

Alarmas y sirenas: sonotopías de la conmoción cotidiana

Noel García López

Departament de Psicologia Social
Universitat Autònoma de Barcelona

Vous l'avez peut-être pas vu, mais vous l'avez pas loupé
(*"Quizá no lo has visto, pero no se te ha escapado"*)

Jacques Tati (*Jour de fête*)

Nos despiertan cada mañana, impacientes: nos cuentan que son las siete y que el sueño se paga; suenan en las tiendas por error, o cuando alguien no abona lo que lleva encima: nos piden dinero, nos cuentan a todos que es ilegal; suenan en las calles cuando un coche se siente agraviado o simplemente importunado: nos cuentan de nuevo la propiedad, nos llaman a todos a su protección; suenan en el metro y en el bus ante un título agotado: anuncian abiertamente el despiste, demandan comprar billete; en los aeropuertos y en los edificios públicos dan cuenta de aquello que puede entrar, salir o volar: enuncian la accesibilidad y anuncian sospecha o peligro; en los techos de los cuerpos de seguridad dan cuenta de la denuncia y la persecución del delito: expresan el control, la infracción perseguida; sobre las ambulancias y los coches de bomberos nos cuentan la prisa, nos piden paso, sonorizan la enfermedad y la muerte, nos cuentan, como en algunas camas de quirófano, la última alarma continua.

La presencia de las alarmas en nuestra vida cotidiana es de lo más habitual; suenan en el dormitorio o en la cocina; en la plaza, trabajando o paseando, en los bolsillos como en los aviones suenan alarmas, en forma de pequeños pitidos o atrayendo la atención de toda una calle, como sencilla advertencia o creando estados de excepción. El sonido de una alarma (y el de la sirena, que es un tipo de alarma) se reconoce enseguida y no genera ningún tipo de confusión, pues su forma es siempre la misma: una breve composición sonora (uno o varios sonidos) que se repite incesantemente durante un determinado

espacio de tiempo. Se trata, habitualmente, de un fragmento sonoro sin sentido propio que adopta la forma y sentido de alarma precisamente por su continua repetición. Desde el timbre de un despertador a una sirena de evacuación, la variedad de formas que puede adoptar una alarma es infinita, pero su lógica y su función básica es siempre la de *generar un punto de inflexión, enunciar algo y reclamar un movimiento*.

Ante el sonido de una alarma pueden aparecer dudas con relación a su fuente, a sus causas, a su gravedad o conflicto y a sus consecuencias y repercusiones, pero lo que provoca siempre una alarma es la llamada a un espacio de excepción entre dos estados que contiene un sentido y que requiere de algún tipo de movimiento para resolverse, para superar la inflexión. La alarma cuenta, para ello, con una extraordinaria capacidad de convocatoria. Todo nuestro aprendizaje, nuestra memoria, relatos y gestos han vivido entre sonidos de alarma, y su reclamo compone nuestro imaginario desde que existe el mismo sonido. Además, es prácticamente imposible dejar de prestar atención a una alarma, no sólo por el hecho de ser sonido —el oído no tiene párpados, pero se acostumbra y termina por no escuchar— sino por su misma forma, por su insistencia. Ante el sonido de una alarma sólo caben dos opciones para dejar de escucharla: huir, llegando a un lugar donde no alcance su sonido, o bien cumplir con aquello que reclama, el pequeño gesto o movimiento, la solución.

Por todo ello, por su continua presencia, por su capacidad para ser reconocidas y captar la atención, para orientar y generar movimiento; en definitiva, por su capacidad para conmover (miradas, cuerpos, sentidos, escuchas y gestos), me interesa analizar de qué manera componen las alarmas nuestros espacios sonoros; cómo crean, una y otra vez, las *sonotopías de la conmoción* que forman parte de nuestra vida cotidiana.

Los pliegues del espacio

Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse

Georges Perec ([1999](#): 25)

Podríamos decir que el dormitorio, la sala de cine y el congelador industrial son lugares llenos de cosas. La oficina, la cocina, la buhardilla o la plaza, la calle y el vagón de metro son lugares que se llenan de mesas y tablas, de ventanas y luces y de nosotros mismos. También se llenan de pasos, de bostezos o de vendedores de cuchillos, y esa es la manera que tienen de adquirir *sentido*. Todo espacio está siempre lleno de algo, aunque sólo sea de límites, aunque sólo sea de paredes o fachadas, o fundamentalmente de aire; no hay espacios vacíos de sentido. Puede haber cuartos vacíos, libros en blanco o calles desiertas, pero no hay espacios vacíos. Incluso una hoja, que es un espacio apasionante, y el lugar donde empieza todo espacio, según Perec —“Así comienza el espacio, solamente con palabras, con signos trazados sobre la página blanca” ([1999](#): 31)— incluso una hoja, digo, está llena de ideas, de garabatos o de mente en blanco, y es un espacio lleno de sentidos.

Nos queda muy claro pensar que los espacios se llenan o se vacían de gente y de cosas, porque así lo pensamos y lo contamos. Como cuenta José Luís Pardo, pensar el espacio suele dar como primera respuesta candidata la de “esa-especie-de-nada-donde-está-todo, recipiente neutro que acoge el movimiento de los seres vivos tanto como el reposo de los objetos inertes” ([Pardo 1992](#):19). Sin embargo, el espacio nunca es un recipiente, un metro cuadrado o una mera extensión de posibilidades. Todo espacio es una multiplicidad heterogénea de elementos, ya sean materiales, etéreos, semánticos, fungibles o imaginarios, que establecen un vínculo de expresión y comprensión conjunta. Un espacio determinado es un conjunto de cosas y personas, efectivamente, pero también de paredes y ventanas, de saludos y ritmos, de complicidades, sartenes antiadherentes y despertadores, de frases hechas, carraspeos y disculpas. Se hace de miradas sorprendidas, de

bicicletas sigilosas y de coches, tanto como de picores e insultos. Es una realidad completa de tramas etéreas, que *adquiere* sentido de todo aquello que (lo) compone y *otorga* sentido a todo aquello que (lo) compone.

Producir o transformar, entonces, un espacio, no es tan sólo asfaltar una esquina, pintarla de salmón, abrir una ventana o instalar un aire acondicionado. Producir (componer) espacio es estar en él, tranquilo como un perezoso o impertinente como una bocina o una bandera, siendo materia inerte o memoria histórica. Hablar acerca de un espacio es producirlo también, porque se hace de la manera que tiene de ser pensado y contado. Un espacio está hecho de todo aquello que lo compone y que le sucede, de una u otra manera, y va curvando sus sentidos, que son etéreos y distraídos, y no paran de moverse. Cuando uno mismo, o una fotografía, una frase o un portazo entran en un espacio, éste curva su sentido. En el mismo momento uno, o la fotografía, la frase o el portazo, también curvan su sentido y de esta manera sus puntas se tocan. La relación con un espacio nunca es unidireccional, sino esférica y envolvente, porosa y contagiosa, de suerte que uno, el portazo y el mismo espacio no saben de repente cuánto tienen de uno, de portazo o del mismo espacio, pues son todo parte de la misma composición y están compuestos de lo mismo. Se agolpan, se solapan y se curvan, entonces, los sentidos del espacio. Se pliegan, los espacios y con ellos sus sentidos, y de repente son a la vez objeto, sonido, memoria, sentimiento y argumento, y uno quiere llegar y comprenderlos y lo único que puede hacer es hablar acerca de ellos, trazar signos sobre una página en blanco y seguir curvándose en sí mismo(s). “El pliegue implica el volumen y comienza a construir el lugar, claro, pero por multiplicación o multiplicidad, su plegadura acabará llenando el espacio.” ([Serres 1995](#): 46).

Podríamos decir, de otra manera y para seguir curvando, que no es que un espacio se llene, se observe, se huelga, se palpe o se oiga, sino que un espacio implica/compone una forma de palpar, de ver y oír, de pensar o desplazarse. Un espacio es una forma de ser (en/con) ese espacio. Una forma de andar o de tener prisa, de sudar, besar o compartir copa, una composición conjunta de múltiples sentidos. Leyendo a Bachelard ([1965](#): 172) en su poética: “Yo soy el

espacio donde estoy”. O dicho con Pardo ([1992](#): 15) nuevamente, me queda más claro: “(...) no es solamente que nosotros ocupemos un espacio (un lugar), sino que el espacio, los espacios, desde el principio y de antemano nos ocupan.”

Del sonido y sus sentidos

Hace calor la ventana está abierta
unos niños juegan en el patio
vociferan gritan chillan
me sacan de quicio
entonces salgo y voy a sentarme
en un banco en una plazoleta cercana
aquí estoy por fin tranquilo
y unos niños juegan y chillan a mi alrededor, los querubines.

Raymond Queneau (1967: 33)

De la misma manera que le ocurre al espacio, el sonido también está hecho de tramas heterogéneas, de curvaturas y pliegues, y adopta sentidos que se solapan continuamente. Un sonido cualquiera pasa con extrema facilidad de ruido a música, de deseo a tortura, de anécdota a cultura o, lo que es peor y muy habitual, de rebuzno a manifiesto y de desvergüenza a estructura. Al sonido uno puede llegar buscando volúmenes, timbres y frecuencias, y se topa con audímetros, gráficos y más de un aburrimiento. Otros buscan decibelios y ruidos, en el sonido, y ciudadanos modelo de sensibilidad cívica. Las escalas, los arpeggios o la armonía también están dentro del sonido, y toman a menudo la forma de un esqueleto agradecido. La improvisación y los cuartetos de jazz también forman parte del sonido y toman tantas formas y sentidos como gestos y sorpresas tiene la imaginación. Adentro tiene el sonido también el grito de la vecina, el del placer y el de los rencores acumulados, en desconcertante convivencia. Uno tiene también adentro muchos sonidos, los de los propios miedos y los del apetito, los de las inoportunas voces de la buena conciencia y los de las sonrientes voces del deseo.

Hay sonidos que están hechos de pura memoria y estómago, como ciertas canciones, y sonidos que pasan de saludo a despedida en menos que canta un gallo. El canto del gallo o del ruiseñor están cargados de sueño y de secretos, como el de las sirenas. Y el alboroto nocturno, por ejemplo, pasa de la alegría al insomnio con la misma facilidad que unos lo llaman decibelio o incivismo y otros hipocresía o política especulativa. Los sentidos del sonido se curvan y terminan plegándose. De esta manera, las calles desiertas y los gatos dormidos suenan tanto a rumor y sigilo como a atención latente. Suenan las bodegas y las páginas de los libros; a eco, misterio y paciencia. Las catedrales suenan a himnos, y los ejércitos a salmos, y ambos a respiración contenida. Suenan sin cesar los aeropuertos y las colmenas, a cuerpos en movimiento; las almohadas suenan suave, a cuerpos en reposo y a sueño. Las oficinas suenan a sillas con ruedas, y las sillas con ruedas a oficinas; los comerciales suenan a súplica y oración y mentira, como suenan los púlpitos, a lecciones e insulto. Suenan las cocinas, a tintineos y a apetito, a fuego y agua hirviendo. Las televisiones suenan a deseos enlatados y esperanzas, como los escaparates y las cajas de Pandora. El propio cuerpo suena; está compuesto de latidos y balbuceos, de llantos, palmadas, pasos y aplausos. Suenan las camas, a gemidos y a ronquidos, a desesperación y a deseo. Suenan las calles y las plazas, a rumores colectivos y bocinas de impaciencia, a saludos y canciones, a vuelos de helicópteros panópticos, a manifiesto y cacerolas, a martilleo y carcajadas.

Hay sonidos con gran densidad de sentidos, como los himnos que, además de pseudo-música, componen filas de cuerpos contenidos, manos y vistas alzadas, culos prietos, voluntades compartidas y disidencias silenciadas. A algunos incluso se les eriza la piel, y faltan palabras. Otros sonidos, en cambio, son sutiles, y componen pequeños espacios sensoriales, como el ronroneo de un gato en el regazo, que está hecho de caricias y reposo, de ojos entreabiertos y de una misteriosa y atávica complicidad.

Pero sigamos con los sentidos del sonido, que son muchos y muy interesantes. El de la bienvenida al mundo, por ejemplo. El sonido y su primer sentido empiezan en el mismo cuerpo, con el oído fetal; en el cuerpo lleno de ruido

intrauterino, entre el que se empieza a reconocer lo que será la primera interpelación a la vida, el saludo de la voz de la madre. Sloterdijk lo denomina la primera *comuni3n audiovocal* del sujeto, su bautismo acústico ([2003](#): 456). La escucha de la voz de la madre es el primer gesto intencional del sujeto, su primer *salir-de-sí*, en el que se inaugura el primer espacio de sentido. Sloterdijk enfatiza el papel de esta esfera sonora prenatal entendiendo que estas primeras resonancias componen el núcleo sensible del sujeto y el espacio en el que se ejercitará su accesibilidad y comprensi3n del mundo.

Al escuchar consume el oído la acci3n originaria del sí mismo: todo posterior yo-puedo, yo-quiero, yo-vengo, enlaza necesariamente con este primer movimiento de vivacidad espontánea. Al escuchar se abre el sujeto en devenir y sale al encuentro de un determinado afinamiento en el que percibe maravillosamente claro lo *suyo*. Por naturaleza, tal escucha sólo puede remitirse a lo que resulta bienvenido. Bienvenidos, en sentido estricto, son para el sujeto en devenir sólo los tonos que le hacen oír, a su vez, que es también bienvenido.

“Por audiciones prenatales, el oído es provisto con un tesoro de prejuicios acústicos (...) que le facilitarán la orientaci3n, y sobre todo la selecci3n, en su trabajo posterior dentro de la olla de ruidos de la realidad.” ([Sloterdijk 2003](#): 453 y 457). Con la bienvenida del sujeto, el sonido inaugura su extraordinaria capacidad para generar espacios de sentido, escenarios y realidades, y deviene así un privilegiado compositor de tramas narrativas. El sonido es el grabado inmediato y continuo de los movimientos del espacio, nos cuenta cosas acerca de sus objetos y sus habitantes, de sus continuidades y acontecimientos. Nos sitúa, creando lejanías y certezas. Cada instante sonoro es una especie de escritura y lectura de lo que sucede, de las características del entorno y de la posici3n del oyente en el entorno.

Leamos un “lienzo sonoro” que encuentra Chion ([1999](#): 22-23) entre los poemas de Víctor Hugo y que nos remite a esta capacidad compositiva del sonido en un despliegue de percepciones sonoras que narran al poeta el entorno y sus acontecimientos.

Oigo unas voces. Luces a través de mi párpado.
Una campana dobla en la iglesia de San Pedro.
Gritos de los bañistas. ¡Más cerca!, ¡más lejos!, ¡no, por aquí!,
¡no, por allá! Los pájaros gorjean; Jeanne también.
Georges la llama. Canto de los gallos. Una llana
raspa un tejado. Unos caballos pasan por el callejón.
Chirrido de una guadaña que corta la hierba.
Choques. Rumores. Unos retejadores andan sobre la casa.
Ruidos del puerto. Silbido de las máquinas recalentadas.
Música militar que llega a bocanadas.
Guirigay en el muelle. Voces francesas. Merci.
Bonjour. Adieu. Sin duda es tarde, pues ya
Se acerca mi petirrojo a cantar justo a mi vera.
Estrépitos de martillos lejanos en una fragua.
El agua chapotea. Se oye el jadeo de un vapor.
Entra una mosca. Aliento inmenso de la mar.” [1]

Pero el sonido no sólo describe e informa de lo que sucede, sino que conforma atmósferas de seducción que atrapan al oyente con vínculos hechizantes. Cuenta la Odisea que Ulises, ante el consejo de la maga Circe de precaverse durante su viaje por el mar de la seducción mortal del canto de las sirenas, pidió a sus compañeros de viaje que le amarraran de brazos y pies al mástil de su embarcación para poder oír su canto.

Amigos, es preciso que todos —y no sólo uno o dos- conozcáis las predicciones que me ha hecho Circe, la divina entre las diosas. Así que os las voy a decir para que, después de conocerlas, perezcamos o consigamos escapar evitando la muerte y el destino. Antes que nada me ordenó que evitáramos a la divinas Sirenas y su florido prado. Ordenó que sólo yo escuchara su voz; mas atadme con dolorosas ligaduras para que permanezca firme allí, junto al mástil: que sujeten a éste las amarras, y si os suplico o doy órdenes de que me desatéis, apretadme todavía con más cuerdas.” (Odisea XII, 154-164).

El poder del sonido para hechizar, doblegar voluntades, movilizar cuerpos y almas, seducir corazones o llamar a la vida y a la misma muerte es un tema recurrente en nuestro imaginario literario y mítico, y en nuestra historia arquitectónica y política. Como cuenta muy bien Sloterdijk, “Quizá la historia misma sea una lucha titánica por el oído humano” ([2003](#): 433).

El oído siempre se ha considerado el sentido desprotegido —el oído no tiene párpados— y se ha relacionado con la entrega confiada, ante la que el sujeto y la multitud debe volverse sagaz ejercitando una capacidad de resistencia a la fascinación del hechizo acústico.

El sonido es fugaz, desaparece con facilidad y no puede poseerse ([Simmel 1986](#): 684), además, a diferencia de la vista, caracterizada por su distancia con el objeto y por la razón como instrumento, el oído es colectivo y ha pasado por ser siempre el sentido de las emociones y de la afectividad, y así “tiene la capacidad de crear unidades sociológicas y comunidades mucho más estrechas de impresiones que las que se producen a partir de las sensaciones visuales” ([Abad](#) citando a Simmel [1986](#): 686). Serres lo resume muy bien en *Los cinco sentidos*: “Lo audible domina por su capacidad amplia, el poder pertenece a quien posea campana o sirena, a la red de emisores de sonido.” ([2002](#): 141).

El poder conmovedor del sonido también tiene que ver con la difusa distancia entre la fuente sonora y la escucha. Sloterdijk apunta que, de hecho, las sirenas no emiten un canto único que fascina a todo oyente. Su canto no es más que el sonido del propio viajero. Las sirenas cantan desde la laringe del oyente, por eso son irresistibles, porque emiten el canto deseado. Es una manera excelente de decir que, de hecho, uno siempre está en el centro de los sonidos y en el mismo instante en que suceden, y que la propia escucha aporta tanto al sonido como la misma fuente. Los límites entre el cuerpo y el sonido son muy a menudo confusos e indiscernibles puesto que todo sonido, al ser oído, parece que en el fondo también se emita dentro de uno mismo, y para cuando uno oyó algo, ese algo ya tomó asiento en los oídos y en todo el

cuerpo. “La música se instala en nuestra intimidad y parece fijar allí su domicilio. (...) se adentra en lo más recóndito del alma” ([Jankélévitch 2005](#): 17).

Ante la olla de ruidos de la realidad, entonces, el sujeto debe instaurarse como punto de fuerza de una no-conmoción (Sloterdijk 2003: 433) que ha permitirle discriminar retóricas de musas e himnos de cantos, y evitarle las desgracias sirénicas. El poder conmovedor del sonido también sirve, sin embargo, para conformar vínculos y cohesión. La capacidad de selección acústica que adquiere el sujeto para resistir al hechizo sirénico ha de servirle también para construir espacios de complicidad socioacústica, pues la sociedad está hecha de personas que se escuchan: la sociedad es una inmensa caja social, emisora y receptora ([Serres 2002](#): 143).

Me permito tomar unas líneas prestadas que resumen esta idea y que ponen punto y aparte en este recorrido por los sentidos del sonido.

La lujurante isla humana está llena de olores y ruidos que podrían definirse (...) como el soundscape característico de un grupo: un paisaje sonoro, una sonosfera que atrae a los suyos como hacia el interior de un globo terráqueo psicoacústico. (...) cada uno de sus miembros está unido con mayor o menor continuidad al cuerpo de sonidos del grupo a través de un cordón umbilical psicoacústico. Y la pérdida de esa continuidad es semejante a una catástrofe. (...) “corresponderse” mutuamente, en este caso, pertenecer al mismo grupo, en efecto, no significa de entrada más que escucharse juntos —y en eso consiste, hasta el descubrimiento de las culturas de la escritura y de los imperios, el vínculo social por antonomasia ([Sloterdijk 1993](#):30-31).

Sonotopoi: los sonidos del espacio, los espacios del sonido.

*“L’espace est envahi, entier, par la rumeur; nous sommes occupés,
entiers, de la même rumeur.”*

*(“El espacio es invadido, entero, por el rumor; nosotros nos llenamos,
enteros, del mismo rumor”)*

Michel Serres ([1982](#): 32)

En muchas ocasiones un sonido llena de tal manera un espacio que pasa que todos los elementos de ese espacio se convierten de repente en ese sonido. Una cama, por ejemplo, hecha de ojos en sueños, de cuerpo en reposo y de pies descalzos, si se llena del sonido de un despertador, se convierte en un espacio-despertador completo, en el que el cuerpo, los ojos, las manos y la misma cama son todo alarma de despertador hasta que cese su estrépito.

También podríamos contarlo al revés: en muchas ocasiones un espacio llena de tal manera un sonido que pasa que todos los elementos de ese sonido se convierten de repente en ese espacio. Un repiqueteo agudo e insistente, por ejemplo, hecho de dos pequeñas campanas que reciban rápidos y constantes golpes mecánicos de un pequeño badajo conectado a un reloj, si se rodea de dormitorio, de una cama y dos cuerpos en reposo amaneciendo, se convierte en un espacio-despertador completo, en el que el sonido se convierte en una alarma para despertarse, los cuerpos son cuerpos oyendo un despertador y despertando y el dormitorio completo es todo espacio-despertador o espacio *que despierta*. Dicho de otra manera aún: en ocasiones, el sonido y el espacio establecen tal relación de mutua expresión (se expresan juntos) y de mutua comprensión (se comprenden juntos) que componen algo que merece un análisis particular y, en mi opinión, incluso un nombre nuevo.

Puede pasar que un himno, el pasillo del metro, un ronquido, un campo de fútbol o la lectura de un manifiesto se conviertan en todo sonido y todo espacio a la vez, curvados en sí mismos y en mutua composición. Son entonces espacios *compuestos de* (que componen) sonido y sonidos *compuestos de* (que componen) espacio. Son sonotopoi, en el sentido literal de la palabra (sonidos/espacio-lugares-): son lo uno y lo otro, indiferenciadamente, y ya no son ni lo uno ni lo otro, sino algo que es diferente a ambos y que tiene un comportamiento propio. Son composiciones sonotópicas, en las que el sonido y el espacio establecen una relación de *enunciación* de sí mismos y crean composiciones que inauguran formas de acontecer de la vida cotidiana.

Entendido que un sonido siempre forma parte de un espacio, y que un espacio es siempre de alguna manera sonoro, el análisis sonotópico puede iniciarse

desde cualquier escenario o premisa. Podemos analizar, por ejemplo, qué tipo de composición sonotópica crea tal o cual plaza de noche, la sala de espera de una pensión en verano, una manifestación por los derechos de la música en vivo o el bar de la esquina sin su parroquiano habitual. También podemos preguntarnos qué tipo de composición sonotópica crea el sonido de un disparo al aire en la disuasión de una marcha, el de una rúa de carnaval con sonriente alcalde incluido, o el del lloro de un bebé en la visita guiada de la capilla sixtina.

Pero volvamos al inicio de nuestro texto: ¿qué tipo de composición sonotópica componen las alarmas que oímos cotidianamente?; ¿qué ocurre cuando salta una alarma en las puertas de una tienda, en el techo de un coche de policía o en la fachada de un edificio?; ¿qué tipo de composición sonotópica establecen estas alarmas?

Pensemos, para ejemplificar nuestro análisis, en tres tipos de alarma habituales en nuestros espacios cotidianos:

- Las barreras sonoras en la entrada y salida de distintos recintos (tiendas, edificios, instituciones e instalaciones varias);
- las sirenas en coches de policía, ambulancias y bomberos;
- las alarmas de la propiedad, instaladas en pisos, coches y demás espacios privados.

En primer lugar, y para los tres ejemplos, el sonido de la alarma suele llenar por completo el campo sonoro que ocupa, llamando la atención a toda persona cercana y creando un estado momentáneo de conmoción en el que casi todo el mundo calla, busca con la mirada el centro del sonido y reconoce con más o menos acierto el sentido o motivo de la alarma. Un espacio, un centro, una mirada atenta y un sentido.

1. Primera acción compositiva: la alarma crea un espacio completo de conmoción, con un centro de atracción que orienta la atención de las personas que componen el espacio y ofrece un sentido de su presencia.

El espacio de conmoción en el primer ejemplo es evidente: cuando suena la alarma en la salida de una tienda, o en una puerta de embarque, por ejemplo, todo el mundo susurra, calla y observa por un instante al centro de atracción, que es tanto la persona que en ese momento cruza la barrera y todo lo que lleva consigo (maletas, bulto en los bolsillos, zapatos o abrigos, su rostro, la expresión de sorpresa, vergüenza o indignación) como el guardia de seguridad, el policía o el propietario más cercano (su gesto, de actitud desafiante o igualmente sorprendida). El total de los oyentes, aunque solo sea un instante, concentran su mirada en dichas personas, en ambos rostros y complementos (los bolsillos, la mano echando mano a la maleta, el bolso, el uniforme) y, comprendiendo que se trata de un robo, de un peligro o un error, se preguntan cuál será el motivo concreto que ha desencadenado la alarma, cuál el peligro, la sanción o la imprudencia y, por supuesto, cuál será el desenlace.

La sirena de un coche de policía, de una ambulancia o de un coche de bomberos también componen un espacio de conmoción: de persecución, de retrovisores inquietos, de impacientes bocinas, pañuelos blancos y bruscos frenazos. El centro de atracción de miradas y escucha en este caso es el mismo coche, la furgoneta o el camión, así como sus colores, sus rótulos identificativos —azul, blanco, rojo; policía, ambulancia, bomberos— y sus sirenas características. Su sentido es la presencia de una urgencia (en forma de delito, enfermedad o incendio) que requiere paso y rapidez, que tiene prisa y no espera.

En tercer lugar, las alarmas de la propiedad también componen un espacio conmocionado cuando estallan. El centro de atracción, aunque suele ser más difícil de reconocer, resulta ser el mismo objeto supuestamente agraviado —un coche, una tienda cerrada o la puerta de un piso—. Toda la calle o el edificio suena a impertinente queja ciega, basada en la mínima posibilidad de pérdida, y a petición pública de auxilio; y los oyentes, curiosos a veces, tratan de identificar los motivos del reclamo y esperan pacientes a que la máquina calle de una vez por todas.

Reconocido el motivo de la alarma, las personas que forman parte de este estado en suspenso se preguntan cuál será el desenlace, y esperan o provocan la reacción, el gesto, el movimiento que finaliza con dicha alarma y el estado de conmoción. Toda alarma es, por definición, un estado de excepción, y suele conllevar siempre una determinada variedad de opciones que permiten que finalice. Un espacio entre paréntesis esperando el gesto que disuelva el punto de inflexión.

2. Segunda acción compositiva: establecido un centro de atracción y su sentido, el poder de la alarma se centra entonces en la reclamación de un movimiento que resuelva el estado de conmoción.

El supuesto infractor y el guardia de seguridad o el propietario del establecimiento deberán resolver la situación creada por la barrera sónica mediante algún tipo de movimiento: el de la huida y la persecución, el de la entrega del ilegítimo objeto y la consiguiente reprimenda o detención o la disculpa por el error de la máquina y la clara ofensa del agraviado. El movimiento que reclaman nuestras sirenas para la resolución del estado de conmoción es totalmente práctico: es la cesión de paso en su camino, el acto de hacerse a un lado y facilitar su rapidez de movimientos. El movimiento que reclama, en cambio, la alarma de las propiedades ofendidas es la huida del supuesto agresor y la rápida denuncia por parte de algún oyente que atraiga a las fuerzas del orden dominante.

A la vez que crea un espacio y un centro con sentido, que orienta la atención y reclama un pequeño gesto, la alarma realiza una serie de acciones más complejas:

nos recuerda que existe y que funciona (que puede sonar y suena) en un espacio determinado, cuáles son los motivos de su presencia en dicho espacio y qué criterios que hacen que se active, suene y genere de nuevo un estado de conmoción: se actualiza.

nos sitúa en el centro del discurso que conlleva su presencia —sus premisas y argumentos— y nos interpela a posicionarnos: reproduce un discurso.

establece, en los espacios que compone, ciertas maneras de expresarse, moverse y observar movimientos, de escuchar y ser escuchado, de mirar y ser observado: establece un *régimen de sonoridad*.

3. *Tercera acción compositiva: la alarma supone, cada vez que suena, una efectuación concreta de unos usos del sonido y del espacio por medio de una relación compositiva que: actualiza sus posibilidades, reproduce un discurso determinado y establece un determinado régimen de sonoridad.*

Cada vez que acontece una composición sonotópica, ésta renueva y actualiza un determinado uso de sus elementos compositivos. Cuando suena una alarma, ésta actualiza un determinado uso del sonido y del espacio y pone en común una serie heterogénea de elementos: un tipo de tecnología sonora con un mensaje determinado, en un espacio determinado, con un conjunto de personas que oyen, miran y reaccionan de determinada manera. Podríamos decir que cada vez que suena una alarma, ésta compone además un determinado *régimen de sonoridad*,^[2] que establece un conjunto de posibilidades de expresión sonora y de escucha, un determinado campo de visibilidad, unas ciertas posibilidades de reacción ante el estado de conmoción y, en definitiva, una relación de poder ([Foucault 1998](#): 206) que actualiza — reproduce— la presencia de un discurso determinado.

Cuando una barrera sonora hace saltar la alarma de una tienda, de una zona de embarque o del edificio de hacienda, está actualizando una posibilidad concreta del uso de la alarma y de dichos espacios y está renovando a la vez su propia existencia. En el caso de la tienda, por ejemplo, actualiza el hecho de que los objetos en venta puedan contener pequeños espías dentro, y en el caso de un aeropuerto o un edificio público, de que cualquier bolsa o bolsillo sea considerado un potencial albergue de armas. También actualiza, en el caso del aeropuerto o del edificio, que, en respuesta a una serie de normas de seguridad, ciertos espacios puedan permitirse instalar máquinas que registren los objetos personales que uno lleva encima, buscando sospechosos fragmentos metálicos. Por otro lado, la presencia de tantas barreras sonoras actualiza el hecho de que, cada vez más, la relación con ciertos espacios esté

teñida de sospecha y de que la posible relación delictiva que uno pueda tener con un espacio pueda ser comunicada abiertamente a todo oyente presente. El discurso en el que nos sitúan las barreras sonoras de acceso y salida es, claramente, el de la inseguridad del espacio, la sospecha del otro y la necesaria entrega a la inspección pormenorizada. Esta situación, además, nos obliga a posicionarnos cada vez que suena una alarma. Si somos los acusados, mostramos nuestras bolsas con satisfacción o a regañadientes, entre suspiros de paciencia, creyendo exagerado el trámite o con alabanzas y sonrisas por la eficacia del sistema. Como oyentes/observadores ajenos al pitido, nos quedamos quietos y opinamos —¿se estará llevando algo? ¿irá armado? ¿llevará un cinturón de platino?— y no podemos evitar pensar en la posibilidad del delito, sus consecuencias, y el mal trago de sentirse juzgado públicamente, con culpa o sin ella.

En el caso de las sirenas, cada vez que suenan en el capó de un coche de policía, de una ambulancia o de un camión de bomberos, renuevan el hecho de que determinados conflictos (un delito, un incendio, una enfermedad) deban tener una presencia continua en el espacio público y de que estemos continuamente contemplando las tareas de los cuerpos del orden en el cuidado de nuestras propiedades. También actualizan el hecho de que un delito, una enfermedad o un incendio sean acontecimientos que merecen generar estados de excepción compartida, y nos sitúan en el centro del discurso de la inseguridad, de nuevo, pero ahora centrada en otras propiedades: el cuerpo, la salud, el dinero, la casa.

Y hablando de casas, ¿qué ocurre con las alarmas de la propiedad privada? Cada vez que suenan renuevan el eterno pacto, el de la propiedad. Nos recuerdan continuamente que hay gente que tiene, gente que roba y que hay máquinas que no sólo no funcionan, sino que nos quitan el sueño impunemente. Cada vez que una alarma se dispara ante la mínima posibilidad de agresión a la propiedad privada se actualiza el hecho de que el mantenimiento de dicha propiedad merece ocupar todo el espacio posible, sin reparos ni ataduras, ocupando todo espacio ajeno. No es exagerado afirmar que, cada vez que suena la alarma de una tienda, de un coche, del piso del

vecino o de la moto anónima, su función principal no es sólo llamar la atención sobre un posible robo, sino hacernos a todos responsables del mantenimiento del principio de la propiedad privada. Toda conversación se interrumpe momentáneamente, las miradas buscan delincuentes, susurran sospechas, amarran sus bolsos o deslizan cerrojos.

Como en el caso de las barreras, ante la escucha de una alarma de la propiedad no podemos dejar de posicionarnos: maldiciendo al inoportuno agresor por su delito o simplemente por romper el silencio; maldiciendo al impertinente propietario por su falta de respeto al querer compartir sus miedos; maldiciendo a la alarma, que de nuevo saltó sin motivo aparente en una nueva cruzada contra el sueño. También nos posicionamos, cuando oímos una alarma, respecto al estado de la mafia organizada o del hurto de poca monta, respecto a la contaminación acústica y sus intocables generadores o respecto a la necesidad de vaciar de alarmas el espacio público, a estas alturas del partido tecnológico.

Y el problema es que no son anecdóticas o excepcionales, sino cada día más habituales y asumidas sin demasiada protesta. Nuestros espacios cotidianos se llenan de impertinentes pitidos que le cuentan a todo oyente que no pagamos el título de transporte en el metro y el bus, que quizá nos metimos algo en el bolsillo indebidamente o que nuestro cinturón es sospechoso de terrorismo internacional; la calle se llena de insoportables alarmas que suenan a cualquier hora, en cuanto alguien importuna levemente un coche, una moto o un chalet adosado, que la propiedad es la propiedad, y por todos protegida; la policía dispara sirenas y tiros al aire en cuanto persigue a quién sabe quién, y nos despierta si hace falta, que el miedo y la sospecha duermen sólo sobre una oreja.

En definitiva, lo que propongo en este texto es una determinada lectura —una escucha distinta— de las alarmas que se instalan en nuestros espacios cotidianos. Una escucha que nos permita reflexionar acerca de la capacidad de la alarma para crear espacios de sentido, actualizar discursos y establecer regímenes de sonoridad que nos conmocionan a diario. Propongo una escucha

crítica y no conmovida de las alarmas, entendiendo que no tienen tan sólo la función de ahuyentar infractores, pedir paso entre el tráfico o avisar al guardia de seguridad de la presencia de un arma o un objeto robado. Cada vez que suena una sirena, una barrera sonora o una alarma cualquiera, ésta crea una composición sonotópica que reproduce los discursos del peligro, la inseguridad y el desasosiego de la vida urbana *sonorizando* y visibilizando la infracción a la norma y llenando de denuncia pública, de miradas y sospecha nuestros movimientos cotidianos.

BIBLIOGRAFIA

ABAD, B. (2003) *Tecno-perceptivas de la sonoridad electrónica en la cibercultura*, Barcelona: FUOC.

BACHELARD, G. (1965) *La poética del espacio*, Madrid: FCE.

CASTRO, L. (1997) *La risa del espacio*, Madrid: Tecnos.

CHION, M. (1999) *El sonido. Música, cine, literatura...*, Barcelona: Paidós.

CERTEAU, M. de (2000) *La invención de lo cotidiano. 1: Artes de Hacer*, Guadalajara: Universidad Iberoamericana.

DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (2002) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos.

FOUCAULT, M. (1988) *Vigilar y castigar*, Madrid: Siglo XXI.

JANKÉLÉVITCH, V. (2005) *La música y lo inefable*, Barcelona: Alpha Decay.

PARDO, J. (1992) *Los límites de la exterioridad*, Valencia: Pre-textos.

PEREC, G. (1999) *Especies de espacios*, Barcelona: Montesinos.

QUENEAU, R. (1967) *Courir les rues*, Paris: Gallimard.

SERRES, M. (1995) *Atlas*, Madrid: Cátedra.

— (2002) *Los cinco sentidos*. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo, Madrid: Taurus.

— (1982) *Genèse*, Paris: Grasset et Fasquelle.

SIMMEL, G. (1986) *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, Madrid: Alianza.

SLOTERDIJK, P. (2002) *En el mismo barco*, Madrid: Siruela.

— (2003) *Esferas I*, Madrid: Siruela..

NOTES

1 - Poema relativamente poco conocido, el palabras de Chion, que Hugo publicó en *L'art d'être grand-père*.

2 - Tomando prestado el concepto de “panóptico” desarrollado por Foucault en *Vigilar y castigar*, ([1975](#)) podríamos decir que algunas alarmas —sobre todo las barreras sonoras de las tiendas, aeropuertos, edificios y demás— funcionan como un dispositivo sonoro que colabora en la distribución de las miradas y los cuerpos en el espacio de la disciplina panóptica. Las alarmas distribuyen en el espacio un conjunto de potenciales avisadores que orientan la mirada y actualizan la relación de poder que les da sentido.