo de discurso está autorizado o cuál forma de discreción es requerida para los unos y los otros. No hay un silencio sino silencios

varios y son parte integrante de estrategias que subtienden y atraviesan los discursos" (Foucault,1989:37). Como nos dice LaBelle, "el silencio, al actuar como un principio de ordenación social a través del cual la vida encuentra una armonía ideal, adquiere un efecto homogenizador. Funcionando como una base imaginaria para una vida armoniosa, un medio ambiente más silencioso necesariamente reconfigura las posibilidades de interacción social, caracterizando al "otro" como un ruido siempre ya rompiendo la comunidad. En este sentido, el silencio es un ideal evasivo dado que acumula en la imaginación un número de valores que aparecen como positivos y que cuando son superpuestos al comportamiento social y la comunidad nos lleva a entender el lugar y el morar con una intolerancia polémica"(LaBelle,2010:55) LaBelle da el salto de ruido como sonidos fuera de lugar, a ruido como generador de lugar a través del encuentro ético entre dos actores sociales, y a través de la generación del lugar, al ruido como generador de comunidad: "las comunidades nacen solamente de la experiencia de confrontar uno con otro, como cuerpos ya *fuera de lugar*" (LaBelle,2010:61). El desorden adquiere entonces toda la significación que le da Douglas, al ser a la vez peligro y poder, ya que si bien el ruido es un peligro para el orden sonoro, y para el orden en general, su poder radica precisamente en que nos obliga a situarnos en el momento y en el lugar y en tener que lidiar a través del establecimiento de una relación social para poder seguir adelante. "El valor productivo del desorden, en lugar de buscar comunidad en la forma de la similitud, el impacto desordenador de las diferencias sociales puede otorgar a los vecinos contactos fructíferos en cuanto al dar forma y continuamente remodelar las relaciones" (LaBelle,2010:61).

¿Silencio, silencios, bullicio?

¿Queremos construir lugares a través de la imposición de silencios o a través de la multiplicación de los ruidos? LaBelle está del lado de los ruidos, "el ruido es el inicio de la comunicación, no su final (...) al molestarte, yo estoy también creando un espacio para conocernos mutuamente en el extremo. Se podría decir que el ruido nos hace realmente visibles" (LaBelle,2010:62). Cabe preguntarse también sobre la pertinencia de hablar en términos de una economía política del ruido, como proponía ya Attali, como una manera de politizar el lugar del ruido, no sólo como herramienta del poder, sino también como multiplicadora de lugares de encuentro, como herramienta en la

construcción de comunidad. De otra forma tendremos que adaptarnos a mantener un *perfil bajo*, "con el riesgo de subscribirnos a un modelo de relaciones definido por (esa idea)" (LaBelle,2010:82).

La intolerancia hacia el ruido puede constituirse en una violenta forma de silenciar voces declaradas como indeseables o como imposibles. Sin embargo, el silencio se evidencia como solamente un ideal pensado racionalmente, una fantasía, que desde la idea de la perfectibilidad del mundo, motor del progreso histórico evolucionista, se presenta como una utopía, como un lugar que desde un principio no existe.

"No hay un espacio o un tiempo vacíos. Siempre hay algo que ver, algo que oír. De hecho, por más que tratemos de hacer silencio, no podemos. Para ciertos propósitos de ingeniería, a veces es deseable tener una situación lo más silenciosa posible. El cuarto en que esto es posible es llamada una cámara anecoica, sus seis paredes hechas de un material especial, un cuarto sin ecos. Yo entré a uno en la Universidad de Harvard hace algunos años y escuché dos sonidos, uno alto y otro bajo. Cuando se los describí al ingeniero a cargo, el me informó que el alto es mi sistema nervioso en operación, el bajo es mi sangre circulando. Hasta que muera habrá sonidos. Y ellos continuarán después de mi muerte.No deberíamos preocuparnos por el futuro de la música." (Cage 1973:8)

Cage aquí está situado desde el conocimiento, la tradición y la doctrina musicales, pero lanza sus ideas sobre el silencio no como una realidad sino como un ideal, y que por lo tanto no cabría preocuparse por el futuro de la música. Sus obras, sobre todo su pieza "silente", 4'33'', llenan la sala de los sonidos, los ruidos, hechos por la audiencia que gradualmente se va dando cuenta de que son sus sonidos los que van a escuchar porque el pianista no hace absolutamente nada excepto abrir y cerrar la tapa del piano. El silencio en este sentido no es sino el gran contenedor de todos los posibles sonidos, desde los más íntimos, individuales, autónomos, de nuestro cuerpo trabajando, y que nos acompañan toda nuestra vida, hasta los de mi vecino, sea de casa, de lugar de trabajo, de lugar de transporte, de espacio y tiempo urbanos, que van sucediendo en un aparente orden que es de vez en cuando interrumpido y reconfirmado por sonidos aleatorios, que suenan distinto, y que nos acompañan en nuestro morar en el paisaje. Hacer silencio para escuchar y tantear con quien dialogar, puede ser incomprendido como imponer silencio en los otros, como hace Douglas Khan en su crítica de el silencio de Cage desde los Estudios Culturales (Khan,1997), sin embargo el silencio como escucha comprometida en Cage no es solamente teoría sino metodología, y propendió siempre al caos, al azar, y a la posibilidad de que cualquiera intervenga, músico o no. El silencio de 4'33'' es una invitación a escucharnos mutuamente y a reaccionar. Estos sonidos no deberían ya ser llamados ruidos, ruidos en el sentido de

que "son hechos para interrumpir algo", ni ruidos en el sentido de que rompen una supuesta armonía, o un orden, y en lugar de pensarlos ruidos, por todas las connotaciones que eso entraña, simplemente deberíamos aceptar el bullicio que todos generamos con nuestro vivir, con nuestro morar y que muestra lo vivos que estamos. Mientras los discursos sobre el ruido son herramientas del poder estructural para darle forma a nuestra experiencia y construir subjetividades, las disputas y encuentros constantes, cotidianos, entre personas empoderadas genera un constante bullicio. La Modernidad necesita controlar ese bullicio e imponer sus discursos, y el ruido entonces se convierte en la herramienta constructora de comunidad de la que Brandon LaBelle habla, en ese "encuentro ético con el otro", "ambos ya fuera de lugar".

CAPÍTULO II

Los discursos hegemónicos sobre el Ruido en Quito

Murray Schaffer, cuando empezó su proyecto del estudio del paisaje sonoro se enfrentó a la pregunta sobre cómo poder escuchar el paisaje sonoro pasado, como un contexto para el paisaje sonoro presente, a través de las descripciones hechas sobre él por distintos autores tanto de la literatura como del periodismo. En el paisaje sonoro quiteño, a más de los sonidos que lo conforman, si estamos de acuerdo con la idea de que paisaje sonoro son también los significados y asociaciones "que ocurren en la mente", confluyen y chocan distintos discursos sobre el ruido entre los que el médico se hegemoniza como el sentido común que pauta las prácticas de los distintos actores y se deja oír como el contexto mediático y de la opinión pública con el que escuchamos el paisaje sonoro de nuestra ciudad. Tanto el discurso expresado desde las víctimas del ruido como de los activistas ambientalistas, como el discurso legal de ordenamiento y normalización del espacio urbano, expresado en las Ordenanzas Municipales, así como en el discurso hegemónico presente en los medios de comunicación y en el de la Ingeniería Acústica, encargada luego de las mediciones objetivas de ruido en la ciudad, se apoyan todos en el discurso médico para categorizar al ruido como peligroso.

En este capítulo voy a analizar dos tipos de productos audiovisuales, unos producidos por activistas ambientalistas agrupados en los grupos Quito para todos y Acción Ecológica, que han sido subidos a Youtube, y que son representaciones del ruidoso paisaje sonoro quiteño en un medio audiovisual como es el video, y otros realizados por mi mismo con técnicas similares a las utilizadas por los Ingenieros Acústicos pero enfocadas en los sonidos que en el decibelímetro marcaron más de 55db; escuchar estos sonidos registrados por otros me permite mapear sonoramente la ciudad de Quito desde unos oídos especialmente sensibles al ruido en el paisaje, el de las víctimas. Estos registros son en video, pero utilizaré también otros que, por el contrario, están escritos, son descripciones, ya que en contraste y en contrapunto con el análisis de estos videos, analizaré artículos aparecidos en medios de comunicación escritos de la ciudad de Quito que han sido esporádicamente publicados durante los pasados 10 años con el tema central del ruido. Analizo artículos publicados en los diario La Hora, Hoy, Metro y El Comercio en que reporteros de dichos medios llevan a cabo investigaciones

periodísticas en base a denuncias recibidas por distintas comisarías con respecto a problemas de ruido en algunos barrios de la ciudad. Por último, este análisis será contextualizado en base a las ordenanzas municipales del Distrito Metropolitano de Quito con respecto al "control del ruido" y que están orientadas a ordenar y normalizar el paisaje sonoro de la ciudad desde la autoridad y un "mapa de ruido" de la ciudad de Quito desarrollado por la estudiante Lorena Salazar de la carrera de Ingeniería en Electrónica y Telecomunicaciones de la ESPE (Salazar, 2009). Estas representaciones que circulan sobre el ruido y sobre lo ruidoso se traducen en prácticas muchas de las cuales están basadas en estereotipos que reflejan las estructuras jerárquicas y desiguales que atraviesan la sociedad, por lo que los analizaré como discursos en el sentido foucaultiano, prácticas que hacen los discursos, prácticas en las que estos se incorporan. Analizaré estos distintos discursos como formas de poder, saberes-poderes que, en los términos de Eric Wolf, pueden dejarnos escuchar al poder individual, *táctico* de algunos individuos de la ciudad de Quito con respecto a la construcción del paisaje sonoro y el lugar del ruido en este paisaje, y *estructural* que trata de delimitar los sentidos comunes y de hacer ciertos ruidos más posibles que otros.



imagen 2.1 - foto www.metroecuador.com.ec

El ruido es un problema, esto no es solamente percepción ni es una invención mediática, el ruido en el paisaje se ha tornado en un problema desde el aparecimiento de la ciudad y la vida urbana (Schaeffer,1977), sin embargo el capitalismo, la modernidad, han acelerado de tal forma la perfectibilidad del mundo que hacen que el ruido no sea ya un evento efímero en una tranquilidad general, sino toda una cama sonora para nuestras vidas, incluso el silencio, nuestro silencio individual. Como problema social que nos incluye a todos es entonces de poca sorpresa que sea un tema recurrente pero de aparecimiento esporádico en los espacios de debate público de los medios de comunicación, como pueden ser las tribunas de cartas al editor de revistas y periódicos, los noticieros de la comunidad de ciertos canales de tv o radios, o también en el Internet, en blogs y revistas virtuales y foros.

La noticia de que los marmoleros de San Diego, en el centro de Quito, habían sido notificados de que "están rebasando los decibeles de ruido" (La Hora,4-11-2011) (prensa 2.1) publicada justamente casi mientras escribo estas líneas, por ejemplo, llamó mi atención por varias razones, una, la más obvia, porque la profesión de marmolero, así como la de herrero, han sido siempre desplazadas a las periferias urbanas justamente por los ruidos que causan, como por lo menos en el caso europeo y norteamericano moderno lo registra Murray Schaffer a través de escucharlo en citas literarias (Schaffer,1977), desplazamiento que sin embargo en este caso, quiteño y contemporáneo, estaba siendo llevado a cabo justamente a través de ejercer la autoridad de las Ordenanzas municipales, puestas a funcionar después de la denuncia de los vecinos de este grupo de marmoleros que se sienten afectados, por lo que es posible observar el trabajo y los efectos de este ejercicio de poder tanto en las víctimas como en las fuentes del ruido. Según la Ordenanza, en las "áreas residenciales mixtas"⁹, contacto@salaproceso.com ningún sonido puede sobrepasar los 55 db (decibeles), y en el caso de las marmolerías el sonido producido por los golpes contra la piedra para tallarla registraban, según el periodista, "63,64 db" en el decibelímetro de la trabajadora municipal encargada de la investigación. Esta medición completamente objetiva es la utilizada por el Municipio para establecer que el sonido de las marmolerías es peligroso para la salud de los vecinos, por lo que ha enviado las respectivas notificaciones y ha realizado las respectivas mediciones. Un ejemplo gráfico de este tipo de objetividad son

⁹ residenciales mixtas con comercio

los "mapas de ruido" en los que en base a mediciones realizadas con decibelímetros se elaboran gráficos en los que se establecen los lugares ruidosos de una ciudad (imagen 2.2). No se nos explica en el artículo periodístico el contexto de las mediciones realizadas, por ejemplo a qué hora fueron hechas, y por cuanto tiempo dura el sonido medido, por lo que difícilmente nos hacemos una idea de la situación, ni desde la escucha de los denunciantes ni desde la de los responsabilizados. No sabemos, por ejemplo, la distancia de cada uno de ellos de la fuente de ruido, para establecer para cuál de los dos es realmente dañino el ruido de la talladura; ni nos enteramos tampoco si los marmoleros, que están más cerca que ninguno del ruido que producen, se protegen de alguna forma, física o psicológicamente, o cuál es la forma en que se protegen los vecinos. El mensaje de que un ruido que sobrepase los 55 Db es peligroso para la salud, sin embargo, fue exitosamente transmitido. El sonido de los marmoleros, de cierta forma incluso trabajen o no, es considerado como una fuente de ruido fija de acuerdo a la imagen que tienen del ruido en el Municipio, ya que hace tanto o más ruido que una industria, pero que al ser trabajado manualmente, impulsado por energía y trabajo enteramente humano, siempre ha estado también en un limbo sonoro. Según esta representación del ruido por la Ordenanza, hay dos tipos de ruido, uno fijo, como las industrias o maquinaria pesada, motores de combustión o neumáticos, o fuentes fijas de amplificación electrónica de sonido; y otro móvil, como los automóviles, motos y el transporte en general, aviones, helicópteros, etc. Dado que de las fuentes móviles la gran mayoría del ruido es producto de los autos y el transporte en general, se clasifica a los distintos tipos de transporte y se les asigna niveles máximos de decibeles.

Mientras el ruido de los marmoleros de San Diego es una fuente fija, en un reportaje aparecido en diario El Comercio (El Comercio, 25-02-2011 / prensa 2.2), se empieza a dirigir la discusión hacia las fuentes móviles que representan el mayor aporte de ruido en el paisaje sonoro quiteño. En el mencionado artículo se señala que según "un informe de las ocho administraciones zonales recogidos en el Atlas Ambiental de Quito, elaborado por la Universidad San Francisco (...) ningún sector de Quito cumple con la normativa (de los 55db para zonas residenciales mixtas), en la Administración Zona Norte el nivel de decibeles es de 92.5, el más alto de toda la ciudad". De nuevo, no sabemos si la medición de 92.5 Db es un promedio de un día, la medición de un lugar al azar o la medición de un evento especialmente ruidoso, leyendo literalmente la noticia parecería que es el paisaje sonoro, en su totalidad, de la Administración Norte el que, en

su conjunto, es sumamente ruidoso, tan ruidoso que es "37.5 Db en exceso" para la salud humana, *todo* el paisaje sonoro y a *toda* hora. Lo importante nuevamente, para la retórica periodística, es dejar bien en claro de que vivimos en un espacio, en un lugar, que es peligroso para nuestra salud, en toda la administración norte, y transmitir la idea de riesgo. Si nos vamos a las fuentes originales, sin embargo, podemos advertir que la medición realizada en la Administración Norte, ubicada en la Av. Eloy Alfaro y De los Alamos, se hizo a las 9:20 del 20 de octubre del 2005, y que registra el ruido de mayor intensidad de todos los registrados en esa medición (Distrito Metropolitano de Quito, 2008, Atlas Ambiental del Distrito Metropolitano de Quito. Quito, Ecuador).

Dado que todas las investigaciones hacen uso de un decibelímetro para realizar sus muestreos, decidí probarlo yo mismo utilizando mi grabadora Zoom H2 para, poniéndola sobre la terraza de mi casa, a la altura de la puerta hacia la sala y sobre el dormitorio, para que registrase todos los sonidos que se excediesen de los 55 db permitidos para una zona residencial como la mía durante varios días: un lunes, un jueves, y un sábado del mes de mayo, el lunes de 6:00 a 15:00, el jueves de 9:00 a 20:00 y el sábado de 7:00 a 15:00, registrando el lunes 993 sonidos, el jueves 872 y el sábado 289 sonidos que sobrepasaron los 55 db en el decibelímetro. Ese número de sonidos representó, así mismo, el lunes y el jueves casi 2 horas de registro y el sábado aproximadamente 20 minutos. Gran parte de esos sonidos condensé en más o menos 20 segundos de una densa capa sonora en el audiovisual del siguiente capítulo, masa de sonidos que compuse junto a una caminata grabada en video calle arriba, desde mi casa a la de mis suegros. En todo caso lo que pude escuchar es que el ruido de la ciudad está regado temporalmente a lo largo del día, con momentos más ruidosos que otros, por ejemplo entre las 6:50 y las 8:00, más o menos, el lunes, registra buses, aviones y alarmas. El jueves gran parte del ruido, unos 20 minutos de sonidos por sobre los 55 db, correspondió a un jardinero cortando el césped de la casa de junto entre las 7:30 y las 9:00, aproximadamente.

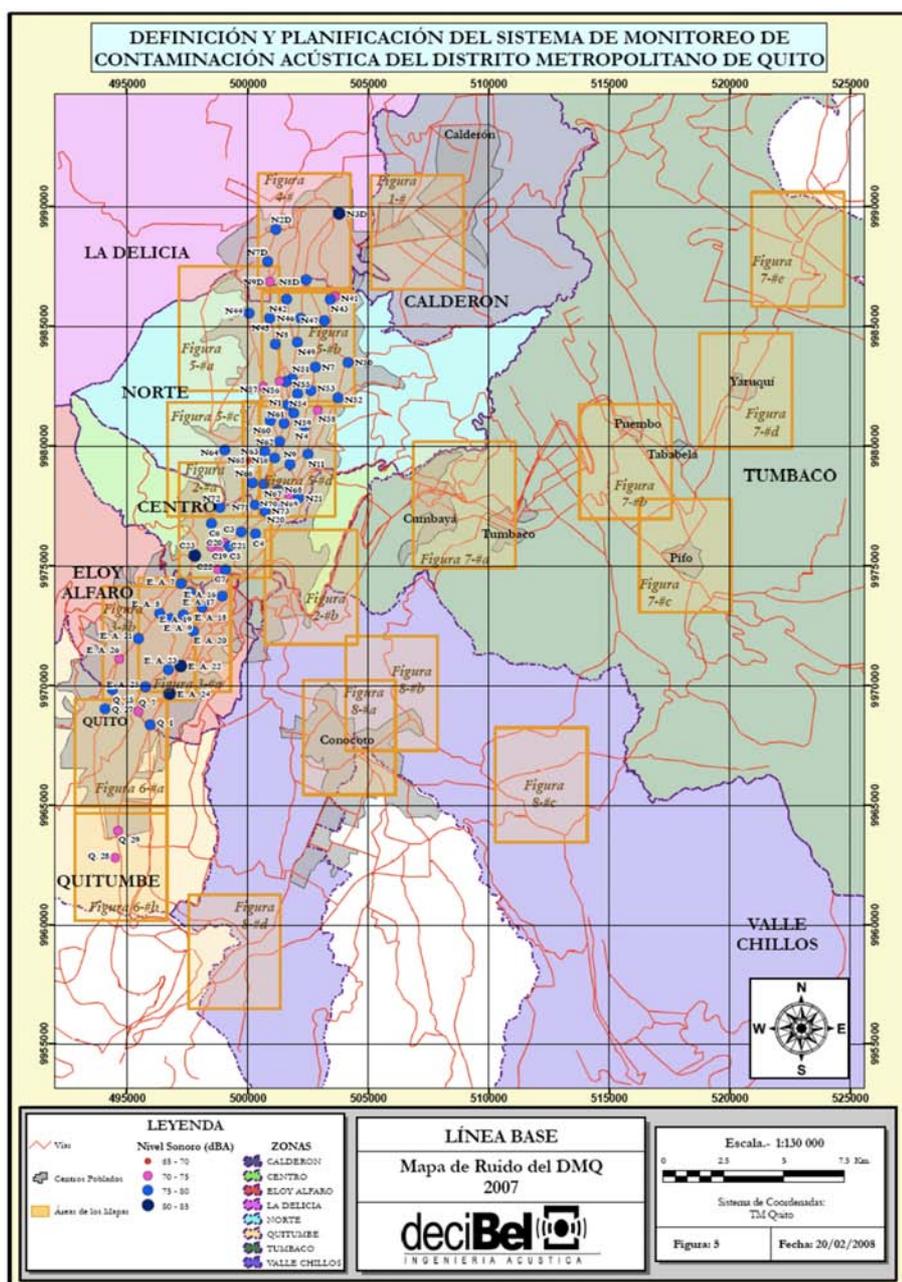


imagen 2.2

La objetividad de las mediciones técnicas, que son legitimadas por aparecer en la prensa bajo un discurso médico de prevención y alarma, no permiten escuchar realmente el lugar que tratan de describir, están demasiado distantes. Se afirma que la zona norte es ruidosa y para acentuar el peligro para el cuerpo que este ruido representa se cita a un médico:

Luis Donoso, médico y habitante de Cotocollao, en el norte, aseguró que el ruido es perjudicial para la salud de las personas. *“Perturba el sueño y la relajación. Impide la concentración y el aprendizaje. Crea estados de tensión que pueden causar enfermedades (cardiovasculares) y daños fisiológicos, irreparables en el sistema auditivo”* (La Hora,4-11-2011)

En todos los reportajes tanto de la prensa como producidos por los activistas, el discurso médico sobre el ruido se impone a través de la metodología hegemónica de validación de datos a través del uso de discursos legitimados estructuralmente, entre los que el del médico resalta por varias razones ya que se lo utiliza para justificar como enfermedades o anormalidades todo tipo de cosas, como por ejemplo la ineficiencia, en el artículo de el Metro del que además extraigo la imagen descriptiva del ruido que aparece arriba (imagen 2.1 / prensa 2.3),

Según expertos en el área auditiva, el ruido muy fuerte puede reducir la eficiencia para realizar tareas difíciles al producir distracción. El presidente de la Fundación Médica contra el Ruido Ambientes Contaminantes y Tabaquismo (Fumcorat), Francisco Plaza, manifiesta que el resultado de esa contaminación sonora es el cambio violento del comportamiento humano, el cual se convierte en una forma de vida. Sin embargo, advierte que los más afectados son los estudiantes con un bajo rendimiento en la escolaridad, siendo la materia de Matemáticas de poca atención prestada. “Eso sucede con los colegios que están muy cerca del ruido excesivo”, dice el galeno. (Metro,5-07-2011)

En el discurso periodístico hegemónico es talvez el lugar en el que más se plantea el problema del ruido como un problema de riesgos, para la salud, para el cuerpo, pero también riesgos para la eficiencia, la productividad y la comunicación misma, y este riesgo es construido, sobre todo, en base a argumentos médicos. Dentro de la jerarquía de legitimación del discurso médico, la Organización Mundial de la Salud se erige en la institución hegemónica en cuanto a la generación de discursos desde la Medicina con respecto a muchos aspectos de la vida humana, entre ellos también el ruido, y son los estándares de la OMS los que establecen las normativas aceptadas internacionalmente que luego se reflejan en las leyes y normativas locales, y en el sentido común moderno. El discurso médico sobre el ruido, su percepción y sus efectos sobre el cuerpo humano, sin embargo, está basado en un modelo biologista y mecanicista que reproduce el modelo de la comunicación unidireccional "emisor-mensaje-receptor", es interesante aquí por ejemplo analizar la imagen 2.1 en la que se representa visualmente al ruido, que en la infografía es llamado el "daño auditivo", con la imagen de una chica aparentemente desesperada, en actitud implorante, con las manos dirigidas hacia arriba y abiertas, aparentemente gritando mientras mira hacia arriba, pero tan silenciosa como

toda fotografía (Sekulla,1986), junto a ella hay ilustraciones en las que se detalla el funcionamiento del oído como una maquinaria compleja y delicada.

Para el discurso médico entonces hay daños al cuerpo cuando se afecta el funcionamiento de este "aparato", y esos daños son "medidos" objetivamente a través de la subdisciplina de la Audiometría, que mediante el empleo del Audiómetro refleja en gráficos llamados *audiogramas* la condición auditiva del paciente. En sí la Audiometría es un "examen que tiene por objeto cifrar las alteraciones de la audición en relación con los estímulos acústicos", estímulos que recorren un camino que "llega(n) a nivel de las áreas corticales auditivas, donde toma cuerpo la conciencia elemental del sonido que le ha hecho nacer, esto corresponde al fenómeno auditivo neurosensorial puro. El mensaje sonoro se carga entonces de un valor informativo, descifrado por los centros auditivos superiores". Desde este punto de vista, el sonido es cargado de significado una vez que ha llegado al cerebro y es racionalizado y como significado que es tiene que ser comunicado, puesto en relación con otros, problematizado, semiosferizado. En este modelo el ruido es la interrupción a este flujo de comunicación, por ejemplo, entre lo real y la mente, el ruido es cualquier interrupción a ese flujo de comunicación unidireccional. Esta idea de ruido se hegemoniza también entre los discursos que suenan en el paisaje y tiene mucho que ver con la otra definición de ruido como un sonido que interrumpe, interrupción que se erige en lo que sería peligroso para la salud, interrupción que se erige en riesgo.

En un video de la agrupación Quito para todos titulado "La Contaminación Acústica, ruido, un enemigo silencioso" (Quito para todos,2005 / video 2.1), por ejemplo, se explica al ruido como peligroso para la salud afirmando que el ruido, "perturba las distintas actividades comunitarias, interfiriendo con la comunicación hablada, base de la convivencia humana", recitadas mientras se muestra imágenes de buses y tráfico. En otro reportaje aparecido en el diario gratuito de circulación en los sistemas de transporte urbano de Quito, el Metro, a mediados de este año, se afirma lo siguiente cuando se está describiendo los peligros para la salud de los ruidos en la que es la cualidad de "imprevisto" lo que hace de los ruidos "letales":

El ruido más letal es el que aparece de manera imprevista, como la detonación de un arma, petardos o la frenada brusca y bulliciosa de un carro a exceso de velocidad o de los frenos de un bus, esta última la más peligrosa. (Metro,5-08-2011 / prensa 2.3)

Imagen con la que se aporta a la construcción del ruido como peligroso, el ruido como un riesgo para la salud y la vida, y como un riesgo *súbito*, aleatorio, y por eso incluso más peligroso. Una fuente fija de ruido siempre se puede denunciar, señalar, individualizar, responsabilizar, por ejemplo una industria o los marmoleros de la historia anterior, pero una fuente móvil, que *súbitamente* aparece en nuestro paisaje sonoro, lo invade, se impone, y lo ensucia, lo contamina rápidamente antes de irse tan rápido como vino, es una representación más eficaz del peligro y del riesgo que representa el ruido ya que el peligro para el cuerpo es al mismo tiempo invisible e imprevisible.



imagen 2.3 - foto www.elcomercio.com

La representación visual del bus y el automóvil, en sus varios usos, como causa de ruido en el paisaje sonoro se reproduce en otros artículos de prensa. Un reportaje aparecido en diario El Comercio (El Comercio, 25-02-2011 / prensa 2.2), indaga sobre el problema del ruido en general, "El exceso de ruido en las calles no tiene control", se titula, y muestra una fotografía de dos de las máquinas responsables del ruido ciudadano, según la mayoría de las representaciones visuales: un bus urbano y un camión de distribución de gas (imagen 2.3). En el mismo video producido por el grupo Quito para todos que analizábamos más arriba se muestra el registro a la distancia de una ambulancia acelerando entre las calles de Quito utilizando una sirena y se la representa, identifica, individualiza y responsabiliza, a través de enfocar la atención de la cámara en ella,

como fuente de ruido¹⁰ (imagen 2.4). Desde el poder táctico individual de las víctimas del ruido como de los activistas ambientalistas, la cámara de video se constituye en una herramienta poderosa para poder identificar e individualizar a las fuentes de ruido para poder realizar así las respectivas denuncias, sean estas ante la opinión pública en los medios de comunicación como en el espacio público del Internet. La cámara, sin embargo, y más importante, el micrófono, están siendo usados dentro de una tradición de representación positivista y objetivista que privilegia la distancia y que por eso mismo, por lo menos ya en el caso de las fuentes de ruido registradas, no nos permiten realmente escuchar esos ruidos en sus respectivos contextos, a pesar de que se están enfocando en ruidos ya individualizados. Por ejemplo al presentar positivamente la evidencia audiovisual de que una ambulancia está haciendo ruido con su sirena al tratar de abrirse paso entre los autos de una avenida, y presentar esta ambulancia de la misma forma en que se presenta un bus de transporte urbano, se descontextualiza completamente los usos de estos distintos ruidos, y de sus respectivas fuentes, en la economía sonora de la ciudad. Mientras la sirena nos alerta a todos sobre su presencia y la necesidad de que se le ceda el paso, el bus en cambio puede estar emitiendo ruidos sin ninguna necesidad comunicativa. De aquí que el paradigma comunicativo del ruido como interrupción en la cadena comunicativa hegemónica no sea del todo eficaz en develar los distintos significados que un ruido puede tener en el espacio que ocupa, o que invade.

¹⁰ Esta imagen de la ambulancia como ruido también se me presentó en el campo, conversando sobre los sonidos que podrían ser ruidos con Adela y con Sat Prakash.



imagen 2.4

Sin embargo, tanto en el artículo de El Comercio como en el video de Quito para todos, ya en la presentación de la investigación, la búsqueda de lo ruidoso se llevó hacia las denuncias realizadas por ciudadanos en las comisarías de la ciudad, que no son denuncias sobre los buses o el transporte en general, ni sobre ambulancias, sino sobre todo respecto a individuos que utilizan abusivamente los equipos de amplificación sonora de los que disponen, por lo general con música, tanto desde fuentes móviles, autos, como de fuentes fijas, casas, y comercios, enfocándose incluso, el de Quito para todos, en un grupo de muchachos que amplifican música, hip hop, con un boombox en un parque, de forma documental, ya que la persona que estaba haciendo cámara realmente se acercó a ese grupo. En el mismo reportaje de El Comercio se exponen dos casos de vecinos de una fuente de ruido que consiste en "música a todo volumen". Es justamente este uso de la amplificación indiscriminadamente la mayor fuente de ruido en la ciudad, tanto en espacios públicos como privados, en la calle y en la sala, en la plaza y en el dormitorio, en el transporte público y privado, la amplificación de música a distintos volúmenes se toma el paisaje sonoro de la ciudad, y cuando alguien dispone de una mayor amplificación que los otros, la música del uno se impone por sobre la del resto, ya que todos, o cada vez más, tenemos acceso a un sistema de amplificación de sonido de distintas potencias, siendo más caro mientras más potente; una de las víctimas

citadas en el referido artículo de El Comercio, Elsa Trujillo de El Comité del Pueblo, nos dice, por ejemplo,

Esta es una calle transitada y el comercio empieza desde temprano. Los sábados y domingos, a las 08:00, ya se escucha la música. Es imposible conciliar el sueño, ver la televisión o escuchar la radio (El Comercio, 25-02-2011 / prensa 2.2).

,y de otra víctima, en el mismo artículo, cuyo "caso" se describe en los siguientes términos:

A las 08:45 de ayer, Ximena Puruncajas llegó a su casa para descansar, después de una larga velada nocturna en su trabajo. Cuando se dispuso a dormir escuchó un fuerte ruido. Era la música proveniente de un local comercial ubicado frente a su vivienda. Puruncajas vive en el tercer piso de una casa, en las calles Enrique Garcés y Augusto Arias, en el sector de San Bartolo, en el sur. “Desde las 09:00, cuando voy a dormir, el fuerte ruido me perturba mucho (El Comercio, 25-02-2011 / prensa 2.2).

En la misma línea, un video subido a youtube directamente por una víctima del ruido de Quito, en el que quiere denunciar lo que sucede frente a su departamento ubicado en la Plaza Kendo, en la Av. República de El Salvador (video 2.2), situada aproximadamente a tres cuadras hacia abajo de la calle de mi investigación. Filmando con un celular, la víctima nos narra lo que estamos viendo, nos cuenta la hora, son las 23:29 mientras nos dice que es un miércoles cualquiera, "no son fiestas de Quito", el ruido que molesta, en este caso, son los varios automóviles parqueados fuera de una licorería con la música "a todo volumen", música romántica que parece karaokeada y que se superpone por encima del ruido de muchas personas hablándose mutuamente a gritos.

En los tres casos tres víctimas del ruido producto de la amplificación de música de otros en el espacio considerado público, la calle, buscan formas de denunciar este ruido y de tratar de impedirlo, ejerciendo su poder individual de construir su espacio de morada utilizando las estrategias y herramientas con las que el poder táctico y estructural nos proveen, en este caso son básicamente dos, una es el denunciar en una comisaría o a la prensa en busca de que el aparato de control estatal haga su trabajo poniendo en práctica las ordenanzas municipales, y el otro es el registro de la falta y su denuncia a través de hacerla pública en otros espacios, distintos a la calle pero igual de públicos, como vienen a ser el Internet con sus portales para compartir videos, y las redes sociales con las que se los distribuye.

La gran mayoría de artículos y reportajes que con el tema del ruido se han publicado en la prensa de la ciudad de Quito terminan con consejos sobre las acciones a tomar para

solucionar el problema siendo el más común, sin embargo, la denuncia ante las autoridades. Uno de los consejos publicados, en este caso en un blog dedicado a temas relacionados con el centro histórico de Quito, www.centrohistoricoquito.blogia.com¹¹ (anexo 2.1), y en el marco de una campaña masiva de "sensibilización" hacia el problema del ruido llevada a cabo por la Administración Zonal Centro, el blogger recomienda:

Para una higiene sonora hay que saber reconocer y protegerse contra los ruidos perjudiciales y taparse los oídos con las manos para sonidos cortos e intensos; y si son ruidos permanentes se debe usar protectores auditivos, sean tapones, algodones y cobertores para el trabajo en máquinas ruidosas. La recomendación más práctica es no generar ruidos innecesarios y respetar el derecho a los demás al silencio y la paz.

Otras medidas sociales son: escuchar música con niveles normales, no gritar a las personas y preferir acercarse para un diálogo personal; hablar bajo; usar el pito de los vehículos solo para emergencias.

La recomendación empieza por la identificación y responsabilización, ya que no solo que hay que ser lo suficientemente hábil y rápido como para reconocer un ruido perjudicial " y taparse los oídos con las manos para sonidos cortos e intensos", sino que se parte de la presunción de que si no los identifico entonces cualquier daño que estos ruidos ocasionen en mi cuerpo es mi culpa, es responsabilidad mía cuidarme del ruido. Por lo que entonces continúa el blogger recomendando que se use "protectores auditivos" sobre todo en el caso de ser fuentes permanentes de ruido o fijas. Se continúa, sin embargo, recomendando ya no la protección con respecto al ruido sino el evitar convertirse uno en una fuente de ruido para el resto, recomendación basada en un llamado "derecho al silencio y a la paz". Este derecho del cuerpo político, que dentro de un orden sonoro equivale al derecho al descanso y al tiempo libre, y al derecho a la salud y a un medio ambiente sano, cuando se generaliza como lo hace el blogger, parecería que se convierte en la obligación, en el deber, de todos, de estar quietos, de estar callados, de interrumpir poco y se puede convertir en herramienta de coerción, en un silenciar en privilegio de los que pueden hacer callar. ¿Quién, por ejemplo, determina la supuesta "normalidad" en el escuchar música como recomienda el blogger?, ¿acaso la normalidad la determinan los decibeles que establece el Municipio en base a las recomendaciones de la Organización Mundial de la Salud? Estas preguntas resultan de cuestionarse la objetividad de estas normas, ¿Acaso, por ejemplo, escuchar

¹¹ vínculo directo en <http://centrohistoricoquito.blogia.com/2008/042801-campana-para-prevenir-el-ruido.php>

una pieza musical de noise a más de 55db es más peligrosa, más riesgosa, más interrumpidora, y más molesta, que escuchar una pieza al piano de Mozart a los mismos decibeles? Creo que el contexto en que ambas piezas se escuchen y se hagan son los factores que deberán determinar su nivel de peligrosidad y no, como ahora trabaja el control y normalización municipales, en base solamente a su volumen. Por otro lado, las recomendaciones a "no gritar a las personas y preferir acercarse para un diálogo personal; hablar bajo", tratan de normalizar códigos de conducta, y prácticas, en las que se privilegia la comunicación en grupos pequeños, el aislamiento, incluso la individualización. El adolescente que quiere escuchar música en el espacio público, ante este panorama de normas, sin duda prefiere escucharla en sus audífonos, espacio en el que nadie lo puede molestar todavía, a pesar de que el uso indiscriminado de audífonos sea una mayor causa de sordera que el ruido del paisaje entre los habitantes de la ciudad.

Solamente las denuncias por ruido en actividades industriales, comerciales o de servicios pueden ser realizadas, sin embargo, por lo que las denuncias se concentran en las fuentes fijas de ruido y dejan escapar a las fuentes móviles, lo que explica por ejemplo el reciente refinamiento de la escucha que realizó la ciudad hacia los marmoleros de San Diego. Como bien recoge el propio Atlas Ambiental de Quito, sin embargo, la mayoría, más del 80 % en todas las administraciones zonales, el ruido producido es producto de fuentes móviles, y de estas el mayor responsable es el auto particular, autos sin silenciadores, motocicletas, autos "tuneados", autos con música a alto volumen, y autos utilizados para el comercio que utilizan la amplificación de sonido para anunciar su presencia en un lugar, como los de distribución de gas o de frutas y verduras, o los de compras de chatarra o botellas y cartón.

El Municipio de Quito, consciente de que el problema del ruido no puede ser controlado solamente a través de la normalización y responsabilización de las fuentes fijas, ha estado activamente trabajando en cuanto al aporte a la contaminación sonora que proviene de las fuentes móviles. Dentro del marco de las campañas de sensibilización organizadas por las distintas administraciones zonales, y que son parte de los mecanismos diseñados por el Municipio de Quito para la reducción de la contaminación

acústica¹², se organizó en el año de 2007 una marcha de estudiantes de colegio que marcharían con el fin de sensibilizar a los conductores de automóviles sobre los riesgos y peligros de vivir en un medio ambiente contaminado sonoramente. La marcha, calificada tradicionalmente en Quito como "bulla" precisamente para enfatizar ese carácter confrontativo, interrumpidor y violento, por la represión ejercida, de las manifestaciones ciudadanas contra el poder, en este caso fue organizada por el poder y se organizó para tener una cualidad, la de silenciosa. El diario Hoy (Hoy, 26-04-2007 / prensa 2.4) recoge esta singular "marcha silenciosa contra el ruido" realizada en el norte de Quito por estudiantes de colegios de la ciudad. La táctica, utilizada también por Brandon LaBelle en sus experimentos de traducciones de discursos sobre el ruido y su retroalimentación en la ciudad, de vuelta, a través de pancartas y marchas autoconvocadas por colectivos ciudadanos en los que el artista es solamente mediador, y que en el caso de la marcha de Quito fue convocada por el Municipio de Quito y organizaciones estudiantiles de 13 colegios de la ciudad, y que en la descripción del periodista,

Durante la marcha, las pancartas que portaron los jóvenes llamaban la atención de peatones y conductores. En ellas se leía: "Dile no al ruido porque lastima tu oído", "El ruido, el mayor enemigo de tu inteligencia" y más. Alicia Reinoso, del Colegio Simón Bolívar, repetía a sus compañeras: "Oigan hagan silencio y levanten los carteles". A las 10:04, a la altura de la av. Tomás de Berlanga, ocho niños del Taller Infantil Lis' Garden apoyaron la actividad con un "Shhh, shhh", colocando el dedo índice en su boca. A la marcha la acompañaron 13 mimos.

¹² Según el Atlas Ambiental de Quito, armado por la USFQ en el año de 2008, los 4 mecanismos aplicados por el Municipio son: 1-la creación de un marco normativo, 2-programas de concientización y sensibilización, 3-estudios e investigaciones y 4-control de emisiones de ruido. Según el mismo Atlas, antes de la marcha organizada con los estudiantes secundarios, se realizaron en el año 2005 un concurso de afiches y otro de logotipos para la campaña "Quito, una ciudad menos ruidosa", con una participación en ambos concursos de 100 estudiantes de distintos colegios de la capital. Finalmente, mediante Resolución Administrativa No.389, el 7 de junio del 2007 se declaró el último miércoles de cada abril como el "Día de la Concienciación Contra el Ruido", luego justamente de la marcha reseñada por el diario Hoy.



imagen 2.5 - foto USFQ

No estuve presente en esa marcha, me enteré al respecto por la prensa, por lo que poco puedo saber sobre el paisaje sonoro que la acompañaba, cómo sonaba el silencio al que alude el artículo desde el título, "Marcha silenciosa contra el ruido". Por lo menos en mi mente, en el paisaje sonoro de mi imaginación, disparada a funcionar por la onomatopeya "shhh" de esos carteles, suena a un "ruido"; y el propio periodista nos describe como una de las protagonistas, Alicia Reinoso, "repetía a sus compañeras: *Oigan hagan silencio (...)*". ¿Esas palabras no interrumpían también un silencio comunitario que se estaba tratando de mantener?, ¿O se estaba tratando de imponer? No puedo saber cuál es la relación de poder entre esta estudiante resaltada en el reportaje y el resto de sus compañeras, a las que hace callar. Tampoco es aparente que el discurso por el silencio se origina desde el poder municipal que a través de organizar a los jóvenes y el uso de mimos y teatro quiere transmitir la idea de que, en base al discurso médico que determina que el ruido es peligroso y riesgoso para la salud, es recomendable entonces hablar bajo, o callarse. ¿Porque tendría interés el poder de hacernos callar? ¿Porqué no?

Si el poder estructural, ya en términos de Wolf, apoyado por el discurso médico, hace posibles ciertas situaciones sonoras imposibles, o no deseables, ¿porqué podría parecer que enfoca su interés y su activismo en un activismo silencioso? Los otros activismos, el del Señor anónimo que sube su video a Youtube, por ejemplo, o el de los colectivos Quito para todos, o Acción Ecológica, son activismos que suenan, que se valen de las tecnologías de registro y distribución digitales de audiovisuales para hacer sonar su voz

más lejos, para amplificarse en los espacios físico y virtual, activismos ruidosos, activismos registrados con técnicas de grabación pobres y equipadas con tecnología precaria, distribuidas por redes sociales agrupadas social, política e ideológicamente. ¿Porqué, además, se vale el poder de los estudiantes secundarios, enseñándoles primero que el silencio es un valor positivo y no negativo, que el silencio es productivo, para que luego lo trasmitan a sus padres y comunidad? El Estado intenta "civilizarnos", utilizando las instituciones educativas de la escuela y el colegio para extender su control, vigilancia y normalización, a la familia y al espacio privado del hogar. El colegio y la escuela han sido develadas como las herramientas del poder para tener acceso al mundo privado de sus dominados y empezar a reproducir discursos más allá del ámbito directo de influencia del Estado. Y en lugar de proveer con más espacios de diálogo y de ocio, el poder pretende que más bien todos nos callemos para que así permitamos más actividades de producción y aprendizaje. Por otro lado, se crea una representación de la ciudad ordenada y normada en base al modelo de la ciudad silenciosa, en la que se habla bajo, se escucha música a niveles "normales" y se pita poco, solamente en emergencias, casi como una ambulancia y su sirena.

CAPÍTULO III

Inmersión

El método etnográfico de la observación participante, como fuente de datos basados en mi propia experiencia en el campo, fue la forma en que recolecté la mayor parte de los datos primarios de esta investigación de campo y durante la mayor parte de mi participación tuve una cámara o una grabadora de audio en las manos. Esta observación, sin embargo, trató de ser más una "presencia compartida", en palabras de Joan Vincent (Nugent 1999:538, citado en Muratorio 2005:131), y, como nos recuerda Clifford cuando parafrasea a Dilthey, "la posibilidad de comprender a los otros surge inicialmente del simple hecho de la coexistencia en un mundo compartido" (Clifford,1995:54), lo que implicó sobre todo compartir la escucha de nuestros silencios y de nuestros diálogos, y sobre todo implicó el escucharnos mutuamente, y, a veces, escuchar el escuchar de los Otros. La cámara de cierta forma facilitó esta simple presencia compartida, silenciosa, sin conversación, porque en esa presencia yo estaba dedicado a la actividad, la labor, de usar la cámara de video. Al tener una actividad que me mantuviera ocupado podíamos pasar tiempo sin tener que conversar, ya que yo siempre fuí, sigo siendo, un invitado a observar y compartir en el hogar de mis informantes y como tal es difícil que recuerden que tienen que olvidarse de que estoy ahí, por lo menos por ahora. La cámara me abrió las puertas de los silencios, que era justamente lo que me interesaba registrar, pero por silencios entiendo por conveniencias metodológicas la ausencia de comunicación, los intersticios entre los momentos de comunicación.

Hablar de observación participante cuando privilegiamos la escucha implica casi que guiarnos con los sentidos con los que escuchamos, el tacto y el oído, y vernos en la obligación de hacer una observación cercana, íntima, a oscuras, una observación ejercida incluso cuando estamos viendo hacia otro lado, y sobre todo una observación táctil material, texturada. El sonido es una presencia que está incluso si no está en el campo de visión, y los sonidos de varios vecinos, por ejemplo, con los que no tenemos más contacto que el visual a la distancia, entraron como catalizadores de conversaciones y silencios entre aquellos con los que yo participaba. Entonces pasé tiempo en el centro de yoga, y en la casa que queda arriba, el cuarto de estudios, los dormitorios, participando de varias actividades del centro como anillos tántricos y ferias artesanales,

y colaborando varias veces con ellas, incluso mientras conversamos, como vecino además siempre hay oportunidades para apoyarse mutuamente, por ejemplo en una situación de peligro, una vez por ejemplo, parecía que alguien había entrado a la casa a robar y había dejado la luz prendida, y el miedo se apoderó de nosotros, Sat Prakash se fue a la casa de una amiga mientras en la noche me pidió que estuviera atento a cualquier sonido extraño, no sabíamos por dónde había podido entrar el ladrón, el guardia afuera no había visto nada. Y pasé tiempo en la calle, ocupándola, escuchando, y conversando y compartiendo con algunos guardias de la calle. Y pasé tiempo en la casa de mis vecinos de atrás, mi familia política, y en el edificio en el que viven, y también con los guardias de ese edificio, y en los espacios comunales de ese edificio. A través de la convivencia llegué a entablar diálogos con otros dos vecinos a los que pude hacer así mismo entrevistas a profundidad, pero con los que no pude lograr la confianza para entrar a sus casas con una cámara.

La cámara también tuvo un papel como generador de situaciones, cuando "entré" al campo con una cámara de video o una grabadora de audio y cuando escuchamos y miramos juntos algunas secuencias, y conversamos al respecto, con las personas filmadas, y estas situaciones aportaron elementos de análisis para mí como investigador. Sahiva, por ejemplo, que es artista audiovisual, después de verlo me comentó que había reconocido distintas formas de escuchar y que eso le había parecido "muy yogui", "que no era muy objetivo y que por eso comunicaba una experiencia de escucha", hablando luego sobre la inmersión de esta experiencia para la audiencia. La experiencia de la participación, y del compartir, que traté de registrar de a poco, entrando con la cámara en los espacios de manera gradual, y sin mucho conversar sino sólo compartir el espacio juntos, cada cual en su actividad. Por lo tanto estas participaciones necesitan ser balanceadas con metodologías más dialógicas e intersubjetivas para que la autoridad etnográfica no dependa solamente de datos cualitativos subjetivos de la percepción del paisaje. Por esta razón balanceo la experiencia personal del observar con entrevistas a profundidad con mis informantes clave con preguntas acerca de los ruidos del barrio y las ideas de armonía. Me interesaba indagar acerca de representaciones, prejuicios y sentidos comunes sobre el ruido, además de percepciones y sentimientos provocados por cosas sonoras. Con todos y todas dialogué en varias ocasiones y por diferentes periodos de tiempo, tanto de manera formal, con equipos de registro, como de manera informal, cortos diálogos recogidos solamente en notas de campo. Estos diálogos, en la

parte final de la investigación, fueron avivados por el mirar juntos ciertos pedazos del documental y conversando respecto a lo capturado, a la representación, y a posibles mejores representaciones de la idea que se trata de explicar, construida así en conjunto con los participantes del documento audiovisual, utilizando el material entonces no solamente como registro sino como generador de situaciones en las que fue posible un intercambio fructífero de ideas.

Técnicamente nunca utilicé un trípode, y trabajé con la cámara al hombro, utilizando el equipo de registro, tanto de audio como de video, intentando una suerte de "cámara participante" (Rouch,2003:37), un cine "que se crea simultáneamente con la acción" (Rouch,2003:40), navegando por lo real y generando situaciones. Algunas de las secuencias son ficcionalizadas, trabajadas en diálogo con las yoguis, o retrabajadas cuando las veíamos y conversábamos sobre ellas, y muchas son de autoobservación y autoregistro, para fortalecer mi presencia y resonancia en el campo. Así mismo registré mucho paisaje sonoro que mezclo en el archivo audiovisual en capas superpuestas y simultáneas, en una mezcla densa y multicanal, y a través de la cual logro la sensación de inmersión del cuerpo en un espacio sonoro. Mi trabajo como artista sonoro facilitó en este sentido también la entrada al campo con un micrófono, y el registro con la mezcla posterior en mente.

El siguiente capítulo, audiovisual, es una representación dialógica del ruido en el paisaje sonoro de la calle en la que vivo, construida primero como las secuencias individuales que vimos en el campo con los sujetos filmados, secuencias que se fueron cosiendo en una historia contada desde la primera persona, con mi voz. La historia la voy narrando en voz en off mientras las secuencias grabadas audiovisualmente la van contando desde esos silencios registrados, todos llenos de actividad. La intención del trabajo audiovisual es la de llegar a una mayor audiencia para tratar de lanzar preguntas con respecto a los sentidos comunes con respecto al ruido, e invitar a la lectura de este texto, más denso, aunque puede funcionar así mismo como independiente, sin el contexto del texto, que si bien enriquece la experiencia del audiovisual, no es indispensable para transmitir la idea de que el ruido es más de lo que pensamos.

Del ejercicio de inmersión etnográfica que aquí planteo, he recogido en este capítulo tres momentos de análisis del ruido y su construcción en el paisaje sonoro, el primero una suerte de descripción densa, tratando de contextualizar los sonidos del paisaje

sonoro de la calle y sus ruidos desde el punto de escucha de los sujetos colaborando con la investigación. Un segundo, que analiza el rol de los medios audiovisuales de masas en la construcción del ruido del paisaje sonoro, y de la música en esa construcción. Y por último, un tercero, en el que en base sobre todo a fuentes secundarias, relatos sobre la construcción del ruido entre lo privado-público, la construcción de alteridad y la jerarquización del paisaje sonoro, basados en la memoria sonora de un par de informantes clave.

El ruido en el paisaje sonoro de Bellavista, Bellavista Lugar Sonoro

(cocina del Siri Prem, empieza a pasar un avión)

Chris- ¿puedes identificar ruidos en el barrio?

SatPrakash- (señalando hacia arriba con su dedo, sonrío.)

El paisaje sonoro de mi calle está ocupado por dos sonidos radicalmente distintos, unos los sonidos naturales, de aves, animales domésticos, y del clima; y otros sonidos de la ciudad, *afuera* suenan motores haciendo funcionar las cosas, automóviles, aviones, buses, podadoras de césped; y *adentro*, lavadoras, aspiradoras, microondas; sobre esta cama sonora un segundo tipo de sonidos electrónicos, los de la radio, la tv, el ipod, se amplifican con distintas potencias y distintos contenidos, pero en sí no logran sobresalir de entre la cama y solamente se juntan al murmullo ciudadano. Las aves y los motores conviven en nuestra humana ecología acústica urbana. Todos estos sonidos son potenciales ruidos, pero solamente en las distintas situaciones en que los construimos como tales; sin embargo una vez construido como ruido inmediatamente toma en su carácter de peligroso e interrumpidor de procesos comunicativos, de concentración o de descanso. La mayoría del tiempo, sin embargo, no prestamos atención a esos ruidos, a menos de que sea un sonido realmente interrumpidor, fuera de lo común, y violento, como para distraer nuestra atención, y poder nosotros categorizarlo como ruido. Y esta consciencia sonora, esta atención privilegiada hacia la escucha de los ruidos, es construida y entrenada, incorporada como habitus.

Sat Prakash, por ejemplo, se refiere a un antes y un después en cuanto a su práctica de kundalini yoga y su atención menos perturbadora hacia los ruidos en el paisaje sonoro, y se refiere a esa atención como algo sobre lo que ella *ahora* tiene control:

C- claro, entonces, ¿qué es un ruido para tí?

SP- un ruido, ... haber..., qué chistoso porque se me viene..., antes ... antes del kundalini yoga , eh, muchas cosas para mí eran ruido, muchas, no te imaginas...

C- ... como qué?...

SP- ... como..., bueno, el avión, pitos, gritos, todo aquello que como que perturbaba mi paz, entre comillas, eso se convertía en un ruido, o sea, yo definía como un ruido, pero ahora digamos, ya con otra conciencia, ... eh... pueden estar los ruidos ahí, pero de mi depende si perturban o no, o sea yo soy quien puede definir eso como un factor que perturba o no perturba.

Chris- entonces el ruido es algo como que molesta,... como que está donde no debería estar....

Sat Prakash- o sea... todo es justo y perfecto, ¿porqué el avión pasa justo cuando me preguntas eso?... yo puedo definir este ruido de ahurita de la refrigeradora si yo permitiera que eso afecte nuestro diálogo y mi atención se fuera a ese ruido, pero yo misma puedo decir, está ahí pero no me perturba, puedo hablar contigo igual, está ahí pero no le doy la atención, entonces puede pasar el avión pueden haber los pitos, pueden haber gritos, pero yo sé que yo puedo definir eso como algo que me afecte o no me afecte, y en realidad se puede decir que esto es "ruido", porque no es algo que tenga realmente mucha vibración o armonía en su vibración en su frecuencia pero está y vivimos con eso, pero de uno depende cómo lo tomas, si lo haces parte de o si no lo haces parte de, si te afecta o no te afecta.

Moverse continuamente entre sonido de fondo y ruido foco de atención en el paisaje sonoro parece ser justamente una de las características del ruido y parte del habitus sonoro. Sat Prakash nos habla de que fue la práctica del kundalini yoga la que marca la diferencia, pero en otros informantes que no están vinculados con esa práctica encontré la misma capacidad de dejar de fijarse en los ruidos. Adela A., manabita del campo y actualmente, vecina mía de atrás, de la casa hacia atrás y la izquierda de la mía, por ejemplo, en entrevista me contaba, luego de gran insistencia mía, sobre la constancia de los ruidos en esta curva, su repetición cotidiana en nuestra calle:

"Chris: Ud. dígame, qué es un ruido?"

Adela: ruidos pueden ser todo lo que escuchas, ya los que te molestan, ya te digo, son molestos para mi cuando pasan estos camiones, grandes de la construcción..."

o en otra parte del diálogo:

Chris: sólo un ejercicio de memoria, por ejemplo "yo me levanto y escucho..."

Adela: es que cada día es distinto, yo no te podría decir todos los días a tal hora... o todos los días pasa el camión que molesta con este asunto de la construcción, ..., el avión, a veces lo escuchas pero si estás concentrada en otra cosa no lo escuchas..., la sirena, no la escuchas, es que sabes para mi, yo creo que aquí el barrio es relativamente tranquilo, ponte ahorita acaba de pasar un bus (a través de la ventana vemos pasar un bus afuera, a unos 10 metros de donde nos encontramos conversando, en la cocina de su casa) y ni lo sientes, lo miras pero no lo sientes...

C: en mi casa si se los siente

A: es que mi vida aquí es muy ocupada, yo no tengo esa tranquilidad, esa quietud, para decirte que me concentro en otra cosa." (Entrevista, 16-1-12)

Para Adela el punto de cambio es el matrimonio y los hijos, el mayor de 17, con dos en medio, y el último de apenas 2 años, y en varias ocasiones me reiteró la idea de que no solamente su paisaje sonoro sino su tiempo y su espacio estaban copados por el ser madre. Podríamos argumentar que un mayor poder táctico es usado por Sat Prakash en su intento por cambiar desde sus prácticas conscientes su paisaje sonoro, y que en cambio el paisaje sonoro de Adela es más bien construido en su trayectoria individual por roles de género asignados y administrados estructuralmente. Pero podríamos argumentar también que ambas ejercen un poder estructural al poner en práctica la capacidad individual de administrar las percepciones y el enfoque de nuestra atención. Si bien el ruido está ahí, podemos no escucharlo. Se me dirá, pero no todos ni todas tenemos la misma capacidad de poder escoger hacia dónde enfocamos nuestra atención, hay paisajes sonoros saturados de ruidos de los cuales es imposible desenfocar la atención, yo aquí puedo solamente contextualizar explicando el hecho de que cualquier poder táctico aquí encontrado es ejercido por mujeres empoderadas que viven en un barrio privilegiado, en donde tienen sus hogares, hogares en las que ellas son las que administran el espacio ya que son el espacio de su morada por la mayor parte de su tiempo. Adela es ama de casa y Sat Prakash vive y trabaja en el centro de yoga.

Cuando en nuestra entrevista yo insistía con Adela en este punto, ya cuando nos despedíamos, afuera de la cocina, escuché al colibrí que vive en un árbol en la casa junto a la suya, y detrás de la mía, Adela reconoció entonces que ella si escuchaba más a los pájaros, que sabía exactamente en qué árbol vivía cuál, y que amaba especialmente a los quindes¹³, y ella misma inmediatamente lo interpretó como un efecto de haber

¹³ yo había intuido al respecto al haber observado que Adela tenía varios bebederos para quindes colgados alrededor de la casa atrayendo a las aves.

crecido en el campo y de ahora vivir en la ciudad, y me dijo, "ahí creo que tienes esa diferenciación de la que hablas...". Los sonidos de la naturaleza, para las personas que han crecido en el campo y que luego han venido a Quito, como en este caso Adela, pero también en el de Don Luis, riobambeño que acaba de comprar un departamento en el edificio Cima de Villa, justo en frente de la casa de Adela, en el que vive junto a su esposa, Lupe, que es de Machachi, son los sonidos de la naturaleza con los que se comparan y evalúan los otros sonidos para así poder clasificarlos como ruidos o no, pero la cama sonora de la ciudad, la unión de todos los ruidos que en ella se producen, ambos lo identifican como el sonido característico de la ciudad, y que siendo ya una cama sonora, ya no exige su atención, aun siendo ruidosa. Como me lo explicaba Adela:

Chris: ¿ve alguna diferencia así entre afuera del barrio y adentro del barrio?, sonoramente hablando?

Adela: sabes en dónde encuentro una diferencia? entre el campo y entre ciudades, por decirte, yo ya ni siquiera, te digo que notaría una diferencia en Los Chillos, con la ciudad, en todos lados hay ruido, campo si, si tu por ejemplo te vas al campo campo, porque decirte que irte a un hostel en Manabí, Guayas, Esmeraldas o Galápagos, de pronto tienes el mismo ruido porque es un hostel, y ya hay bastantes personas acumuladas, entonces si te vas al campo campo, por decirte te vas al Pasochoa un fin de semana, que no hay mucha gente, que hay que alquilan este lugar para parrilladas y eso, ahí tu sientes, ahí te puedo decir todos los ruidos que escuché, porque hay esa quietud y tu puedes, en cambio aquí en la ciudad, en serio, no se puede escuchar mucho, yo no creo que dentro de la ciudad tu puedes decir, tal barrio es más o menos ruidoso, la ciudad es ciudad ...

Para en seguida añadir que ha sido su cuerpo el que se ha acostumbrado a estar inmerso en el ruido citadino y que por eso ha dejado de ser excepcional:

...en el campo por decirte, si alguien grita sí es ruido, y te altera verás, lo que aquí no me alteraría porque mi cuerpo se ha acostumbrado a todo esto, en el campo si porque es una quietud impresionante, si alguien grita pum te alteras,

O en líneas similares, Don Luis, cuando habla de los ruidos en la ciudad y en el campo:

"...Claro, cada lugar es distinto al otro, yo he tenido la oportunidad de vivir en el campo, donde la noche es un silencio extremo, un silencio casi miedoso diría, absoluto, donde ningún ruido se hace, en absoluto, luego viví en la ciudad, en el centro de la ciudad¹⁴, en Riobamba, donde vivo, hay otra clase de ruidos, muy de mañana es un ruido exagerado, suenan las sirenas, a los automóviles les gusta pitar para llevar a los niños que están esperando a la escuela, hay mucha bulla, las alarmas repito, los carros, aunque también

¹⁴ Don Luis vivió en Quito desde sus tiempos universitarios, y ya casado compró un departamento en el centro histórico de la ciudad, cerca al Mercado Central, donde vivió por varios años.

llegan así aves, vivo en una casa donde hay jardines , aquí es diferente, incluso parece más tranquilo este barrio de Bellavista."

Sin embargo, no pienso generalizar, Felipe ha vivido en la casa de enfrente ya muchos años, ya que la heredó de su abuelo, parte de ella, y por diferencias con su hermano acerca de si cortar o no cortar el gran ciprés que tiene en el jardín delantero, hogar para la gran mayoría de aves de la cuadra, y finalmente tuvo que comprarle a su hermano la otra mitad de la casa. Para Felipe el sentimiento de haber protegido al árbol lo llena de orgullo, y siente que con ese acto ha aportado en el mejoramiento del paisaje de la calle.

"Camiones con materiales y mezcladoras de concreto transitan por las calles del barrio, y pasan frente al Siri Prem, haciéndolo vibrar con frecuencias bajas que hacen que resonen los vidrios y el piso. Ya desde el lugar mismo de la construcción, media cuadra hacia abajo, martillos, moladoras, soldadoras, sierras y lijás, taladros y una que otra radio, con un sonido que va cambiando conforme se avanza desde la excavación de los cimientos hasta la instalación de los acabados y el enlucido, luego será más constante el sonido del mantenimiento del edificio. Los sonidos de la construcción están sujetos a los horarios de trabajo, más o menos desde las 7 de la mañana hasta las 5 de la tarde de lunes a viernes y eso implica un sonido de los trabajadores viniendo al barrio a trabajar antes de las siete, y el paso del primer bus en frente de la casa, llevando trabajadores de la comuna de arriba a sus lugares de trabajo y estudio.

Un par de cuadras más arriba de la calle Quiteño Libre, sin embargo, el paisaje cambia, abruptamente empieza el Parque Metropolitano, primero como un terreno irregular cubierto de pasto y más allá ya como un bosque. El sonido del bosque amortigua la resonancia del tráfico de abajo, los troncos de los grandes árboles absorben el ruido. Corredores con audífonos pasan constantemente por los senderos que lo atraviesan. Se escucha un gran bullicio de vida, animales, insectos, el viento. En las grandes casas de más abajo, ya en mi calle, en los grandes jardines hay también grandes, viejos árboles, continuación del bosque, desborde. Estos árboles en nuestros jardines son hogar para gran cantidad de pájaros, colibríes, mirlos, gorriones, palomas y otros habitan nuestras calles y suenan en el espacio. Justamente arriba de mi casa, por ejemplo, en el jardín de la casa de atrás, hay un árbol en el que vive un colibrí, que se pasa cantando todo el día, y en la casa de enfrente hay otro y dos casas hacia atrás hay otro."(Nota de campo,12-3-11)

Como Don Luis y Adela A., Sat Prakash y las yoguis, y yo y mi novia, la mayoría de moradores de la calle somos nuevos o relativamente nuevos, entre 3 y 2 años, o menos. Tanto Don Luis como Adela son nuevos propietarios y ambos vienen de fuera de Quito aunque con una historia de haber vivido en Quito en otros barrios previamente a vivir en este. Don Luis es propietario de un departamento y Adela, junto a su esposo, es propietaria de una casona. Sat Prakash y yo, por el contrario, vivimos en una casa arrendada a una constructora y sabemos que pronto tendremos que irnos para que la casa sea demolida y de paso a otro edificio. Este proceso de urbanización del barrio, de modernización, es de hecho una de las fuentes de ruido más constantes, siempre moviéndose a lo largo y ancho de la loma y lo sentimos varios de nosotros, en palabras de Adela:

...aquí por decirte, los ruidos son el asunto de las construcciones, los que molestan, digamos ya, porque de ahí ruido de ciudad lo típico que escuchas por lo cerca que está, así la ambulancia, a veces a media noche escuchas la sirena de la policía...

Sin embargo a Adela no son los sonidos del sitio de la construcción los que la molestan, más le molesta el polvo por ejemplo, pero cuando insistí en hablar sonoramente me explicó que eran las vibraciones producidas por los camiones que transportan materiales, cemento mezclándose y escombros que al transitar por fuera de su casa, en la calle Quiteño Libre, la hacen vibrar entera.

Adela: sabes lo que si me molesta?... el polvo, el polvo que se da básicamente porque el sector se está urbanizando, de casas normales y edificios, y es constante el polvo y no es un polvo de mar, es polvo de construcción...

Chris: más que el ruido de las construcciones entonces le molesta el polvo...

A: yo no siento el ruido, el ruido que te digo de que estén trabajando en la construcción, no, es el de los carros estos que trabajan con el cemento creo que son, estos grandotes, que a veces pasan a una buena velocidad, aquí mismo te hacen cimbrar la casa.

Estos camiones, los buses y los automóviles son identificados como la causa de ruidos más mencionada, sin embargo se les reconoce que no es un ruido constante sino mas bien efímero y puntual, que calza en nuestro orden sonoro de que el medio día es un momento de alto tráfico y por lo tanto, de potencial mayor ruido. El tráfico, fue lo que identificó también Felipe:

Felipe: aquí al medio día hay veces que por alguna circunstancia el tráfico se desvía por aquí, y empiezas a escuchar los pitos de los carros, pero tampoco te podría decir que es todos los días,

Chris: ni tampoco todo el día

Felipe: exacto, para mi el barrio es relativamente tranquilo, tranquilo en todo sentido.

Algunos sonidos, como el del tráfico, suceden a las horas previstas en el orden sonoro entonces no son ruidos, y sí lo fueran en caso de que sucediesen fuera de ese orden sonoro, por ejemplo si hubiera tráfico a la media noche. Y ese orden sonoro no se refiere solamente a los sonidos que supuestamente deberían sonar afuera sino también a los de adentro. Adela, por ejemplo, reconoce que escucha pelear a la pareja que vive en la casa de alado suyo, pero eso ella no lo considera ruido sino algo normal entre parejas, tal vez una pelea de vez en cuando sea parte constitutiva del paisaje sonoro del hogar de una familia que Adela percibe como "normal".

El barrio, cuyo afuera ambos describen como "tranquilo", está bien protegido contra todo tipo de amenazas, sus adentros eso es, y la presencia de guardias definitivamente ayuda a consolidar esta percepción de tranquilidad, ya que son ellos los encargados de mantenerla en el espacio público del barrio, en la calle y la vereda. De acuerdo a sus asignaciones, los guardias de los edificios vigilan desde sus garitas empotradas en los edificios mismos mientras otros guardias, los de las casas, lo hacen desde dos garitas ubicadas afuera de la casa del general Mayorga y de la mía, y a más de vigilar la presencia de extraños, ayudan también a administrar los estacionamientos ubicados afuera de las casas que deben cuidar; los guardias de los edificios, por otro lado, se limitan a trabajar en los edificios.

Pero la tranquilidad del afuera no se reproduce en el adentro, en el que el paisaje sonoro del hogar está siempre lleno de aparatos eléctricos, niños y niñas, distintos tipos de empleados domésticos trabajando, mascotas y medios amplificados como la tv, la radio o música propia. Felipe, por ejemplo, con quien converso en la calle, fuera de su casa, mientras la puerta del garage está abierta, así como la de la cocina y adentro se escucha una tv prendida, y a alguien haciendo sonar unas ollas. Adela, igualmente, a pesar de que mientras conversamos en la cocina, una cocinera está ocupada batiendo algo mientras hierve una olla, una niñera está dando de comer a un niño de dos años, y una televisión amplifica un dvd de animación infantil a un volumen moderado, a la pregunta de ¿qué es lo que más suena en la casa? responde, "los niños".

Más abajo, dentro de el centro de yoga bulle la actividad, con clases tres veces al día, meditaciones aleatorias, rituales colectivos cotidianos como los Anillos Tántricos cada luna llena, o las ferias artesanales o los mercados orgánicos, y el canto y las grabaciones de mantras repitiéndose una y otra vez, en una acción de repetición positiva. La puerta de metal se abre y se cierra continuamente, en el constante entrar y salir de yoguis, y de lunes a viernes, de 7 AM a 10 PM se escuchará el timbre que abre la puerta y el cerrarse de la misma repetidamente. Algunas veces las actividades ocurren incluso en las madrugadas, y me he encontrado despertándome con algún portazo, o un timbre de teléfono, y si bien son ruidos, son soportables y me vuelvo a dormir en seguida.

Y frente a la casa de Adela, en el edificio Cima de Villa, cada departamento aporta al paisaje sonoro del edificio, que se percibe igualmente como un adentro que está rodeado por 4 de sus lados de vecinos, a los que escuchamos como viniendo desde afuera. Afuera del edificio, en la calle, poco es lo que se escucha, e igualmente poco es el ruido de la calle que entra al edificio, protegido por ventanas aisladas acústicamente, como el resto de edificios de la cuadra. En éste edificio, en el que viven mis suegros, Don Luis y Doña Lupe, tiene 2 subterráneos de parqueaderos y 5 plantas de departamentos con entre dos a tres departamentos por planta y está construido en el terreno que antes ocupaba una gran mansión. El edificio es lo suficientemente grande como para hacer uso de dos ascensores.

Las casas que aún quedan en la cuadra son de dos tipos, casas ya viejas y arrendadas como la mía, y casas habitadas por los originales constructores o sus descendientes. En la mayoría de casas arrendadas funcionan oficinas o negocios como el Siri Prem, pero los edificios son exclusivamente de viviendas. En la calle hay una guardería, una empresa de decoración interior, el centro de yoga y unas oficinas privadas. En 4 de las casas de la cuadra todavía habitan los habitantes originales o sus familiares. El resto son edificios nuevos, o recientes. Los negocios de la cuadra aportan en cuanto a sus sonidos, especialmente la guardería que hace uso de música para mantener el orden de los niños, y marcar temporalidades como los cumpleaños, cuya piñata se sigue rompiendo a ritmo de cumbia, música que a su vez es amplificada en la casa y en sus patios, que a su vez resuenan en toda la cuadra. La empresa de decoración, en cambio, recibe clientes que en su mayoría vienen en autos, y que en su disputa por los pocos parqueaderos de la calle, que se disputan con la clínica de enfrente, pitan, frenan, retroceden. La clínica recibe visitantes a lo largo de las 24 horas, y de vez en cuando una ambulancia con sirena

intenta hacerse paso entre los autos que llenan la calle durante todo el día. El centro de yoga es uno de los mayores contribuyentes al sonido de la calle, dado que la un buen número de sus estudiantes vienen a clases en autos que tienen iguales problemas de parqueo, y luego la resonancia de los cantos y de los ejercicios se expande hasta la calle, clases que se llevan a cabo tres veces al día y en horarios inusuales, como por ejemplo los Sadhnas que se practican entre las cuatro y media y las ocho de la mañana.

De las casas, en cambio, el sonido que se desborda no es mucho más sutil, siendo en su máxima expresión un perro que gusta de ladrar por las mañanas, los sonidos del mantenimiento de los jardines y de los autos, o los de la limpieza, los que se logran escapar de la privacidad de cada casa y además atravesar los patios. El mantenimiento de los espacios verdes, realizado por jardineros profesionales que venden su labor temporal de acuerdo a temporada, se hace con máquinas portátiles que funcionan con diesel. La limpieza, en el caso del centro de yoga, por ejemplo, la realiza Doña Lolita, una anciana indígena migrante de la sierra, que cada martes a las siete de la mañana empieza su ritual de aspirada y brillantada de los pisos de madera del centro de yoga, para luego seguir con la barrida del patio compartido, ambas prácticas que crean una resonancia muy específica, en el caso de la aspiradora, por ejemplo, tan alto que se escapa de la casa y es perceptible en la distancia. La casa que más puedo escuchar desde mi propia casa es la más cercana, el centro de yoga, y yo me levanto, por ejemplo, cada día, unos momentos antes de que se prenda por primera vez en el día el calefón de su ducha, con su chisquido característico. En la esquina alta de la calle, en su primera intersección, habita un adolescente que practica skate, pero que aparentemente, según me lo contó un guardia, tiene el permiso de sus padres de practicar con el skate en la terraza de su casa solamente los fines de semana y se deja oír, por lo tanto, solo las mañanas de un sábado o un domingo.

En las veredas solamente se puede uno encontrar con habitantes temporales del barrio como los guardias de seguridad, las trabajadoras y trabajadores de los hogares como cocineras, niñeras, jardineros, conserjes, guardias y albañiles y demás obreros que trabajan en las construcciones. Los guardias son habitantes constantes porque este es un barrio vigilado, y hay diez garitas de guardias privados en nuestra cuadra. Una de las garitas, que se hace cargo de la protección de cinco de las casas en plena curva, incluida la nuestra, está ubicada justamente en la puerta de mi casa. Lastimosamente entablar relaciones personales largas con los guardias de mi casa se tornaba casi imposible dado

que la empresa para la que trabajan los rota con demasiada frecuencia, en el año de la investigación han cambiado por lo menos 7 veces de guardias. Los guardias, todos ellos, tienen prendidas, en sus garitas, radios o televisores, sintonizados con los productos de la Industria Cultural. Uno de ellos, Teo, del edificio Cima de Villa, aprovecha las horas muertas del trabajo monótono de la vigilancia en aprender a tocar guitarra, y desde su garita se le escucha siempre medio entonar canciones populares y repetirlas, practicándolas. Patricio, de la clínica privada de más abajo, a veces toca en su celular mp3 de su hermano, de hip hop cristiano. Ambos Patricio y Teo son guardias estables, la empresa para la que trabajan no los rota, y les contrataron seguro social. Caminan por la calle también, en las mañanas, caminadores de perros con racimos de animales en ambas manos, de todo tamaño, jadeando en la cuesta que es la calle hacia el parque.

No es muy fácil conocer habitantes del barrio, casi no hay gente en la calle ya que la mayoría utiliza automóviles, que son una extensión del espacio privado del hogar pero encapsulado en el espacio público de la calle, salen en sus autos de sus casas, y a los niños los retira el bus del colegio, el auto es una mediación en el espacio, de un lugar a otro, siempre manteniendo el control del espacio privado, por lo que, a aquellos que salen de su casa en auto es imposible conocerlos en el espacio público de la calle, excepto viéndolos desde afuera, a través de las ventanas, que permiten mirar pero no escuchar. La mayoría de las casas y obviamente los edificios cuentan con parqueaderos interiores por lo que vemos entrar y salir de ellos a sus habitantes en sus autos, dando muy poca posibilidad de entablar contacto. En la casa de Don Luis, es él el que maneja un automóvil, por lo que su esposa Doña Lupe y Alexo, su hija, ambas caminan. En el Siri Prem, Sat Prakash sabe cómo manejar pero no tiene un auto así que también camina, pero Sahiva si tiene un auto, antiguo, por lo que su sonido es inconfundible. Yo no tengo un auto y tampoco se manejar así que camino. Además, y en eso coincidimos con Sat Prakash, y con Alexo, mi novia que vive conmigo, dado que Bellavista es un barrio bastante central, ambos preferimos caminar siempre, y tomamos un bus o un taxi para ir a lugares más lejanos.

Mis suegros, durante la segunda mitad de mi trabajo de campo, decidieron invertir en un segundo departamento y escogieron nuevamente el barrio, a un par de cuadras de distancia del edificio donde ahora viven, un poco más hacia arriba, tanto en la loma de Bellavista como en el edificio, ahora viven en el segundo piso y el nuevo departamento es en el quinto. Sin embargo, y a pesar de ahora ser propietarios de dos departamentos

en el barrio, Don Luis y su esposa no piensan seguir viviendo en el barrio en el futuro cercano ya que Don Luis fue ascendido en su trabajo y Doña Lupe va a mudarse a Riobamba a finales de año, a la casa que Don Luis ya arrienda desde hace unos años.

El ruido de uno no necesariamente es el ruido de otro, pero el ruido necesariamente es un consenso social, ya que se puede hablar de que hay consensos sobre qué es considerado socialmente ruidoso y qué no, y que detrás de estos consensos hay representaciones, estereotipos y alteridad. Es sin embargo a través de escuchar estos sonidos-ruídos en que percibimos, y moramos, la temporalidad del paisaje sonoro, en función de lo que escuchamos a los otros hacer. Yo escucho, por ejemplo, de lunes a viernes, un avión llegar a Quito justo antes de las 7:00 AM, y es una de mis señales para saber la hora y que debería levantarme, inmediatamente se prende el calefón de Zack que está justo al frente de la ventana de mi dormitorio, que pareciera despertarse con ese mismo avión, aunque en realidad es por una alarma que yo no alcanzo a escuchar, por efecto de la distancia del avión a comparación de la del calefón con respecto a mi cama, escucho ambos eventos sonoros casi al mismo volumen. Pasa el primer bus del día delante de mi casa, que hace vibrar hasta las ventanas porque la calle es de bajada y hay un rompe velocidades afuera de casa que obliga al bus a frenar. Luego empieza a cantar el colibrí que vive justo arriba de mi casa en un árbol con un estridente pero corto sonido que se repite, con variaciones, todo el día. Esos son los sonidos que señalan el paisaje sonoro de mi despertar y empezar el día, y si alguno de ellos faltara su ausencia me sorprendería, por ejemplo los sábados y domingos en que la ausencia del avión, del calefón y del bus me permiten dormir hasta un poco más tarde. Y sin embargo, mientras yo estoy acostado escuchando el paisaje sonoro y tratando de imaginarme si está frío o soleado por el sonido de los carros sobre la calle, mi novia duerme, ni el avión ni el calefón, ni siquiera el bus frenando la despiertan. Tanto el avión, el calefón y el bus son indécicos de gente haciendo cosas, de mundo en movimiento y por lo tanto el ruido, si quiero decir que el avión y el bus, por lo menos, son ruidosos, está también siempre en movimiento. Sobre todo en lugares residenciales como Bellavista que está ubicado más bien al borde del ruido sin dejar de estar bastante céntrico.

Objetos Sonoros en el paisaje sonoro de Bellavista, el lugar de la música en la construcción del ruido

"sábado por la mañana, mientras Correa hablaba en la tv yo estaba haciendo bulla en el patio de mi casa, un gran patio de concreto rodeado de grandes paredes, resonante; arrastraba una latas y unas planchas de metal en círculos, y dibujaba garabatos en el piso con ladrillos, mientras registraba sonoramente aprovechando la ausencia de buses y camiones pasando por afuera; en medio de un círculo hice una pausa, alcé la cabeza para ver el cielo, y vi a mi vecina de la casa de atrás parada en su balcón y mirándome, nos miramos, saludamos." (Nota de Diario de Campo, 17-9-11)

Nosotros construimos en la medida de lo posible nuestros espacios de morada y por lo tanto, en el lugar sonoro del hogar una de las formas más fácilmente disponibles para poder intervenir directamente en nuestro paisaje sonoro es la amplificación de objetos sonoros y con ellos imponer una textura al espacio. Jo Tacchi había analizado el uso de la radio en el hogar, argumentando justamente que el sonido emanando de una radio cubría de una textura al espacio de forma similar, y tan material, como un aroma o un papel tapiz. En el Siri Prem utilizan un objeto sonoro muy específico, el mantra, que adquiere en las características de un objeto material en el sentido de Jo Tacchi (Tacchi, 1996), herramienta de construcción del espacio, y de las relaciones sociales que en él se permiten, y en este sentido construyen un espacio de deseo de armonía y orden. Basados en la repetición, en el centro de yoga, desde los reproductores y amplificadores de sonido electrónicos, un equipo de sonido, un reproductor de cds o de mp3, se repiten una y otra vez, con una presencia material parecida a la alfombra de las gradas o los tablones de la sala de yoga. La relación de los mantras con los deseos de armonía y orden se puede sentir en este ejemplo. Una de los ritos de limpieza compartido por varias de las mujeres que hacen yoga en el centro y con las que he conversado es el de *mantrear* mientras se limpia la casa, cantar mantras sea mentalmente, con la propia voz o incluso poniendo un cd o un mp3 desde el ipod y dejándolo sonar.

-Sat Prakash- por ejemplo cuando empezamos con Sahiva a limpiar la casa y a construir el espacio del Siri Prem, dejábamos en su computadora los mantras, todo un día, día y noche, todavía no vivíamos aquí...

-Chris- o sea sonando la casa...

-SP- sonando la casa en la sala de yoga, día y noche, mantras, mantras, mantras, para ir creando esta energía diferente "

La suciedad que debe ser limpiada con el mantra, de la que habla aquí Sat Prakash, es simbólica a nivel sonoro, en su gran parte lo que se está limpiando son las *resonancias* del morar de otras personas, resonancias que al retroalimentarse nuevamente en el espacio lo vuelven a ensuciar, son resonancias contaminantes:

porque la gente que vivía aquí digamos fumaba, escuchaba rock, o sus conversaciones tenían digamos conversaciones negativas, sus palabras, o la intención, entonces para ir como limpiando, digamos limpias y aspiras, entonces los mantras van limpiando también.

A través de la proyección en el espacio de un objeto sonoro, en este caso el archivo digital en formato mp3 de un mantra cuyo significado es el de la limpieza proyectado a través de los parlantes de una computadora portátil, ejercemos agencia en preparar ese espacio para que sea apropiado para nuestro morar, lo estetizamos, tomamos control del espacio, lo colonizamos al hacerlo parecer más a nuestros deseos (Bull,2002). Y en este sentido esta cosa con la que colonizamos nuestra casa para convertirla en hogar toma significados, y no se pone el mp3 de cualquier mantra sino del mantra cuyo texto significa tal o cual cosa específica.

La mayor parte de los mantras que se escuchan en los espacios del Siri Prem y de las otras participantes de los talleres de yoga y las actividades del centro, son mantras digitales, archivos en mp3 o cds de audio almacenados en discos o como archivos digitales en las memorias de los "mp3 players". Conseguidos a través de la compra de los cds o bajadas del internet, o copiadas desde el disco duro de Sat Prakash o de Luna para las otras alumnas, que se las llevan en sus USBs, para que puedan mantrear en sus casas. Se reparten también hojas fotocopiadas con los textos de los mantras que así pueden ser cantados por cualquiera.

Esta distribución de los sonidos entre los usuarios gracias a la mediación de tecnologías digitales, es una práctica que no es exclusiva de los habitantes del Siri Prem. Una tarde, por ejemplo, conversando con Patricio, el guardia, nos quedamos en silencio, el sol brilla, la tarde está fresca y tranquila, hay poco tráfico, y simplemente nos hemos quedado callados en la conversación. Patricio saca su celular y pone una canción, es hip hop, dado que sale del celular no se identifican claramente las letras recitadas pero el sonido de la canción llena el vacío del silencio que empezaba a ser llenado con el sonido de autos y de clientes de la clínica que acababan de salir. Seguimos un rato más escuchando la canción y Patricio empieza a preguntarme acerca de la calidad de la

grabación, él sabe que yo trabajo con sonido así que creo que espera de mi el comentario de un entendido. Decide tocarme otra canción de su mismo hermano que se nota que está mejor grabada, ya que las voces se escuchan nítidas, es ahí en que yo caigo en cuenta, porque pude entender la letra, que el hopero que está cantando es cristiano, que en realidad no es hermano de sangre de Patricio sino hermano de crew, y ese reconocimiento dispara otras preguntas y respuestas que provoca que nuestro diálogo continúe.

Una relación social, una situación, un encuentro, ocurrió entre Patricio y yo gracias a la mediación material de un celular que se usó para musicalizar el ambiente, no con afán de estetizarlo sino con el afán de mostrarle al otro lo que uno es, y de hacerlo a través de un sonido que ha sido compartido entre el productor y sus amigos, su crew, de forma digital. Yo le pido que me lo comparta, pero mi celular no tiene bluetooth incorporado, por lo que se hace imposible el traslado de ese archivo digital de su celular a mi celular. Otro ejemplo, pero ya dentro de la casa del Siri Prem:

Entro al Siri Prem, es sábado por la mañana, habíamos quedado con Sat Prakash porque los sábados después de clases ella me contó que mantrea su casa mientras la limpia, y yo iba a filmar eso. Llego con mi cámara y la prendo apenas entro, escucho la aspiradora arriba, subo, saludo, la aspiradora no se detiene, yo me ubico a una distancia adecuada para poder filmar en un plano un poco más amplio y enfocar adecuadamente, ubicarme con respecto a la fuente de luz, mientras a la vez estoy participando, Christian, el que vive atrás, el pana de la Sahiva, con una cámara colgando del cuello, quién sabe si grabando o no. Sahiva, vestida de jean y un buzo rojo y Sat Prakash completamente de blanco, conversan y parece que algo ha pasado, pero el sonido de la aspiradora no me deja escuchar nada de la conversación, luego Sat Prakash apaga la aspiradora y va arriba a buscar algo.

Sahiva: ya le apagué a mi compu porque ya tengo que salir

Sat Prakash: ¿quieres que le sincronice con la mía?

S: por si acaso alcancemos

SP: prende mi compu ahorita

S: ¿tu tienes cardi (un mantra) aquí?

SP: si

S: buenaso

Chris: ¿qué van a hacer?

S: es que me estoy yendo de viaje, y quiero llevarme unos mantras en el ipod y no pude meter

C: aaaah...

S: se me borró toda la música de mi ipod justo ahorita que ya me tengo que ir

regresa Sat Prakash y prende la computadora, que está junto al teléfono y junto al módem del internet, la computadora suena, un tono corto y bastante armónico, una quinta o una tercera, tocada por el sintetizador de la computadora, que es una PC, anunciando a los que estamos ahí que se ha despertado y está trabajando. Ese sonido es parte de la retroalimentación diseñada en las cosas, sobre todo electrónicas, que nos rodean, para que demuestren que están funcionando.

SP: ¿qué es lo importante?, ¿el harji?

S: el harji, el har tántrico, eeh, cuál más... y el hab saib

SP:que loco...(el ipod no reacciona) ...

(suena el teléfono celular de Sat Prakash, el ringtone me recuerda a un juego de Nintendo).

SP: sat nam...

... (regresa a la computadora mientras está conversando, le ha contado a su amiga del problema).

mientras Sat Prakash conversa afuera de la casa pasa un bus, nuevamente no nos deja escuchar claramente la conversación.

S: necesito sobre todo el hab saib...

SP: el hab saib si tengo, pero el hab tántrico no...

El carácter material del mantra, a pesar de su origen digital, inmaterial, se expresa en este ejemplo a través de su falta, del vacío que dejó su desaparición digital, y en la materialidad de tener un ipod vacío, con toda una colección de música que pensamos tener pero que se esfumó.

El mantra, por último, es también música, en este sentido, y recordando a Attali (Attali, 1985), el mantra es entonces una manera de canalizar emociones, literalmente. Sat Prakash me contó una vez, por ejemplo, que cuando está bajo condiciones estresantes, como en un bus lleno de gente, o en un lugar donde estén tocando música que a ella no le gusta como el rock, ella mantrea para sí el mantra *Guaje Guru*, se lo repite mentalmente, y funciona para calmarla, limpiar su mente de ruidos. Antes de cada sesión de yoga, igualmente, se empieza cantando un mantra y otro se canta al final de cada clase, con los mantras se le da un orden temporal a la experiencia del yoga. La repetición de los mantras marca el ritmo del yoga.

Por otro lado, y ya escuchando al mantra como la mercancía de la Industria Cultural que también es, por ejemplo, hay intérpretes de mantras reconocidos por sus cualidades musicales: el gesto, la emoción, el timbre de la voz, la técnica vocal, la afinación. Durante uno de los últimos meses de mi investigación, al final del verano, un reconocido yogui de los Estados Unidos llegó al Siri Prem, siendo una de sus cualidades más excepcionales el hecho de que canta los mantras en vivo acompañado de una guitarra, mientras da la clase y mientras guía las meditaciones. Es un reconocido maestro además porque es capaz de resonar su cuerpo en las frecuencias exactas en las que se exigen por la práctica y la tradición, y cuando hace resonar su propio cuerpo, yo lo he sentido, hace también resonar el lugar en donde se encuentre cantando, incluso en exteriores. Sus clases y sus talleres personalizados fueron muy populares durante el mes de su estadía. Como música, el mantra es entonces una demostración de que la sociedad es posible, y en el caso del mantra como tecnología del cuerpo, es una demostración de que un cuerpo armonioso es posible, y es a partir de este cuerpo que la armonía se construye, solamente a partir de cuerpos ya en sí armoniosos. Si el mantra es una representación de una organización social, entonces es la representación de una sociedad armoniosa repitiéndose a sí misma los valores positivos de su sociedad y dirigiendo el sistema nervioso a través de la música, una imagen en algo parecida a la sociedad capitalista moderna.

La música no es compartida en el barrio ni es un elemento de cohesión social, por lo que es mucho más fácil alterizar al otro en base a los discursos y habitus musicales. Todos en el campo escuchamos música distinta y nos imaginamos, así mismo, parte de comunidades aurales musicales distintas. Mientras Sat Prakash escucha mantras solamente, Don Luis escucha clásica o cumbias y Doña Lupe románticas, yo escucho noise y experimental y electrónica, Teo el guardia escucha también románticas y nacional y Patricio el otro guardia es hopero cristiano. Incluso, si hubiera sido el caso de que yo escuchara rock o reguetón, o que en su defecto sea más fácil identificarme porque me *veo* como la representación de un rockero o un reguetonero en la imaginación del otro, en este caso específico de Sat Prakash, seguramente no hubiese podido entrar al departamento que ahora ocupó en primer lugar, situación que analizo más abajo, lo que muestra que la comunidad imaginada aural, como todas, también puede ser pensada en negativo, identificando a quienes excluir.

Antes de poder posesionarme del departamento que ahora ocupo tuve que entrevistarme con Sat Prakash, quien pasa más tiempo en la casa y se decía más activamente a "construir el espacio del Siri Prem", y esa construcción tenía varios alcances en el espacio, entre los cuales especialmente sobresalían los sonoros. Una de las primeras cosas que me preguntó fue si yo escuchaba Rock o Reguetón. Me explicó que para ella era importante mantener "alta la vibración" del centro de yoga, y esos estilos de música eran ruido no en un sentido solamente de interrumpir, sino especialmente en el sentido de cargar negativamente un espacio sonoro a través de sus contenidos, ésta una apreciación sonora no basada en los niveles del volumen, que podrían ser de carácter objetivo, sino sobre todo basada en los contenidos del sonido calificado como ruido, por lo tanto de carácter subjetivo. Estas ideas las profundicé en una entrevista, fragmento de la cual reproduzco abajo:

Chris- y ¿algún sonido hecho por alguien, que se le pueda echar la culpa a alguien?

Sat Prakash- que me altere... ay si la música metálica, y el rock así pesado ... gritos, esas cosas, si.

C- ¿qué haces... para lidiar con esos ruidos?

SP- para lidiar con esos ruidos, bueno,

yo evito los ambientes donde están esos ruidos y claro yo misma te he pedido a ti o a Zack, todo el mundo sabe que aquí eso es prohibido, porque simplemente eso baja la vibración, y aquí procuramos tener la vibración mas bien alta no...

C- ajá... ¿sólo el rock?

SP- o sea de lo que yo sé...

C- por ejemplo el hip-hop, el rap, el reguetón...

SP- esos no creo que bajen tanto, pero o sea... esos se puede convertir en un ruido para mí, o sea en algo que, si definimos al ruido como algo que me afecta, y más que el chipuchipuchipu, son las palabras, las palabras que hay en esas canciones no, ese que será perreo reguetón que te dice "mátala, viólala, patéala, pégala, patéala, muérdela, mátala, ni se que, o sea, ¿cómo?

Palabras violentas, la violencia, para Sat Prakash, son ruido, y ella los define aquí como "algo que la afecta", un acto violento, y se imagina así misma como víctima de este ruido. La violencia del caso de muchas canciones de la música popular y de los productos de la industria cultural a las que se refiere Sat Prakash es una violencia de género, para ella, esta violencia necesita ser canalizada, un orden hace falta en el ruido y la música es identificada en este sentido, por su contenido, como la violenta y la que, entonces, se prohíbe. Sat Prakash lo puede hacer porque ella es administradora del

lugar, y estamos teniendo una entrevista en la que ella va a decidir si me acepta o no como "inquilino", yo tengo que pasar la prueba y observo que asumir una imposición como la de "no escuchar rock" es negociable y la acepto a cambio de poder ocupar el departamento. El poder es ejercido directamente porque es monopolio, atributo, de la administración del lugar en el que ese poder se ejerce. En términos de Wolf, Sat Prakash ejerce un poder táctico, tratando de establecer las normas de la conducta de otra persona. Yo, tengo que aceptar la imposición porque me interesa seguir viviendo en este privilegiado departamento, cosa que no es muy difícil porque no escucho mucho rock y no acostumbro hacerlo a volúmenes altos, ni con parlantes grandes, por lo que mi escucha, y yo lo sabía durante esa entrevista, iba a ser clandestinamente insignificante, sin ninguna presencia, desborde, de mi espacio hacia el de ella. Este poder táctico, por otro lado, funciona dentro de una administración social de los usos del ruido definida por el poder estructural, y que se expresa en el sentido común que asumen como forma muchos discursos, en este caso el del ruido como violento, peligroso y que victimiza a las personas, ruido como "algo que afecta".

Estos discursos atravesados en las representaciones del rockero o el reguetonero que hace Sat Prakash, tratan de ser, así mismo, ordenadas y puestas en armonía a través de otros discursos, en ese caso más fuertes, e incorporados por la práctica del yoga, que hacen que Sat Prakash se encuentre en una encrucijada, en un cruce de representaciones aurales, entre las de un antes y un después a partir de la práctica del kundalini yoga.

Sat Prakash si bien parte del discurso hegemónico sobre el ruido como "algo que afecta", incorpora el discurso más tolerante del yoga que responsabiliza en el individuo el "hacer parte o no" de su vida al ruido. El ruido depende de uno nos dice ella, no tanto de el sonido que está tratando de ser identificado, clasificado y ordenado sino de la percepción sobre ese sonido, el cómo "lidiamos con él".

Medios Masivos y su lugar en el ruido del paisaje sonoro de Bellavista

Todos los sonidos tienen el potencial de ser ruidos, de ser entendidos como ruidos, leídos como ruidos, clasificados como ruidos, sufridos como ruidos. Escuchado desde afuera, recorriéndolo, caminándolo, el paisaje sonoro de esta calle de Bellavista no da

señas de la presencia de medios masivos, excepto en las casetas de los guardias que están equipadas con radios y casi todas con televisores y que dado a su situación en la frontera entre los adentros de los edificios y casas y el afuera de la calle, se dejan oír en el paisaje sonoro público. En privado, he podido rastrear mayoritariamente un uso de los medios de una forma muy parecida a la descrita por Jo Tacchi (1996), sujetos consumidores de flujos de sonido para acompañar espacios y tiempos en los que estamos solos, para materialmente construir espacios de morada y de relaciones sociales, posibles o ausentes; así como un consumo de los mismos flujos de sonido para imponer una textura al espacio, para estetizarlo o para darle un foco de atención. Esta apropiación del espacio a través de un flujo de sonido, la radio, electromagnéticamente amplificado en ese espacio, también nos aísla al envolvernos en una burbuja sonora que elimina los sonidos no deseados, y así incluso las relaciones sociales no deseadas. El orden, y el paisaje sonoros, así contruidos, se parecen más a nuestros deseos individuales, y el ruido, también contruido individualmente, se convierte en la categoría clave cuando con ella se designa a todo sonido no deseado que se mete, o se impone, en mi paisaje sonoro.

"Me abre y me dirige directamente a la cocina, a una mesa en donde está sentado su hijo menor, de dos años, en una silla de bebe, y ella le está alimentando. En la esquina de la cocina la empleada doméstica lava unos platos, otra chica, que creo que le ayuda en el cuidado de los niños está correteando por allí, y la televisión, situada encima de la mesa, colgando del techo, está pasando una animación en otro idioma y sin subtítulos, desde un dvd ubicado debajo, y que luego Adela me explicó que está puesto para entretener al niño comiendo." (Nota de diario de campo, 16-2-12)

En casa de Adela la tv prendida de la cocina estaba tocando un dvd, su función era la de entretener al niño que estaba siendo alimentado, su sonido no era muy alto, lo suficiente como para que se lo escuchase en el área de influencia de la mesa en la que el niño comía, y su función ahí no era la de un medio de comunicación, estaba siendo usada para llenar un espacio-tiempo, para entretener, estaba allí para "amoblar", conversando con Adela al respecto, me decía:

Adela: yo no soy la típica persona, sabes porqué te digo, es porque yo creo que aquí en nuestro país la mayoría de la gente se levanta y enciende la tele para ver las noticias, se mantiene así, o sea, desde ese.... yo soy más bien , creo que me catalogo más bien como una persona de campo

Chris: o sea Ud se refiere a que a veces mantenemos nuestros horarios, nuestra rutina, así con esas cosas de prender la tele, de conectarnos a algo,

A: yo creo que es la gente ecuatoriana, creo que es una cosa de cultura, yo puedo decirte llega un momento que ni siquiera, puede ser una canción que me guste, que me recuerde mi juventud, qué se yo, para poner algo, pero de ahí yo no soy ...

C: entonces no es Ud la que pone la tele?

A: para el bebé si,

C: entonces cómo la usa?

A: cómo uso la tele? para el bebe.

C: pero qué significa eso "para el bebe"?

A: para acostumbrarle al alemán¹⁵, para que aprenda,

C: ahh, esta puesto dvd...?

A: ajá

C: aaah, esos son los únicos usos que tiene la tele?

A: si, básicamente

C: ya, y la radio y el equipo y eso... si es que alguien prende una canción al azar es que Ud la reconoce... así.... pero Ud no va y prende... entonces..., ¿cómo acompaña Ud los espacios los tiempos, por ejemplo cuando yo estoy en la casa solito yo si soy de que pongo un disco y me pongo a hacer algo, pero por lo general pongo un disco

A: mis espacios están ocupados no me da el tiempo para eso, ja,

Muchas de las cosas que describo han llegado a mí a través de conversaciones y no necesariamente a través de la observación directa. Escuchar implica observar a través de los ojos de otros, que luego cuentan, describen e interpretan al momento de trasladar esa información al investigador, y lo hacen porque están enterados de los intereses y del tema de la investigación, y pensando en eso, observan situaciones en las que el investigador no puede, o debe, estar presente, observando directamente. Uno de estos casos son observaciones acerca de prácticas de escucha en el dormitorio de mi suegra, que han llegado a mí a través de mi novia, y que son situaciones que hubieran sucedido completamente distinto si yo hubiese estado allí, ya que si bien hay la confianza de permitírseme compartir el espacio de ese dormitorio con sus ocupantes, sigo siendo el invitado y por lo tanto la dinámica diplomática del trato, las palabras, los comentarios, siguen estando controlados, sobre todo cuando se refieren a mí, o a cosas de mi interés,

¹⁵ Adela esta casada con un ciudadano alemán, y sus cuatro hijos están en el Colegio Alemán.

temas que se liberan en mi ausencia. Por esto ha sido de gran utilidad el poder escuchar los espacios y las situaciones a través de otros, a través de segundas personas.

Mi novia y yo utilizamos mucho la red de internet disponible en el departamento de Doña Lupe, madre de mi novia, y que vive solo unas casas más arriba de la nuestra, ya que nosotros no tenemos internet contratado. Doña Lupe trabaja toda la tarde, por lo que ese es el tiempo en que nosotros utilizamos su dormitorio. Por la noche, por lo general la esperamos para merendar juntos y vemos noticias juntos, conversamos y yo me voy a mi casa, a veces mi novia se queda más tiempo con Doña Lupe utilizando la computadora, o viendo algo en el cable, que nosotros tampoco tenemos contratado. Una de esas noches, Alexo me contó, se quedó viendo South Park, en el canal de MTV. South Park es un programa de animación para adultos, de contenidos tanto temáticos como de lenguajes fuertes, temáticas fuertes y polémicas, de un carácter crítico situado desde la parodia. El lenguaje de los personajes está cargado de malas palabras, juegos de palabras sexuales e insultos gratuitos. Durante la noche en que mi novia se quedó en el dormitorio de mi suegra viendo South Park, mientras Doña Lupe estaba haciendo sus deberes de inglés, ella mantenía el volumen de la televisión a un nivel bajo, sobre todo porque el programa está también subtítulado, sin embargo, el contenido sonoro del programa, las palabras de sus personajes, se convirtieron en un constante ruido para Doña Lupe, que a pesar de no estar prestando atención, y de estar concentrada en sus deberes, se sintió interrumpida en su flujo de atención y se vio en la situación necesaria de interrumpir a Alexo y pedirle que cambiase de canal porque esas palabras eran inapropiadas para su dormitorio. (Nota de diario de campo, 3-5-11)

Nuevamente un poder táctico es ejercido por aquel que posee las atribuciones, y que puede administrar los contenidos de los sonidos que son permitidos. Palabras violentas emanando de la televisión, pronunciadas por unos personajes de animación, infantiles, que son tan gratuitamente violentas que son una parodia de la violencia misma, son escuchadas por unos oídos que se consideran a sí mismos como víctimas y sujetos de esa violencia, y deciden poner orden dentro de sus atribuciones, controlando y prohibiendo los sonidos, cambiando de canal o apagando la tv.

Otra noche, en una situación similar, Alexo está en el internet y pone un disco, en la portátil, de música de la que yo escucho, música inclasificable, de una compilación de música experimental neozelandesa que me conseguí a través de una suscripción a una revista británica. Yo soy un coleccionista de música, un melómano moderno. Doña Lupe está ahí, y le pide muy diplomáticamente a Alexo que cambie de disco, porque esa música le parece miedosa. La situación da pie para que Doña Lupe empiece a contarle a Alexo sobre su deseo de comprarse un boombox, para poder poner sus propios discos y para poder llevárselo de un cuarto a otro en su casa, del baño al dormitorio y a la cocina, que son los espacios que ella utiliza. Alexo aventuró sugerir que se compre un iPod y escuche sus discos también en el bus con audífonos, a lo que Doña Lupe respondió que ella no estaba loca como para andar por la calle con audífonos. (Nota de diario de campo, 3-5-11)

El sonido aquí ya presente en toda su materialidad, como la textura sonora del espacio de morada al que se refiere Jo Tacchi, se convierte en la herramienta electrónica, a través del boombox, de apropiación y uso del espacio. El sonido como herramienta en la

construcción de moradas más acordes con como las imaginamos y representamos en nuestros deseos. No son en esta última situación las palabras la violencia que debe ser canalizada, ni es en palabras que se expresa la violencia, como era el caso del contenido subjetivo de las canciones que recordaba Sat Prakash, sino en una textura que Doña Lupe califica como "miedosa", ruidos que no han sido domados, pura "textura", no-música. Esta textura impuesta en el espacio a través del poner un disco se lo hace desde aparatos electrónicos cada vez más portátiles y autónomos de conexiones con cables, a través de baterías y redes inalámbricas, aparatos como una computadora portátil, teléfonos celulares, iSpeakers, radios, y mp3s conectados a altavoces de computadora, permitiéndonos colonizar los espacios de la casa hacia donde los llevamos, trasladando en algunos casos toda nuestra colección de música en una memoria electrónica portátil. Doña Lupe reconoce ese potencial cuando expresa sus deseos de tener un boombox, un toca cds portátil. Ella no colecciona música en forma de mp3 en su computadora, y tampoco utiliza el internet para conectarse a radios online ni a Youtube, toda su música está en formato de cds y cassettes, y si bien tienen un equipo de sonido que toca cassettes este no tiene cd player, por lo que la mayoría de la música que ella escucha en su casa proviene, a la final, de la radio. Doña Lupe usa la televisión sobre todo como la fuente de noticias y textura de fondo a la que no se presta atención a menos que deje de parecerse a nuestros deseos inconcientes. En Doña Lupe, sin embargo, ocurre lo mismo que en Teo, el guardia de su edificio: ambos disfrutan del escuchar la música que ellos mismos tocan con su guitarra. Ambos hacen uso de cancioneros, esos cuadernos impresos con los acordes y letras de las canciones de moda, de los que Doña Lupe tiene su colección personal y que Teo empezó a comprar e intercambiar.

Micro prácticas _ tratando de mantener separados lo privado y lo público

Los discursos hegemónicos sobre el ruido, de riesgo y peligro, que se incorporan en nuestras subjetividades, se expresan sobre todo en pequeños gestos casi automáticos presentes en nuestras formas de relacionarnos con objetos o personas clasificados como ruidosos, y muestran nuestro incorporado *habitus* sonoro, o cuando nosotros mismos somos calificados y tratados de ruidosos. El teléfono, desde el de pared de hace décadas al celular actualmente, tanto su timbrazo como el sonido emitido por el conversador, pueden ser considerados socialmente como ruidos, sobre todo si están "fuera de lugar",

si es que "interrumpen" una relación social llevándose a cabo. Este sentirse fuera de lugar es precisamente lo que el cuerpo expresa en estos gestos, que pueden ir del intento de apaciguar los ruidos, a bajar la voz, salir de la habitación, o encerrarse en un lugar pequeño. Estos sentirse fuera de lugar son el terreno propicio para que se ejerzan los poderes cotidianos del hogar y se construyan y reproduzcan las hegemonías, sea la del ruido o la del silencio, dependiendo de el quién sea el estructuralmente llamado a amplificar su ruido o mantener el silencio del resto. El poder táctico y el estructural se demuestran en las prácticas cotidianas de ejercicios de poderes de género, generacionales o de clase. En el hogar moderno, la imagen del padre dando la voz a sus hijos por turnos en la mesa del comedor durante el almuerzo, o la cena, familiar para que le cuenten sobre sus vidas, como la imagen por excelencia del poder paternal administrando el uso del espacio y del tiempo de sus subalternos, se mantiene viva en algunas subjetividades sonoras modernas; la imagen del padre como el administrador de los discursos presentes, y permisibles, en *su casa*; la imagen del padre como aquel que trae noticias del afuera, de lo público, y las distribuye entre sus subalternos menos informados porque pasan su tiempo en privado, en la casa; en fin, la imagen del padre iluminando con sus conocimientos y verdades a sus ignorantes hijos y esposa, como la expresión del poder patriarcal que controla todo, sobre todo el espacio sonoro, las palabras que se dicen y se repiten, los temas a hablarse, las voces que se escuchan, las que se toleran, es una imagen que resuena en prácticas sonoras de ejercicio de masculinidades hegemónicas.

Estamos almorzando un sábado en casa de Doña Lupe, dado que Don Luis trabaja en Riobamba y viene a su departamento en Quito solamente los fines de semana, el almuerzo es una oportunidad excelente para socializar con su familia nuclear acerca de los sucesos de la semana. Mientras almorzamos me llega un mensaje de texto a mi celular, que además de vibrar también tiene un ringtone asignado para mensajes: un par de timbrazos cortos y agudos; discretamente saco mi celular del bolsillo de mi pantalón y debajo de la mesa reviso de quién es el mensaje, que resulta ser de un amigo de años a quien no he visto últimamente, me muero de ganas de leer el mensaje así que aún debajo de la mesa sigo leyendo de reojo, sin dejar de mirar a Don Luis, que está hablando, y luego me decido a responder, utilizando una sola mano y tecleando de memoria, sin dejar de mirar hacia la mesa, hacia el plato de comida, y hacia Don Luis, que no ha dejado de hablar y de gesticular dirigiéndose hacia cualquiera de nosotros al azar. El tema de conversación esta vez es un caso que está tratando de juzgar y nos viene a pedir opinión. Yo pongo el celular debajo del muslo y contra el almohadón de la silla para evitar que suene muy duro, ya que no he aprendido aún a bajarle el volumen del ringtone con una sola mano y de memoria. El intercambio de mensajes continúa por dos ocasiones más y a la cuarta vez que recibo un mensaje de vuelta, Don Luis interrumpe su discurso para preguntar acerca del origen del sonido entrometido, avergonzado yo acepto mi culpa y decido no responder este último mensaje.

Otro almuerzo al azar, otro sábado, Don Luis recibe una llamada a su celular y la toma en la mesa, la conversación que manteníamos sobre temas de interés para él y por él propuestos se interrumpe de pronto y todos en silencio escuchamos la conversación que él mantiene a través de su celular, con alguien, para nosotros, desconocido.

Así, por ejemplo, en la pequeña hegemonía del hogar de mi novia, durante la hogareña hora del almuerzo, no es el sonido del celular el ruidoso, del celular como un aparato autónomo, sin dueño, sino que se hace en esa cocina una diferenciación implícita entre el sonido de mi celular, que es un ruido que interrumpe algo importante, y el sonido del celular de Don Luis, que no es un ruido que interrumpe sino un aviso importante. Es el mismo sonido pero tratado de distinta forma por los actores sociales de la situación, en base a las hegemonías del poder, de género, intergeneracionales e incluso de clase, que se han construido. La diferenciación se hace, por supuesto, en el hecho de que la cocina que estamos compartiendo en nuestro almuerzo familiar, es la cocina propiedad de Don Luis y Doña Lupe, es la cocina de su casa, las reglas, entonces, las ponen ellos. Pero también la diferenciación se hace porque ellos son mayores a nosotros, son los padres de mi novia, y todavía nos infantilizan como cuando ella era niña. Además, al ser el padre de familia, Don Luis, y su celular, representan a la autoridad de la casa, la mano proveedora, por lo que una llamada a su celular es necesariamente importante, mientras que una llamada al mío es sospechosamente inoportuna. La actitud que asumo, al contestar mi celular a escondidas, tecleando de memoria, sin ver, abreviando las palabras para ser más rápido y efectivo en mi desautorizada comunicación, escondiendo el celular entre mis muslos para acolchonar su ruido, todas estas actitudes se expresan a través de mi cuerpo en forma de habitus, reacciones casi que automáticas, inconcientes, en las que las hegemonías se muestran como incorporadas, y se reproducen. Este habitus sonoro, tiene una incidencia directa en la forma en que la comunicación es llevada a cabo, tanto a nivel corporal como a nivel sonoro. Al hablar por teléfono, las posiciones de mi cuerpo inciden en el sonido de mi voz, la resonancia del lugar que decido ocupar para llevar a cabo la comunicación incide en ese mismo sonido, el de mi voz, el contenido de mis palabras incide en el volumen dependiendo de si estoy rodeado de gente o si estoy solo, si estoy en un baño encerrado o si estoy en mi dormitorio; si es que yo se que hay alguien tratando de escuchar desde afuera o de si toda la casa está libre para mí solo.

Alexo me cuenta que cuando ella y sus padres aún vivían en el departamento del centro histórico que ahora está arrendado, ella era adolescente, y el teléfono estaba ubicado en medio de la sala del departamento, que era un duplex, por lo que todos los cuartos

daban directamente a la sala y la conversación que uno mantenía era, por lo tanto, escuchada por todos, y que cuando ella hablaba por teléfono con su novio ella acostumbraba a encerrarse en el baño, que estaba cercano, hacia donde llevaba todo el aparato del teléfono que necesariamente estaba conectado a la pared por el cable. Doña Lupe, me cuenta Alexo, se enojaba mucho por el hecho de que ella se encerraba. Años más tarde, cuando la familia pudo comprar un teléfono inalámbrico, la independencia del cable permitió que las conversaciones puedan privatizarse mejor, y Alexo ya no necesitó encerrarse en el baño sino que pudo hacerlo en su cuarto. Cuando hablaba en el baño tenía que sentarse en el filo de la ducha, o encima de la taza, al mismo tiempo que hablar en voz baja ya que podrían escuchar por detrás de la puerta de ese espacio tan resonante como es un cuarto de baño, sobre todo uno en un departamento de la clase media quiteña. En su cuarto, por el contrario, podía acostarse en su cama para hablar, cubrirse de almohadones para evitar la resonancia de sus palabras, podía hablar junto a la ventana abierta que rodeaba a sus palabras con el ruido de la calle debajo.

Tal vez resulta aventurado pensar que la voz de Alexo es controlada por su madre porque es la voz de una mujer, y talvez otro estudio enfocado en la voz de las mujeres en sus hogares pueda explicar mejor este análisis. La voz de la mujer en el hogar controlada por otras mujeres dominantes, guiada, moldeada, construida, por la voz más fuerte de otra mujer, mayor o en posición dominante como en la relación madre-hija. El poder táctico de Doña Lupe, embestida de poder por ser la madre, nuevamente se expresa en la forma de prohibir, de vigilar y de tratar de controlar las acciones y las palabras de su hija, en el espacio privado del hogar. El poder estructural se muestra en los discursos implicados en esta economía política, discursos de moral y de orden.

Este análisis, en otro nivel, es una discusión sobre el estatuto de privado o público del espacio. Primero porque si bien encerrarse en un baño para tener una conversación *en privado* es una estrategia de uso del espacio que está basada en la visibilidad, o más bien en la no visibilidad, en el no ser visto, para así poder tener una conversación sonora; sin embargo, por las mismas características del sonido, en especial sus características en relación a la división espacial privado-público, nuestra conversación se puede desbordar hacia el afuera del baño, estando presente en ambos lugares al mismo tiempo, y nuestro deseo de privacidad se limita entonces al campo de la visibilidad. Las mismas características del espacio utilizado pueden tener una incidencia directa en el hecho de que nuestra voz sea amplificadas, el espacio resonante de baldosas de un pequeño baño en lugar de cubrir nuestra conversación puede más bien hacerla más presente para los que están afuera, y los propios conductos de aire pueden convertirse en transmisores de la voz. Esta presencia sonora, fuera de lugar, lo es a pesar de que se ha buscado la no visibilidad, es así que la privacidad no es en realidad privada si incluimos en el análisis a los elementos sonoros de la situación, ya que incluso si no nos pueden escuchar con

claridad, podemos ser la fuente de un murmullo, de un sonido a conversación filtrada, que ya no comunica sino que solamente está presente, indicando a una persona escondida en el baño para que sus palabras no sean oídas, y esa cualidad indécica de nuestra presencia en el espacio, fuera de lugar, puede ser mal vista socialmente dentro de las hegemonías de poder establecidas en determinados espacios, en el caso de esta nota de campo referente a la memoria sonora de uno de mis informantes, a la hegemonía establecida por la madre del hogar en cuanto al tipo de comunicaciones que están permitidas en la casa que ella cuida, y al tipo de comunicaciones que su hija está autorizada a tener dentro de ese espacio, al tipo de palabras que se espera que se pronuncien en su casa y al tipo de comportamientos que se espera que se tengan: "si mi hija se encierra en el baño para hablar con su novio, es probable que lo que se están diciendo sea inescuchable en una casa decente".

Estas hegemonías son contestadas en un principio por el desarrollo mismo de la tecnología, que con la invención de los teléfonos inalámbricos, y luego de los celulares, ha replanteado el carácter de privado o de público que puede tener una conversación telefónica o el espacio en el que esta se lleva a cabo. El hecho de poder tomar una llamada en el dormitorio de uno, ya no escondido en el baño, hace que el acto de esconderse a buscar privacidad ya no sea tan visible, evidente. La caja de resonancia de nuestro dormitorio es además radicalmente distinta, las paredes ya no son de baldosa sino posiblemente de bloque o de ladrillo, pasiblemente con un armario entre la pared y yo, tal vez con algún tipo de alfombra en el piso extendiendo las cualidades acolchonadoras del sonido del espacio, y con una cama suave que ayuda a absorber aún más los sonidos y a filtrarlos. Si a eso le sumamos el hecho de que podemos abrir la ventana para dejar que el ruido de la calle se desborde en el cuarto y aún más filtre los sonidos de mi conversación, y que incluso, si disponemos de una radio o de una tv siempre podemos prenderlas para más confundir a los posibles escuchadores de mi conversación privada. Puedo así construir un espacio ruidoso de adrede, para darme privacidad, para construir un espacio privado en medio de otro privado, un espacio aural en el que no se puede entrar y que no está necesariamente delimitado visualmente, ya que el límite visual es solamente la puerta cerrada de mi dormitorio. En este caso, el ruido nos puede ayudar en la construcción de privacidad, pero en el caso del baño el ruido es el que nos delata y hace evidente nuestra situación.

CONCLUSIONES

Esta investigación intentó analizar el paisaje sonoro de un barrio de clase alta para rastrear los lugares del ruido en este paisaje y los roles del ruido, sus usos por los distintos actores, en la configuración del mismo. No existen investigaciones de este tipo realizadas hasta el momento en el país, y una de las principales intenciones del actual trabajo es el de presentar a la audiencia académica con un estado del arte en las discusiones actuales sobre la antropología del sonido, lo más comprensiva posible, con la intención además de situar la investigación dentro de las discusiones pertinentes. Para poder trabajar con una metodología coherente con la teoría me esforcé en ser un sujeto investigador que escucha y que suena en el campo, que en su conjunto resultó bastante difícil por varias razones. La ausencia de una real vida pública, casi en lo absoluto, de parte de los propietarios, al carecer el barrio, en general, de sitios comunitarios. El presidente de la calle, el representante de las 8 casas que somos vigiladas por el mismo guardia, no ha llamado a reuniones en los ya 2 años que llevo viviendo en el barrio, y si bien en el episodio en que la casa de las yoguis estaba siendo víctima de constantes pequeños robos el presidente ayudó muchísimo al hacerse cargo de hablar con la compañía de guardias, nada más hemos sabido con respecto a ningún asunto. El centro de yoga en el que vivo de cierta forma ha sido un lugar de encuentro entre varios de nosotros, ya que por ejemplo Doña Lupe y Don Luis conocen el centro de yoga, han comprado en las ferias artesanales y en los mercados orgánicos, y Felipe, el vecino de enfrente, asiste así mismo a las clases de yoga por lo menos una vez a la semana, y ante la falta de uno mejor para los habitantes de la comunidad como grupo, lo comunitario precisamente brilla por su ausencia. Lograr contactar más gente fue así mismo difícil porque la mayoría de personas son nuevas en el barrio y mantienen una vida más bien hacia adentro, dentro de sus casas, dentro de sus autos.

Dado que una de las preguntas a responder era acerca de la construcción de la categoría ruido en el paisaje sonoro del barrio en la interacción de los distintos actores sociales, entonces la falta de una comunidad más identificable, con unas estructuras sociales en funcionamiento, me obligó a valerme, sobre todo en un principio, de mis relaciones familiares y de parentesco con mi familia política, y con mis vecinas de alado que ya eran amigas para poder darle un inicio a la investigación. El haber partido con estos

informantes, sin embargo, puede ofrecer unas miradas demasiado comprometidas con el investigador como para poder tomadas como objetivas, y además, pueden ser tomadas como poco representativas. Al final, incluso, habiendo incluido las voces de más vecinos, con quienes el rapport se ha demorado en ser logrado, el sampleo de informantes parece limitado. Sin embargo, puedo solamente argumentar que el lugar escogido para la investigación y el grupo social con quien la llevara a cabo pudo haber sido distinto, mejor escogido y por ende más representativo, por lo que a la final esta investigación más que una explicación etnográfica al caso de estudio propuesto, es un aporte teórico y metodológico a ser aplicado en otros casos de estudio, incluso por investigadores de campo más competentes que yo.

Esta investigación partió del análisis de los discursos hegemónicos sobre el ruido que más suenan en el paisaje sonoro, sobre el todo el discurso médico, que resuena en los medios de comunicación, en el trabajo de los activistas ambientalistas, en las Ordenanzas y normativas municipales y en las ciencias positivas dedicadas a evaluar el ruido y medirlo. La mirada del discurso médico sobre el ruido, completamente objetiva, ha permeado los otros discursos construyendo una apreciación generalizada de que el ruido es peligroso para la salud, *solamente*, y de las maneras en que este peligro para el cuerpo puede interpretarse y combatirse en la sociedad moderna. El discurso del ruido como peligroso está presente por ejemplo en el discurso de una informante como Sat Prakash para quien el ruido se convierte en "algo que la afecta", dando a entender en ese afectar que el afectado es su cuerpo, tanto físico como político. Desde esta visión, se podría pensar que el silencio es un derecho político y el ruido es su amenaza lo que explicaría la política pública del Municipio de abogar por el silencio. El Estado estaría abogando entonces por un derecho impuesto al silencio, en lugar, diría yo, de impulsar canales y herramientas de comunicación. Don Luis califica en cambio al ruido como en términos de "algo hecho para interrumpir", en este caso la representación del ruido como peligro y riesgo a la comunicación se erige sobre todo en un peligro para el derecho político a la comunicación, el derecho político de un cuerpo para comunicarse. Ambas descripciones reconocen tanto la capacidad utópica del ruido por generador de comunidades, como distópica cuando más bien destruye comunidades ya hechas, por interrumpirlas.

Metológicamente hablando, yo partí de una postura crítica para con la observación meramente visual, tratando de hacer hincapié en el escuchar de mano al mirar en una

observación en la que compartir la presencia y el espacio era más importante que el participar en actividades o ritos específicos. Si bien la metodología, por experimental, necesitaba no solamente de un oído entrenado sino también de una mente entrenada en la investigación etnográfica, afinada con la ubicación de las situaciones, tiempos, oportunidades y estados de ánimo correctos para poder responder las preguntas levantadas en el plan de investigación. Apoyarme, sin embargo, en el análisis de las representaciones más sonoras con respecto al ruido en la ciudad, me permitió entretejer un análisis más denso, más polifónico y en contrapunto constante entre discursos hegemónicos y su incorporación en prácticas cotidianas de un grupo de personas de la clase media-alta. Me parece que el barrio y la comunidad escogidos fueron apropiados justamente por la ausencia de ruidos tanto en el paisaje sonoro como en los discursos de mis informantes, lo que me obligó a realmente escuchar, otro hubiera sido el caso en un lugar ruidoso en el que los ruidos se hubiesen desbordado por todo lado y lo que hubiese tenido que buscar fuera el silencio. Situar la investigación en un lugar silencioso me permitió establecer más fácilmente cuáles son los ruidos y en qué contexto se producen y reproducen. Los tiempos muertos eran los tiempos en que más observaba, escuchando y manteniendo el silencio o el ruido que sea que hayamos escuchado en determinada situación. Ambos extremos, el ruido y el silencio constantemente se fundían, desbordaban, y cuestionaban sin querer la separación que yo estaba haciendo entre ellos. Por lo que un segundo discurso está también en funcionamiento aparte del discurso médico, guiando los sentidos comunes y las representaciones sobre el ruido, es el discurso moderno binarista que tiene al ruido y al silencio en sus dos extremos. Discurso, por otro lado, emparentado con las separaciones dicotómicas modernas propias de la racionalidad visual, como la privado-público, la adentro-afuera, y la naturaleza-cultura. En el campo, cuando hablamos de silencio con Patricio, por ejemplo, él inmediatamente lo llenó de música. El silencio fue tomado incluso como un pie para llenarlo con algo y provocar al otro en un diálogo. El silencio utilizado como si fuera otro ruido, como otro ruido que el silencio es. Por otro lado, para Don Luis el silencio era tan o más ruidoso que el propio ruido, por opresivo y dominante, y lo explicaba por el hecho de haber vivido en el campo, "en donde no se escucha nada en kilómetros a la redonda", (claro, antes de la pregunta de a qué realmente suena ese silencio en la montaña y el páramo), ¿Acaso para la imaginación urbana el silencio lo forman los ruidos de la naturaleza? Don Luis hizo la diferencia cuando consideró que el ruido de los grillos en el campo, por más que compartiera

varias de las características de lo que el llamaba ruido, no era ruido porque era un sonido natural, que no fue hecho para interrumpir nada, era un ruido de la naturaleza y no de la cultura ¿Los ruidos de la naturaleza ya no son ruidos? A la pregunta sobre los ruidos que más le molestaban, Sat Prakash, por ejemplo, primero respondió que el sonido que más la hacía estremecer era el de un trueno. Cuando hablamos de silencio con Sat Prakash, el diálogo giró más bien en la ausencia del mismo en medio de la constante cama de ruido de la ciudad, a lo que yo increpé que en el campo tampoco hay silencio ya que se escucha siempre algo.

El silencio tampoco es un tema de interés para los reporteros de diversos medios que sin embargo si le prestan mucha atención al ruido, e incluso se podría decir que muchos reporteros hacen mucho ruido a nombre de estar asustados por una supuesta pérdida gradual del derecho liberal a la libre expresión, tanto que se olvidan de hablar de, o el ruido les impide escuchar, los silencios producidos por un ejercicio desigual y jerarquizado de la libertad de expresión como se deja escuchar en el paisaje mediático quiteño. En contraste, desde el poder, tanto en las campañas de sensibilización desde el Municipio, como en la dominación del espacio sonoro del hogar ejercido por Doña Lupe en su papel de madre por sobre el de Alexo, se espera que cualquier activismo sea hecho en silencio o apostando por el silencio de los subalternos como práctica consuetudinaria del reclamo y la reivindicación¹⁶. Invito a otros investigadores, más aptos que yo, para hacer estudios similares en comunidades que moran distintos paisajes a este urbano, civilizada y silenciosamente ruidoso, de Bellavista.

El capítulo cuarto, el audiovisual, titulado Bulla en Bellavista intenta entonces ser un aporte en la exposición de otra forma de *ver* el ruido, una mirada, audiovisual, que intenta no reproducir las representaciones hegemónicas ni la médica ni la dicotómica, en franco contraste con las otras representaciones sobre el ruido presentadas en los anexos y analizadas en el segundo capítulo, tanto la de una víctima del ruido, como la de los activistas y de la prensa, representaciones audiovisuales todas en las que la figura del médico explicando la peligrosidad del ruido, los riesgos para el cuerpo físico y político, individual y social, y aconsejando las posibles soluciones, es hegemónica y no cuestionada. En el capítulo audiovisual no discuto la pertinencia de afirmar que el ruido

¹⁶ Aquí la escena del documental *Con mi corazón en Yambo* es ejemplar, cuando la hija del presidente Sixto Durán Ballén pide que sea música clásica lo que los padres de los hermanos Restrepo amplifican en la Plaza Grande, para que su padre pueda trabajar.

es un riesgo para la salud y para el cuerpo político del otro, de hecho empiezo afirmando que yo maté ya a un antiguo vecino mandando unas frecuencias sonoras con unos parlantes "grandotes", pero si es mi intención mostrar lo ruidoso que el silencio puede llegar a ser en la cotidianidad de un barrio, una calle, de un barrio de clase alta. En este sentido el capítulo audiovisual es una representación del paisaje sonoro de esta calle, enfocada en los ruidos del mismo.

Mi investigación se ha concentrado en los ruidos de la parte cultura de esa dicotomía, naturaleza-cultura, pero el campo se ofrece fructífero en cuanto a investigar el paisaje sonoro tanto del campo como de la ciudad. Steven Feld (Feld,1982), pionero, hace lo suyo cuando investiga la relación que los Kaluli de Papua Nueva Guinea tienen con su medio ambiente a través de canciones y música; y el compositor moderno Julián Pontón ecuatoriano de Tulcán, también aporta cuando a machetazos investiga los orígenes en la naturaleza de las afinaciones de cada nota de la marimba esmeraldeña en las aves del bosque, y la simbología que cada una adquiere en la cosmovisión, (¿O deberíamos hablar en casos como estos de cosmoaudición?, ¿O más bien, en general, de cosmosensibilidad?), presente en la música de los afroecuatorianos del norte del país; así como cuando investiga la estrecha relación entre el agua, la sanación y la música en el área de Cayambe (Pontón,2010).

Las formas positivas, tanto en practicas materiales como en objetos sonoros, de usar la música en el paisaje, positivas por generadoras, constructoras de espacio, de lugar, pueden ser silenciadoras de otras músicas que carecen de los medios de hacerse oír en las pequeñas hegemonías de poder táctico y por tanto también represoras, negativas. En varias prácticas ni siquiera existe la intención de apropiarse de más espacio que de el medio entre nuestros oídos, nuestra cabeza, mucho menos de dominar y colonizar los del resto, como es en el uso de audífonos, uso a través del cual se puede construir toda una comunidad aural imaginada. La economía capitalista nos proporciona cada vez más con aparatos capaces de amplificar sonido autónomamente de cables, usando baterías y redes, y a precios cada vez más asequibles, y el uso de audífonos, sobre todo en el espacio público se va convirtiendo en la norma mas que en la excepción. Bull se sitúa justamente en una ciudad densamente poblada con usuarios de amplificadores portátiles de sonido que se apropian del espacio y lo privatizan a través del uso de audífonos. En el caso de Bellavista considero que por el rango de edades y de los grandes espacios disponibles por ser un barrio de clase media-alta, esta privatización y apropiación del

espacio se da a través del uso no de audífonos sino de parlantes, y por lo tanto el espacio sobre el que se reclama y al que se estetiza es mayor que solamente nuestra cabeza y nuestra mirada. Ninguno de mis informantes usa audífonos, y yo los evité durante el trabajo de campo, por lo que de cierta forma esta pregunta queda en el aire.

En los tres temas propuestos para el análisis el sonido en este paisaje específico del barrio de Bellavista se presenta de distintas formas, como una capa material más en la composición de nuestro entorno, una textura sobre la que tenemos cada vez más poder gracias a la tecnología; como una segunda en la que esta textura empieza a adquirir significados que nosotros mismos le cargamos, significados sobre el sonido que se traducen en representaciones y jerarquías impuestas en las relaciones sociales, aquí es donde nace el ruido; y como una herramienta de control del espacio físico en cuanto a esas relaciones sociales, en la construcción de los espacios privado-publico.

El uso de parlantes, como la tecnología mediadora por excelencia tanto en el campo en Bellavista como en los casos descritos por las víctimas del ruido tanto en la prensa como en el internet, implica una necesaria negociación del espacio en la que se muestran los discursos en disputa por el espacio, por el territorio, en las microprácticas, tanto acerca de los contenidos a ser amplificados como en el volumen de la amplificación, aspectos ambos que por ahora dependen solamente del mercado, el cual está poco o nada regulado. En el campo, estas negociaciones están atravesadas por disputas de clases, sobre todo, pero también intergeneracionales y de género, pero se escuchó más fuerte a la dominación que se ejerce cotidianamente, entre similares, de una forma mucho más activa que la dominación sobre el otro. En el video subido a internet de la víctima de ruido en la Av. República de El Salvador, por ejemplo, la víctima es tan morador de esa calle como los ruidosos, y por lo tanto, tan o más privilegiado que ellos, eso no lo podemos saber en base a esta investigación, económica, social y jerárquicamente; y por el acceso a las tecnologías de la representación exhibidos por los activistas tanto del grupo Quito para todos, o Acción Ecológica, ellos tienen tanto acceso a las mismas como la gran mayoría de personas de la clase media, media alta o alta, eso es acceso a cámaras de video, celulares inteligentes o conexión a internet y a las redes sociales. En estas disputas algunos pueden ejercer su poder táctico, mientras otros son subalternizados y dominados y obligados a adaptarse. Pero los parlantes disponibles, como decía más arriba, están incorporados en una gran mayoría, cada vez mayor, de aparatos, y sólo una parte de ellos están dedicados a la

amplificación de música. Aparatos que antes no los tenían, como los celulares, que a duras penas amplificaba la voz de aquel que llama para que llegase a nuestro oído, ahora los tienen y pueden usados como un pequeño boombox autónomo que es capaz de llenar sonoramente un cuarto o un medio bus lleno de gente, con memoria integrada capaz de almacenar por lo menos unos cuantos cientos de canciones. El microondas, la lavadora, la secadora, el horno, y ahora la tv y la radio se han ido convirtiendo a la tecnología digital que utiliza paneles led y parlantes como interface con los usuarios, y escuchamos cada vez más beeps de frecuencias altas que nos avisan que algo está caliente, que el programa de la lavadora es el correcto, que el tiempo que estamos marcando corre bien, que la emisora está bien sintonizada, que el mundo funciona. El paisaje sonoro se va pareciendo a ciertos deseos que son la parte palpable de ciertos discursos, un mundo funcionando, productivo, sumiso, es un ideal que no necesariamente es compartido por todos, pero que se hegemoniza y domina avanzando silenciosamente. Cada vez más, en fin, la tecnología digital y de amplificación sonora van de la mano en su hegemonización del paisaje sonoro del hogar, de la privacidad, que de la mano de la misma tecnología ha ido desbordándose en el espacio público sobre todo porque cada vez más los sonidos mecánicos están dando lugar a los sonidos digitales.

Cada vez más todos estamos en la capacidad de hacer más ruido individualmente por medio de la tecnología y esa tecnología es cada vez más barata y accesible, por lo que posiblemente se va a necesitar mejores habilidades de negociación, especialmente para con los jóvenes, para que no terminen simplemente reprimiendo y silenciando, y estas habilidades deben ir de la mano de otras, de construcción material, en las que el poder se calle más, dando más espacio para la expresión individual, ahora cada vez más asequible, y facilitándola. La economía política del ruido, la del control del ruido a través de la música y el silencio, en el estado capitalista democrático moderno, no debería estar diseñada por los poderes en disputa, y se hace necesario justamente una apropiación del espacio de morada cada vez más activo de parte de los individuos, construyendo comunidades al mismo tiempo en esa interacción sonora, en un ejercicio de nuestro poder individual de apropiarnos de nuestro espacio de morada, de nuestro poder de estetizarlo, usando nosotros los productos de la industria cultural también, así como las herramientas de su producción y de su distribución, tal como Benjamin

aconseja al final de su ensayo "La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica", los medios de producción de la realidad deben ser reapropiados por las masas.

BIBLIOGRAFÍA

- Atkinson, Rowland
2007 "Ecology of Sound, The Sonic Order of Urban Space", en *Urban Studies* Vol 44, No 10, Sept. bajado de <http://usj.sagepub.com/content/44/10/1905> el 12/10/10
- Attali, Jaques 1985 *Noise: The political economy of music* (B. Massumi, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bauer, M. W. 2000 Analysing noise and music as social data. In M. W. Bauer & G. Gaskell (Eds.), *Qualitative researching with text, image and sound: A practical handbook* (pp. 263-280). London: Sage.
- Benjamin, Walter 1999 *Illuminations*, Pimlico, Londres
- Bijsterveld, Karin 2003 "The diabolical Symphony of the Mechanical Age: Technology and Symbolism of Sound in European and North American Noise Abatement Campaigns, in Bull, M and Back, L (eds) *The Auditory Culture Reader*, Berg, Oxford.
- Bourgois, Phillipe y Schonberg, Jeffrey
2006 Righteous Dopefind
(en prensa) Política y Estética Fotográfica: una documentación crítica sobre la epidemia de VIH entre usuarios de heroína inyectada en Rusia y Estados Unidos. (traducción de X.Andrade y Fernando Montero de (2002) *Politics and Photographic Aesthetics: A critical documentation of HIV epidemics among heroin injectors in Russia and the United States. International Journal of Drugs Policy* 13:387-392
- Bull, Michael 2004 "Thinking About Sound, Proximity and Distance in Western Experience: The case of Odysseus's Walkman", en *Hearing Cultures, Essays on Sound, Listening and Modernity*, Erlman, Veit (ed), Berg, Oxford

2003 *The Auditory Culture Reader*, Berg, Oxford

2003 "Soundscapes of the Car: A Critical Study of Automobile Habitation" in Bull, M and Back, L (eds) *The Auditory Culture Reader*, Berg, Oxford.

2002 "The Seduction of Sound in Consumer Culture, Investigating Walkman Desires", en *Journal of Consumer Culture* 2002:2

Carrión Estupiñán, Eduardo

1998 Estudio sobre el ruido del tráfico en las avenidas 6 de diciembre 10 de agosto y América. entre Ay. Colón y Av. Patria de la ciudad de Quito.

Cage, John 1973 *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, USA.

Carter, Paul 2004 "Ambiguous Traces, Mishearing and Auditory Space, en *Hearing Cultures, Essays on Sound, Listening and Modernity*, Erlman, Veit (ed), Berg, Oxford

Chay, Rey 1993 "Listening otherwise, music miniaturized: a different type of question about revolution", en *The Cultural Studies Reader*, During, Simon (ed), Routledge, Londres

Clifford, James (1995)

"Sobre la autoridad etnográfica", en *Dilemas de la Cultura*, Editorial Gedisa, Barcelona.

Descola, Phillipe

2003 *Antropología de la Naturaleza*. Lluvia Editores, Lima.

2000 "Construyendo Naturalezas, Ecología Simbólica y Práctica Social", en Programa de Traducciones Aruwiyiri, Serie Ecología y Sociedad No.1, La Paz.

- Douglas, Mary 2007 *Pureza y Peligro: Un Análisis de los Conceptos de Prohibición y Tabú*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Escobar, Arturo 2000 "El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?", bajado de <http://www.unc.edu/~aescobar/html/texts.htm>
- Erlmann, Veit 2004 "But what of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound and the Senses", en *Hearing Cultures, Essays on Sound, Listening and Modernity*, Erlman, Veit (ed), Berg, Oxford
- Feld, Steven 2003 "A Rainforest Acoustemology", in Bull, M and Back, L (eds) *The Auditory Culture Reader*, Berg, Oxford.
- 1982 *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press.
- Foucault, Michel 1989 *La Historia de la Sexualidad, La Voluntad de Saber*, Siglo Veintiuno Editores, Mexico DF.
- Gunaratman, Yasmin 2009 "Auditory Space, Ethics and Hospitality: "Noise", Alterity and Care at the End of Life", en *Body & Society*, No 15(4): 1-19
- Hall, Tom; Lashua, Brett; Coffey, Ananda
- 2008 "Sound and the Everyday in Qualitative Research", en *Qualitative Inquiry* 2008, 14. bajado de <http://qix.sagepub.com/content/14/6/1019> el 12/10/10
- Hall, Stuart (2002) The spectacle of the "other" *Cultural Representation and signifying practices*. Edited by Stuart Hall, Sage Publications, The Open University. London. (cap.I)
- Hegarty, Paul 2008 *Noise/Music, a History*, Continuum, New York-London
- Ingold, Tim 2000 *The Perception of the Environment*, Routledge, Londres
- 1994 The Temporality of the Landscape ,World Archaeology, Vol. 25, No. 2, *Conceptions of Time and Ancient Society* (Oct., 1993), pp. 152-174 Published by: Taylor & Francis, Ltd. Stable URL:

<http://www.jstor.org/stable/124811> Accessed: 28/07/2010 11:09

- 1993 "Hunting and Gathering as Ways of Perceiving the Environment", in Ellen, Roy and Fukui, Katsuyoshi, eds. *Redefining Nature: Ecology, Culture and Domestication*, Berg, Oxford.
- Khan, Douglas 1997 "John Cage: Silence and Silencing", *The Musical Quarterly*, Vol.81, No. 4 (Winter,1997), pp.556-598
- LaBelle, Brandon 2010 *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*, Continuum, Londres.
- MacDougall, David 1998 *Transcultural Cinema*. Princeton, Princeton University Press: 199-208
- Muratorio, Blanca 2005 Historia de vida de una mujer amazónica: intersección de autobiografía, etnografía e historia. *Íconos* 22:129-143
- Oviedo, Jorge y Santacruz, Ximena
- 2003 "Contaminación por Ruido", en Barreto, Rodrigo y Vásconez, Mario, eds. *Materiales de Trabajo para Educación Ambiental en Ciudades Intermedias y Pequeñas del Ecuador*. Centro de Investigaciones CIUDAD, Quito.
- Rouch, Jean 2003 "The camera and man", en *Ciné-Ethnography*, University Of Minnesota Press, Mienneapolis-London
- Russell, Catherine 1999 *Experimental Ethnography*, Duke University Press, Durham
- Salazar, Lorena 2009 "Análisis y Medición de Contaminación Acústica en sectores de alta densidad vehicular de la ciudad de Quito", Tesis, ESPE
- Schaffer, Murray
- 1977 *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont, Destiny Books.
- Sekula, Allan. 1986. "The Body and the Archive." *October* 39, Winter.

- Tacchi, Jo 1996 "Radio Texture, Between Self And Others", en *Material Cultures, Why Some Things Matter*, Miller, Daniel (ed), UCL, Londres.
- Wolf, Eric 2001 *Pathways of Power, Building an anthropology of the modern world*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles
- Wynne, John 2010 Sound Art, Experimentalism and Ethnographic Gaze, en *Between Art and Anthropology, Contemporary Ethnographic Practice*, Schneider; Arnd y Wright, Christopher, eds; Berg, Oxford.
- Zizek, Slavoj 2005 "Los siete velos de la fantasía", en *El acoso de las fantasías*, México, Siglo XXI, pp 11-39