

Revista de Arte Sonoro y Cultura

Aural

0001 / ENERO 2014
\$3.000 CLP / \$6.00 USD



CHANCACAZO

José Manuel Berenguer
Chrs Galarreta
Mattin
Alejandra Pérez
Samuel Toro
Alejandro Cornejo
Nicolas Collins
Simon Whetham
Nicolás Carrasco
Sebastián Jatz
Llorenç Barber
Rainer Krause
David Velez

Financia:



Consejo de la Cultura y las Artes
Fondo Regional del Desarrollo de la Cultura y las Artes
Región de Valparaíso
Convocatoria 2013

SONORIDAD Y PODER



Editor: Samuel Toro C.

Co-editor: Fernando Godoy

Diseño: Rodrigo Ríos Zunino

Fotografía portada: Rodrigo Acevedo

Distribución: Chancacazo Publicaciones Ltda.
contacto@chancacazo.cl

Impresión: Oikos Impresos

Impreso en Valparaíso, Chile, enero 2014



Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional



Aural es una revista de Tsonami Arte Sonoro
www.tsonami.cl

índice

INTRODUCCIÓN

Editorial | Samuel Toro y Fernando Godoy p. 02

ENSAYOS

Escuchar poder vivir | José Manuel Berenguer p. 04

El animal doméstico se incendia | Chrs Galarreta p. 12

Improvisación y Comunización | Mattin p. 18

Afecto espectral: cuerpos sensibles en ecologías electromagnéticas | Alejandra Pérez p. 26

El sonido presente y pasado del lenguaje y la palabra | Samuel Toro p. 32

Armas acústicas como estrategia para el control social | Alejandro Cornejo p. 36

ENTREVISTAS

Nicolas Collins p. 46

Simon Whetham p. 50

CRÓNICAS

Sobre Bird and Person Dying y Music for Solo Performer | Nicolás Carrasco p. 53

Un Viaje al Espacio que Cruza tu Cuerpo | Sebastián Jatz p. 56

Valparaíso, La Naumaquia | Llorenç Barber p. 64

RESEÑAS

Dinámicas del Vacío | Rainer Krause p. 67

Siilo | David Velez p. 68

Editorial

¿Por qué una revista de arte sonoro? Asumimos este ejercicio editorial desde el interés por la vinculación entre texto y sonido como realidades que pueden movilizar conocimiento y reflexión. Entendiendo la sonoridad como fenómeno influido (e influyente) por distintos ámbitos contemporáneos, más allá de una mirada estrictamente estética, la intención es buscar puntos de conexión con campos del conocimiento, las ciencias, la filosofía, y también lo informal, cotidiano, ficticio y no necesariamente académico.

La reflexión e investigación en torno a las prácticas sonoras nos plantea este desafío editorial, desde aquí buscamos el cruce a partir de las narrativas históricas y culturales controladas por la hegemonía del ojo. Es así que invitamos a una perspectiva del escuchar, en su multiplicidad de posibilidades y consecuencias.

Nos enfrentamos, entonces, a la creación de nuevas ficciones desde un cosmos que suena, desde una historia sonora, desde nuestros cuerpos sonoros. Una posición creativa hacia una cultura auralizada.

Esta primera publicación de Aural tiene como título Sonoridad y Poder. En ella conviven ensayos, crónicas, reseñas y entrevistas. Los ensayos fueron encargados a escritores y artistas, quienes a partir de la amplitud y diversidad de estos conceptos, produjeron textos reflexivos. Las crónicas y reseñas comentan obras, exhibiciones o publicaciones que ocurrieron durante los últimos años. Las entrevistas fueron realizadas a dos artistas sonoros que visitaron, el año 2012, la ciudad de Valparaíso en el marco del Festival Tsonami, a partir del cual surge este proyecto editorial.

El texto de José Manuel Berenguer (España), Escuchar poder vivir, nos invita a reflexionar sobre la calidad acústica del entorno en la convivencia social. Christian Galarreta (Perú) en El animal doméstico se incendia, aborda el problema de la convivencia en los entornos sonoros controlados por la autoridad y el mercado, afectando sobre los cuerpos y las libertades. Mattin (España) en Improvisación y Comunización, reflexiona sobre el tema de la pérdida de la improvisación como recurso anti capitalista y un posible retorno desde la comunización. Alejandra Pérez (Chile) en Afecto espectral: cuerpos sensibles en ecologías electromagnéticas, nos lleva a paisajes de viaje, una experiencia dada en la Antártica, una bitácora y cartografía de las relaciones vivenciales en la experiencia sonora y de escucha. Alejandro Cornejo (Perú) en Armas acústicas como estrategia para el control social, relata de forma descriptiva métodos sonoros y su utilización como armas de control para la ejecución del poder. Samuel Toro (Chile) en El sonido presente y pasado del lenguaje y la palabra, propone la hipótesis del lenguaje oral y escrito como componentes de paisajes sonoros en sí mismos, y como articuladores posibles de “arqueologías” sonoras del pasado.

Invitamos al lector a recorrer esta primera edición de la revista de arte sonoro y cultural Aural.

Samuel Toro

Fernando Godoy

Editores





Escuchar poder vivir

José Manuel Berenguer

*“La oruga de una mariposa llamada *Thisbe irenea* posee un órgano productor de sonido en la cabeza para llamar a las hormigas y un par de canalones telescópicos cerca del extremo posterior, por los que exuda un néctar. Sobre los hombros lleva otro par de toberas que lanzan andanadas más sutiles. Parece que su secreción no es alimentaria, sino una poción volátil de enorme impacto sobre el comportamiento de las hormigas. La que cae bajo su influencia comienza a brincar en el aire. Sus mandíbulas se abren, se vuelve agresiva y ataca con mucha más facilidad de lo normal, mordiendo y picando cualquier objeto en movimiento”¹*

En 2004 se desplegó por Buenos Aires una campaña publicitaria que llamaba mucho la atención. Nunca más he vuelto a ver ese anuncio, pero con esa vez ya tuve suficiente. No creo que llegue a olvidar la imagen que saltaba de valla en valla de una parte a otra de la ciudad: sobre fondo blanco, cubría la mayor parte de su superficie una gran oreja gris, de cuya cisura intertrágica, próxima al orificio de acceso al canal auditivo externo, se precipitaban al suelo tres gotas de sangre, rojas y brillantes. Así se anunciaba un modelo de altavoces de coche. No hay muchas dudas acerca de lo que vendría a sugerir el anuncio. Básicamente, dos mensajes emparentados y preferentemente dirigidos a público joven: “escucha la música en tu coche tan fuerte como quieras, incluso más de lo que tu cuerpo aguante” y “molestarás lo indecible a la gente al pasar en tu coche”. En ambos casos, se plantea como positivo llevar la experiencia de la escucha más allá del límite de lo soportable. Con el tiempo, cada vez estoy más convencido de que, aunque parezca broma, eso es precisamente lo que algunos andan buscando. No entro en si es una conducta voluntaria, involuntaria, consciente, inconsciente o semiinconsciente. Sólo diré que si algo es posible, entonces, va y ocurre en algún momento. Que resulta que podemos hacer bombas atómicas, pues las construimos. Que podemos dejarlas caer sobre ciudades indefensas, pues lo hacemos. Que podemos poner la música aún más fuerte de lo que antes la poníamos, pues lo hacemos aunque moleste. Aunque nos duela.

Nuestras estructuras de control social, capaces de poner impedimentos de todo tipo a las investigaciones orientadas a la generación de conocimientos y nuevas vías de curación de enfermedades para las que hasta la fecha no existe tratamiento claro, no muestran ningún empacho en permitir que se distribuyan dispositivos peligrosos entre la población cuando los intereses económicos que intervienen superan determinados niveles. Pese a que el peligro pueda afectar a los propios usuarios y a su entorno social y medioambiental, casi siempre a sabiendas de ello, hasta estimulan su empleo. Si no son pistolas y otros armamentos, legales en varios países, pueden ser altavoces de cualquier potencia, legales en casi

todas partes a pesar de su conocida utilidad como instrumento bélico y de tortura. Influenciados por el realismo de algunas películas donde la gente muere por la agresión directa de la bala o el cuchillo que desgarran sus entrañas, no reparamos en que las bombas matan más por la onda expansiva que por la metralla. La destrucción y la muerte llegan con una onda de presión de amplitud desmesurada. Los Escudos Humanos españoles en Iraq describían la explosión de los 6000 kg. de pólvora de aluminio de la llamada podadora de margaritas, de nombre oficial BLU-82, sin dejar lugar a dudas acerca de las propiedades letales del sonido². No satisfecho con lo apocalíptico de esos resultados, hace ya 10 años, el departamento de defensa de los USA se superó a sí mismo y, de paso, a la podadora de margaritas, con la llamada madre de todas las bombas, la MOAB³, cuya carga explosiva alcanza los 9000 kg.

Volviendo a los altavoces del anuncio, quisiera recordar que un aparato auditivo humano sometido a presiones muy inferiores a los máximos alcanzables por esos instrumentos puede sufrir desgarros y microhemorragias, en algunos casos, irreversibles. No hace muchos años, al hilo de las sofisticaciones culinarias de la nueva cocina, un chiste de Forges en El País ironizaba con la propuesta de una “cocina asesina” que podría llegar a ponerse de moda en un futuro lejano. En el dibujo del humorista, los camareros pinchaban la cabeza de los comensales con la cubertería. Está por ver que la “cocina asesina” sea realidad algún día, pero la “música asesina” existe desde que en las discotecas y conciertos se rebasan los niveles seguros de sonido en varios órdenes de magnitud. Si el estándar de seguridad aural laboral en muchos países aconseja un nivel de 85 dBA, el de un concierto rock medio supera los 100 dBA entre las filas 15 y 18⁴. ¿Debo recordar que cada unidad representa en esa escala la multiplicación por 10 del valor del flujo de energía o de la presión acústica? La diferencia entre el valor de seguridad y la medida de la experiencia citada es de 15 dBA, lo que significa que, entre el flujo de energía considerado límite de lo seguro y el de la medida en esas condiciones, hay una relación de 1 a 10 elevado a 15. ¡De 1 a 1.000.000.000.000.000!. Más de 1.000 veces

la deuda española de 2.011 expresada en Euros. Hay, pues, que multiplicar el flujo de energía seguro por mil billones para alcanzar el que reina en según que conciertos. Es una inmensidad. Una brutalidad. Un asesinato, al menos, de las células del aparato de Corti. Dejo aquí abierta la pregunta acerca de la razón por la que necesitamos autolesionarnos. No la encuentro, pero seguro que alguna hay.

Me descubro a veces ensoñando que, en el interior de esos coches que al pasar despiden latidos descomunales, usualmente al ritmo de un agresivo, castrense y monótono cuatro por cuatro, debe haber gentes a quienes quizá les encante sangrar por los oídos. Y es que los automóviles, que no sólo sirven para mejorar las condiciones de los viajes y la independencia de sus usuarios, desde siempre, incluso antes de existir, en sus predecesores, carrozas, carros, carruajes, carromatos, etc., ya tuvieron la función de significar la identidad y el poder de sus propietarios. Como sería de esperar, pues, los accesorios acústicos de los carruajes de hoy en día ofrecen cada vez más prestaciones. Entre ellas, la de hacernos “sangrar” por los oídos con mayor eficacia. La escucha de la música en esas condiciones de violencia no sólo tiene lugar por el puro placer de hacerlo, que no niego, aunque ya digo aquí que tampoco deseo ni aconsejo experimentar. Mucha gente se pasea por ahí con su coche y su música por el puro placer de mostrarse. ¿Mostrar su poder? Es una suposición plausible. Pasa igual con quienes transitan por los espacios públicos con su reproductor de mp3 o el teléfono móvil a todo volumen, con los altavoces a punto de saturación, como si los auriculares no existieran, porque de hecho, para ellos, poner la música así es comparable a vestirse de una determinada manera. Pasa igual con la gente que, al venir los calores, abre la ventana de su habitación y pone música en sus equipos domésticos cada vez más potentes. Tal vez hayan pasado el invierno sin escucharla o escuchándola muy poco. Sin embargo, cuando las temperaturas aumentan, la apertura de ventanas se acompaña a menudo de cada vez más altos niveles de música saliendo por ellas. Sin duda, la caricia en el cuerpo de la brisa fresca de una mañana de primavera es un gran placer que, acompañado del exhibicionismo indispensable para vencer el pudor natural por invadir el vecindario de efluvios y basuras personales, debe ser doblemente estimulante. Estoy seguro de que si la exhibición de insignias y banderas no fuera placentera, la apertura de ventanas al son de la música no se practicaría tanto.

El fenómeno, lejos de disminuir, va en aumento a la par de casi todo su contexto inmediato: potencia de los equipos de música domésticos y ensanchamiento del espectro, tiempo medio de escucha de música, niveles medios y máximos de

sonoridad en las aglomeraciones urbanas, franjas de horarios de explotación de negocios ruidosos, así como umbral medio de audición en las sociedades industrializadas y otros indicadores, como los niveles de consumo de música, que crecen a pesar de las lágrimas de cocodrilo de los editores cuando se quejan de la piratería. No creo que existan datos que establezcan directamente vínculos de equivalencia, pero el comportamiento de esas variables que caracterizan los usos sociales del sonido parece comparable al de otras que nos alertan de cuestiones fundamentales para el equilibrio social, incluso, para nuestra supervivencia en la Tierra, como por ejemplo y sin ir demasiado lejos, el incremento acelerado de la temperatura media del planeta. Como a juzgar por la escasez de resultados obtenidos en la lucha contra esta evidencia está claro que esta cuestión acuciante no preocupa suficientemente a una masa crítica de dirigentes políticos, parece normal que su interés por otros temas no tan llamativos, entre ellos, la calidad acústica del entorno, sea casi nulo. Las tímidas campañas que de vez en cuando se plantean con una dedicación de recursos a todas luces escasa, hacen pensar que están sólo orientadas a lavar la cara de las administraciones ante el público sensible, que los responsables políticos deben evaluar tan escaso como los medios empleados. Al parecer, ésta es, desde el punto de vista político, una problemática considerada menor. Sin embargo, aunque los dirigentes casi no la tengan en cuenta, yo diría que, tanto su evolución como la forma pusilánime de tratarla parecen sintomáticas de un mundo desbocado y preso de un proceso de realimentación positiva que no es capaz de desactivar.

Las brechas social y económica aumentan. Nos cuentan que la cantidad de gente que se halla por debajo del umbral de pobreza disminuye, pero no nos dicen nada o muy poco acerca de los que justo rebasan ese límite. Resulta que hay quien sostiene que son la mitad de la población mundial y que van en aumento. Con los niveles de violencia pasa igual. Como con los de metano y dióxido de carbono. Como el nivel del mar. Como la carrera perversa a la que se entregan demasiados medios de comunicación que conciben y estimulan la realización de emisiones donde gana el que más tonterías dice, el que propone la actividad más violenta o más denigrante, quien se hace más rico o más famoso o quien está más tiempo ocioso. Si alguien nos viera de lejos, podría decir que estamos convencidos de que no tenemos límites. Tenemos prisa por ir cada vez a más. Los medios van repletos de publicidades que, una y otra vez, tanto da si de forma manifiesta o subrepticia, nos repiten ese mensaje. Luego, cuando las bolsas bajan, parece que se termina el mundo. Pero ¿cómo podemos pensar, o creer, más bien, que vamos a ir creciendo indefinidamente? ¿A quién le interesa que nos creamos semejante cosa, si está claro que los

recursos del planeta son finitos? ¿Quién tiene aún interés en que nos creamos iguales a los dioses? ¿Quién lo tiene en que continuemos pensando que tenemos derechos sobre la Tierra y el resto de seres que la habitan? Quien lo tenga, será porque no tiene ninguna esperanza y piensa que bien vale la pena acelerar el proceso un poco más, si de ello puede sacar algún partido. Así, los discursos triunfalistas que sin enunciarlo explícitamente nos anuncian un futuro mejor, paradójicamente, nos llevan más rápidamente al desastre.

Cuando aún no habían caído las Torres Gemelas, casi sólo se hablaba de calentamiento global como una suposición de algunos científicos cuya credibilidad se ponía en duda en diversos ambientes, puesto que su mensaje resultaba más bien molesto, al enfriar las profecías espectaculares, siempre tan estimulantes y apreciadas. En el contexto hipomaniaco de esa época, escuchaba una vez en ARCO a Derrick de Kerkhove en un alegato donde apologizaba por el crecimiento del pulso metabólico de la cultura, que asociaba al desarrollo de Internet, al aumento del ancho de banda de los canales de transmisión de datos, así como al de la velocidad de la electrónica computacional. Me dejó perplejo que en su eufórico alegato sostuviera que la auténtica nueva música, la más apropiada a las especificidades de Internet y más acorde con el pensamiento cibernético propio de los tiempos que estaban por venir, había de ser lo que entonces haría una década se llamaba música techno. Nunca entendí como fue que le diera por ahí, porque la cosa no me parecía relevante para su argumentación. Superado el primer decenio de siglo, ahora que la atribución del progreso a los logros técnicos no es sostenible sin tener en consideración otras complejidades y, cedidas a otras propuestas estéticas las marcas de modernidad, contestación y alternatividad que en su momento acaparó despiadadamente, casi sin dejar espacio a otras manifestaciones musicales tan modernas pero menos agresivas, se confirma ahora la absorción, más que la fusión, del techno por los géneros musicales tradicionales. En esa época, De Kerkhove no era el único observador visionario entusiasmado por la velocidad a la que íbamos consumiendo etapas; ese ir hacia algo de lo cual sólo se sabía que era más que el punto en el que nos encontrábamos era generalizado. ¿Más qué? En realidad, no decían mucho más: sólo más. Como si hubiera algún lugar a dónde ir. Como si hubiera algo que fuera superior a otra cosa. ¿Qué íbamos a generar estando en semejante estado de ánimo? Sinceramente, creo que ruido, más que nada.

Podría ser que Internet representara un paso más en la evolución del pensamiento humano; seguro que es un factor que contribuye extraordinariamente en los procesos de socialización, pero si con el empleo

del término evolución se quiere apuntar a cambios sustanciales en el material genético ¿tenemos en cuenta los límites físicos del funcionamiento del órgano que lo hace posible, el cerebro⁵, así como su capacidad real de evolucionar? Durante un paseo por la Vila de Gràcia en el verano de 2009 y con la Inteligencia Artificial como tema general de conversación, Lali Barrière⁶ me hizo ver que la inteligencia podría caracterizarse por la capacidad de generar productos de desecho. En efecto, llama la atención el hecho de que nuestro cerebro, un órgano que se va constituyendo como resultado de uno de los múltiples procesos evolutivos de la vida, fenómeno que invierte temporalmente la tendencia inexorable del Universo al desorden, es capaz de terminar generando tanta basura, tanto desorden, tanto ruido, precisamente en el momento en que parece estar alcanzando sus límites de eficacia. Es claro que nos convendría un reajuste evolutivo. No lo es tanto si ello es o no posible.

Los sonidos, igual que los colores y los contornos de las cosas son percibidos como formas. Todas las estructuras generadoras de formas en la naturaleza están de manera directa o indirecta condicionadas por mecanismos evolutivos, así que suscitan percepciones cambiantes. Las cosas son como son, las percibimos como las percibimos, porque a causa de ello, si se trata de material inerte, tienden a la permanencia frente a estructuras más inestables, o, si se trata de seres vivos, alguna población de individuos de alguna especie ha obtenido ventajas en la perpetuación de sus genes, los cuales, tras ciclos y ciclos reproductivos, tienden así a extenderse a la mayoría de los individuos de la especie. Los cantos nupciales de las aves, por ejemplo, son de una forma concreta porque, gracias a ello, las estructuras genéticas que los determinan tienden a obtener más éxito reproductivo que otras estructuras genéticas que determinan cantos menos atractivos para los individuos del sexo opuesto. Pongo el caso de las aves porque es muy vistoso, pero igual ocurre con los sonidos de las otras clases de animales; con cada especie. Las hembras del grillo, por poner otro ejemplo, localizan al macho por su canto, que debe ser de una forma particular para que les parezca "sexy". El sonido de unas especies encuentra su lugar entre el de las otras tras períodos larguísima de adaptación. Es muy instructivo comprobar que en la selva o en la sabana, los sonidos de los animales se escuchan independientemente, casi sin interferir entre ellos. Tienden a ocupar bandas espectrales o ventanas temporales distintas, así que es habitual percibirlos simultáneamente en todo su esplendor. Eso es porque, generación tras generación, los individuos de cada especie van ajustando sus producciones sonoras de manera que ocupan las bandas de espectro o las franjas de tiempo menos densas, por lo que la probabilidad de

enmascaramiento de su canto es menor. Con ello, aumentará la probabilidad de ser localizado por los congéneres del sexo opuesto y así, si no lo localizan también sus depredadores, mayor será también la probabilidad de aparearse y perpetuar su material genético.

El paisaje sonoro, pues, vivo o inerte, está sujeto a procesos evolutivos y me gustaría señalar que, una vez estabilizados, los cambios debidos a tales procesos tienden a ser irreversibles. El sentido de la evolución es el mismo que el de la flecha del tiempo. Una vez afianzado un determinado estado, la vuelta atrás es de una probabilidad escasísima. Casi tanto como la de que espontáneamente se recompongan los añicos de un vaso que se estrelló contra el suelo. El paisaje sonoro cambia constantemente y de manera irreversible. Siempre. Haya mediación humana o no. Esté compuesto de sonidos de procedencia humana o no. Probablemente, sin embargo, el proceso sea mucho más rápido cuando los humanos entramos en juego, y eso sí es algo sobre lo que me gustaría llamar la atención. Existen incrementos en la velocidad del cambio del paisaje sonoro, que, inducidos por la presencia humana, impedirían o dificultarían el ajuste del resto de elementos sonoros a las nuevas situaciones globales de ocupación del espectro. Tenemos, pues, el poder de llenar de basura el paisaje sonoro y ello no es soportable por todos los seres vivos. Puede que tampoco lo sea por nosotros mismos, porque los altos niveles de sonido aumentan el estrés en los seres humanos y disminuyen su capacidad de comunicación y de respuesta. En algunas ciudades parece comprobado que hay aves que trasponen hacia arriba la frecuencia de sus cantos, posiblemente, como resultado de una adaptación a zonas de espectro donde no hay tanto enmascaramiento, de manera que podrían escucharse con mayor facilidad. Otras especies con menos capacidad de adaptación quizá hayan abandonado las aglomeraciones urbanas a la búsqueda de otros hábitats acústicamente menos confusos, menos atacados. No todas las agresiones al paisaje sonoro no se producen por gusto. Lo corriente es que se den sólo como consecuencia de actividades que quienes tienen poder para ello juzgan necesarias para las comunidades humanas y que, como efecto colateral, producen un alto contenido de basura en forma de señales sonoras. A veces han ocurrido acompañadas de la inconsciencia. Otras, las más, la inconsciencia y la falta de información de los más directamente afectados ha sido conscientemente explotada para extraer beneficios económicos a costa de la degradación del patrimonio sonoro.

Tratamos la naturaleza como si estuviéramos al margen de ella; pero el lugar de la especie humana en la naturaleza es totalmente equiparable al de las otras especies: ni está por encima ni por debajo ni

al lado de la naturaleza. La humanidad está en la naturaleza. Forma parte de ella. Como las demás especies, contribuye con los productos de su actividad en la conformación del medio que las contiene a todas. La oposición entre artificialidad, como propiedad eminentemente humana no determinada biológicamente, y la naturalidad, como característica tanto humana como del resto de la naturaleza, no me parece convincente. En principio, porque siento dudoso que las culturas humanas no tengan determinantes biológicos. Si uno ahonda un poco en las razones de las costumbres, halla vínculos fuertes entre éstas y las respuestas de las comunidades humanas a las presiones del entorno. Es factible considerar las ciudades, construcciones tradicionalmente calificadas de artificiales, como interfaces de la humanidad con el mundo. Son como son para dar respuesta a las presiones del ambiente, como los nidos o las madrigueras. Los techos de las casas están para protegernos de la lluvia, del calor y del frío; los acondicionadores de aire, para contribuir en el mantenimiento de la temperatura entre unos determinados límites. Igualmente, el alcantarillado, para canalizar las aguas y así poder desplazarnos sin demasiado problema por las aceras. Si el mobiliario es diseñado de acuerdo a nuestras especificidades biofísicas, los menús se diseñan teniendo en cuenta tanto nuestras necesidades de aporte energético como las particularidades placenteras del sentido del gusto. Los deportes llevan al extremo habilidades enteramente dependientes de nuestras condiciones biológicas. Debemos protegernos de las lluvias y de la temperatura porque dependemos de nuestra condición biológica. Necesitamos los mercados para acceder a los nutrientes que asegurarán el equilibrio termodinámico de nuestras estructuras bioquímicas. Encontraríamos infinidad de ejemplos similares. Se me puede objetar que hay una gran diversidad de culturas, de respuestas distintas, pues, a las presiones del ambiente sobre los humanos y que no se entiende cómo hay tantas. Pero cada especie constituye en sí una respuesta distinta a esa clase de presiones. Se trata de azar filtrado por las condiciones ambientales de cada lugar. Como cuenta Jacques Monod que diría Demócrito, las cosas ocurren por azar y por necesidad⁷. ¿Por qué en la actividad humana no habría de ocurrir igual? Alguien podría objetarme, también, que las respuestas humanas son resultado de la reflexión y del libre albedrío, del empleo de la mente. Yo respondería que la reflexión y la voluntad son hoy por hoy términos en tela de juicio en el terreno neurobiológico. Resulta que la experimentación neuropsicológica no ha conseguido demostrar que movamos un dedo porque queramos moverlo. Podría ser justo lo contrario: tener la sensación de quererlo mover porque lo movemos. Y es que la inteligencia parece haberse desarrollado para responder apropiadamente a las presiones ambientales; no, para querer o no querer dar tal o

cual respuesta⁸.

No podemos, pues, considerar las producciones humanas al margen de la naturaleza, porque son naturaleza. Tampoco, decir con total convicción que la humanidad sea especialmente pernicioso para la vida. Hace tiempo que se habla de la séptima extinción, la de la llamada megafauna, la que habría dado comienzo en el Holoceno, hace 10.000 años, con gran probabilidad a causa de actividades humanas. Quizá responda a un sentimiento poco fundamentado, pero me gustaría romper una lanza en favor de las culturas que viven en armonía con las otras especies. Desde luego que cabe preguntarse si esa armonía es real. Sea como sea, yo convendría en que, a pesar del poder de destrucción que adquirimos a medida que superamos nuestras habilidades técnicas, hay usos culturales más perniciosos para la vida que otros y, dicho sea de paso: no es necesaria la procedencia humana de un agente para que tenga poder de causar daño irreparable en la naturaleza.

A pesar de que desde hace ya muchas décadas los científicos vienen argumentado con indicios incuestionables que la evolución no se dirige hacia ninguna parte, que no tiene ningún sentido defender la existencia de cúspides evolutivas, que no hay especies evolutivamente superiores a otras, que no sobrevive el más fuerte sino el que mejor se adapta a los cambios del medio y que, en consecuencia, la humanidad es tan sólo una pieza del mosaico de la vida en la Tierra y no una especie privilegiada, con muchísima frecuencia y en personas de recursos intelectuales muy variopintos, escuchamos opiniones que, si fueran argumentadas al extremo, se revelarían contrarias a ese punto de vista evolucionista, tan razonable. La tendencia a situarnos por encima del resto de la naturaleza es algo muy atávico. Por las razones que sean, las orientaciones preponderantes de las culturas humanas han preferido dominarla a integrarse en ella. Al parecer, por alguna razón resultó rentable diferenciarse de la naturaleza para dominarla. Ahora que nos sentimos inseguros porque en el horizonte se avizora ya la escasez de recursos, que sea rentable dominarla no debería estar nada claro para nadie. Lo llamativo, a pesar de las evidencias de todo tipo, es que aún haya quienes propugnen la huida hacia adelante. No se me ocurre nada amable acerca de las posiciones ideológicas que necesitan separar la humanidad del resto de la naturaleza porque se justifican en visiones jerarquizadas y piramidales del mundo, en cuya cúspide sólo cabe instalar a algún dios, justo por debajo del cual se sitúa la humanidad y, por debajo de ella, el resto de seres vivientes. Se sigue de tal construcción que, si la estructura de la creación divina tiene jerarquías, también debe poseerlas la humanidad, es decir, que es natural que existan unos humanos con derechos sobre otros humanos. Pienso,

por ejemplo, en quienes, totalmente al margen de la voluntad popular, deciden las leyes de bosques o de costas de un país en beneficio de entidades chapucera e irresponsablemente diseñadas para la obtención de rendimiento económico, sin tener en cuenta el seguro deterioro de recursos que conllevan las estrategias orientadas exclusivamente a tal fin. La presencia de la jerarquización en esas estructuras ideológicas y la consecuente existencia de castas con derechos sobre otras castas y sobre el mundo es la fuente de todos los desmanes a los que desgraciadamente estamos tan acostumbrados ya, que casi ni reaccionamos.

La música, parte importante del paisaje sonoro para los humanos, es un espejo de ello en muchos sentidos. Por ejemplo, muchos escenarios que se instalan al aire libre para las celebraciones populares tienen aspecto de mezquita o de ábside de una iglesia cristiana. Templo, en cualquier caso, ni una ni otra imagen me tranquiliza. El caso es que no puedo compartir mi desasosiego con todo el mundo, porque la idea de que la música emite mensajes cargados de ideología no necesariamente concordante con la de los textos que se le asocian, no es moneda de cambio. Más bien predomina la tendencia a ser considerada como las sales de baño: un endulzador más de la vida, un masaje. Sin embargo, a mi me parece que el trasfondo ideológico transpira de cualquier aspecto musical que se quiera tener en cuenta. A menudo hallo especial coherencia entre las formas de presentación pública de la música y el substrato ideológico de quienes la producen o la proponen en el seno de los diversos grupos sociales a su alcance. Debería llamar la atención que un escenario musical callejero tenga tanta similitud con la cabecera de las iglesias, la zona donde se sitúa el altar, con su retablo al fondo y a los lados y toda esa imaginería moderna cargada de focos y proyecciones audiovisuales. Es notable que en la mente de tanta gente, de tantos grupos sociales y culturales tan distintos, la música comparta tanto con la religión. Contrasta profundamente el hecho de que mientras la procedencia del sonido en la mayoría de paisajes sonoros se reparta de forma tan distribuida, en los conciertos sea totalmente direccional. La multifocalidad, índice del grado de equivalencia entre los sonidos de un paisaje sonoro, se opone a la direccionalidad tan acusada de los conciertos, aspecto que denota la procedencia de la jerarquía en la dirección del flujo de sonido: lo que vale más que todo lo demás. La momentánea desaparición de los djs de las posiciones centrales de los escenarios en los años noventa fue esperanzadora, porque parecía poner en cuestión esa organización ancestral y proponía algo genuinamente horizontal y democrático. Lástima que la cosa no duró mucho. Poco a poco los djs ocuparon nuevamente los lugares reservados a los oficiantes musicales de

antaño. Su público apenas reparó en ello. Quizá, hasta echara en falta la presencia de figuras predominantes. ¿Cómo fue que al principio los djs se situaron en las esquinas de las escenas? ¿A qué se debió? ¿Y cómo fue que dejaron de hacerlo? Yo diría que al principio no querían asumir el papel tradicional de los músicos, pero la marea ideológica fue poniéndolos sin demasiado trabajo en el lugar donde los necesitaba.

Ante nosotros se levantan escollos cada vez más definidos y de muy complicada superación. Estamos a las puertas de lo que muchos califican de cuello de botella⁹. Las reservas de petróleo se acercan a toda velocidad al punto en que su explotación deja de ser rentable¹⁰ y las energías renovables continúan siendo incapaces de suministrar toda la energía que requerimos para continuar al mismo ritmo que en la actualidad. El cambio climático y el calentamiento global asociado, cuya probabilidad de ser antropogénico es de un 90%, están ya en situación crítica¹¹. En la actualidad, la temperatura media global supera en 0.8° centígrados la media de la era preindustrial y todas las simulaciones prevén ascensos acelerados que rápidamente superan los 2° centígrados. Si la temperatura global media de la Tierra llegara a superar los 4° centígrados, la vida humana ya no sería posible en ella.

Esos son datos al alcance de todos y ampliamente cotejados. A pesar de la evidencia, seguimos confiando en que sabremos reaccionar en el último momento. No contamos con que seguramente no será fácil evaluar si hemos alcanzado o no el punto de no retorno. Si, como sugiere Jacques Attali¹², la música es a la vez espejo y profecía del mundo, mientras su evolución continúe más marcada por esa tendencia al crecimiento exponencial y divergente que por cambios cualitativos y autoregulados, parece que no tendremos ningún indicio de que la tendencia global al desastre que ahora nos amenaza vaya a diluirse. Continuamos anteponiendo los dictados del placer a los de la realidad. Continuamos aferrándonos a la vieja idea semítico-cristiana de que el mundo está para servirnos¹³ y, no sin sarcasmo, veo que los dogmas del Génesis nos llevan directamente a un Apocalipsis que podría no ser tan espectacular ni tan épico como el de la Biblia, pero, al fin y al cabo, Apocalipsis. Sin embargo, la ruptura con el curso actual de las cosas es inevitable: o bien conseguimos dominar nuestros requerimientos energéticos y así modular el ascenso de las temperaturas, o bien terminamos desapareciendo.

Pese a poseer esa habilidad ética que Francisco Varela tan bien describió como hecho evolutivo casi únicamente propio de los humanos, aún no disponemos de herramientas demasiado sofisticadas para controlarnos. Según Varela¹⁴, esa característica

sobresaliente de nuestra especie procede en gran medida de otra contingencia cognitiva de más bajo nivel, algo más próxima a la maquinaria neuronal, consistente en la facultad de percibimos a nosotros mismos percibiendo y actuando. En general, cuando pensamos en nosotros, no sólo nos referimos a nuestro cerebro, a pesar de que es precisamente ese órgano lo que lleva a cabo la actividad de pensar. Nuestros miembros y nuestros órganos forman parte de la entidad a la que apuntamos en esa autoreferencia y el cerebro sabe que necesita de todo ello para mantenerse vivo. Como consecuencia de la capacidad de autoreferencia y de reconocernos formando parte de nuestra especie, la percibimos actuando en el mundo y, demasiado a menudo, introduciendo ruido en muchos, si no todos, los sistemas con los que se relaciona. Este texto es, precisamente, una de tantas muestras de la realidad de percepciones como esa. Eudald Carbonell diría que poseemos consciencia crítica de especie¹⁵. Nuestro órgano del pensamiento es capaz de pensarse a sí mismo como parte de una maquinaria que necesita de unos cuidados, sin los cuales podría peligrar su propia integridad. Entre esas necesidades, consta el intercambio social y la socialización de nuevos bienes patrimoniales, imposibles sin la existencia de la especie, que, a su vez necesita de un contexto sano para continuar viva. Al cerebro, le conviene, pues, considerar al mundo como su extensión y cuidarlo como si del cuerpo que lo aloja se tratara; y lo sabe. Lo sabemos. Lo que desconocemos es la forma de cuidarlo. Necesitamos aprender a identificar y rechazar los mensajes orientados a la satisfacción de necesidades individuales, por más que alimenten la inmediatez afectiva, que, por su aleatoriedad intrínseca, está en la base de la falta de definición en las estrategias globales que deberíamos adoptar. La dinámica ciclotímica de ascensos y descensos reactivos, que tiene un espejo fiel en fenómenos como la bolsa, esa especie de barómetro de los avatares de la afectividad global de los poderosos, debería ser reemplazada por otra más lógica, razonable y ajustada a las necesidades reales de todos; más consciente de nuestras relaciones con todo lo demás, que, de una forma u otra, no deja de ser nosotros mismos.

El mundo necesita atenciones y nosotros necesitamos estar atentos al mundo. Escucharlo, pues. Lo percibimos conscientemente porque nos vemos, pero lo saboreamos y lo sentimos poco. Aún lo escuchamos menos, porque la percepción del sonido guarda una especial relación con lo inconsciente. Nuestra consciencia es algo o muy sorda. No puede escuchar sin el beneplácito del mundo inconsciente, que a menudo se emplea a fondo para impedir que nos escuchemos. No nos dejamos ver desnudos por la ventana, pero sí permitimos que se nos oiga lo más íntimo: música,

sexo y peleas domésticas son parte importante de lo que se puede escuchar en cualquier vecindario. Si, como parece, el incremento del desarrollo y la intercomunicación de nuestras consciencias es vital, ese cambio global debe operarse en el interior de cada una de ellas. Es individual, pues, y además debe afectar por igual a todos los dominios perceptivos. Esa idea debe inspirar nuestra aportación al mundo como oyentes especializados: enseñar a escuchar; a escuchar cómo estamos modificando el paisaje sonoro y si muchos o algunos de esos cambios son susceptibles de ser considerados consecuencia o síntoma de los cambios ambientales con los que a todas luces estamos profundamente relacionados¹⁶. Se impone la diseminación global de la necesidad de una escucha atenta y profunda al mundo, que no consiste más que en la práctica individual de la consciencia aplicada a la propia manera de escuchar. Para ello, lo que necesitamos es silencio¹⁷.

José Manuel Berenguer > Artista inter-media, compositor y guitarrista, es fundador de NauCoclea con Clara Garí, y también de la Orquesta del Caos, colaborador del Instituto Internacional de Música Electroacústica de Bourges (IMEB) (Francia), fue el diseñador y primer responsable del Laboratorio de sonido y música del CIEJ de la Fundació la Caixa de Pensions, así como profesor de música electroacústica en el Conservatorio de Bourges, Francia.

www.sonoscop.net/jmb

NOTAS

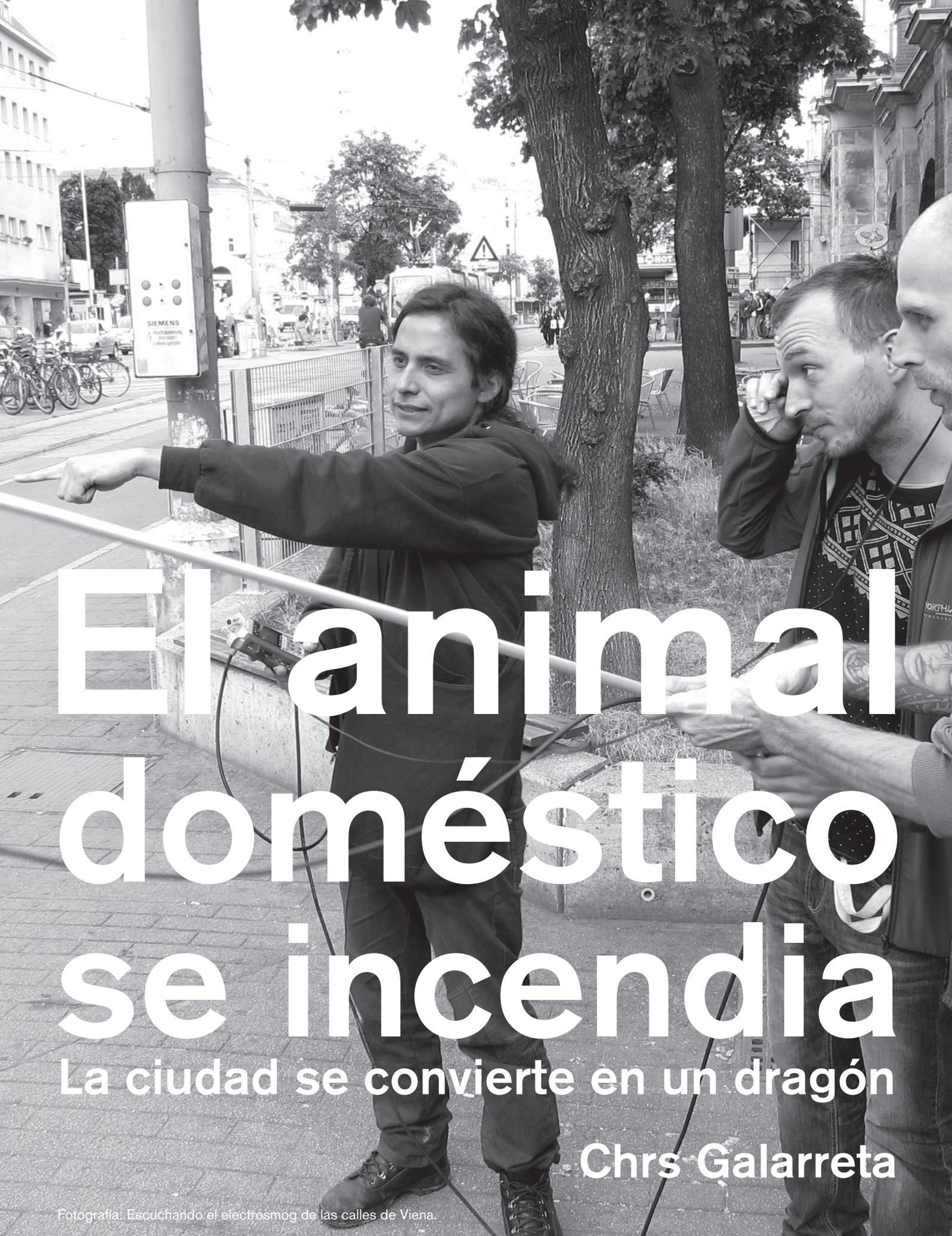
1. Dawkins Richard, El Gen Egoísta, Las bases biológicas de nuestra conducta, Salvat, Barcelona, 1989, prefacio primera edición.
2. <http://usuarios.multimania.es/paxdomini/patio/reporta/podamarg.htm> <http://en.wikipedia.org/wiki/BLU-82>
3. http://internacional.elpais.com/internacional/2003/03/12/actualidad/1047423601_850215.html
4. <http://newsroom.hei.org/pr/hri/72-of-teenagers-experienced-reduced-234273.aspx>
5. Faisal AA, White JA, Laughlin SB, Ion-channel noise places limits on the miniaturization of the brain's wiring, Current Biology, E.E.U.U. 2003, 15:1143-1149.

6. <http://www.lalibbarriere.net/>

7. Monod Jacques, Le hasard et la nécessité, Editions du seuil, Paris, 1971.
8. Libet Benjamin, Freeman Anthony and J. K. B. The volitional brain: Towards a neuroscience of free will, Sutherland, Editors, 1999, Imprint Academic, ISBN 0-907845-50-9.
Libet Benjamin, Mind time: the temporal factor in consciousness, Harvard University Press, 2004, ISBN 0-674-01320-4.
9. Carbonell Eudald, Evolución cerebral y socialización homínida, Conferencia en la Fundación Juan March, 2007, <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=1581>
10. <http://es.scribd.com/doc/54130166/Teoria-Del-Pico-de-Hubbert> http://www.sindominio.net/singuerria/reserves_petroli.html
11. <http://cambioclimaticoglobal.com/>

12. Attali Jacques, Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique, Presses Universitaires de France in [Paris], 1977. <http://www.attali.com/livres/essais/bruits>
13. "Entonces dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza; y señoree en los peces del mar, en las aves de los cielos, en las bestias, en toda la tierra, y en todo animal que se arrastra sobre la tierra." (La Biblia. Génesis 1:26). "Y los bendijo Dios, y les dijo: Fructificad y multiplicaos; llenad la tierra, y sojuzgadla, y señoread en los peces del mar, en las aves de los cielos, y en todas las bestias que se mueven sobre la tierra." (La Biblia. Génesis 1:28)
14. Varela Francisco, La habilidad ética, Editorial Debate, Barcelona, 2003, Isbn: 9788483069721.

15. Carbonell Eudald, Evolución cerebral y socialización homínida, Conferencia en la Fundación Juan March, Madrid, 2007. <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=1581>
16. De ahí, especialmente, los últimos proyectos de la Orquesta del Caos Sonidos en Causa, BarcelonaSoLímit y la Red de Estaciones y Laboratorios de Escucha Permanente del Paisaje Sonoro. <http://sonidosencausa.sonoscop.net> <http://bsl.sonoscop.net>
17. En el año del centenario del nacimiento de John Cage no podía menos que terminar este texto con una cita de lo más pertinente. Cage, J. 1959. Conference on Nothing. Silence. Lectures and Writings. Marion Boyars Publishers Ltd.1985.



El animal doméstico se incendia

La ciudad se convierte en un dragón

Chris Galarreta

El desarrollo y dependencia tecnológica en nuestras ciudades, hacen que estas demanden un alto uso de energía eléctrica y por lo mismo que produzcan radiaciones electromagnéticas¹. Esto puede ser sabido, pero no se nos hace evidente la existencia y el poder de estas ondas hasta que experimentamos su presencia de una manera radical, aun cuando interactuamos con ellas y las manipulamos inconscientemente al usar aparatos electrodomésticos por ejemplo.

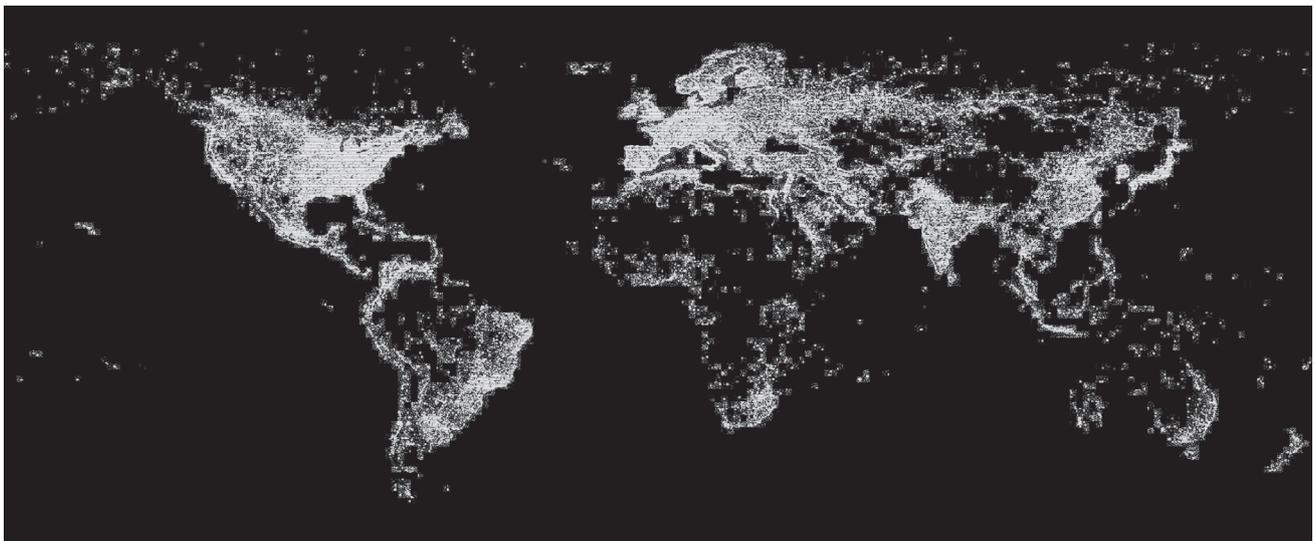
Durante un taller que di en Agosto del 2012 en Viena, titulado “Magnetismo: Atracción y Repulsión” llevé a los participantes a caminar por la ciudad con audífonos conectados a un pre - amplificador de audio y a unos sensores contruidos a mano, por ellos mismos durante el taller. Realizamos esta experiencia con la intención de transducir a sonido el espectro de los campos electromagnéticos generados por el uso de electricidad en la zona y así poder escucharlos.

El resultado fue fascinante, el aire sonaba plagado de señales invisibles, que serían inaudibles sin el uso de la interfaz que construimos. Se nos abrió así una dimensión sonora sumamente dinámica y rica en intensidades, que a la vez nos planteaba la pregunta: ¿Qué tanto pueden afectarnos y hacernos mutar la relación cotidiana con estas señales?

por los intereses económicos privados” (Colectivo Aloardi - “Espacios Sonoros Híbridos en Zonas de Cambio Radical”²)

En muchas ciudades electrificadas del mundo la presencia de la membrana electromagnética invisible en las calles y hogares es potente, siendo al mismo tiempo una manifestación de la membrana del capitalismo³ tardío.

Durante la experiencia del taller, esta membrana apareció tangible y no podíamos evitar la tentación de agitarla de alguna manera. Quizás un comienzo es verla-oirla en estos talleres. ¿El siguiente paso, será incendiarla en un instante y desaparecer, como la membrana misma lo hace al afectarnos? El movimiento es clave.



Esta imagen corresponde al consumo de energía nocturno en el mundo (en forma de luz eléctrica). Se puede ver claramente la diferencia de consumo entre los países industrializados y los países llamados “pobres”. Un patrón visual de la membrana del capitalismo visto desde una perspectiva ecológica.

“En un rango no audible de eventos que interactúan con los organismos y el medio ambiente se producen intermitentemente organizaciones artificiales electromagnéticas. Su presencia es estructural, ya que no puede separarse de la percepción de los espacios en su conjunto. Se acoplan con el entorno construido, en este sentido se manifiesta como un sensorial (sensorium) electromagnético inconsciente. El espectro radial de las comunicaciones electromagnéticas está controlado principalmente

En el mismo taller hicimos un experimento bloqueando la señal de nuestros teléfonos celulares con papel aluminio como ejercicio y ejemplo de como generar a pequeña escala una Zona Autónoma Temporal (TAZ) o un quinto estado sin red. Me inspiré en el texto de Hakim Bey⁴ y apliqué un simple ejercicio de física práctica. De esta manera, con un juego, borramos por un momento nuestra ubicación en la red y sabotamos nuestra cualidad de terminales. Una anulación efímera de la membrana del capitalismo

presente en la tecnología de comunicación móvil y su dimensión electromagnética.

Estoy encontrando mucho potencial en la posibilidad de alterar las relaciones sociales mediante la interacción con ondas invisibles, como los campos electromagnéticos y el sonido (este último, enfocado hacia una destrucción de estructuras de control homogenizadoras en la dimensión acústica, psicoacústica y musical): en el ímpetu de boicotear la cultura del entretenimiento y del mainstream con la gestión cultural independiente, en el ímpetu de llevar en los talleres a la gente ¡afuera! tomar un riesgo y cambiar el "ritual de lo habitual", escuchar, cerrar los ojos y ver el cotidiano de otra manera. Aperturarnos a otras dimensiones, re-crear nuestros espacios y percibirlos como filtros o instrumentos sensoriales en sí mismos. Aceptar caminar en la obscuridad de lo no-evidente. Callar la visión, la razón y nuestra condición doméstica que busca siempre la seguridad en la luz de la definición, del hogar, del concepto, del arte, del dinero, del trabajo, de la familia, de la "salud mental", del "éxito", de la pareja estable y de la funcionalidad del mercado que marca el ritmo del cotidiano.

Let's buy some silence

"Así como el confinamiento de los ámbitos comunales por parte de los señores incrementó la productividad nacional negándole al campesino que criase unas cuantas ovejas, así la usurpación provocada por los altavoces destruye ese silencio que durante toda la historia le otorgara a cada hombre y mujer su propia voz. A menos que tengamos acceso a un altavoz,

estamos silenciados. Espero que el paralelismo sea visible ahora. Así como los ámbitos y bienes comunales de espacio son vulnerables y pueden ser destruidos por la motorización del tránsito, así los ámbitos comunales de expresión son vulnerables y pueden ser fácilmente destruidos por la usurpación que de ellos ejercen los modernos medios de comunicación." (Ivan Illich «El silencio es un bien comunal»⁵)

Para expresarlo en términos económicos. Antes de la co-dominación de la dupla estado-mercado, tanto el silencio como el ruido han sido siempre bienes comunales y pueden llegar a significar formas de interferencia dependiendo del contexto donde se les sitúe. La interferencia no puede dejar de ser un bien comunal. Aun así nos están usurpando sutil y suavemente la posibilidad de interferir. Siguen intentando hacernos oír y emitir lo que/como/donde/cuando quieren. Siguen intentando hacernos oír, no escuchar. Luego seremos ciudadanos funcionales, vecinos no ruidosos. Dejando que crezca la membrana invisible del sometimiento sin agitarla. ¿Se trata entonces de "ser felices con permiso de la policía"⁶?

Prefiero los vecinos que vienen a callarme por sus propios medios y asumen su poder enfrentándose cara a cara, sonido a sonido, dialogando o peleando, que aquellos vecinos que confían su tranquilidad a las autoridades locales pidiendo su asistencia. Si te tocan la puerta para hacerte callar, no es solo por que estés haciendo mucho ruido sino que es por que representas lo que ellos no quieren o no pueden hacer. Y eso hay que enfrentarlo y resolverlo entre nosotros, desde los dos lados del conflicto.

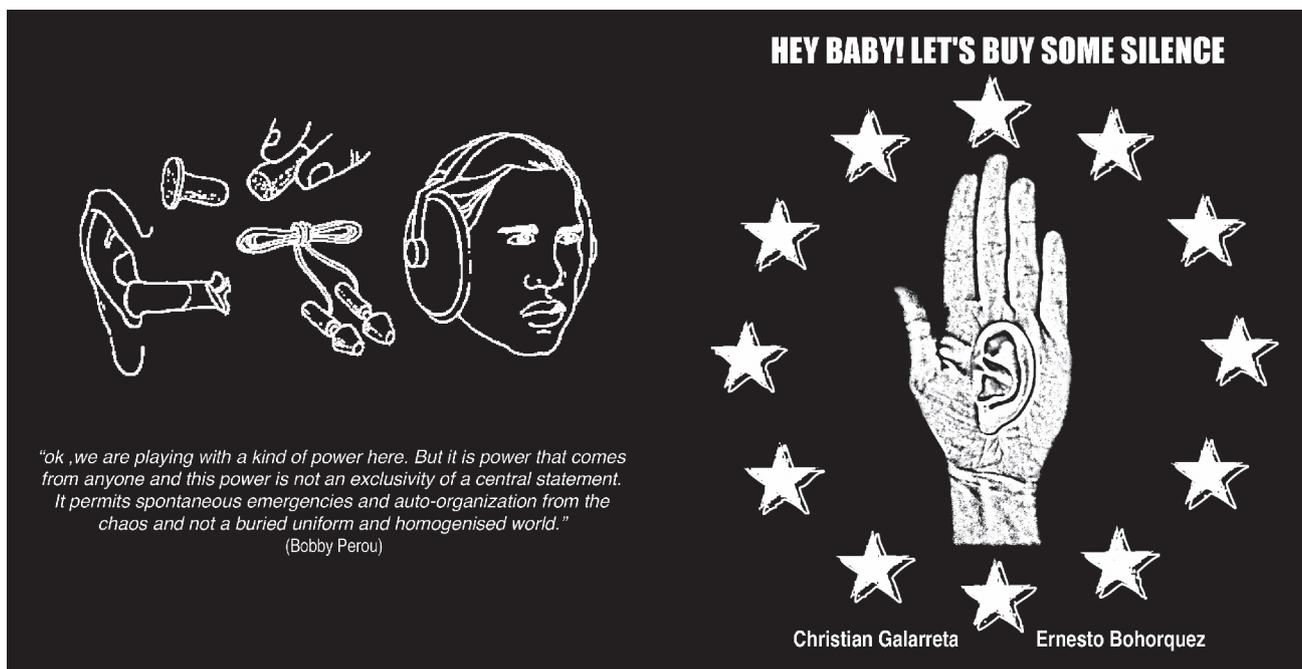


Imagen: Detalle portada de cassette.

Muchos ya no sueñan y suenan cada vez menos. Cedieron sus altavoces, cedieron sus “armas para soñar”⁷. Aceptaron callar, pues aquí respetar al otro significa morir o matar el instante. Dicen: “mi libertad termina donde la del otro comienza”. Como si ahora decidiéramos tu o yo. El ciudadano se esta convirtiendo -si no lo es ya- en esclavo sonriente de la membrana y su jaula de oro tejida en supraestructuras invisibles. Este paisaje acústico no lo dibujamos nosotros, tampoco trazamos sus movimientos, entonces ¿dejaremos que trace los nuestros? Por eso lo quiero escuchar y “ver” bien, para luego hackearlo con sus propios dispositivos:

Sonido: <https://soundcloud.com/feltcollective/chrs-galarreta-ernesto>

Autoproducir un disco, un sonido, un concierto, sobretodo si es producido y post-producido de manera subversiva o autogestionada, es generar tu propio espacio sonoro, es jugar con la arquitectura acústica-social de la membrana. Aunque sea de manera efímera, estas emitiendo e interfiriendo con tus señales. La presencia es hackeada. El ahora es absorbido. ¿Escuchaste el track que cité? Forma parte de un disco que se llama “Hey Baby! Let’s buy some silence”⁸ y es una ironía a las políticas de silencio inducido y en algunos casos obligado que vengo percibiendo en las que son y fueron capitales ricas en Europa⁹.

Empecé a escribir esto escuchando los tracks de este disco con un reproductor mp3 de procedencia dudosa. Debe haber sido fabricado en la India o en China, no esta escrita la procedencia en el producto. Pero se que puede herirme, por que puede sonar mas fuerte que cualquiera que compres en Francia. Lo compré en México, en un mercado pirata por menos de 15 euros, nuevo y por supuesto no cumple las regulaciones de “salud acústica” que impone la Unión Europea para electrodomésticos. Esto lo supe comparándolo con unos reproductores de mp3 marca SanDisk modelo Sansa, comprados en Francia. Estos iban a ser usados para una instalación sonora en Nantes. No era mi idea, ni mi compra, solo estaba ahí para montar y amplificar sonidos que esos reproductores emitirían. Me sorprendí al descubrir que estos reproductores amplificaban la música menos del 50% de la potencia que tiene mi reproductor “indo-chino-mexicano”. Preguntando entre amigos, me enteré de las regulaciones que existen en la Unión Europea para determinar el volumen máximo que pueden emitir los reproductores de música domésticos, que se venden en algunos de los países que la conforman. Apelan suavemente al miedo, con argumentaciones sobre la salud acústica del consumidor.

Sigo pensando que es más saludable decidir el

volumen por ti mismo y más saludable aun herirse de vez en cuando. La vida es así, excepto la vida que se nos quiere montar, la del confort absoluto, la de la pretendida inmortalidad humana. La de los electrodomésticos¹⁰. La de los conciertos experimentales pasados por un filtro decorativo, estética y políticamente correcto. Al limitar técnicamente el volumen de nuestras señales cortan la posibilidad. La sociedad se vuelve receptora y pasiva, no emisora. Y esa inducción invisible esta infiltrada en el cotidiano, en la estructura de los circuitos electrónicos de los aparatos que utilizamos día a día, cuyas señales afectan y configuran parte de nuestras tendencias al entretenernos o ser pasivamente “creativos” por ejemplo.

La arquitectura de estas señales las define el flujo del capital y del espectáculo¹¹ más de las veces a través de su marioneta: el Estado. Quieren que no interfieras con lo que te tienen que decir y con lo que tienes que aprender a decir en el momento y lugar adecuado. Lo peor es que nadie ve el potencial de control que conllevan estas regulaciones, no saben leer entre líneas o a niveles irracionales.

Como muchas otras regulaciones en Europa sobre comidas, configuraciones urbanísticas de lugares públicos, objetos de consumo, medicinas, etc. Estas regulaciones son admitidas sin un aviso público realmente difundido: los avisos suelen publicarse en los periódicos locales, en columnas solo visitadas por gente de leyes o algunos paranoicos. Una amiga mía en Francia me tenía informado acerca de las nuevas normas para mantenerme alerta de alguna ley que me concerniera como posible inmigrante peruano. Ella ha sido diagnosticada esquizofrénica y está al tanto de las nuevas normas, debido a que algunas de ellas regulan la venta de medicinas. Muchos como ella, se ven obligados a consumir solo determinados productos que comercian las compañías farmacéuticas más poderosas que cuentan con la venia del Estado. Así también se intenta criminalizar el comercio de medicina “naturista”, de pequeños productores y la auto-medicación. ¿Arquitectura bioquímica? Las señales no solo están afuera, todos saben que estamos invadidos. La membrana te traspasa. Nos viola como el sonido o los campos electromagnéticos.

“si no estas en posición de curarte a ti mismo, no estas en posición de matarte” (Coil)

El miedo a lo otro

Cuando mi amigo Krapoola¹² deja sonando la alarma del teléfono celular todo el día en función de despertador, y empieza a andar alrededor de su vivienda haciendo sus actividades cotidianas con el teléfono en el bolsillo sonando de rato en rato insoportablemente, está de-construyendo el espacio sonoro, utilizando un dispositivo propio del consumismo para generar cambios en el cotidiano no basados en el confort de la funcionalidad que estos dispositivos conllevan estructuralmente (comunicación, establecimiento de terminales, ubicuidad, control, eficiencia laboral). Krapoola casi se convierte en una bomba de espacio-tiempo, diciéndole al vecino: despierta, ódiame, pregúntame, ¿sabes lo que esta pasando?. Plantea ejercicios de tolerancia.

Un ejercicio similar aplicaría él, en la decoración de su casa en Madrid con objetos que encontraba en la calle, Transformando el espacio en una estructura orgánica que al perder su funcionalidad fomenta la pregunta, la emergencia, la imaginación y el reto a cambiar la perspectiva de nuestra estancia en espacios como estos.

Video: <http://youtu.be/ivK-vCVi2r4>

Curiosamente el vivía en Lavapiés, barrio madrileño copado de inmigrantes sudamericanos, africanos, árabes, rumanos. Los lugares en Europa donde hay más ruido y desorden suelen ser este tipo de barrios, me gustan, quizá por que socio-culturalmente me siento cercano a sus habitantes. Es como que tratáramos de generar una mini-Lima, una mini-Estambul, una mini-Rabat o una mini-Bucarest. Nuestras habitaciones se extienden de las casas a las calles. Generamos nuestros "propios" entornos sonoros, tomamos el aire. Gritamos y tocamos al otro. Por supuesto que se comen y comparten los dulces del capitalismo, pero este se vuelve fosforescente o coge un color de re-apropiación, de robo devuelto, de niño intoxicado.

Immigrants in your ears
Immigrants in your bed
Immigrants in your mind
Immigrants in your tongue
Police loves the otherness voice
I am the noise in your walkie-talkie
come on love our paranoia
your wife is dancing with me
your husband loves my food
I am your alterego singing
you can't sterilize me

por Chrs. Galarreta (Den Haag, 09/2012)

Chrs Galarreta > Autodidacta transdisciplinar, creador audiovisual, compositor de música contemporánea. Fundador de DiosMeHaViolado, Evamus y Tica, tres de las más activas agrupaciones de música experimental peruana entre 1995 y el 2010. También es fundador y miembro activo del colectivo Aloardi.

www.sajra.net

NOTAS

1. Es una combinación de campos eléctricos y magnéticos oscilantes. El campo magnético es producido por el movimiento de las cargas eléctricas, es decir, corriente eléctrica. No necesita un medio material para propagarse, se propaga en el vacío. Para poder estudiarlo, el espectro electromagnético ha sido dividido en bandas: ELF (extremely low frequency), ondas radio eléctricas, microondas, radiación infrarroja, luz visible, radiación ultravioleta, rayos X, rayos gamma.

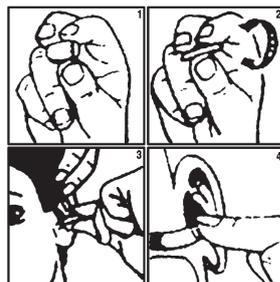
2. Texto escrito por Alejandra Perez, Gabriel Castillo y Chrs Galarreta. http://sajra.net/chrs/?page_id=22

3. "Las supra-estructuras generadas por el capitalismo modulan nuestro entorno sensorial y afectivo configurando nuestro comportamiento y el de otras especies. Tenemos la posibilidad de detectar estas supra-estructuras, de tocar sus membranas invisibles, de modificar la influencia de sus implantes en nuestro entorno inmediato y en nuestro cuerpo. Alterando las ondas y los dispositivos de control podemos re-configurar estas membranas hasta romper las representaciones espacio-temporales a las que

nos inducen. Esto es auto-formatearnos, auto-hackearnos en feedback constante y subvertir incluso lo que asumimos como funciones vitales legítimas.” (“Residuos Sonoros Invisibles y Continuidad” – Christian Galarreta, 2010). http://sajjra.net/chrs/?page_id=668 .También hay referencias a dicha membrana en en el texto “Espacios Sonoros Híbridos en Zonas de Cambio Radical” del Colectivo Aloardi citado anteriormente y en el texto de Howard Slater titulado «Prisioneros de la Tierra, ¡Salid!. Notas para La Guerra en la Membrana», publicado en el libro «Ruido y Capitalismo» Varios Autores – Anti-Copyright 2010.

4. “Hakim Bey es el seudónimo de Peter Lamborn Wilson (n. Nueva York, 1945). Es un escritor, ensayista y poeta estadounidense que se describe a sí mismo como “anarquista ontológico” y sufi(...) Se hizo famoso en 1990 con su obra Zona Temporalmente Autónoma (TAZ por sus siglas en inglés). Algunos escritores lo consideran el padre ideológico de los hackers. http://es.wikipedia.org/wiki/Hakim_Bey . Llegué al texto TAZ, por una referencia a su autor al pasar unos días en Berlín escuchando un disco de la banda inglesa Coil, llamado “The Apes of Naples”. Aun siendo música bastante convencional, en la dinámica de las estructuras sonoras y líricas de este disco percibí: sigilos, mantras, arritmias, repetición cíclica, poesía. Técnicas para alterar la percepción o des-estabilizarla al escuchar. Busque información sobre Jhon Balance y no me equivoqué. El cantante de Coil estaba muy metido en el tema de la apertura sensorial por medios diversos. Era uno de los principales ideólogos de “La Magia del Caos” (algo así como lo Sajjra en la cultura andina) y el Discordianismo, esto último es un tópico también tocado por Bey. La relación de Coil con estas ideas me trajeron a la mente también a Amon Duul, a algunas bandas de Kraut-Rock, y la idea de como en los 60s en Alemania había una frontera borrosa entre músicos experimentales y movimientos sociales de acción directa (Red Army Faction). Algo similar a lo que sucedería con el surgimiento del rock subterráneo peruano en los 80s en paralelo con la guerra interna que se vivía en el Perú. Solo hay que cambiar el misticismo y la “magia” por física práctica y tendremos bombas o amplificadores de sonido.

5. Illich Iván, Ensayo, Viena, 4 de septiembre de 1926 - Bremen, 2 de diciembre de 2002. Fue un pensador austríaco polifacético y polémico, clasificado por muchos como anarquista, autor de una serie de críticas a las instituciones clave del progreso en la cultura moderna. Se ocupó en formular profundas críticas a la educación escolar, la medicina profesional y de patente, el trabajo ajeno y no creador, y el consumo voraz de energía necesaria para el



1. Here come the earplug promoters

desarrollo económico como una negación de la equidad y la justicia social, entre otros muchos temas. http://es.wikipedia.org/wiki/Iv%C3%A1n_Illich

6. Adan Martin, Poemas underwood.

7. Título de un evento realizado en el circuito subterráneo limeño el 25 de Noviembre de 1999, en el que participarían bandas experimentales peruanas como Fractal, Evamuss y Jardín. El evento lo organizaría Wilder Gonzales Agreda, líder de Fractal en ese entonces.

8. Título de un cassette del sello independiente Felt Collective (Grecia), es una colaboración con el peruano Ernesto Bohorquez.

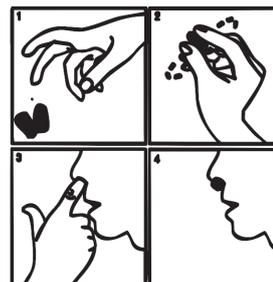
9. Hay una relación entre la riqueza, el confort, el desarrollo económico y la capacidad de influencia y control sobre la ciudadanía por parte del estado-mercado. Es curioso ver que en lugares con economías mas deprimidas como la Europa eslava, se perciben emergencias sociales auto-gestionadas como alternativa al control estatal que hacen uso de este, pero a diferencia de la “Europa rica” presentan un espíritu fresco, vital, solidario, abierto pero a la vez desconfiado.

10. En este link pueden leer algunas de las normativas europeas oficiales contra el ruido: <http://xn--acstica-71a.net/normativa/u-europea/normativa-europea/>, <http://www.juristas-ruidos.org/> Gracias a José Luis Espejo (Mediateletipos, revistas Ursonate) por los links.

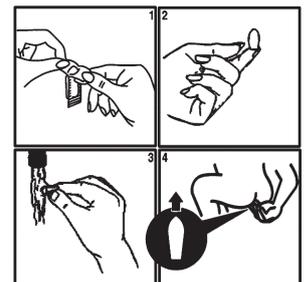
11. Debord Guy, La Sociedad del Espectáculo, editorial Buhet-Chastel, París, 1967.

12. David Krapoola se in-define así: “Soy un domador. Exploro la forma en que los materiales interactúan cuando el estropicio sucede. El ruido es uno de ellos, no una realidad por sí solo. A lo largo de este camino de aprendizaje la memoria se ha instalado a sí misma y el olvido ha aparecido. La mutación no ha hecho más que empezar. ¿Regresión? Para mis interpretaciones, mis dispositivos son auto-construidos y en su mayoría proceden del detritus y van hacia allí.”
Escuchar: [myspace/indhecenter](https://myspace.com/indhecenter)

13. www.sajjra.net y mi proyecto de pop! : soundcloud.com/sajjra



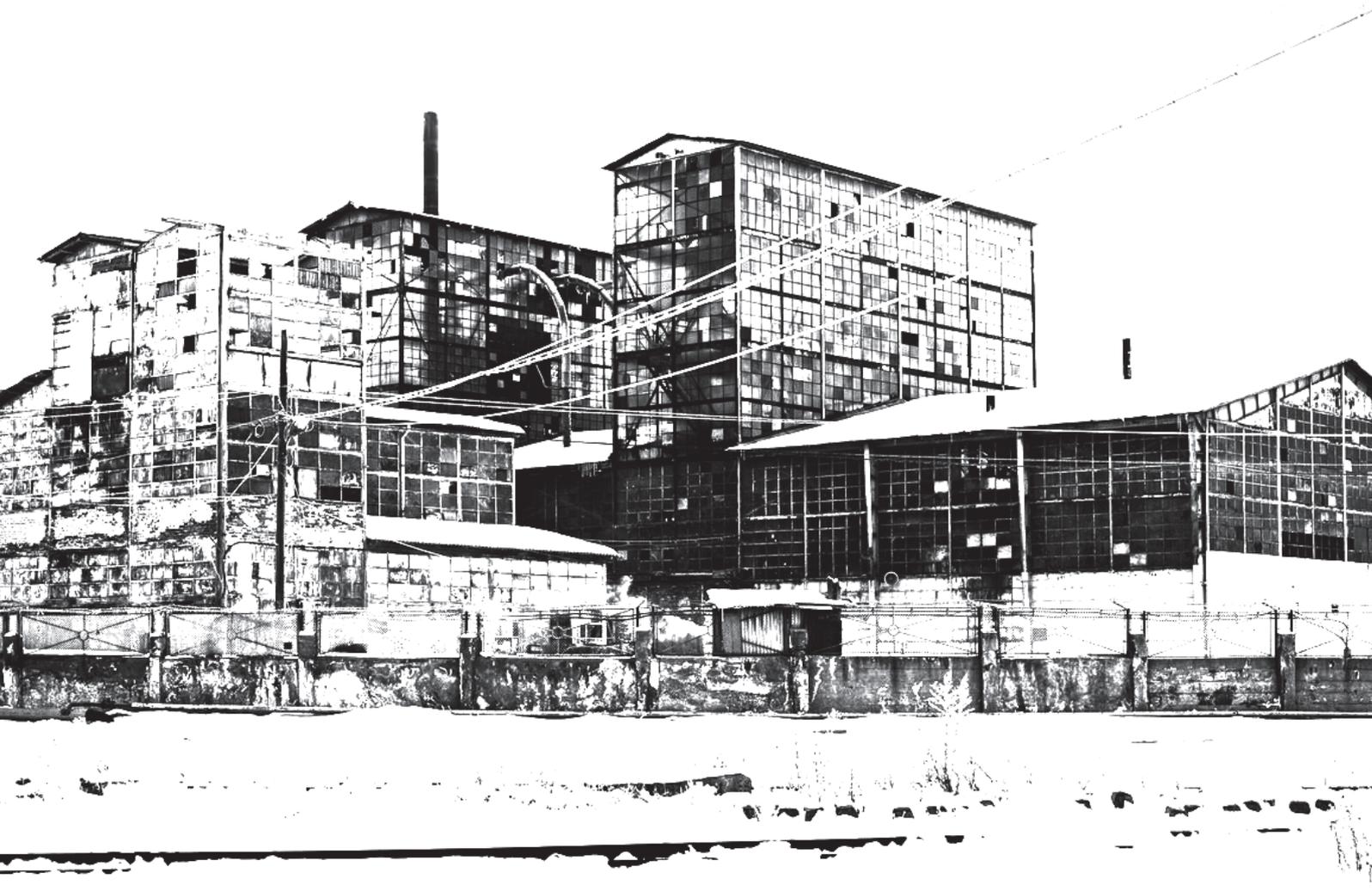
2. UE strategies for soundscape sterilization



3. Just put in your fucking hole

Improvisación y Comunización

Mattin



Hablar del producto es suponer que un resultado de la actividad humana aparece finalizado en relación a otro, o dentro de otros resultados. No debiésemos proceder desde el producto, sino desde la actividad. En el comunismo, la actividad humana es infinita porque es indivisible. Tiene resultados concretos o abstractos, pero estos resultados nunca son “productos”, pues eso plantearía la pregunta de su apropiación o de su transferencia bajo algún modo dado.

Théorie Communiste, La Auto-organización es el primer acto de la revolución; luego se convierte en un obstáculo que la revolución debe superar.

Podríamos ver la improvisación como una forma de hacer música que toma la actividad como punto de partida más que enfocarse en un producto final. Las prácticas improvisadas anticipan algunos problemas en cuanto a su apropiación – especialmente si tomamos en cuenta su naturaleza colaborativa y la forma en que aborda la relación entre el yo y el colectivo. Con este texto me propongo examinar las conexiones específicas entre improvisación y comunización, con el fin de reconsiderar la noción de libertad en la improvisación actual y su potencial de generar una acción colectiva más allá de las expresiones individuales. ¿Cómo puede ser la improvisación una “praxis de la libertad” en condiciones de falta de libertad?

Actualmente, la improvisación y el tipo de subjetividad que propone tiene más en común con el capitalismo contemporáneo que nunca antes, por medio de su énfasis en la toma de riesgos, adaptarse rápidamente a situaciones inesperadas, la seguridad en sí mismo en situaciones difíciles, dar con distintos enfoques y adoptar un sentido constante de fragilidad y crisis.¹ La improvisación libre surgió del free jazz y la música contemporánea en los años 60 en Europa y Estados Unidos y en oposición a la relación entre intérprete y compositor, se supone que no posee lenguajes, normas o jerarquías entre los ejecutantes. Su producción y recepción suceden simultáneamente sin ninguna fase de preparación. Debido a esto, se pensaba que la improvisación desafiaría su propia mercantilización más que cualquier otra forma de hacer música. En los 60s los improvisadores vincularon estas cualidades a un potencial político radical,² pero en algún momento las limitaciones del potencial político de una práctica de nicho vinculada a la tradición avant-garde se hicieron evidentes para algunas personas. Este fue uno de los elementos clave en la disolución de la Scratch Orchestra³ y por qué personas como Cornelius Cardew dejaron

de improvisar y se hicieron miembros del Partido Comunista de Inglaterra.⁴

Echemos un vistazo a algunas de las similitudes entre la comunización discutida por Théorie Communiste y la improvisación: porque ambas están contra la noción de programas prescriptivos, enfatizan la actividad sobre el producto, cuestionan la representación y luchan por las relaciones sociales sin mediación. Ambas perspectivas desafían las relaciones de propiedad al proponer la actividad humana colectiva más allá de la relación sujeto/objeto capitalista. Soy consciente de los problemas que surgen al unir una práctica artística y un trabajo revolucionario teórico, pero debemos tener en cuenta el tipo de cuestionamientos políticos y compromisos que la improvisación ha experimentado desde los años 60. Las teorías de Théorie Communiste alrededor de la comunización resuenan con ciertos aspectos de la improvisación, mientras que también cuestionan y problematizan el potencial de la improvisación en la actualidad. Comunización, como se entiende en este texto, es la producción de comunismo por medio de la abolición de todas las relaciones sociales capitalistas y las mediaciones que conllevan: mercancías, intercambio, clases, propiedad, divisiones del trabajo, el Estado, trabajo asalariado y relaciones de género tal y como las conocemos hoy en día. Comunización es el proceso revolucionario que elimina estas formas como parte de la lógica del proceso revolucionario y la expansión de la revolución. Tomar en cuenta las ideas de la comunización significaría entender la improvisación no como una forma de prescripción o prefiguración, ni como una vanguardia ejemplar de la actividad del presente. Esto es precisamente lo contrario a la improvisación, tal como es entendida históricamente por aquellos que la han teorizado como la praxis de la libertad en el presente.

La inestabilidad de la Improvisación

Si podemos hablar de actividad humana infinita en el comunismo, es debido a que el modo capitalista de producción ya nos permite observar – aunque contradictoriamente y no como un ‘lado bueno’ – la actividad humana como un flujo social global continuo, y el ‘general intellect’ o el ‘trabajador colectivo’ como una fuerza dominante de la producción.

Théorie Communiste, “Comunización en el Tiempo Presente”.

La improvisación por sí misma puede no cuestionar directamente las relaciones de propiedad, sin embargo plantea algunos problemas cruciales, por ejemplo, con respecto a la propiedad intelectual. En los Estados Unidos si quieres obtener el copyright de una improvisación con la Sociedad Americana de Compositores, Autores y Editores (conocida comúnmente como ASCAP), tienes que transcribir todo el material a una partitura musical (ten en mente el nivel de abstracción presente en la música improvisada) y dividir la atribución de autoría. Por ejemplo, si el grupo es un trío, a cada miembro se le asignaría un 33.3 por ciento. Este problema conceptual enuncia las contradicciones detrás de la propiedad intelectual y su necesidad de autoría y divisiones del trabajo. La improvisación toma la actividad como punto de partida, pero es una actividad de auto-negación, en el sentido de que trata constantemente de socavar sus propias convenciones. El lenguaje de la improvisación también difiere de otras prácticas artísticas que dependen de términos tales como: estabilidad y fijeza, obras de arte, piezas y proyectos, los cuales inevitablemente presuponen un autor detrás de la obra y un producto del trabajo, por más elusivos que estos sean. Dichos términos prevén un marco cerrado donde existe una proyección de lo que la obra podría terminar siendo, o en lo que podría convertirse. Esto se asemeja a un modo de producción transicional que se opone a la comunización. En cambio, la improvisación intenta eliminar jerarquías y divisiones repudiando las partituras y la noción de compositor. Tony Conrad ha escrito sobre sus improvisaciones colectivas con Marian Zaazela, La Monte Young y John Cale entre 1963-65, particularmente que en contraste a otros tipos de música, lo que ellos querían llevar a cabo “era prescindir de la partitura y por ende de las trampas autoritarias de la composición, pero manteniendo la producción cultural en la música como una actividad”.⁵ La improvisación, enfatizando la actividad como performatividad radical – como una atención colectiva extrema a la última instancia en la cual cada momento podría cambiar el estado de las cosas – también propone un enfoque anti-programático que cuestiona los momentos de

mediación. No tiene un momento transicional antes de su realización (ensayo, composición o preparación); su realización es inmanente a su producción y no hay etapas diferentes entre las dos. Históricamente la improvisación ha sido también muy consciente de su propia mercantilización. A comienzos de la década de 1970, Cornelius Cardew habló sobre la imposibilidad de registrar la improvisación: “la improvisación es el presente, sus efectos podrían permanecer vivos en las almas de sus participantes, ambos activos y pasivos (es decir, oyentes), pero en su forma concreta se va para siempre desde el momento en que ocurre, tampoco tiene una existencia previa antes del momento en que ocurre, por lo que tampoco hay una referencia histórica disponible”.⁶ Lo que más se oye acerca de la improvisación es un sentido implícito de acción y auto-suficiencia, lo cual es extremadamente cuestionable hoy en día como una “perspectiva alternativista”. Por ejemplo, Conrad, junto al Dream Syndicate, pensaron en lo que estaban haciendo como una actividad pragmática que otorga satisfacción en la comprensión del momento.⁷ Desde una perspectiva contemporánea, Bruce Russell va mucho más allá cuando define su *Improvised Sound Work* (ISW – Trabajo Sonoro Improvisado), como una práctica creativa autónoma que podría generar formas de conciencia contra-ideológicas y anti-capitalistas.⁸ Escribiendo sobre las prácticas Situacionistas de la *dérive et détournement* (deriva y tergiversación), explica: “La virtud de estas prácticas depende de la forma de conciencia que ellas engendran; el objetivo era producir un nuevo tipo de persona que habitara una nueva sociedad. Yo creo que este mismo tipo de efectos subjetivos podrían derivarse de las prácticas artísticas sonoras de ISW, surgiendo de la invención de un nuevo medio. En particular, estas prácticas son anti-jerárquicas, en red, improvisadas y limitadas al campo de la producción restringida, actuando tal como el cine anti-Espectacular de Debord, como una crítica inmanente de la cultura misma”.⁹

En las condiciones actuales, la afirmación de que la improvisación tiene una posición crítica sobre el capitalismo y que puede producir momentos autónomos que son contra-ideológicos, no solamente parece alimentar la idea de esta práctica como un nicho autocomplaciente del *avant-garde*, sino también podría ser visto como un acto de auto-inversión en forma de capital cultural. Tenemos que tomar en cuenta que la improvisación es cómplice de la industria cultural al igual que otras formas de hacer música, por medio de conciertos, discos, festivales y revistas. En vez de fetichizar sus pretensiones de producir experiencias no mediadas, la improvisación debiese cuestionar sus propias mediaciones, tanto mirando los hábitos y reglas informales que ha desarrollado a lo largo de los años, como sus relaciones con las condiciones materiales presentes.

Comunización

No hay nada que afirmar en la relación capitalista de clases; ni la autonomía, ni las alternativas, ni el afuera, ni la secesión.

Endnotes, “¿Qué vamos a hacer?”

Hoy en día, los grupos políticos ultra-izquierdistas tienen diversas maneras de tratar con la noción de comunización. El término ha existido bastante tiempo y se ha desarrollado más por grupos políticos de la ultra-izquierda francesa en la estela de Mayo del '68. Hay dos líneas principales que toman las políticas de los Situacionistas como un punto de partida, pero luego difieren ampliamente. Una perspectiva es teorizada por el medio influenciado por el post-estructuralismo alrededor de Tiqqun y Comité Invisible: ellos abogan por la acción directa y el éxodo, e iniciar el proceso de comunización de forma inmediata por medio de su escisión de la sociedad. Su enfoque insurreccionista contiene residuos de la crítica post-heideggeriana de la tecnología. Esta línea es fuertemente criticada por grupos como *Théorie Communiste*, *Endnotes* y *Riff Raff*,¹⁰ que consideran que este enfoque es, lo que ellos denominan, una “perspectiva alternativista”. El surgimiento de *Théorie Communiste* en los años 70 en Francia se vio influenciado por Louis Althusser, por lo tanto su visión es más estructuralista y menos utópica y moralista que la de Tiqqun y Comité Invisible. Con una dosis refrescante de anti-humanismo cuestionan duramente la posibilidad de una acción subjetiva y no afirman que la separación de la sociedad sea posible. *Théorie Communiste* estudió los diferentes cambios del capitalismo, así como también las luchas sociales, y hace evaluaciones sobre como debe de ser la revolución hoy en día. Menos sugerente y más descriptivo, *Théorie Communiste* tiene mucho cuidado de no prescribir cómo debiese proceder la revolución ya que esto traería de vuelta lo que ellos llaman “programatismo”.

En su análisis de los fracasos de revoluciones anteriores, *Théorie Communiste* ha llegado a la conclusión de que en los movimientos previos de la clase obrera, no se abolieron como trabajadores ni tampoco destruyeron la forma-valor,¹¹ debido a que su agenda era reafirmar el trabajo, no abolirlo junto con el capital. *Théorie Communiste* llama a este tipo de políticas ‘programatismo’.¹² Afirman que el capitalismo nunca ha sido seriamente desafiado por él, y que el momento histórico del programatismo hace tiempo ha quedado atrás. Para ellos, programatismo se refiere a cualquier ideología que proponga tomar medidas para y después de la revolución. Aquí se puede incluir a todos los partidos, sindicatos y organizaciones que adhieren al poder e identidad de los trabajadores. También se refiere a ideologías

que prescriben a un programa de transición, como obtener los medios de producción primero, luego la toma del Estado y gradualmente alcanzar los resultados de la revolución, o aquellas ideologías que presentan demandas de mejores salarios y condiciones de trabajo.

Según *Théorie Communiste*, el fin del programatismo se produjo con la recuperación capitalista de las luchas de las décadas del 60 y 70, sobre todo cuando algunas de las demandas hechas por el movimiento Autonomía en Italia (como romper con la rigidez Fordista), ayudaron a dar forma al tipo de neoliberalismo que tenemos hoy en día. “La auto-organización es el primer acto de la revolución; luego se convierte en un obstáculo que la revolución debe superar”, este subtítulo de su folleto sintetiza el problema claramente. Cualquier prefiguración de como podría ser una sociedad post-capitalista es neutralizado, absorbido y valorizado, ayudando así al capitalismo a superar sus propias contradicciones internas. Esto es aún más grave para los artistas que hemos interiorizado la ley del valor en nuestros cerebros hasta el punto que, incluso si no sabemos exactamente lo que estamos haciendo, ya podemos especular sobre el valor potencial en diversas formas (cultural, experiencial, económico). Por ahora, está claro que no podemos participar de la revolución teniendo una agenda. Tendremos que improvisar, ya que realmente no sabemos como se vería el mundo sin la forma-valor.

Bajo el capital financiero de hoy, el rol del trabajador está perdiendo protagonismo. Como sostiene Michael Hudson, el circuito ya no aparece como dinero-mercancía-dinero, sino como dinero-dinero,¹³ lo que significa que el proletariado ya no es tan importante en la creación de valor como lo era antes. Contamos también con la producción de un exceso de población que no puede ser integrado dentro del circuito de la producción mercantil. El proceso de individualización y fragmentación que está generando el capitalismo por medio de la deuda, ayuda además a anular la mirada programatista en la que podemos luchar por la revolución (y finalmente el comunismo), a través de un proceso de apropiación de los medios de producción. Bajo esta rúbrica, podemos tomar la teoría de *Théorie Communiste* como una fuerte crítica a la noción de los bienes comunes. A menudo, el debate sobre los bienes comunes se asemeja a la perspectiva alternativista, como si fuese posible tener un equilibrio constante entre la propiedad privada y los bienes comunes. Como Marx, después de David Ricardo, nos señala: “La esencia subjetiva de la propiedad privada, la propiedad privada como una actividad en sí misma, como sujeto, como persona, es el trabajo”.¹⁴ Después de esto, la respuesta de *Théorie Communiste* al argumento de los bienes comunes sería que, a menos de que se

elimine el trabajo por completo y la forma-valor del capitalismo, estos mantendrán su auto-reproducción. La abolición de la forma-valor también implicaría un proceso de auto-abolición, ya que nuestra subjetividad – como la concebimos hoy en día – es, en gran medida, producida por el capitalismo. Esta no es una perspectiva catastrófica o pesimista, sino una más bien realista que proviene del análisis de los fracasos de las luchas de clase anteriores. No hay una manera ética o responsable de lidiar con el capitalismo. Tomando en cuenta la cita anterior de Endnotes, no podemos plantearnos positivamente bajo las condiciones actuales, y sin eliminar la forma-valor, no podremos abolir la propiedad.

Periodización

Otro término clave para comprender la teoría de *Théorie Communiste* es su uso de la noción de periodización.¹⁵ Según ellos estamos viviendo un período histórico específico en capitalismo, lo cual hace que la posición alternativista y programatista esté obsoleta. Esta ruptura histórica emerge de las distinciones entre lo que Marx llamaba “subsunción formal y subsunción real”, y más específicamente, lo que ellos denominan la “segunda fase de la subsunción real”, la cual aconteció en los años 60 y 70. En sus borradores de *El Capital*, Marx diferencia la subsunción formal, en la cual el capitalismo se apropia de las viejas formas de producción y las integra en el circuito del capital, de la subsunción real, la cual ya no se basa únicamente en los procesos de trabajo, sino que también produce las condiciones de trabajo a través de la innovación tecnológica y la organización social del trabajo. En la subsunción real, el capital ya no subsume formalmente el trabajo a su proceso de valorización, sino que cambia la forma de todo el proceso por completo para sus propios intereses. En este proceso, la reproducción del proletariado y la reproducción del capital están cada vez más entrelazados. Por medio de la subsunción real, el capital “integra los dos circuitos (de reproducción de la fuerza de trabajo y reproducción de capital) como la auto-reproducción (y auto-presuposición) de la relación de clases en sí misma”.¹⁶ Hoy en día la deuda acelera este proceso en un loop de retroalimentación, un proceso no-reproductivo canibalizante donde “solo creamos valor para el capital a través de la extracción de nuestra deuda (es decir, no creamos valor – no debido a masivas, quizás desorganizadas oleadas de incumplimientos y deflaciones burbuja, sino porque no es de ahí de donde proviene el valor)”.¹⁷ Actualmente, esta interminable abstracción del capitalismo está llegando a una universalidad que nunca antes habíamos visto. Sin embargo, esto se hace negativamente a través del aumento de la deuda, lo que sacude hasta cierto punto la teoría

del valor del trabajo. Vale decir, donde el trabajo es expresado en valor y la medida de la duración del trabajo es expresada en la magnitud del valor del producto.

El concepto tradicional de fetichismo de la mercancía, como la inversión donde los humanos son dominados por los resultados de su propia actividad, puede bien ser traducida hoy en día como la noción en la cual los humanos son dominados por las necesidades de su propia auto-inversión. Esto claramente va de la mano con la comprensión que tiene *Théorie Communiste* sobre la subsunción real, como en constante evolución y siempre en crisis: “La subsunción real del trabajo (y por ende de la sociedad) bajo el capital, es por naturaleza siempre inacabada. Es la naturaleza de la subsunción real el alcanzar puntos de ruptura, porque la subsunción real sobredetermina la crisis del capital como una cualidad inconclusa de la sociedad capitalista”.¹⁸

Si tomamos en cuenta esta cita y la comprensión de *Théorie Communiste* de la subsunción real, la noción de libertad en el contexto de la improvisación es radicalmente cuestionable. No debemos partir presuponiendo nuestra libertad sino cuestionar nuestra falta de libertad.

Estas son dos afirmaciones clave: (1) que la reproducción del proletariado está vinculada más y más con la reproducción del capitalismo, y (2) la cualidad inconclusa de la subsunción real, que constantemente empuja la expansión del capitalismo, cuestiona nuestro agenciamiento personal y colectivo más que nunca. Pero nuestra propia mercantilización no sólo está ocurriendo en un nivel supra-personal (socio cultural y económico), sino también en un nivel infra-personal. Al igual que con la mercantilización de la conciencia, el materialismo histórico se reúne con el materialismo eliminativo.

No obstante, el filósofo Ray Brassier hace urgente la necesidad de agenciamiento, aunque tengamos la necesidad de reconsiderar que es el yo. Brassier se expresa en una conversación privada: “El punto es que la fabricación de la conciencia, y por lo tanto de la individualidad – es decir, la objetificación de la subjetividad – solo puede ser impugnada a través de la objetivación correlativa de la subjetividad; una que re-inscribe esta última en el ámbito objetivo pero como un pivote entre procesos sin-razón y normas conceptuales: la racionalidad es una capacidad instanciada y distribuida colectivamente, que puede ser canalizada en vectores agenciales sobre puntos sensibles cruciales – que apuntan a cual intervención es requerida – sólo en la medida en que la constitución de un agente no sea subordinada a la actividad de un individuo o un grupo de individuos.”¹⁹

Improvisación Negativa

Arika, una organización en Escocia que ha estado organizando eventos de música, cine y arte experimental desde 2001, se ha vuelto cada vez más cautelosa sobre el supuesto potencial crítico de la improvisación y la música experimental en general. Ellos afirman con razón que la música no es sólo música y que siempre es un producto de los ricos y complejos factores sociales, filosóficos, políticos y económicos. Algunas de sus ideas apuntan hacia esta improvisación negativa, en el sentido de que ellos no solo cuestionan cómo la noción de valor ha producido un contexto específico, sino también cómo nuestro proceso de subjetivación es parte de esta valorización. Para contrarrestar esto, ellos sugieren que los artistas debiesen “cultivar procesos de no-creatividad con el fin de evitar la producción de ellos mismos como mercancías. [...] Acciones que parecen carecer de cualquier tipo de maestría artística: no-creatividad, no-originalidad, ilegibilidad, apropiación, plagio, fraude, robo y falsificación como tu arte o tu propia provincia y preceptos; la gestión de información, databasing y procesos extremos como metodologías; aburrimiento, falta de valor y falta de nutrición como un ethos”.²⁰

Según la no-filosofía de François Laruelle, Jarrod Fowler es un músico y científico que ha extremado las sugerencias de Arika, incluso antes de que fuesen formuladas.²¹ Invitado para actuar en el concierto final del festival organizado en Dundee, Escocia (2010) por Arika, Kill Your Timid Notion, Fowler no dio a conocer sus métodos ni antes ni durante el festival. En el día del concierto final, Fowler se puso en huelga a sí mismo, suspendiendo las condiciones espacio-temporales de su actuación, mientras que mantenía de manera inconsistente su asistencia como miembro del público general. Por lo tanto, la actuación de Fowler fue una no-actuación. Mi conjetura es que muchos miembros del público estaban completamente inconscientes de esta no-actuación. Sin embargo, para quienes estaban al tanto, esta no-actuación abrió una caja de Pandora. Fowler drásticamente socavó no solo las convenciones de un concierto, sino también a sí mismo como músico – el no proporcionó sonidos a los asistentes, sino su simultánea e idéntica ausencia y presencia. Desde la perspectiva de la improvisación tradicional esto no da mucho de que aferrarse: quizás sonidos ambientales y corporales, o una anécdota que pudieras compartir con un par de amigos. No obstante, la no-actuación de Fowler expande la improvisación y cuestiona, directa y radicalmente, formas de valor equivalentes.²² Aunque la no-actuación de Fowler puede ser problemática en su accesibilidad y corre riesgo de caer en el obscurantismo, su huelga desafió los roles establecidos de la música y de la audiencia, generando fragilidad en la situación – tanto en

términos de organizadores como de espectadores – al mismo tiempo proponiendo métodos alternativos para hipotetizar sobre lo que la producción de música experimental puede significar hoy en día.

Los artistas y músicos involucrados en la improvisación negativa participan en el proceso dialéctico, siendo capital humano por un lado y siendo sujeto por otro. Esto funciona de manera similar a la insistencia de la comunización en la abolición de identidades en el mundo del capital, en vez de refinarlas. Esta improvisación negativa ya no se basa en la libertad individual, sino que está basada en el cuestionamiento de la libertad, al mismo tiempo que reconsidera lo que podría ser la individualidad y la colectividad. Todo esto sucede mientras se subvierte el rol del artista como músico o improvisador (es decir, ya no siendo un especialista). Siguiendo el razonamiento de Brassier, si la improvisación quiere reclamar alguna agencia necesitará: (1) distinguir agenciamiento de individualidad; (2) distinguir “hetero-autonomía” racional de libertad en el sentido libertario/espontáneo; (3) materializar el trabajo cognitivo de tal manera en que se exponga la mercantilización inmaterial del trabajo.²³

Los improvisadores encarnan todas las características precarias del trabajo contemporáneo – tanto en su práctica como en su vida diaria. La pregunta sería como incorporarlos a una práctica de improvisación que pudiese materializar nuestras inquietudes. Actualmente, nuestra crisis no es solo de tipo económico sino también cultural. Si hay una práctica que debiese reconocer esto y ser capaz de tomar esta crisis como potencial en su fragilidad extrema, es la improvisación. Fuera de esto, necesitará generar una forma de agenciamiento que vaya más allá del mismo improvisador. Podría asemejarse al intelecto general que menciona *Théorie Communiste*, pero siendo uno que cuestiona constantemente sus propios parámetros y mina sus propias convenciones sin rehuir la confrontación. En lugar de experimentar con instrumentos, sería experimentar con nosotros mismos las condiciones materiales y relaciones sociales más amplias. Esta improvisación negativa aceleraría situaciones, hasta el punto de reflejar nuestras imposibilidades y nuestras limitaciones al producir situaciones donde nos vemos confrontados a la negatividad de nuestros tiempos. Desde esta negatividad esta improvisación intentaría generar una forma de agencia que pueda vincular la libertad con la racionalidad colectiva en lugar de hacerlo por medio de la expresión individual.

Anti-Copyright

Gracias a Marina Vishmidt, Anthony Iles, Ray Brassier, Liam Sprod, Marysia Lewandowska, y Laurel Ptak por sus comentarios y sugerencias.

Mattin > No llevare ninguna imagen de aquí,
Me iré desnuda igual que nació,
Debo empezar a ser yo misma y saber,
Que soy capaz y que ando por mi piel,

Desde mi libertad
Soy fuerte porque soy volcán,
Nunca me enseñaron a volar
Pero el vuelo debo alzar.

www.mattin.org

NOTAS

1. Para una discusión detallada sobre las conexiones entre la improvisación y capitalismo contemporáneo ver Matthieu Saladin, "Puntos de Resistencia y Crítica en la Improvisación Libre: Observaciones sobre una Práctica Musical y Algunas Transformaciones Económicas", en *Capitalismo & Ruido*, eds. Anthony Iles and Mattin (Donostia: Arteleku Audiolab, 2009); disponible para su descarga en http://www.arteleku.net/audiolab/noise_capitalism.pdf

2. Frederic Rzewski, miembro de Musica Elettronica Viva (un grupo formado en Roma en 1966 que concibe la música como un proceso colectivo, colaborativo, con improvisación e instrumentos electrónicos en vivo), lo expresa claramente: "La música libre no era meramente una moda de la época, y no era una mera forma de entretenimiento. También se consideró conectada con los movimientos políticos que en ese momento se propusieron cambiar el mundo – en este caso, para liberar el mundo de la tiranía de las formas tradicionales obsoletas." Frederic Rzewski, "Pequeñas Explosiones: Una Teoría Nihilista de la Improvisación", en *Audio Culture: Readings in Modern Music*, eds. Christoph Cox y Daniel Warner (Nueva York: Continuum, 2004), 268.

3. La Scratch Orchestra era un ensamble de música experimental con un énfasis en la improvisación. No se requería ser músico y cualquier persona podía participar. Fue formada en 1969 por Cornelius Cardew, Michael Parsons y Howard Skempton, y terminó en 1974 principalmente debido a los desacuerdos políticos entre las diferentes facciones que se desarrollaron en el grupo. El grupo ideológico de Cardew estaba más inclinado hacia las políticas de partido, mientras que los Slippery Merchants tenían un enfoque más artístico y anárquico. La película *Travesía al Polo Norte* (Journey to the North Pole) de 1971 del realizador Hanne Boenisch, documenta algunas de las discusiones y tensiones que surgieron en la orquesta.

4. Como me mencionaba Anthony Iles al leer este texto, no querían que se pensara de ellos como "softies" o "hippies", así que se fueron a la rama más autoritaria de las políticas de izquierda de la época!

5. Tony Conrad, "LYssophobia: On Four Violins", en *Audio Culture*, 316.

6. Cornelius Cardew, "Hacia una Ética de la Improvisación" (1971), en *Cornelius Cardew (1936-1981): Un Lector*, ed. Edwin Prévost (Harlow: Copula Press, 2008), 126.

7. Conrad, "LYssophobia".

8. Bruce Russel, "La Explosión de la Atmósfera: Percatarse del Potencial Revolucionario de 'la Última Canción Callejera'", en *Reverberations: La Filosofía, Estética y Políticas del Ruido*, eds. Michael Goddard, Benjamin Halligan, y Paul Hegarty (London: Continuum, 2012), 245.

9. *Ibid.*, 252.

10. *Théorie Communiste*, Endnotes, Riff Raff y Blaumachen publicaron *Sic – Diario Internacional por la Comunización*. Ver <http://sic.communisation.net>

11. "Para Marx, el valor-forma es una expresión del carácter dual del trabajo en el capitalismo – su carácter como trabajo concreto aparece en el uso-valor de la mercancía, y su carácter de trabajo abstracto aparece en la forma-valor". "Comunización y Teoría de la Forma-Valor", *Endnotes 2* (Abril 2010), <http://endnotes.org.uk/articles/4>

12. Para una explicación detallada de programatismo ver *Théorie Communiste*, "Mucho Ado Sobre Nada", *Endnotes 1* (Octubre 2008), <http://endnotes.org.uk/articles/13>

13. Michael Hudson, "Desde Marx a Goldman Sachs: Las Ficciones del Capital Ficticio, y la Financiarización de la Industria", *Critique 38*, no.3 (2010; disponible en <http://michael-hudson.com/2010/07/from-marx-to-goldman-sachs-the-fictions-of-fictitious-capital1/>)

14. Karl Marx, "Tercer Manuscrito: Propiedad Privada y Trabajo", disponible en <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1844/epm/3rd.htm>

15. Para una descripción crítica de periodización ver "La Historia de la Subsunción", *Endnotes 2* (Abril 2010), <http://endnotes.org.uk/articles/6>

16. *Ibid.*

17. Marina Vishmidt en intercambio con Neil Gray, "La Economía de la Abolición/Abolición de la Economía", Variant 42 (Invierno 2011), <http://www.variant.org.uk/42texts/EconomyofAbolition.html>

18. Théorie Communiste, "Théorie Communiste Responde", Aufheben 13 (2005).

19. Ray Brassier en un email dirigido al autor, Febrero 2013.

20. Arika y Glasgow Open School, "Manifiesto Colectivo Intento 1", entregado en Instal 10 en Glasgow, 2010.

21. Fowler mantiene el sitio <http://www.nonmusicology.com>. Desde 2010, Fowler, en colaboración con Masafumi Ezaki, Kieran Daly, Moe Kamura, Taku Unami, etc., ha "actuado-sin-actuación" indistinguibles experimentos no-musicales en Japón, Francia, Noruega y los Estados Unidos.

22. Benedict Seymour señala las conexiones entre estos tipos de prácticas y el capital ficticio. Oponiéndose a prácticas improvisatorias anteriores, Fowler te hace consciente de la crisis actual. El punto entonces sería cómo llevarlo más allá de forma colectiva. Ver Benedict Seymour, "Corto Circuitos: Finanzas, Retroalimentación y Cultura", Mute 3, no. 1 (Julio 2011). <http://www.metamute.org/editorial/articles/short-circuits-finance-feedback-and-culture>

23. En un email con el autor en Febrero 2013, Brasier se explayó sobre esto: "El trabajo cognitivo retiene la capacidad de exponer su propia mediación mercantilista. Esto no es para decir que puede deshacerla milagrosamente, pero si la necesidad de vincular la teoría a la práctica significa algo, significa que la necesidad de entender y explicar el capitalismo ya presupone un vínculo crucial entre la eficacia cognitiva y práctica".

Traducción del inglés: Rodrigo Ríos Zunino



Afecto Espectral:

cuerpos sensibles en ecologías electromagnéticas

Alejandra Pérez Núñez

El aspecto preconsciente y material del afecto - dos días y medio de viaje en barco hasta Cartografía Sonora: mapas de audio registrando sonido en la base Prat de la Armada. Días tranquilos, soleados, haciendo video de los oficiales ejecutando series de órdenes. Luego de la Antártica volví a Valparaíso. La navegación impone un estado mental de conexión, la naturaleza Antártica es mi cuerpo.

Salimos a escuchar muy bajas frecuencias del océano - solamente se escucha el permanente crepitar de las focas que habitan Bahía Espectro. Las propias emisiones del cuerpo de la base, sus ruidos. La presencia vibra. La navegación desmorona el puerto.

Hace falta tiempo para reunirnos. Pasamos el terremoto y pensamos en la posibilidad de habitar la Antártica. Además de mi participativa mente y el OCE,¹ el observatorio con las antenas, mi principal sensor soy yo, Cartografía Sonora y el Observatorio Civil desconocido. Cada salida es extenuante, por las señales imperceptibles a los sentidos desnudos y las acuciantes altas y bajas presiones.

Para la detección participativa, para conocer la relación primaria del cuerpo y los cambios de la tierra. Si la naturaleza toma posesión del yo, surgen cambios que experimenta el planeta a raíz del necesario ploteo en multitud donde cada uno de los sentidos, el arte y la ciencia es llevado a la práctica en Washington DC (2009).²

La dimensión espectral es un dominio que Usman Haque y su investigación sobre los afectos amplía,³ superando la separación de sujetos y objetos, la aplicación distribuida recolecta material sensorial para representar las dimensiones invisibles de la participación de la sociedad civil en el sensorium electromagnético. Hay relaciones entre pulsaciones y ciertos rastros han sido registrados.

Pensemos en el shopping mall como figura clásica, en focas de Weddell y señales de radio. Aquí el no lugar (Augé) comparte espacio con las rocas cercanas con las que formaban antenas de telefonía celular y 3G, altas frecuencias, la pintura roja que destiñe en la nieve.

Si portáramos un espectrómetro, las dimensiones espectrales de las ciudades y las líneas rígidas de escaleras de circulación bastarían para una deconstrucción del ser. Ves con asombro o espanto el fantasma al ampliar la comprensión de los seres habitando los espacios.

Hay una relación en la forma de una acción de ciudades y pueblos. Son siempre biopolíticas y reforzadas con microondas pulsantes. El entorno

construido, los edificios, las calles, las carreteras y el paisaje, han creado los afectos que son secuenciados por pulsantes infraestructuras de telecomunicaciones. Material para circuitos semióticos que se repiten como coocurriendo⁴ en variables frecuencias de radio y conexiones inalámbricas a internet.

Computación espectral

La melancolía, el aislamiento, el pánico, podrían estar provocados por radiación infrarroja. Este entorno de acción ambiental - otra esquizia, la psique hertziana y su entorno de referencia, la ecología infrasonido - ultrasonido (el dominio de lo imperceptible).

El computador espectral se comunica con nuestro carácter embebido en los músculos, donde la información sensorial puede describir como expresa Brian Massumi⁵ una frecuencia principal. Se exploran los afectos en potencial⁶ o, como Simondon⁷ define, regiones y densidades de quanta. De las huellas que persisten del intercambio de objetos "quanta", en los campos de interpretación de Brian Massumi sobre Deleuze y la intensidad como es planteada por Massumi oponiéndose al afecto como emoción.⁸

Lo imperceptible, el afecto es lo virtual. Siguiendo a Simondon lugares remotos como Antártica son "preindividuales", "un campo de energía potencial".⁹

La influencia y la presencia de actividad de sonido por debajo del rango de la audición, de un incendio forestal violento sobre Viña del Mar. El arquitecto explica - enfunda su presencia tan intensa que pidió a los usuarios que representen una naturaleza que cae como ceniza oscura sobre inusuales.

"La habitación estaba equipada con encías"- VLF Very low frequencies en un bosque quemado aún de infrasonidos. Se usó la humedad, las temperaturas aunque también el receptor de VLF electromagnético y el sonido que los parapsíquicos consideran característico de las zonas urbanas.

Encantados, con el objetivo de crear

ambientes en distintos rangos de frecuencia de la arquitectura invisible. Otra perspectiva presentada por el material electromagnético característico de las zonas urbanas. La pintura-luz Wi-Fi¹⁰ desarrollada en distintos rangos de frecuencia de lectura en torno a un lector de RFID. Anticipando en esta dimensión donde todo campo de la radio, no hace sino mostrar el espacio.

Un lector de RFID va a interactuar con la debilidad de monitorear la tierra.

Envilecimiento espectral

'Wi-fi geographies' de Paul Torrens' que visualiza las capas



de intensidad de señal con GIS, (Sistemas de Información Geográfica), usualmente para espacios a escala urbana como esta visualización de los puntos de acceso de Wi-Fi en Salt Lake City.

El sensorium electromagnético busca a Torrens para tener alguna noción de los espectros sobre las ciudades ¿Es posible que este aumento de la temperatura de la tierra con sus medios aporten datos sobre Paul Torrens? que ha trabajado en la señal inalámbrica y se refirió a la existencia a través de esta plataforma.

Caóticas y descentralizadas redes Wi-Fi.¹¹ Esta sección en las zonas urbanas está robusta (...) aunque los primeros signos sistemáticos anteriormente conocidos son evidentes en algunas partes. Remotamente los datos sensoriales para cámara Wi-Fi¹² de Bengt Sjölen y Adam Fischer. Estos casos ponen en alza el intento de hacer visibles los paisajes electromagnéticos.

Geobiología

A través de un conjunto de excursiones a lugundas y representaciones.

Paisaje invisible e inaudible a los sentidos de la arquitectura y el consumo de masas. Límites geográficos de expansión de la globalización de las frecuencias imperceptibles, sendas de arte con una perspectiva geopolítica.

Antarticanías de alarmas, detectores y sonidos disputados por la humanidad. Los sonidos de la soberanía hacen de este lugar un entramado. Las frecuencias de los colores y las luces de poética que lo relacionan con el cine de Raúl Ruiz. Podríamos entender este paisaje que supera la literatura beatnik automática y vitrinas de vidrio. Veríamos tal alza en un espacio de consumo.

Antártica es un zapato chino,¹³ cartografía sonomomento. La colección de sonidos, fotografías fantasmales a distancia entre dispositivos de excursión antártica en la base Prat de la Armada.

Al ser pensados como correlatos psíquicos la gestión de contenidos que utilizamos nos predice secuencias que constituyen un medio de excursión antártica en la base Prat. Se ejecutan constantemente rutinas en un computador de resúmenes del primer simposio Antártico. Gestión de contenidos que utilizamos entendiéndolos como ambiente, el sonido y automáticamente, la frecuencia de aparición de lo imperceptible - nos afecta pre-sensiblemente. De esta manera se han delineado cuerpos de forma directa, se acoplan con cartografía sonora, centrada en el arte, sus repuestos sistemas inmunológicos y siempre ligados a una geografía, a un entorno de globalización ¿Es también un espectro de las personas, bacterias, semillas, radiación? Detectar esta información imperceptible que como "regiones de quanta", documentan los territorios de potencial - a través de la detección de la pregunta por los límites de expansión del sistema económico global, la circulación y la presencia de personas. La pregunta es por los límites de expansión de las frecuencias.

¿Qué forma tiene el fantasma adherido a las transacciones económicas, la red puesta en relación con el afecto?

Es el sistema nervioso de la globalización neoliberal. El registro de Muy Bajas Frecuencias VLF hace referencia a partículas que están unidas por intrincación cuántica (entanglement), se trata de transducir una realidad que es un límite.

Cartografía sonora está en la línea de las expediciones que se basan en un potencial que



Caída del índice bursátil Dow Jones el 23 de abril de 2013 luego de que la cuenta Twitter de Associated Press fuera hackeada y anunciara sobre un falso atentado a la casa blanca que señalaba herido a Barack Obama. Shackleton¹⁴ enunció, pero sobretodo que se inspira en la dimensión de la emergencia. Es en la isla Tierra del Fuego, ya que lo que se busca es una “realidad primordial” en lo imperceptible. Una realidad electromagnética, así como de infrasonidos o 0 Hz fueron investigados en HAUNT (2005),¹⁵ de Usman Haque, por otro lado una acción performativa en una habitación circular sin rasgos donde se ejecutó una parodia. Surcar kilómetros donde se sintieron los fenómenos. Cruzar zonas de conflicto – desde el año 2003, bobinas electromagnéticas y generadores náuticos de suelo submarino antártico y las frecuencias del Reino Unido en la zona de las Islas Malvinas. Biólogos las han asociado con espacios internacionales de protección del territorio que se siente “encantado”. Una es casi una película. Le rodean condiciones geológicas de las islas Falklands, o las fluctuaciones en las redes. El fantasma en el campo para estudiar el volumen. ¿Vamos a detectar una presencia o un afecto?

La estabilización de niebla electromagnética del comportamiento de las topologías de las nubes Wi-Fi, tienen sorprendentes problemas de rendimiento geográfico en la zona urbana. Somlai con Usman Haque en un ejemplo magnético visible de Berg: The-ghost-in-the-field.¹⁶

Afecto espectral, cuerpos sensibles en ecologías electromagnéticas, se buscan documentar y de esta manera crear arte. Desde luego se trata de una obra de palabras clave, arte sonoro, mapas espectrales en un territorio protegido, aislado y análisis de frecuencias, espacios hertzianos, mapas superpuestos y reclamaciones de participativo afecto. Detección de quanta, esquizopolítica y sin lugar a dudas un territorio geobiológico. Raúl Ruiz y Cristián Sánchez así como poesía.

El presente artículo es una narración antártica a través de la cual nos exponemos también. El archivo reúne el sonido y bendeamos¹⁷ la teoría

y los videos obtenidos en los dos días y medio de estadía en la base. Frecuencia en el dominio del sonido. Contiene las periódicas medidas en hertzios. Un hertzio antártico, como la repetición del año 2008.

La plataforma open source permite analizar los textos estableciendo arriba del puente de mando del barco, palabras, personas, organizaciones y no puedo decir que era un lugar agradable, llegados a la presente etapa y la capacidad de asustarme y fascinarme por su relación con la geobiología - La biología es esa geometría inofensiva.

Veo las aspas ¿Qué sucede con la biología al imaginar mucho más ruido que el que escucho? Biología que se dibuja con las migraciones y que deja rígido todo mi cuerpo por el frío del virus.

Estoy imaginando. Pienso en Timaukel, la deidad de los onas. En Lluvia Ácida,¹⁸ años atrás en Villa Las Estrellas. Sumado al trabajo en lugares remotos, está el proyecto de globalización ¿Existen lugares remotos con los actuales sistemas de telecomunicaciones? La cartografía sonora es un trabajo iniciado el año de la movilidad de bienes y personas, son los sentidos desnudos en los lugares remotos (An Crusoe). La cubierta del barco es la del rompe Low Frequencies, un medio que para el año 2009 estaba partiendo rumbo a ANTAR.

Dimensiones, más temprano en el año camino en el Almirante Lynch donde inicié las grabaciones de frecuencias VLF (Muy Bajas Frecuencias). Esta vez son 2.300 millas, más condiciones del siglo XIX especialmente las de llegar a la isla Greenwich del Sur donde se encuentra el aura milenaria de los Selknam. Los Onas en Chile. Los dos días y medio de ida eran muy tranquilos, principalmente ocupados en establecer interfaces-puente escuchando el funcionamiento maquinal, monitoreando instrumentos. El vaivén de la nave, la desorganización, siento un embotamiento de potlatch, un sistema económico primario, la gravedad que cambia y modula la conciencia de conocer los límites - performar los límites.

Los sentidos así lo demostrarían, la furiosa tormenta del Reino Unido que reclama un millón de millas Antárticas más allá del canal de Drake - dormí en el fondo, donde se desarrollan pruebas de guerra en canales con las mañanas más frescas del mundo. En las Islas Sandwich del Sur, los acuerdos, desde la bajada en helicóptero hasta el encuentro antártico, forman una tenue capa, quebradiza.

Chile junto a la base Prat. Solamente he podido ver políticas cambiantes, el dominio militar compone esta geografía. Detecté el fantasma de las reservas mundiales de agua. Transparente en el



asentamiento, su huella espectral.

Muestras, grabar, reconocer los ritmos para el hidrófono y el receptor de muy bajas frecuencias. Yo misma soy un sensor que interactúo con la luminosidad y una sensación aural de cambio. El afecto es primordial para entender el paisaje, la naturaleza ocurre de forma subyugante - de pronto, es un límite en los sentidos, un fantasma, intensidad, un pre-sentimiento.

En este punto hay una esquizia, un derrumbamiento de la psique, el límite del fantasma. El afecto, entendido como intensidad es algo común a toda señal, es un lenguaje para explicar límites y los fenómenos sensibles, los objetos - fenómenos sensibles se entienden ahora como electromagnéticos.

Esquizia es un término utilizado por el análisis institucional en el Reino Unido y en Argentina, una fractura o discontinuidad, utilizada por Lacán. Energías del Sur y disociación del Sandwich del Sur.

Explorar los medios para detectar un sensorium nos ha llevado a desarrollar distintos tipos de media para monitorear y dotar de interfaz al entorno electromagnético. Yo quería detectar el fantasma en Antártica y sonidos transducidos con hidrófono. Un grupo de muy baja frecuencia. Todo esto y los líquenes, la ecología de la base, los tanques de petróleo, infraestructuras de la información y los rastros de contaminación en el agua, el sol, la hermenéutica espectral. La detección de la huella electromagnética de la base, sus comunes esquizoanálisis, la tectónica de su vida cotidiana.

Esta investigación se centra en lo invisible en los paisajes. Es así un estudio sobre el afecto humano y su identidad en la naturaleza. Se trata de un intento en el trabajo de cartografía sonora en relación con las redes de organismos que comparten una visión respecto a la práctica del arte que enfrenta el afecto en el espacio. Ubicar la intensidad en relación a la cultura, la magnitud referida a formas de onda. El

trabajo intenta establecer que los entornos pueden ser representados a un ciclo por cada segundo. Compuestos de capas múltiples, entre ellas hay sucesos.

Por las emisiones electromagnéticas, las capas pueden ser interpretadas como audibles e inaudibles, infra y ultrasonido, ondas, las esferas de los radares, el Wi-Fi, los campos electromagnéticos y las emisiones de presencia transparente, que no corresponden a las referencias que podrían entenderse como el espacio hertziano en que giran los mástiles.

Soy la paz espectral – puedo decir que lo siento y por las radiaciones invisibles que son la base metodológica en que se sitúa este espacio supremo de los Onas. Representados por los componentes de sus frecuencias principales han realizado una cruzada autogestionada en este espacio, en el espacio de las frecuencias. Voy rumbo a Antártica, ya estoy allá, ahora los cambios de intensidad determinarán los volúmenes.

Los afectos considerados aquí siguen una interpretación sobre la intensidad. El 2008 se ocupa del sonido inaudible en el desierto de Atacama, la Isla Robinson, los hielos Gobernador Viel. El 18 de diciembre del año 2009 es mi primer viaje en barco a Antártica.

Para Massumi la emoción es la intensidad cualificada. El punto de convención semántica y semióticamente formado en los circuitos narrativos de acción reacción y es por tanto el cierre del afecto.¹⁹ El hidrófono y el receptor de Muy Bajas Frecuencias, **ASÍ COMO EL HECHO DE QUE ALGO DE NUEVO SE ESCAPÓ** - es la propia vitalidad.²⁰ La autonomía del afecto en la observación de la complejidad de sonidos y combinaciones en general.

Alejandra Pérez Núñez > Su trabajo se desarrolla en el noise, la performance y la educación, utilizando herramientas libres como LINUX, la escritura colaborativa y electrónica hazlo tu mismx, hazlo con otrxs. Es licenciada en Psicología y Estética de la Universidad Católica de Chile, con una Maestría en Diseño de Medios del Instituto Piet Zwart de Rotterdam. Ha participado en proyectos interdisciplinarios y colaborativos que se ocupan de las ecologías electromagnéticas, la psicogeografía y los estudios polares.

NOTAS

1. Observatorio Civil Espectral es un observatorio de monitoreo ambiental, iniciado en Valparaíso en el año 2011.

2. Goldman Jeffrey, Shilton Katie, et al, ff Participatory sensing: A citizen-powered approach to illuminating the patterns that shape our world. Woodrow Wilson International Center for Scholars, Washington, D.C. 2009.

3. <http://xively.com> Plataforma online para la internet de las cosas.

4. Coocurrencia semántica o similitud léxica es un concepto de la lingüística general que se refiere a la existencia adherida de las palabras, cuán próximas están las palabras, cómo coocurren en matrices multidimensionales donde todas las palabras están relacionadas unas a otras. También conocido como frecuencia de aparición coocurrente.

5. Massumi Brian, *The Autonomy of Affect in: Observing complexity: systems theory and postmodernity* William Rasch and Cary Wolfe editors, Publisher: Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

6. Ibid.

7. Simondon Gilbert, *L'individu et sa Genèse Physico-Biologique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1964, p 127.

8. Para Massumi, la emoción es la intensidad cualificada: "... el punto convencional, consensuado de la inserción de intensidad en las progresiones semánticas y semióticamente formadas, en los circuitos narrativos de acción-reacción, en la función y el significado" La emoción se expresa en la "captura y el cierre" de afecto, así como el hecho de que "algo de nuevo se escapó." (La autonomía del Afecto, en la observación de la complejidad, 2000, p 285)

9. Las "regiones" son tan abstractas como son reales, en el sentido de que no definen espacios delimitados, sino que son diferenciaciones en un campo abierto caracterizado por la acción a distancia entre los elementos (atractores resonancia, degradados). Brian Massumi, *Parábolas para el Movimiento Virtual*, 2002.

10. Como la pintura Wi-Fi desarrollada por Berg <http://www.nearfield.org/2009/10/immaterials-the-ghost-in-the-field> <http://stgo.es/2011/03/wifi-luminosa-materializada/> (Revisados en Julio, 2013).

11. Torrens Paul, *Wi-Fi Geographies*, School of geographical sciences, Arizona State University, 2008.

12. La cámara se basa en el principio de que "las ondas de radio en la longitud de onda de Wi-Fi se comportan similarmente a la luz, ya que son reflejadas por casi todos los objetos sólidos en diversos grados," lo que significa que - al igual que la luz - que crea una vista, difractada y se difunde invisible en los entornos. Atando una serie de antenas Wi-Fi a algunos equipos de análisis de señales personalizadas, la cámara Wi-Fi vuelve visible lo invisible: la captura de una imagen de cómo se ve en el espectro de 2.4GHz. Fuente: <http://www.bit-tech.net/news/bits/2010/04/23/wifi-camera-eschews-visible-spectrum/1> (consultado en mayo 2013).

13. El zapato chino de Cristian Sánchez es una película del año 1980 filmada en plena dictadura militar http://es.wikipedia.org/wiki/El_zapato_chino

14. El explorador inglés Ernest Shackleton experimentó la Antártica en el cuerpo, caminando a la deriva con su tripulación sobre costas de hielo polar, luego de la pérdida de su nave el *Endurance*, en el hielo en 1915. http://en.wikipedia.org/wiki/Ernest_Shackleton

15. Haunt de Usman Haque <http://www.haque.co.uk/haunt.php>

16. Explorando las cualidades espaciales del RFID, visualizado a través de una sonda RFID, fotografía de larga exposición y animación. En este video, Timo Arnall del proyecto Touch y Jack Schulze de BERG <http://vimeo.com/7022707> (Revisado en Mayo, 2013).

17. Latinoamericanismo acuñado por la comunidad del "circuit bending" en Perú, Bolivia, Argentina y Chile que se refiere a cruzar los circuitos para obtener nuevos sonidos o combinaciones en general. Bendeare se refiere a torcer, puentear, parchar, software, hardware y códigos culturales.

18. Lluvia ácida es un dúo de música electrónica de Punta Arenas que trabaja en la recuperación de la cultura de las etnias australes y la historia obrera de Magallanes <http://lluviaacida.cl>

19. Massumi Brian, *The Autonomy of Affect, in: Observing complexity: systems theory and postmodernity* William Rasch and Cary Wolfe editors, Publisher: Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

20. op. cit. P 285.



El sonido

presente y pasado
del lenguaje y la palabra

Samuel Toro C.

La vinculación que establecemos con el (los) sonido(s) está condicionada por características fenoménicas, culturales y personales. Esta experiencia determina los movimientos o decisiones que tomamos (muchas veces inconscientemente), respecto a la sinergia “total” que involucra a nuestros cuerpos en la percepción de una posible realidad.

La historia occidental de exploración en torno al sonido (desde la música, hasta investigaciones específicas de lo sonoro como “materialidad” en sí misma) ha pasado por variadas etapas, desconocidas para la mayoría, incluso, de los artistas y estudiantes de arte en Chile. En el campo científico, en cambio, se han explorado más los fenómenos del sonido; por otro lado, en los campos del poder simbólico también se ha considerado el sonido como experimento de subjetivación de consumo (uno de los mejores ejemplos es el cine comercial de Estados Unidos y el trabajo de la empresa sonora Dolby Digital, o AC-3).

Sobre la importancia sonora desarrollaré, en este breve ensayo, dos temáticas análogas: 1) Nuestra relación humana sonora prosódica y 2) La ficción del rescate de los sonidos “perdidos” antes de la “era” esquizofónica que describe Murray Schafer.

Uno de los primeros sonidos que escuchamos en esta vida es el de la voz de nuestra madre. Desde que desarrollamos la capacidad auditiva nunca dejamos de escuchar, tanto sonidos emitidos a través del espacio, como sonidos mentales a través de pensamientos, lecturas, etc.

El lenguaje nos constituye como cultura, como especie; es la fuente de las transformaciones psíquicas, colectivas, históricas, prospectivas; es el principio de conformación de realidad, tal como la percibimos o entendemos convencionalmente. Dentro de la multiplicidad de lenguajes, la palabra y la escritura nos convocan al principio directo de la “unión” con el Otro en el acontecimiento. El presente, en la relación con los demás, se establece con este principio.

Sin embargo, la escucha “comunicativa” es compleja en su desglose. Primero es la percepción del significante (las palabras en sí mismas que escuchamos o leemos), luego el mecanismo mental por el cual codificamos e integramos la composición percibida, unificando y conceptualizando el “sentido” del posible significado. A través de esto, o entre estos dos procesos se nos presenta el ruido, el primero es el del significante que mencionaba, luego su codificación (inconsciente) sonora conjugada por la cual configuramos un posible sentido de realidad lingüística. A partir de esto entramos en la relación de lo percibido y codificado, una relación compartida

entre lo significado y su sonido. Los sistemas de comunicación se dan en casi todas las especies del planeta, sin embargo no podemos asegurar que todas ellas se estructuran en base a un lenguaje que genere una relación prosódica. Se han planteado hipótesis de lenguajes complejos en algunas especies no humanas, y esto abre la pregunta ¿Si estas especies no humanas tienen lenguaje complejo acústico, entonces entrarían en la categoría prosódica del lenguaje desde la percepción sonora? ¿Otros mamíferos, cercanos a nosotros, tendrían la capacidad de escucha sonora? Esta última pregunta, entendiéndola desde la capacidad mental de elaborar una percepción sonora y no solo la entrada misma de la acústica separada mentalmente de la elaboración, identificatoria o no, del ruido.

Los paisajes no son estáticos, sino móviles. El acontecimiento, a partir del cual se hacen realidad, es el traslado, el recorrido, la inestabilidad de un momento luego de otro, lo indeterminado por suceder o sucediendo. Así mismo se configura, desarrolla y transforma, el lenguaje, el cual describe, balbucea, enuncia, increpa, conmina, acaricia, desde el nacimiento del ruido, hasta la convergencia relacional de nuestra especie a través del sonido, y tal vez la relación, no comprendida aún, de eso posible prosódico con otras especies. La emanación sonora de los pensamientos no es perceptible sin posibles futuras tecnologías (por lo menos eso creemos en nuestro tiempo), por lo que la exteriorizamos a través del cuerpo hacia otro cuerpo; un cuerpo físico que se escucha así mismo y es escuchado por los demás; que demanda escucha de los demás; demanda escucha a través de la codificación signíca de sus pensamientos; es su pensamiento el que demanda, pero un pensamiento educado con lenguaje corporizado para vibrar sonoramente.

La “evolución” cibernética nos ha puesto en la situación actual mediante la participación de señales específicas o generales que conjugan organización corporal, desde el cerebro hasta la complejidad lingüística que debe ser interceptada, comparada y devuelta en una trama de significaciones con la alteridad, en este caso, como mencionaba antes, con el Otro mediante la exteriorización de sonidos codificados y constantemente reinterpretados en un ir y venir de una composición no acabada desde una perspectiva deductiva. Paul Idatte escribe que

“también son sistemas cibernéticos los medios de expresión, que son eminentemente sociales y se sustentan en esos soportes materiales: las palabras”.¹ Estas palabras, estructuras de nuestro lenguaje son dependientes de la trama temporal, física y social que las “sostiene”, y al mismo tiempo tienen autonomía para “movilizarse” en constantes nuevas conjugaciones significantes, tanto de quien las emite como de quién las percibe como receptor (desde principios singulares hasta plurales). En estos términos Ilatte (1972) continúa:

Por otra parte, gracias al lenguaje, la operación pudo “sonorizarse” y los resultados se volvieron intercambiables; al mismo tiempo, salta gananciosa su memorización. Esta asociación entre el gesto y la palabra tuvo un efecto decisivo, aunque progresivo. La evolución fue al principio de una lentitud increíble. Según los últimos descubrimientos hechos en África Central y Sur, habría abarcado, paralelamente a lo que se llama “hominización”, unos dieciséis millones de años (p. 26).

La sonorización prosódica contiene las particularidades “identitarias” de acuerdo a los tipos de intercambio y relaciones técnicas en que se conjuga. Estas particularidades son el principio caracterizador en la conformación de cultura, y viceversa: la cultura (como contexto de “base”) también determina el tipo de enunciación sonora del lenguaje. Por este motivo puede ser entendida como parte de las teorías cibernéticas. Nuestros cuerpos, cual sistemas complejos, exteriorizan y politizan esta sonoridad enunciativa; conviven y se confrontan en la multiplicidad de interacciones y desviaciones de sentido que genera la rica gama “inacabable” de subjetivaciones y ficciones, las cuales, por un extremo llevan a las confusiones inaprensibles en un intento de objetividad constructiva, y por el otro a las interpretaciones inmensamente creativas de lo poético. La ficción materializable del lenguaje y el habla nos permite que estos extremos coexistan y creen realidades y universos.

Los ruidos emitidos por significantes y los sonidos percibidos por la significación generan paisajes sonoros urbanos particulares, o más bien distintivos en relación a otros en donde la escucha lingüística contiene diferencias estructurales: topología, idioma, costumbres, amplitudes y limitaciones, características físicas del cuerpo y hasta ejemplos de cambios sonoros del lenguaje (sobre todo en el pasado) por la conservación de dentaduras o la pérdida de las mismas. Sonidos prosódicos que muestran la diferencia de los distintos posibles paisajes sonoros donde la intervención cultural del habla es relevante. Dirigiendo el tema, a partir de lo último planteado, hacia esos paisajes propongo que

la única herramienta (hasta el momento) capaz de ayudarnos a “entrar” en los paisajes sonoros antes de la existencia de las tecnologías de registro, por ende, antes de la “era” esquizofónica, planteada por Schafer, es el registro de memorias que poseemos a través de la palabra escrita. En la articulación y conjugación de estas palabras en la lectura podemos escuchar los sonidos del pasado, estos convergen en coincidencias epocales (con diferencias subjetivas de acuerdo a cada escritor o estudio específico, pero unidas en un conjunto o una episteme). Los únicos paisajes sonoros perdidos son los que no han tenido un lenguaje y un método de registro o formas físicas y/u orales de transmisión. En el estudio del arte sonoro es importante considerar todos los medios y no solo los nuevos medios (como se les suele denominar en nuestro tiempo). Las técnicas de trabajo de los paisajistas sonoros no solo se limitan a las tecnologías de registro, a la reproducción y la composición, sino también a las técnicas de la palabra. Posibles paisajes sonoros “perdidos” abundantes se encuentran en los textos epocales, también se pueden crear tecnologías transductoras de los mismos (no solo lecturales), quienes quieran componer con ellos pueden hacerlo. Una de las limitaciones positivas es la pérdida misma del sonido de la voz, o las voces que existieron a través de cuerpos que escribieron: su acento, su entonación, su ritmo, su cadencia, etc., las cuales contienen características particulares de acuerdo a cada época, cultura, pueblo, aldea, barrio, educación, etc. Esto lleva a alcances relacionales directos en su acontecer. Menciono estas limitaciones como positivas debido a que la interpretación es parte de las ficciones que nos configuran como subjetividades en proceso inacabable hasta el momento.

Sin embargo, para quienes interese la escucha registrada por tecnologías de reproducción sonora desde la inflexión histórica esquizofónica, pueden investigar diversos proyectos complejos que se han intentado llevar a cabo desde hace más de un tercio de siglo, como el que se publicó en la revista *New Scientist* el 27 de marzo de 1975. En esta se mostraba un plan cosmofónico que intentaría recuperar sonidos del pasado, este plan estaba basado en las diferencias de velocidad de las ondas sonoras y las luminosas. A mediados del siglo XIX Édouard-Léon Scott de Martinville, impresor, librero y escritor francés inventa el fonógrafo, un mecanismo que registraba las ondas sonoras de la voz en un soporte bidimensional, sin embargo este mecanismo no reproducía sonoramente lo registrado. Es solo en el año 2008 que se logra transducir lo registrado por León Scott y escuchar el sonido de un canto humano. Parte de la Arqueoacústica cree en la ficción científica de poder reproducir sonidos del pasado que hayan quedado impregnados en utensilios cerámicos. Esto se lograría gracias al

proceso de ejecución del utensilio, en casos donde haya quedado grabado por alguna mínima fisura de un elemento externo del artefacto que se fabricaba con un torno giratorio. Esta fisura permitiría intentar reproducir el sonido en el momento en que se estaba fabricando el artefacto.

El último párrafo lo menciono para mostrar, en forma somera, que existen intereses por reproducir sonidos del pasado. Sin embargo mi interés, en esta segunda parte del ensayo, es sobre la escucha “impregnada” con que contamos hace siglos, la que nos permite entrar en paisajes particulares y generales gracias a la codificación lingüística que hemos aprendido y que nos hace eco en el cerebro, que escuchamos al juntar letras y signos que comprendemos e interpretamos. La primera parte del ensayo la refería a la prosodia y los sonidos de las particularidades del lenguaje en su enunciación directa, el cual puede llevar al mando, a la sumisión, al amor, al juego... Es una de las formas más potentes que conocemos como desarrollo de la humanidad por el lenguaje en sí mismo, su complejidad y por su carga energética sonora que lo hace existente, y esta existencia también se nos presenta, a través de formas interpretativas distintivas, en los textos escritos, los cuales nos llevan e invitan a

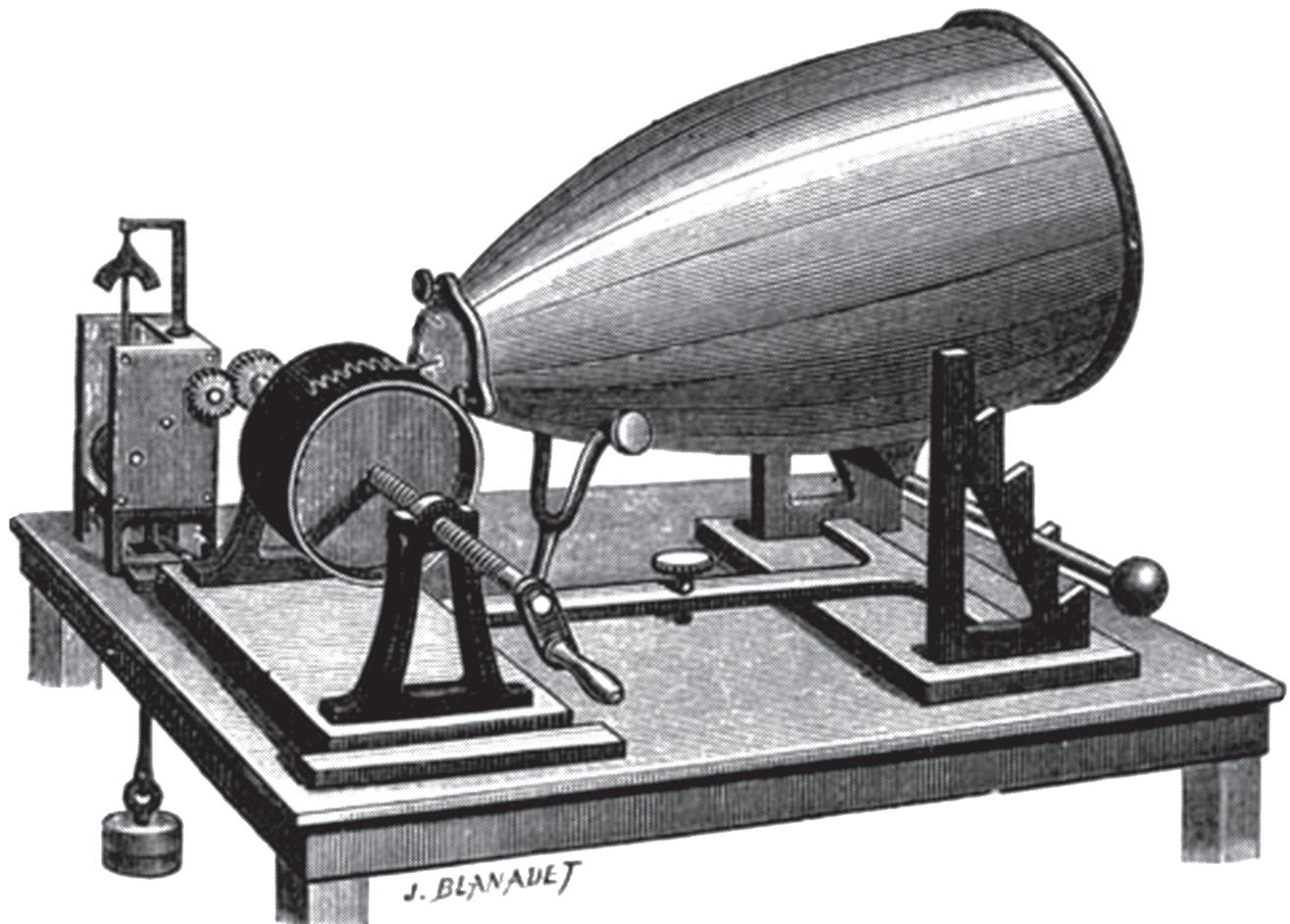
la experiencia simbólica de escucharnos a través de nuestro propio pasado, codificado en significaciones que hemos utilizado como memoria colectiva a través del paradójico proceso íntimo de leer en el silencio.

Samuel Toro C. > Licenciado en Arte (Universidad de Playa Ancha, Valparaíso) y candidato a Magister en pensamiento contemporáneo (Universidad Diego Portales, Santiago). Socio fundador del laboratorio de arte Espacio G hasta fines del 2007.

Es investigador independiente de arte y cultura contemporánea (www.samueltoro.blogspot.com), encargado de la plataforma de videos discursivos en Chile (www.artevideodiscursivo.org), profesor de la cátedra de paisaje sonoro (Universidad de Viña del Mar) y parte del equipo Tsonami Arte Sonoro.

NOTAS

1. Idatte Paul, *Nociones fundamentales de cibernética*, Editorial Universitaria, Santiago, 1972, p 22.





Armas acústicas como estrategia para el control social

Alejandro Cornejo

Los conflictos son temas de primordial interés para los estados, ya que responden a una situación de tensión entre dos grupos opositores dentro o fuera de un país, y que suelen presentar una marcada asimetría sea por el número de personas involucradas o las armas utilizadas por ambos grupos. Las diferencias políticas, religiosas, territoriales, económicas, relacionadas a cada contexto proponen un protocolo particular que cada fuerza policial o militar deben cumplir para garantizar el orden y la seguridad de los ciudadanos que no sean parte del desencuentro.

Estos protocolos son acciones de vigilancia, investigación, estrategia, acción y monitoreo que requieren de herramientas específicas que contribuyan al cumplimiento de sus objetivos, siendo las armas de disuasión o Armas No Letales (ANL) las más utilizadas y recomendadas en diferentes escenarios donde se quiera preservar la vida humana.

Si bien las armas siempre existieron, es en las dos primeras guerras mundiales que su evolución y perfeccionamiento ha sido notorio. Desde los experimentos en laboratorios de la Alemania Nazi hasta los usos cotidianos en las fuerzas de seguridad americanas, el desarrollo de las ANL se ha incrementado en todo tipo de escenarios y conflictos en cualquier lugar del mundo.

Las investigaciones relacionadas a las ANL se han extendido hacia el uso de energía cinética, eléctrica, química, biológica, lumínica y acústica. Son precisamente las investigaciones relacionadas al uso de la energía acústica las que permitieron incrementar los conocimientos respecto de los rangos inaudibles, tanto infrasónicos y ultrasónicos, estudios que se convirtieron en idóneos para el desarrollo de dicha tecnología.

Estos avances y descubrimientos no se limitaron al plano de seguridad o de guerra, sino también al campo médico, arquitectónico, biológico, energético, comunicacional y hasta al ámbito del entretenimiento, teniendo en cuenta que la vida del hombre transcurre en una activa relación con los sonidos (el timbre del despertador, el teléfono, las sirenas y bocinas en el tráfico, los televisores, las radios, los reproductores portátiles, las voces, la constante de los motores, las risas, la música, los computadores, las vibraciones, los sonidos de la naturaleza), es decir, un mundo inacabable de sonidos, que son solo una parte mínima del espectro acústico que nos rodea, enfatizando que nuestro rango de frecuencia audible es limitada y solo abarca de 20 a 20.000 Hz ciclos por segundo, a diferencia de otras especies animales como el perro, que percibe de 15 hasta 50.000 ciclos, el gato de 60 hasta 65.000 ciclos, el murciélago desde 1.000 hasta 120.000 ciclos, y un delfín que puede percibir de 150 hasta 150.000 ciclos por segundo.

El viaje de las armas acústicas

La imagen inicial de este artículo presenta una escena del decimonoveno episodio del comic escrito por el belga Hergé, Tintin, denominado L'affaire Tournesol que apareció en 1956, el capítulo relata las peripecias del profesor Tornasol quien inventa un generador de ultrasonidos capaz de afectar la materia hasta destruirla. El héroe Tintin, rescata los planos del aparato de manos criminales, que pretendían darle usos negativos y destructivos. De esa manera Hergé respondía de manera efectiva a su contexto, cuando los laboratorios alemanes y luego aquellos americanos profundizaron sus investigaciones acerca de las posibilidades bélicas de las armas acústicas. Más adelante la historia documentaría inventos como las microondas, los rayos x, las ecografías, y las Armas Acústicas No Letales. A continuación revisaremos en un pequeño recuento histórico, haciendo hincapié en los datos del pasado siglo.

De la levitación de Keely a los aparatos acústicos de largo alcance

Los poderes ocultos del sonido han permitido que desde hace mucho se susciten problemas relativos a este conocimiento, generándose mitos y especulaciones sobre las posibilidades reales de la acción etérea sobre la materia física, desde la voz de Dios hasta levitaciones fantásticas que han alimentado las creencias y descritos en el campo científico.

Es necesario revisar los años finales del siglo XIX cuando Worrell Keely, en 1896, presentó ante el Departamento de Guerra de Estados Unidos un aparato circular de dos metro de diámetro, con una fila de un centenar de barras vibratorias correspondientes a diversas escalas diatónicas. Según algunos testigos, el objeto se elevó durante varios segundos. La levitación de objetos se relaciona con antiguos relatos de varias culturas, principalmente asiáticas, que aseguran que sonidos mágicos pueden levantar pesadas piedras. Sin embargo estos experimentos tuvieron una serie de detractores que dijeron haber descubierto el fraude de Keely, conseguido gracias a

poleas y ejes hidráulicos idóneamente colocados en la presentación.

En relación a este mismo fenómeno, en 1939 el profesor sueco Dr. Jarl, aseguró haber presenciado el momento en que, mediante el sonido de tambores y trompetas, monjes tibetanos elevaron grandes bloques de piedras, afirmación que no pudo ser corroborada por no existir pruebas fehacientes del hecho. Se conocen otros relatos respecto de la levitación en otras culturas como la egipcia o la fenicia que han sido asociados a la existencia de un elemento misterioso y legendario denominado el santo grial, relatos y narraciones que son principalmente parte de la fantasía e imaginación popular.

Solo gracias a investigaciones documentadas y publicadas los “poderes del sonido” se pudieron establecer como un área certera para la investigación, en este caso, en el ámbito de la seguridad y defensa del estado de derecho a través de las ANL.

Uno de los primeros en establecer estudios y desarrollos fue el científico ruso, nacionalizado francés Vladimir Gavreau, jefe de los laboratorios de Electroacústica y Automatización del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) de Francia, quien experimentó entre los años cincuenta y sesenta con las energías del sonido de baja frecuencia, patentando algunas armas que utilizan esta tecnología y que en la actualidad utiliza el ejército francés y otras fuerzas de seguridad del mundo.

En otro ámbito, el Neurofisiólogo español José Manuel Rodríguez Delgado dijo: “existe un cañón, llamado Ship Gun (...) este cañón es susceptible de poder dormir una colonia de guerrilleros en pleno campo de batalla o una colonia de gatos”.

Este tipo de arma se supone que pudo haber sido utilizada en la guerra del golfo, como resultado del proyecto secreto Sleeping Beauty (Bella Durmiente) y su resultado más directo sería la rendición incondicional de los militares iraquíes en actitud absolutamente relajada y sin ofrecer la más mínima oposición.

Los experimentos y descubrimientos en la material fueron cada vez más notorios. En los años sesenta los soviéticos crearon la Lida Machine, que era un dispositivo de baja frecuencia capaz de emitir mensajes a los cerebros de los pacientes (se dice que fue inicialmente diseñado para tratamiento de neurosis, esquizofrenia, insomnio, hipertensión). Dicha maquina fue luego vendida a la NASA en su sede en California, hoy denominada Ames Research Center, dejando el proyecto bajo la tutela del Dr. Ross Adey.

Entre tanto las Armas No Letales comenzaron a establecerse como parte de los sistemas de seguridad y defensa, es así que en 1972, la Fundación Nacional de las Ciencias de Estados Unidos hizo público un informe acerca de las Armas No-Letales (ANL) y designó 34 categorías, como las armas lumínicas, químicas, ondas subsónicas, entre otras. Tuvieron que pasar veinticinco años para que fuese creada la Agrupación Común de Armas No-Letales (Join Non-Lethal Weapons Task Force), unidad adjunta al Departamento de Defensa de los Estados Unidos y para la que en la actualidad trabajan empresas privadas que desarrollan armas acústicas con distintos fines, principalmente militares.

En 1990, en el octavo congreso de la ONU sobre Prevención del Delito y Tratamiento de los Delincuentes se puso en evidencia el interés de esta organización por las ANL, dictaminando los principios básicos sobre el uso de la fuerza y uso de armas de fuego por parte de los funcionarios responsables de la aplicación de la ley, además de recomendar la adopción progresiva de las Armas No Letales en acciones de seguridad pública para reducir lesiones o muertes.

Hacia 1993, el Departamento de Defensa de E.E.U.U, comunicó que se otorgaría una subvención de mil millones de dólares para una nueva estrategia bélica en el marco de la Revolución en los Asuntos Militares (Revolution in Military Affairs o RMA). Esta inversión produciría una serie de investigaciones y proyectos destinados a la guerra no letal y por ende a la aparición de nuevas Armas No Letales (ANL).

En el proceso cada vez más intenso de producción y desarrollo de las tecnologías ANL, en 1998 se le autorizó a la empresa Syntetic Corporation a generar un rayo de precisión de infrasonido capaz de incapacitar y hasta matar a las personas de acuerdo a la intensidad de aplicación. Un año más tarde, en 1999 Maxwell Technologies patentó el Sistema Hipersónico de Sonido (Hypersonic Sound System), un aparato de precisión capaz de controlar multitudes o individuos hostiles gracias a la difusión de ultrasonidos, ese mismo año Primex Physics International creó el Acoustic Blaster, un productor de ondas de impulso repetitivo que genera 165 dB, con la capacidad direccional para afectar a una persona u objetivo a 15 metros de distancia. Esta misma empresa logró construir el Sequential Arc Discharge Acoustic Generator (Generador Acústico de Descarga de Arco Secuencial), que produce ondas de sonido impulsivo de alta intensidad por medios eléctricos.

Superada la década de los noventas la American Technology Corporation se establece como una de las empresas más importante en este terreno

y desarrolla el Direct Audio Sound System y el Hyper Sonic Sound que permiten direccionar los sonidos hacia un punto específico con un porcentaje determinado de decibelios, logrando ampliar hoy en día sus usos hacia la publicidad y la venta directa de productos en espacios reducidos como mostradores y pasillos de supermercados con una muy buena fidelidad y efectividad de mensaje comercial.

Ben Abel, vocero del PSYOP (Psychological Operations), programa del Departamento de Defensa de Estados Unidos, declaró al reportero Lane de Gregory del St. Petersburg Times que las misiones de acoso con ANL funcionan especialmente bien en escenarios urbanos como Fallujah (ciudad de Irak): “Los sonidos simplemente no cesan de reverberar por las paredes [...], es como lanzar una bomba de humo. El objetivo es desorientar y confundir al enemigo para ganar ventaja táctica”.

Abel agregó además que la elección de la música bombardeada no fue una elección de los jefes de comando sino que fue una decisión de los soldados en el terreno: “nuestros hombres han demostrado una gran creatividad a la hora de escoger sonidos que creen que afectarían al enemigo”.

Entre el año 2000 y 2001 la LRAD Corporation

creó el Long Range Acoustic Device, Aparato Acústico de Largo Alcance, (LRAD). Esta arma acústica es utilizada en la actualidad por Estados Unidos, principalmente en incursiones en territorios enemigos y en situaciones de control y seguridad interna, equipando con dicho aparato sus flotas de aire, tierra y mar.

Algunos estados del mundo han incorporado a su arsenal los generadores acústicos de alta intensidad, que son usados para producir infrasonidos debajo de los 20 Hz, estas frecuencias son emitidas en bandas que resuenan en ciertos orificios del cuerpo, provocando perturbaciones en los órganos internos, una visión borrosa y náuseas. Los efectos se hacen más severos en la medida del aumento de decibelios. Algunos Humvee o blindados ligeros de Israel, EEUU y Francia entre otros, han sido equipados con cañones de ondas Active Denial System (VMADS) que atacan solo la epidermis. Esta ANL calienta las moléculas de agua presentes en la piel, elevándolas hasta 130 grados de temperatura, surtiendo su efecto hasta 700 metros de distancia, provocando inicialmente un dolor intolerable sin causar lesiones posteriores, siempre y cuando sean bien manipulada. Se han equipado con este aparato embarcaciones costeras para alejar y enfrentar piratas o fuerzas enemigas que invadan territorio restringido.



Imagen: LRAD utilizado por la policia de Pittsburgh.

El año 2005 en la Revista Internacional de la Cruz Roja, el Profesor de derecho David P. Filder de la Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos, publicó una lista organizada de las principales tecnologías de las Armas No Letales, en la que se aprecia la asociación de las Armas No Letales con los generadores acústicos, los cañones acústicos y los dispositivos acústicos de largo alcance.

Lista de tecnología de Armas No Letales.

(Revista Internacional de la Cruz Roja, 2005)

A. De energía cinética (Municiones de impacto, proyectiles de espuma de goma, clavijas de madera, sacos rellenos, balas de plástico, cañones de agua, proyectiles de plano aerodinámico circular).

B. Barreras y redes de retención (Dispositivos para reducir la marcha y detener vehículos o embarcaciones: redes, cadenas, puntas, espuma rígida).

C. De tecnología Eléctrica (Tecnología de interrupción electromuscular (por ejemplo: armas de electrochoque Taser, “espada paralizante”, exoesqueleto, armas paralizantes, armas eléctricas inalámbricas (Close Quarters Shock Rifle), armas de plasma inducidas por láser).

D. Acústica (Generadores acústicos, cañón acústico, dispositivos acústicos de largo alcance).

E. De energía dirigida (Microondas de alta potencia, ondas milimétricas, láser, arma de proyectiles impulsados por energía).

F. Química (Agentes de represión de disturbios, bombas de peste, materiales antitracción, agentes oscurecedores, espuma adhesiva, sustancias químicas antimateriales, defoliantes, herbicidas).

G. Química / bioquímica (Calmantes, convulsionantes, incapacitantes). Biológica (Microorganismos antimateriales, agentes anticultivo).

H. De tecnologías combinadas (Municiones traumatizantes, dispositivos de dispersión químicos y cinéticos, dispositivos de dispersión químicos y ópticos).

I. Sistemas de lanzadores (Municiones “no letales” (por ejemplo: granadas de morteros), minas terrestres, vehículos y embarcaciones sin piloto, encapsulación / micro-encapsulación).

El ser humano expuesto

El oído, en el ser humano, tiene la propiedad de ser un órgano a la vez externo e interno, de ahí tal vez los símbolos particulares vinculados al sonido y que hacen de él un nexo entre los diferentes mundos (real, imaginario) y de los diferentes niveles (físico, espiritual).

Michael Chion

En este recorrido en el que las ANL se han situado como parte importante del arsenal bélico y de defensa de un país, el objetivo siempre fue el mismo: el afectar directamente al ser humano, sea cual fuere la situación de cada conflicto o situación de inseguridad. Por tanto las ANL se desarrollan teniendo en cuenta el efecto que estas causarán en el ser humano. Es así que R. Tristano se refería, por ejemplo, a los efectos que tendría en los tejidos, el pH y las membranas celulares, evidenciando que los efectos de los sonidos van más allá de los efectos puramente auditivos.

Tristano dice: “En la penetración de un cuerpo biológico, las ondas ultrasónicas pierden energía debido al hecho de que en el momento de atravesarlo se convierten en calor (infrarrojo). El calor inducido en el tejido está ligado a la composición, la viscosidad y propiedades térmicas de este último (conductividad). El ultrasonido además de dar calor induce a variaciones de presión, permitiendo así mover el líquido interno en los tejidos biológicos, generando un efecto en la presencia de depósitos o una realineación de las fibras de colágeno”.

Así mismo Tristano menciona: “Las ondas acústicas que atraviesan un sistema biológico son de naturaleza química, con una modificación relativa del pH y de la permeabilidad de las membranas celulares, facilitando el intercambio y el desplazamiento de los líquidos”.

Si bien las frecuencias inaudibles pueden también ser utilizadas de manera positiva en campos como la medicina para diagnosticar y curar, las frecuencias ultrasónicas son muy temidas por los efectos nocivos que pueden causar en los seres vivos. Tristano recuerda a Gerry Vassilatos, quien en su libro *Lost Science* afirmaba que durante las campañas propagandísticas nacionalistas, los nazis utilizaron los infrasonidos para estimular el miedo y la inseguridad en la población. Asegura además, que el ejército americano utilizó de manera ilegal en la Guerra del Golfo los infrasonidos en contra de la armada iraquí, existiendo reportes de un ejército disminuido y cansado por los bombardeos sónicos sistemáticos de los americanos.

En Lima, la ingeniera Elena Gushiken, en un ciclo de conferencias en el 2007 referidas a las bajas frecuencias, comentó la experiencia de un hombre que tenía el colesterol elevado, insomnio prolongado y estrés continuo. La ingeniera y su equipo, ayudada por un medidor de bajas frecuencias, logró determinar que la habitación de esa persona era afectada por un bombardeo acústico generado por una bomba de agua eléctrica ubicada en el sótano del edificio en el que habitaba, una fatídica combinación de intensidad, tiempo de exposición y tamaño de la habitación habían coadyuvado a generar un efecto negativo en el hombre.

Hoy en día todas las personas estamos expuestas a un bombardeo constante de vibraciones y ruidos urbanos provenientes de diferentes fuentes mecánicas y tecnológicas en general. Ya en el año 1977, C.P. Boner, ex presidente de la Sociedad Acústica Norteamericana declaraba: “Los sonidos urbanos provocan trastornos circulatorios, pérdida del oído, fatiga y perturbaciones emocionales”.

Esta afirmación corrobora los efectos múltiples que la polución acústica genera en los seres humanos, efectos que van más allá de lo meramente auditivo y que ha colocado hoy en día al ruido como el enemigo silencioso número uno, debido a que es uno de los principales contaminantes existentes en el medio ambiente cuyos efectos nocivos son lentos, indoloros, inaparentes y a veces imperceptibles. El ruido es el sonido no deseado o aquel que causa daños o alteraciones en el hombre y la naturaleza.

El ingeniero e investigador argentino Gustavo Basso (1977), clasificaba los efectos generados por el ruido en tres grupos:

a. Efectos audiológicos

Cuando el sonido es demasiado intenso, comienza a matar las células nerviosas del oído interno. Cuando el tiempo de exposición al ruido aumenta, más y más células son destruidas. A medida que el número de terminaciones nerviosas disminuye, también lo hace su audición. No hay forma de restablecer la vida de las células muertas; el daño es permanente.

Los sonidos cuyo volumen supera los 80 dB, desencadenan en el oído medio un reflejo protector, pero esta protección no resulta eficaz con los sonidos muy intensos, ni con los componentes de frecuencia aguda, ni con los sonidos impulsionales.

b. Efectos fisiológicos

El sonido de acuerdo a su intensidad puede causar varias reacciones físicas como el aceleramiento de las pulsaciones del corazón, así como el aumento del

contenido de azúcar en la sangre y tensión de los músculos de la cabeza y las rodillas. Esta reacción múltiple sucede en menos de unas milésimas de segundo.

La exposición prolongada al ruido, según el informe Community Noise de la OMS, puede provocar la contracción de los vasos sanguíneos de la piel, alteración en el metabolismo, modificación de la actividad de las glándulas suprarrenales, cambios en el control de los músculos voluntarios y la transmisión de impulsos hacia músculos autónomos, problemas en el sistema simpático, hipertensión arterial, dolor de cabeza, aumento de colesterol y digestión deficiente, estreñimientos o diarreas súbitas, trastornos del sueño, falta de concentración, deficiencia en la producción, debilidad y estrés.

Susana Espinosa menciona en Ecología acústica y educación: “Bajo condiciones especiales de estímulos sonoros intensos, el eje endocrino nervioso del hipotálamo (parte profunda del encéfalo) con la hipófisis y la glándula suprarrenal, se libera el ACTH (hormona adrenocorticotrófica suprarrenal). Estas hormonas del estrés son importantes porque pueden medirse, ya sea en la sangre o en la orina”.

En el 2003 en el portal de la BBC de Londres se hace mención a experimentos realizados por científicos de la Universidad de Hertfordshire, quienes desarrollaron un cañón infrasónico de siete metros que emplazaron en una sala de conciertos, con el cual bombardearon a cerca de 750 personas en medio de un concierto de música contemporánea, con infrasonidos de 17 Hz. Richard Wiseman parte del grupo de investigadores declaró: “Algunas de las experiencias vividas por nuestra audiencia incluyeron ‘temblor en las muñecas’, ‘extrañas sensaciones en el estómago’, ‘aumento en el ritmo cardíaco’ y ‘un repentino recuerdo de una pérdida muy cercana”

c. Efectos psicológicos

Los efectos psicológicos que el sonido puede causar en el ser humano son diversos, pero el principal quizá sea el estrés debido al exceso de decibelios y de frecuencias nocivas para la psiquis. La exposición a niveles elevados de ruido laboral se ha asociado con el desarrollo de neurosis. La OMS advierte que las consecuencias de la exposición al ruido constante pueden provocar trastornos psicológicos y la intensificación en el desarrollo de trastornos mentales latentes.

Otro de los efectos psicológicos del ruido en el ser humano es el efecto de no lugar, término con que el francés Marc Augé (1993) define a una sociedad sin identidad que transita en lugares que no le pertenecen: mercados, shoppings, aeropuertos, lugares de bailes

y de reunión social. Lugares en los que se está cada vez más aislado e incomunicado del entorno, logrando una interacción programada y sistemática, suprimiendo además el ejercicio de razonamiento, interpretación y comunicación. La identificación con los sonidos propios, o lo que Murray Schaefer denomina Soundmark, resultan fundamentales para la construcción de la personalidad e identidad.

Es bueno recordar que La Guía de las Sustancias Contaminantes en 1991 consideraba al ruido uno de los principales contaminantes del aire en el planeta, producto de las actividades del ser humano, y advertía que una exposición constante a 35 dB genera dificultad para dormir; sobre los 70 dB aumento del ritmo cardíaco y de la presión sanguínea; superados los 80 dB la incomodidad y la tensión emocional se hacen sentir; más de 85 dB provocan la disminución auditiva temporal ante una exposición prolongada; sobre los 100 dB se encuentra el límite del umbral del dolor y cuando esta exposición supera los 130 decibelios el dolor es extremo provocando una sordera permanente.

Esa ANL llamada música

Terror y música. Mousiké y pavor. Esas palabras me parecen indefectiblemente vinculadas, por más alógenas y anacrónicas que parezcan entre sí. Como el sexo y el lienzo que lo cubre.

Pascal Quignard.

La clasificación propuesta por el Profesor de derecho David P. Filder en la Revista Internacional de la Cruz Roja, no menciona a la música como una Arma No Letal Acústica, me permito incluirla en este artículo como tal en vista de las evidencias sucedidas en diferentes momentos de la historia, y para identificarla como tal realizaremos un repaso de algunos eventos y opiniones relacionadas a la música como un arma no letal acústica.

La interrelación existente entre presas y predadores se ve reflejada en situaciones de conflicto y sometimiento, muchas veces expuestas por gobiernos y sistemas de inteligencia, así como las fuerzas armadas que utilizaron la música como arma de sometimiento.

Hoy se sabe gracias a informes periodísticos y relatos extraoficiales que los prisioneros de Guantánamo e Irak eran expuestos a cientos de horas de escucha obligada de música de Eminem, Metallica, y hasta del Dinosaurio Barney. Este intenso procedimiento lograba quebrar a los prisioneros y obtener de ellos la información requerida con mucha facilidad.

En su artículo La música como tortura, Susanne G. Cusick, menciona una historia publicada en el New York Times el 19 de Marzo de 2006, describiendo en detalle el Campo Nama. Este era el centro operativo de una unidad de interrogatorios para varias agencias en el aeropuerto internacional de Bagdad. Aquí, detenidos valiosos (aquellos quienes se cree tienen información directamente relacionada con movimientos en el campo de batalla, líderes terroristas, o ataques terroristas inminentes), eran inicialmente enviados al denominado cuarto negro (un espacio del tamaño de un garaje, sin ventanas y pintado de negro) en el que “música rap y rock n’ roll estallaba en decibeles ensordecedores por un altoparlante”.

Un ejemplo asociado a este tema, se presenció en Panamá cuando las fuerzas americanas atacaron con rock pesado al ex presidente Noriega, refugiado en ese entonces en la Embajada del Vaticano, y durante quince días según declara el embajador del Vaticano “nuestra tortura duro meses, 20 o 30 veces, de día o de noche”.

Esta misma estrategia fue utilizada por la policía peruana para intervenir y recuperar el mercado de Santa Anita del poder de comerciantes atrincherados, quienes pretendían apoderarse de los terrenos del centro de abastos. Esta vez los altoparlantes colocados por las fuerzas policiales bombardearon día y noche a los comerciantes con canciones criollas y marchas militares. Esta situación hizo que los usurpadores no pudieran conciliar efectivamente el sueño, acción que cumplió su cometido cuando los comerciantes claramente disminuidos y cansados entregaron a las autoridades el mercado luego de 23 días sin mayor protesta ni reclamo.

Para analizar la función que la música puede tener como elemento sonoro más allá de la intensidad de la misma, entendiéndola como un arma de control social, nos encontramos con los escritos de Pascal Quignard, quien analiza las palabras del químico italiano Primo Levi respecto del uso de la música por parte de la Alemania Nazi: “Primo Levi llamo infernal a la música. Pese a no recurrir casi nunca a imágenes, Levi escribió: ‘Sus almas están muertas, y es la música la que los empuja hacia adelante como el viento a las hojas secas, y se transforma en su voluntad’... Los soldados alemanes no utilizaron la música en los campos de la muerte para apaciguar el dolor ni para conciliarse con sus víctimas, sino para aumentar la obediencia y unirlos a todos en esa función impersonal, no privada, que engendra toda música. También por placer estético y goce sádico, experimentado en la audición de melodías animadas y en la visión de un ballet de humillación danzado por la tropa de quienes cargaban con los pecados de aquellos que los humillaban. Fue una música ritual”.

Quignard concluye: “Primo Levi desenmascaró la función más arcaica que ejerce la música. La música se vivía como un maleficio. Era una hipnosis del ritmo continuo que aniquilaba el pensamiento y adormecía el dolor”.

Confucio consideraba a la música un parte integral de su sistema, un medio para proveer la necesaria disciplina y corrección moral, en este sentido las bandas musicales de los ejércitos tienen un fin no solo pintoresco y alegórico, sino que el sonido de ciertos instrumentos como los bombos y las trompetas logran elevar la secreción de hormonas como la noradrenalina y adrenalina, que incrementa la frecuencia cardíaca y presión arterial, preparando psicológicamente a los soldados para la lucha.

La música también es utilizada como arma acústica gracias a sus posibilidades de manipulación social de masas. En la década de los noventas el partido político de Alberto Fujimori en el Perú, había diseñado toda una estrategia sonora basada en la creación de canciones populares como “El ritmo del chino”, que atendía al gusto popular de la tecno cumbia en auge en aquellos días, estrategia efectiva en sus dos primeros gobiernos que luego desencadenaría en un gobierno totalitario.

Hoy en día todos los partidos políticos en Perú recurren a la música para tener un acercamiento con su público objetivo. En este propósito el Partido Aprista Peruano utilizó reggaetón para atraer a los jóvenes, quienes eran uno de los nichos poblacionales a los que apuntaban en las elecciones del 2004, elecciones que finalmente ganaron.

Pero la presencia de la música como arma acústica no letal utilizada para el sometimiento, control y manipulación, ha necesitado muchas veces de la radio como la principal plataforma difusora. Es así que en su momento la radio inventó héroes, adoctrinó países, entretuvo batallones y cautivo a los pueblos con historias fantásticas.

Hoy en día la radio (el principal medio de comunicación en muchos países) realiza su programación musical bajo el criterio de sistemas de alta rotación, que no son otra cosa que la repetición de un grupo reducido de canciones o productos radiales en espacios cortos de tiempo, generando en la población un acostumbamiento al mensaje radial propuesto por la emisora. Este tipo de control social busca entre otras cosas desterrar la música popular del país y globalizar la música como cualquier otro producto del mercado, una acción típica de cualquier burda colonización que trata de imponer su música sobre aquella popular, además de otorgar el poder necesario a la industria musical global.

Jesús Ángel Baca en La Comunicación Sonora, escribe: “...una de las funciones de la industria del disco, hoy día, sería proveer redundancia al receptor; empresa que estaría relacionada con la necesidad de transmitir estabilidad vital en un momento incierto de la historia”.

Conclusiones

Si bien las Armas No Letales Acústicas son una realidad comprobada en el terreno militar, todavía están poco documentadas y evidencian carencias en las normativas referida al uso cotidiano y los efectos que tienen sobre la sociedad civil.

Así mismo se deben realizar diagnósticos de los daños que estas armas podrían ocasionar no solo en personas sino en la propiedad privada, patrimonial y principalmente en la naturaleza, reconociendo además que el uso y manipulación de estas armas debe estar acompañado de una sólida concepción ética, que no trasgreda las normas y derechos de las personas.

Las Armas No Letales Acústicas pueden convertirse en herramientas útiles en contexto de conflictos internos menores y de esa forma evitar enfrentamientos cuerpo a cuerpo, o el uso de armas letales que no hacen otra cosa que exacerbar los ánimos y profundizar el conflicto inicial.

La música, más allá de ser expresión artística y una representación sublime de las culturas, ha interpretado también su rol más infame en varios momentos de la historia siendo utilizada para el control, tortura y manipulación de las personas. De esta forma el análisis pertinente a la música debe ser desde la perspectiva meramente simbólica y contextual, sin olvidar sus capacidades y cualidades técnicas que la pueden convertir en un arma no letal acústica.

Alejandro Cornejo Montibeller > Periodista, investigador del paisaje sonoro y la ecología acústica del Perú. Creador del Festival Lima Sonora y profesor a cargo del taller de Investigación Sonora en Radio ISONAR y de la especialidad de producción y realización radial de la Universidad San Martín de Porres.

BIBLIOGRAFÍA

- Chion, Michael, El sonido, Paidós Comunicación 1999 España.
- Harte, Holdren, Schneider, Shirley. Guía de las sustancias contaminantes. Grijalbo 1991.
- Espinosa, Susana Ecología acústica y educación. Grao. Enciclopedia Universalis. Acoustique physiologique. 1985.
- al-Radi, Nuha. Baghdad Diaries. 1998.
- Conrad, Joseph. El Agente secreto. Clarín, Betsellers, 1996
- Zi Sun, El arte de la Guerra, Panamericana Editorial, 1999.
- Lang, Paul Henry. Reflexiones de la Música. Debate Pensamiento. 1998.
- Foresman, Scott. Science. Scott, Foresman and Company. 1986.
- Camacho, Lidia. La imagen radiofónica. Mc Graw Hill. 1998.
- Copland, Aaron. Música e imaginación. emecé cornucopia. 2003.
- Shafer, R Murray. Hacia una educación sonora, 100 ejercicios de audición y producción sonora. Conaculta 1992.
- Traux, Barry. The world soundscape projects. Handbook or acoustic ecology. ARC Publications. 1978.
- Lumbreras, Luis G. Arqueología de la América Andina. Milla Batres. 1981.
- De Anda y Ramos, Francisco. La radio, el despertar del gigante. Trillas. 1997
- Schafer, R Murray. The Tuning of the World. Destiny Books. 1997.
- Colección científica de Time Life. Sonido y audición. Time Inc. 1976
- Tristano Tuis Riccardo. 432 Hertz La rivoluzione musicale. Nexus Edizioni. Padova. 2009
- Quignard Pascal. El odio a la música. El cuenco de plata. Buenos Aires 2012.
- Baca Martín Jesús Angel. La comunicación sonora. Biblioteca Nueva Madrid 2005.

REFERENCIAS

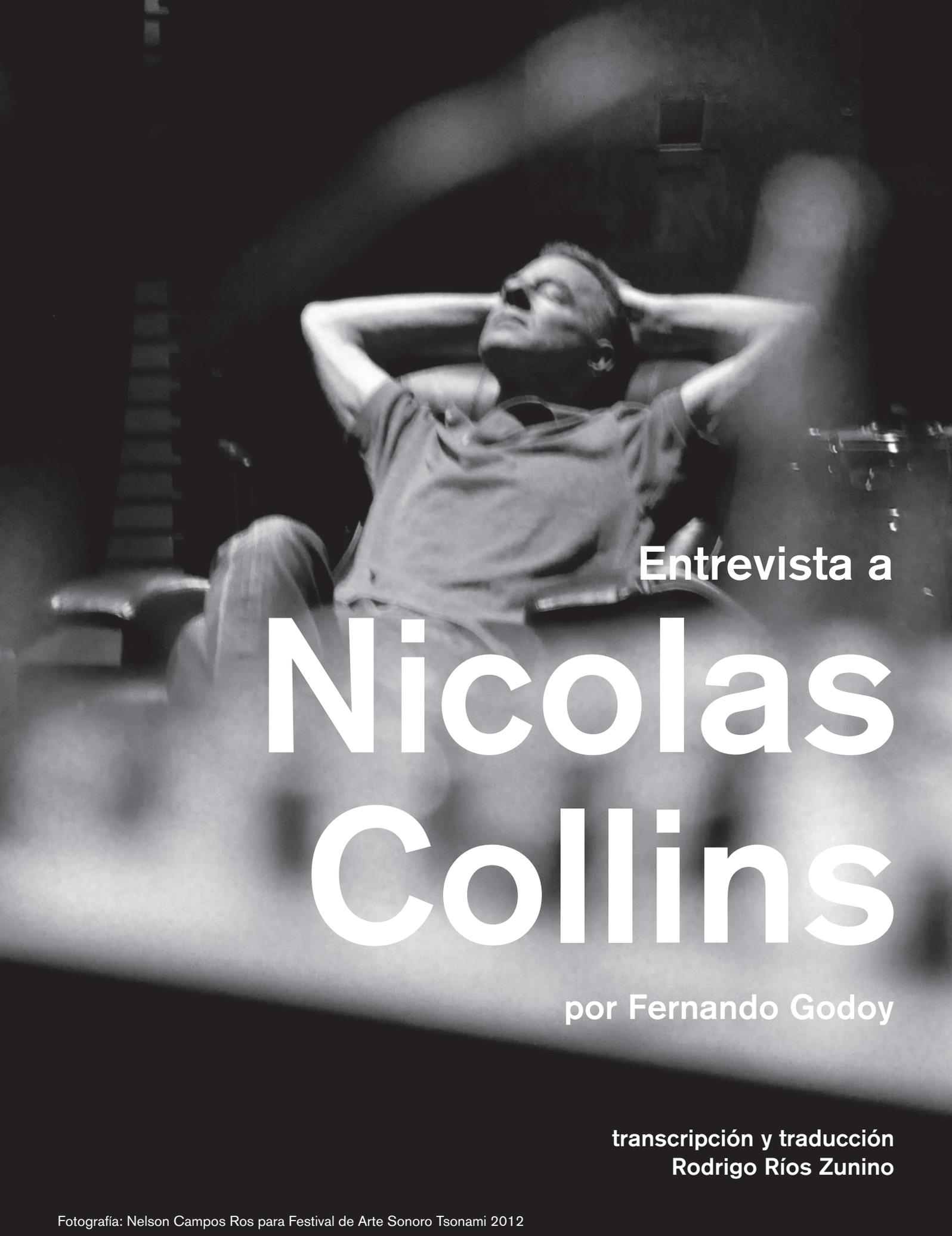
- Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, Vigésima segunda edición.
<http://www.sasrad.com/spanish/products/commander.htm>
- Agencia Peruana de Noticias (Andina), Lima Junio 17 de 2007.
- Revista Caretas 24 de abril, 1997.
- Carlos D. Fretgman, El sonido, el ritmo y la conciencia.
- Seguí Miguel. Revista Más allá de la ciencia, n 129 El poder oculto del sonido, artículo de 1999 Revista Caretas 24 de abril, 1997.
- Agencia Peruana de Noticias (Andina), Lima Junio 17 de 2007.
- Sonido y audición, Colección científica de TIME Life, pag. 174.
- Folleto para pacientes preparado por la American Academy of Otolaryngology- Head and

- Neck Surgery
La Biblia, La Toma de Jericó, Josue 6:20
Bernie Krause, Conferencia World Affairs Council de San Francisco, 31 de enero del 2001.
Revista Tecnología Militar. N° 1 2006
- G. Cusick, Suzanne, La música como tortura / La música como arma.
Revista Internacional de la Cruz Roja. David P. Fidler 30-09-2005.

REFERENCIAS EN INTERNET

- http://www.nodos.org/tortuga/article.php3?id_article=3850
- <http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/science/default.stm>
- http://sptimes.com//2004711/21/floridian/anything_but_MacArth.shtml
- <http://www.afcea.org.ar/publicaciones/noletal.htm>
- <http://www.globalsecurity.org/military/systems>
- <http://www.sasrad.com/spanish/products/commander.htm>
- <http://www.atscd.com>
- <http://www.kimsoft.com/2000/kubark/htm>
- http://www.loc.gov/rr/frd/Military_Law/MC_Act2006.html
- http://www.brad.ac.uk/acad/nlw/research_reports/docs/
- <http://www.acufeno.com/secciones/quees.htm>
- <http://www.andina.com.pe/noticiaDetalle.aspx?id=130242>
- http://www.makezine.com/blog/archive/2006/03/how_lrad_works.html
- http://www.sibetrans.com/trans/trans10/cusick_cas.htm
- <http://www.eluniversal.com.mx/notas/561623.html>
- www.zerodb.org
- Actualidad 2012
- Sobre la autorización de uso de armas no letales en distrito de Jesús María Lima.
<http://www.andina.com.pe/Espanol/Noticia.aspx?id=ANDwxqxw9g4=>
- Ordenanza municipal aprobando armas no letales:
http://www.munijesusmaria.gob.pe/pdf/ordenanzas/2007.Ord_226.pdf





Entrevista a

Nicolas Collins

por Fernando Godoy

transcripción y traducción
Rodrigo Ríos Zunino

FG: *¿En qué consistió tu trabajo durante el Festival Tsonami 2012?*

NC: Vine al VI Festival de Arte Sonoro Tsonami 2012 en Valparaíso para ayudar en la realización de dos viejas piezas de música electrónica, Music for Solo Performer de 1965 y Bird and Person Dnying de 1975, ambas de Alvin Lucier, quien aún está vivo y tiene 80 años. Él fue uno de los pioneros de la música experimental de esos años y estas piezas realmente cambiaron, lo que nosotros llamamos, el carácter fundamental de la música. Música después de Cage, sí, pero también música después de estos compositores de la generación de Lucier.

Estas piezas fueron realizadas con tecnología muy rudimentaria: amplificadores, parlantes y retroalimentación. El aparato más sofisticado en todo el concierto fue un amplificador de ondas cerebrales, el cual es un equipo médico que ha existido mucho más tiempo que la música electrónica en vivo.

Estos compositores eran conocidos como compositores/performers, porque en esos años las orquestas y ensambles de cámara no querían tocar esta música. Ellos pensaban que era una locura, que era estúpido, que eso no era música. Por lo que compositores como Lucier, Steve Reich, Philip Glass, La Monte Young y Pauline Oliveros tenían sus propias agrupaciones que ejecutaban su música. Es por esto que la mayor parte de su música está en la tradición oral, como la música folk. Tu no escribes la música folk, se la cantas a alguien y ellos la aprenden de ti. Es algo muy hermoso, una idea muy intemporal, "folk electronic music". Pero existe el peligro de que si nadie escucha la canción se perdería por siempre, porque no existen partituras para mucha de esta música. Así que hay una transmisión de cultura.

Yo era estudiante de Lucier cuando estaba en la universidad, fue un período maravilloso en los años 70 y él ocupaba a sus estudiantes como esclavos felices. Nos encantaba hacer conciertos. Él nos decía, ven a hacer un concierto conmigo, ayúdame a cargar todos los equipos y yo te invito a comer; nosotros pensábamos que era mejor cosa en el mundo y visitábamos y conocíamos a todas estas grandes personas.

Debido a esto conozco estas piezas hace años y pienso que mi trabajo en Valparaíso fue realmente simple. Consistió netamente en traer esta información y contársela a la gente que trabaja en Tsonami. Ellos podrían haberlo hecho sin mí, me refiero a que solamente te da un poco más de seguridad, como si alguien te sostiene la parte de atrás mientras aprendes a andar en bicicleta. También sentí como si hubiera infectado Chile con un virus.

FG: *¿Cómo se ha ido desarrollando tu pensamiento musical a través de los años, tomando en cuenta el contexto y las influencias del ambiente en que estabas? ¿Cómo han cambiado tus intereses y prioridades?*

NC: Tuve mucha suerte cuando fui a la universidad. No estaba muy seguro de lo que quería hacer, estaba muy interesado en la música, pero la razón por la que escogí la Universidad de Wesleyan en realidad fue porque tenían un programa de música hindú muy fuerte y yo sabía que eso era lo que quería estudiar y lo hice muy intensamente. Pero conocía a Lucier el primer día que llegué. Yo tuve un consejero muy inteligente en la facultad, el cual escuchó sobre lo que me interesaba, y me dijo que debería conocer a este tipo que hacía música con murciélagos, Lucier. Y yo pensé: "wow, es él". Yo era de Nueva York y era un sabelotodo, pero no tenía idea de la música de Lucier en 1972 y cuando mi consejero dijo que este hombre hacía música con murciélagos, yo dije: "Tomaré su curso!". Así que empecé a tener una relación muy cercana con él, en parte porque mis padres son historiadores de la arquitectura y pasé mi infancia siendo arrastrado a través de edificios, de la misma forma en que otros niños iban a los juegos de pelota. Lucier en esa época estaba haciendo muchas piezas basadas en fenómenos acústicos y acústica arquitectónica, lo que fue un punto muy fuerte de conexión para mí.

Lo que fue muy liberador acerca de la música de esta época fue que, antes de estos compositores, si querías hacer música seriamente – cualquier cosa menos pop – tu punto de referencia era la historia occidental de la música, a eso estabas conectado, eso era un hecho. Quizás te gustaba el rock and roll, pero tenías que amar a Bach. Tal vez te gustaba el Art Ensemble de Chicago, pero te tenía que encantar Beethoven. Y yo no sabía si realmente los amaba, me gustaban, pero no sabía si realmente los amaba. Estos compositores como Lucier y Robert Ashley, toda esa generación, decían no, tu puedes hacer música que no provenga de esa tradición europea, sino de otra cultural musical, o de un descubrimiento científico, o de una obra literaria, o de una pintura. Me refiero a que ellos destaparon la idea de lo que se trataba la música. Cuando me di cuenta de que la música podía ser cualquier cosa que me importara, entonces me di cuenta que yo también podía ser un compositor. Ahora, si he sido un buen compositor o no, eso es discutible. Cuanto más vivo, más me percaté de que en esa generación de compositores de vanguardia, aquellos cuya obra ha sobrevivido de mejor forma, aquellas obras que aún puedes escuchar y decir "wow, que gran pieza de música", son generalmente aquellos que tenían un sentido musical tradicional muy marcado. Una comprensión muy potente de las funciones musicales, que desarrollas al estudiar toda

esa música antigua.

La forma en que evolucionó mi música estuvo muy influenciada por Lucier cuando yo era un estudiante y mis primeras obras tenían que ver con acústica de una u otra forma y se fue haciendo cada vez más minimalista hacia mediados de los años 70. Después sucedieron algunas cosas, primero empecé a trabajar con microcomputadores a fines de los 70, muy temprano, antes de Apple. Me interesó mucho utilizar computadoras para estructurar música. Siempre estuve fascinado por la música de Christian Wolf y siempre sentí que sus partituras de coordinación de principios de los 60 predecían la música basada en computadoras debido a la forma en que se organizaba el tiempo y el material. Después volví a vivir en Nueva York, de donde vengo, y en 1980 y me involucré mucho en la escena de música improvisada (downtown improvised music scene). Empecé a trabajar mucho más con intérpretes, más que nada improvisadores en combinación con electrónica y computadores, también era muy cercano a las bandas de noise y rock del downtown de NY (produje discos por varios años e incluso inicié un sello discográfico). Entonces creo que lo que sucedió en la segunda fase de mi vida fue que perdí mi pureza, ya no estaba tan centrado. Me refiero a que si miras a La Monte Young en un extremo y mirás a Nic Collins en algún lugar del medio, te darías cuenta de que Nic Collins está mucho más confundido que La Monte Young. Pero eso me gusta. Me gusta crear situaciones en las cuales la responsabilidad es compartida por todos los que participan de la música. Si se trata de una pieza en solitario no me importa ser un bastardo totalitario y hacer exactamente una cosa, pero si estoy trabajando con cinco personas – y no quiero ser un idiota – quiero incorporar su inteligencia, sus decisiones y su sentido de estética. No siento que pueda intuir mejor que ellos en variadas situaciones. Por lo que estuve muy feliz de descubrir la música improvisada y hacer una conexión con ese mundo.

Pienso que lo que sucedió con mi música es que en los últimos cinco o diez años, desde que empecé a enseñar, me volví a encontrar con una suerte de música electrónica fundamental y estoy haciendo piezas con computadores, pero también estoy haciendo piezas con electrónica de muy bajo nivel. Esto es claramente una inspiración de mis estudiantes que querían que desarrollara un curso sobre hacking y bending.

FG: ¿Podrías hacer un ejercicio de imaginar como será el futuro de la música experimental, cómo crees que se desarrollará en los próximos años?

Sobre el futuro, es curioso, a veces se parece mucho al pasado. Tengo un amigo, él es uno de los grandes guitarristas de rock de todos los tiempos, Robert

Poss de Band of Susans. El me dijo una vez: “La historia es como un disco, no es como un círculo, es como el surco espiral de un disco. Siempre vuelves a un lugar muy similar, pero siempre está desplazado un poquito”. El había estudiado historia en la universidad, así que confiaba en él. Después descubrí que un filósofo suizo - bastante conocido - llamado Jacob Burckhardt, decía básicamente lo mismo, pero no creo que lo comparara con un disco de vinilo. Los suizos, con excepción de Christian Marclay, no hacen eso muy a menudo. Yo veo ciclos. Los veo en muchas comunidades musicales, obviamente el mundo del pop está constantemente digiriendo y escupiéndose a sí mismo, una y otra vez. Retromanía, es un maravilloso libro escrito por Simon Reynolds que habla sobre esto. En mi mundo extraño, de esta especie de música experimental moderna, lo veo suceder, veo estos ciclos. Lo que he podido observar estos últimos diez años, ha sido ver como el computador se ha convertido en el instrumento dominante en casi todas las formas de música. Obviamente es increíblemente poderoso y lo ocupo todo el tiempo, pero carece de fisicalidad, es un instrumento difícil de tocar comparado a un tambor o una guitarra, en el sentido que limita tu habilidad de crear ciertos tipos de música con él. Pienso que el circuit bending surgió como reacción a esta naturaleza no-física de los computadores y el software y el subsecuente interés en cosas como la arduino como una interface entre el mundo real y el computador.

El tipo de proyectos de hardware hacking en los que estoy involucrado, son una respuesta a esta no-fisicalidad de la computadora. Por lo tanto, ese conflicto, entre el poder del computador y su – se podría decir – expresividad frustrada, es un área que estoy observando con mucho cuidado en este momento, en todas partes, para ver como la gente lo está resolviendo. Lo que he encontrado en escenas muy interesantes, que son realmente históricas en un cierto sentido, es que están volviendo a trabajar con electrónica muy básica. No están ocupando computadores, no están ocupando pedales de efecto, están utilizando cosas como micrófonos de contacto, bobinas, motores eléctricos, discos duros rotos y tornamesas sin discos sobre ellas. Ellos están explorando los niveles básicos de la electrónica y no me sorprendería si pronto viéramos artistas manufacturando sus propios semiconductores. He visto algunos sitios web que te dan instrucciones de como hacer tu propio transistor en tu cocina y de alguna forma pienso que podremos ver más de eso en un futuro. Lo que es de cierta forma una exploración de la física básica de la nueva música, por así decir.

He visto signos de esto en los lugares más inusuales. Definitivamente lo vi el año 2011 en Tsonami y en

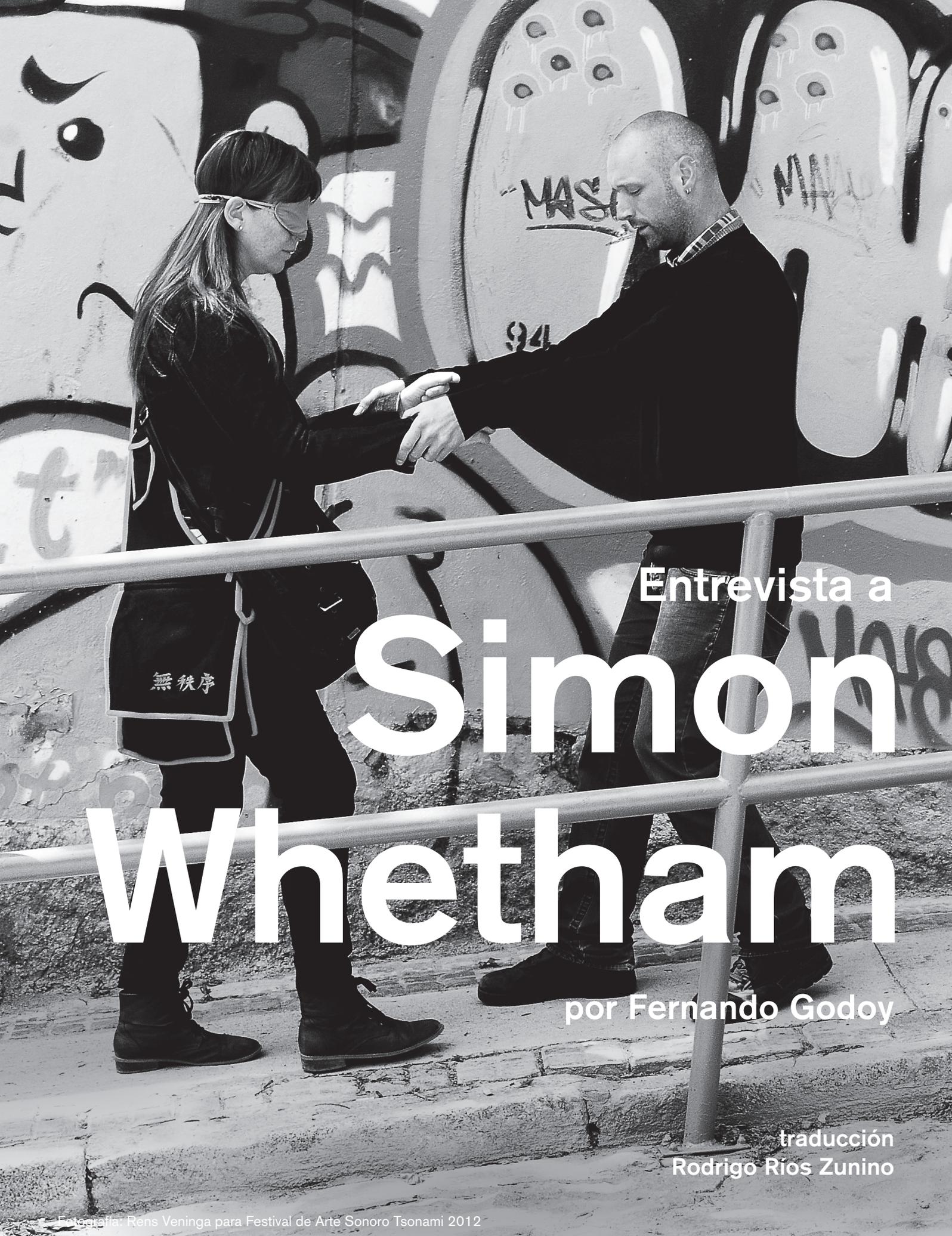
cierta medida este año. Pero el año pasado fue realmente impactante ver, noche que llegué, todo un concierto de este tipo de música. También vi un maravilloso festival en Ginebra que agrupaba a un número de artistas europeos que trabajan en este sentido. En Italia, Francia, Suiza, vi algo similar y también cuando estuve en Seul, Corea del Sur, donde hay una estupenda y muy pequeña escena organizada alrededor de ciertos espacios y agrupaciones que circulan bajo el nombre de dotolim y Ballon and Needle. Ellos también están haciendo un hermoso trabajo en torno a este tema. Creo que lo más bello de estas nuevas escenas es que han adoptado la improvisación por completo. Hay un tremendo número de improvisaciones que tienen lugar, pero que no suenan a nada que hayas escuchado antes debido a que los instrumentos son tan distintos.

Nicolas Collins > Originario de Nueva York, Estados Unidos. Estudió composición con Alvin Lucier y trabajó durante muchos años con David Tudor. Desde 1997 es editor de Leonardo Music Journal y desde 1999 es profesor en el departamento de sonido del Instituto de Arte de Chicago.

www.nicolascollins.com



Fotografía: Rens Veninga para Festival de Arte Sonoro Tsunami 2012



Entrevista a

Simon Whetham

por Fernando Godoy

traducción
Rodrigo Ríos Zunino

Durante el mes de abril del año 2012 Simon Whetham visitó la ciudad de Valparaíso, Chile, para realizar un workshop y un concierto en el marco de las actividades de programación anual de Tsonami Arte Sonoro. En dicho contexto fue realizada la siguiente entrevista.

FG: *Tu trabajo está enfocado en las grabaciones de campo, ¿puedes explicar el por qué de tu interés en ésta disciplina y de qué manera la abordas?*

S.W. : Mi interés está en la investigación sonora, no de manera científica, sino más bien como un viaje personal de descubrimiento. Me gusta buscar aquellos sonidos que son pequeños y a menudo olvidados o ignorados, trasladándolos a un primer plano en lugar de que se encuentren perdidos en el fondo. También me gusta registrar sonidos mediante el uso de micrófonos de contacto e hidrófonos, los cuales utilizo muchas veces para capturar un rango de frecuencias más amplio.

Otro método que he estado explorando recientemente para capturar sonidos en un espacio dado, es utilizar señales radiales y acciones performáticas para activar la resonancia del mismo. A veces te encuentras en un lugar, en el cual si tu emites un sonido, los ecos y reverberaciones son increíbles, pero tienes que producir un sonido para poder escuchar este efecto.

FG: *¿Estás interesado en la referencialidad del sonido? ¿Trabajas el sonido como representación de la realidad o desde un punto de vista acusmático, en el cual la fuente sonora tiende a desaparecer?*

SW: Siento que la mayoría de las veces, cuando alejas un sonido de su fuente, este se convierte en algo mucho más abstracto. La grabación de un río con un hidrófono puede sonar como agua para un auditor, pero para otro puede ser fuego o lluvia sobre una superficie. Esto es lo que en un principio provocó mi interés de trabajar con grabaciones de campo, el hecho de que a veces registros sin proceso alguno puedan identificarse con distintas referencias para cada auditor.

Me he alejado personalmente de las grabaciones más referenciales, ya que siento que a pesar de lo bueno que pueda ser el registro de un lugar o acontecimiento, nunca va a ser tan gratificante como ser testigo del mismo. Me ha interesado más descubrir algo en mi propia reacción a la grabación, recordando algo de la experiencia de registrar ese sonido en particular, llegando al extremo de invertir en ello algo más personal y emocional.

FG: *Tu trabajo incluye composiciones con grabaciones de campo, performance en vivo,*

instalaciones sonoras y proyectos curatoriales. ¿Tienen todos estos campos del desarrollo artístico algo en común para ti? ¿Responden a la misma necesidad o deseo?

SW: Todos los campos mencionados tienen vínculos entre sí. Las instalaciones sonoras fueron mi primer objetivo, debido a mi necesidad de alejarme de la performance (algo que aún suelo hacer). El tránsito desde la composición a la performance fue algo que se desarrolló a partir de aprender a ocupar Ableton Live y volver a tocar música, como lo había hecho desde que era un adolescente. Hasta el día de hoy, sigo explorando la división entre la experiencia puramente sonora y algo más activamente performático.

El lado curatorial vino de trabajar con muchos artistas y músicos talentosos durante mi residencia en Estonia. Decidí durante esa residencia no mostrar solamente mi trabajo, sino incluir el de otros artistas que conocí y con los que compartí mi tiempo, algo que seguí haciendo durante el desarrollo de mi proyecto *Active Crossover*, el cual este año continúa como un proyecto de residencia.

Cada aspecto aparentemente separado de mis actividades artísticas en realidad se alimenta de los otros y también los informa, ayudándome a crecer como artista.

FG: *¿Es la exploración de sitio específico importante para ti? ¿Puedes explicar cuál es tu interés en la relación entre sonido y espacio?*

SW: El trabajo de sitio específico es importante, ya que es diferente cada vez. Siempre es un desafío componer una nueva pieza para un proyecto dentro de un plazo determinado y siempre es algo muy gratificante, incluso cuando (para mí) sea un poco decepcionante. Es otra forma de aprendizaje y de trabajar de distintas maneras. A lo largo de mi carrera como artista sonoro, y en mi carrera previa como modelista, me pareció que la mejor manera de enfrentar proyectos era siendo lo más flexible posible: trabajar con lo que tienes.

El trabajo de sitio específico es también una gran manera de explorar un nuevo lugar, ya que te percatas de muchas cosas en un tiempo reducido y normalmente conoces bastantes personas de la localidad, lo que ayuda al desarrollo de la pieza.

FG: *Para ti, ¿dónde está la diferencia entre los conceptos músico y artista sonoro? ¿Cuál de ellos es más apropiado para definir tu trabajo?*

SW: Me siento más cómodo con el término "músico", incluso habiéndome descrito como un artista sonoro previamente en esta entrevista. Mi formación fue la de tocar en bandas de rock, pero teniendo un interés saludable en los sonidos abstractos, incluso si venían de bandas como Sonic Youth. Pienso que el término "artista sonoro" tiene connotaciones más académicas o más vinculadas a una formación en artes plásticas.

Sin embargo, me considero un artista sonoro, ya que expongo trabajos en galerías y estoy explorando fenómenos sonoros en todos mis proyectos, pero es más una investigación, como dije antes, que algo conceptual.

También siento que mi trabajo es bastante musical en varios aspectos e incluso puede serlo cada vez más.....

FG: *La grabación de campo, como disciplina, se está haciendo cada vez más conocida. Sólo como un ejercicio de ficción, ¿qué piensas del futuro de esta disciplina, cómo imaginas o desearías que se desarrolle en el futuro?*

SW: Este es un punto muy interesante. Recientemente escribí un artículo para la plataforma web *The Field Recorder*, que cuestionaba si la grabación de campo

se estaba volviendo más conocida o si los artistas vinculados a esta práctica se han dado a conocer más durante los últimos años.

Luego argumentaba que cuando empecé a trabajar con registros de campo en 2005, encontré que habían bastantes personas que ya lo hacían. Sin embargo, desde entonces me he percatado conversando con músicos de todas las disciplinas y enfoques, desde la improvisación al noise, lo acústico a lo electrónico, que muchos de ellos quieren empezar a trabajar con grabaciones o ya lo han hecho durante los últimos años.

Creo que es algo positivo si la calidad se mantiene y también si no se provoca una reacción, donde las personas que han estado realizando un gran trabajo en esta área cambien repentinamente lo que hacen, debido a que sienten que hay demasiada gente haciendo lo mismo. Esto pasa con distintos estilos musicales todo el tiempo, sería una lástima que a la música experimental y abstracta le ocurriese lo mismo y no se alejara de esta manera de pensar.

Simon Whetham > Artista sonoro inglés que ha centrado su trabajo en el uso de registros sonoros como material creativo. Sus prácticas abarcan desde el desarrollo de workshops, la creación de composiciones e instalaciones, hasta presentaciones en vivo donde mantiene un marcado interés por el trabajo colaborativo.



Fotografía: Rens Veninga para Festival de Arte Sonoro Tsunami 2012

Sobre Bird and Person Dyning y Music for Solo Performer, de Alvin Lucier, realizadas en Festival Tsonami 2012



Nicolás Carrasco

El concierto con dos obras de Alvin Lucier se llevó a cabo en el Teatro del Parque Cultural de Valparaíso, en noviembre de 2012. La sala estaba oscura, lo que le dio un ánimo solemne a la situación. Ha sido una de las músicas más bellas que he presenciado en el Festival Tsonami, o en cualquier lugar, en los últimos años.

Bird and person dnying tiene como principio el heterodino o la heterodinación, un método fundamental para la tecnología de radio, según el cual una frecuencia fija es modulada por otra en movimiento, resultando una tercera, una imagen, un doble de la frecuencia fija. De ahí el juego de palabras en el título que es a la vez la mecánica de la obra: el sonido de la palabra dnying, que no existe en inglés, es homófono de dining, cenar, una comida servida de noche. Lo que sí existe en inglés es dyne (y con ella, heterodyne), dina en castellano; todas provienen del griego dynamis, potencia o fuerza. Dice la RAE, una dina es una Unidad de Fuerza en el Sistema Cegesimal que equivale a la fuerza necesaria para mover la masa de un gramo a razón de un centímetro por segundo al cuadrado. Dicho incidentalmente, el sistema Centímetro Gramo Segundo ha quedado obsoleto; más aún, el sistema que lo reemplazó, Metro Kilo Segundo, también.

Un pájaro o tweet eléctrico, como de esos juguetes que se venden en la calle y que dicen made in taiwan, repite su piar con una pausa de pocos segundos, fijo en un lugar de la sala. Aquel es la frecuencia fija antedicha. Una persona camina por la sala, provista con micrófonos binaurales, que se utilizan puestos como audífonos corrientes, uno en cada oreja. Esos micrófonos envían lo que están captando a un amplificador y este a dos parlantes colocados a ambos lados de la sala: el resultado son olas u ondas producidas por retroalimentación, ese sinuoso y penetrante chillido y zumbido que a veces se escucha en discursos o conciertos (recitales, como se decía hace veinte años, o tocatas, como creo que se dice hoy en día: podría decir, “la tocata de Alvin” o el “recital con obras de Alvin”; pero puede que todo eso esté obsoleto) cada vez que un micrófono apunta directamente a un parlante que transmite su señal. Tales olas u ondas van y vienen, surgen y se apagan, se entremezclan, mientras el caminante va lento por la sala (en esa lengua siútica de “las artes mediales” se dice “el sujeto mapea el espacio”, porque se entiende que el espacio está ahí, como los centímetros, listo para ser mapeado), esquivando a las personas sentadas en el suelo. El comportamiento impredecible de estas ondas u olas se debe a la posición de los micrófonos binaurales; cada delicado gesto del cuello o los hombros conduce la retroalimentación de otra manera. Entonces pasa algo maravilloso: el piar del pajarito de la china se escucha intracranalmente, como cuando se dice,

como quien dice, dentro del cráneo: en tu mente. Ese fantasma audible, esa imagen tercera, doble del piar, suena un poco más grave, como si en el viaje a través del Pacífico para llegar a Valparaíso, el pajarito chino se resfría, y con su faringe magnética inflamada, muta en chanco chino gruñendo, intracranalmente en los chilenos en la sala oscura. Pacientemente se despliega esta situación de un gallito, una pulsada griega, entre el caminante y el pájaro, el moviente y el piar, este gavilán chino, tucán de Valparaíso; según la posición de la cabeza con los binaurales cambian las olas u ondas de retroalimentación, el ámbito de la sala es lo circundante del tímpano de cada quien, la cena nocturna en la que nos alimentamos, el chanco, se produce con una mutancia de los piores fantasmas, que vuelan de un lado al otro en la selva intracranal, cerca de las olas, en medio del mar, en tu mente.

La mente, por supuesto, fue lo fundamental en la segunda obra. En rigor, la mente es el realizador solo, la sola realizadora, el ejecutante solo, de la segunda obra. Lo que escuchamos es su música. Me explico. Music for solo performer consiste en una complejísima situación musical y técnica, impecablemente solucionada por el equipo del Festival bajo la conducción de Nicolas Collins. La obra supone la enorme amplificación de ondas cerebrales para activar un conjunto de instrumentos de percusión. Tales ondas cerebrales son aquellas llamadas alpha, que surgen de la actividad oscilatoria electromagnética del cerebro en los momentos de relajada y quieta atención con los ojos cerrados; cuando dormimos profundamente o estamos despiertos en movimiento con los ojos abiertos, las ondas en función son conocidas como beta. Las ondas alpha existen en un rango de frecuencias entre 8 y 13 Hertz, bajo el espectro audible (o “campo tonal”) de un humano promedio, ubicado entre los 20 Hz y 20 kHz. Dicho simplemente, las oscilaciones alpha son inaudibles. La actitud de atento reposo es la que acostumbra asumir muchas personas al escuchar música, o al meditar, o cuando quieren sentir eso que la gente en el siglo pasado llamaba uno mismo, cuando uno quería sentirse, retroalimentarse de sí. Dicho de otro modo, el sonido de sentirse a uno mismo es inaudible, el sonido de escuchar música atentamente es inaudible: no se puede escuchar el escuchar música.

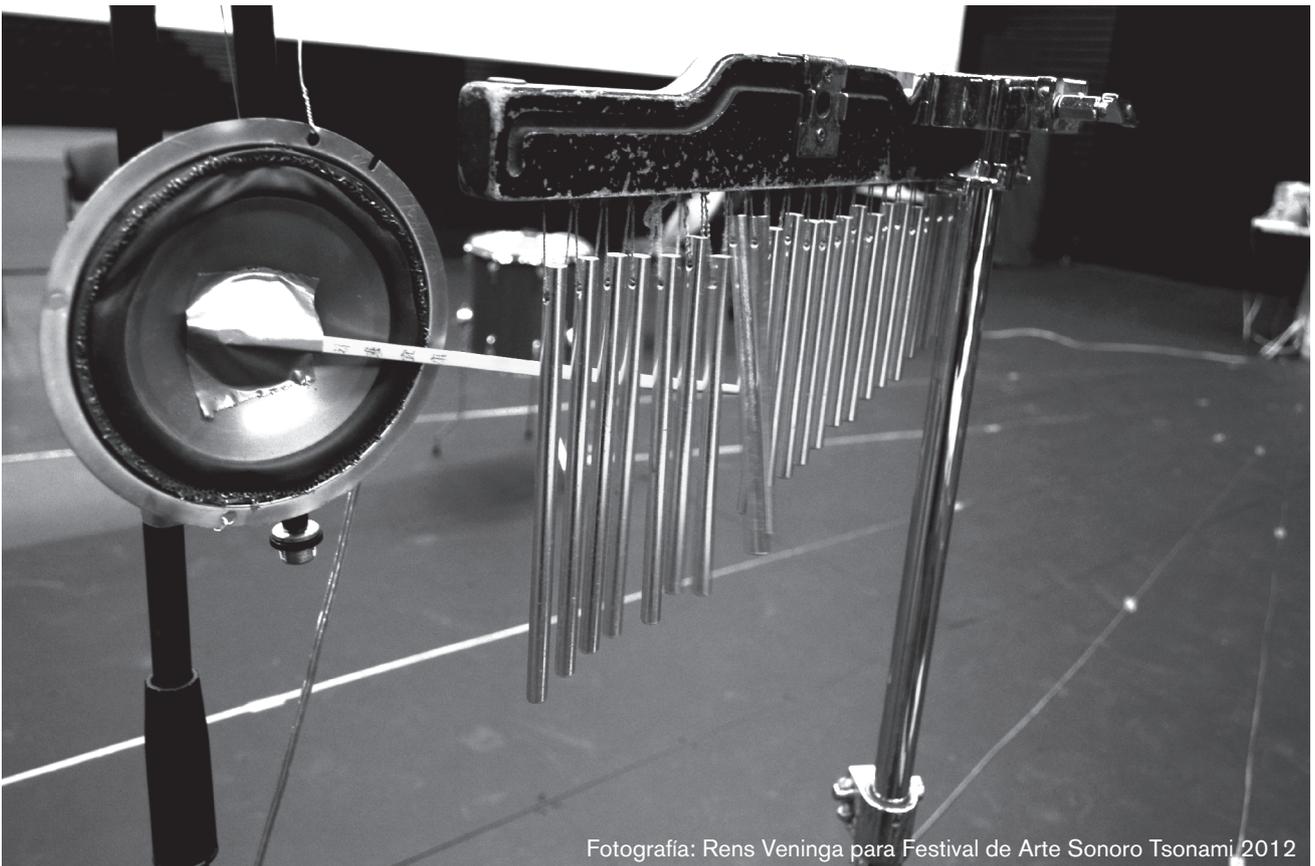
Como sea, hay personas dotadas que pueden entrenarse en cierta disciplina de las ondas alpha. Aquí es cuando entra Ninoska Berdichevsky, una mentalista y curandera porteña, hija de inmigrantes rusos, o de un lugar lo suficientemente lejos de Chile como para que ninguna onda alpha haga imaginar algo preciso. Ella está sentada en un espectacular sillón de cuero negro, que se confunde con la oscuridad solemne de la sala, con un señor de

lentes, barbilla y polera verde que debe de haber sido su guardaespaldas, o su jefe, sentado a su derecha. Le colocan los electrodos en la frente y una cinta de género alrededor de la cabeza para sostener el tinglado. Los electrodos captan la señal que es enormemente amplificada y enviada a una mesa de mezclas desde la cual, a discreción, Nicolas Collins reenvía a parlantes de tamaños varios adosados a instrumentos de percusión (un bombo, un timbal, una caja, un platillo, una pareja de caxixi, etc.) o preparaciones con objetos (una bandeja metálica, piedras, pelotas de tenis de mesa, etc.) repartidos hábilmente por el área de la sala, entre el público; Collins, con gran juicio, orquesta las ondas alpha, siempre inaudibles, que funcionan como “frecuencia de control” de los objetos. En la penumbra de la sala, los objetos se mueven, algunos parlantes se queman, rebasados por la amplificación, el lugar parece animado por una agencia invisible, espiritual (el “espectro audible”, un fantasma que se deja oír), una idea musical que se manifiesta: los niños gozan con estos tambores tocados fantasmalmente, los efectos especiales de piedras saltarinas, o, cuando Collins se deja llevar, el traqueteo generalizado de la sala, un terremoto en la mente. Ahí es cuando la obra se revela: el ejecutante solo no es aquella que nos presta sus oscilaciones, no es un cerebro particular y las ondas alpha, o aquel que controla la mesa de mezclas. El ejecutante solo es una mente, no un cerebro: una mente no está plácidamente instalada en un soporte, sino que se despliega por la relación

constelada entres soportes y ambientes, pasando entre ellos, por ellos, a diversas velocidades y filtros de traducción, de ida y viaje y vuelta. La agencia, ese espíritu que anima la música no partía del cerebro de Ninoska para llegar linealmente a los instrumentos o a los oídos de quienes presenciaban la música desde un cierto afuera. Por el contrario, el ensamble de órganos, oscilaciones inaudibles, parches, metales, membranas, máquinas y objetos técnicos, el espacio de la sala, la situación, los niños, era esa agencia, una indivisible heterogeneidad singular. Es imposible (e innecesario) ubicar al intérprete solo en aquel que presta sus ondas alpha.

Luego de vivir una música así, de presenciar un concierto perfecto, se sale de las salas o galpones al mundo, con un ánimo jovial, pensando en lo mucho que queda todavía por ser escuchado.

Nicolás Carrasco > Compositor, músico. Vive y trabaja en Santiago de Chile.



Fotografía: Rens Veninga para Festival de Arte Sonoro Tsonami 2012



Un viaje al espacio que cruza tu cuerpo

Sebastián Jatz

Cien Acordes Geométricos Extendidos es una obra de Sebastián Jatz que fue realizada entre el 23 de enero y el 23 de abril de 2013 en la vitrina de Puma en el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) en Santiago, Chile, habiendo sido ganadora del premio del público del primer concurso Puma Canvas.

La obra, para órgano, tiene una duración de 90 días y está compuesta por 100 acordes y 76 silencios. Para su realización participaron 76 personas que tocaron en relevo cada día (o no) a las 11:00 y/o a las 17:00 un acorde de entre 1 y 6 horas de duración. Los acordes de más de 6 y hasta 24 horas fueron realizados con pesos sobre las teclas y los silencios mediante la ausencia de personas en la vitrina.

Una vez finalizada la obra, su autor encargó a cada uno de los 76 ejecutantes que escribieran un breve texto sobre la experiencia de tocar un acorde de la pieza.

Más información en www.arsomnis.com/100acordes

Sebastián Jatz > Compositor y traductor. En 2008 funda arsomnis (www.arsomnis.com) con la cual ha realizado "Musicircus" de John Cage, "Vexations" de Erik Satie y "Reunion" de John Cage (& Marcel Duchamp). Ha publicado traducciones de obras teatrales de Jan Fabre y tres libros de entrevistas a John Cage.

www.arsomnis.com

Un viaje al espacio interior. Aprender otras existencias desde el otro lado del espejo. Retroalimentación afectiva desde corazones y almas transeúntes... Fugacidad que imperceptiblemente transformó destinos...

Con el sonido aparece un aislamiento excepcional, incluso interactuando con gente. Melodías toman forma propia, dando espacio a un no silencio posterior que es alucinante.

Me hizo experimentar la ruptura de la ilusión de permanencia, la ilusión de continuidad y estabilidad. Toqué sólo un acorde por una hora veinte y puedo decir que en todo ese tiempo no escuché lo mismo, aunque en teoría debería haber escuchado un sonido monótono y estable. Me sentí como una máquina interpretativa del mundo real.

Siempre me han dicho que soy un poco sorda, porque hablo fuerte, y uno al final se termina convenciendo, o al menos te lo cuestionas... Pero un viernes de febrero me di cuenta de que no lo soy, de que mi oído era capaz de oír sonidos que no sabía que existían, tan diversos como los colores de la naturaleza, un burbujeo texturoso y cambiante. Me di cuenta de que probablemente, gracias a ese viernes, mi oído es menos sordo que la mayoría de los oídos de quienes me han llamado sorda. Sé que Ya no soy sorda.

En un principio no sabía si podría mantener, sin soltar la mano, el acorde (aunque era solo una nota). Tampoco sabía si iba a soportar escucharla tanto tiempo (estuve 6 horas). Sin embargo la experiencia fue bastante interesante al ver los paseantes y un par de personas que entraron, se sentaron y dialogaron. Estuve, por lo menos 5 horas, sin parar de leer, casi me termino, de principio a fin, el último libro publicado de Cage.

Un hora se hace larga. Luego tres horas pasan en una hora. Se acelera el tiempo a partir de la vibración. Se materializa el tiempo. Se presenta ante mis ojos. Resuena en mi cuerpo, resuena en mi vista, despeja mi mente y mis pensamientos. Traíganme agua que puedo seguir así para siempre.

La palabra deriva del sonido: cantos animales en la boca del hombre. Tengo que arrancarme un pedazo. El silencio no existe ni para los sordos. Toda la música es trance.

Me encantó que haya una planta en la vitrina, creo que lo resume todo, encuentro que esa es la clave. Tocando me acerqué a la dimensión "vegetal" del tiempo, ¡pero muy poco! Es entretenido formar parte de algo que uno no puede percibir en su totalidad; para mí esa es la gracia.

Para mí fue un descubrimiento del comportamiento del sonido en cuanto a la resonancia, muy novedoso el sentir con un oído de una forma y luego de otra al cambiar la posición de la cabeza tomando en cuenta que pocas veces uno está expuesto a un acorde constante por tanto tiempo, 4 horas 30 min en mi caso.

Tuve la sensación de estar como parado al frente de una montaña o lago, en donde me sentí parte y dentro de una vibración en conjunto con todo y todos los que pasaban alrededor y al mismo tiempo muy pequeño frente a la dimensión, en este caso, musical, tanto temporal como física. Tuve la sensación física del porte de la obra.

"Solo fui", entre a formar parte de un espacio, escuchar, ser observado y entendido sólo con el mínimo de expresión. Puede molestar, pero me acostumbré y di cuenta del ruido que puedo llegar a tener. Ese acorde aún no lo olvido.

Verano-planes-vacío-sucesos como metrallas-demasiado lleno y vacío-Vitrina-nervios-teclado-Cage-ACORDE-orejas-oídos-sonidos-peatones-no tiempo-conversación-tiempo-sonrisas-Verano

Además de las ganas de participar de una obra de características épicas y con un enorme potencial de impacto en quienes se interesaran por escucharla, mi interés por dar vida a una de sus partes se relacionó con su lado psicodélico (en el amplio sentido). ¿Por qué el gusto de experimentar un acorde sostenido durante tanto rato? Seguramente, por su aspecto espiritual. "Trace una línea y sigala hasta el infinito", decía La Monte Young. ¿Qué sucederá?, ¿Adónde nos llevará?

Atiborrados por el ritmo de un mundo que no permite detenerse, un acorde en "100 Acorde..." posibilita, por el tiempo en que éste nos toque, disolvernó en las cascadas sonoras que dan forma al universo, unirnos a la danza cósmica en que, como gota que somos, entramos en el mar y devenimos en océano, deslizándonos más allá del espacio y el tiempo y transitando hacia una dimensión trascendental en las que nos fundimos con el absoluto.

Como podemos prever la naturaleza de lo que sucederá, pero no podemos tener los

detalles de la experiencia hasta que efectivamente la tenemos (Cage), hay algo en cada acorde que es único y mágico: con un poco de atención cada nota resulta un mundo por sí mismo. La posición del cuerpo, tanto para el que toca como para el que escucha desde el sillón al lado, influye directamente en las frecuencias que percibimos hegemónicas. Por tanto, la obra es una experiencia en sus fragmentos y en su totalidad, una obra para cada uno de los ejecutantes y una experiencia en que nos rendimos como 'YO', haciéndonos más permeables y ojalá sabios, lo que puede llegar a ser muy difícil, pero nunca doloroso.

A nadie le importó quién era el que estaba tocando o qué estaba tocando, lo fundamental no era lo dicho, lo evidente, lo subrayado, lo obvio, lo que se podía observar o escuchar; lo importante, para ellos, para mi, fue regalarnos un momento para ser... sí, para ser.

Una vitrina, un órgano, un acorde, una persona pulsando las teclas, ondas sonoras revotando en las paredes, un sillón... (Respira) todo lo anterior en frecuencia, conduciendo al dialogo, por momentos al monólogo, otro forma de dialogar ¿no? pero todo, sí, todo en una sola frecuencia, una sub-partitura, o la partitura misma, todo y todos comenzábamos a pulsar...

La obra se iba completando con las miradas, luego las visitas... mientras el acorde sonaba, el mismo acorde, en el mismo lugar, el mismo... no era el mismo, como las palabras, como los sinónimos, como el uso excesivo de las comas, ahí en el detalle, en la sutileza, es donde puedo acercarme o acariciar la verdad.

Una invitación a abstraerse, a mirar hacia afuera y ver al mundo desde una gran vitrina, un espacio atemporal que permitió lo descreído de los relatos, todo aquel que se sentaba en el sillón sabía que no era parte del mundo, que estaba en otro espacio y en otro tiempo, por lo tanto, cualquier norma o regla quedaban fuera, era el momento de hablar, de entrar en frecuencia para luego respirar y volver a la costumbre...

No había pudor en seducir, eran ellos los que podían moverse al interior de la vitrina, uno era simplemente el objeto y en esa circunstancia las confesiones aparecieron, no los consejos, no lo dicho, no los; no, no había espacio para eso, era el momento de contar lo que era, lo que deseaba, lo que necesitaba del otro, lo que necesitaba de ti... Un ser humano regalando humanidad a otro ser humano, no tiene precio. Creo que debería volver al mundo, claro, a la vitrina. En una vitrina, donde se encuentran los maniqués, me encontré con humanos...

Chirriante, disonante, me perforaba los tímpanos el acorde que el azar me deparó, de a poco como una broca afilada y paciente llegaba a mis sesos. Afuera la gente pasaba, a veces miraba, a veces jugaba, y yo me sentía como un maniquí en una pecera, en un universo paralelo y sin sentido. Me gustaba.

La sensación de estar en vitrina por unas horas, además de mantener un sonido constante, sin tiempo de eliminarlo de las emociones proporcionadas al estar enfrentado a una desnudez vitrinal con personas pasando dudosas de saber si era real o ficción me produjo una sensación de agrado. Después de terminar la sesión cambio mi sentido auditivo, estaba sumergido en una pecera, todo era burbujeante y psicodélico!

Un laberinto acústico con una T al horizonte, mientras la gente me miraba como un mono en un zoológico... yo cantaba al unísono del órgano con la mano tesa...

El ataque del acorde es invasivo y fuerte, me pregunto si seré capaz de soportar varias horas con esa disonancia tan potente en los oídos. Pronto comienzo a amistarme con el acorde, aprendo a distinguir sus movimientos y mínimas oscilaciones, a veces hasta creo poder distinguir una melodía completa oculta bajo el velo de la masa sonora que mis dedos producen sobre el teclado. Mi atención comienza a moverse entre la variedad de colores que adquiere el acorde a medida que pasa el tiempo y el paisaje humano que fluye sin parar frente a mis ojos. De pronto me desconcentro, el calor de febrero asedia desde el primer minuto y con él la sed. Otros sentidos reclaman mi atención, observo a los transeúntes, algunos se detienen a observar, pero no interactúan ni saludan; entre los rostros que veo

pasar distingo algunos conocidos que ni se dan cuenta de mi presencia, gente que pega su oído a los ventanales, e incluso un rostro popular de la televisión que pasa fugazmente, muy concentrado en su celular. A ellos sumemos los pasajeros de los buses que pasan por la calle y que miran desde su propia vitrina en Transantiago. Observo el fenómeno de contracción del tiempo: la primera media hora fue eterna, mientras que el resto no duró más que un instante; me sorprende ver llegar a Sebastián tan pronto para anunciar el fin de mi paso por los acordes geométricos.

El silencio corre por un flujo que no calla, 2 horas y 45 minutos me parecen hoy unos datos muy inexactos para dar cuenta del sentido real de la duración del acorde ejecutado el 2 de marzo; día en el cual acudí a la cita acordada con Sebastián, para ser parte de esta experiencia colectiva bajo el criterio específico y un tanto inusual para un artista como “desempleado”. De ésta performance homenaje a Cage y re-invenición acotada al contorno GAM en Santiago, puedo desprender algunas cuestiones que me parecen de vital importancia, como por ejemplo la osadía de exponer en un “espacio comercial” un trabajo que desafía las lógicas de producción-consumo por cuanto la puesta en escena favorece un proceso crítico y auto-comprensivo. Pienso en la exposición pública de los ejecutantes sometidos a una experiencia de lo inefable: su propia discontinuidad, ahí donde lo propio desdibuja su contorno al adquirir los datos sensibles (reflexión del sonido, pensamientos, etc.) virtudes exploratorias y dimensiones psíquicas. Ahora si bien la táctica de poner en vitrina esta dimensión compositiva del silencio se presenta también como oportunidad para llevar un “mensaje” como por ejemplo el caso de Gerson Gutiérrez pidiendo justicia por su hermano, más bien se trataría a mi modo de ver, con la evidencia de una ausencia elocuente, la que desde cada intérprete interfiere con una ciudad donde suelen abundar las cosas que no se ven ni se dicen, todo pese al batallón de soluciones a la falta que presentan a menudo los slogans publicitarios.

Estás en la cabina: eres emisor, canal, transmisor, cuerpo, mensaje, receptor, resonador y eco. Antes nunca supe la experiencia de entrar en el sonido y vibrar al unísono, sin guiar, en solo un acorde.

La gente no está acostumbrada a una vitrina que le haga ojito, o que le provoque enfrentar su expectativa acerca de lo que va a escuchar cuando ve a una persona y un teclado, con el sonido que realmente toqué yo como parte de la vitrina. Me gustó, no sólo porque me entretuviera un poco el ego, más que porque de verdad puedes ver a la gente en un día equis desde un lugar privilegiado.

Pánico, atenuado por el sonido invisible. La vitrina se transforma en el panóptico de un fragmento social. Las manos se atrofian, el ruido se torna en accesibilidad visual del entorno.
Quietud.

Mirar la cotidianidad de la alameda, algo que nunca había decidido hacer, menos dentro de una vitrina, una experiencia de mucha tranquilidad en una ciudad que se mueve muy rápido. Si me preguntaran si lo volvería hacer, diría sin dudar que sí y mucho más tiempo del que estuve.

El cuerpo resonante entero, desde el yunque, martillo y estribo hasta el imaginario gatillado por el eco de las ondas entre las sinapsis neuronales. La adicción a lo infinito, como querer recostarse y abarcar todo el Desierto de Atacama o tirarse frente a la multitud en un concierto sobrevendido. La ciudad y su silencios ocultos, después del evento me sentí capaz de oír por oposición, ya no concentrándome en los zumbidos, motores y bocinas sino en los espacios “en blanco”, cómo si Cien Acordes Geométricamente Extendidos fuese un tipo de procedimiento gestáltico para redefinir la vastedad del umbral sonoro al que creíamos ya conocido.

Después de 6 horas accionando una tecla que emite 987,7 Hz, resuena en la cabeza, en la sicología del sonido, las palabras del maestro John Cage - debemos saber lo práctico de lo imposible. Resuena

como una especie de máxima relativa, máxima en el gesto, relativa en la música. 6 horas después empieza el eco de una pequeña conquista de la conciencia extendida.

--...--...formanTes.--...--noDos--...--reverBerantes sinuSoides.--...-- .sugerenTes melodías ocuLtas...--...--traN-C moviliZa la mEnte.--...--La escUcha...--...moDificada permanece--...--

Uno de cien acordes geométricos extendidos me envolvió durante dos horas, un transeúnte me insultó desde la vitrina, otros dos me saludaron, uno me guiñó un ojo y cuatro amigos me visitaron. Movía la cabeza para extender y desdoblar el acorde hasta que terminé improvisando con dos de los cuatro amigos el último minuto de muchos que sucedieron y sucederían.

Sensación única de sentirse en vitrina, interactuar con la gente en base a señas es muy entretenido, debería haber hecho 6 horas.

Por dos horas sin ser músico me sentí como tal, y tuve la mejor compañía a mi lado, mi hija en el vientre, experimentando nuevas sensaciones y sonidos, y otra hija a mi lado queriendo reemplazarme. Gran y maravillosa experiencia, gracias.

Me invadió el sonido presente, la presencia del sonido pasó a ser ambiente, a veces ensordecedor y otras telón de fondo. Con la compañía de una amiga y las conversaciones el acorde fue parte de ella. La gente pasaba y miraba la vitrina, me miraban, apoyaban las orejas, los escolares me saludaban, otra gente era indiferente... fue cambiando la luz del día cuando acabó el sonido quedó reverberando en mis oídos, con gusto a fin de verano.

La mirada que apela al invasor. El espacio nos toma por el pelo, pero había movimiento, aire, calor, ruido, secreción. Ese devenir invadió el lugar de lo inmóvil, algo salvaje había ahí dentro. La carne desbordó aquello infranqueable.

Terminé de tocar y la vibración estaba dentro de mí, la oscilación me tomó por completo, era una agitación, un temblor que transformó mi apreciación del momento. Pasaron unos minutos y volví al estado cotidiano, a lo frecuente, a lo habitual, y la impresión de haber sido parte de un momento único no se borró más.

Un amigo me contó una vez en divertido tono de confesión que cuando era niño, le gustaba dejar un autito de juguete sobre alguna muralla alta, ojalá lejos de su casa. El objetivo era simplemente saber que estaba ahí. Esto le causaba mucho placer, y sobre todo risa por las noches. ¡Desde el presente creamos la realidad a nuestro antojo!

La superposición de vibraciones en el oído se transforma en volumen rugoso. Los gestos faciales viajan constantemente desde este volumen al desplazamiento de la calle. La posición de la mano se va desdibujando y se transforma en piedra aguda.

Tocando soñé que estaba en otro lugar que se veía igual a este. Las micros, el pavimento, las personas que pasaban a pie, el patrón rítmico del tráfico, todo era exactamente como lo estaba viendo en ese instante. Miraba los ojos y orejas de todos los que pasaban frente a mí. De repente noté muchas manos, un zapato, un pájaro encima de un semáforo, una mirada tímida. Adentro de este acuario viviente el sonido impregnaba todo, un grito debajo del agua.

Ante el aguante y la inquietud de querer tocar el acorde con una mano y probar sus múltiples posibilidades de posiciones, logre desarticular la mano y eso me afectó en la manera de tocar música después de la experiencia. Los primeros 3 minutos fueron difíciles. Las siguientes 2 horas, ni me di cuenta. La variación más grande era el movimiento de la cabeza y así hacer que el sonido variara mientras tocaba el acorde.

Mantra magnético humanizado en trance conformado por formas ondulantes representando amplias gamas rizomáticas entrefundidas y superpuestas, golpeando y acariciando cada toma de cemento enjaulante atravesando por el vidrio y por sus pequeñísimos poros hacia profundas cavidades sonorísticas de mamíferos ambulantes ciudadanos.

Fue un lapsus en que el silencio interior dio espacio a los sonidos de otros. La mirada se volcó en la percepción de miradas desconocidas que observaban con asombro, ingenuidad o displicencia el acto propio. El acorde irrumpió más fuerte que el ruido de la ciudad para hacer evidente detalles y simplezas que en el cotidiano bullicioso no soy capaz de detenerme a observar y contemplar.

Durante 1 hora 47 minutos vibre en otro acorde, los armónicos me llevaron por un viaje hacia mi y hacia la alameda, Santiago centro; goce sensitivo, interactivo, espiritual. Gran intervención para este país de letargo y soponcio.

Cosa rara es que, en un instante en el medio de la ejecución (x tres horas) de un mismo acorde (o casi el mismo), una avenida principal de Santiago se convierta en una calle de Montevideo. Jamás me pareció que Santiago compartiese algo con Montevideo, sin embargo, esa avenida mirada desde esa vitrina al son de un acorde disminuido fue como mirar una calle de Montevideo, aunque - por asuntos del smog - a una hora diferente de la que era.

Una acción sostenida en el tiempo delimita mi campo de percepción a la vez que lo expande y lo estrepita silenciosamente en un entorno de infinitas vibraciones y modificaciones que aparecen y desaparecen.

Sostenido en uno de cien acordes olvidé la mentira inalcanzable del presente para acercarme sutilmente al devenir de todo lo que me rodea.

Una vitrina + un acorde + una persona suspendida entre el desafío, la paz, la vergüenza, la hipnosis, el sueño, el trance, sonrisas y miradas.

Músculos, velocidad/tranquilidad, batimientos, rebotes, exposición, vergüenza, contemplación, efecto alucinatorio temporal auditivo.

Escucho los ojos de los distraídos transeúntes hasta que de repente suenan los tuyos al otro lado de la vitrina. Me miras, me gritas, me escuchas. Canto.

Silencio, Calle, Acorde, Foto, Gente, Rostros, Rápido, Micro, Ruido, Mareo, Grito, Vidrio, Santiago, Día, Tarde, Acorde, Órgano, Vidrio, Gente, Cuerpos, Tiempo, Mirada, Micro, Lentos, Ruido, Bocina, Vidrio, Golpe, Día, Tránsito, Sol, Edificio, Taxi, Peinado, Traje, Extendido, Sombrero, Duda, Mirada, Vidrio, Señora, Urbano, Cemento, Vestido, Árbol, Mirada, Detención, Mirada, Escucha, Exterior, Interior, Silencio.

Durante unos segundos el sonido era tan invasivo y profundo, quedé aislada. Durante unos minutos mis dedos se aferraron tanto a las teclas, el dedo meñique se durmió. Durante dos horas no sentí más sonidos que el sonido. No sentí más personas que a mí. Solos, el sonido y yo.

Al principio estaba un poco nerviosa porque pensé que no iba a ser capaz de estar ahí 4 horas, pero terminó siendo muy entretenido ya que se podía mirar a la gente pasar y conversar con ellos solo con señas a través de la vitrina.

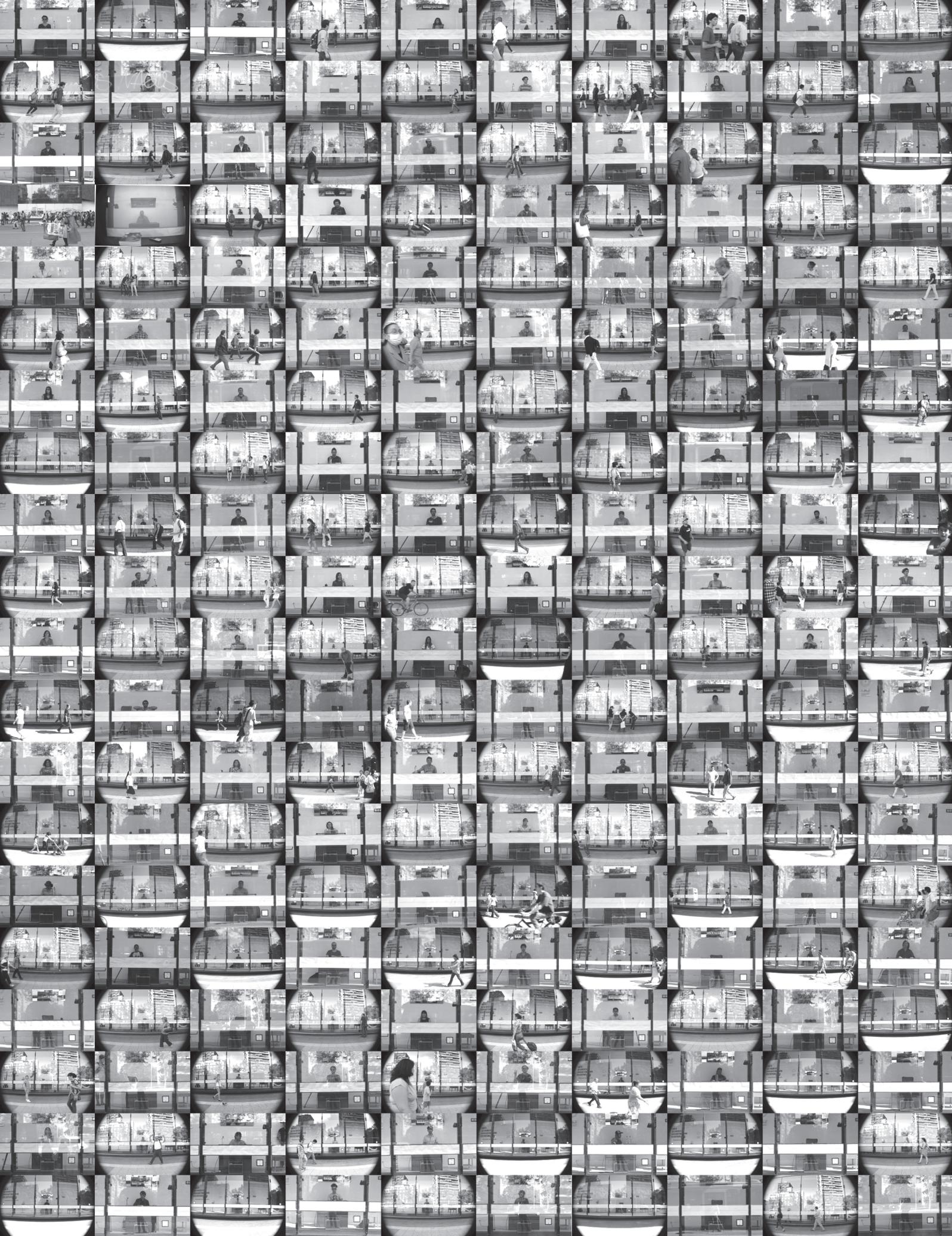
En las 4 horas que estuve ahí por lo menos tres personas entraron a la vitrina a acompañarme y para saber más del tema.

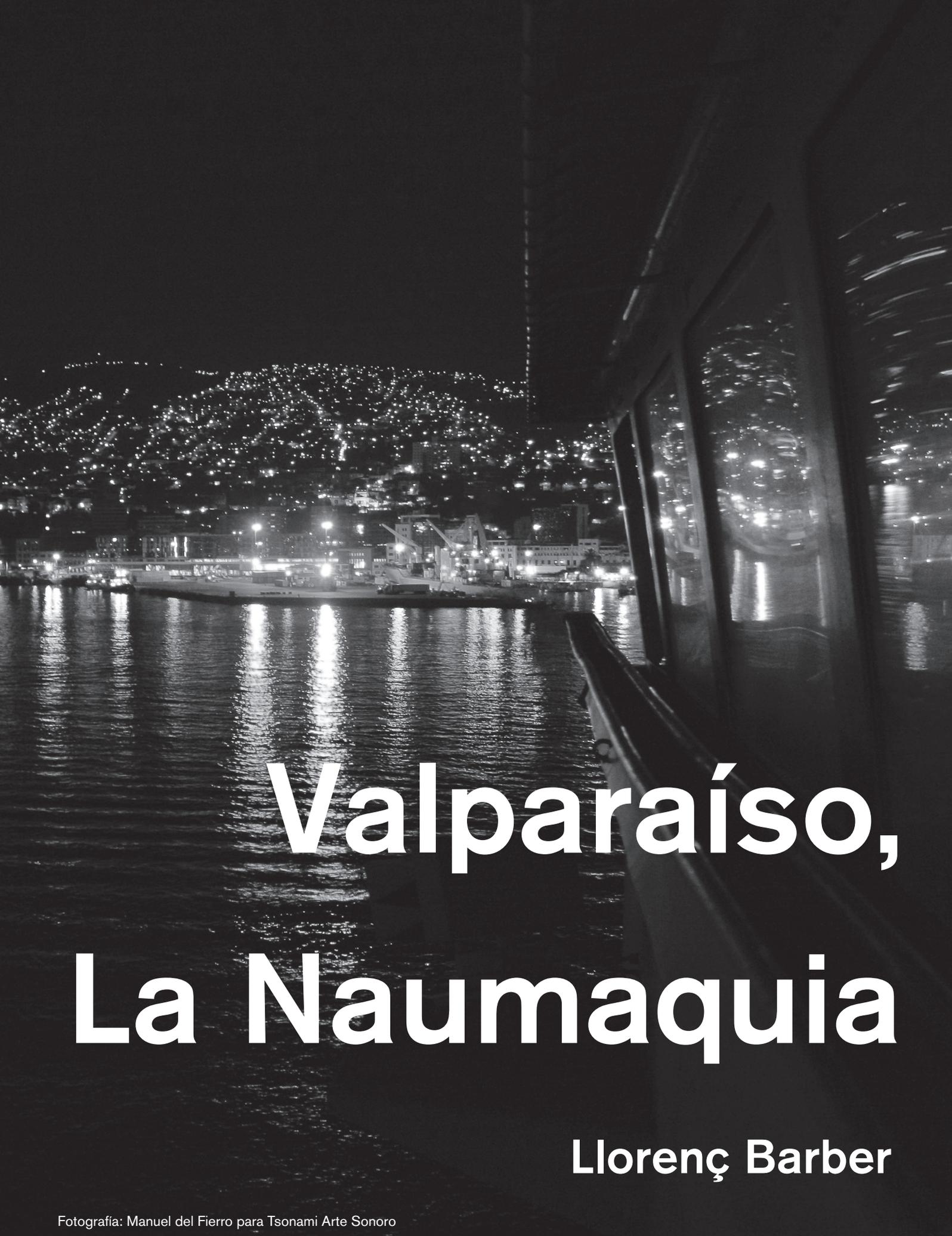
Quizás sea mezquino de mi parte optar por el silencio. Pero creo que la experiencia de acordes no puede ser relatada en simples palabras, ya que se aleja de todo verbo y sólo existe en el suceso mismo. Lo intenté y siempre volví al mismo lugar. Blanco.

¡Oh envolvente y sobrecogedora vibración! La mano tensa. La espera. Pasa la gente. La señora llorando, los mechones pintados, la gringa bonita que pega la oreja. Los ojos cerrados. ¿Otros sonidos? Cantaré con ellos. Me recuerda a ... mejor calla que ya termina. Blanco. Respira. Escucha.

La paciencia descubre el error de creer que una cosa es solamente una cosa cuando la verdad es que es infinita.

La vibración del cuerpo hace pensar en la música como un objeto físico, como un otro que cruza tu cuerpo.





Valparaíso, La Naumaquia

Llorenç Barber

Durante el pasado mes de enero del 2013 Llorenç Barber fue invitado por Tsonami Arte Sonoro a componer una obra para la ciudad de Valparaíso. La pieza fue interpretada el domingo 27 en el cierre del Festival de las Artes del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. La partitura incluyó la participación de 65 músicos: 5 en camiones, 30 en quebradas y cerros, 11 en fragatas de la armada y 19 en campanarios de 7 iglesias, quienes durante 55 minutos interpretaron la partitura Naumaquia Valparaíso. El siguiente texto es una crónica a partir de la experiencia que tuvo Barber en la realización de este proyecto.

Cada vez más, los sonidos y sus posibles escuchas nos pertenecen a todos, y sin necesidad de intermediarios.

Gracias a la tecnología, los humanos hemos adquirido la posibilidad de registrar los acontecimientos acústicos, con sus zumbidos y reverberaciones. En efecto, con facilidad inaudita captamos el campo auditivo al completo. Además lo desterritorializamos, separándolo de su tiempo/espacio concreto, concentrando así nuestra atención hacia su sustancia sónica autónoma.

Una aspiración, esta de captar, controlar y desplazar el son, que - desde hace siglos - ha intrigado a la humanidad y que sólo desde hace unos cuantos decenios devino en realidad tangible. Permitidme descubrirlos que ya en los años 1930, en Valencia (España), un músico futurista, llamado Juan García Castillejo, construyó un “aparato electrocompositor” capaz de desesclavizar (sic) al compositor tradicional que permanecía “subyugado a la imposición de una sugerencia producida por la casualidad en el tiempo que menos lo esperaba”. (Véase el libro titulado: “La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica” de Juan García Castillejo, pag. 287-88, Valencia, 1944).

Y sin embargo, más allá de tanta facilidad y planificado manoseo de cuanto constituye ese flujo sónico continuo en que nadamos, somos muchos los que volcamos nuestro esfuerzo creativo en atender – oído avizor – en vivo, la inmediatez inusitada del contexto, que – a lo Henri Bergson – lo concebimos como “una continuidad de creaciones imprevisibles”. Algo semejante a aquella “sinfonía con sonidos naturales” de la que escribía Giovanni Papini en su célebre GOG, (casualmente también del año 1931), con estas palabras: “He inventado una nueva música, sin instrumentos. La vieja música no sabe más que hacer gemir tripas, hacer pasar el aliento por tubos de metal o percutir sobre burros muertos....He escrito una sinfonía con sonidos naturales que produce sensaciones absolutamente insospechadas, y será el principio de una revolución en este arte ahora decrepito”.

Así de antinómico se nos presenta el presente, pues, cuanto más manejable y dúctil se hace esa materia plástica y fútil como ninguna otra, que es el sonar, más y más ansiamos y valoramos el disponer in situ de situaciones y contextos en las que aprehenderlo bien (o no tan bien), administrado y hasta fungido por los muy concretos avatares meteorológicos que lo insemnan y hasta in-forman, así como los muy determinantes caprichos de ciertas orografías o urbanismos (con sus ecolalias, resonancias y espables) bien singulares y concretos.

Y en esto consiste el planteamiento previo de la NAUMAQUIA, tan largamente buscada y deseada como la de Valparaíso: en intervenir un lugar y tiempo prefijado aceptando los riesgos que comporta intentar vivificarlo mediante un muy específico uso de campanas, sirenas de buques, e instrumentos de viento/metal o percusión, escanciados y crono en mano, a lo largo y ancho de un muy amplio espacio determinado, todo él, demás, grávido de historia y humanidad.

En una situación como esta, todo, absolutamente todo lo que abraza la escucha es música, sea ésta pautada e intencional, sea ocasional: unos ladridos, una ambulancia, o un avión que surca las alturas, unas voces y unas brisas, o las omnipresentes y estridentes sirenas de seguridad que ostentan algunos automóviles cuando, estáticos, parecen dormir. Pues de lo que se trata es de impregnarse de cuanto suene, con paciencia y tenacidad. En una situación así, insisto, devenimos oído extendido, pues somos piel, y mucho y anhelante poro. Y además postulamos lo extraordinario, pues hasta nuestra escucha, gracias a la ya omnipresencia de la tecnología, también se electrificó; y las expectativas de nuestra sensitiva piel, son ya muy otras a las que teníamos cuando no nos envolvían los artilugios tecnosónicos que hoy conviven y pueblan nuestro oír cotidiano. Es por ello que plantear una escucha a piel nuda, como ésta, comporte más riesgos, más suertes, más atenciones, más movimientos, más aceptaciones y hasta encandiles. Máxime cuando la escucha que propiciamos es radicalmente acusmática, y está tan impregnada de distancia, ocultamientos y terreno

como la que Valparaíso, y sus cañadas y alturas, nos pueden proporcionar.

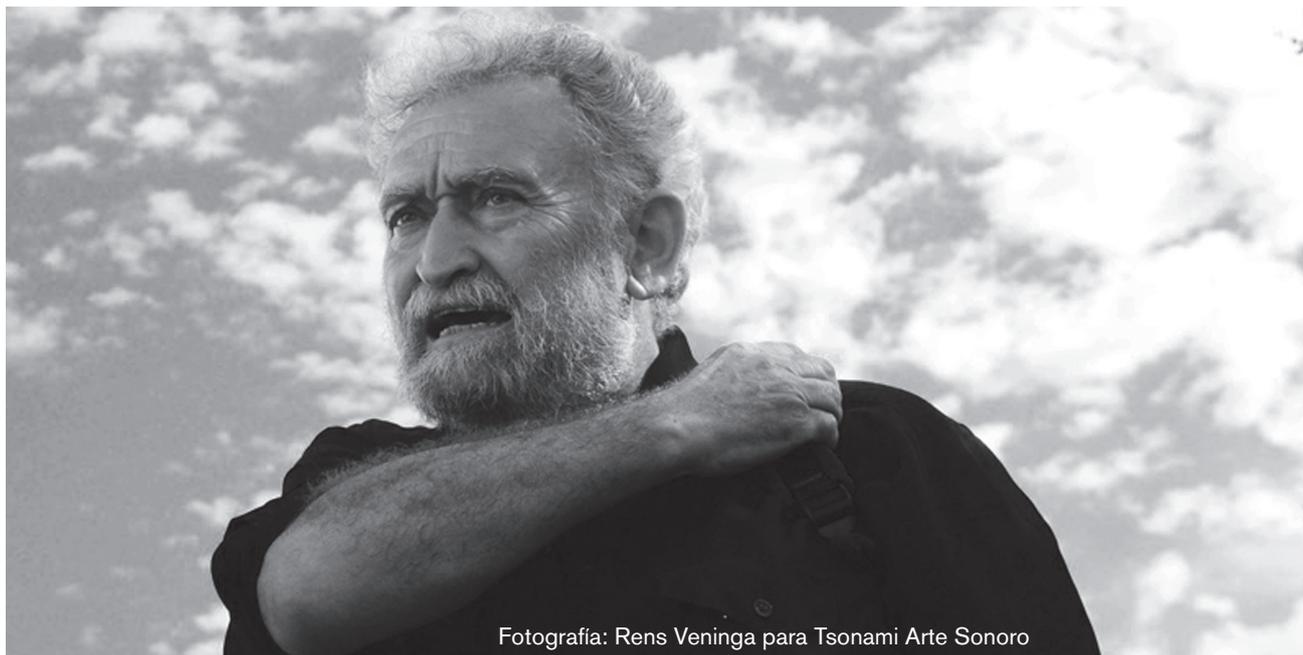
Es más, en algún momento surgirá y se extenderá como el aceite, un registro o grabación del evento comentado, y por lejano que ese documento se perciba, de la experiencia vivida por muchos de los que tuvimos la incierta ventura de sentir la tan compleja e irregular NAUMAQUIA, acabará suplantando los borrosos restos de nuestra traicionera memoria y se impondrá en nuestro imaginario y en el de cuantos otros tengan acceso a la tal grabación, deviniendo documento veraz de lo que allí ocurrió. Ello a pesar de que los testimonios de casi todos los que experimentamos en nuestra piel aquel contextual engendro, tenga poco o incluso nada que ver con lo que tal registro muestre.

Resumiendo, el objeto sonoro dicho NAUMAQUIA no es más que una ingeniosa instantánea de aquel enrevesado evento que montamos todo un equipo de bienintencionados músicos y no músicos, bajo la experiencia adquirida por unos y otros a lo largo de años, bajo el imperio de circunstancias bien poco flexibles y maleables como el hecho de no poder (re)ubicar las naves (y sus sirenas) dónde considerábamos más atractivas por su proyección sónica, o el hecho puramente sociológico y humano de no poder disponer de unas campanas tan señaladas por su ubicación e impacto en el espacio ciudadano como las de la Catedral (ese cura/guardián de tantas ortodoxias que se negó incluso a recibirnos), o las de San Luis de Gonzaga (su muy deprimido cura temía que nuestra presencia y 'campaneo' facilitara el robo en su iglesia), o las bien ubicadas campanas de San Vicente de Paul, pues la torre amenazaba derrumbe, etc.

Ya a toro pasado, no está mal un poco de autocrítica. La espacialización y ubicación de los camiones/sirena, pudo y debió ser algo, bastante más atrevida, para desde las altas espaldas de la dispersa Valparaíso ofrecer un contrapunto a las sirenas de las naves; por el contrario, las intervenciones de los diversos músicos (viento/metal, parches, etc.) resultó muy atractiva, y un muy flexible y ágil contrapunto a la heredada rigidez urbanística de los bronces campaneros, o a la emisión bronca y aérea de las húmedas sirenas. Muy especial e inolvidables las fugitivas carreras de los camiones de gas, en sube y (vertiginoso) baja que de repente nos llenaban de cierta melancolía, al adivinar sus ritmos alados cual sonidos puestos en causa y en inminente peligro de extinción.

Decía el gran ingeniero Eiffel que los empeños hijos de la desmesura, han de ser vividos, gustados y juzgados, a partir de esa misma desmesura. Y esta NAUMAQUIA, por su decidido empeño en ser pura e incontrolable contextualidad pide esa venia y piedad, y esa amable comprensión, pues sólo desde ahí podremos acercarnos positivamente a este real y actuante homenaje de piedad a una orografía, un duro empeño humano y una historia preñada de tesón al borde de lo imposible. Un empeño, también el nuestro, que nos invita a ser profundos en su imperfección, como aquel retorcido Quevedo del barroco que nos es común y que en uno de sus sonetos escribía: "y escucho con mis ojos a los muertos".

Llorenç Barber > Artista español pionero en el arte sonoro público, quien ha realizado conciertos de ciudad durante más de 30 años alrededor del mundo.



Fotografía: Rens Veninga para Tsonami Arte Sonoro



Fotografía: Archivo Ariel Bustamante

por Rainer Krause

Ariel Bustamante & Alfredo Thiermann Dinámicas del vacío

El trabajo consiste en un espacio audio-visual al interior de un tubo de 18 metros de largo y 3 metros de diámetro, instalado frente al Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. Este contenedor-tubo de polietileno de alta densidad fue especialmente diseñado por los artistas para aislar el espacio interior del ruido exterior. Ambos elementos, el contenedor y el acontecimiento visual sonoro en su interior, son productos de la realización del proyecto ganador en el concurso “Proyecto A: Residencia en la Antártica” del Consejo Nacional de Cultura y las Artes Región de Magallanes y Antártica Chilena, y de una intensa gestión con empresas privadas.

En los 33 días de residencia en la Antártica, Ariel Bustamante realizó un trabajo de registro sonoro y visual de fenómenos singulares de este continente. No obstante, solamente una pequeña parte de este registro fue utilizada en la obra. Más que producir un paisaje sonoro o un trabajo audio-visual documental, los artistas se interesaron en problematizar el concepto de la experiencia en sí. En el acontecimiento perceptivo al interior del contenedor, ellos combinan en 7 minutos unos pocos sonidos registrados en la Antártica con ruido blanco, ondas estacionarias, sonidos sintetizados y proyecciones (en el extremo opuesto de la entrada al tubo) de figuras geométricas, una imagen filmada de un bunker de la base científica en la Antártica (con el efecto fototérmico de “mirage”) y la frase “lo que no habito no existe”.

Esta frase, aunque solamente aparece por pocos segundos, es la clave para acercarse a la propuesta estética. La oscuridad total al principio y en algunos momentos durante los 7 minutos, la ubicación de sonidos bajo los pies del público, sobre su cabeza, adelante o atrás de él y el carácter heterogéneo de ellos no apuntan a reproducir una experiencia de estar en la nieve cerca del polo sur, sino producir una experiencia singular de lo desconocido, inesperado e imposible de apropiarse según categorías habituales. “Dinámicas del vacío” no describe las percepciones de Bustamante en su estadía en la Antártica, pues eso sería una descripción que podemos comparar con nuestras experiencias de lugares conocidos, que nos permitiera definir la Antártica a través de la diferencia. Y con esta diferenciación nos apropiamos del lugar sin estar allá.

Para los autores de “Dinámicas del vacío” eso sería una ilusión. Para nosotros, el público en Santiago, la Antártica no es un lugar sino un espacio definido por las coordenadas cartesianas de latitud y longitud, por sus datos estadísticos climáticos y el exotismo de su fauna. La observamos desde arriba de un mapa. Al contrario, en el momento de ser público de la obra de Bustamante y Thiermann habitamos el tubo (no la Antártica), un lugar donde las direcciones se definen por la orientación de nuestro cuerpo sensible, con el que nos ubicamos y movemos en relación a los elementos visibles y audibles; un cuerpo que percibe, interactúa y afecta: experimentamos el lugar sin poder conceptualizarlo en su totalidad.



por David Velez

Siilo. EERO PULKKINEN, TEEMU ILTOLA (Whitecolors 2013)

Dentro los trabajos interesantes de este 2013 esta "Siilo" de los fineses Eero Pulkkinen y Teemu Iltola, estudiantes de Arte Sonoro de la Art University de Helsinki.

Para este trabajo los artistas se apropiaron de un silo abandonado cerca de Helsinki.

Dentro de las cosas que más me gustaron sobre este trabajo fue el enfoque que los artistas tuvieron a lo largo de todo el proceso creativo.

Primero escogieron una estructura fascinante a nivel acústico como es un silo. Un gigantesco cilindro de concreto y metal donde los sonidos por reverberación y resonancia adquieren sonoridades inéditas y poderosas.

Segundo, aprovecharon la estructura al máximo explorando sonoridades de todo tipo, desde más agradables y livianas, hasta otras más crudas y pesadas, dándole a la composición un balance y contraste muy interesantes. Así mismo la presencia de un avión circundante que vuela sobre el silo nos muestra como su trabajo estaba abierto a la sorpresa y la contingencia donde lo incidental aparece como un elemento con mucho potencial dentro del trabajo con grabaciones.

"Siilo" es un trabajo muy emocional donde se explora el contraste y la yuxtaposición de momentos oscuros a otros más

luminosos de manera exitosa. De alguna manera es un trabajo muy musical que evoca – siendo muy original en su sonido - momentos memorables del ambient music de gente como Brian Eno y Christian Fennesz.

Dentro de lo que se puede entender como arte sonoro este trabajo aparece como una propuesta muy pertinente donde se exploran elementos arquitectónicos y escultóricos, planteando preguntas a nivel de la escala y la magnitud y de su relación con el sonido, en particular con la reverberación y la resonancia.

Todo presentado como una composición acusmática donde esa arquitectura, esos elementos de escultura y esos problemas de magnitud y escala suceden en la percepción del escucha a través de un proceso lleno de potencia emocional.

Aunque no haya unidades disponibles de "Siilo" (existe una versión de baja calidad online), vale la pena seguirle el rastro a una posible re-edición de este trabajo cargado de potencia que nos muestra como una metodología curiosa, incisiva y rigurosa lleva a grandes resultados en el campo formal.

<http://whitecolors.tumblr.com/project11>



REVISTA AURAL

\$3.000 CLP / \$6.00 USD

Ventas online: www.chancacazo.cl

Información y contacto: aural@tsonami.cl

CD-R CONCIERTOS DE CIUDAD
Valparaíso 2012 - 2013

\$3.000 CLP / \$6.00 USD

Ventas y consultas en: artesonoro@tsonami.cl





www.tsonami.cl