

EL RUIDO COMO ARMA DEFINITIVA

EL RUIDO
COMO ARMA
DEFINITIVA

LA POLÍTICA DEL RUIDO. EL RUIDO COMO ARMA DEFINITIVA.

2013

Susana López

www.susannalopez.com

EDITADO

Ayuntamiento de Murcia

Concejalía de Cultura

Cuartel de Artillería

www.cuarteldeartilleria.es

D. L.: MU 26-2021

ISBN: 978-84-16710-89-8

IMPRESIÓN

Boluda y Cía.

Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.es>



Ayuntamiento
de Murcia



ÍNDICE

- I. Introducción
- II. ¿Qué podemos definir como música *underground*?
 - Génesis de la subversión
 - Música como reflejo social
 - Representar
 - Registrar, repetir
- III. ¿Qué es el ruido?
 - Otros ruidos
 - Sonidos-ruidos
 - Sonido industrial
- IV. El ruido como protesta en fenómenos de música *underground*
 - La revolución
 - Arte y política

I - INTRODUCCIÓN

Escuchar música es escuchar todo ruido, comprendiendo que su apropiación y control es un reflejo del poder, que es esencialmente político... Los teóricos del totalitarismo han explicado que es necesario prohibir el ruido subversivo porque enfatiza las demandas de autonomía cultural, el respaldo de las diferencias y la marginalidad: un interés por mantener el tonalismo, la primacía de la melodía, la desconfianza en los nuevos lenguajes, códigos e instrumentos es común a todos los regímenes de esta naturaleza.¹

En el siguiente texto analizo el surgimiento de la música *underground* como movimiento planetario antisistema, así como su afirmación permanente del derecho a la diferencia. Este movimiento, formado por una red internacional de artistas y músicos independientes no siempre académicos, y cuyo origen se remonta a las primeras vanguardias del siglo XIX, surge de la necesidad de explorar nuevas posibilidades en la música desde la óptica de sensibilidades emergentes y diferentes.

Lo que distingue a estos artistas quizá sea la experiencia del proceso creativo: el hacer frente al mostrar o ser reconocido y, sobre todo, la voluntad de hacer visibles otras formas de estar en el mundo.

En el entorno experimental se rechaza mayoritariamente el culto al compositor, a la reglas en la música y a los modelos de normas de composición.

La creación sonora experimental no está reglada por un mecanismo externo, como una partitura, por ejemplo, siendo una partitura un documento que permite preservar la propiedad de la música y protegerla legalmente.

1. Jacques Attali. *Ruidos. Economía política de la música*. 1985.

En los circuitos de música experimental son comunes las iniciativas de auto-publicación. Muchos músicos son productores y consumidores: distribuyen la música de otros, organizan conciertos y escriben sobre ello. Se trata de asumir el control de la producción del sonido, ya que su distribución y recepción son una parte importante de la producción.

Francisco López, uno de los principales exponentes de la música experimental y la música electroacústica desde 1985, expone:

En la actualidad, muchas personas graban y editan su propia música en todo el mundo. Todas ellas tienen la capacidad, el derecho y los medios para hacerlo. No es necesario ni el prestigio de la "música seria", ni el estrellato del rock'n'roll y el pop. Los medios y el conocimiento, tanto musicales como tecnológicos, pueden mejorar nuestra creación, pero no son un requisito necesario. Estamos asistiendo a la negación del protagonismo de *El Instrumento*, sea real o conceptual.

Lo más relevante es la personalidad, el espíritu y la intuición, cualidades que han sido siempre importantes, pero la diferencia hoy es que las podemos apreciar desnudas, por sí mismas, "carentes de instrumentos". La personalidad en la música es hoy más fuerte y más esencial de lo que ha sido jamás.

Necesitamos percibir con claridad el resplandor y la oscuridad de la pasión, la fuerza, el coraje, la delicadeza... no como valores objetivos universales, sino como firmes afirmaciones individuales. Ni el maestro de procedimientos, ni el hombre Cageiano "inútil". Un hombre enfrentándose a decisiones espirituales, no reglas del

juego. Un hombre con substancia individual, no coherencia socio-cultural. Un hombre utilizando instrumentos sin mostrarlos.

De una forma involuntaria, hemos sido liberados del “proceduralismo” y el “tecnologismo”. Ahora estamos desnudos. Pero no somos todos iguales. Y ahora, es el momento de mostrar lo que cada uno de nosotros es capaz o incapaz de hacer.

A partir de los años 70, y en parte debido a la aparición de los primeros sintetizadores, surgió una generación de no-músicos que necesitaban expresarse mediante la experimentación sonora, bien a través de su cuerpo o con cualquier extensión del cuerpo, fuera electrónica o no. Un estudio casero les permitía estar en contacto con la materia sonora de la que todo deriva. Era suficiente algo de práctica con aparatos como el sampler, el ordenador, las grabadoras portátiles y, sobre todo, intuición. Un no-músico no experimentaba ningún desprecio ante su condición, muy al contrario: la defendía.

Llorenç Barber (uno de los grandes referentes de la experimentación sonora) y Montserrat Palacios, en su libro *La mosca tras la oreja*, sostienen:

Se acabó el aura del artista que consiguió el privilegio de sentirse diva por haber realizado solfeo y por tener la gracia de poder descifrar partituras. La época de los no-músicos instauró una nueva relación con la existencia, con los paradigmas de pensamiento, las prescripciones estéticas y con el rol del creador, de la obra, de la escucha, del músico y del arte de este mundo sonoro del siglo XXI, que encara numerosos prototipos con estrechas categorías. Hoy en día, el no-músico es audio-performer, creador sonoro, paisajista sonoro, sonorizador,

creador de redes o escultor sonoro. Muchos de ellos se encuentran más cómodos entre sonidos que entre canciones y se definen como transformadores o mezcladores de sonidos, así, no tienen que regirse por las reglas básicas de la música: melodía, armonía, etc.

Si los punks alardeaban de su condición de no-músicos, los componentes de Throbbing Gristle fueron más allá y se convirtieron en antimúsicos. Prácticamente no tenían ni la más ligera idea de qué estaban haciendo. El modo de hacer música era cualquier cosa menos convencional. Las piezas se creaban espontáneamente sin más preparación que algún ritmo programado y una charla previa en la que se discutía acerca de la temática que tendría el texto.

Lo he dicho mil veces y no me cansaré de repetirlo: no soy músico ni tengo ningún interés en serlo. Todos los grupos que he tenido no han sido más que plataformas para hablar de mi manera de ver el mundo, de la hipocresía, de las posibles formas de cambiar tu comportamiento, de los estereotipos sexuales.²

El movimiento internacional Dadá, nacido en Zurich en 1916, en sus orígenes pretendía estar más allá de las fronteras geográficas, de los límites nacionales, de las divisiones artísticas y de las consideraciones políticas o diplomáticas. Se trataba, ante todo, de preservar los derechos del artista y permitirle crear a su gusto.

Este movimiento internacional hablaba en todas las lenguas y se dirigía al hombre y no solo al sentimiento artístico. En el plano estético, su mano violenta sembró la confusión en todos los géneros, prohibiendo cualquier clasificación rigurosa. Sus producciones eran proteiformes y objeto de la apreciación literaria, plástica, dramática y sociológica. Buscando la naturaleza poética del hombre tras su barniz cultural, probó que se podía ser creador sin haber

2. Genesis P. Orridge (Throbbing Gristle). 1970.

escrito un solo verso. Era un comportamiento lo que se esforzaban en buscar y analizar, más que una producción al fin y al cabo efímera y que negaba la intemporalidad.

La poesía está en la naturaleza del hombre, le es consustancial, y Dadá era su expresión más brutal, la más pura en el siglo XX. A condición de que se entienda la poesía como una actividad del espíritu, según la muy útil distinción de Tzara, y no solo como un medio de expresión de formas convencionales.

En 1952, John Cage aseguraba que la transformación era más evidente en la negación del carácter canalizado de la música, en la forma misma de las redes, en el abandono de los instrumentos clásicos y en el desdén burlón ante el sentido del arte. Cuando Cage abre las puertas de la sala de conciertos para hacer entrar los ruidos de la calle no regenera toda la música, la remata; blasfema, critica el código y la red. En su obra *4'33"* deja que el público se impacienta y haga ruido mientras él permanece inmóvil ante su piano, devolviéndoles una palabra que los otros no quieren tomar. Anuncia la desaparición del vínculo comercial de la música: un templo, una sala, un domicilio, cualquier parte donde sea producible puede ser su escenario, como cada uno quiera verla y para todos los que quieran disfrutarla.

El compositor debe renunciar a su deseo de controlar el sonido, desprender su espíritu de la música y promover medios de descubrimiento que permitan a los sonidos ser ellos mismos, más que vehículos o teorías hechas por el hombre, o expresiones de sentimiento humanos.³

3. John Cage. *Silence*. 1952.

II

¿QUÉ PODEMOS DEFINIR COMO MÚSICA UNDERGROUND?

A finales del siglo XIX Europa era un hervidero social, político, económico y cultural. La progresiva pérdida de las colonias redundó en una erosión en los imperios que culminó con su total desintegración a raíz de la Primera Guerra Mundial. La burguesía se impuso como clase dominante en un territorio industrializado que concentró la actividad en las ciudades y dio pie a nuevos conflictos de naturaleza urbana desconocidos hasta entonces.

El anarquismo y el comunismo fueron la gran respuesta ideológica a la problemática de un cuerpo social, el proletariado, que exigía su participación en la vida política y sobre todo en la económica del momento. El desarrollo de la tecnología, en progresión geométrica, planteaba la necesidad de nuevas formas de arte no figurativas.

La música no fue ajena al alboroto vanguardista. Los músicos se contagiaron de esta percepción del arte como investigación abierta, exploración y, al mismo tiempo, reflejo de su tiempo y su sociedad. A consecuencia de esto, el mismo lenguaje de la música mutó hasta reinventarse por completo.

Debussy y Ravel vistieron musicalmente el impresionismo (segunda mitad del siglo XIX), y Erik Satie (1866-1925) apuntó las formas del minimalismo con su música esquelética, repetitiva y funcional. La inflexión definitiva la protagonizó Stravinsky, víctima de uno de los más sonoros abucheos del nuevo siglo a raíz del estreno de *La consagración de la primavera* (París, Théâtre des Champs-Élysées el 29 de mayo de 1913).

Pero quien transformó especialmente la música occidental fue Arnold Schönberg (1864-1951) cuando planteó una de las grandes revoluciones estéticas del siglo XX convencido de que continuaba la tradición alemana.

Profundamente influido por la corriente wagneriana las primeras composiciones de Schönberg se sitúan en el posromanticismo, y presentan las características propias de esta época: orquestación recargada y composiciones que toman elementos de otros géneros artísticos, a menudo de la literatura.

Para Schönberg el arte no expresa ni transmite otra cosa que arte: se trata del arte por el arte. Buscaba que cada sonido y cada intervalo entre sonidos tuviera un valor en sí mismo, independientemente de su funcionalidad tonal. Su preocupación fundamental fue lograr una concepción que estuviera caracterizada por las ideas de integridad y totalidad.

Su música deja de situarse en el sistema tonal mayor-menor a partir de 1908, es decir, que a partir de ese momento su música se vuelve atonal (Cuarteto para cuerda nº 2). Schönberg rechazaba esta denominación y prefería el término “politonal”.

En 1921, Schönberg desarrolló en *Modling* su “Método de composición con doce sonidos”, también conocido como “dodecafonía”. Con este nuevo sistema, Schönberg creyó ser capaz de plantear una estructura interna teórica para cada obra. Aunque concebido inicialmente como una solución personal para un conflicto personal, el método dodecafónico fue aplicado por algunos de sus discípulos. Fue tras la publicación de los libros de texto de otro compositor (Krenek) a partir de 1940, y gracias a la vehemente recomendación de Theodor W. Adorno, cuando el método fue adoptado por muchos otros autores, entre los que se encontraba Igor Stravinsky.

Es imposible valorar en toda su magnitud la influencia de Schönberg en la música del siglo XX. Su obra brindó un impulso radical a las técnicas de

composición y sus fundamentos teóricos, que incluye desde la atonalidad y el dodecafonismo hasta la música serial y, por último, la música electrónica.

Schönberg lideró junto a Anton von Webern y Alban Berg la Segunda Escuela de Viena y sentó las bases del serialismo que más tarde difundieron el francés Pierre Boulez, el alemán Karlheinz Stockhausen o el italiano Luigi Nono, entre otros.

La primera vanguardia que incorporó la presencia tecnológica a su imaginario fue el Futurismo. En febrero de 1909, Giacomo Marinetti, en el manifiesto fundacional del Futurismo, exigía un cambio en la sensibilidad de los artistas italianos. Cargó contra los museos (“tumbas del arte”), y las instituciones, contra los restos del romanticismo y contra el neoclasicismo. Glorificó la guerra y la juventud, exigió velocidad y máquinas, violencia y energía. Apostó por las políticas populistas (más tarde se convirtió al fascismo) y por una cultura propia de la sociedad mecanizada.

Aunque no es desacertado marcar la génesis de la idea del ruido como un elemento más de la música en el manifiesto del futurista Luigi Russolo, *El arte de los ruidos*, publicado en 1913, ya existían precursores. El texto de Russolo estaba inspirado en los escritos del compositor futurista Francesco Balilla Pratella, cuyo “Manifiesto de la Música Futurista” (1911) incluye el siguiente párrafo:

[La música] debe representar el espíritu de las masas, de los grandes complejos industriales, de los trenes, de los transatlánticos, de las flotas de guerra, de los automóviles y de los aeroplanos. ¿Debo agregar hacia dónde nos llevará el próximo paso? Al sonido abstracto, a las técnicas liberadoras, al ilimitado material tonal.

GÉNESIS DE LA SUBVERSIÓN

En 1918, el movimiento Dadá comprobó que la sociedad burguesa no veneraba a otro dios que el dinero, y que para asegurarse la respetabilidad de sus más abominables empresas, así como para obtener el consentimiento del mayor número de personas, necesitaba proyectar la sombra de un dios todopoderoso. Semejante dios, cuya existencia cimienta el edificio social, para Dadá no era más que un enemigo: el más antiguo y el más temible. El arte y la cultura no eran islotes de pureza preservados en el seno de un mundo en degeneración.

El conflicto mundial hizo de catalizador y aceleró el proceso de toma de conciencia que ya habían iniciado numerosos escritores y artistas, favoreciendo el encuentro entre ellos. Al mismo tiempo, la guerra pudo provocar una especie de reacción instintiva del espíritu que asistía al desencadenamiento de la materia. Dadá pretendía ser una “empresa de demolición” que atacara, en primer lugar, el “edificio del lenguaje”. A fuerza de denunciar las formas gastadas o abusivas de un lenguaje convencional, descubrió nuevos modos de expresión y abrió vías desconocidas hasta entonces. El Movimiento imaginó empezar desde cero y construir sobre nuevos esfuerzos; la confusión de lenguas y géneros, el desorden, el caos y la mezcla de modos de expresión se convirtieron en elementos de demostración teórica y en una prueba de que es posible comunicar sin mediación; la creación como nueva combinatoria: cuando la expresión, despojada de toda retórica anterior, resulta que formula un nuevo lenguaje.

El objetivo de Dadá fue la destrucción completa de las bases de la civilización occidental. No atacaba a las personas ni a las instituciones: la tomaban con los valores, con los modos de pensar sobre los que reposaba todo el edificio, y supieron forjar las armas necesarias para su lucha. No tenían ninguna necesidad de convencer ni de proponer un debate de ideas, siempre se

trataba de provocaciones que despreciaban el buen gusto y los valores admitidos. En Zurich, los primeros espectáculos del Cabaret Voltaire, dirigidos por Hugo Ball, se transformaron rápidamente en manifestaciones agresivas. En el escenario se hacía música golpeando latas. Dadá pretendía provocar un derrumbamiento cultural.

El arte desacralizado participa de la vida cotidiana y, al mismo tiempo, se nutre de ella. Adaptando el arte a las experiencias extraordinarias, lo sometemos a los mismos peligros: a las leyes de lo imprevisible, al azar y al juego de las fuerzas vitales. El arte ya no es una emoción, ni una tragedia sentimental, sino, simplemente, el resultado de la experiencia vivida y de la alegría de vivir. El arte se traslada al nivel de lo cotidiano para testimoniar que ahí reside la urgencia, que es preciso actuar sobre ello para convertirlo en la única obra de arte. El arte se vuelve cosa de todos. Se da la posibilidad de que cada persona pueda expresar su naturaleza profunda.

Dadá siempre atacó las teorías formales y las apariencias externas del arte tal como se percibían en su época, nunca su esencia. El error del público es contemplar las obras modernas como un jeroglífico del que hay que descubrir la clave. No hay jeroglífico, no hay clave. La obra existe, su sola razón de ser es existir.

Si Dadá nació en las particulares condiciones de la guerra y de la primera posguerra, otras circunstancias harán surgir un estado de ánimo parecido, en el momento en que la voluntad de arrasarlo todo sea mayor que el deseo de apartar de la crítica algún territorio reservado. Bajo las directrices de la Internacional Letrista (1952-1957), la mayor parte de la actividad de la Internacional Situacionista (1957-1972) se podía contemplar como una continuación del trabajo característico de grupos artísticos vanguardistas anteriores, principalmente el Dadaísmo, el Surrealismo y las ideas del filósofo y psicoanalista Cornelius Castoriadis.

Una serie de individuos talismánicos definieron una cierta estética de vida que arrojó luz sobre muchas de las preocupaciones del grupo, entre ellos Isidore Ducasse (conde de Lautréamont), Arthur Cravan, Louis de Saint-Just, Nicolás Maquiavelo, Francois Villon, Thomas de Quincey, Cardinal de Retz y Guido Cavalcanti. Uno de los temas clave de unión de estas diversas inspiraciones fue la tendencia hacia la negación total, la destrucción, y la oposición a las formaciones sociales establecidas.

En consonancia con las consideraciones espaciales de *la dérive*, los trabajos sonoros improvisados se presentan frecuentemente en espacios poco convencionales, lugares atípicos imprevistos: casas de ocupas, salones o clubes en sótanos. Al estar fuera de lo que se conoce como la industria de la música, que abastece de productos de entretenimiento alienados que “expresan con júbilo sus sentimientos esclavistas”, el trabajo sonoro puede crear por breves periodos de tiempo “situaciones construidas” donde se pueden combinar ambientes unitarios de sonido, *Mise en Scène* y audiencias seleccionadas de *enfants perdus*, que van a anunciar “algunos aspectos de una microsociedad provisional”.

Guy Ernest Debord, integrante del Movimiento Situacionista, participó en diversas agrupaciones artísticas e intelectuales a mediados del siglo XX; uno de ellos fue la Internacional Letrista. Probablemente, este movimiento sea recordado por el llamado “Escándalo de Notre-Dame”; un acto realizado por Michel Mourre, junto a otros miembros de este grupo, un 9 de abril de 1950 en la catedral de Notre-Dame. Era un día de Pascua, y en un momento de la misa en París, Mourre, vestido de monje, se subió al púlpito y proclamó un sermón anti-clerical y blasfemo, declarando la muerte de Dios. El acto produjo la rápida actuación de la policía, que encarceló a los participantes, y generó un amplio debate entre actores de la cultura, de la Iglesia y del Estado, ya que el evento estaba siendo transmitido por TV en horario de máxima audiencia.

El espectáculo de la vida cotidiana, el capitalismo consumista y la creación de situaciones fueron algunos de los temas que trató Guy Debord en sus distintas obras diseminadas en revistas y libros. En una de sus primeras obras publicadas, *Memoires* (1959), el teórico incorpora reflexiones de lo que sería el Movimiento Situacionista, y desarrolla algunas ideas de la “deriva” (*dérive*). Una metodología de observación de la ciudad y de la vida urbana que consiste en caminar sin objetivo observando las emociones de las personas de acuerdo con los principios de la psicogeografía. *Memoires* fue conocida también porque su portada, diseñada por el artista danés Asger Jorn, fue fabricada en papel de lija; de esta manera el libro destruiría otros libros que se encontraran en la misma biblioteca.

A tenor de lo expuesto en su libro *La sociedad del espectáculo* (1967), se puede situar a Debord en la línea de pensamiento de la Escuela de Frankfurt por sus observaciones de las transformaciones culturales de la modernidad y sus efectos psicoanímicos. En esta obra Debord indica:

El origen del espectáculo es la pérdida de unidad del mundo, y la expansión gigantesca del espectáculo moderno expresa la totalidad de esta pérdida: la abstracción de todo trabajo particular, y la abstracción general del conjunto de la producción, se traducen perfectamente en el espectáculo, cuyo modo de ser concreto es justamente la abstracción.

En el espectáculo, una parte del mundo se representa ante el mundo y le es superior. El espectáculo no es más que el lenguaje común de esta separación. Lo que liga a los espectadores no es sino un vínculo irreversible con el mismo centro que sostiene su separación. El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne en tanto que separado.

El pensamiento de Debord ha influido y se ha mantenido en las ideas postestructuralistas de Jean Baudrillard y su concepto de la hiperrealidad desarrollado en *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras* (1970), que explica la progresiva incapacidad de la sociedad para distinguir la ficción de la realidad. Más recientemente, el investigador chileno Álvaro Cuadra ha planteado en *Hiperindustria Cultural* (OEI, 2007) los cambios en los regímenes de significación relacionados con la integración de las industrias culturales (como la radio, el cine o la TV) en la vida cotidiana. En 1973, Guy Debord realizó la película *La sociedad del espectáculo*, donde analiza la sociedad de consumo utilizando extractos de su libro e imágenes de archivo.

MÚSICA COMO REFLEJO SOCIAL

En *El juego de los abalorios*, Herman Hesse teoriza sobre la relación entre la música y el Estado partiendo de una fuente antigua de China escribe:

Por lo tanto, la música de una época de sosiego es tranquila y alegre, y así su gobierno. La música de una época alborotada es agitada y violenta, y su gobierno está pervertido. La música de un estado en decadencia es sentimental y triste, y su gobierno está en peligro.

Murray Schaefer, en su libro *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, asegura que la teoría queda confirmada en las sociedades tribales en las que, bajo el estricto control de una comunidad próspera, la música está rigurosamente estructurada, mientras en áreas en las que se ha perdido la identidad tribal el individuo se desgañita cantando canciones sensibleras. Cualquier etnomusicólogo confirmaría esto. Por lo tanto, pocas pueden ser las dudas acerca de la música en cuanto indicador de una época, revelando a aquellos que sepan leer sus mensajes sintomáticos, los medios para concretar acontecimientos sociales y políticos.

Con la ruptura de la dominación de la armonía comienza el fin de la representación y la fusión de las clases medias en el orden social. A final del siglo XIX, la música es premonitoria de las rupturas que vendrán. La música anuncia un declive, al mismo tiempo que una formidable realización teórica. La creación musical se exagera y se acelera: explota antes que la discontinuidad política que, en cierta forma, ella misma prepara. La crisis actual de la economía, y el resplandor de nuestra decadencia, aparecen ya programados en la música vienesa. Wagner, ignorando el hilo melódico simple, se aleja de una representación de la armonía. Luego, Mahler ratifica el fin de una época: enunciando la disolución de la tonalidad, la utopía fundamental de la liberación, la integración del ruido en la organización musical y la inserción del trabajo musical en la vida de todos los hombres. Las controversias musicales de fines del siglo XIX enuncian entonces una desacralización del material musical, es decir, la entrada de lo no formal, de lo no instituido, de lo no representativo.

A principios el siglo XIX la estética era utilizada como control político: el manejo de la música popular para imponer normas sociales.

Mediante muy bajas retribuciones, se tendría a sueldo a un número considerable de músicos provistos de instrumentos siempre afinados y que solo ejecutarían buenas músicas. Los cantantes dotados de voces varoniles y potentes, no harían escuchar al pueblo más que himnos patrióticos y canciones cuyas letras, severamente castas, celebrarían las nobles virtudes y las acciones generosas de las que posee el sentimiento natural. En lugar de cantar la embriaguez del vino y la voluptuosidad de las pasiones brutales, se le ponderaría el amor al trabajo, la sobriedad, la economía, la caridad y el amor a la humanidad.⁴

4. Jacques Attali. *Ruidos. Economía política de la música*. 1985.

La marginalidad política constituía el fundamento y la infraestructura de la marginalidad cultural. Ambas marginalidades designaban a las dos únicas fuerzas que iban a sobrevivir a la destrucción del poderío de Viena: abrirse hacia un socialismo utópico y romper las ataduras de la música, como si la impotencia cultural de la sociedad política vienesa, para asumir su música, anunciase la ratificación de la muerte política de toda sociedad de representación. Incapaz de inventar una música y de financiarla, una clase dirigente iba a ser incapaz de organizar su propia defensa económica y su supervivencia política.

Así, la música exigía romper con la tonalidad antes de que la acumulación económica exigiera romper con las leyes de la economía de la representación. La armonía, principio represivo de lo real, después de crear el romanticismo, exaltación de la muerte en el arte, se convierte en muerte del arte y destruye lo real. El exceso de orden (armónico) implica el pseudo-desorden (serial). La antiarmonía es ruptura del crecimiento combinatorio, es ruido y alienta lo aleatorio, lo insensato, la repetición.

Con la representación se cumple una primera fase de desritualización de la música, de degradación del valor y de establecimiento de orden político. Pierde su ritualidad y se convierte en justificación abstracta del poder, fuera de todo código. La representación fracasa; la ruptura de la armonía parece anunciar que la representación de la sociedad no puede conducir a una verdadera socialización, sino a una organización del no-sentido más poderosa, pero menos significativa.

La modernidad es un simple reacondicionamiento del poder, una fractura táctica; el establecimiento de una nueva justificación tecnocrática y oscura del poder en las organizaciones. La música, al explorar toda materia sonora, ha completado hoy ese trayecto, hasta llegar al suicidio de la forma.

REPRESENTAR

Jacques Attali, en *Ruidos. Economía política de la música*, afirma que toda la historia de la música tonal, como la de la economía política clásica, se resume en un intento de hacer creer en una representación consensual del mundo, necesaria para reemplazar la ritualización perdida de la canalización de la violencia por el espectáculo de la ausencia de la violencia; necesaria para imprimir en los espectadores la fe en una armonía en el orden, y para inscribir la imagen de esta coherencia definitiva de la sociedad en el cambio comercial y en el progreso del saber racional.

La historia de la música en Europa y las relaciones del músico con el dinero desde el siglo XVIII dicen mucho más sobre esta estrategia que la misma economía política y lo dicen antes que ella.

A partir del siglo XVIII, la pertenencia ritualizada se convierte en representación. El músico, común a las aldeas y a las cortes, no especializado, luego, funcionario acuartelado de los señores, accede al estatus de empresario, productor y vendedor de signos en un mercado, aparentemente libre, pero casi siempre explotado y manipulado por sus clientes. Esta evolución de la economía de la música es inseparable de la evolución de los códigos y de la estética musical dominante. En realidad, el estatuto económico del músico no determina, por sí solo, el tipo de producción que se le permitirá hacer, ya que cada organización social remite a un tipo de distribución de la música y a un código musical.

En las sociedades tradicionales, la música no existe como tal: es un elemento de una totalidad, de un ritual de sacrificio, de canalización de lo imaginario, de la legitimidad; cuando emerge una clase cuyo poder se basa en el intercambio comercial y en la competencia, ese sistema estabilizado de financiamiento de la música debe disolverse: los clientes se multiplican y los lugares de difusión cambian. Los servidores del poder real, en ocasiones, a pesar de

los esfuerzos de las instituciones revolucionarias, no siguen al servicio de un poder único y central. El músico no se vende ya totalmente a un señor: vende su trabajo a clientes numerosos, lo bastante ricos para comprar el espectáculo, pero no lo suficiente para reservarse individualmente su exclusividad. La música se aproxima al dinero. La representación en una sala de conciertos toma el lugar de la plaza de la fiesta popular y del concierto privado de las cortes.

La actitud con respecto a la música cambia entonces profundamente, se rompe el rito, el elemento conjunto de la vida: en los conciertos de la nobleza o las fiestas populares, la música forma parte de un carácter social y ahora, en la representación, un foso separa a los músicos de la audiencia. El silencio más perfecto reina en los conciertos de la burguesía que afirma así su sumisión al espectáculo artificioso de la armonía amo y esclavo, regla del juego simbólico de su dominación.

El artista nace en el mismo momento en que su trabajo es puesto en venta. Ese mercado se crea cuando la burguesía alemana e inglesa desea escuchar música y paga a los músicos; con eso va a realizar lo que tal vez sea su mayor logro: liberar al músico del obstáculo del encargo nobiliario, hace nacer la inspiración, y con ella, todas las ciencias humanas van a ser impulsadas y todas las instituciones políticas modernas van a encontrar ahí sus fundamentos.

La puesta en escena de la música por la burguesía, representada y cambiada según criterios de uso desritualizado, contiene toda la economía política del siglo XIX, y la de Marx: la teoría del cambio y el fundamento más sólido del valor sobre el trabajo incorporado al objeto. Implica, también, la existencia de leyes ineluctables, como una partitura que se despliega ante cada uno de los hombres, espectadores de las contradicciones de la sociedad.

REGISTRAR, REPETIR

Por su parte, Csaba Toth en *Ruido y Capitalismo*, expone que el ímpetu inicial del noise se basó en el supuesto de que la producción industrial determina los términos para la repetición de la música producida en serie; toda forma cultural de repetición, dentro del mercado de bienes, estaría dentro de la lógica imperante en la industrialización. Por lo tanto, los músicos noise generan música no repetible.

Jacques Attali en *Ruidos. Economía política de la música*, declara que registrar ha sido siempre un medio de control social, un objetivo político, cualesquiera que sean las tecnologías disponibles. El poder no se contenta ya con poner en escena su legitimidad, sino que registra y reproduce las sociedades que dirige. Difundir la palabra y manipular las informaciones ha sido siempre uno de los atributos de los poderes civiles, y de los sacerdotes. En definitiva, permite imponer su ruido y hacer callar: “sin el altoparlante, jamás habríamos conquistado Alemania”, escribía Hitler en 1938 en el *Manual de la radio Alemana*.

La música en serie es pues un poderoso factor de integración de los consumos, de nivelación de interclases y de homogeneización cultural. Se convierte en un factor de centralización, normalización y desaparición de las culturas específicas. El “Muzak” se filtra en los espacios, cada vez mayores, de la actividad vacía de sentido y de relaciones: en todos los hoteles, ascensores, fábricas, oficinas, aeropuertos, etc. Es un monólogo de las instituciones. La música se ha convertido en ruido de fondo para las masas: música de canalización para el consumo, música para hacer callar.

El ideal musical se convierte casi en un ideal de salud; la calidad, la pureza. La eliminación de los ruidos hace callar las pulsiones, desodorizar el cuerpo, vaciarlo de sus exigencias y reducirlo al silencio.

Por todas partes, el poder reduce el ruido de los otros y añade la prevención del sonido a su arsenal. La audición se convierte en un medio esencial de vigilancia y de control social. Todo ruido evoca una idea de subversión: es reprimido, vigilado. Prohibir el ruido en los inmuebles, después de cierta hora, conduce a la vigilancia de la población, a denunciar la naturaleza política de su alboroto. El derecho al ruido era un derecho natural, una afirmación de la autonomía de cada quien y con el poder central aparece la primera serie de prescripciones “para proteger la tranquilidad pública”.

En la repetición, ciertos giros anuncian su replanteamiento radical: la circulación de grabaciones piratas, la multiplicación de estaciones de radio ilegales, la transformación de los signos monetarios en modo de comunicación de mensajes políticos prohibidos, la invención de una subversión radical, un modo nuevo de estructuración social.

El único replanteamiento posible del poder repetitivo pasa por la ruptura del control de la emisión de ruidos, pasa por la afirmación permanente del derecho a la diferencia, por el rechazo obstinado del almacenamiento del tiempo de uso, por la conquista del derecho a hacer ruido y de crear para sí mismo su código y su obra, sin fijar por adelantado la finalidad y el derecho a componer su vida.

III

¿QUÉ ES EL RUIDO?

En ningún momento pretendí emplear el ruido como elemento esencial en mi música. En 1979, cansado de la música comencé a buscar una nueva forma de sonido. Mi estilo nació en mi mente, la gente lo llama ruido, pero el hecho es que tal término no explica mi sonido; emplean la palabra *noise*, para referir meramente algo que les resulta extraño, algo que no comprenden. Ante todo soy un artista, más allá de mi arte. No me importa si es música o ruido.⁵

El término *ruido* tiene una gran variedad de significados y matices. Los más importantes, según R. Murray Schafer en su libro *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, son los siguientes:

1. "Sonido no deseado": el diccionario Oxford de inglés, contiene referencias al *ruido* como sonido no deseado que se retrotraen a 1225.
2. "Sonido no musical": en el siglo XIX, el físico Hermann Helmholtz empleó la palabra *ruido* para describir el sonido compuesto por vibraciones no periódicas (el susurro de las olas), en contraposición con los sonidos musicales, los cuales consisten en vibraciones periódicas. El término *ruido* sigue utilizándose en este sentido al hablar de *ruido blanco* o *ruido gaussiano*.
3. "Cualquier sonido fuerte": hoy en día en su uso genérico, *ruido* suele referirse a sonidos especialmente fuertes. Con arreglo a esto, las legislaciones contra el ruido prohíben ciertos sonidos fuertes o establecen los límites permitidos en decibelios.

5. Masami Akita (Merzbow). 2012.

4. “Distorsión en cualquier sistema de señalización”: en electrónica e ingeniería, el vocablo ruido designa toda alteración que no forma parte de la señal en sí misma, como las interferencias telefónicas o la nieve sobre la pantalla de televisión.

En este sentido, el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, de Joan Corominas, refleja que en castellano la palabra ruido deriva de la latina *rugitus* que significa “rugido”. El verbo latino correspondiente, *rugiere*, se conservó en castellano antiguo como *ruir* (“susurrar”). Por vía culta, en 1570 se adoptó la palabra *rugido* cuyo significado es el “bramar de un león”. Por su parte, el adjetivo *ruidoso* data de finales del siglo XVII.

Al principio, la palabra inglesa para el ruido implicaba el sentido de “sonido no deseado”, a menudo, adoptó un sentido más rico, llegando a emplearse para designar un “sonido agradable o melodioso”.

Actualmente, esta connotación más amplia ha desaparecido de la palabra inglesa ruido pero todavía existe en su equivalente en la lengua francesa, *bruit*, pues un francés todavía puede referirse al *bruit* de los pájaros o al *bruit* de las olas; además de utilizarlo para el *bruit* del tráfico. Una de las principales dificultades a la hora de tratar el *ruido* a nivel internacional es que la palabra posee leves matices que lo diferencian en cada idioma.

Según Murray Schafer, la definición más satisfactoria para su uso general es la que se refiere a él como “sonido no deseado”; lo cual hace del ruido un término subjetivo, lo que para una persona es música puede ser ruido para otra, y apunta la posibilidad de que en una sociedad determinada existirá más acuerdo, que desacuerdo, en lo que atañe a los sonidos que constituyen interrupciones no deseadas.

A lo largo de su libro *Mitológicas II*, el antropólogo Lévi-Strauss desarrolló una teoría en la que sitúa al ruido paralelamente a lo sagrado y al silencio,

en la misma relación con lo profano. El razonamiento de Lévi-Strauss, considerado desde la perspectiva privilegiada de un mundo moderno plagado de ruidos, puede parecer oscuro, pero los estudios del paisaje sonoro ayudan a esclarecerlo. El mundo profano era, si no del todo silencioso, sí tranquilo. Y si pensamos en el ruido en su sentido menos peyorativo, es decir, como cualquier sonido fuerte, la asociación entre el ruido y lo sagrado resulta más fácil de interpretar.

El “Ruido Sagrado” de R. Murray Schafer, no solo estaba ausente en las listas de sonidos desterrados que las sociedades establecían de vez en cuando, sino que, en realidad, era deliberadamente invocado como ruptura del tedio producido por la tranquilidad. Los ruidos más fuertes (por encima de 100 dB) se midieron mientras los aldeanos cantaban y bailaban, lo cual ocurría principalmente durante el período de dos meses en que se celebra la cosecha primaveral, es decir, durante una fiesta religiosa.

En la cristiandad, lo divino era señalado mediante la campana eclesiástica; lo cual no era sino la prolongación más tardía del mismo impulso clamoroso que anteriormente había sido expresado por medio de la vociferación de consignas y el repiqueteo estrepitoso. El interior de la iglesia también resonaba con los acontecimientos acústicos más portentosos, pues a este lugar el hombre no solo llevó su voz a través del canto, sino también la máquina sonora más fuerte que había producido hasta entonces: el órgano. Y todo ello estaba diseñado con una única finalidad: que la deidad escuchara.

Emitir “Ruido Sagrado” no significa solo producir el mayor ruido posible, se trata de tener la autoridad para hacerlo, sin ser censurado.

OTROS RUIDOS

En los últimos años, el compositor Peter Ablinger ha focalizado su trabajo en investigaciones sobre el ruido estático. Compone música para solistas, ensembles y orquesta; realiza instalaciones y performances; trabaja con medios electrónicos y con electrónica en vivo. Es uno de los pocos artistas actuales que utiliza el ruido sin ningún tipo de connotación simbólica. No lo usa como un significante del caos, ni para generar energía, entropía, desorden o bullicio; ni para posicionarse en contra de alguien o de algo; o para ser desobediente o destructivo. Para Ablinger, el ruido es el objeto central. Peter Ablinger también estuvo, un largo período, cuestionándose la naturaleza del sonido, del tiempo y del espacio; y sus respuestas comprometieron y pusieron en jaque las convenciones, que usualmente se consideraban irrefutables en la música. Estas respuestas están relacionadas con la repetición y la monotonía, con la reducción y la redundancia y con la densidad y la entropía.

Ablinger comenzó a examinar la posibilidad de manipular el ruido blanco. Al principio, el ruido blanco parecía significar la composición de todas las frecuencias y muchos técnicos expresaron su escepticismo con relación a la investigación pero finalmente, Ablinger encontró lo que estaba buscando y el elemento decisivo en sus experimentos resultó ser el espacio, o mejor, la localización espacial. En uno de sus experimentos, el ruido blanco fue reproducido en una habitación por medio de dos altavoces. Con la ayuda de los filtros, este ruido blanco fue dividido una y otra vez en dos partes exactamente complementarias y cada parte enviada a un altavoz. La suma de los dos altavoces siempre es el ruido blanco, sin importar la división que elijamos. Por lo tanto, al cambiar de una división a otra, no cambia el espectro de frecuencia existente, constantemente es ruido blanco. No obstante, podemos escuchar diferencias decisivas entre una división dada y la siguiente, que es exactamente lo que todos los técnicos habían negado. Lo que sugiere esto es que el concepto de ruido blanco es mucho menos “absoluto” de lo que la habitual autoridad dogmática mantiene.

Al experimentar el cambio de una partición del ruido blanco a otra, a uno le da la sensación que en el momento del cambio las paredes se dilatan levemente y al mismo tiempo el techo se baja un poquito. Todo en el espacio cambia con cada cambio. Los cambios son experimentados más como fenómenos relacionados con el cuerpo que como fenómenos acústicos, la totalidad sonora después de todo es la misma.⁶

Ablinger, en tu teoría de *El Espejo*, afirma que el ruido es la máxima densidad, la máxima información. Pero también es lo opuesto: la no información, la máxima redundancia. Para él es menos que nada, menos que el silencio. Hace tiempo que el silencio dejó de ser el silencio. Actualmente está repleto. Sentimentalmente lleno de ideas y de recuerdos; de la vida privada, la religión, la naturaleza y dentro de la música: John Cage. Además, la idea de ruido no está vacía: existe el océano, el sonido de los árboles producido por el viento, una vieja radio analógica sintonizada entre dos estaciones. La diferencia entre silencio y ruido se torna clara cuando nos exponemos a él, cuando lo “escuchamos”. Cage nos enseñó la cantidad de cosas que dejamos de escuchar cuando escuchamos el silencio, que el silencio no existe del todo. Sin embargo, estar expuesto al llano ruido blanco es diferente. La razón por la cual escuchamos “menos que nada” es que no nos podemos conectar a él solo por medio de la escucha. Simplemente es demasiado. No podemos hacer nada con él. Lo único que se puede hacer es producir ilusiones, es decir, escuchar algo “en” el ruido que no está allí, algo que puede ser percibido solo individualmente, proyectar nuestra propia imaginación sobre esa “pantalla” blanca. De esta manera, el ruido funciona como un espejo, reflejando solo lo que proyectamos en él.

6. Peter Ablinger. *Instrumente und ElektroAkustisch Ortsbezogene Verdichtung*. 1997.

SONIDOS-RUIDOS

Luigi Russolo, verdadero pionero de la música experimental, denuncia, en su libro *El arte de los ruidos*, el carácter artificial de la definición que corrientemente se aplica al arte de los sonidos, que no va más allá de considerar como musical lo que así era considerado en el pasado, es decir, la música es el arte de componer unos sonidos que pertenecen a unas gamas melódicas dadas. Naturalmente, Russolo opina que es muy discutible que solo unas determinadas gamas puedan ser consideradas como musicalmente satisfactorias. Ocurría esto poco antes de la Primera Guerra Mundial. En su manifiesto, dice:

El arte de los ruidos no debe limitarse a una simple tentativa de reproducción... Debemos ampliar y enriquecer el campo sonoro. Es necesario a nuestra necesidad de sensibilidad. Los más grandes compositores evolucionan siempre hacia las disonancias más complejas.

Partiendo del sonido "puro" llegan casi al ruido. Reemplacemos la limitada variación de timbres de los instrumentos de la orquesta por la variación ilimitada de timbres de ruido, obtenidos por mecanismos especiales.

Cada ruido comporta, por medio de sus vibraciones irregulares, un sonido predominante, regular. Esta es la razón por la cual se obtendrá una suficiente variedad de tonos, de semitonos, de cuartos de tono, con las construcciones de instrumentos especiales cuya misión será imitar la tonalidad. Cuando hayamos descubierto el principio mecánico por el cual se obtiene un ruido particular, podremos graduar su tonalidad según las reglas de la acústica; podremos aumentar o disminuir su

grado de tensión por diferentes partes, si se trata de un instrumento inmóvil. Seremos capaces, en el futuro, de distinguir diez mil o veinte mil ruidos distintos. Estos ruidos no debemos simplemente imitarlos, sino combinarlos según nuestra imaginación artística.

Russolo intentó extender la definición de lo que era música. Diciendo que la música era, en realidad, la combinación de los sonidos en su sentido más amplio, incluyendo particularmente los diversos tipos de ruidos, cuya intrínseca riqueza y calidad era destacable.

Ninguno de sus dispositivos *Intonarumori* han sobrevivido, aunque recientemente algunos han sido reconstruidos, pero su importancia reside más en sus ideas que en la influencia que tuvo en otros músicos y compositores de su generación. *El arte de los ruidos* es notable porque las ideas estéticas de este manifiesto anteceden casi a todos los movimientos musicales que eventualmente produjeron la música industrial. Pierre Schaeffer y Pierre Henry homenajearon a Russolo cuando crearon la *Musique Concrète*, a pesar de que no pudieron llegar a escuchar sus interpretaciones y existe solo una grabación de sus instrumentos que no fue encontrada hasta 1957.

Si Balilla Pratella hablaba del “próximo paso”, el manifiesto de Russolo fue un salto gigantesco. Según Russolo:

En el siglo XIX, con la invención de las máquinas, el Ruido nació. En el presente, el Ruido triunfa y reina sobre la sensibilidad de los hombres... El sonido musical es demasiado limitado en su variedad de timbres... Debemos romper este círculo de sonidos limitados y conquistar la infinita variedad de ruidos... El ruido, emanando confusa e irregularmente de la irregular confusión de la vida, nunca se nos revela enteramente y siempre contiene innumerables sorpresas.

Russolo no solo concibió ideas que resurgirían en áreas previamente inimaginables de la música del siglo XX, sino que con sus palabras sobre la confusión inherente al ruido, anticipó una idea de capital importancia en cualquier teoría estética de la música *noise* o ruidista.

Russolo creó diversos instrumentos de ruido, cada uno tenía la función de producir un tipo de ruido, y según sus propios escritos, las primeras performances que los empleaban solían desembocar en revueltas, del mismo modo que sucedía en las noches del Cabaret Voltaire o en los estrenos de la obra de Stravinsky, *La Consagración de la primavera*. Décadas más tarde, como no podía ser de otra manera, la respuesta de la audiencia a las performances de grupos como Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire y Whitehouse eran similares. Es fácil sobreestimar los paralelismos entre Russolo y los músicos industriales; después de todo, por cada incidente ocasional en las actuaciones de Throbbing Gristle, había diez en los conciertos punks de finales de los setenta.

SONIDO INDUSTRIAL

Jacques Attali en *Ruidos. Economía política de la música*, afirma que la música era un atributo del poder político y religioso que significaba el orden, pero también anunciaba la subversión. Con el ruido nació el desorden y su contrario: el mundo. Con la música nació el poder y su contrario: la subversión.

En las civilizaciones antiguas, la música era un reflejo de las jerarquías políticas; el músico era a la vez esclavo e intocable. Pero existe la imagen invertida de esta canalización política; la música subversiva ha existido siempre y en ruptura con las religiones y los poderes oficiales, reagrupando a los marginados: mujeres, esclavos y emigrados.

En la Edad Media, el juglar permanece fuera de la sociedad, su vida itinerante lo convierten en un vagabundo. En ese mundo precapitalista, la música es una forma de circulación social de información: los juglares son utilizados como propagandistas políticos. La música será igual en la aldea, en la plaza del mercado o en la corte. La circulación musical carece de elitismo o monopolio de creatividad.

En el siglo XIV, la música de la Iglesia se seculariza, emplea cada vez más instrumentos y deja de nutrirse del fondo gregoriano. Por otra parte, la música escrita y polifónica se expande por las cortes, se aleja de la música del pueblo. Los músicos pasan a ser profesionales, domésticos y productores de un espectáculo de minorías. En los siglos XIV al XVI, las cortes excluirán a los juglares (la voz del pueblo) y solo escucharán música escrita y ejecutada por músicos asalariados. La primera entrada de la música en el campo del comercio se produjo con las primeras colecciones de partituras impresas, editadas en el siglo XVI y eran recopilaciones de canciones rústicas y musicales. Desde este momento, el músico se engancha económicamente a una máquina de poder. La presión sobre su obra se vuelve imperativa, como la que sufre un criado. Pero a los visionarios, como en su momento Carlo Gesualdo (1566-1613, sus composiciones se salen de los cánones de la época, por su uso constante de la disonancia) o Johann Sebastian Bach (1685-1750), o también en su momento Cage o Tangerine Dream, sigue siendo imposible su encarcelamiento por el poder.

La monopolización de la emisión de mensajes, el control del ruido y la institucionalización del silencio son condiciones de poder. Las leyes de la economía política se imponen como leyes de censura. La música y el músico se convierten en objetos de consumo como los demás.

El intento de la música industrial por destrozarse los valores y reglas musicales preexistentes y desgarrar las nociones convencionales del gusto, forma parte de una importante tendencia en la música contemporánea, una reacción po-

lítica contra el Control que la mayoría de la música actual refleja, tanto en su estética general como en los fines para los que es producida. La comprensión de las mismas ideas fueron las que condujeron a John Cage a minimizar su propio control sobre la música que realizaba. En algunos músicos de improvisación el mensaje político reside en como el grupo se autoorganiza para producir el sonido, rechazando la visión programática de un solo individuo en favor de un sonido espontáneo y cooperativo.

Los instrumentos de ruido de Russolo, más allá de su potencial en la época, suenan hoy como meras máquinas de efectos sonoros. Edgar Varèse, proclamado por John Cage como el “padre del ruido” en la música del siglo XX, compuso música extremadamente innovadora para los estándares musicales de su tiempo pero pocas obras que se asemejen a la música *noise* de los años recientes. Iannis Xenakis, Krzysztof Penderecki y Gyorgy Ligeti exploraron la microtonalidad para crear efectos musicales impactantes, que todavía son interesantes en el presente, pero las texturas que crearon no pueden de ninguna manera ser consideradas *noise*.

En la obra de John Cage, tanto sus piezas percusivas para pianos preparados, donde la irregularidad de los objetos colocados entre las cuerdas del piano garantizaba un sonido que a veces se acercaba a la cacofonía, como sus piezas electrónicas en vivo, destilaban altas dosis de ruido. La insistencia de Cage en procesos que incluyesen al azar, por ejemplo, algunos intérpretes producían los sonidos, otros controlaban los volúmenes, todo de acuerdo a tiempos determinados de forma aleatoria, aseguraban que su música fuese impredecible y caótica. El propio sonido adquiría una cualidad violenta e impactante. En 1937, Cage escribió:

Dondequiera que estemos, lo que escuchamos es básicamente ruido... Ya sea el sonido de un camión a 60 km/h., la lluvia, o la estática entre las estaciones de radio, el sonido nos parece fascinante... [Intento] capturar

y controlar estos sonidos para usarlos, no como efectos sonoros, sino como instrumentos musicales.

Cage mencionaba el manifiesto de Russolo y el texto “New Musical Resources” del compositor americano Henry Cowell como importantes precursores y sus comentarios sobre el empleo de sonidos cotidianos como elementos constitutivos de la música, anteceden a la *Musique Concrète*. Obras como *Third Construction*, con su variedad de instrumentos percusivos tradicionales y “encontrados”, anticipan varias décadas el interés de la música industrial por la percusión metálica. Sin embargo, a diferencia de los futuristas, Cage no estaba interesado simplemente en reflejar la tecnología moderna en su música, sino en tener acceso al campo completo del sonido.

Simon Reynolds reconoce que los síntomas que emergen en el *noise* frecuentemente se acompañan con otra problemática subjetiva extrema:

El mensaje subliminal de la mayoría de la música es que el universo es esencialmente benigno, que si existe la tristeza o la tragedia, esta se resuelve en un nivel de armonía más elevado. El ruido obstaculiza esta concepción del mundo. Es por eso que los grupos *noise* tratan invariablemente con problemáticas subjetivas anti-humanistas: extremos, obsesión, trauma, atrocidad...

Del acertado intento de Reynolds de analizar el potencial revolucionario del ruido, indicar que el ruido es inherentemente inaprensible por la teoría.

La preocupación de los primeros vanguardistas era simplemente “liberarse” de la voluntad del poder que Jacques Attali ve en toda la música compuesta. La preocupación de la música industrial era encontrar una respuesta a una sociedad que todavía tenía que comprender el vacío que la revestía. Con la música industrial, las fuerzas puestas en movimiento por Russolo finalmente comenzaron a realizar parte de su verdadero potencial.

IV

EL RUIDO COMO PROTESTA EN FENÓMENOS DE MÚSICA UNDERGROUND

Música no es solo lo que oyes o lo que escuchas, sino todo cuanto sucede. (Fluxus)

Fluxus se presentó con ese nombre por primera vez ante el público a comienzos de los años sesenta. Aunque se mostró huidizo frente a posibles autodefiniciones puede identificarse con una red internacional de artistas.

La experimentación artística desarrollada por Fluxus les convirtió en pioneros del arte de acción. Partiendo de los más recientes desarrollos musicales y especialmente en conexión con la influencia revulsiva del compositor estadounidense John Cage (1912-1992), desplegaron una propuesta que ponía el énfasis en el proceso de interpretación o performance de las piezas y renunciaba así al postulado tradicional según el cual el objetivo y resultado de la actividad creativa debía ser la confección de una obra acabada en sí misma. Desvinculándose de tal finalidad, la práctica artística se descubría como un hacer siempre inconcluso y múltiple, un acontecer pasajero y continuo, despojado del aura de singularidad propia de la obra de arte y de su presencia física (objetual), que le asegurara una permanencia y un lugar en el tiempo y el espacio históricos.

El nacimiento "oficial" de la red internacional de artistas tuvo lugar con motivo del *Fluxus*, Internationale Festspiele Neuester Musik (*Fluxus*, Festival internacional de música novísima) en septiembre de 1962, en la ciudad de Wiesbaden. Consistió en una sucesión de conciertos celebrados en el auditorio del *Städtisches Museum* a través de los que su organizador George Maciunas (1931-1978) aspiraba a ofrecer una completa muestra de las

más novedosas experimentaciones musicales de las que se tenía noticia en el momento. A tal fin, preparó un meticuloso programa de las piezas que debían interpretarse en los cuatro fines de semana durante los que estaba previsto que se extendiera el Festival. El transcurso de este evento estuvo marcado por continuos cambios sobre la marcha: tanto los trabajos y su orden de presentación, como los intérpretes o performers, fueron decidiéndose de forma espontánea y según circunstancias fortuitas.

La falta de correspondencia entre lo planificado por Maciunas y su realización no fue un rasgo exclusivo de este Festival. Pocos meses antes, por ejemplo, durante una velada en la Galerie Parnass de Wuppertal, que puede considerarse el primer preestreno de *Fluxus*, se introdujeron numerosas modificaciones y añadidos al programa de los que queda constancia gracias a unos apuntes escritos a mano en una de las invitaciones. Semejante tipo de correcciones, sin embargo, no siempre están disponibles y en el caso de Wiesbaden, las únicas notas sobre el programa conservadas se reducen a la frase que algún anónimo viandante rasgó en el cartel que con él confeccionara Maciunas: “Die Irren sind los”, rezaba la inscripción, esto es: “Los locos andan sueltos”. En cambio, el poeta visual y compositor alemán Ludwig Gosewitz (1936-2007) tuvo la previsión de anotarse las piezas y el orden en que se interpretaron durante los dos fines de semana que duró el evento.

Creó con ello una fuente que, en su parcela temporal, goza de una considerable fiabilidad, cotejable además, en ciertos casos con los registros fotográficos. En lo que a los conciertos de Wiesbaden respecta, junto a las del fotógrafo Hartmut Rekort, se encuentran las tomas realizadas por algunos de los propios artistas involucrados, concretamente el citado George Maciunas y el artista visual alemán Wolf Vostell (1932-1998).

Como ejemplo emblemático del repertorio de Fluxus puede citarse la *Composition 1960#10 to Bob Morris* del estadounidense La Monte Young (1935), que escuetamente propone trazar una línea recta y seguirla. Esta invitación,

tan precisa y abierta a un mismo tiempo, admite ser efectuada de infinitud de maneras distintas. Prueba de ello es la personalísima interpretación que el surcoreano Nam June Paik (1932-2006) le dio en el Festival de Wiesbaden, sumergiendo cabeza y corbata en un cubo de zumo de tomate para pintar con ellas una roja línea recta sobre un papel extendido en el suelo. El hecho de que esta acción haya pasado a la historia con un nombre propio (*Zen for Head*), independiente del escogido por Young, demuestra hasta qué punto entre la propuesta de un compositor y la realización de un intérprete puede mediar una distancia: la cual determinará que entre la indicación de la partitura y el gesto plasmado en un documento fotográfico no exista necesariamente una correspondencia evidente. De este modo, en la apertura de las instrucciones para las acciones se reconoce claramente el rechazo de estos artistas a confeccionar obras de arte acabadas en sí mismas.

Con *Water Music* John Cage marca el inicio de la música de acción. Por primera vez el intérprete se enfrenta a una partitura que contiene una serie de instrucciones que debe poner en práctica utilizando instrumentos como un pito de agua, una sirena, varios recipientes, una radio, un juego de cartas, un piano preparado con pernos, tornillos y cintas de goma. Esta obra fue estrenada por David Tudor en la New School for Social Research de Nueva York el 2 de mayo de 1952. Las siguientes presentaciones tuvieron lugar ese mismo año en el Black Mountain College y en el Teatro de Maverick de Woodstock, coincidiendo con el estreno de *4'33"*. De nuevo volvió a interpretarla en el Festival de Nueva Música de Darmstadt en 1958. La presencia de Cage en este acontecimiento con su música de inspiración zen y de acción causó gran sensación.

Para algunos músicos presentes significó el punto de partida de una etapa en sus trayectorias artísticas. Nam June Paik ha reconocido que su vida comenzó una "tarde de agosto de 1958 en Darmstad". Allí también se encontraba Juan Hidalgo, quien había acudido por segundo año consecutivo para presentar su obra *Caurga*. Su encuentro con Cage fue definitivo para su

formación musical. Tanto Hidalgo como Walter Marchetti iniciaron un camino paralelo en sus carreras a través de la música de acción que les conduciría, unos años más tarde, junto a Ramón Barce a la creación de Zaj, movimiento de vanguardia surgido en España en 1964.

Según Walter Marchetti “Zaj era como un bar, la gente entraba, salía, estaba; se tomaba una copa y dejaba una propina.” Una declaración precisa y contundente que está bastante alejada de la retórica y de los lugares comunes de los manifiestos de los grupos y movimientos de vanguardia. Al bar *Zaj* se le presentaba como un renovado e imaginario Cabaret Voltaire acudían los que deseaban conocer lo nuevo; entre otros, se acercaban José Luis Castillejo, Tomás Marco, Manolo Miralles y Esther Ferrer, permaneciendo abierto hasta el 24 de enero de 1996, un día después de la inauguración de la primera retrospectiva del grupo organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ese día Hidalgo decidió cerrarlo.⁶

Zaj trabajaba según concisos programas que se cumplían de forma rigurosa durante los conciertos, salvo en los casos en que éstos se vieran interrumpidos por decisiones ajenas a los intérpretes. Desde el inicio de su andadura en 1964, y hasta 1970, el grupo envió por correo postal a sus contactos estos programas en cuidadas invitaciones, diseñadas sobre cartones de formatos, calidades y colores variados. Junto a estos documentos de considerable fiabilidad se dispone, además de las partituras de las acciones, de las fotografías y de las críticas publicadas por la prensa.

Es destacable también la labor realizada por el compositor Tomás Marco (1942), como crítico musical que cubrió, mediante detallados reportajes, gran parte de la actividad desarrollada por el grupo durante sus dos primeros años de andadura.

La actividad de *Zaj* en ocasiones adopta un modo muy particular de escabullirse, como evidencia la primera (des)aparición pública realizada en su

6. José Antonio Sarmiento. *Zaj. Concierto de teatro musical*.

nombre el 19 de noviembre de 1964. Consistió en un “traslado a pie de tres objetos” por las calles de Madrid realizado por los dos artistas centrales del grupo, Juan Hidalgo y Walter Marchetti, y su cómplice y colaborador fundacional Ramón Barce. La invitación correspondiente específica, con una precisión en este caso irónica, una cantidad de información inusual, pues no solamente incluye la hora y minutos de comienzo del evento, sino también los de su terminación: y es que fue distribuida una vez concluido el suceso. De este modo, no pudo haber espectadores conscientes de serlo, ni tampoco críticos preparados para cubrir el acontecimiento, y la toma de fotografías quedó únicamente a cargo de los artistas, o de sus acompañantes.

LA REVOLUCIÓN

Oriol Rossell en su artículo “La segunda Revolución Industrial (1975-1985)”, comenta que Russolo y los futuristas reivindicaron el ruido tecnológico como celebración de la era mecánica, los grupos de “música industrial” proyectaron en él todos los horrores generados por la sociedad tecnificada.

Genocidio, conspiración, tortura y pornografía, constituyen el abecé iconográfico de un movimiento que, antes que un acceso ludita, supone una virulenta respuesta a los excesos de la bienpensante sociedad burguesa. Así, el imaginario industrial se erige en el reverso tenebroso de un Occidente dominado por la clase media. Es la voz de las miles de víctimas de Hiroshima y Nagasaki, la mirada torcida de los asesinos en serie que los media han convertido en fetiche pop, la sangre, el semen y la bilis de un cuerpo social enfermo. Es, en definitiva, el rostro macilento de un pueblo que asiste sonriente a la retransmisión vía satélite de su propia descomposición y aprovecha los anuncios para coger otra cerveza de la nevera. “Para escapar del horror, sumérgete en él”, escribió Jean Genet.

Por otra parte, el alto grado de experimentación que culminó con la vuelta al mundo musical del ruido, no hubiera sido posible de no existir una poderosa y formidablemente organizada industria underground de edición y distribución de cintas de casete. Fenómeno de dimensiones internacionales, la cultura de la cinta ayudó enormemente a la difusión de sonidos difíciles, a precios asequibles, y utilizando un sistema de organización *non-profit*. Las duplicadoras Aiwa y Tascam, comercializadas a mediados de la década de los setenta, contribuyeron a la buena salud de un circuito alternativo donde primaban los sellos domésticos y unipersonales, los *one man label*, con el italiano Maurizio Bianchi como paradigma, e incluso se creaban órganos como el CLEM (Contact List Of Electronic Music) en Canadá o el boletín belga *Cassette Gazette*. Un fenómeno que acabó con la llegada del CD y la decadencia del *mail-art*. Artistas sonoros como Francisco López, Orfeón Gagarín o Comando Bruno, surgieron de esta corriente.

El *mail-art* era un movimiento planetario de intercambio y comunicación a través del medio postal. Su historia viene de antiguo, tanto como el servicio postal, ya que fue ése su medio de difusión, aunque puede rastrearse hasta sus primeras manifestaciones en el grupo Fluxus o los neo-dadaístas.

ARTE Y POLÍTICA

El músico y activista Dror Feiler forma parte de una nueva vanguardia internacional de compositores experimentales comprometidos socialmente. Se incluye en una nueva dimensión del marxismo clásico, utiliza la *Teoría de la Complejidad*, ésta trata a las organizaciones y empresas como colecciones de estrategias y estructuras.

La acción de la nueva vanguardia se manifiesta a favor de una democracia de los sonidos que rompen las jerarquías predecibles de instrumentos, las

combinaciones de grupo y la instrumentación; el privilegio habitual de la voz en la música clásica, los solos de saxo en el jazz, o los solos de guitarra en la música rock.

La música es más que la reproducción de los tonos, es un proceso para producir sonidos y fuerzas. El tono es, en primer lugar, solo un ruido que está ligado a un canon de reglas y es solo un tono en estas circunstancias. La música de todo occidente construye un sistema, crea modelos que filtran el ruido. El ordenador, el sampler y el sintetizador son máquinas que, a través de las variadas posibilidades de síntesis de sonido y los cálculos, no solo hacen nuevos sonidos de estructura sonora, sino que también reestructuran el proceso de la propia producción. Es la obra musical con estructuras y el material sonoro propio lo que permite capturar las nuevas energías e intensidades.

Feiler afirma que nos estamos convirtiendo en personas sordas y musicalmente inconscientes, cuando escuchamos “nada” pero en perfecta armonía, estructuras perfectas, el nuevo academicismo, la repetición y su estribillo. Melodías y acordes perfectos en la música popular, solo se acepta la circulación de las corrientes de sonido limpio, ruidos limpios para que no puedan perturbar la prosperidad que es lo que la música nos ofrece hoy.

Está en contra de la pesada maquinaria de la filosofía institucional y su complicidad flagrante con el poder, pues está impidiendo a la gente pensar en lugar de animarla a hacerlo. La filosofía clásica y la educación clásica, en la educación y en la música en particular, le parecen una inmensa escuela de “especialistas en intimidación” del pensamiento y de la música.

Cree que la música y las palabras deben funcionar como herramientas antifascistas. La música debe ser una estrategia de subversión.

Trabajar con métodos, instrumentos y herramientas que puedan inspirar directamente el proceso de producción del sonido, romper las formas de la

música, y al mismo tiempo, expandirlas son los fundamentos de su música. Las nuevas máquinas, sintetizadores, ordenadores, software de música y algoritmos, no funcionan por ideales de precisión, tecnológicamente o musicalmente definidas, sino que producen continuamente resultados impredecibles y complicados.

La música de Dror Feiler es un flujo de sonidos, ruidos y fuerzas, va más allá de sí misma. La velocidad de los diferentes elementos sonoros se suceden vertiginosamente y la densidad con la que se superponen es tan grande que genera una especie de descarga eléctrica.

La brutalidad de los sonidos procedentes de sus metales (saxofón tenor) atrae al espectador por la energía de su improvisación. Crea una nueva música, una nueva velocidad de pensamiento y sentimiento, en el que el intelecto se enfrenta con el *raver* maniaco. La música propone algo a sus oyentes o, por lo menos, les incita a pasar a la acción, a despertar. La característica más destacable de su música es el ruido: abrasivo, fuerte, rápido.

Su ruido desea confrontar y transformar. Tiene un valor de choque, y sorprende al oyente que espera que la música sea fluida y fácil. El ruido politiza el sonido ambiente.

Su música es difícil, en el mismo sentido que Adorno encontraba difícil la música de Schönberg, no porque sea pretenciosa u oscura, sino porque requiere una escucha activa y concentrada, es necesario renunciar a las muletas acostumbradas de escucha en las que uno siempre sabe qué esperar y cuál será el siguiente paso. Feiler cree que cuanto más da la música a los oyentes, menos les ofrece. Es necesario que el oyente experimente un movimiento interior y exige de él, no la mera contemplación, sino la acción. El desarrollo socioeconómico va a cambiar la forma en cómo la gente escucha la música, y no creo que estemos preparados para predecir ni controlar esa evolución.

La relación entre arte y política, entre inconformismo y creatividad, no es en absoluto un fenómeno nuevo, como nos explican Ana Ramos y Roc Jiménez en *Amor digital: Música experimental en la década de los noventa (1990-2002)*. Los mismos que abogan por el anticonformismo respecto a las herramientas digitales producidas en masa, los mismos que pasan horas y sudor programando su propias y exclusivas armas sónicas, apuestan por el código libre, el GNU, el uso de plataformas alternativas (Unix, Solaris, Linux) o recurren al CD-R o al MP3, como métodos de diáspora musical en sellos discográficos y sitios web que desafían las leyes del copyright.

Y aunque los tiempos han cambiado, las reivindicaciones siguen siendo, más o menos, las mismas: lucha contra la homofobia, oposición a las leyes de copyright, defensa de la libertad de expresión y toda clase de ataques frontales al sistema.

En cambio, para Mark Fell el exceso de frialdad y abstracción no deberían ser en absoluto una barrera:

Siempre ha existido una conexión entre la vanguardia y las ideas políticas. Pero esta conexión, aunque primordial, es algo muy complejo. El arte debería ser algo difícil de entender. No porque su significado sea complejo, oculto o intelectual, sino porque su función no es dar respuestas, ni tan siquiera formular preguntas. Un artista con talento conseguirá que el espectador se formule la pregunta por sí mismo.

LA POLI TELA DE LA COT ON

EL RUIDO
COMO ARMA
DEFINITIVA



BIBLIOGRAFÍA

- ABLINGER, Peter. <http://ablinger.mur.at/>. 2013
- ATTALI, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. 1995.
- BARBER, Llorenç y PALACIOS, Monserrat. *La mosca tras la oreja*. 2009
- BÉHAR, Henri y CARASSOU, Michel. *Dadá. Historia de una subversión*. 1990
- BLANQUÉZ, Javier y MORERA, Omar. *LOOPS, Una historia de la música electrónica*. 2002
- CHACÓN, Chema. *Oro Molido*. 2014
- VV.AA. *Ruido y Capitalismo*. 2009
- JUNO, Andrea. *Industrial Culture Handbook*. 1983
- MARCUS, Greil. *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. 1993
- RIVIÈRE, Henar. *Papeles para la historia de Fluxus y Zaj: entre el documento y la práctica artística*.
- ROSS, Alex. *El Ruido Eterno*. 2009
- RUSSOLLO, Luigi. *El arte de los ruidos*. 1913
- SARMIENTO, José Antonio. *Zaj. Concierto de teatro musical*. 2007
- SARMIENTO, José Antonio. *La música del vinilo*. 2010
- SHAFER, R. Murray. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. 1993
- SONMARCHIVE, *Fonoteca de Música Experimental y Arte Sonoro*. 2010



EL RUIDO
COMO ARMA
DEFINITIVA

