

The aurality of places.
Exploring the relationship between space,
sound, and urbanization

Abstract

This article examines the relationship between aurality, understood as spatial perception through listening, and the process of urbanization. The central issue focuses on how changes in the urban environment affect our sonic experience and how active listening can serve as a tool to reinterpret those spaces. Based on questions such as how urbanization influences urban aurality and how critical listening can help rethink these environments, the study seeks to broaden the field of analysis on urban space from a transdisciplinary perspective. The aim is to clarify and expand key concepts such as space, territory, and landscape, integrating them with the notion of ‘aurality of places’. The methodology includes a theoretical review of literature on aurality, soundscape, and urbanization, as well as the analysis of contextual and textual approaches. The study highlights tensions between the referentiality of sound and acousmatic abstraction, exploring how these approaches can enrich urban studies and contribute to a deeper understanding of the sensory experience in built spaces.

Keywords

Aurality, urban space, spatial practices, urbanization

La auralidad de los lugares.
Explorando la relación entre espacio, sonido y
urbanización¹

Resumen

Este artículo examina la relación entre la auralidad, entendida como la percepción espacial a través de la escucha, y el proceso de urbanización. En particular, se indaga en cómo los cambios en el entorno urbano afectan nuestra experiencia sonora y cómo la escucha activa puede servir como herramienta para reinterpretar esos espacios. A partir de preguntas como ¿de qué manera la urbanización influye en la auralidad urbana? y ¿cómo puede la escucha crítica ayudar a repensar estos entornos? se busca ampliar el campo de análisis sobre el espacio urbano desde una perspectiva transdisciplinaria. El objetivo es clarificar y expandir conceptos clave como espacio, territorio y paisaje, integrándolos con la noción de ‘auralidad de los lugares’. La metodología incluye una revisión teórica de la literatura sobre auralidad, paisaje sonoro y urbanización, así como el análisis de aproximaciones contextuales y textuales. Se destacan las tensiones entre la referencialidad del sonido y la abstracción acusmática, y se exploran cómo estos enfoques pueden enriquecer los estudios urbanos y contribuir a una comprensión más profunda de la experiencia sensorial en y del espacio construido.

Palabras clave

Auralidad, espacio urbano, prácticas espaciales, urbanización

Pablo Elinbaum
Centro de Estudios Urbanos y
Regionales (CEUR-CONICET)
Buenos Aires, Argentina
pabloelinbaum@conicet.gov.ar
<https://orcid.org/0000-0001-6037-7502>

¹ Recibido: 13 de julio de 2022.Aceptado:
28 de junio de 2024.

INTRODUCCIÓN

La auralidad, entendida como las propiedades espaciales que percibimos a través de la escucha, ocupa un lugar fundamental en la experiencia sensorial de quienes habitan los espacios construidos. Según señalan Franinović y Salter (2013), estas propiedades no solo moldean nuestra percepción espacial, sino que también generan respuestas emocionales y viscerales, como la intimidad, la ansiedad o una conexión espiritual profunda con el entorno. A diferencia de la acústica arquitectonica, que aborda las propiedades físicas del sonido desde un enfoque puramente técnico (Brooks, 2015; Yang & Jeon, 2020), la arquitectura aural se interesa más en la interpretación artística del espacio, considerándolo como una gran caja de resonancia (Balbontín y Klenner, 2022; Leitner, 1974; Ouzounian, 2021). Este enfoque creativo fue ejemplificado por arquitectos como Alberto Cruz quien en 1971 diseñó la Sala de la Música, localizada en la Ciudad Abierta de Ritoque, con la idea de que los artistas y los oyentes experimentaran la música en un entorno en el que la interacción del sonido con la arquitectura generara una experiencia sensorial completa. Otros artistas, como Lukas kühne, piensan sus esculturas como gigantescos instrumentos musicales que pueden ser ‘tocados’ mientras se los habita (Figura 1), o como Maryanne Amacher, quien concebía sus performances como oportunidades para hacer vibrar los muros de los edificios, transformando su estructura en una entidad sonora viviente (citada por Kaiser, 2014).

Aunque la acústica y la auralidad parezcan dos campos separados, ambos, sin embargo, se entrelazan de manera dialéctica, cada uno informando y condicionando al otro. La auralidad de los espacios urbanos está inevitablemente atada al contexto social, psicológico y político en el que se enmarca, profundamente ligado al proceso histórico de urbanización (Merrifield, 2013). Como señala David Harvey (2017), ‘lo urbano’ no es simplemente un espacio físico de interacción humana, sino un espacio abstracto y teórico donde se negocian las tensiones entre el capital fijo (infraestructuras, edificios, equipamientos) y la constante necesidad de movilidad del capital para su reproducción. Este espacio es también el lugar donde las crisis del capital se resuelven a través de la ‘destrucción creativa’, renovando y transformando el entorno construido en beneficio del capital. En contraposición, el concepto de ‘urbanización’ se refiere al proceso material que transforma y estructura estos territorios, dejando tras de sí capas de edificios e infraestructuras que se acumulan y estratifican, condicionando tanto la experiencia visual como la sonora de la ciudad.

A partir de estas cuestiones, surge una serie de preguntas cruciales. ¿De qué manera el proceso de urbanización influye en la auralidad de los espacios urbanos? ¿Cómo puede la escucha activa y crítica ayudarnos a reinterpretar y repensar estos entornos? Esta interrelación entre escucha, espacio aural y procesos de urbanización plantea una dinámica compleja en la que las dimensiones material, histórica, experiencial y operativa se cruzan y se refuerzan mutuamente. De este modo, la ciudad puede ser entendida como un archivo de eventos sonoros, un vasto instrumento en constante transformación, cuya resonancia se va construyendo y acumulando a lo largo del tiempo, como una obra de arte colectiva (Rossi, 2015). Esta noción revela la importancia de las lecturas, las interpretaciones y los registros fonográficos para entender y documentar la especificidad aural del espacio urbano o ‘auralidad de los lugares’ como se le denominará en este artículo.

El concepto de auralidad ha evolucionado notablemente desde los inicios del siglo XX. Con la revolución tecnológica de la electricidad a partir de la década de 1930, los altavoces llenaron el espacio público de sonidos amplificados, mientras que en el ámbito doméstico, la radio se convirtió en una presencia auditiva constante (Thompson, 2002). A mediados del siglo XX, el sonido amplificado se había consolidado como un componente esencial del paisaje urbano (Figura 2). Ya en los años setenta, las nociones de ‘paisaje sonoro’ y ‘música ambiental’ comenzaron a converger, dando lugar a lo que Barry Truax (2016) denominó ‘composición de paisajes sonoros’, donde los sonidos de la vida cotidiana y los entornos naturales se integraban en composiciones musicales. Este enfoque fomentó una escucha activa, no solo como una experiencia estética, sino también como una herramienta analítica que ayudaba a los oyentes a conectarse de manera más profunda con su entorno, como proponía Pauline Oliveros (2005) a través de la técnica del *deep listening*.

Cuando se abordan cuestiones de auralidad desde enfoques científicos o artísticos, como la sonificación o la fonografía, surge un desafío clave: la referencialidad del sonido, es decir, la relación entre los sonidos, sus fuentes y su contexto. Esto genera una tipología de representaciones que oscila entre aquellas que buscan reproducir el entorno de manera objetiva y documental, y aquellas que optan por una abstracción más acusmática, propia de los paisajes sonoros electroacústicos (Rennie, 2014). Esta distinción plantea cuestiones fundamentales sobre la ‘escucha literal’, referencial y objetiva, frente a la ‘escucha reducida’, que desvincula el sonido de su fuente y contexto.

Figura 1

Ejemplo de arquitectura aural. Cromático. Lukas Kühne
Kühne, 2011, s.p. <http://www.lukaskuehne.com/CROMATICO.pdf>

Ante este panorama, surge un interrogante crucial: ¿cómo pueden los conceptos de espacio, paisaje y territorio enriquecer nuestra comprensión de la auralidad? Y, a la inversa, ¿de qué manera la noción de auralidad puede contribuir a los estudios urbanos y a la interpretación del espacio urbano en su totalidad?

Este artículo tiene como propósito explorar estas preguntas a través de una discusión conceptual y teórica. En particular, se propone problematizar y clarificar conceptos como espacio, territorio y paisaje, buscando expandir la noción de auralidad y su carácter transdisciplinario, con el fin de generar nuevas preguntas sobre el espacio urbano y los métodos para su análisis, intervención y representación.

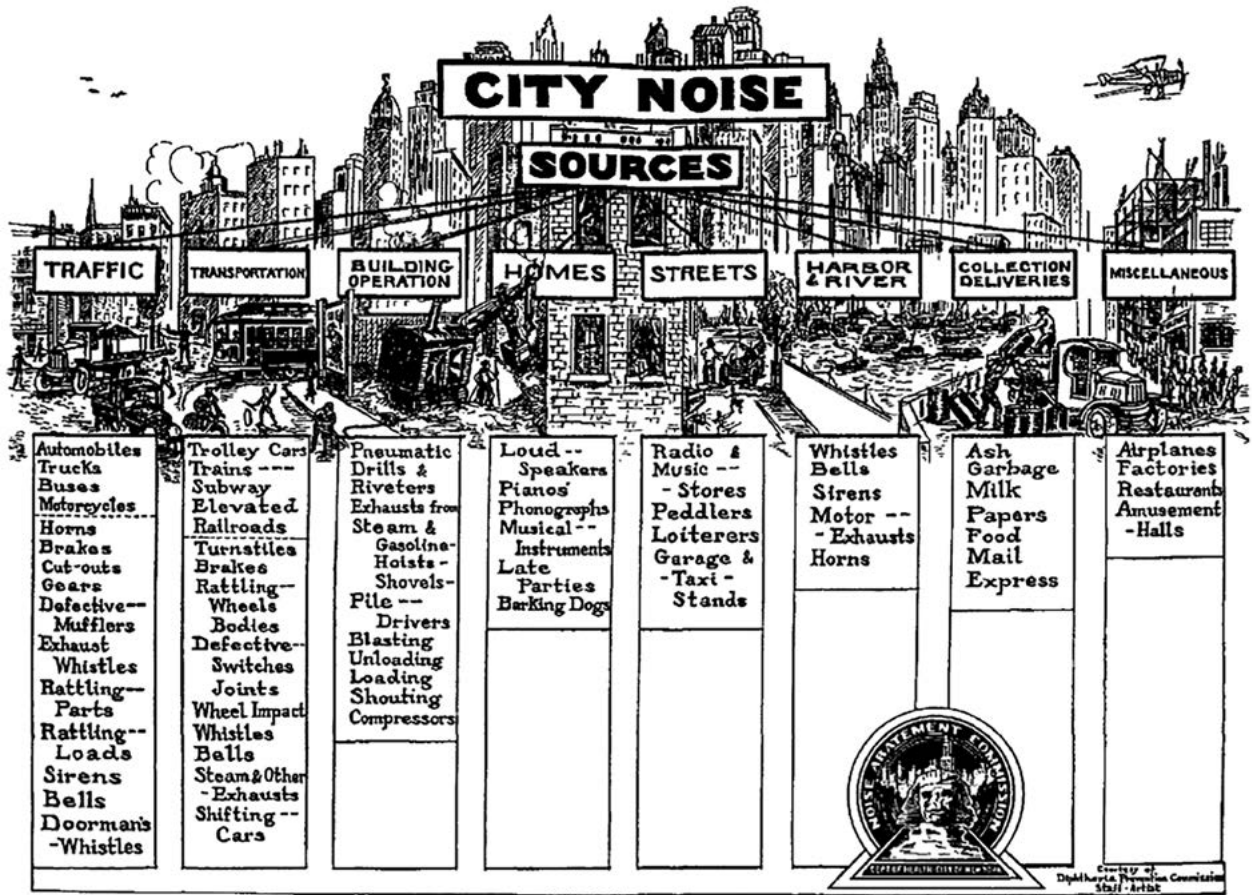
La estructura del artículo se divide en cinco secciones. Tras esta introducción, en el segundo y el tercer apartado se examinan los conceptos clave asociados a la auralidad y la referencialidad del sonido, explorando las aproximaciones contextuales y textuales. En el cuarto apartado se discuten algunas implicancias de la dimensión conceptual del sonido y el derecho a la escucha. Finalmente, se concluye con una serie de reflexiones y preguntas abiertas para futuras investigaciones sobre la auralidad de los lugares.

ESPACIO AURAL, PAISAJE Y TERRITORIO

El espacio es un concepto estructurante que subyace a la actividad humana y a la producción material. Desde su origen, la definición del espacio ha sido considerada una construcción matemática. Sin embargo, como señalaba Henri Lefebvre (1976), el espacio también es una praxis social. Aún desde la perspectiva matemática, existen múltiples formas de concebir la espacialidad, incluidas aquellas que se refieren a espacios topológicos, gaussianos, euclidianos y afines (DeLanda & Harman, 2017). A pesar de que la espacialidad es un campo epistemológico maduro, en la práctica académica, especialmente en los estudios y el arte sonoro, los conceptos relacionados con el espacio son comúnmente asumidos de manera tácita más que articulada (Meyer & Land, 2006). Por ello, resulta crucial clarificarlos en cada investigación. En este contexto, abordaremos tres conceptos fundamentales: 1) espacio aural, 2) territorio acústico y 3) paisaje sonoro.



Figura 2
El ruido de la ciudad. El frontispicio
del informe de 1930 de la Comisión de
Reducción del Ruido de la Ciudad de
Nueva York
Thompson, 2002, p. 118.



Para comprender el ‘espacio aural’, es útil primero examinar la noción de ‘espacio visual’. McLuhan (2004) describe la estructura del espacio visual como un artefacto de la civilización occidental, creado por la alfabetización fonética griega. Este espacio se percibe principalmente a través de la vista, aislándose de los demás sentidos; es continuo, homogéneo y estático. En contraste, el espacio acústico representa un entorno natural, capaz de ser aprehendido por personas que carecen de alfabetización formal. Este espacio se caracteriza por su discontinuidad y falta de homogeneidad; no requiere prueba ni explicación, sino que se manifiesta a través de su contenido cultural, relacionado con centros en todas partes y fronteras en ninguna. La relación entre el espacio visual y el acústico puede ser complementaria, y permite un potencial biculturalismo que surge al tener un pie en cada uno de estos espacios (McLuhan, 2004). Desde la época de McLuhan, hemos sido testigos de un cambio hacia un modo de percepción más acústico y auditivo. La radio, la televisión y las computadoras se han integrado en nuestra vida cotidiana, transformando el sonido de una simple señal en una respuesta compleja (2004).

A principios de los setenta, Murray Schafer abordó cuestiones relacionadas con el espacio aural, convocando a músicos y al público en general a involucrarse con los problemas de la auralidad medioambiental. Su frustración con el ruido urbano y tecnológico lo llevó a enmarcar sus indagaciones acústicas en la tradición de los movimientos antirruido (Bijsterveld, 2008; Schafer, 1970; Thompson, 2002). Aunque este enfoque negativo condujo a legislaciones burocráticas y a la apatía del público, la visión humanista y artística de Schafer, junto con su estética funcionalista del diseño acústico, dio lugar a la creación del campo de la ecología acústica y al inicio de su propio foro mundial en 1993 (wfae.net), así como a la revista *Soundscape—The Journal of Acoustic Ecology*. En este mismo sentido, surgieron instituciones como la Nature Sounds Society, cuya principal motivación es poner en valor los entornos sonoros de la naturaleza, considerándolos como ‘lugares tranquilos’ en un mar de hábitats ruidosos construidos por la humanidad (Hempton & Grossmann, 2009).

Otros compositores, como Barry Truax, abordaron la auralidad de los lugares desde las ciencias sociales, en particular, desde el campo de la comunicación. Truax (1984) intentó trascender el modelo científico del estudio de las señales acústicas y el enfoque puramente subjetivo centrado en la escucha de los paisajes sonoros. Concibió la auralidad como una dimensión inherente de la espacialidad urbana, que permite expandir los estudios sonoros y urbanos para investigar cómo el sonido condiciona y delimita las subjetividades. Este fenómeno moviliza la negociación social, un proceso que Brandon LaBelle (2014a) denominó ‘acústica política del espacio’. Además de la socialización de las fuentes sonoras en una ciudad, la intermediación tecnológica es otra dimensión inherente a la auralidad urbana. Esta no solo afecta nuestro sistema nervioso, como señalaba McLuhan, sino que también contribuye a formatear las subjetividades (Althusser, 2008; Elinbaum, 2021). La dinámica de la escucha propia de la vida moderna se puede entender como un conmutador entre lugares y sonidos, que conecta dispositivos como teléfonos, radios y televisores, junto con la omnipresente Internet (Connor, 2000). En este sentido, la acústica política del espacio busca investigar cómo la subjetividad y los hábitos socioculturales modernos se incorporan en las geografías de la escucha, a través de diversas estructuras espaciales. En otras palabras, evidencia cómo el sonido se manifiesta en la forma de las prácticas sociales, dando cuenta de un modo específico de producción del espacio (LaBelle, 2014b).

La auralidad de los lugares, además de ser socialmente construida, involucra una determinada ‘agencia sónica’ (LaBelle, 2020). A pesar del ‘efecto de ubicuidad’ del sonido, que expresa la dificultad de localizar su fuente (Augoyard & Torgue, 2005), su performatividad desintegra y, al mismo tiempo, reconfigura el espacio (Connor, 2000). De esta manera, la auralidad de los lugares se manifiesta como un medio que moviliza un proceso de territorialización sofisticado, específico y múltiple. Flujos, ritmos, vibraciones y ecos conforman un discurso sonoro efervescente y enérgico que demanda un entendimiento relacional (Bourriaud, 2021; LaBelle, 2014a). El sonido no solo conecta cuerpos, sino que también nos obliga a posicionarnos en relación con él, generando momentos dialécticos y dinámicos que vinculan el presente con el pasado, lo cercano con lo distante, lo público con lo privado y lo tangible con lo virtual, tal como lo expresaba Vito Acconci en su obra *Talking House* (Figura 3). En este sentido, la materia sónica actúa como una epistemología instantánea que abre nuevas formas de entender el mundo (Pisano, 2017). ¿Es posible que el sonido sea un modelo signifiante para pensar y experimentar la condición contemporánea del espacio urbano? Su carácter promiscuo permite concebir el lugar de la escucha como un panóptico —o, mejor aún, un pansónico— atravesado por el flujo de diversos territorios acústicos.

En este artículo, definiremos ‘territorio’ como uno de los principios de estructuración espacial que se refiere a la estratificación de bordes, fronteras y transiciones espaciales (Taylor, 1994). Los territorios acústicos, por su naturaleza dinámica y orgánica —no euclidiana—, se diferencian de la concepción formalista del espacio estatal, que generalmente se expresa a través de las modulaciones estáticas y normativas de las parcelaciones del suelo, las jurisdicciones administrativas y el estatuto de la propiedad pública y privada (Brenner et al., 2003). Los territorios acústicos determinan patrones socioespaciales dialécticos, articulando lo que está ‘incluido’ y lo que está ‘excluido’ o en ‘otro lugar’ (Jessop, 2018). Estas divisiones espaciales pueden ser tanto físicas como sensoriales. Además, los territorios acústicos se caracterizan por regímenes temporales que pueden ser continuos, intermitentes o eventuales (Figura 4), reflejando la periodicidad de las actividades humanas (jornadas laborales, toques de queda, ferias, fiestas, manifestaciones) y de los procesos no humanos (migraciones de aves, caída del follaje en otoño, huellas de lava tras una erupción volcánica). Como plantean John Law y Annemarie Mol (2001), el potencial de la idea de ‘fluidez’ revela las espacialidades a través de ‘alteraciones conjuntas’ (*cojoined alterations*), donde no hay fijeza, sino una energía ‘sin forma’ que abarca la experiencia, la subjetividad y la transitoriedad de la comprensión de los territorios acústicos. Este flujo sonoro primordial del que surgen todas las señales y signos es, a su vez, un destino inevitable (Cox, 2018).

Los territorios son más que simples áreas geográficas. Se definen por su extensión, su materialidad y, sobre todo, por las marcas del trabajo humano que los han transformado. Este proceso de antropización es lo que da forma a un paisaje. ¿Pero qué es el paisaje? Para algunos, como Joan Nogué (2014), es una representación visual, una imagen del espacio captada desde el punto de vista del observador, que puede plasmarse en mapas, fotografías o postales. Sin embargo, el paisaje no es estático; cambia con cada mirada. Como sugiere Martin Seel (2015), el paisaje no es solo un producto estético, sino también el resultado de un proceso perceptivo. Sin esa percepción, el paisaje se reduce a mera geografía, un entorno vacío de sentido.

Figura 3

Vito Acconci une el espacio público y el doméstico transmitiendo los sonidos de la intimidad mediante amplificadores ubicados en la calle.

Vito Acconci Studio, *Talking House*, Home Show II, Santa Barbara, ca1996. LaBelle, 2014a, p. 66.



Figura 4

Aplausos: ¿qué sucede a las 8 p.m.?

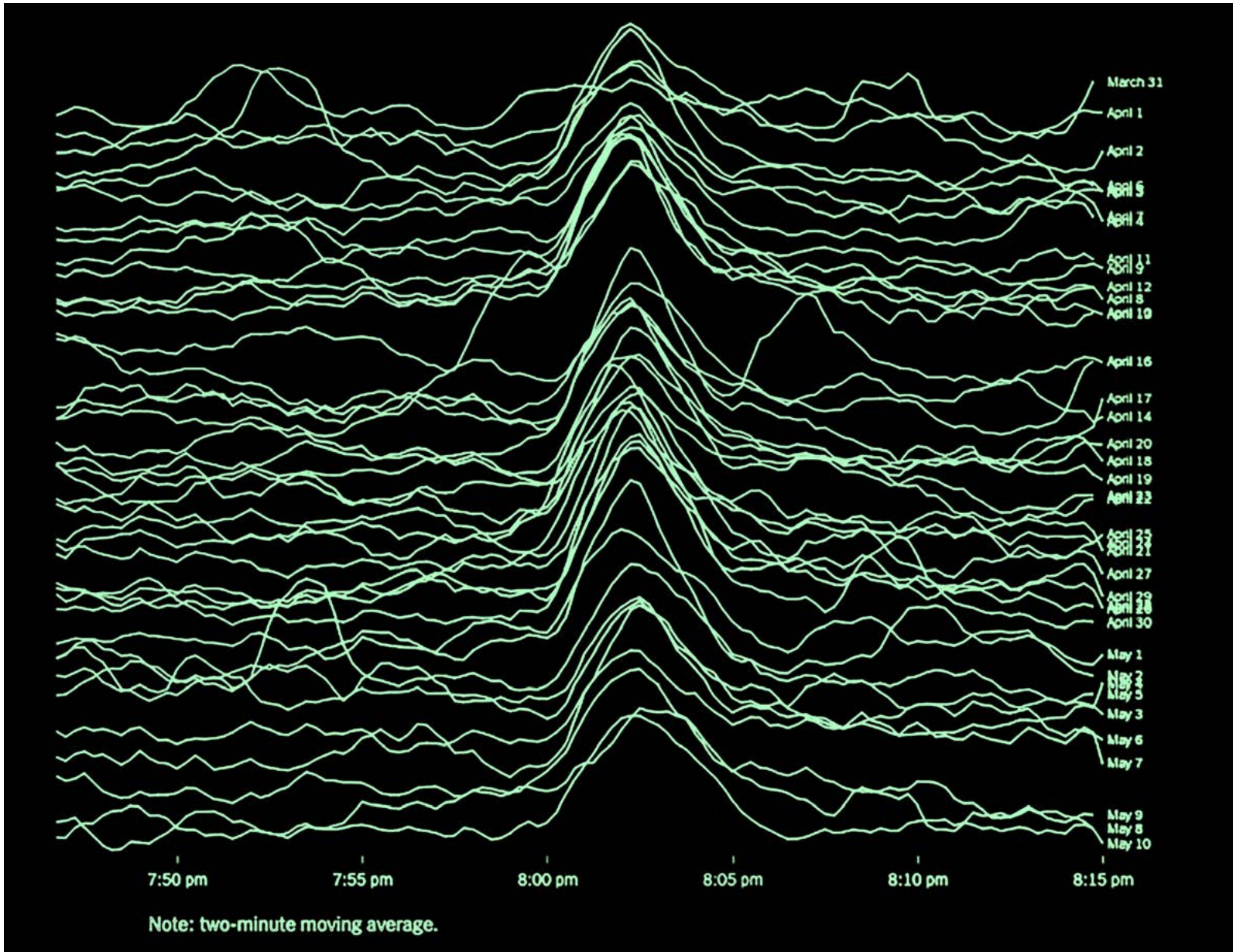
Durante la cuarentena, en Nueva York, los aplausos a los trabajadores esenciales superaron 6 db el nivel promedio de sonido.

Bui & Badger, 2020, s.p.



Clapping: What happens at 7 p.m.

On some days the clapping for essential workers raised average sound levels by more than six decibels across the network's 16 sensors.



Este proceso perceptivo se extiende más allá de lo visual. Nos invita a distinguir entre lo que vemos y lo que escuchamos. Si el paisaje visual es captado por los ojos, el paisaje sonoro es aprehendido por la escucha. Aquí es donde entra en juego la noción de ‘paisaje sonoro’, introducida por Murray Schafer en los años setenta. Para Schafer (1977), los sonidos del mundo forman una composición en tiempo real, en la que todos somos a la vez audiencia, intérpretes y compositores. Pero ¿cómo escuchar el mundo? No se trata de una escucha libre; como cualquier composición, el paisaje sonoro tiene sus reglas. Schafer definió tres elementos clave: la tonalidad, el sonido característico de un entorno; las señales, los sonidos en primer plano que llaman nuestra atención; y las marcas sonoras, aquellos sonidos que identifican a una comunidad, a través de los cuales esta se reconoce. Estas marcas son el aura del paisaje, lo que lo hace único y lo conecta con quienes lo habitan.

Por su parte, Barry Truax (2012) llevó la idea un paso más allá, diferenciando entre ‘paisaje sonoro’ y ‘medio ambiente sónico’. Mientras que el medio ambiente comprende toda la energía acústica de un lugar, el paisaje sonoro es la manera en que quienes viven allí lo perciben y lo crean continuamente. La escucha, en este sentido, es la clave: es el puente entre el individuo y el entorno. No se trata solo de oír, sino de comprender el espacio a través del sonido.

PAISAJES SONOROS TEXTUALES Y CONTEXTUALES

Los paisajes sonoros se sitúan en un terreno ambiguo entre lo textual y lo contextual. En su composición, el oyente, el ambiente y el sonido se entrelazan en un continuo de posibilidades que requieren ser cartografiadas o representadas. Sin embargo, esta representación del mundo sonoro plantea una cuestión fundamental: ¿cómo equilibrar la dimensión artística con las realidades socioambientales? Este dilema, señalado por Cox (2018), obliga a repensar cómo concebimos e interpretamos los sonidos que nos rodean. ¿Es posible separar la percepción subjetiva del entorno de la estructura interna del sonido en sí? En otras palabras, ¿deberíamos escuchar el paisaje como un reflejo documental de la realidad o como un ‘texto’?

La primera opción, que busca mapear el mundo sonoro objetivamente, se expresa a través de dos prácticas clave: la sonificación y la fonografía. La sonificación, tal como la define Truax (2016), es la contraparte auditiva de la visualización de datos. Es un tipo de diseño sonoro que, lejos de ser puramente estético, tiene una función científica, como en los trabajos de Andrea Polli o Bernie Krause. Polli utiliza la sonificación para crear conciencia sobre el cambio climático, mientras que Krause, en sus investigaciones sobre los ‘sonidos en extinción’, estudia cómo las transformaciones ambientales afectan los paisajes sonoros de la fauna silvestre. En la fonografía, por otro lado, el objetivo es mapear el entorno sonoro con una precisión casi fotográfica, buscando registros que, aunque editados, preserven su autenticidad. En este sentido, Barry Truax y Hildegard Westerkamp, con sus ‘retratos sonoros de ciudades’ iniciados en los años noventa, capturaron los sonidos característicos de Vancouver, Madrid, Ámsterdam y Brasilia, con el fin de documentar la identidad acústica de estos lugares.

Sin embargo, como indica Drever (2002), la grabación de sonido no es una actividad neutral. Las decisiones sobre qué sonidos registrar, para qué audiencia y en qué contexto conllevan una carga ética ineludible. Los enfoques etnográficos y activistas, como los de Peter Cusack y Leandro Pisano, son un claro ejemplo de esta tensión. Cusack (2016), en sus grabaciones de ‘sonidos peligrosos’, como las de Chernobyl, busca denunciar los riesgos ocultos en estos lugares. Pisano (2017), por su parte, reivindica la cultura del hábitat rural a través de sus grabaciones de campo, que no solo documentan un paisaje en riesgo de desaparición, sino que también reflejan la relación entre el sonido y la identidad cultural. Para David Ingram (2006), este tipo de trabajo etnográfico no solo registra lo que existe, sino que actúa en contra de las violencias ejercidas sobre personas, comunidades y especies que coexisten en un mundo cada vez más amenazado.

A pesar de esta dimensión documental, algunos compositores han llevado los paisajes sonoros a un terreno más abstracto a través del uso de técnicas electroacústicas. Barry Truax, por ejemplo, utiliza procedimientos como la convolución y la síntesis granular para manipular los sonidos ambientales, creando composiciones que desdibujan las referencias a su contexto original. Obras como *Riverrun* (1986) o *Song of Songs* (2009) muestran cómo el sonido puede ser abstraído hasta convertirse en una experiencia autónoma, desvinculada de su fuente. Esta aproximación resuena con la ‘música concreta’ de Pierre Schaeffer (1996), quien en su obra seminal de 1966 defendió una fenomenología del sonido que se centra en el ‘objeto sonoro’ en sí mismo. Schaeffer subvirtió las distinciones tradicionales entre la fuente y la señal, proponiendo que el sonido, una vez separado de su contexto visual o físico, podía ser escuchado como una entidad autónoma, una experiencia acusmática.

La escucha acusmática, que Schaeffer conectaba con las prácticas de los pitagóricos, quienes escuchaban lo que estaba oculto a la vista, es un ejercicio de abstracción radical. Francisco López lleva esta idea a su máxima expresión al proponer una escucha “trascendental, pura y ciega” (López, 2020, p.51). En su obra *La Selva* (2009), López borra cualquier elemento narrativo o referencial, transformando los sonidos de la selva en una composición que desafía las fronteras entre lo real y lo imaginario. Este enfoque no representacional busca liberar al sonido de cualquier contexto externo, abogando por una experiencia sensorial completamente autónoma.

Sin embargo, no todos los compositores persiguen esta abstracción extrema. Hildegard Westerkamp, en piezas como *Kits Beach Soundwalk* (1989) o *Beneath The Forest Floor* (1992), juega con la ambigüedad del sonido, separando cuidadosamente ciertos elementos del fondo para estimular la imaginación del oyente. De manera similar, Eric La Casa amplifica microsonidos generalmente inaccesibles para el oído humano, desafiando al oyente a reconsiderar su percepción del entorno. Para estos compositores, el sonido aún tiene un anclaje en lo real, aunque su manipulación permite explorar nuevas posibilidades auditivas y estéticas.

EL DERECHO A LA ESCUCHA Y LA DIMENSIÓN CONCEPTUAL DEL SONIDO

La auralidad de los lugares plantea desafíos teóricos y metodológicos complejos. En primer lugar, emerge una pregunta clave: ¿quién tiene derecho a la escucha? Este derecho no es solo una cuestión de acceso a los sonidos, sino también de cómo los sonidos son reconocidos y valorados. La ecología acústica, con su militancia activista, logró en 2006 que la Unesco reconociera ciertos paisajes sonoros como patrimonio cultural inmaterial. Sin embargo, esta protección convierte a los sonidos en objetos museísticos, cerrando sus significados y limitando su interpretación. De este modo, la auralidad de los lugares, una experiencia viva y cambiante, se institucionaliza y se congela.

En este contexto, el acceso a la tecnología, y en particular a los dispositivos de grabación, se ha vuelto esencial. La democratización de la fonografía pone en entredicho la interpretación autorizada de los paisajes sonoros. Con grabadoras en cada celular, cualquier oyente puede convertirse en un cocreador de las identidades acústicas locales. Proyectos como *Argentina suena* (Judkovski, 2018) han facilitado que los habitantes de las ciudades no solo registren los sonidos de su entorno, sino que también los interpreten y los transformen en composiciones comunitarias. Este fenómeno se ha expandido en plataformas colaborativas como los mapas sonoros online, que configuran territorios acústicos en tiempo real, sin límites fijos ni atributos definitivos.

La disyuntiva entre la escucha literal y la escucha reducida sigue generando debates. Francisco López (1997), entre otros, critica la referencialidad del sonido, argumentando que las fuentes sonoras interfieren con la experiencia pura del sonido. Pero esta referencialidad no debe ser vista únicamente como una conexión literal con el contexto, sino como una dimensión conceptual. Rosalind Krauss (1985) ya había advertido sobre los peligros del ‘semantismo’ de Pierre Schaeffer, que insiste en la sensualidad del sonido en sí, y del ‘sonido puro’ de John Cage. Más que enfocarse en lo que el sonido ‘es’, nos invita a pensar en lo que el sonido representa, en línea con lo que Nicolás Bourriaud (2020) llama ‘exforma’, o incluso en lo que no puede escucharse, lo ‘no-coclear’ como lo define Seth Kin-Cohen (2009). Esta perspectiva propone expandir la dimensión sonora hacia lo conceptual, donde el sonido se convierte en un medio para desafiar formatos y materialidades.

Lejos de ser una invitación a la interpretación libre, esta dimensión conceptual del sonido, como sugiere Osborne (2002), cuestiona lo que sabemos sobre él, tanto en términos ontológicos como epistemológicos. El arte conceptual, cuyo objetivo central es desafiar las categorías establecidas, encuentra en la escucha no-coclear un recurso valioso para plantear interrogantes que la simple audición no puede resolver. Así, el sonido deja de ser una experiencia únicamente auditiva para convertirse en un campo de reflexión crítica (Kin-Cohen, 2009).

CONCLUSIONES

El concepto de auralidad invita a pensar el espacio desde una dimensión que excede lo visual y lo palpable, enfocándose en las propiedades que se perciben a través de la escucha. En este sentido, la ‘auralidad de los lugares’ emerge como un concepto novedoso que intenta vincular la experiencia sonora con lo urbano y los procesos de urbanización. Mientras que la auralidad en su forma más básica alude a cómo el sonido configura nuestra percepción del espacio, la auralidad de los lugares propone

una perspectiva más profunda: nos confronta con la materialidad y la historicidad de los sonidos, así como con su capacidad de mediar entre nuestras interacciones cotidianas y el entorno construido.

Este concepto no solo busca comprender el espacio como un fenómeno auditivo, sino que también se posiciona en el cruce entre diversas tradiciones teóricas, articulando nociones como espacio, territorio y paisaje. La auralidad de los lugares, en su dimensión experiencial y operativa, plantea un desafío a las visiones unidimensionales del espacio urbano, que lo conciben como una estructura estática y visual. Al contrario, el espacio aural es dinámico, moldeado continuamente por el flujo sonoro, que es a su vez un reflejo de las prácticas sociales, las tensiones históricas y las transformaciones materiales.

Además, este enfoque posibilita reconciliar dos perspectivas aparentemente contrapuestas en la teoría del sonido: la escucha contextual, defendida por Murray Schafer, y la escucha reducida, propuesta por Pierre Schaeffer. La primera plantea que el sonido no puede desvincularse de su fuente y su contexto, mientras que la segunda aboga por una experiencia auditiva que abstraer el sonido de su referencia concreta, concentrándose exclusivamente en sus características acústicas. La auralidad de los lugares, sin embargo, sugiere que estas posturas no son irreconciliables; más bien, pueden complementarse en la medida en que el sonido puede ser a la vez un fenómeno puramente auditivo y una referencia cargada de significado cultural, social y espacial. De esta forma, la auralidad de los lugares expande la noción tradicional de auralidad, ofreciendo una perspectiva más integral que permite pensar el espacio urbano no solo como una construcción visual y física, sino también como una trama sonora viva, que revela las complejidades y contradicciones de la vida urbana y los procesos de urbanización.

En particular, la auralidad de los lugares se enfrenta a una comprensión del espacio que no es homogéneo ni lineal. Mientras la arquitectura tiende a fragmentar el entorno, el sonido lo entrelaza, generando una conexión no solo física sino también cultural, pues los modos en que habitamos y entendemos el espacio urbano están profundamente mediados por el sonido. Aquí, el sonido no es solo una señal pasiva, sino una respuesta activa que, a su vez, puede manifestarse en forma de normas y estándares que regulan los paisajes sonoros desde la perspectiva institucional del Estado, o como reflejos en territorios acústicos dinámicos, formados por prácticas sociales que producen y transforman el espacio.

Este concepto oscila entre aproximaciones formales y comunicativas. Por un lado, encontramos el enfoque que valora la escucha en contexto, donde los sonidos se perciben como parte de la experiencia vivida. Por otro lado, se sitúa la escucha que desvincula el sonido de su fuente, tratándolo como un fenómeno autónomo, un texto que puede analizarse sin referencia a su origen. La primera postura involucra una estética relacional (Bourriaud, 2021), interrogando quién escucha, qué escucha y en qué contexto; la segunda elimina estas distinciones, proponiendo una experiencia pura, libre de asociaciones con el entorno.

La auralidad de los lugares, como concepto, se sostiene en un marco teórico transdisciplinar, que integra disciplinas como la fenomenología, la ecología, la sociología, la comunicación, la geografía, el paisajismo y el urbanismo, así como prácticas artísticas como el arte sonoro. Este eclecticismo no debe verse como una dispersión, sino como una forma de enriquecer el campo de los estudios urbanos, que, como señala Glazer (1974), requiere una aproximación transdisciplinar para abordar la complejidad del entorno construido. Este marco teórico expande los límites del análisis urbanístico, proporcionando nuevas herramientas conceptuales y metodológicas que dialogan con la teoría crítica urbana.

El enfoque ecléctico de la auralidad de los lugares plantea, además, implicaciones para las prácticas espaciales contemporáneas, como los paseos sonoros y la fonografía. Estas actividades, más allá de sus objetivos estéticos, constituyen formas de investigación urbana que permiten captar la dinámica y complejidad de los territorios acústicos. La exploración sonora del entorno, como señala LaBelle (2014b), revela geometrías variables y cambios de escala que escapan a las representaciones visuales convencionales.

Estos cambios de escala no se limitan al espacio físico, sino que también abarcan la fuerza y el poder. La proliferación de tecnologías accesibles para amplificar y grabar sonido ha democratizado estas prácticas, como señala Thomson (2002), permitiendo que más personas participen en la creación de paisajes sonoros. Este acceso masivo ha generado un auge de la fonografía, tanto en prácticas artísticas como cotidianas, que reivindican el derecho a la escucha y cuestionan las interpretaciones

autorizadas de los paisajes sonoros, desafiando la institucionalización de la auralidad a través de los catálogos patrimoniales. Lo que se pone en juego es quién define qué sonidos son los emblemáticos de cada lugar.

La democratización de la escucha también replantea la disyuntiva entre las aproximaciones contextual y textual. Si aceptamos que no existe una comprensión objetiva de la auralidad, entonces, junto con el derecho a escuchar, podemos reclamar el derecho a crear paisajes sonoros subjetivos, que permitan representar la realidad de formas alternativas, como propone Francisco López (1997).

En última instancia, este enfoque busca trascender el dilema del realismo en la representación del espacio sonoro, superando la ilusión de ‘estar allí’ que promueven tecnologías como el ambisonics. En lugar de aspirar a una representación fidedigna, la auralidad de los lugares abre la puerta a la creación de mundos imaginarios, que no solo reflejan las dinámicas acústicas del espacio urbano, sino que también exponen las relaciones de poder implícitas en las prácticas de escucha y la representación (Elinbaum, 2024).

Así, la auralidad de los lugares proporciona una nueva forma de entender y participar en el entorno urbano, resaltando aspectos habitualmente invisibles de la vida cotidiana y fomentando una participación más activa y consciente en la construcción del espacio sonoro. ●

REFERENCIAS

Althusser, L. (2008). Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation). En *On Ideology* (pp. 5-36). Verso.

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

Balbontin, S. y Klenner, M. (2022). El sonido emitido por el espacio físico y el espacio invisible construido por el sonido. *Revista 180*, (49), 29-42. [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.num-49.\(2022\).art-854](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.num-49.(2022).art-854)

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

Bourriaud, N. (2020). *La exforma*. Adriana Hidalgo Editora.

Bourriaud, N. (2021). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.

Brenner, N., Jessop, B., Jones, M., & MacLeod, G. (Eds.), (2003). *State/Space: A Reader*. Wiley-Blackwell.

Brooks, C. N. (2015). *Architectural acoustics*. McFarland.

Bui, Q., & Badger, E. (22 de mayo de 2020). The coronavirus quieted city noise. Listen to what's left. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/interactive/2020/05/22/upshot/coronavirus-quiet-city-noise.html>

Connor, S. (2000). *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford University Press.

Cox, C. (2018). *Sonic flux: Sound, art, and metaphysics*. University of Chicago Press.

Cusack, P. (2016). *Field recording as sonic journalism*. <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/9451/1/Cusack%2C%20Sonic%20Journalism.pdf>

DeLanda, M., & Harman, G. (2017). *The rise of realism*. Polity.

Drever, J. (2002). Soundscape Composition: The Convergence of Ethnography and Acousmatic Music. *Organised Sound*, 7(1), 21-27. http://journals.cambridge.org/abstract_S1355771802001048

Elinbaum, P. (2021). Figuras de la auralidad urbana en cuarentena. En A. Freychet, A. Reyna y M. Solomos (Eds.), *Escuchando lugares: el field recording como práctica artística y activismo ecológico* (pp. 218-233). Universidad Nacional del Litoral; Universidad de París 8.

Elinbaum, P. (2024). Al otro lado del muro: Fonografías y cartografías de la auralidad del Puerto de La Plata. *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 75, 267-288. <https://doi.org/10.7764/aisth.75.14>

Franinović, K., & Salter, C. (2013). The experience of sonic interaction. Sonic interaction design. *Fresh perspectives*, 39-76.

Glazer, N. (1974). The schools of the minor professions. *Minerva*, 12(3), 346-364.

Harvey, D. (2017). The ‘new’ imperialism: accumulation by dispossession. En B. Ollman (Ed.), *Karl Marx* (pp. 213-237). Routledge.

Hempton, G., & Grossmann, J. (2009). *One Square Inch of Silence: One Man's Quest to Preserve Quiet*. Free Press.

Ingram, D. (2006). A balance that you can hear: deep ecology, serious listening and the soundscape recordings of David Dunn. *European Journal of American Culture*, 25(2), 123-138. <https://doi.org/10.1386/ejac.25.2.123/1>

Jessop, B. (2018). The Entrepreneurial City: Re-imaging localities, redesigning economic governance, or restructuring capital? En *Transforming cities* (pp. 28-41). Routledge.

Judkovski, D. (2018). Shemà: la escucha creativa. Reflexiones en torno al proyecto “Sonido, referencialidad e identidad: Argentina suena”. En *Mundos Sonoros. Simposio de Arte Sonoro* (pp. 1-25). Untref.

Kaiser, P. (2014). The encircling self: In memory of maryanne amacher. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 36(1), 10-34.

Kim-Cohen, S. (2009). *In the blink of an ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. Continuum.

Krauss, R. (1985). Sculpture in the Expanded Field. En *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (pp. 276-290). MIT Press.

Kühne, L. (2011). *Cromático* [Fotografía]. <http://www.lukaskuehne.com/CROMATICO.pdf>

LaBelle, B. (2014a). *Acoustic Territories. Sound culture and everyday life*. Continuum.

LaBelle, B. (2014b). *Lexicon of the mouth: Poetics and politics of voice and the oral imaginary*. A&C Black.

LaBelle, B. (2020). *Sonic agency: sound and emergent forms of resistance* (Vol. 1). Goldsmiths Press.

Law J., & Mol, A. (2001). Situating Technoscience: An Inquiry into Spatialities. *Environment and Planning D: Society and Space*, 19(5), 609-621. <https://doi.org/10.1068/d243t>

Lefebvre, H. (1976). Espacio y política. Peninsula.

Leitner, B. (1974). Sound architecture. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 55(S1), S28-S28.

López, F. (1997). Schizophrenia vs. l'objet sonore: soundscapes and artistic freedom. *Soundscape Design*. Klangwelten Hörzeichen.

López, F. (2020). Audio Experimental Social. En *Audiosfera. Experimentación Sonora 1980-2020* (pp. 14-28). Museo Reina Sofía.

McLuhan, M. (2004). Visual and acoustic space. En Ch. Cox (Ed.), *Audio Culture* (pp. 67-72). Bloomsbury.

Merrifield, A. (2013). The urban question under planetary urbanization. *International Journal of Urban and Regional Research*, 37(3), 909-922. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2012.01189.x>

Meyer, J. & Land, R. (Eds.) (2006). *Overcoming Barriers to Student Understanding. Threshold concepts and troublesome knowledge*. Routledge.

Nogué, J. (2014). Sentido del lugar, paisaje y conflicto. *Geopolítica(s)*, 5(2), 155. http://dx.doi.org/10.5209/rev_GEOP.2014.v5.n2.48842

Oliveros, P. (2005). *Deep listening: A composer's sound practice*. IUUniverse.

Osborne, P. (2002). *Conceptual Art*. Phaidon.

Ouzounian, G. (2021). *Stereophonica: Sound and Space in Science, Technology, and the Arts*. MIT Press.

Pisano, L. (2017). Comunidad acústica e identidad sónica. Una perspectiva crítica sobre el paisaje sonoro contemporáneo. *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas*, (1), 129. <https://doi.org/10.22370/panambi.2015.1.524>

Rennie, T. (2014). Socio-Sonic: An ethnographic methodology for electroacoustic composition. *Organised Sound*, 19(2), 117-124. <https://doi.org/10.1017/S1355771814000053>

Rossi, A. (2015). *La arquitectura de la ciudad*. Editorial GG.

Schafer, M. (1970). *The Book of Noise*. Price Milburn.

Schafer, M. (1977). *The tuning of the world*. Destiny Books.

Schaeffer, P. (1996). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza. Trabajo original publicado en 1966.

Seel, M. (2015). Landscapes of human experience. *Contemporary Aesthetics (Journal Archive)*, 13(1), 4. https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol13/iss1/4/

Taylor P. J. (1994). The state as container, territoriality in the modern world-system. *Progress in Human Geography*, 18, 151-162.

Thompson, E. (2002). *The Soundscape of Modernity*. The MIT Press.

Truax, B. (1984). *Acoustic Communication*. Ablex Pub. Corp.

Truax, B. (2012). Sound, listening and place: The aesthetic dilemma. *Organised Sound*, 17(3), 193-201.

Truax, B. (2016). Acoustic space, community, and virtual soundscapes. En M. Cobussen, V. Meelberg, B. Truax (Eds.), *The Routledge companion to sounding art* (pp. 273-284). Routledge.

Yang, W., & Jeon, J. Y. (2020). Design strategies and elements of building envelope for urban acoustic environment. *Building and Environment*, 182, 107121. <https://doi.org/10.1016/j.buildenv.2020.107121>