

EL SENTIDO OLVIDADO

CHIU LONGINA

Una y otra vez el oído es el protagonista del debate, el órgano distinto, diferenciado, articulado, que produce el efecto de proximidad, de adecuación absoluta, la supresión idealizada de la diferencia orgánica. Se trata de un órgano cuya estructura (así como el tejido que lo une con la garganta) provoca el reclamo pacificador de la indiferencia orgánica. Olvidarlo -y al hacerlo, refugiarse en la más familiar de las moradas- significa pedir a gritos el fin de los órganos, de los otros.

Jacques Derrida, *Timpano*

Actualmente muchos estudios e investigaciones de comunicólogos, antropólogos y otros científicos de lo social enmarcan sus trabajos dentro de un paradigma que podría llamarse “influencia de la tecnología en las transformaciones socioculturales”; es decir, tratan de comprender y explicar cómo la tecnología puede cambiar el modo de percibir el mundo, lo cognitivo y, por tanto, las prácticas sociales, los hechos, lo cotidiano, el pensamiento. Incluyen en el mismo paquete los procesos de percepción, cognición y comunicación, por un lado, y los medios, artefactos y tecnologías por el otro. Por ejemplo, Marshall McLuhan y Edward T. Hall hacían referencia a la influencia de los medios electrónicos en el cambio de la percepción cultural del espacio, y no sólo compartían este interés por el espacio, por cómo se percibe y por cómo se transforma; ambos entendían también que toda tecnología es una extensión del cuerpo y de la mente del ser humano, que en el análisis de la comunicación humana se debe tener en cuenta que los medios tecnológicos entendidos como ambientes en sí mismos son agentes que tienden a transformar la propia percepción humana y, en consecuencia, la cultura. Estas tecnologías creadas por el ser humano no son sólo extensiones del organismo, de su cuerpo, también se convierten en amputaciones sobre este cuerpo; es decir, cada vez que el ser humano sufre un cambio de adaptación como consecuencia de la creación de una nueva tecnología o medio, ocurre una experiencia dolorosa en el organismo.

La música, contrariamente [a los conceptos], expresa el núcleo más íntimo, previo a toda configuración, o sea, el corazón de las cosas.

Si aplicamos la perspectiva histórica y hacemos un ejercicio de memoria, es fácil darse cuenta de que el invento de la imprenta en el siglo XII está muy lejos cronológicamente del invento del fonógrafo (prácticamente en el siglo XX). Son casi ocho siglos de hegemonía de lo visual sobre lo sonoro. La imprenta permitió conservar el pensamiento escrito y la imagen; ejerciendo como tecnología para su difusión, transformó un ambiente sonoro en un ambiente visual y al hacerlo cambió también la forma de percibir el mundo en la sociedad occidental. Al ser capaz de generar numerosas copias de un escrito, promovió un sentido de identidad privada e inició un proceso de anulación de la palabra hablada; es decir, transformó traumáticamente el modo de ver el mundo (de verlo con los ojos), y no fue hasta la aparición del fonógrafo cuando se produjo este otro cambio, también traumático, acerca de cómo oírlo; han tenido que pasar esos ocho siglos para lograrlo.

Pertenecer al mismo grupo, en efecto, no significa de entrada más que escucharse juntos.

Mientras la visión es síntesis, la audición es holística. Con la vista, el ser humano sintetiza la experiencia, aprende al ver y lo que aprende influye en lo que ve. La distinción entre campo visual y mundo visual responde a esta interrelación, implica por tanto una diferenciación entre lo que se ve y lo que se percibe (se interioriza). La visión sintetiza, selecciona, y la selección está mediada por la percepción, que a su vez está mediada por la cultura. Al analizar el medio de la imprenta como una nueva tecnología se descubrió el impacto que tuvo en la sociedad la transición de la oralidad a la mecanización de la escritura.

La modernidad se ha leído y observado detenidamente pero rara vez se ha escuchado.

Pero afortunadamente hoy las nuevas tecnologías aplicadas a los medios de comunicación han vuelto a construir un espacio acústico que, al ser virtual, conlleva otra serie de implicaciones socioculturales, sin embargo este espacio acústico se caracteriza por la amputación de fronteras de tiempo y espacio (la red internet). Al ser amputada la síntesis propia de la visión, el sentido que se extiende es el sentido del oído, cuyas características esenciales, tanto físicas como culturales, no han sido cabalmente estudiadas en este contexto.

El sentido del tiempo cambió. Ahora él dice: la permeabilidad del espacio con el sonido.

Volviendo al tándem Hall/McLuhan, el primero explicaba el espacio acústico y el visual en relación a sus características fisiológicas, y el segundo lo hacía a partir de sus características históricas y culturales. Lo visual enfatiza el razonamiento cuantitativo regido por el hemisferio izquierdo del cerebro, crea una imagen monolítica y lineal de la civilización occidental, mientras que lo acústico, regido por el hemisferio derecho, crea un pensamiento cualitativo, se basa en el holismo, no en un centro cardinal sino en varios centros que producen diversidad enfatizando las cualidades tipo norma de dicho pensamiento cualitativo.

La música es un símbolo no consumado.

Lo sonoro es protagonista ahora del frente. Es por eso que deberíamos luchar contra la hegemonía de lo visual para ganar tiempo, para promocionar lo cualitativo frente a lo cuantitativo, para desarrollar el hemisferio derecho, para crear resistencia y compensar la balanza. “Ganar tiempo” significa operar en relación a esos ocho siglos de ventaja de hegemonía de un sentido sobre el otro, de lo visual sobre lo sonoro. Si promocionamos y difundimos lo sonoro estaremos trabajando en esa línea, estaremos en ese frente promocionando la escucha como una nueva vía de conocimiento de la sociedad, como una herramienta epistemológica que sea capaz de promover los aspectos cualitativos de la existencia humana.

La música es una especie de lengua extranjera que yo no hablo pero que me habla. Sabe de mí lo que yo ignoro.

Pero en este proceso de promoción de lo sonoro debemos tener en cuenta también que el audio y la escucha, como ejercicios estéticos, han sido excluidos históricamente del campo de acciones capaces de comunicar valor o significado, es evidente que siempre ha habido una problemática no resuelta con el sonido. Posiblemente, otra de las fuentes de este problema (sumada a las que hemos visto hasta ahora) se encuentre en aquella aspiración a la abstracción pura de la llamada Música Culta de principios del siglo XX, en especial el dodecafonismo. Aquellos influyentes compositores insistían en la complejidad y en el exceso

de intelectualismo a la hora de crear obras sonoras, situaban en primer plano la contemplación racional del objeto/sonido frente al placer físico de su escucha. Adorno en aquella época reproducía con precisión los discursos de Rousseau y Kant; para los tres la cognición estética se distinguía claramente del mero placer sensorial declarándola superior a éste. Sometido entonces el sonido a ese imperativo racionalista (que exigía la postulación de una función o propósito más allá del placer corporal inmediato, y que impedía que el sonido pudiera aspirar a la categoría de lo bello al acariciar simplemente nuestros cuerpos y no nuestros intelectos) no encajaba en una sociedad en la que predominaba el discurso logocéntrico, una sociedad que distinguía claramente lo sensitivo y corpóreo de lo intelectual; cuando el sonido cuestionaba y cuestiona precisamente estas distinciones, y, por consiguiente, cuestionaba y cuestiona los términos del discurso metafísico en sí mismo. Éste era el motivo por el que la fisicidad explícita del sonido y su potencial de convertirse en fuente de placer físico lo convertía en un problema, en una fuerza inherentemente peligrosa y desestabilizadora. El sonido, insisto, queda registrado en un nivel distinto del nivel del lenguaje o de lo visual y este hecho natural lo hace, cuando menos, incontrolable, problemático, diferente.

No creo a la gente cuando me dice: no entiendo esta música, ¿me la podría explicar?

“Dejad que los sonidos sean ellos mismos”, escribía John Cage, el artista más citado por derecho. El antropólogo Jacques Maquet defendía que “existe una respuesta estética humana universal al sonido”. Llorenç Barber, otro visionario, asegura que “los sonidos no son sólo símbolos; son actos”, y el filósofo Wilhelm Dilthey explicaba que esos objetos extraños, lo sonoro, son creaciones del propio espíritu, que “no podemos explicar, sino que sólo podemos comprender”. Para poner el dedo en la llaga, Michel Schneider, psicoanalista y musicólogo francés, comentaba que lo sonoro, la música, es “una especie de lengua extranjera que no hablamos pero que nos habla”. Sabe de nosotros lo que nosotros ignoramos, y si a todo esto sumamos que la invención del fonógrafo dista de la de la imprenta esos ocho siglos -es decir, que existió una tecnología que permitió la conservación, reproducción y difusión de la imagen mucho antes que la del sonido- estamos ante un problema epistemológico; esto es, ante la necesidad de construir una nueva teoría del conocimiento que permita el estudio de las sociedades a través de su imaginario sonoro.

Sonidos arcaicos nos persiguieron. Aún no veíamos. Aún no respirábamos. Aún no gritábamos. Oíamos.

En este supuesto nuevo escenario es donde la web semántica tiene un protagonismo esencial, allí se construye y no se representa: del plano figurativo al patrón, de la perspectiva a la inmersión, del objeto al proceso, del contenido al contexto, de la recepción a la negociación, de la observación a la acción y, cómo no, del automatismo cerebral a la mente distribuidora. Es aquí, en este nuevo contexto, donde posiblemente estén las claves para encontrar una solución al problema, donde una suerte de “remezcla socialmente consensuada” aportará ese granito de arena a una causa que únicamente pretende solucionar ese olvido histórico y cuya consecuencia ha sido la exclusión de la escucha como ingrediente fundamental de la existencia humana.

Escucha o tu voz te volverá loco.

Para apoyar esta reclamación necesaria en relación a este olvido trataré de relacionar y “hacer hablar” a algunos extractos de textos y ensayos de autores que en mi opinión trabajan en ese frente. Todo ello con la intención

de aproximarse a la comprensión de ese intangible y subversivo elemento que hemos bautizado como “audio”. Lo haré trabajando con ideas que ya están circulando en el espacio cultural, ya informadas por otros. Ejerceré de una suerte de DJ de ideas para presentar una remezcla cargada de ideología y heredera de una experiencia personal con el mundo del sonido. Crearé una Maleta de DJ con 3 vinilos (el mínimo para poder pinchar) al servicio de esta causa, usables y remezclables.

[DJ] MALETA DE IDEAS

VINILO N° 1. Audio, música, sonido, enigma.

Tags: sonido, audio, enigma, oculto, indescifrable, significado, intangible, inmaterial, tiempo.

Cuando el maestro pregunta a su discípulo en el agustiniano *Sobre la música* cómo definiría esta ciencia, y el muchacho le responde con un “no sé”, plantea el difícil y ya muy antiguo problema de describir de manera lógica, y por lo tanto comprensible, un arte que tiene en la indeterminación un notable cimientito.

Ramón Andrés, *El oyente infinito. Reflexiones y sentencias sobre música. (De Nietzsche a nuestros días)*, 2007.

Hemos recibido una educación basada en un sistema de valores que acentúa el valor del patrimonio tangible en su diversidad de formas, desde los objetos a las imágenes, del dinero a las propiedades, incluso de la música convertida en objeto de consumo al ruido convertido en herramienta de control, sin en ningún caso cerciorarnos de que ese patrimonio está en nosotros mismos y en nuestra propia idiosincrasia o identidad auditiva. Y en gran medida es esa forma de escucha, junto a otros muchos elementos más, la que nos caracteriza como individuos, personas u oyentes en las sociedades en las que vivimos. El patrimonio sonoro, por tanto, no se limita al espectro sonoro (cada vez más homogéneo) que delimita nuestro entorno, si no que se expande a la capacidad que cada uno de nosotros tenemos para experimentar esas realidades. En este sentido hablar de patrimonio común supondría hablar casi de sociología, para encontrar los puntos en común entre los tipos de escucha de los diferentes agentes que deciden qué forma parte del patrimonio y qué no. Y si, por ejemplo, tan sólo observamos los

problemas que existen a nivel mundial respecto a un campo como el de los idiomas y las lenguas, cómo seremos capaces de ponernos de acuerdo respecto a un ámbito tan amplio y subjetivo como el del patrimonio sonoro?

Xabier Erkizia, respondiendo a:

¿Cuál es el código fuente de nuestro patrimonio sonoro actual?

La música excluye el diccionario.

Claude Lévi-Strauss, *Mirar, escuchar, leer*, 1993.

Muchos creadores en el campo de la música, la literatura o las artes visuales defendemos la “herejía” de que “compartir es bueno” y que las tecnologías de la información son oportunidades de acceso a la cultura y de creación para todos. Igualmente una multitud de artistas han adoptado la herramienta del *copyleft* para garantizar que el receptor de su obra tenga libertad para transformarla y distribuirla. Si entendemos, con Duchamp, el arte como “un juego entre todos los hombres de todas las épocas”, el *copyleft* es una buena herramienta para dar vida a ese juego en un diálogo permanente. El *copyleft* representa la energía presente en la exigencia de una cultura libre, igualitaria y participativa frente a una industria cultural basada en el negocio y la exclusión.

En la actualidad, las licencias *copyleft* han permeado la música, la literatura, las artes visuales y casi cualquier tipo de producción creativa. Estas licencias libres pueden aplicarse de manera completa (“todos los derechos invertidos”) o parcial (“algunos derechos reservados”) y su aplicación en las artes no deja de ser compleja. El *copyleft* es más difícil de poner en práctica en aquellas artes que se caracterizan por la producción de objetos únicos. Sin embargo, el sistema del arte, en gran parte cimentado en las mitologías del autor romántico y la economía de la escasez, empieza a abrirse a nuevos modos de producción y distribución donde las ideas y trabajos se vuelven más preciados en vez de más vulnerables, como algunos creen. Cuantos más trabajos e ideas circulan, más valorados son estos trabajos e ideas. Lo que ves y aprendes se hace parte de tu conocimiento y nadie puede cambiar esto. Tu “propiedad intelectual” se convierte en la propiedad de todos.

Mi interés actual por el *copyleft* proviene del paradójico intento de estudiar la “propiedad intelectual” como obra de arte. *La isla del copyright* (1995), un proyecto expositivo a bordo de un barco en la Ría de Portugalete, presentó las aportaciones libres, colectivas, anónimas y anti-*copyright* de más de

un centenar de artistas, escritores, músicos y navegantes que otorgaban su obra al dominio público. Con fotocopadoras a disposición del visitante y una decoración selvática de plantas artificiales, proponíamos un espacio de propagación e intercambio de imágenes, textos y sonidos, invitando a todos a manipular la obra expuesta y a elaborar algo nuevo a partir de ella, en un proceso de constante re-escritura y metamorfosis. Cuestionando los solemnes papeles de “autor” u “original”, el proyecto constituyó una especie de manifiesto por la libre creación que se abre a la realidad de múltiples economías culturales más allá del mercado.

En aquel entonces, la noción de *copyleft* habitaba el ámbito originario del *software* libre y aún no había contagiado a las artes como lo ha hecho con la exorbitante expansión de internet. La difusa inspiración libertaria del proyecto procedía de la actitud anti-*copyright* de textos anarquistas y situacionistas, de Fluxus y del *mail art* y de la desmitificación del autor romántico por parte de Barthes, Bajtin o Foucault. Diez años después, la experiencia se repitió con *Copilandia* (2005): a bordo de un barco declarado utopía pirata en el muelle de la Torre del Oro, la isla se desplaza con los movimientos tectónicos de la cultura, navegando ahora por el océano ilimitado de internet.

Federico Guzmán, respondiendo a:

Los artistas *copyleft* ¿son los herejes contemporáneos?

La música, contrariamente [a los conceptos], expresa el núcleo más íntimo, previo a toda configuración, o sea, el corazón de las cosas.

Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, 1872.

Los orígenes del símbolo de infinito son inciertos. Dado que la forma se asemeja a la curva lemniscata (del latín *lemniscus*, es decir cinta), se ha sugerido que representa un lazo cerrado. En este símbolo puede verse también la *banda de Moebius* en su forma. El símbolo de infinito en la historia de la literatura ha sido dibujado como una metáfora con la posibilidad de trazar relatos rizomáticos que llevan a otros relatos: Calvino, Borges y Pérec. En la obra literaria de Clarice Lispector el infinito aparece como nostalgia de otras voces que son convocadas en sus relatos. Frente al paradigma contemplativo, el cine, la literatura y el arte, y con ello la digitalización de la producción cultural, manifiesta que la producción del conocimiento inmaterial puede abrirse desde varias líneas de trabajo. El proyecto anagramático de Maya Deren sería un ejemplo, casi arqueológico, de código fuente desarrollado en sus ensayos *Anagram of Ideas on Art, Form and Film* [Anagrama de ideas sobre arte,

forma y cine] y *El cinematógrafo como forma artística* (1946). Su reflexión podría ayudarnos a contestar a la pregunta al menos en varias direcciones: “Un anagrama es una combinación de letras en una relación tal que cada una de ellas es, simultáneamente, un elemento en más de una serie lineal. Esta simultaneidad es real, e independiente del hecho de que normalmente se perciba en sucesión. Cada elemento de un anagrama está en relación con el conjunto, de tal modo que ninguno de ellos puede ser cambiado sin que afecte a sus series y, de este modo, afecte al conjunto. De modo opuesto, el conjunto guarda una relación tal con cada una de sus partes que, se lea del modo en que se lea, horizontalmente, verticalmente, en diagonal o incluso por su reverso, la lógica del conjunto no se ve afectada, sino que permanece intacta. [...] En un anagrama todos los elementos existen en una relación simultánea. Consecuentemente, en su interior, nada es primero y nada es posterior, nada es futuro y nada es pasado, nada es viejo y nada es nuevo”.

El cómo se construye un relato infinito siempre dependerá del ¿por qué el infinito se sitúa como código fuente en el relato? Relatos que comportan procesos no lineales y claramente rizomáticos.

Virginia Villaplana, respondiendo a:
¿Cómo se construye un relato infinito?

La música es, tanto para sí misma como para los conocedores, una forma velada de conocimiento.

Theodor W. Adorno, *Sobre la música*, 1949.

El código fuente está depositado en los archivos sonoros, que no sólo son una fuente importante de información cultural, igual que los libros, documentos o vídeos, sino que son testigos invaluable del devenir humano. Son además estímulos para la adquisición de conocimiento y vehículos de educación para los más diversos grupos sociales. A partir del momento en que fue posible registrar un sonido y luego reproducirlo, se pensó en la investigación de campo y en la preservación de ese caudal hereditario. La Conferencia General de la UNESCO aprobó en octubre de 2003 la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, que entró en vigor el 20 de abril de 2006 y que insta a los países a crear programas y políticas para conservarlo. En su texto no hace mención explícita al sonido como elemento fundamental de ese patrimonio cultural inmaterial.

Cada país tiene su depósito oficial y legal. Ejemplos de este tipo de archivos son la Red Latinoamericana de Archivos Sonoros y la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y

Audiovisuales (IASA). Son organizaciones gubernamentales que gestionan estos patrimonios a los que, en la mayoría de los casos, no es fácil acceder. Muy pocos han digitalizado-publicado sus fondos en la Red y los que los tienen exigen unas condiciones muy especiales para poder acceder a ellos (comunidad universitaria, estudios de tercer grado, investigación, etc.), con lo que se limita mucho su consulta.

Este es el caso de la British Library National Sound Archive, uno de los más ricos, la Bibliothèque Nationale de France-Département de l'Audiovisuel, el Archivo Fonográfico de Viena y de Berlín, el Archivo de la Canción Popular Americana, las bibliotecas nacionales de Australia, Canadá, Alemania, Suecia, España, y un largo etcétera que guardan con celo sus fondos y, en otros casos, cobran impuestos por consultarlos (por poner un ejemplo del contenido de estos fondos, la British Library gestiona los primeros cilindros de cera que Edison utilizó para efectuar las primeras grabaciones de la historia). Para consultas musicológicas también existen muchos centros corporativistas de documentación (RISM, New Grove) que exigen suscripción, en muchos casos cara. A este nivel también se incluyen las televisiones y radios que a veces gestionan los fondos audiovisuales públicos.

Pero al margen de estos archivos sonoros oficiales, diseñados desde los discursos verticales, sin tener en cuenta la opinión de los oyentes, tenemos la inmensa suerte de contar con otro tipo de repositorios sonoros que, en mi opinión, están contribuyendo a crear una nueva teoría del conocimiento que permitirá el estudio de las sociedades a través de su imaginario sonoro. Creo que están abriendo una importante ventana epistemológica desde la horizontalidad y el consenso.

Un ejemplo claro es la escena Netaudio, con un protagonismo esencial; allí se construye y no se representa: del plano figurativo al *pattern*, de la perspectiva a la inmersión, del objeto al proceso, del contenido al contexto, de la recepción a la negociación, de la observación a la acción y, cómo no, del automatismo cerebral a la mente distribuidora. Ese impacto que han tenido las nuevas tecnologías y la auralidad electrónica propia de esta escena en los procesos de formación del imaginario sonoro, sumada a esa transformación ya palpable del nuevo capitalismo cultural, del que ha sido y es protagonista, exige ahora un paréntesis de reflexión, un análisis sosegado y en perspectiva de esos escenarios, espacios y dinámicas que han sido la razón de un tiempo de mutaciones culturales en el que ese discurso centrado en la propiedad intelectual (y todos sus satélites), quizás reduccionista, pero operativo en ese tiempo en el que fue necesario, debe ahora superar ese afán de formalizar todo lo relativo a la autoría, a la copia o a la distribución del conocimiento, para centrarse en definir lo que ya es una nueva forma económica mundial, una nueva idea de cultura que se puede observar sin mucho esfuerzo en la estructura de estos proyectos Netaudio. Ellos funcionan como herramientas para inteligir el mundo colectivamente, también como instrumentos de potenciación de lo público (o del procomún) con una especial habilidad para favorecer procesos de diálogo público que dan lugar a nuevos derechos ciudadanos y, por tanto, a nuevos espacios de libertad.

Esta nueva energía está compilando ese código fuente del que hablaba al principio, dando lugar a una nueva versión del núcleo.

Chiu Longina, respondiendo a:

¿Cuál es el código fuente de nuestro patrimonio sonoro actual?

La música [...], estrictamente considerada, carece enteramente de significado. Ahí es donde reside su “transgresión” del intelecto.

George Steiner, *Errata: el examen de una vida*, 1997.

Los dadaístas y sus contemporáneos experimentaron con elementos de apropiación que hoy son ubicuos en la cultura de la remezcla. Si vemos en la primera parte del siglo XX el concepto del *remix*, o remezcla, no era algo que se mencionaba, pero todos pensaban en términos de montaje, en parte por la influencia de la fotografía y el cine. En realidad el discurso se solidifica cuando máquinas desarrolladas para *samplear* y remezclar explícitamente se construyeron para el consumo masivo. En este sentido, es en Jamaica y después en Nueva York donde todo esto se desarrolla desde los años sesenta hasta mediados de los ochenta.

En mi opinión no importa qué es original o copia, sino cómo tal cosa es entendida o aceptada en la cultura. En términos de discurso, hemos estado copiando o *sampleando* desde que desarrollamos la capacidad de comunicarnos. Cuando uno aprende a hablar, uno copia a sus padres, y eventualmente desarrolla un acento de acuerdo a la región del mundo donde uno haya crecido. Todo esto es *sampleo*. Pero cuando uno se centra en el concepto de *samplear* o remezclar, en forma de discurso que es redefinido por formas materiales de producción, se trata de cómo las tendencias que nos permiten ser personas con conocimiento se vuelven vehículos políticos que son desarrollados en primer lugar no en nombre de la comunicación sino en nombre del consumo. La música y sus aparatos electrónicos son parte de este fenómeno. Y esta ideología se extiende a toda la cultura, muchas veces de manera indirecta y subversiva. Llega a tal grado que si uno lo piensa, el tratar de categorizar y desarrollar líneas históricas de tal desarrollo parece inútil, aunque investigar sobre ello puede ser productivo si los estudios se realizan sobre instantes específicos y concretos.

Eduardo Navas, respondiendo a:

Si como dice Paul D. Miller aka DJ Spooky, “de algún modo todos somos *samples*”, ¿tiene sentido seguir distinguiendo entre “el original” y “la copia”?

Si existen “naturalmente” colores en la naturaleza, no existen, salvo de manera fortuita y pasajera, sonidos musicales: sólo ruidos.

Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, 1964.

La selección, extensión y reflexión son definiciones desarrolladas de acuerdo con la historia de la remezcla. En relación a Jamaica y al concepto del *dub*. En tal género de música lo que el ingeniero de sonido hacía en el estudio era elegir *tracks* o pistas de sonido. Algunas las manipulaba y otras las omitía, y a veces añadía material si era necesario. Este es un proceso selectivo en el que se funda la remezcla selectiva, probablemente la más popular, ya que la grabación original es el cimiento, el cual tiene que ser reconocido, muchas veces con el propósito de vender más discos.

En Nueva York comenzó otro concepto: el de extender la grabación. Y esto se dio, como se sabe, debido a que las discotecas se llenaban de personas que deseaban bailar toda la noche perdiéndose en el ritmo. La solución a esto fue la remezcla extendida, que al principio era una versión más larga que la original. Discos de 3 minutos fueron extendidos a 10.

Y la remezcla reflexiva es más compleja porque una vez que el concepto de remezclar se vuelve común, a veces todo lo que se necesita es el nombre de la canción original para recordar al auditor que lo que está oyendo proviene de algo pre-existente. En este punto llegamos a un momento deconstructivo en el cual las otras dos formas de remezclar se ejercitan con gran libertad. También la persona que consume la remezcla comprende deliberadamente que lo que se está oyendo es algo que no es necesariamente original sino alegórico. Y es este nivel de entendimiento lo que la vuelve reflexiva.

Eduardo Navas, respondiendo a:

Como dices, existe remezcla por “selección, extensión y reflexión”, ¿podrías explicarnos esta teoría?

Sin embargo, el hecho de que las ondas lumínicas vibren demasiado rápido al objeto de que las registre alguna parte del cuerpo que no sean los ojos, mientras que las ondas sonoras vibran lo suficientemente despacio como para resonar por todo el cuerpo, significa que nuestra experiencia física real de los dos tipos de vibración es cualitativamente distinta.

Por otra parte, dado que el sonido vibra más despacio que la luz, puede decirse que, de una forma muy concreta, la música posee un grado de materialidad que otras formas de comunicación, exceptuando el contacto físico, no poseen.

Jeremy Gilbert y Ewan Pearson, *Cultura y políticas de la música dance: disco, hip-hop, house, techno, drum 'n' bass y garage*, 1999.

Sobre los sonidos que nos deparará el futuro no puedo evitar ser negativo. Desde hace un par de años investigo un aspecto del sonido bastante desconocido hasta hace muy poco; me refiero a la capacidad que posee intrínsecamente el audio para convertirse en una tecnología de control social, es decir, su potencialidad para ejercer dominio, control y daño a la sociedad. Cuando digo “intrínsecamente” pienso en su condición inmaterial, en el poder que tiene para hacer daño sin dejar marcas (el sonido es invisible). Éste fue precisamente el tema que tratamos en el Taller *Cartografía de la escucha: Aire, sonido y poder*, centrándonos sobre todo en algunos dispositivos como el *Mosquito Device* utilizados masivamente en países como Gran Bretaña (un aparato que emite una frecuencia muy alta que sólo escuchan los menores de 30 años y que produce daños indocumentables). En el futuro todo apunta a que los gobiernos y las corporaciones incluirán entre sus objetivos el uso de este tipo de dispositivos ultrasónicos (no audibles por el ser humano), por una sencilla razón: no se conocen los efectos sobre la salud de los que lo escuchan, sobre todo porque no existen dispositivos validados por el método científico (medicina legal) que permitan medir este tipo de efectos secundarios. Me refiero a lo que muchos adolescentes han descrito después de ser bombardeados con este tipo de frecuencias: dolor de cabeza, malestar general, desasosiego, tristeza, desarme del ego u opresión en el pecho. En la medicina alopática (la occidental, para entendernos), no existen medidores que puedan demostrar el nivel de estos efectos sobre la salud y por lo tanto apenas ofrece herramientas que un juez pueda aceptar para formalizar una denuncia o una sentencia en contra del dispositivo. No existen “dolorímetros”, “tristezómetros”, “desasosiegómetros”, etc., y no es fácil fabricarlos. Es por ello que es difícil medir el nivel de daño y las consecuencias psicológicas, al menos demostrar legalmente que existen y que son dañinas, y, por lo tanto, punibles.

Estos dispositivos son en realidad sistemas modernos de tortura (con sonido), en ocasiones mucho más efectivos que golpear o hacer sufrir de hambre, por poner un ejemplo. Logran la desintegración psicológica en pocas horas y el gran problema, como veíamos, es que resulta sumamente difícil de documentar, ya que estas “técnicas” no dejan marcas visibles en la superficie carnosa del cuerpo. Su objetivo cínico es que su efecto resulte imperceptible; hace unos días leía en algún *blog* de la Red una frase muy adecuada al respecto “[...] el pérfido enemigo de la libertad no debería presentar prueba de la evidencia de la agresión legitimada”.

El objetivo de estos aparatos es dispersar a los jóvenes de sus lugares habituales de reunión (botellón, plazas públicas, exterior de centros comerciales, etc.), pero la cuestión de fondo, la otra lectura, es que estos dispositivos demonizan a los adolescentes, simbolizan el malestar en el seno de nuestra sociedad y promocionan el “miedo y el odio” a los jóvenes creando una peligrosa y creciente brecha entre jóvenes y adultos. Shami Chakrabarti, del grupo de derechos humanos Liberty, una de las organizaciones más activas contra este dispositivo en Gran Bretaña, ha comentado algo que nos abre los ojos:

“[...] Imagínese el clamor si se introduce un dispositivo que cause malestar general a las personas de una raza concreta o género, en lugar de a nuestros hijos”, y esa es la cuestión a analizar. Vendidos políticamente como dispositivos para la seguridad (excusa ideológica y teórica), en realidad lo que esconden es un deseo de ejercer control social y dominio sobre la ciudadanía. Ese es su objetivo específico, solucionar un problema que genera malestar social; pero la solución debería pasar, como mínimo, por el análisis del problema de fondo que esconde, que no es otro que una falta de educación y dedicación a la juventud. Se ataca directamente al síntoma, pero no a la etiología del problema. Por otro lado, parece que este tipo de dispositivos representa la entrada a una etapa de la realidad social mundial en la que las agresiones al derecho a la intimidad, a la reunión, a la asociación o a la integridad física serán comunes. Aquellas distopías románticas que veíamos en películas o textos como *1984*, *Fahrenheit 451*, *Brazil*, *Blade Runner*, *Un Mundo Feliz* o *Gattaca* son ahora incipientes realidades que afloran en una sociedad con un grado de deshumanización e infelicidad preocupantes, una sociedad que tiene miedo de sus propios jóvenes hasta el punto de autorizar esta tortura física y mental, una sociedad neurotizada y rígida. Uno de los protagonistas más activos contra este dispositivo, Pierre Pétry de la asociación Territorios de la Memoria (en Lieja), da en el clavo al comentar: “[...] más allá de cualquier cuestión técnica sobre el supuesto “no perjuicio” a la salud pública, el sistema *Mosquito* es pura y llanamente contrario a los derechos humanos más básicos y fundamentales; simplemente no podemos aceptarlo”.

Profundizando algo más en ese concepto que llamo “Armas Acústicas”, decir que un arma es un recurso que puede infligir poder, fuerza, daño, manipulación, etc. Partamos también de que el oído es uno de los sentidos humanos menos estudiados, ya no por falta de interés en él sino por la condición inmaterial del sonido y todas las dificultades que acarrea acercarse científicamente a lo intangible, a lo puramente cultural.

Chiu Longina, respondiendo a:
¿Qué sonidos nos deparará el futuro?

Con sonidos se puede inducir a los hombres a todos los errores y a todas las verdades: ¿quién podría refutar un sonido?
Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, 1882.

Entropía de la forma, inestabilidad, fugacidad y, sobre todo, la posibilidad de que el arte pueda simplemente decir “otro mundo es posible”... Estas son cosas que se mantienen en mi pensamiento

cuando estoy creando. Nunca, de ninguna manera quiero que la gente piense que la vida es sencilla. No lo es. Mi trabajo evoca la obra del trompetista y aprendiz de compositor Ellison, quien se convirtió en escritor. Es un poco como *software* mental, una especie de material a lo Ellison para aquellos que no sólo deciden evitar el ruido sino vivir con la velocidad implicada en aquello que el *jazz* y la música electrónica han heredado de las formas complejas de expresión humana. Como solían decir: “*It don’t mean a thing if it ain’t got that swing...*” [Si no tiene ese swing, no significa nada...]. Lawrence Lessig es mi héroe, porque le da a la gente una idea diferente del significado del *copyright* en la época de la implacable conectividad. En *hip hop* se llama simplemente ser fiel a la “calle”, pero para mí las calles nuevas son la Red y los recursos compartidos como cintas mezcladas, grafiti que transita por los sistemas de mensajes (las redes pueden ser sistemas ferroviarios o cables de fibra óptica..., sólo tenemos que modificar nuestra perspectiva). Todo está conectado. No hay una hegemonía de lo visual sobre lo sonoro, sólo hay heterofonía, polifonía. Mutaciones y evoluciones formales.

Paul D. Miller aka DJ Spooky, respondiendo a:

¿Crees que existe una hegemonía de lo visual por encima de lo sonoro?

La música es una especie de lengua extranjera que yo no hablo pero que me habla. Sabe de mí lo que yo ignoro.

Michel Schneider, *Músicas nocturnas, el lado oculto del lenguaje musical*, 2001.

El flamenco, como el resto de la música, pero acaso más aún, es un modulador de las emociones. Para entenderlo, no hay como recordar a Rick Deckard, protagonista de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, de Philip Dick, cuando deja en casa a su esposa, propensa a la depresión, conectada al “Órgano de Ánimos Penfield”. Este aparato es un inductor de emociones con el que sus usuarios pueden elegir aplicarse un determinado estado anímico, humor o emoción, o bien programarse toda una jornada. Llamémosle aparato o artefacto cuando se emite desde un reproductor, o bien dispositivo en cualquiera de los casos, por incluir también las sesiones en directo -tan importante en esta música-; el flamenco es uno de los más efectivos moduladores de las emociones porque, si cualquier música lo hace, ésta es propia e intensamente emocional. Casi se podría decir que es una música de trance, catártica.

Curro Aix, respondiendo a:

¿Qué clase de tecnología es el flamenco?

En tanto que forma, dicho sea a modo de paradoja, la música alcanza su propia existencia real precisamente en el momento en que ya es pasado.

Carl Dahlhaus, *Estética de la música*, 1982.

Tampoco hay que idealizar el papel del archivo porque es también un instrumento para “escribir la historia”: lo que se archiva ha existido y lo que no se archiva no. Por eso es importante deconstruir permanentemente el archivo, la memoria, los propios mitos. Y ser capaces de inventarse otros nuevos. Decía en el texto de presentación del taller *Ni rastro de carmín* que “una comunidad incapaz de producir relatos sobre sí misma y sobre el mundo es una comunidad condenada a desaparecer”. Es importante mantener viva la capacidad de inventar, de imaginar otros lenguajes, otras referencias. Para mí, en este camino han sido grandes compañeros tanto la teoría *hacker* como el ciberfeminismo. Ambos cuestionan las relaciones de autoridad, son radicalmente irreverentes. Tienen algo del “matar al padre” freudiano que es una metáfora muy bonita para marcar el paso hacia la emancipación. Trasladado al campo de las ideas significa que para desarrollar un pensamiento emancipado, liberador, hay que revisar todos los lugares comunes, los puntos de referencia, especialmente los que nos dan mayor seguridad. El pensamiento es un deporte de riesgo.

María PTQK, respondiendo a:

¿Cuál es la importancia del archivo para el activismo hoy?

Dondequiera que estemos, lo que escuchamos es, en su mayor parte, ruido. Cuando lo ignoramos, nos perturba. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante.

John Cage, “El futuro de la música: Credo”, 1937.

El mayor *remixer* de la historia del videoarte es precisamente su más célebre pionero, Nam June Paik. Todos sus trabajos son mezclas de imágenes apropiadas y grabadas, y locos *zappings* televisivos; incluso remezcla sus propios vídeos para generar trabajos posteriores. “Todo *collage* de Paik tiende hacia el infinito”, escribía Jean Paul Fargier en los 80. “Las nociones de variación e indeterminación desarrolladas por John Cage han influenciado de forma concreta la obra de Paik: versiones diferentes de sus instalaciones, reciclaje constante de los mismos fragmentos de una cinta a otra, o de las cintas a las instalaciones, elección aleatoria de determinadas secuencias y de su asociación, capacidad de integrar

lo no previsto. Estas cintas, a modo de *collages* sonoros, ensamblan fuentes de imágenes perfectamente heterogéneas”.

Laura Baigorri, respondiendo a:

¿Qué proyectos o ejemplos citarías como básicos para entender el concepto de remezcla en la historia del videoarte?

Los sonidos no son sólo símbolos, son actos. [...] Música es enigma, y enigma evanescente (*tempus fugit*), y hablar de ese “país extranjero” que toda música es puede ser irrelevante, pero también, y en ello nos esforzaremos, clarificador. Pues la música, que es placer (unas veces divertimento, otras pasión) y es *concertus* (esto es, conflicto, combate ceremonial, pero dramático), consiste siempre en un pasearse por lo equívoco y por lo oscuro.

Llorenç Barber, “Los dioses muertos”, 1993.

Cuando conocí a Val del Omar, antes de que muriera en un accidente en 1982, me fascinó, a mí y a mis colegas, que con la diferencia de edad que nos separaba, casi 50 años, él estaba trabajando con los mismos medios que nosotros estábamos utilizando entonces, le interesaba lo mismo que a nosotros; él, en los últimos años, había pasado a trabajar en superocho, trabajaba también con vídeo, experimentaba con láser... Nos interesaba de él esa mentalidad, esa manera de hacer que ha sorprendido incluso a gente de fuera de España que ha conocido su trabajo, por la relación de su obra con lo que estaban haciendo ciertos cineastas de la vanguardia norteamericana, de Stan Brakhage a Paul Sharits.

Eugeni Bonet, respondiendo a:

Val del Omar, finalmente, empieza a ser un referente para ciertos videocreadores que conciben la imagen y el sonido, entre otras cosas, como un campo de experimentación, ¿qué te fascinó de Val del Omar?

VINILO N° 2. La escucha, el oído, la oreja.

Tags: escucha, oído, oreja, sociofonía, ruído, auralidad, fonotopía, sonotopía, comunidad aural.

Escucha o tu voz te volverá loco.

Proverbio Chino.

Quién clavó el concepto es Gusteau, con su *dictum*: “todos pueden cocinar”.

David Casacuberta y Marco Bellonzi, respondiendo a:

¿Es todo el mundo un artista?

La música no es en sí una lengua universal como suele aseverarse sino, en la horma de cada cultura, una transformación en sonidos del acto de aprehender, pensar y sentir.

Ramón Andrés, *El oyente infinito. Reflexiones y sentencias sobre música. (De Nietzsche a nuestros días), 2007.*

La web, como canal multimedia por excelencia, está cargado de promesas. Dos son los aspectos que más me interesan, por lo pronto: el “prosumer” (el espectador que es también productor) y la distribución abierta de contenidos. Sin embargo, a medida que pasan los años, veo también cómo el poder se aferra violentamente a modelos cerrados: límites, monopolios, derribo de la neutralidad. Habrá que estar al tanto.

Joan Carles Martorell, respondiendo a:

¿Qué contenidos regresan al futuro hoy en internet?

El sentido profundo de la música y su fin esencial es el de promover a una comunión, a una unión del hombre con el prójimo y con el Ser.

Igor Stravinsky, *Poética musical, 1947.*

Quizás el P2P esté más conectado con la realidad mágica de la donación que con el sistema intemporal del trueque. Al finalizar su *Ensayo sobre el don*, Marcel Mauss escribe: “Una parte considerable de nuestra vida y de nuestra moral se sitúa siempre en una mezcla de donación, obligación y libertad”. En la misma línea, se alegra de que “todavía quede gente y clases que conservan los modos de otra época”, etc. El agradecimiento de Mauss por la actualidad de la donación es importante e interesante, pero está teñido por la desconfianza evolucionista, que la considera una supervivencia de una Edad Dorada evocada con nostalgia y no un principio activo siempre vivo.

Trabajando en Colombia en *El museo de la calle* -un proyecto de cambalache y redistribución informal a bordo de un carrito de reciclaje- fue la ocasión para tomar conciencia de que el hecho de donar es una realidad cotidiana, y no sólo en los barrios más arruinados de Bogotá sino en todas nuestras sociedades. En la experiencia del día a día, toda una “economía” de tiempo funciona alrededor de la donación. Decimos “te doy los buenos días” al igual que devolvemos la amabilidad. De todos los donativos que recibí, éste es quizás el más valioso ya que se trata de una revelación que contiene algo de sagrado, de mágico o de religioso y, por consiguiente, para reembolsar mi deuda debo propagar la buena nueva: el acto de donar existe.

Como explica Serge Latouche en *La otra África*, el acto de donar “existe incluso en el seno de la sociedad global y cruza de lado a lado la sociedad de mercado [...]. Se trata de un fenómeno histórico de reacción social creativa e innovadora frente al fracaso del desarrollo [...]. De hecho, el mercado absoluto no existe, ya que el fundamento del intercambio social no puede basarse en la ley de la oferta y la demanda”. Conscientes de este descubrimiento podemos comprender la siguiente afirmación de Guy Nicolas sobre los Hausa del Níger: “En cierto modo podemos decir que es el intercambio del negocio el que envuelve el circuito oblativo”.

Es en este espíritu en el que podemos entender las redes de intercambio de archivos como “islas libres”, en el seno de una sociedad global que intenta monopolizar el espacio del sentido existencial de las personas y mercantilizar hasta el aire que respiramos. Si hubiera que descubrir el rastro utópico del don en la magia del P2P, sería en el de un laboratorio de economía vernácula que vive fuera de las reglas abusivas del imperialismo “economicista”, compartiendo conocimientos y bienes culturales dotados gracias a la técnica de una enorme cercanía y accesibilidad.

Federico Guzmán, respondiendo a:
¿El trueque es una forma prehistórica del P2P?

Sonidos arcaicos nos persiguieron. Aún no veíamos. Aún no respirábamos. Aún no gritábamos. Oíamos.

Pascal Quignard, *El odio a la música. Diez pequeños tratados*, 1996.

Supongo que el futuro nos deparará todos los sonidos que seamos capaces de escuchar, y espero que muchos de los que no fuimos capaces de escuchar en su momento. Sin embargo, personalmente me preocupa aun más el preguntarnos sobre qué tipos de escucha nos deparará el futuro y de cómo estas formas de escucha condicionarán no sólo el devenir de nuestro entorno sonoro si no de nuestra cultura. De todas formas, siempre he pensado que es el propio sonido el que viene a nosotros y no al contrario. Siempre he sentido esa sensación de ir tarde, de escuchar con retraso (sobre todo a la hora de registrar). La pregunta, por tanto, es si realmente somos capaces de deparar algún futuro si siempre escuchamos tarde. El sonido del futuro llegará a nosotros antes que nosotros a él.

Xabier Erkizia, respondiendo a:

¿Qué sonidos nos deparará el futuro?

El que ha nacido ha perdido el tono del *continuum* acústico profundo del instrumento materno.

Peter Sloterdijk, *Extrañamiento del mundo*, 1993.

Todas las imágenes del futuro con las que nos hemos quedado son apocalípticas, pero además son recicladas, no son particularmente nuevas. Este tema del agotamiento del futuro es especialmente contemporáneo, recientemente he encontrado referencias que van desde un nuevo libro de Marc Augé, *Où est passé l'avenir?*, hasta un encuentro internacional que tendrá lugar en Suiza en febrero del 2009 bajo el título *Where did the future go?* Al menos algunos de los escritores de ciencia ficción que habían abandonado el tema del futuro, como Bruce Sterling y Neil Stephenson, lo están recuperando, ambos han publicado recientemente o están a punto de publicar libros situados en un futuro lejano o cercano.

José Luis de Vicente, respondiendo a:

¿Cómo podemos visualizar el futuro hoy?

El sentido más auténtico de la criatura es el oído: la criatura existe en la escucha, sólo en la escucha.

Massimo Cacciari, *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos, 1980.*

Fuertemente introspectiva, pero que interpela como pocas -acaso el *rock*- a los escuchantes hasta convertirlos en partícipes activos con el movimiento de las emociones como motivo central. Entre las reacciones de sus audiencias nuevas ante las primeras actuaciones está el estupor y la fascinación, pero también el desagrado, la desazón -sobre todo frente al cante- a causa de una especie de vergüenza ajena que se siente al presenciar la desnudez de sentimientos en público. Es lo que interpreto que sienten algunos hijos pequeños de cantoras, aficionadas o profesionales, cuando éstas cantan en público. No pocas veces les he visto patear y tratar de impedir que sus madres sigan cantando y vertiendo sus emociones porque no soportan que tanta interioridad de sentimientos sea exteriorizada.

Por lo demás, este arte cuenta con un abanico estilístico tan amplio que el arco de sentimientos a suscitar ofrece toda una variedad de climas emocionales. De tal suerte que en el transcurso de las juergas se puede observar un recorrido estilístico que es también un recorrido emocional de pauta tácita. En función siempre de la calidad y “antologismo” de los ejecutantes, así como de la distensión de cada sesión, se pone en marcha una especie de economía de la emoción según la cual se suele entrar en los momentos más intensos -a menudo los más preciados- sólo cuando aquellas condiciones lo permiten y el placer e intimidad invitan a ello, para salir de estos momentos hacia episodios más livianos o más alegres buscando alborozo y divertimento. No me atrevería a señalar reglas precisas, pero cualquiera que asiste a una juerga de horas puede comprobar que el decurso de estos momentos emocionales se elige en el momento mismo y es impredecible pero condicionado.

Curro Aix, respondiendo a:

¿Qué clase de tecnología es el flamenco?

Oír es ser tocado a distancia.

Pascal Quignard, *El odio a la música. Diez pequeños tratados, 1996.*

Ahora bien, si el “Órgano de Ánimos Penfield”, propuesto por Philip Dick, recurre al futuro para modular algunas de las emociones opcionales -“conciencia de las múltiples posibilidades que el futuro

me ofrece”-, el flamenco recurre a la evocación del pasado común, al ejercicio de la reminiscencia mediante los cantos, toques, bailes, compases y jaleos. No es que en la juerga no se invente, que se inventa y se trata de sorprender, pero sobre todo se concita el pasado comunitario, aquello que, precisamente porque es compartido por los concurrentes, les puede conmover. Porque, como en cualquier arte, el “reconocimiento” por parte del iniciado de aquello que se está realizando es un aliento para proseguir. Pero aquello que se realiza tiene, en este arte, un componente proporcionalmente más emotivo. Y ello sin menoscabo de lo intelectual, pues identificar palos y artistas detrás de cada música requiere de un conocimiento y formación nada desdeñable.

Además, a causa de esa fuerte motivación evocativa, se podría decir que el flamenco es una tecnología historicista: por más que por su carácter netamente artístico, que se trasluce en una indagación continua y una lucha contra su propia tradición, incorpora todo tipo de innovaciones, no tarda en hacerlas históricas, en asumirlas como propias y revestirlas de trascendencia histórica. Se trata, entonces, de una tecnología esquizoide.

Digamos entonces que el flamenco sería un arma que, por más que recurra al pasado, está cargada de futuro.

Curro Aix, respondiendo a:
¿Qué clase de tecnología es el flamenco?

Los ojos son el prototipo orgánico de la filosofía. Su enigma consiste en que, además de ver, tienen la facultad de verse viendo. Esto les da una preeminencia entre los órganos cognitivos del cuerpo. Una buena parte del pensamiento filosófico no es más que un reflejo del ojo, una dialéctica del ojo, verse a uno mismo viendo.

Peter Sloterdijk, *Extrañamiento del mundo*, 1993.

Los Lumière filman a su familia, en *Le repas de bébé* (1895), y testimonian su condición de clase (burguesa) en una estampa pintoresca en el jardín de su casa de Lyon. Aún no son conscientes de que con esta sencilla escena cotidiana están alcanzando una de las grandes obsesiones del hombre, a saber, no sólo capturar el instante y fijar la realidad a través de su doble, sino, y esto es lo más importante, “hacer visible lo invisible”.

Una anécdota apócrifa relata que George Méliès asistió a la ya famosa presentación del cinematógrafo

Lumière en París a finales de diciembre de 1895. Preguntado a la salida por sus impresiones, el mago no dudó en resaltar su interés por esta escena familiar, aparentemente menos impactante, cómica o dinámica que *L'arrivée d'un train à la gare de La Ciotat* o *L'arroseur arrosé*, los dos títulos estelares de la sesión. A Meliès no le había impresionado tanto el simpático cuadro de la “vista” como lo que aparecía en un segundo plano, en el cuadro superior derecho, irremediablemente “presente” gracias a la profundidad de campo y el grano de la imagen. Se trataba de las ramas de unos árboles agitadas por el viento. La escena inscribe así el registro y la consecución “involuntaria” de uno de los grandes objetivos de la historia del arte, la de hacer visible lo invisible a través de la forma y la materia (y en este caso sin la intervención del hombre). No se trata por tanto del nacimiento del cine como del ocaso o la culminación de un proceso de la pintura. Es por esto por lo que Jean-Luc Godard, siguiendo de cerca a André Bazin, ha querido ver en los Lumière no a unos pioneros de la nueva era de la técnica, sino a los últimos pintores impresionistas.

Manuel Lombardo, respondiendo a:

¿Qué película consideras que ha sido premonitoria a lo largo de la historia del cine?

No creo a la gente cuando me dice: “no entiendo esta música, ¿me la podría explicar?”. Esto quiere decir que ellos mismos no se entienden, ni entienden el lugar que ocupan en el mundo. No se dan cuenta de que la música también es un producto de la vida colectiva.

Luciano Berio, “El encuentro es una suerte de detonador”, 1993.

La historia del *software* libre es breve, pero sin embargo es una de las más largas de la historia de la informática ya que, como dice González Barahona, estaba ahí desde el principio. Es decir, desde los años 60, aunque en realidad el término como tal todavía no existía. Como narra Richard M. Stallman, “si descubrí a alguien utilizando un programa poco habitual e interesante, siempre podías preguntarle por el código fuente, leerlo, modificarlo o canibalizar partes de él para montar un programa nuevo”. No es hasta principios de los años 70 cuando *software* y *hardware* toman caminos diferenciados, según parece, debido a la decisión de la empresa IBM de vender por separado máquinas y programas, atribuyendo, por primera vez, un valor comercial a éstos últimos. Con este cambio, se dieron los primeros pasos para limitar las posibilidades de uso y estudio de las creaciones informáticas en lo que luego, hasta nuestros días, ha sido una práctica común en forma de *software* privativo. Es decir, *software* en el que el usuario tiene sus posibilidades limitadas; no tiene acceso al código y no puede modificarlo ni redistribuirlo. Es a principios-mediados de los años 80 cuando surge el término de *software* libre y

las comunidades que se reúnen en torno a su desarrollo. Stallman es, sin duda, uno de los catalizadores del movimiento. Su abandono del MIT por razones que tenían que ver con las limitaciones del nuevo panorama del *software* dio origen a la aparición de proyecto GNU.

Una de las cuestiones clave que preocupaban a Stallman era la libertad del usuario para utilizar el *software*. Estaba muy interesado en que, cualquiera que fuera la vida de un programa vinculado al proyecto GNU, siguiera dando la mayor libertad a quien lo usara. Para garantizarlo, creó la licencia GPL (General Public License) y en cascada surgieron una serie de iniciativas y documentos esenciales que han desembocado en lo que hoy conocemos como *copyleft*.

Stallman, a través de su proyecto, sienta las bases para la reformulación de los términos libre y libertad, a la manera que posteriormente será utilizada por una gran comunidad de usuarios. A pesar de que desarrolla el concepto para un campo tan concreto como el del *software*, el concepto filosófico de libertad adquiere un nuevo valor, y contamina ámbitos de la cultura en su sentido más amplio, extendiéndose a terrenos intangibles como internet. Hablar de conocimiento libre, cultura libre o una red internet libre tiene otro sentido desde una perspectiva post-Stallman. También es cierto que esta extensión conceptual no es resultado sólo de sus aportaciones, sino de la participación de toda una comunidad, dentro de las claves que él trazara.

Durante mucho tiempo, hablar de libertad suponía la facultad de cualquiera para tomar una decisión o era sinónimo de autonomía e independencia, tal y como se recoge en los diferentes documentos legales y colectivos de los que las sociedades se han ido dotando. Esta libertad de autodeterminación, individual o colectiva se ha venido históricamente articulando en torno a derechos; y en esa línea, por lo tanto, hablar de cultura libre suele generalmente relacionarse con cuestiones como la libertad de expresión y reivindicaciones por el estilo. Sin embargo, Stallman al hablar de *software* libre es muy conciso y traslada la problemática de la “autodeterminación” a otros registros. En su opinión, la libertad es el fundamento del *software* libre, contraponiéndolo así a otras ideas como la de gratuidad; como él dice: “el *software* libre es una cuestión de libertad, no de precio”. Se refiere a la libertad de los usuarios para utilizar, copiar, estudiar, modificar y mejorar el *software*; una libertad sintetizada en lo que concreta en sus cuatro famosas libertades.

Natxo Rodríguez, respondiendo a:

¿Cuáles son los antecedentes históricos de la filosofía del *software* libre?

Generalmente, cuando utilizamos nuestros llamados sentidos superiores, la vista y el oído, adoptamos la actitud de productores, no de consumidores. Nos conformamos perfectamente con usar nuestro olfato y gusto por diversión, mientras que miramos y escuchamos para obtener un provecho.

Derrick de Kerckhove, *La piel de la cultura. Investigando la nueva realidad electrónica*, 1995.

El sitio web funciona de una manera simple: unos 30.000 ciudadanos hacen también de reporteros, mientras unos 40 periodistas verifican las noticias suministradas; todo eso se transforma en unos 200 artículos al día, lo que supone el 85% de lo publicado. Algo así como un periodismo DIY (“*do it yourself*”, “hazlo tú mismo”). Pero aquí el que no corre vuela y poco a poco los medios se van dando cuenta de lo evidente: la colectividad de mis lectores que consumen mi medio sabe más que yo, tiene más información; en vez de sentirme amenazado, gracias a las nuevas tecnologías, se me hace fácil invitar a la participación; y sigo poseyendo la información, que es lo que quiero; nuevas fuentes... ¡y gratis!; en la televisión ya llevan rellenando tardes y tardes de programación casi de balde desde hace bastante tiempo, cada vez que un invitado acude a un *talk show* para contar con orgullo cómo estar con tres mujeres a la vez y no morir en el intento, a nadie se le ocurriría cobrar encima de que sales en la tele, ¿no? Joseph D. Lasica -un veterano periodista experto en el impacto de las nuevas tecnologías en la cultura- describe en *Blogging as a form of journalism* el fenómeno *weblog* como “un movimiento de gente de la calle que puede sembrar la semilla para nuevas formas de periodismo, discurso público, interactividad y comunidad *online*”.

Como asegura Tíscar Lara en el artículo “*Weblogs y periodismo participativo*”, con el cambio introducido por internet y las redes digitales, “los medios de comunicación ya no pueden actuar como *gatekeepers* privilegiados de la información, sino que tienen que asumir que los ciudadanos disponen de medios con los que acceder a las fuentes y participar en los procesos de comunicación. Si la política y los medios de comunicación permanecen de espaldas a este fenómeno, habrán perdido su razón de ser en la sociedad y surgirán comunidades que se lo hagan saber, a golpe de mensajes a móviles, de *weblog*, de foro, de *chat*, o de cualquier medio que exista a su alcance”.

En el irónico artículo de Chomsky, “¿Qué hace que los medios convencionales sean convencionales?”, hablaba del concepto de intruso ignorante entrometido. “Los medios de masas de verdad intentan básicamente distraer a la gente. Que hagan cualquier otra cosa, pero que no nos molesten (a nosotros, la gente que manda). Que les interesan los deportes profesionales, por ejemplo, dejemos que se vuelvan locos con ellos, o con escándalos sexuales, o con las personalidades y sus problemas o algo así. Cualquier cosa, siempre que no sea seria [...] Todos dicen (cito en parte) que la población general son intrusos ignorantes y entrometidos. Tenemos que mantenerlos lejos de la arena pública porque

son demasiado estúpidos y si tomaran parte todo lo que harían sería crear problemas. Su sitio es ser espectadores, no participantes. Se les permite votar de vez en cuando, escoger a alguno de nosotros, los tipos listos. Pero luego se supone que deben volver a casa y hacer cualquier otra cosa, mirar el fútbol o lo que sea”.

Rubén Díaz, respondiendo a:

¿Puede ser el periodismo participativo?

Hay que aprender a juzgar a una sociedad por sus ruidos, por su arte y por sus fiestas más que por sus estadísticas.

Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, 1977.

El periodismo participativo o periodismo ciudadano tiene que ver con la dinamización social, con el factor servomotor del cambio, con hacer más que con ser. No basta con estar en internet, hay que transformar la realidad. Como dijo Gumersindo Lafuente, “esta revolución ha tenido lugar sin los periodistas”, así que creo que hace falta humildad, proceso, aprendizaje y educación y menos periodismo, que de eso sobra.

Tampoco entiendo el debate ¿periodistas o *bloggers*? Cambiar el medio no es cambiar el paradigma, llevarnos los periódicos de siempre, la radio de siempre y la televisión de siempre a internet y dotarlos de la tecnología necesaria para hacerlos interactivos no es sinónimo de crear una comunidad que además de “informada” esté “formada”. La democratización de los medios sin la re-educación necesaria carece de sentido.

La educación y la alfabetización digital y audiovisual son tres conceptos sin los cuales no se podría hablar de Nuevo Periodismo ya que las nuevas formas de producción que representan -o que deberían representar- requieren de nuevas lecturas e interpretaciones. Por eso, no es una necesidad exclusiva de las Facultades de Comunicación (que también) sino que debe ser prioridad absoluta desde la educación primaria y una labor fundamental de los medios para con la ciudadanía.

Sofía Coca, respondiendo a:

¿Hablar de periodismo digital es hablar de periodismo ciudadano?

VINILO N° 3. Paisaje sonoro, auralidad, sonido y lugar.

Tags: soundscapes, paisaje sonoro, fonografía, sonido ambiental, ecología acústica, sonotopía, esquizofonía, poder del sonido.

Pertenecer al mismo grupo, en efecto, no significa de entrada más que escucharse juntos.

Peter Sloterdijk, *En el mismo barco*, 1993.

Si aceptamos Cultura como ese complejo sistema del conocimiento colectivo y de sus flujos multidireccionales, creo que ese ministerio de la remezcla sería una evolución (en un estadio muy avanzado) de los actuales ministerios de Cultura. O mejor, una red de ministerios más pequeños y flexibles, aunque ya no sé si podríamos seguir utilizando el término “ministerio”. Ese nuevo ministerio, debería asumir además la importante función de salvaguardar y enriquecer el dominio público o procomún cultural, verdadera materia prima cultural contemporánea. Por lo que, una vez asumido por todos los agentes culturales (al menos los públicos) que la cultura es un bien común y debe permanecer en el dominio público -muy al contrario de lo que actualmente piensan muchos creadores, las industrias culturales en general y las entidades de gestión, por ejemplo-, y después de abolir los modelos restrictivos, vigentes durante tantos años, y restaurar modelos de protección flexibles, acordes con los intereses públicos libres de los condicionamientos del mercado, esa red de ministerios, funcionaría no sólo como un dispositivo de protección del patrimonio cultural común, sino que pondría en marcha políticas activas para ampliar ese conjunto de bienes culturales, con especial atención a su difusión, favoreciendo el acceso universal y la remezcla activa.

Natxo Rodríguez, respondiendo a:

¿Cómo crees que tendría que estructurarse y trabajar un futuro Ministerio de la Remezcla?

Creo que la mayoría de la gente conoce bien el axioma de la física que sentencia que no importa cómo observes un fenómeno, tu observación lo cambia según el método que uses. Vivimos aquí en el mundo, no flotando en algún sueño académico sobre él, y no creo que ninguna aproximación a la grabación de sonidos sea “no-intervencionista”. Yo también hago trabajo de grabaciones de “preparar y esconderse”, pero por el simple hecho de escoger la dirección en la que oriento el micro y el momento en el que lo enciendo, entiendo que ya estoy tomando una decisión compositiva. Cazar sonidos puede ser muy frustrante dado que estamos buscando algo específico en medio de un caos sonoro.

Derek Holzer, en entrevista con Mark McLaren, en “Encuesta sobre la ubicación y el contexto basado en los medios de comunicación”, 2006.

La remezcla es una forma de vida. Una forma de comunicación. Está ahí siempre, ahora se trata de visibilizarla y de utilizarla. En la educación, y en la comunicación, la remezcla es un buen método de trabajo para “desentrañar” la realidad.

Se podría aplicar la siguiente máxima:

Si somos capaces de remezclar el conocimiento es porque sabemos o somos capaces de “dominar” ese conocimiento. Pero aún así hay que seguir aprendiendo.

Y esto es duro. Si el lenguaje audiovisual, si las herramientas digitales, no forman parte hoy de las alfabetizaciones críticas que necesitamos es duro pensar que finalmente la remezcla va a formar parte del *currículum* de la vida.

Por eso pienso que hay que poner el punto ahí. Hay que “educar para/en la remezcla”. Es decir, de la misma manera que la alfabetización lecto-escritora de perspectiva constructivista -representada en la figura de Ana Teberosky- apunta que la importancia está en el sujeto, en el contenido, en las herramientas críticas, y no en el aprendizaje instrumental, en el ámbito de la educomunicación tenemos que hacer hincapié en la misma idea. No más alfabetización digital/audiovisual exclusivamente instrumental, nos debe dar igual cómo funciona el Final Cut o el Adobe Premiere o por lo menos no nos deben obsesionar las funcionalidades técnicas. No antes de aprender a deconstruir/reutilizar una imagen.

Cuando hayamos aprendido a hacer eso, entonces nos preocuparemos por temas formales como calidad técnica, etc. ¿Por qué hablo de esto y parezco que salgo por las ramas? Porque creo que si sumamos el concepto remezcla al de educación/comunicación estamos aportando un plus de conciencia crítica y transformadora.

Porque lo que queremos es transformar la sociedad, ¿no?

Pedro Jiménez, respondiendo a:

¿Cómo puede aplicarse la remezcla en la educomunicación?

En un nivel más activista/político se podría quizás decir que la composición de paisajes sonoros puede y debería crear un lugar de fuerte oposición basada en la escucha consciente frente a los, ampliamente extendidos, medios comerciales y a las corporaciones dedicadas a la música que intentan usar el medio esquizofónico estratégicamente para transportar a

los consumidores potenciales a un estado de inconsciencia aural y comportamiento inconsciente y finalmente al acto de consumir. Más que para adormecernos en un falso confort, se puede usar el medio esquizofónico para despertar nuestra curiosidad y producir el deseo de un conocimiento más profundo informándonos sobre lugares y culturas propias y ajenas.

El micrófono altera la escucha. La simple comparación entre el modo en que oyen nuestros oídos y cómo el micrófono recoge los sonidos del ambiente alerta a nuestra conciencia sobre el paisaje sonoro. No sólo se intensifica la escucha de quien graba, a menudo también sucede lo mismo con la de quienes se dan cuenta de la presencia del micrófono. Esto crea un acontecimiento y un nuevo significado de lugar. A veces el micrófono también puede representar una nueva vía de acceso al ambiente. Frecuentemente legitima nuestra presencia en ciertos lugares e incluso incentiva que uno entre en lugares que normalmente son inaccesibles. A veces también alienta la curiosidad de quien graba y nos empuja a aventurarnos en un territorio desconocido. Por supuesto, otras veces puede bloquear el acceso cuando se ve como una amenaza segura o una invasión de la privacidad.

El oído tiene la capacidad de enfocar, de combinar lo cercano y lo lejano, de prestar atención a sonidos específicos y desplazar nuestra atención de un sonido a otro, tiene características selectivas. Por el contrario, las formas en las que escucha el micrófono no son selectivas, están limitadas por sus especificaciones técnicas.

Hildegard Westerkamp, *Estableciendo vínculos entre la Composición de Paisajes Sonoros y Ecología Acústica*, 2002.

Se puede *hackear* jugando de una forma no esperada o modificando los elementos (desde la interfaz física hasta el código). Un acto de *hackeo* muy simple y divertido en un videojuego: jugar sólo con el sonido, oscurecer la pantalla o viceversa, apagando el sonido y jugando en completo silencio.

Flavio Escribano, respondiendo a:
¿Qué significa *hackear* un videojuego?

Un lugar, como espacio habitado y cargado de significado, como espacio “de identidad, relacional e histórico”, está, en gran medida, construido de memoria y una importante parte de esa memoria, ya sea individual o colectiva, es el resultado de la sedimentación en la que participa de forma determinante la auralidad. Cada entorno y cada situación -pero también cada acto y cada instante- están vinculados inexorablemente a unos sonidos concretos que los caracterizan y los identifican, o los individualizan, frente a las acústicas de otros espacios y contextos.

Juan-Gil López, “La auralidad consensuada”, en *Actas del primer Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros*, 2008.

Nuestro contexto de trabajo, de siempre, ha sido y es el *ciberpunk*. En ese sentido, nos resultan muy iluminadoras unas declaraciones de John Lydon (alias Johnny Rotten, el Pistol por excelencia) en su autobiografía donde se desconectaba de la conexión entre dadá y situacionismo con el *punk*, que defiende Greil Marcus en su libro *Rastros de Carmin*. Lydon afirmaba allí: “todo el rollo de los situacionistas franceses y el *punk* es una chorrada. ¡No tiene sentido! Eso sí que es charlatanería de libro. Las revueltas de París y el movimiento situacionista de los sesenta son pijadas de estudiante *artie* francés”. El arte no va a cambiar nada. Sólo va a facilitar hacer referencias cruzadas de referencias cruzadas para sonar “intelectual.” Así pues, que le den al arte. La vida es remezclar la vida.

David Casacuberta y Marco Bellonzi, respondiendo a:

¿El arte de remezclar la vida? ¿O la vida es remezclar el arte?

La modernidad se ha leído y observado detenidamente pero rara vez se ha escuchado.

Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts* [Ruido, agua, carne. Una historia del sonido en el arte], 2001.

El supuesto espíritu individualista que buena parte de la historia oficial ha tratado de hacernos creer para el flamenco es incierto. O cierto únicamente en parte. Esta historia oficial del flamenco ha soslayado los numerosos ejemplos que demuestran que ha sido un arte subversivo, radical en sus planteamientos y resistente a la opresión de los altos estamentos de la sociedad. Que nos conste, desde mediados del siglo XIX hasta hoy mismo, no son pocas las prácticas antagonistas que han expresado su rebeldía a través de y con este arte, tanto en lo que respecta a las líricas como en lo tocante a las acciones más y menos musicales o dancísticas que han puesto en práctica quienes se autodenominaban y autodenominan flamencos.

Nada más lejos de la aséptica perspectiva historiográfica actual auspiciada por nuestras instituciones democráticas. Al igual que el Vaticano antes de canonizar a sus mártires (o incluso en los prolegómenos de la beatificación), las instituciones culturales están empeñadas en higienizar, en desprender de cualquier mácula la “hagiografía” de los personajes del flamenco para que su biografía impura no mancille la “gran historia” de este “nuestro arte”. Un arte que es llamado español, gitano, bajoandaluz, bajoandaluz poligonal, gaditano, jerezano, sevillano, trianero y un largo, largo etcétera. Sin embargo, desde estas latitudes a todas estas denominaciones se sobrepone la del flamenco como “andaluz”, apelativo coincidente con la unidad político territorial a la que corresponde un grupo geográfico, un

electorado. Una sociedad a la que estas instituciones le recuerda que es una, que debe permanecer unida, ser fiel a sí misma y, sobre todo, debe portarse bien y estar satisfecha de sí misma.

Dicha limpieza historiográfica pasa por omitir o, cuando menos, desdibujar la vida y obra libertaria de unas gentes del arte. Gentes que bien por profesión, bien sea ésta ejercida o bien impostada (para poder circular de un país a otro) y siempre por convicción, estuvieron en contacto con los comités internacionales de la lucha obrera.

Curro Aix, respondiendo a:

¿Qué clase de tecnología es el flamenco?

El micrófono permite a quien graba descubrir y atender a emanaciones sutiles de pequeños sonidos. A menudo enmascarados o demasiado bajos como para escucharlos en condiciones normales, estos sonidos se pueden elevar a un rango audible. Su significado social se puede aumentar o alterar drásticamente. Estos paseos sonoros recogen la interacción específica con un lugar, aquella en la que el micrófono construye una experiencia particular, y en la que el movimiento de quien graba permanece audible.

Andra McCartney, “Soundscape Works, Listening, and the Touch of Sound” [Obras de paisaje sonoro, la escucha y el tacto del sonido], en *Aural Cultures* [Culturas auditivas], 2004.

Me interesa la visión que inauguró Vilém Flusser a mediados de los noventa en su célebre obra *Pour une philosophie de la photographie*, cuya hipótesis esencial parte de tener que reconocer que a lo largo de la historia de la cultura humana se han producido dos hitos fundamentales que lograron revolucionarla. Uno, la invención de la escritura y el otro la invención de la fotografía. Con respecto a esta segunda consideración estoy de acuerdo con la formulación que hace de que, hoy en día, la imagen fotográfica ha evolucionado esencialmente hacia una imagen técnica cuya naturaleza aparece condicionada por el *software* que la forma, de manera que no seríamos nosotros quienes haríamos las imágenes, sino que serían los propios complejos programas quienes tomarían las decisiones tecnológicas necesarias para producir la imagen.

Si hablamos de fotografía, de qué fotografía estamos hablando, de la fotografía en tanto arte, de la fotografía documental, de la fotografía de recuerdo y familiar, de la fotografía espacial, de la fotografía editorial y de moda... Aunque podría diseccionar todas y cada una de ellas, creo que lo importante

radica en que todas las posibles acepciones en las que la fotografía pudiera escindirse estarían dentro del universo de la cultura, por lo que parece entonces que podría adentrarme en dar respuesta a la cuestión planteada, pues no en vano la pregunta se refiere al futuro de la cultura audiovisual y ésta precisamente debe su existencia a la propia tecnología en la que se funda. Hace unos días leía en *La Photographie.com* un artículo sobre el festival fotográfico *VISA pour l'Image* que ponía de manifiesto la definitiva desaparición de la fotografía documental en los términos en los que hasta ahora la conocíamos; esto es, la decisión de un fotógrafo de implicarse en un reportaje o documental y tratar de bucear en las historias que conformaban el mismo. Hoy, venía a decirse, esta especie de aventura de la imagen ya no existe. Ya no hay grandes reporteros fotográficos, hoy en realidad no hay tiempo de espera en ninguna redacción de periódico o revista alguna del mundo, basta con enviar a alguien hasta el lugar de los acontecimientos, tomar fotografías, descargar las imágenes de la memoria *flash* y enviarlas *online* o vía satélite. Sería una cuestión de horas y no de días como se hacía necesario antes. Si tuviera que tratar de buscar analogías entre la fotografía, el vídeo, y el audio, no me quedaría más remedio que seguir los pasos de Flusser y concluir que lo que hermana a todas ellas es el *software*. ¿Acaso alguien puede poner en duda que un mismo programa en la cámara no captura imágenes en movimiento, imágenes estáticas o sonido? ¿En qué se funda nuestra decisión?, en decidir qué botón seleccionar para que el programa actúe.

La imagen técnica actual se constituye a través del movimiento y el sonido, pudiendo detener en una sola imagen, o un solo sonido, la inacabable secuencia que hemos decidido grabar. La fotografía desde su origen ha actuado como un intermediario que ha ido proporcionando una evolución hacia el cine, el vídeo, y el audio a través del progreso tecnológico. Por ello, he de responder que el futuro de la cultura audiovisual no está tanto en manos de la fotografía como de la propia tecnología, aunque a mí siempre me pareció que Flusser dejaba a un lado una cuestión que finalmente creo que es decisiva, y que no es otra que dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿quién aprieta el botón?

Francisco González Fernández, respondiendo a:

En los *Encuentros Regreso al futuro* hemos intentado “recordar qué sucederá la semana próxima”; siguiendo esa ecuación o analogía, ¿hemos de buscar el futuro en la fotografía?

El nuevo nómada urbano está aquí y allí al mismo tiempo, transportado por el ritmo secreto de su *walkman* y en contacto directo con el lugar que atraviesa.

Jean Paul Thibaud, “The Sonic Composition of the City” [La composición sónica de la ciudad], en *The Auditory Culture Reader* [El usuario de la cultura auditiva], 2005.

Una de las cosas que mantengo en el artículo “El *blogger* como productor” es que hoy el *blogger* ejercita elementos culturales con raíces en la remezcla de la música. Los mejores *bloggers* tienen una lista, diría una librería, de *blogs* y sitios de noticias de los cuales escogen material sobre el cual comentar. Esto es similar al DJ que depende de una librería de música para desarrollar un *mix* para la audiencia.

Eduardo Navas, respondiendo a:

Tú que has sido DJ... ¿considerarías que el *blogger* es un *text-jockey*?

A través de los sonidos se puede reconocer una serie de informaciones que no sólo reproducen las actividades del grupo, sino que pueden ayudar a organizar o desestabilizar la comunidad. Es por ello que el control sobre los sonidos ha sido siempre muy sereno [...]. Era necesario un control eficaz, y no sólo al nivel más tangible, el de la prohibición material: las normas del grupo, asumidas por el individuo, internalizadas y asimiladas como única alternativa posible, han sido siempre uno de los más eficaces medios de control sobre el espacio sonoro.

Francesc Llop i Bayo, “Paisajes sonoros, espacio sonoro”, 1987.

Dark Fiber es tanto una metáfora como un término técnico (ancho de banda no utilizado). El concepto apunta a un potencial que sigue estando ahí fuera. Creo firmemente en la naturaleza programable de estos nuevos medios. Significa que no hay una “naturaleza” con la que debemos reconciliarnos sino sólo una cultura que es posible cambiar. Podemos alterar los propios términos bajo los que nos comunicamos. No son inamovibles.

Geert Lovink, respondiendo a:

¿Sigues pensando que el potencial del *Dark Fiber* sigue siendo infrautilizado?

Trabajé con un biólogo de la unidad de investigación de mamíferos marinos en St. Andrews llamado Vincent Janik. Fue el que descubrió que los delfines con nariz de botella que habitan en la zona de Murray Firth tenían silbidos individuales a modo de firmas, algo similar a los nombres. Así que cuando una hembra da a luz repite un silbido concreto que su joven delfín aprende y que desde ese momento es como una firma silbada para toda su vida, es como su nombre. Cuando hace algunos años estaba con Janik usé hidrófobos para recoger las emisiones de los ecos de localización; ya sabes, lo que mencionamos en relación a los murciélagos, porque los delfines usan el mismo sistema para orientarse, para identificar a

la presa, para acercarse a ella y, cuando están realmente cerca, también pueden utilizarlos para dejarla sin sentido y matarla con una poderosa emisión de ecos de localización. El ultrasonido revienta la vejiga natatoria de los peces. Él también me contaba que se comunican usando ecos de localización con emisiones que duran varios segundos. Y yo le pregunté si había probado alguna vez a fragmentar esas emisiones y examinarlas. Me respondió que uno de esos estallidos de ecos de localización de tres, cuatro, o cinco segundos, puede contener aproximadamente la misma información que un libro de bolsillo corriente. En realidad, estaba diciendo que los delfines se comunican a una velocidad a la que nuestros ordenadores más rápidos ni siquiera pueden aproximarse.

Chris Watson, en entrevista con Mark McLaren, en “Encuesta sobre la ubicación y el contexto basado en los medios de comunicación”, 2006.

La pesadilla podría ser no lograr la comunicación a través de su *remix*... pero claro, podría también ocurrir que un apagón de esos cada vez más frecuentes acabe con la electricidad.

Fran ilich, respondiendo a:
¿Cuál es la pesadilla del DJ?

El sonido es similar a las cenizas, lo ves, tiene forma, pero cuando intentas agarrarlo se deshace, se esfuma, vuela.

Chiu Longina, inédito.

Licencia.

Creative Commons Reconocimiento-Compartir bajo la misma licencia 3.0 España
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/>

© de los textos/traduccioness/fotografias, los autores