



Tecnologías de control social: el sonido

Discusiones socioacústicas y documentos textuales sobre lo sonoro (como lenguaje). *Estudio de las formas acústicas de la sociabilidad*. El sonido y su enigma.

[Inspirado en la publicación “*Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana*”, edición de la Orquesta del Caos con motivo del Festival **Zeppelin 2005** y publicada en colaboración con el *Institut Català d’Antropologia*. Volumen quinto de la publicación **Quaderns-e**]

Chiu Longina

Para el desarrollo de este ensayo partiré de la existencia de una respuesta estética humana universal al sonido [Maquet, 1996]. Supondré también que la música [lo sonoro] es un tipo de ‘lenguaje universal’, en casi todos los casos indescifrable e históricamente problemático [la historia de la ciencia en general, y de la filosofía y la musicología en particular, está plagada de fracasados intentos en la comprensión de lo sonoro como instrumento de comunicación humana. Cuando escribo “lo sonoro”, me refiero a lo audible, exceptuando la articulación sonora del lenguaje hablado]. La Ciencia Antropológica ha evitado históricamente el hecho sonoro y aunque la etnomusicología ha trabajado profundamente este hecho, su enfoque ha sido predominantemente documental. Son excepciones los trabajos de Steven Feld, Michael Bull, Alan Merriam y otros antropólogos que han dibujado un borrador para el estudio de las sociedades a través de su imaginario sonoro. En el caso de España, la publicación que analizo en este trabajo “Espacios Sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana”, representa, sin duda, el primer intento serio de integrar el sonido en el análisis de las sociedades, aunque no con cierta carga poética, muy propia de los análisis de este tipo. El sonido es intrínsecamente enigmático [otro asunto que trato en este trabajo], y abordarlo obliga a utilizar el lenguaje poético y metafórico.

Soy consciente del peligro que supone hablar de lo sonoro como lenguaje, por ello, también es necesario aclarar que baso esta comparación [la del lenguaje hablado con la del lenguaje musical] en la definición del diccionario de la RAE, cuya voz referida al “lenguaje” dice así: “Conjunto de sonidos articulados con que el hombre manifiesta lo que piensa o siente”. Es, entonces, una metáfora en el sentido de que llamar a lo musical lenguaje no es más que un tropo [traslado del sentido recto de una voz a otro figurado, en virtud de una comparación tácita].

SOBRE EL ENIGMA DE LO SONORO. El Sonido, materia subversiva

Todo fenómeno sonoro se produce y re-produce en el marco de una cultura, de un contexto. Se imbrica estrechamente con otros elementos de ese entorno así que abordar su estudio, implica una actitud holística con los elementos de esa cultura. Esto es evidente, obligatorio y deontológico; ya nadie lo duda.

Claves serán los significados, los símbolos, las funciones, las respuestas estéticas, las relaciones de lo sonoro con otras manifestaciones sensoriales, la fisicidad del audio, el componente de socialización de estas manifestaciones, los avances tecnológicos, la influencia de estos avances técnicos en el audio-paradigma, la condición dinámica de la cultura (y la condición temporal de lo sonoro), los procesos en continuo movimiento-mutación, los condicionantes sociales que sellan la boca de muchos protagonistas [los/as excluidos] y la asimilación de que el ‘otro’ objeto de estudio [en este caso: lo sonoro], no es exótico ni extraño; es parte de nuestra naturaleza, está en nosotros y, como justificaré a continuación, **NÓS ES EXTRAÑO.**

“Estos objetos, como creaciones del propio espíritu, no los podemos explicar, sino que sólo podemos comprenderlos”

Sobre el lenguaje musical, la música: Wilhelm Dilthey. Filósofo e Historiador Alemán.





“La música es un ejercicio aritmético oculto del alma, que no sabe que está contando”

Gottfried Wilhelm von Leibniz. Filósofo, científico y matemático alemán del S. XVII.

"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. Musicólogo y psicoanalista francés.

"La música os habla de vosotros mismos y os relata el poema de vuestra vida; se incorpora a uno, y uno se funde en ella"

Charles Baudelaire. Poeta francés del siglo XIX.

“La sucesión de sonidos ya no representa el significado, sino que es el significado”

Claude Debussy. Músico.

"Incluso se puede decir que su dominio [el de la música] empieza allí donde acaba el del habla"

Sigmund Freud (a principios del siglo pasado)

Una cita de la mano de Llorenç Barber: [Barber, 1993]

[...] Para comenzar diré que 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. [...]

Y una más de Carsten Nicolai: [Coulson, 2005]

[...] la acústica del espacio, los altavoces y el oído humano interpretan algo que es complejo, caótico e incalculable [...]

En una entrevista reciente a José Manuel Berenguer, responsable del Festival Zeppelin de Arte Sonoro (en Barcelona), y miembro de la Orquesta del Caos, (editores de la publicación que analizo en este trabajo), encontramos una estupenda opinión acerca de esta condición enigmática de lo sonoro [Berenguer, 2005]:

[...] El sonido tiende a ser percibido de forma inconsciente, mientras que la imagen tiende a serlo, contrariamente, de forma consciente. El sonido ha sido, en nuestra filogenia, vehículo de informaciones esenciales para la subsistencia en la oscuridad y en la lejanía, cuando la vista no tiene nada que hacer. Pero no tenemos párpados para los oídos. No podemos, pues, cortar el flujo de información sonora de forma mecánica. Por eso, tendemos a desconectar psíquicamente. A no escuchar el contenido sonoro, ya no de las páginas web, sino de todos los productos audiovisuales. El sonido no se oye como lo que es, sino como lo que representa. Cuando se ha identificado el significado, el significante no se oye más. Pero eso no es del todo así. Sí se oye aunque no se escuche. Como sí se ve, aunque no se mire. Pero se escucha mucho menos de lo que se mira.

Y, de la misma manera que cuando hay imperfecciones en la imagen, cuando el contenido formal del sonido es inapropiado, como en la mayor parte de las veces, entonces, aunque no se escuche, sí se percibe malestar. La ilustración sonora de un documento en la red no debería estar determinada por los imaginarios sonoros de los realizadores, porque el propio contenido simbólico que compone esos imaginarios impide o dificulta la escucha desapasionada. Debería limitarse, en gran medida, a las necesidades de accesibilidad, como la mayor parte de los



elementos gráficos, a menos que el papel de los sonidos o de las músicas sea central. En este sentido, no habría que olvidar nunca que no todas las personas ven igual, que hay disminuidos visuales y acústicos. Las informaciones visuales y acústicas deberían complementarse y superponerse a fin de facilitar el acceso a todo el mundo. La redundancia no está de más si se pretende una verdadera democratización, para que los mensajes lleguen, sea quién sea y como sea quién se ponga a interpretarlos.

[Berenguer, 2005]

Ante este percal: que si lo sonoro es un lenguaje universal..., Que cuál es la materia que contiene..., Que si es significativo o significado... No será nada fácil construir un discurso o teoría de análisis cultural a través de su imaginario sonoro. Antes tendremos que averiguar de qué estamos hablando. ¿Cómo es el sonido?, ¿de qué color o material está hecho? Lévi-Strauss en su “*Mirar, escuchar, leer*”, y citando a Louis Bertrand, un visionario del S. XVIII, nos dice: [Lévi-Strauss, 1993]

“Louis Bertrand en el siglo XVIII había proyectado la fabricación de un clavicordio ocular (cromático) con la idea de que la combinación y movimiento de colores pudiese afectar agradablemente a la vista, de igual modo que afecta la música al oído”

Esta máquina no llegó a fabricarse, aunque si se fabricaron mecanismos similares a principios del siglo pasado, casi siempre llegando a la conclusión de que ambos discursos (el sonoro y el visual), pueden convivir sinérgicamente, [en la escena musical actual esta sinergia es fundamental], pero son cosas bien distintas, vereis... [cito de nuevo a Lévi-Strauss]:

“[...] lo propio del sonido es pasar, huir, estar inmutablemente atado al tiempo y dependiendo del movimiento [...] El color, sometido al lugar, es fijo y permanente como él. Resplandece estando en reposo [...]

“[...] no hay más igualdad, ni siquiera identidad, ni coincidencia entre los sonidos y los colores de las que admite la geometría entre lo infinito y lo finito, la superficie y la línea”

“[...] los sonidos afectan gratamente a la sensibilidad como los colores o los olores. La comparación no se sostiene, pues si bien existen colores y olores en la naturaleza, no existen sonidos musicales: solo ruidos. [...]”

Javier Ariza nos dice: [Ariza, 2003]

“[...] Stravinsky ya había señalado tiempo atrás la idea de que la música se percibía tanto por los oídos como por los ojos. De la misma opinión es el enunciado de Cage que señala que la separación imaginaria de la escucha respecto a los otros sentidos no existe”

La razón por la que he hablado de la cercanía del oído con otros sentidos humanos, [mejor dicho: de la distancia], responde a la eterna discusión que en antropología se ha mantenido en torno a la hipótesis Sapir-Whorf. [Sintéticamente esta hipótesis considera al lenguaje como clasificador y organizador de la experiencia sensible [Bonte, 1996]. Dicho de otro modo, las formas estructurales del lenguaje ponen de manifiesto que “*el mundo real es en gran medida inconscientemente construido por los hábitos lingüísticos del grupo*” [E. Sapir, 1981], y para entendernos todavía mejor, ‘*lenguas diferentes producirían –visiones del mundo- asimismo diferentes*’ [Barfield, 2001]]



Jöel Candau ha trabajado sobre la percepción partiendo del presupuesto de que las actividades cognitivas [visuales, olfativas, gustativas, etc] *“constituyen la materia prima de los procesos simbólicos, tanto en la dimensión interpretativa de las asociaciones y evocaciones, como en la exploración y manipulación de los símbolos para crear, improvisar e innovar”* [Aguirre Baztan, 1993]. Aunque Candau hace una separación clara entre ‘sentidos multisensoriales’ [el se refiere al olfato y yo meto al oído en el mismo saco] y otros sentidos menos complejos [como la percepción de los colores], considera que los primeros, de su interés, y debido a sus *‘atributos multisensoriales y sinestésicos, el espacio semántico de los olores ofrece entonces en el campo de la evocación una precisión que no posee’* [Candau, 2003]. Lo que nos está diciendo es que la hipótesis Sapir-Whorf no carece de importancia, pero no es aplicable en muchos casos, como es el de los olores, (un caso que deniega y contradice la hipótesis, también aplicable al sonido). Dice: *‘la existencia de un auténtico lenguaje multisensorial falta, condición por tanto necesaria [...] para validar la hipótesis de Sapir-Whorf’* [Candau, 2003].

Lo anterior respecto a la versión ‘fuerte’ de la hipótesis (la que actualmente no es aceptada), respecto a la versión débil (la del relativismo lingüístico que afirma que el vocabulario puede afectar a la categorización, la comunicación o la memorización, ejerciendo influencia sobre el pensamiento), no se proclama contrario, aunque eso sí, el peso que queda al releer el artículo es el de una posición contraria, crítica [por insuficiente]. No voy a sumarme a la crítica de Candau, pero sí meteré en el mismo saco al imaginario sonoro en el sentido de que es también lo audible un lenguaje multisensorial difícilmente abordable desde el relativismo Sapiriano (y no me refiero a los sonidos de la lengua, a los que Boas dio pistoletazo de salida, sino a los sonidos que acompañan al hombre a lo largo de su existencia; a lo sonoro).

Está claro que el análisis simbólico y etnosemántico de los sonidos puede ser una de las vías de estudio de una cultura, pero volvamos al sonido, a su estructura física, sigamos tratando de definir su condición, su enigma. Un par de apuntes sobre el concepto de tiempo, tan unido a la naturaleza del sonido. De la mano de Luís Cencillo: [Cencillo, 2000]

“El tiempo es la percepción subjetiva de la dialéctica constitutiva del existir humano. Es la vivencia y la palpación del mismo transcurrir de la existencia que es esencialmente transcurrir”

“Y así a la vez vivimos el pasado, en los ya sido incorporando a nuestro ser actual (cuerpo, memoria y capacidades adquiridas actuales), estamos viviendo/haciendo el presente, que es aparentemente nuestra realidad más perceptible y ‘real’, y vivimos simultáneamente el futuro, el todavía no-sido (en apariencia, aún no real), pero que se hace indispensablemente presente en el presente, para que éste pueda ser real”.

“[...] el audio está siendo, y siendo se hace lo que va siendo [...]”

El componente multisensorial, efímero y temporal del sonido lo coloca en un lugar móvil e inestable, difícil de abordar. Para Carsten Nicolai (músico digital alemán), el sonido es, además, un ente independiente, con vida propia, dice:

[...] a medida que la música contemporánea siga cambiando tal y como está cambiando, lo que se hará es liberar sonidos de una forma cada vez más completa a partir de ideas abstractas sobre ellos, y de una forma cada vez más precisa para permitirles ser, físicamente, únicamente ellos mismos. Para mí, esto significa: conocer cada vez más no lo que creo que es un sonido, sino lo que realmente es en todos sus detalles acústicos y después dejar que ese sonido exista, por sí mismo, cambiando en un entorno sonoro cambiante [...] [Coulson, 2005]



Pero una cosa es teorizar y otra muy distinta analizar la realidad de la historia de lo sonoro. Aquí sí que nos vamos a encontrar con algo que nos adelanta Clara Garí en la introducción de la publicación del Institut Català D'Antropologia: *“la escucha y su memoria permiten controlar la historia, manipular la cultura de un pueblo, canalizar su violencia y orientar su esperanza. Así es como la tecnología contemporánea en manos del Estado postindustrial transforma las acústicas del control en un gigantesco aparato que emite ruido y a la vez en un gigantesco radar capaz de escucharlo todo”*. También se encuentra en la historia una solapada guerra de sexos con un claro vencedor: el sexo masculino.

Para Max Weber el hombre es un ser animal inserto en tramas de significación tejidas por el mismo. [Cámara de Landa, 2003] Clifford Geertz va a proponer en su *“Interpretación de las culturas”* un concepto simbolista de cultura. Según este concepto la cultura será un *“esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida”*. [Cámara de Landa, 2003] Poco importa el concepto de cultura que manejemos: el estructuralista, el cognitivista, los clásicos funcionalista y evolucionista, los que tienen el prefijo “neo” o “post”, los Estudios Culturales... He tomado el de Geertz porque ha influido profundamente en la Etnomusicología, como Lévi-Strauss, pero todos los conceptos de cultura tienen en común que se basan en la interacción humana, hablan de la construcción de un edificio imaginario que llamaremos cultura y tratan de explicar o comprender el quehacer humano, por tanto, y en el caso del concepto de Geertz, por ejemplo, esa red de significaciones o redes de signos y símbolos interpretables y aislables son el resultado de una interacción histórica de los miembros de esa cultura. En dicha interacción histórica ha habido dominantes y dominados, fuertes y débiles, buenos y malos y todo un magma humano que históricamente ha favorecido más al poderoso que al pobre, al sexo masculino que al femenino, esto es, se han creado ‘culturas’ [edificios con fuertes muros] que contienen en su base esta desigualdad acusada y no es fácil ‘reconstruir’ estos cimientos culturales.

Del mismo modo, y siguiendo las palabras de Clara Garí en la presentación de esta publicación: *“[...] Mucho antes de los tiempos de la electrónica, antes aún de los tiempos de la electricidad, los sonidos se organizaban ya para crear o consolidar una comunidad y para articular el poder entre quien lo detentaba y el grupo. Ya entonces una teoría del poder era impensable sin un discurso sobre la localización del ruido y de su formalización” [...] “Todos los sistemas totalitarios han acallado el ruido subversivo; origen de exigencias de autonomía cultural, reivindicación de las diferencias o de la marginalidad. Los primeros sistemas de difusión de la música son utilizados para construir un sistema de escucha y de vigilancia social”[...]* .

Ya sabemos entonces que la historia la construyen los hombres, y en ese proceso constructivo ha habido dominantes y dominados, intereses e interesados. También sabemos que el lenguaje construye la realidad, por eso, intencionadamente, he comparado lo sonoro con el lenguaje hablado, y lo he hecho para poner sobre la mesa no sólo lo que nos ha enseñado la hipótesis de Sapir-Whorf (que lenguaje es igual a cultura), o lo que después ha aportado Lévi-Strauss (que cultura es igual a pensamiento), sino algunos mecanismos de control social que han utilizado las clases dominantes sirviéndose de la tecnología sonora. A continuación analizo algunos de los ensayos que presenta esta publicación y que he considerado importantes para sensibilizar sobre la importancia de lo sonoro y luchar, asimismo, contra la hegemonía de lo visual. He de decir que la calidad de los artículos, exceptuando algunos, es decepcionante. Pero se trata del primer intento oficial de desarrollo de una disciplina sonora dentro de la Antropología, y ese es el motivo por el que es necesario dedicarle tiempo.



Y para paliar esta pequeña decepción, añado al final un par de comentarios sobre otros textos, ajenos a este proyecto, pero que tratan también el tema del control social a través del sonido (**anexo** de este trabajo). Uno de ellos está firmado por Ariel Germán Vila Redondo (de la Universidad de Barcelona). Vila Redondo nos explica como los jesuitas utilizaron la música para el control de la etnia guaraní en la provincia de Paraguay en los siglos XVII y XVIII., (la provincia jesuítica del Paraguay fue creada en 1604 y comprendía lo que actualmente es Argentina, Uruguay, Paraguay y partes de Bolivia, Chile y Brasil).

Otro de los textos trata de explicar en qué medida la marginación que ha sufrido el estudio de la llamada música popular contemporánea por parte de la musicología tradicional, es consecuencia de una distinción que se encuentra en la base del pensamiento moderno occidental (la distinción entre lo verdadero y lo imaginario, lo público e histórico de lo subjetivo y privado; a un lado la música culta y al otro la popular, otro sutil modo de control social que afecta a la música que crea y consume algo más del noventa por cien de la población mundial: la música popular). Y para terminar, un breve comentario de una obra sonora de Juan Gil (Musicólogo y co-editor de mediateletipos.net). Dicha obra ha sido presentada a la convocatoria del Festival Zeppelin de este año (dedicado a las tecnologías de control social), incluye un pequeño texto explicativo que es de interés aquí, sobre todo por los links y bibliografía que ofrece.

El control social a través del sonido es un campo de investigación ciertamente complejo. Este ensayo está lejos todavía de acercarse al meollo de la cuestión. Quedan en el tintero asuntos como el poder de la radio (que necesitaría una investigación aparte), las megafonías utilizadas en el nazismo (o las Sirenas Eólicas de los aviones Stukas, en la Segunda Guerra Mundial, también la llamada “muerte silvante” que describían los japoneses), las músicas muzak (los Telharmonium), los hilos musicales en las salas de espera y en los supermercados (o en los viajes de avión), las melodías de espera en las comunicaciones telefónicas, y un large etcétera. Seguramente la musicoterapia podría aportar grandes pistas para entrar en el tema.

Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana

Edición de la **Orquesta del Caos** con motivo del **Festival Zeppelin 2005**

Publicada en colaboración con el **Institut Català d'Antropologia**.

Volumen quinto de la publicación **Quaderns-e]**

José Manuel Berenguer (co-director del Festival Zeppelin de Barcelona), encabeza esta publicación con su texto “**Ruidos y sonidos: mundos y gentes**”. Dice: [...] *El sonido es síntoma de muchas cosas; entre ellas, el control social, del que también es agente, ya que lo transmite —y con eficacia. Las alarmas, los teléfonos, las bocinas de los coches, los indicadores sonoros de los bulldozers, ejercen control y violencia acústicos [...], y para explicarnos con más claridad este hecho solapado lanza una comparación con el mundo animal: [...] Los rugidos, aullidos o bramidos son ejemplos de violencia acústica utilizada en la naturaleza cuya finalidad es la exhibición de fuerza que se traduce en intimidación, sometimiento y, finalmente, captura de la presa [...].*

Una de sus preocupaciones (compartida por la mayoría de los profesionales de esta disciplina, la del audio) es la histórica hegemonía de lo visual respecto a lo auditivo. Hace unas líneas leamos su opinión respecto a este asunto, Berenguer ha buscado con interés el motivo de esta dominación sensorial y en este texto incide de nuevo en este problema: [...] *La aparente predilección de los mecanismos de control por lo visual no es un accidente: una elevación suficiente de la vista no sólo privilegia al observador situándolo fuera de lo que ven los demás, sino que, además, activa uno de los principios elementales de control y dominación constantes en toda la zoología, a saber, la más alta posición del dominante. Por el contrario, el sonido, como rodea y penetra tanto al que lo genera como al que escucha, se adapta mucho menos a las actividades de dominación directa. No hay que pensar por ello que la dominación que ejerce acaso sea menos eficaz [...].* Y esa es precisamente la clave de la eficacia del sonido como herramienta tecnológica de control social: el poder del sonido y la ausencia de control que se tiene sobre su efecto.

Noel García López, el siguiente autor de esta publicación, titula su texto: “**Alarmas y sirenas: sonotopías de la conmoción cotidiana**”. Dice: [...] *Desde el timbre de un despertador a una sirena de evacuación, la variedad de formas que puede adoptar una alarma es infinita, pero su lógica y su función básica es siempre la de generar un punto de inflexión, enunciar algo y reclamar un movimiento [...].* Exige, por tanto, una elección: [...] *Ante el sonido de una alarma sólo caben dos opciones para dejar de escucharla: huir, llegando a un lugar donde no alcance su sonido, o bien cumplir con aquello que reclama, el pequeño gesto o movimiento, la solución [...].* Como **Jaume Ayats** (que dedica un texto al mismo tema en esta publicación), García López es consciente del poder simbólico de los himnos; de su densidad simbólica: [...] *Hay sonidos con gran densidad de sentidos, como los himnos que, además de pseudomúsica, componen filas de cuerpos contenidos, manos y vistas alzadas, culos prietos, voluntades compartidas y disidencias silenciadas. A algunos incluso se les eriza la piel, y faltan palabras [...].* Y es que la literatura está plagada de alusiones directas al poder del sonido, aunque casi siempre con cierta distancia científica, con un aro de enigma que ha convertido al sonido en un arma peligrosa (lo veremos después, cuando leamos el texto de Juan_Gil sobre torturas militares con sonido): [...] *El poder del sonido para hechizar, doblegar voluntades, movilizar cuerpos y almas, seducir corazones o llamar a la vida y a la misma muerte es un tema recurrente en nuestro imaginario literario y mítico, y en nuestra historia arquitectónica y política [...].*





Un detalle muy importante que nos ofrece este autor es la **condición colectiva** de lo sonoro respecto a lo visual. Uno puede “mirar” (fijar la mirada, no “ver”), “escuchar” (orientar la escucha, no oír). Casi todos los autores de esta publicación mencionan la frase célebre de Pascal Quignard “*el oído no tiene párpados*” [Quignard, 1999] y es precisamente este hecho biológico el que refuerza el poder de lo sonoro. A un cuadro, si no nos gusta, podemos darle la espalda; de un sonido tenemos que huir: [...] *a diferencia de la vista, caracterizada por su distancia con el objeto y por la razón como instrumento, el oído es colectivo [...]*. Este factor de colectividad refuerza también el poder de vincular y cohesionar; todos compartimos los sonidos: [...] *El poder conmovedor del sonido también sirve, sin embargo, para conformar vínculos y cohesión. [...]*

Sobre las relaciones de poder que se construyen en la escucha, el autor es muy claro: [...] *Podríamos decir que cada vez que suena una alarma, ésta compone además un determinado régimen de sonoridad, que establece un conjunto de posibilidades de expresión sonora y de escucha, un determinado campo de visibilidad, unas ciertas posibilidades de reacción ante el estado de conmoción y, en definitiva, una relación de poder [...]*. Y una vez que entra en el concepto de poder, parece lógico citar a Foucault: [...] *Tomando prestado el concepto de “panóptico” desarrollado por Foucault en Vigilar y castigar, (1975) podríamos decir que algunas alarmas —sobre todo las barreras sonoras de las tiendas, aeropuertos, edificios y demás— funcionan como un dispositivo sonoro que colabora en la distribución de las miradas y los cuerpos en el espacio de la disciplina panóptica. Las alarmas distribuyen en el espacio un conjunto de potenciales avisadores que orientan la mirada y actualizan la relación de poder que les da sentido [...]*. O hacer una alusión a la propiedad: [...] *Y hablando de casas, ¿qué ocurre con las alarmas de la propiedad privada? Cada vez que suenan renuevan el eterno pacto, el de la propiedad [...]*.

Noel García López propone entonces una escucha distinta del mundo, y sobre todo una escucha crítica de las alarmas que nos permita descubrir [...] *su capacidad para crear espacios de sentido, actualizar discursos y establecer regímenes de sonoridad que nos conmocionan a diario [...]*.

Daniel López Gómez titula su texto: “**Tecnopolítica del sonido: del instrumento acústico a la antropotecnia sonora**”. En dicho texto el autor hace un análisis de la manifestación de Indymedia MayDay (el 1 de mayo en Barcelona). Incide, sobre todo, en la tecnología sonora utilizada en dicha manifestación (los soundsystems), frente a las clásicas consignas voceadas. Dice: [...] *El sonido no es sólo el medio de expresión de significados sino también un modo de producir afectos, y por tanto, de dar forma a los sujetos tanto colectivos como individuales [...]*, [...] *la capacidad de afectar del sonido es la que permite que los mensajes, a pesar de mostrarse como ideas con una existencia immaculada, tengan un efecto movilizador [...]*. Y habla de la competencia de las dos tecnologías, remitiéndose al mundo clásico: [...] *En ambos casos, tanto en la repetición de consignas como en la música del soundsystem, estamos ante una lucha por el oído, una lucha por afectar, aunque sea de modos diferentes y con fines diferentes. De hecho, esta lucha es una constante a lo largo de la historia. El emperador romano Nerón, por ejemplo, cuando en uno de sus viajes a Nápoles se topó con el órgano hidráulico que inventó Ctesibé de Alejandría, lo primero que imaginó fue que con sólo tocarlo sus enemigos se convertirían a su causa. A través de esta nueva tecnología sonora, Nerón podía transformarlos en soldados que obedecieran sus ordenes. Algo que, como explica Virilio, no es ninguna exageración [...]*. También nos recuerda la fábula del Flautista de Hamelín (una bonita metáfora del hombre-ratón que sigue al hombre-poder).



También hace una interesante comparación del poder que ejerce el director de orquesta: [...] *El desarrollo mismo de la música sinfónica muestra de qué modo el director de orquesta ha alcanzado el privilegiado rango de conductor único, cuando no sólo controla a su compañía sino también el cuerpo de sus oyentes, a los que inmoviliza en sus butacas y trata de desprover de cualquier capacidad de generar ruido. ¿Qué son los aplausos, susurros y toses que se escuchan al finalizar una pieza sino la recuperación de esta capacidad por parte del cuerpo? Es impensable, por tanto, un poder sin medios para hacerse oír. Las transformaciones del poder han ido acompañadas siempre de transformaciones en las tecnologías sonoras [...].* Insiste en las relaciones de poder volviendo de nuevo al mundo clásico: [...] *los griegos ya eran conscientes del poder de la palabra antes como voz que como idea. Por este motivo, su organización era ya una tecnología política, una forma de gobernar la polis [...].*

López Gómez lanza después la siguiente pregunta: [...] *¿En qué sentido podemos calificar a las tecnologías sonoras como tecnologías políticas? [...]*, y, seguidamente, trata de mostrar que las tecnologías sonoras no pueden ser pensadas como instrumentos, es decir como medios que persiguen fines políticos, sino como formas de hacer política: [...] *La tecnología de suyo no tiene nada de político. Son las tradiciones, discursos, relaciones de producción, y otros elementos del contexto social lo que da a la tecnología su carácter político [...].*

El autor induce cómo una noción de tecnología diferente a la de instrumento no sólo dota a los medios de politicidad sino que [...] *transforma la misma idea de política [...].*

Miguel Alonso Cambrón, en su texto “**Sonido y sociabilidad: consistencia bioacústica en espacios públicos**” parte de los discursos clásicos de los paisajistas sonoros, pero introduce con argucia el concepto de “sociofonía” frente al de “biofonía” (que utilizan estos autores): [...] *“sociofonía.” Éste, en nuestra opinión, un término más apropiado en tanto en cuanto ataca el análisis desde un punto de vista relacional, tanto comunicativo como metacomunicativo. Con él pasan a un primer plano el eje contextual y, evidentemente, el sistémico sin centrarse específicamente más que en las formas sonoras que toma la sociabilidad.” [...].*

Desde luego, la aportación de los autores clásicos del paisaje sonoro (véase Murray Schafer, Barry Truax, etc) ha sido muy importante, pero ha pecado de excesivo materialismo tecnológico, un tecnocentrismo muy acusado que les ha colocado en una posición excesivamente esteta. Alonso Cambrón, al introducir el concepto de “sociofonía” revitaliza con gracia sus discursos.

La publicación contiene algunos textos más, algunos poco interesantes en mi opinión (por meramente descriptivos, documentales), es el caso de **Andrés Antebi y Pablo González** y su “**De la internacional al sound system: aproximación al paisaje sonoro de las manifestaciones**” y otros más profundos en su visión pero que necesitarían una revisión aparte por su densidad e interés, este es el caso de **Jaume Ayats** y su “**El gesto digno para cantar todos con una sola voz**”, que profundiza en el multi-simbolismo de los himnos. **Manuel Delgado** también hace una aportación interesante pero no concreta, y no la comentaré aquí.

Esta publicación puede descargarse libremente en el siguiente link (formato .pdf):
<http://www.icantropologia.org/quaderns-e/05/EspaciosSonorosTecnopoliticaVidaCotidiana.pdf>

o leerse directamente en la Web del Institut Català D'Antropologia:
<http://www.icantropologia.org/quaderns-e/05/index.htm>

ANEXO

Índice:

1-*La música como dispositivo de control social en las misiones guaraníicas de la provincia jesuítica del Paraguay (s. XVII-XVIII)*, Ariel Germán Vila Redondo. Departamento de Antropología e Historia de América, Universidad de Barcelona.

2.-*La música popular contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y la musicología*, Joan-Elies Adell Pitarch. Revista Transcultural de Música 3 (1997).

3-*Ruido blanco-house of fun* (texto que acompaña a la obra sonora. Festival Zeppelin 2005, Barcelona). Juan_Gil López. Musicólogo, co-editor de mediateletipos.net. Texto que acompaña a la obra sonora. Festival Zeppelin 2005, Barcelona.

4. *Direcciones Web* sobre este tema.





1-La música como dispositivo de control social en las misiones guaraníicas de la provincia jesuítica del Paraguay (s. XVII-XVIII)

Ariel Germán Vila Redondo. Departamento de Antropología e Historia de América, Universidad de Barcelona.

El trabajo de Vila Redondo analiza el papel que ha desempeñado la iglesia en el Nuevo Mundo (durante el periodo de colonización del continente americano). Estudia los usos que los jesuitas hicieron de la música como soporte tecnológico para lograr disciplina y dominación durante los siglos XVII y XVIII en la etnia guaraní de la Provincia del Paraguay (la provincia jesuítica del Paraguay fue creada en 1604 y comprendía lo que actualmente es Argentina, Uruguay, Paraguay y partes de Bolivia, Chile y Brasil).

Uno de sus objetivos ha sido identificar en el proceso histórico de las Misiones Jesuíticas el uso racional de estrategias de control social.

[...] La música para el guaraní era una actividad natural, cotidiana y esencial; una necesidad básica. Los jesuitas se percataron que sólo con saber el idioma guaraní (lenguaje de las palabras) no bastaba para reducir al nativo, e hicieron un uso sistemático del lenguaje musical para cautivar y sojuzgar. El padre Cardiel que vivió entre los guaraníes 28 años, escribió: cuando los primeros misioneros “vieron que estos indios eran tan materiales [sensibles], pusieron especial cuidado en la música para atraerlos a Dios...” [...]

A diferencia de la música europea, la guaraníica requería de un alto grado de cooperación para ser interpretada, no existía, por tanto, la noción de competencia. Este hecho coadyudó (dice el autor), a la reducción y organización económica de la mano de obra guaraní:

[...] Si una pieza musical emociona y conmueve a una variedad de oyentes, probablemente no es a causa de su forma externa, si no a causa de lo que significa la forma para cada oyente desde el punto de vista de la experiencia humana. El sonido musical puede evocar un estado de consciencia adquirida mediante procesos de experiencia social. [...]

El trabajo de Vila Redondo ha sido finalista del Certamen Universitario “Arquímedes” en la edición de 2003. En el apartado “Direcciones Web” de este anexo ofrezco un link para descargar el pdf con todos los detalles de la investigación: antecedentes del tema, objetivos, metodología y un pequeño listado de los resultados que resumo aquí:



[...] Los guaraníes no eran dotados musicalmente, con el sentido que esta expresión tiene para occidente; si no que eran igualmente musicales. No existía la exclusión social musical como en occidente, todos eran capaces de hacer música y considerados intérpretes aptos, a diferencia de la sociedad occidental de la que procedían los jesuitas, donde la actividad musical estaba reservada una élite técnica [...].

[...] es el valor y la función social que la música tenía para el guaraní lo que posibilitó su apertura hacia el sonido humanamente organizado europeo, experiencia humana que el europeo no pudo manifestar en relación a la música guaraní por su incapacidad, producto de actitudes y procesos cognitivos deficientes apprehendidos en una cultura etnocentrista y destructora. [...]

[...] La música no fue el único dispositivo de control desplegado por los jesuitas, pero sí fue muy importante y jugó un papel trascendental en la aparición de los efectos paulatinos conductuales que posibilitaron el control social y la concentración de poder. [...]

[...] El resultado final del cóctel de dispositivos desplegados por los jesuitas fue la instalación, en el cuerpo social guaraní, de una situación latente de temor, una sensación de estar observado constantemente, limitando al sujeto a realizar por ejemplo acciones indebidas. Lo remarcable de la estrategia jesuítica fue posibilitar una sensación de panóptico similar a la que hoy existe, entre los aborígenes de los siglos XVII y XVIII. Los misioneros supieron crear en un espacio de opresión, un sentido de libertad; mostrando a la misión como un ámbito de liberación que protegía al nativo de la esclavitud bandeirante y la encomienda española, y conformando una sociedad “al margen” del Imperio Español, donde la situación latente de temor no pasaba por el castigo, o el suplicio, sino por la reprobación de los padres, en una dimensión terrenal y el temor a Dios en el plano celestial. [...]

2.-La música popular contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y la musicología.

Joan-Elies Adell Pitarch. Revista Transcultural de Música 3 (1997).

El texto de Joan-Elies Adell Pitarch trata de explicar, como veíamos anteriormente, en qué medida la marginación que ha sufrido el estudio de la llamada música popular contemporánea por parte de la musicología tradicional es consecuencia de una distinción que se encuentra en la base del pensamiento moderno occidental: la distinción entre lo verdadero y lo imaginario, lo público e histórico de lo subjetivo y privado; a un lado la música culta y al otro la popular.

En mi opinión, y como víctima de esta distinción (he sido estudiante de musicología y produzco y teorizo sobre música popular), esta injusta diferenciación entre lo elevado y lo vulgar, entre la alta y la baja cultura no es más que otro sutil modo de control social. Sirva como dato importante que la música que consume algo más del noventa por cien de la población mundial es, precisamente, la música popular.

El autor explica que *[...] se trata pues de una separación de las esferas culturales, políticas y económicas que poco tiene de elección teórica natural sino que, más bien, se trata de un acto de complicidad que deja el ámbito musical tradicional en un limbo de pureza o de incontaminación absoluta que evita, de hecho, su análisis histórico. Esta separación evita preguntarse por su papel, histórico, en la construcción y reconstrucción constante de las hegemonías y de las identidades sociales [...].* Y precisamente este proceso entra en crisis cuando la música popular no es considerada “música seria”.

Es difícil ofrecer una explicación al abandono constante al que han estado sometidas las músicas vivas (así les llamo yo a las músicas populares), sobre todo a la hora de abordarlas desde un punto de vista teórico y reflexivo. Este es el caso de la musicología académica, aunque, como dice el autor: *[...] existen otras vías de entrada, como pueden ser la semiótica o la teoría del discurso, que puedan ofrecer otra manera de "hacer significar" este tipo de música [...].* Y aquí es donde entra en juego la Antropología.

CAUSAS

El autor lo tiene claro: *[...] Por una parte la música no es vista como si de una práctica "nueva" se tratara, a pesar de la innovación tecnológica que la ha sacudido, como sí son vistos el cine y la televisión: la música ha existido como tal "desde siempre" [...].* Se refiere a que nuevas disciplinas como Comunicación Audiovisual sí han incorporado las nuevas tecnologías de la comunicación a su plan de estudios (Radio, Televisión, etc), pero la música, como explica el autor, no es nada nuevo (para la musicología académica), pero sí lo es el modo de difundirla, crearla y consumirla. En este aspecto está muy atento Adell Pitarch: *[...] Los cambios formales, de difusión, de función, de recepción, de circulación, no son percibidos como si de un cambio de "objeto" se tratara, no han modificado en ningún caso su "esencia" musical. Siempre, pues, se trata de música. Y esta disciplina ya tiene un espacio reservado para su estudio y análisis: el conservatorio. Y unos especialistas: los musicólogos [...].*

Por otra, dice el autor, *[...] se trata de una música que aporta bien poco al "progreso" musical. No hace falta, por lo tanto, tomársela seriamente [...].* Y sobre esta causa, que es evidente en el



ambiente académico, pese a quien pese, no es necesario que hagamos ningún comentario. Simplemente no le hacemos caso al abuelo.

EXPLICACIÓN DE ESTAS CAUSAS

[...] las herramientas metodológicas y la ideología dominante en la musicología tradicional resultan del todo inadecuadas y poco eficaces a la hora de realizar análisis críticos. La música popular contemporánea es una clase de música que no puede ser reducida con facilidad a una descripción estructural, como sí lo es la llamada música "clásica", necesita para que su dinámica pueda ser más o menos comprensible tener en cuenta que se trata de una práctica social.[...]. Esa es precisamente la clave: se trata de una práctica social.

Adell Pitarch tiene muy claro que hasta el momento no ha existido una reflexión teórica sobre la relación entre las formas del imaginario social y la producción, la recepción y la estructura de la música popular contemporánea.. El musicólogo estudia las estructuras musicales, pero no hace labor sociológica. Han sido precisamente los sociólogos los primeros científicos sociales que han abordado un estudio serio de las músicas populares. Ésta sería una forma de abordarlas: *[...] una teoría del discurso puede ayudar a explicar qué ha significado la alteración de los hábitos de comunicación y de recepción; la crisis de los cánones estéticos tradicionales y de la noción misma de arte [...].* De nuevo al antropólogo se le ofrece un nicho laboral.

Y ofrece una solución (que nos es familiar a los antropólogos): *[...] se hace necesario el estudio de la producción, del control, de la difusión y de la recepción de la música popular contemporánea como un lugar que nos puede conducir a realizar valoraciones críticas sobre nuestro entorno, sobre los mecanismos de control social que a través de la música se vehiculan: sobre los atributos del poder [...].*

PROFUNDIZANDO

[...] las posiciones tradicionalistas tienden a acentuar el aspecto personal y creativo en la música, aspectos considerados como aislados y separados del proceso social [...], asimismo para esta musicología: [...] si el sentido y el significado de la música se encuentran separados y desvinculados de manera significativa del proceso social, al ser productos de una experiencia interna y personal, esto significa que cada significado social atribuible a la música dependerá de una referencia externa al mundo social. [...]. Sin lugar a dudas: [...] la musicología tradicional se encuentra con verdaderos problemas cuando quiere discutir sobre cualquier tipo de significado que tenga una dimensión fundamentalmente social o cultural a partir de la música. [...], porque, suscribiendo las palabras de este autor (y seguimos con el paradigma que maneja la musicología tradicional): [...] Se piensa que la "buena" música, en otras palabras, es intrínsecamente asocial a la hora de significar. [...]. Como pre-conclusión (y yo no puedo expresarlo mejor que él): [...] No debería sorprendernos demasiado, por lo tanto, si cualquier intento de incluir la música popular contemporánea en el punto de mira de una perspectiva teórica es sentido como una amenazada. Porque, para estudiarla, se necesita, de manera inevitable, poner sobre la mesa una serie de criterios culturales, relativos por lo tanto, para poder hacer una valoración crítica. [...]. Y es que estamos ante un desafío importante para las estructuras epistemológicas de la ciencia musicológica. La música popular no es siempre una herramienta de control social, como así lo ve la musicología.





Más tarde Adell Pitarch explica que el análisis de la música popular no es un análisis de su significado, sino del sentido que construyen. A partir de esta premisa desarrolla un discurso en el que incluye los discursos de Philip Tagg (musicólogo que ha centrado su trabajo en la crítica feminista) entrando en el análisis de los medios de producción y, como no, en la metodología propia de la antropología económica, [...] *los análisis discursivos también tendrían que tener en cuenta e incluir las formas de producción [...]*.

No es este el lugar para continuar con el desarrollo de su teoría, eso es evidente, así que si existe interés en esta histórica discriminación de la Música Popular respecto a la mal llamada “Musica Culta” o “Música Seria” (esta terminología es realmente de juzgado de guardia), su texto está colgado en la red en la siguiente dirección: <http://www.sibetrans.com/trans/trans3/adell.htm>.

Lo que si transcribiré aquí son sus últimas frases que aún contradiciendo las premisas de mi ensayo, (música=a lenguaje), son del todo clarificadoras (cuando hablo de música=a lenguaje, estoy utilizando una metáfora, creo que lo he dejado claro arriba): [...] *La música, por lo tanto, no es lenguaje, sino un conjunto de discursos que se entrecruzan, actividad significativa, efecto de sentido. Pero no se debe entender este dominio de lo subjetivo como un predominio de lo individual, de lo "personal". Se trata, más bien, del compromiso de la subjetividad con el imaginario social. Por lo tanto, supone que los procesos subjetivos que la música provoca son "culturalmente conscientes", que la unión que establece la música entre imágenes, sonidos, memoria, sensaciones, recuerdos y deseos crean, en el receptor, formas de subjetividad que son en si mismas inequívocamente sociales. [...]*

3-Ruido blanco-house of fun (texto que acompaña a la obra sonora. Festival Zeppelin 2005, Barcelona). Juan_Gil López. Musicólogo, co-editor de mediateletipos.net. Texto que acompaña a la obra sonora. Festival Zeppelin 2005, Barcelona.

El texto de Juan_Gil López (musicólogo y co-editor de la publicación electrónica mediateletipos.net, con Pablo Sanz, Pedro Jiménez y un servidor), es una aportación que he considerado muy importante en este trabajo, ya no solo por su capacidad de síntesis sobre el tema, sino por la valiosa información que ofrece. Por este motivo y por su brevedad, lo transcribiré aquí literalmente y, claro, con su permiso.

_ruido_blanco/house_of_fun_

En la tortura van también mezclados un acto de información y un elemento de castigo.

Michel Foucault¹

Broadcast speech and music provide the same opportunity for control, turning the sonic environment into a commodity. Networks, transmitters and satellites extend the acoustic community across the entire planet, a fact that has been utilised for fair deeds and foul. Schafer refers to the latter use of sound as "sound imperialism"

Kendall Wrightson²

_ruido_blanco/house_of_fun_ es un ejercicio de "metaradio" construido a partir de diferentes frecuencias radiofónicas residuales y concebido como una metáfora de la utilización del sonido tanto en el contexto de las llamadas armas "no-letales" como en el, menos evidente, control de los medios de comunicación, estableciendo, así, un vínculo entre los mecanismos utilizados por el "poder duro" (fuerza) y por el "poder blando" (persuasión).

En el repertorio de nuevas "tecnologías de control político" el sonido ocupa un lugar destacado. El inventario presentado en 1972 por la US National Science Foundation (NFS) incluye métodos como la combinación de luces estroboscópicas con pulsaciones acústicas o los generadores de infrasonidos (que afectan al sistema auditivo perturbando el control del equilibrio e induciendo a la náusea) completando una lista de 34 métodos (productos químicos, surtidores de agua electrificada...) destinados a dispersar revueltas civiles³.

Pero el uso del sonido adquiere una mayor perversidad coercitiva, si cabe, en el campo de las "Técnicas y tecnologías de interrogación y tortura" cuyo refinamiento persigue aumentar la eficiencia del método y eliminar posibles secuelas detectables.

Sistemas como la "Apollo machine" utilizada por la policía secreta iraní (Savak)⁴ o la sala de interrogatorio "House of Fun", de fabricación inglesa, en la que se utiliza ruido blanco con el fin de destruir la resistencia individual⁵, son sólo dos ejemplos de este tipo de prácticas acústicas.





No obstante el desarrollo de este tipo de tecnologías va más allá de la creación de herramientas (“hardware”) y la planificación de ciertas rutinas (“software”)⁶ e incluye el desarrollo de sutiles estrategias (“liveware”) que adquieren una importante dimensión socio-política.

Es en los márgenes en los que la neutralidad del sonido se diluye para convertirse, bien en producto artístico, bien en maniobra bélica (placer/conocimiento frente a “mutilación”) donde se inscribe *_ruido_blanco/ house_of_fun_*. El uso de frecuencias cuyo contenido es ininteligible anula cualquier medida persuasiva en el contexto de la radiodifusión –pérdida de potencial psicológico-, pero, en este proceso neutralizador, se revela como un material acústico cercano al utilizado en los métodos de tortura individual –efecto psicossomático- debilitando la dicotomía, comentada anteriormente, entre poder blando/poder duro.

De la combinación de este material surge una obra que generó a lo largo del proceso creativo una constante reflexión sobre el alcance del sonido más allá de sus posibilidades coercitivas. Surgen aquí inevitables paralelismos entre ruido blanco y silencio. El simple carácter sinestésico de la palabra -“ruido blanco”- nos aproxima a la idea de vacío, al menos en un contexto pictórico-cultural -“lienzo”-, que conceptualmente se acerca a la definición académica de “Silencio” -ausencia de todo sonido- estableciendo simultáneamente un nexo con los escritos de John Cage sobre el alcance de lo que podemos asumir como tal⁷.

Por otra parte estos dos extremos, “Silencio” (ninguna frecuencias sonoras) y “ruido blanco” (presencia de todas), suponen por ausencia, el primero, y por saturación, el segundo, la inexistencia de cualquier otra sensación acústica. Los sonidos se diluyen tanto en el silencio como en la inmensidad del ruido blanco que los enmascara por completo.

Juan_Gil López

NOTAS

¹ Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión. Buenos Aires : Siglo XXI editores Argentina. 1976. Pag. 47.

² An introduction to acoustic ecology. En: <http://cec.concordia.ca/econtact/naisa/introduction.html>

³ An appraisal of technologies of political control. The STOA program. European Parliament. Lusembourg, 6 January 1998. Pag. 23. En: <http://cryptome.org/stoa-atpc.htm#9>

⁴ Al mismo tiempo que se aplican descargas eléctricas en distintas partes del cuerpo se cubre al prisionero con un casco que amplifica sus gritos. En: <http://www.statewatch.org/news/2002/nov/torture.pdf>

⁵ En: <http://cryptome.org/stoa-atpc.htm#9>. Pag. 45

⁶ TECHNIQUES USED BY THE BRITISH ARMY IN NORTHERN IRELAND TO MIMIC SENSORY DEPRIVATION: 1. Prisoners were hooded before interrogation. 2. A sound machine was used to produce a constant hiss of 'white noise'. 3. Long periods of immobilization in the 'stoika' position, i.e., being forced to lean against a wall with legs wide apart standing on the toes, with only the fingertips touching the wall. Detainees who collapsed from exhaustion were beaten back into position. 4. Little or no food or drink. 5. Prisoners were forced to wear loose overalls several sizes too big. 6. In addition these men were deprived of sleep for days on end (ibid. pag.50)

⁷ Son inevitables las alusiones a los trabajos de John Cage tanto en el ámbito teórico como en los trabajos experimentales en los que utilizó receptores de radio (Variations, Imaginary Landscapes...)



Imagen extraída de la web DefenseTech. Se trata de un panel SonicBalster utilizado en la Guerra de Irak por el ejército de Estados Unidos. Emite frecuencias ultrasónicas para ahuyentar al enemigo.



Camión-bocina utilizado en la primera Guerra mundial.

4. Direcciones Web

<http://www.icanthropologia.org/quaderns-e/05/index.htm>

[Institut Català D'Antropologia: *Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana*. Edición de la Orquesta del Caos con motivo del Festival Zeppelin 2005. Publicada en colaboración con el Institut Català d'Antropologia. Volumen quinto de la publicación Quaderns-e]

<http://www.sibetrans.com/trans/trans3/adell.htm>

[*La música popular contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y la musicología*, Joan-Elies Adell Pitarch. Revista Transcultural de Música 3 (1997).

<http://www.um.es/estructura/equipo/vic-estudiantes/arquimedes2003/pdf/011-Arielvila.pdf>

[*La música como dispositivo de control social en las misiones guaraníicas de la provincia jesuítica del Paraguay (s. XVII-XVIII)*, Ariel Germán Vila Redondo. Departamento de Antropología e Historia de América, Universidad de Barcelona].

<http://www.x-evian.org/es/x-evian.html>

[Herramienta para activistas contra el control social: "*X-Evian es un gesto de desobediencia en un mundo que tatúa en nuestros cuerpos los códigos de conducta capitalistas de restricción de copia, producción competitiva y consumo individualista*"]

<http://www.mediateletipos.net/?p=1608>

[_ruido_blanco/house_of_fun_ . Presentación de la obra de Juan_Gil López para el Festival Zeppelin 2005]

<http://www.defensetech.org/archives/001741.html>

[L.A. Cops' Super Sonic Blaster, in DefenseTech.org]-->por Juan_Gil

<http://cryptome.org/stoa-atpc.htm#9>

[AN APPRAISAL OF THE TECHNOLOGY OF POLITICAL CONTROL, Mr. Steve Wright - Omega Foundation – Manchester] -->por Juan_Gil

<http://www.secretgovernmentlabs.com/page/bookstocontrol98>

[An Appraisal of Technologies of Political Control. European Parliament. Scientific and Technological Options Assessment. Working document (consultation version) — Luxembourg — 6 January 1998] -->por Juan_Gil

<http://www.datafilter.com/mc/newScientistAcousticalHeterodyning.html>

[*Perfect Sound from Thin Air, New Scientist*, Sept. 7, 1996. By Gary Eastwood] -->por Juan_Gil

<http://www.guelman.ru/xz/english/XX22/X2205.HTM>

[Noise, Dejan Stretenovic]-->por Juan_Gil

<http://www.spinwatch.org/modules.php?name=News&file=print&sid=267>

[SpinWatch magazine] -->por Juan_Gil

<http://www.statewatch.org/news/2002/nov/torture.pdf>

[FUTURE SUB-LETHAL, INCAPACITATING & PARALYSING TECHNOLOGIES - THEIR COMING ROLE IN THE MASS PRODUCTION OF TORTURE, CRUEL, INHUMANE & DEGRADING TREATMENT Dr Steve Wright, Director of the Omega Foundation] -->por Juan_Gil



BIBLIOGRAFÍA:

- ***Aguirre Baztán, Ángel** (Ed.) (1993): *Diccionario temático de Antropología*, (Barcelona, Editorial Boixareu Universitaria)
- ***Ariza, Javier** (2003): *Las imágenes del sonido* (Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha)
- ***Barber, Llorenç** (1993): “Los dioses muertos”, en *Revista de Occidente*, Nº 151 (Madrid, diciembre 1993).
- ***Barfield, Thomas** (Ed.) (2001): *Diccionario de Antropología*, (Barcelona, Ediciones Bellaterra)
- ***Bonté, Pierre y Michael Izard** (1996): *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*, (Madrid, Ediciones Akal)
- ***Cámara de Landa, Enrique** (2003): *Etnomusicología*, (Madrid, Ediciones del ICCMU).
- ***Candau, Joel** (2003): “El lenguaje natural de los olores y la hipótesis Sapir-Whorf”, en *Revista de Antropología Social*, nº 12. Universidad Complutense de Madrid.
- ***Coulson, Amanda** (2005): “Carsten Nicolai: el ejercicio oculto”, en *Revista Lápiz* nº 212.
- ***Maquet, Jacques** 1999 (1986): *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*, (Madrid, Editorial Celeste/Universidad).
- ***Berenguer, José Manuel** (2005): “Entrevista para la revista Mosaic”, en *Revista Mosaic*, (Publicación electrónica de la Universidad Oberta de Cataluña).
<http://www.uoc.edu/mosaic/entrevistas/jberenguer0905.html>. (última consulta: enero 2006).
- ***Lévi-Strauss, Claude** (1993): *Mirar, escuchar, leer* (Madrid, Ediciones Siruela).
- ***Quignard, Pascal** (1999): *El odio a la música* (Barcelona, Editorial Andrés Bello)
- ***Sapir, Edward**. (1981): *El lenguaje* (México, FCE.).

