

EL SONIDO QUE PULULA

Por Jorge Luis Marzo

Mi cometido, pues, no es otro que reiterar en lo dado, con la distraída tenacidad de quien camina por encima de las huellas que encuentra sobre la arena de la playa.

Oscar Abril Ascaso

Digamos que quiero estar sordo. Callo y oigo alrededor. Me callo y me oigo la respiración. Corto el aliento y oigo el silencio. ¿Cómo debe ser el estar sordo? ¿cómo debe ser construir el sonido cuando no hay fuentes detectables de audio? ¿Es como un "bigbang", un punto que aparece en medio de la nada y crece en expansión? ¿O un conjunto de puntos que en línea sinusoidal se unen en un lugar, creando sonido? Pero, ¿se crea realmente? ¿Es posible crear un sonido en la mente de un sordo de nacimiento?

A veces, si te da por pensar que las ideas van asociadas a sonidos, como por ejemplo al ruido de las palabras dichas, entonces acabas imaginando que sería posible llegar a oirlas, como si fueran físicas y tangibles. Un sordo... ¿escucha su propia respiración, su tos, el ruido de sus dientes al masticar? Esos sonidos son intransferibles, incluso para los que no están sordos. ¿Con quién, cómo y dónde puedo comparar el ruido que hacen mi boca o mis pulmones, o mi garganta al tragar? Estos sonidos parecen los más esenciales, compartidos por todo el mundo en su intimidad: ¿es el oído, el sentido de lo esencial, de lo intransferible? ¿es en el sonido en donde fijamos nuestros patrones de verdad, de veracidad?

En los años 60, psicólogos del lenguaje¹ realizaron estudios sobre por qué las personas no reconocen o perciben con disgusto su propia voz al oír la reproducida en una cinta. Las conclusiones fueron muy

¹ Philip S. Holzman & Clyde Rousey, "The Voice as Percept", Journal of Personality and Social Psychology, 1966.

significativas. Nos molesta, no porque nuestra propia voz y entonación nos resulten poco familiares, sino porque reconocemos ciertas partes de nosotros que usualmente mantenemos fuera de la mirada pública; aquellos mecanismos de la lengua (entonación, timbre, etc.) que utilizamos para camuflar o para enfatizar y que responden a nuestras personalidades; o mejor, al camuflaje de nuestra personalidad. ¿Es ello una prueba de que en el sentido del oído reside nuestro último juicio? Y, ¿qué juicio es ese? ¿un juicio social, o un acto de afirmación personal? ¿o ambos a la vez? ¿No es a través de la voz, que Marlow, en *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, es capaz de identificar a Kurtz? ¿qué es lo que encontraba él en esa voz para saber "cómo" era su propietario? "Su voz le pertenecía"... dice Marlow; la voz pertenece, es propiedad... la voz, cuando la oímos en nuestra cabeza, parece sólo nuestra, sin aire ni atmósfera que rebote el sonido; encerrada en sí misma. Somos nosotros: la marca de nuestra autoría. Su publicidad, la dosificamos estratégicamente al hablar. Hablamos en parte para no revelarnos. Por eso rechazamos con una mueca el sonido de nuestra voz en una grabación: "No es cómo yo me oigo", nos decimos; "no es exactamente cómo yo lo diría ahora". En todo caso, nos juzgamos. ¡Sólo faltaría!

Escribía un ventrílocuo en los años 50:

"Hay una pequeña caja mágica llamada grabadora que me ha estado ayudando. ¡Dios! La primera vez que una persona oye su voz sólo tiene ganas de arrastrarse bajo la cama más cercana y quedarse allí. Yo lo hice. Pero la grabadora me está ayudando a mejorar mi dicción y a crear voces nuevas. La mayoría de la gente no puede ver sus errores, pero con una grabadora, al menos uno puede *oirlos*.²

² Dick Preston, "Are You Afraid of Distant Voice?", *The Oracle*, Official Publication of the International Brotherhood of Ventriloquists, Vent Haven, 1952

En *El técnico de sonido*, el novelista Marcel Beyer³ habla de un especialista acústico alemán que durante la Segunda Guerra Mundial se dedica a grabar los matices de la voz humana: el dolor, el poder, el miedo, la inocencia... Su archivo busca en realidad la última identificación posible, la colección definitiva. La grabación del deseo comporta obligatoriamente el registro de su sonido, de la voz que lo expresa. El secuestro de la voz permite la manipulación de la identidad, como en el caso de la ventriloquía, o en el de la máquina de la verdad, la cual, además de otras variables, mide los matices de la voz a fin de observar si el sujeto "miente". Las técnicas de hipnosis, por ejemplo, proyectan también la voz como mecanismo regulador de lo oculto e intransferible. El sujeto hipnotizado no es consciente de las palabras que emite, circunstancia aprovechada por el especialista para profundizar en la psique "real" del paciente, quien difícilmente podría dar (o querer dar) a conocerla estando en plena consciencia. Por su parte, el hipnotizador ejerce con su voz el poder de una verdad tan certera, que llega a ser alienante. La radio, por su parte, ha demostrado su enorme capacidad para generar confianza y verosimilitud entre la audiencia, sobre todo antes pero también durante todo el período de implantación masiva de las tecnologías visuales. Sólo tenemos que recordar emisiones como *War of the Worlds* de Welles para comprender la fuerza escondida tras la verosimilitud de una voz incorpórea, o el uso y efecto de la radio por los políticos durante la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría⁴ o en las operaciones de guerra psicológica durante los más actuales conflictos bélicos. Encapsular la voz, dissociándola de su fuente original, es como disponer de un *password* de acceso a lo que se ha venido en llamar "la verdad del sujeto": algo que se inició con la invención del gramófono.

Si el ser humano tiene en su voz el grado más alto tanto de autoprotección como de regulador social de su identidad, ¿qué pasa con el resto de los sonidos del mundo? ¿se podrían también establecer

³ Marcel Beyer, *El técnico de sonido*, 1995

rasgos distintivos y propios de los objetos gracias a los sonidos que emiten y que podemos escuchar? ¿cuál es el sonido propio de un gramófono? ¿la voz o música que sale de un disco al girar? ¿o el ruido mismo del gramófono en funcionamiento?

Moholy-Nagy sugirió en 1923 la transformación del gramófono "de un instrumento de reproducción en uno de producción", generando fenómenos acústicos del todo nuevos al poner la atención en el contacto de la aguja sobre la superficie de un disco.⁵ El gramófono pasaría así a efectuar un discurso propio; adquiriría una posición de sentido, más allá de una función simplemente transmisora.⁶ Esto tiene su enjundia, porque revelaría que, bajo el dominio sonoro de los instrumentos, el origen del sonido se traslada al receptor, que es quien aplica el "interfaz" necesario para la dotación de sentido. La creación de sonido nacería así en el momento de la audición, de la *vinculación*, del *acorde*. Poco se quiere reconocer este hecho, dado que continuamos sometidos al imperio de la identidad y de la autoría.

Nosotros interpretamos los sonidos y a veces los coordinamos para que creen narraciones. A eso, muchas lo llaman música. Sin embargo, seguimos pendientes de la fuerza intrínseca del golpe del arco en el violín o de los dedos sobre el teclado: así que también interpretamos el propio sonido del instrumento al ejecutarlo. La fascinación ante el *scratch*, o ante el agudo pitido o *acople* del sonido de una guitarra eléctrica con el amplificador: esa es la forma por la cual la falta de identidad de un sonido se ha acabado convirtiendo en sonido mismo, gracias al instrumento. El sonido de los instrumentos nos ha

⁴ Recordemos el papel de las emisoras de propaganda norteamericana *Voice of America* o *Radio Liberty* en la Europa del Este.

⁵ Friedrich A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, 1986.

⁶ OAA planteó una aproximación similar en *Low-Tech Music* n° 6 (pieza para platina estropeada). Escribe OAA: "De la misma manera a como el error humano puede ser un interesante aliado en el proceso creativo, la avería técnica también encierra amplias posibilidades. Tengo una platina estropeada que cuando la conectas emite un sucio zumbido, impidiendo toda posibilidad de escuchar en condiciones ninguna cinta. Aun así, ese sonido me gusta. Y me gusta convertir la platina de un medio para la audición en un fin en sí misma. La pieza consiste en conectar la platina estropeada. Paradojicamente, cuando fui a interpretar esta pieza a Madrid, a causa probablemente del trasiego del viaje, la platina volvió a funcionar correctamente. Tuve que darle un puñetazo para (des)arreglarla de nuevo."

llevado a preguntarnos sobre las posibilidades de desligar sonido y narración, instrumento y aplicación.

El paisaje sonoro del mundo es como un panorama circular, a la manera en que se pintaban durante el siglo XIX, cubierto de signos en su totalidad y cuya consecuencia es la ausencia de silencio. Ya abordaremos eso un poco más adelante. Ahora nos interesa observar que, como universo sin fisuras que es, dado que la voz o el sonido representa el interfaz de las cosas en el mundo, el sonido (y su instrumento creador) posee una condición fagocitadora, canibalesca. Todo dice, porque en realidad todo es sonido. Esa entropía, en muchos casos verdaderamente insoportable, se debe exactamente a la proyección identitaria que los signos sonoros producen: todo sonido acaba siendo propaganda, publicidad de quien lo emite, sin descanso ni tregua. Pero ¿quién lo emite? ¿quién produce esa entropía, ese bombardeo incesante de sentido? En el tocadiscos, en el teléfono, en la radio... las voces y los sonidos comparten su publicidad con la propia procedente de los instrumentos. Su descorporeización ha sido transformada de nuevo en interfaz físico: esa capacidad de las máquinas para reconducir el problema de la "representación" ha llevado a un aparato social de comunicación propio de la ventriloquía. Los sonidos son tratados protésicamente, a través de dispositivos mediadores. La emisión se produce a través de mecanismos que acaban dando cuerpo y cuerdas vocales a voces invisibles. Si por algo se define un mundo gestionado por aparatos, es que éstos tratan también las fuentes originales como otros aparatos. Las máquinas siempre están hechas de otras máquinas. Eso está claro. El invento fundacional de la tecnología moderna es el tornillo universal, que lo ensambla todo y permite un discurso de lo mecánico: lo deja crecer y sobre todo *oír*; lo convierte en una suerte de interfaz. La relación familiar que las máquinas establecen con lo que les rodea y da energía facilita el intercambio de piezas entre ingenios, antes bloqueados en el silencio de una carcasa sellada con tornillos únicos hechos a medida.

En ese estado de cosas, los conceptos de autoría e identidad quedan relegados a simples registros publicitarios, especialmente porque a menudo es necesario recordar que los sonidos fueron en su momento circunstancias que nacieron de acciones (o voluntades) específicas. Si los sonidos vienen producidos por objetos que emiten sonidos y paisajes sonoros, deberemos preguntarnos si éstos pueden existir por sí mismos, exentos de familias ligadas por lazos sanguíneos, de genealogías, como ha proclamado severamente la modernidad del siglo XX. ¿Cómo observar ese mundillo de criaturas audiformes que, para existir, necesitan vincularse a algún significado, a algún destino?

Claro que... el sonido de una máquina, de un martillo, de una grapadora, ¿es ontológico? Ciertamente no, pero nos revela el pulular conjunto de una serie de procesos en concatenación: nos habla de rizomas. Si un sonido es impersonal (como el *siseo* en el vinilo o el dial de la radio) sería lógico pensar en él como en un efecto "casi azaroso", no causado por una fuente determinada, por un autor.

La desaparición de la autoría proporcionaría entonces la posibilidad de superar la barrera de los esenciales, de reconducir la dictadura de la propiedad del sujeto, de reducir el peso estúpido de la identidad. Deleuze escribía, inspirándose en Leibniz, que para que un sujeto pueda ver definido un objeto en movimiento, debe ponerse a la misma velocidad que éste, con lo que además nos libramos del engorro de enquistarnos dónde estamos.

OAA escribía hace poco acerca de su obra sonora *Low-Tech Music n° 19 (pieza para tampón)*:

"El sonido de los tampones pertenece a la cultura de las propiedades y las autorías. Un sonido, por lo tanto, en vías de extinción. La pieza consiste en ejecutar ese sonido mientras éste aún persista. Un sonido del cual me apropio pero para incorporarlo a una colección carente de todo valor de cambio. Por ello, en este caso, la acción de sellar

no certifica una propiedad o una autoría sino todo lo contrario".⁷

Ejecutar el sonido mediante la activación de la circunstancia que lo produce. Separar el grano de la paja, el software del hardware, el sentido del destino. Activar el ejercicio del tampón, para sustraerlo de su origen político, y así deshacer las mediaciones impuestas por su uso. No obstante, para conseguir ese objetivo, se hace necesario también una práctica ventriloquial: la existencia de un personaje que aisle el sonido de la *publicidad* (significado) que siempre le ha venido acompañando: ¿un demiurgo? Sí, un demiurgo ubícuo, siempre en busca de un sonido "mientras éste aún persista": un mediador que no registra el sonido sino que constata su existencia precisa, sin hacer nada más. Pero hay algo más sutil en ello: existe la posibilidad de un método. Sí, un método; una manera de conseguir que el demiurgo no acabe convirtiéndose en el interfaz mismo, repleto de protocolos y claves de acceso sólo para iniciados. No se trataría de un negociador o especialista, sino de un simple intérprete sin el más mínimo conocimiento técnico del asunto. Un método que anule las relaciones de identidad impuestas a los sonidos, gracias a la descontextualización de los mismos, a su "desterritorialización".

O sea: que si perseguimos, como Coyote hacía con el Correcaminos, un determinado signo que se define por su ubicuidad (o casualidad, o lo que ustedes prefieran), entonces puedo estar más seguro de que no somos realmente los autores del mismo. Porque cuando lo atrapo, tras un seguimiento que me aleja de la oficina de patentes, se me va a hacer difícil transportarlo a ninguna parte. Así que ese signo (ese sonido) existe en la medida en que establezco con él una relación instantánea, que no superará mi propia tendencia al movimiento, y que acabará al cabo de poco tiempo y quién sabe dónde.⁸ "Decir algo en nombre propio es algo muy curioso ya que no es, en

⁷ Oscar Abril Ascaso, "OAA Soundworks", *Inter-zona*, Palau de la Virreina, Barcelona, 2000

⁸ OAA.

absoluto, en el momento en que uno se toma por un yo, una persona o un sujeto, cuando habla en su nombre. Al contrario, un individuo adquiere su verdadero nombre como consecuencia del mas severo ejercicio de impersonalización, cuando se abre a las multiplicidades que le atraviesan de parte a parte, a las intensidades que le recorren"⁹. Suculento, suculento, quizás algo metafórico para lo que hablábamos unas líneas atrás, dado que los tampones si se refieren a una autoría muy clara; la de la mano que estampa sobre la mesa. Porque aquí el asunto no parece encauzarse únicamente hacia el concepto de autor que reproduce el sonido, sino también al origen mismo del sonido, hacia la firma original que le dio sentido histórico. De ahí el guirigai. Suponer que actuando en pos de la desaparición del autor de la grabación, suprimimos el sonido original de lo que se grabó, parece a todas luces insensato. Pero... y si... ¿y si... lo que se pretendiera fuera sustraer el sonido del tampón a su origen? ¿Cercenar ese cordón umbilical y liberar el sonido del cuerpo que lo produce? En ese caso, hablaríamos como de un mapa que, ciertamente, no tendría más autor del que está allí para contarlo. Los sonidos serían registros... NO. El registro del mundo no es exactamente su índice cuando no se lleva mochila que rellenar. El registro no se corresponde automáticamente con su catalogación. Puedo constatar la realidad pero no por ello convertirla en un archivo de datos. Desde luego, en la dirección opuesta tampoco funciona: no por archivar, constato, puesto que sería plenamente contradictorio con el pulular y devenir constante y mutante del mundo.

Grabar el mundo: *mapearlo*. Esa parece ser el efecto de nuestro universo sonoro. Lewis Carroll¹⁰ dijo que los mapas llegarían a ser tan grandes que la tierra podría usarse como un mapa de sí misma. Borges dijo algo parecido, y Borges era ciego (¿hubiera dicho lo mismo si hubiera sido sordo?). Mapear es una actividad teleológica, de futuro. Una colección, un catálogo, un archivo existen para su uso posterior. Si no hay uso posterior, no hay listados de ningún tipo. Poco antes de

⁹ Gilles Deleuze

¹⁰ Neal Gabler, *Life: The Movie*, 1998.

escribir este texto, le pedí a OAA que me hiciera un audición de sus trabajos. Me miró con cara sorprendida y me respondió: "No, no... verás, yo no guardo nada... no hay nada que oír". ¡Caramba! ¡No hay nada que oír!. Si no estabas allí, en el momento exacto en que se producía el *acorde* (en célebre expresión de Leibniz), no hay nada. El sonido como performance. Como en el *pliege* propuesto por Deleuze, el momento se pliega como una alfombra y ya no podemos ver el otro lado de la colina. No hay nada que escuchar, porque aquel ruido se deshizo de su sentido con la aplicación de un método de descorporeización. Vd. puede repetir el ruido las veces que le venga en gana. Sólo tiene que agarrar un tampón y sin el más mínimo gesto emocional empezar a estampar. Dice OAA, respecto de su método *Low-Tech Music* (la siguiente lista es un extracto):

1. Elija un fenómeno sonoro presente en su actividad cotidiana común.
2. Ejecute ese fenómeno sonoro tal y como este se da habitualmente, atendiendo al sonido producido.
3. Autoneutralícese en sus competencias.
4. Evite todo conato de brillantez, virtuosismo, talento, novedad o gracia ninguna en la ejecución del fenómeno sonoro.

Y RECUERDE

– El uso incorrecto de este manual puede obligar a la necesidad de improvisar. Para evitarlo, aplicarse el ejemplo del imperativo categórico kantiano.

Que OAA recurra a Kant y a su famoso imperativo no deja de ser peliagudo, porque de lo que aquí se trata es de dilucidar hasta qué punto cualquier análisis sobre la "verdad del sonido" debe remitirnos directamente a las teorías formalistas, por las cuales todo signo artístico debe estar exento de referentes reales, dada su naturaleza plenamente autónoma. Kant sostenía que lo que era bueno para él, también debía ser bueno para los demás: que, al obrar, los actos de uno debían tener

validez universal¹¹. Algo ciertamente delicado, porque lo que es malo para mi, puede también ser bueno para los demás, o al revés. Llegados a este punto, la idea del demiurgo puede iluminarnos un poco en este zigzagueante camino.

A simple vista, podríamos afirmar que dado que todos los sonidos tienen una condición "performática", dado que su representación se da *aquí y ahora*, quienes los desvelan, aunque sea mediante la repetición de la actividad que los crea, son demiurgos¹², una suerte de interfaz de presentación más que de traducción. Eso siempre que aceptemos que los sonidos *son y existen*, puesto que responderían sin fisuras a lo que se pide de ellos cuando se ejecuta aquella actividad determinada para la que están hechos. Y ¿por qué negar la idea y participación del demiurgo? Aquí difiero de OAA en su rechazo del papel del demiurgo. "Si todo el mundo se llama como yo"¹³ (y no que yo me llame como todo el mundo), entonces doy por sentado que los sonidos que nomino (puesto que los produzco en aras a hacerlos conscientes en la mente de los espectadores), son los mismos sonidos que todo el mundo recibe cuando se *interpretan*. Por lo tanto, el demiurgo no representaría tanto el poseedor del "protocolo", sino más bien el vendedor del mismo; una especie de tendero que simplemente vende el producto a quien está interesado, sin preguntarse si el comprador es merecedor o no de adquirirlo. Aquí es donde aparece un Kant más oscuro, más realista: "no dejar lugar a la improvisación".



Una de las muchas paradojas políticas en las que vivimos hoy en día: el formalismo, de derechas y de izquierdas, ha argumentado durante mucho tiempo que las narraciones tienen un carácter

¹¹ OAA sostiene firmemente esta tesis: "Según Kant, en la conducta moral, el hombre está determinado por la acción como una máquina, sin concesión ninguna a la improvisación. Por ello, LTM sería como un imperativo categórico cuya lógica procesual insta a ejecutar las piezas del Catálogo LTM sin el más mínimo conato de creatividad."

¹² Pero OAA escribe: "LTM es, pues, música contra el Romanticismo, un programa de acción contra el artista demiurgo."

¹³ OAA: "Me llamo Oscar Abril Ascaso, como todo el mundo".

espontáneo, como si se tratara de esporas autogenerativas capaces de construir frases. No es que no seamos *capaces* de ver su contenido, es que es necesario un número secreto que nos haga comprender al mago en el escenario, que nos dé el acceso al truco, al método. Unos y otros necesitamos de un *protocolo de acceso*: esa es la máxima formalista, que irónicamente se refrenda en un acceso personalizado y ajustado a la medida del comprador, del oyente.

OAA insiste metódicamente en una idea: LTM (Low-Tech Music) es una máquina. En ella, el usuario no interpreta sino que ejecuta lo dado. Se trata de una máquina regulada por un programa:

"La pieza consiste en reventar todas las burbujas de un plástico de polietileno alveolar de metro por medio. Cuando he ejecutado esta pieza, la reacción del público siempre se ha asemejado. Cuando inicio su ejecución, el público ríe. A los diez minutos, ya no sonríen. A los quince, sectores de entre la audiencia me increpan burlescamente de manera esporádica. A los veinte, amplios sectores del público abandona la sala."

El programa, el software de trabajo, es simple: se ejecutan las piezas sin que éstas deban variar sus contenidos habituales. Los compradores (el público), si realizaran ellas mismas la pieza, se encontrarían con el mismo resultado al que he llegado OAA en su performance. Sin embargo, su ejecución se caracteriza por el hecho de que, como máquina que es, está compuesta por piezas: "La máquina LTM se compone de las líneas que se abren entre sus piezas. Pero, también, por las voces y silencios que éstas suscitan y por las anécdotas e imprevistos que se le suman."

En este sentido, OAA intenta responder a las grandes respuestas formalistas. ¿Por qué nos pone de los nervios el sonido de un tampón durante 2 horas, fuera de una oficina, cuando su uso durante ese tiempo no está destinado a la función que habitualmente tiene? El espectador se encuentra ante un tampón desvinculado de la función que justifica su existencia. De esta manera, somos incapaces de dotarle de

sentido. Es simplemente aburrido y redundante. El método LTM crea así un "formalismo", pero sólo como estrategia para confrontar a los oyentes con los efectos que ese mismo formalismo ha creado en sus maneras de percibir:

"En Madrid, llegando ya a la finalización de la pieza tras cuarenta minutos de ejecución, dos espectadoras, a pie de escenario, me arrancaron el plástico [de burbujas] de entre las manos, dándose así bruscamente por terminada la pieza."

Un peñazo, desde luego, pero la visión autonomista, originalista y genialista de la dinámica artística queda parodiada al situarla en su grado más anodino. Los extremos se tocan; a veces hay que irse lejos para ver en la distancia. Lo anodino, lo *desinteresante*, y lo revelador se encuentran. En el caso de los sonidos, LTM revela con inteligencia que el propio sistema crea los matices para evitar llegar a los extremos y no provocar así el rechazo por parte del usuario de la función asociada al ruido de los mecanismos.

Las cosas son como son hasta el momento en que dejan de serlo. OAA adopta el formalismo como técnica, pero exenta de password; de esta forma se abre un mundo de migración. Las cosas "dejan de ser" cuando desaparecen sus contextos. Así se convierten en signos dispuestos a establecer contratos con el mejor postor, con el comprador más cercano o, los más afortunados, a pactar alianzas con socios más distantes¹⁴. Pero nadie quiere comprarlos: son como gamberros holgazanes, privados de toda atracción y carisma. Sólo provocan desasosiego, tedio y repulsión.

Pero todo esto no está ni siquiera previsto, porque LTM busca en realidad "experienciar y no experimentar", en palabras de OAA. Interesante observación la de nuestro personaje. *Experimentar* sería lo propio de quien sugiere que la práctica de descontextualización se basa en la búsqueda de nuevos significados gracias a la desaparición de leyes fijas en el espacio. Pero *experienciar*... ¿no contiene una velada asunción

de que los sonidos existen por sí mismos, con el peso irremediable de un ser? Porque si experimentamos un sonido es porque lo ubicamos en la dinámica de nuestro acontecer, dándole sentido y relleno, como cuando al oler un determinado perfume se nos resucita un recuerdo. Ese sonido ha adquirido una forma de vida simbólica, atado como está a la narración de nuestras percepciones. ¿Me comprenden? El sonido de las gotas de agua de un grifo mal cerrado por la noche nos puede llegar a producir enojo, hasta el punto de hacernos levantar de la cama. Nos perturba porque es ajeno a nosotros, porque ocupa una realidad para la cual no está hecha: es redundante, es monótono. La *monotonía*, el *tono único*, trasciende los límites y alcanza los extremos que el sistema se denota en evitar, a no ser que se produzca en un contexto *interesante*: como en el de la discoteca. En uno de los extremos, como el ruido de una ventana abriéndose y cerrándose por la mano del intérprete o por la fuerza del viento, la *monotonía* se hace insoportable; en el otro, se apuesta, como en ciertas músicas iniciáticas y en las bases rítmicas de los bailes contemporáneos, por la creación de una suerte de conciencia colectiva (no tan lejana a ese Kant oscuro del que hablábamos).

En realidad, creo que LTM ha dispuesto mal su proposición sobre la experiencia y el experimento. Según sus mismos criterios, experimento y experiencia son la misma cosa: no hay forma real de desgajarlos. Esas gotas golpeando sin cesar son indistinguibles del hecho de su percepción como tales.

Eso nos lleva directamente a una concepción de la narración del mundo desde un punto de vista entrópico. Nos existen en ella los cortes, ni las tierras de nadie, ni los intervalos en los que no existe nada. Nos hemos dado un mundo saturado de sentido, por lo que el silencio es inexistente. Experiencia y experimento conllevan una metanarración constante y fluida que nos obliga a interpretarlo todo.

OAA habla de la "imposibilidad de callarse": saturar de sentido las emociones y las realidades para así conseguir que la narración del mundo se muerda la cola y no podamos salirnos del sistema. Un mundo

¹⁴ Lo que llamamos *alegorías*.

en silencio podría considerarse un mundo incapaz de expandirse. Sin embargo, es en el vacío en dónde las partículas pueden moverse a más velocidad. No existe el silencio, aunque lo haya, como en el caso del *playback*, porque se rellena de su propio eco grabado. No se deja lugar a la ausencia de representación: el engranaje mediador está programado para simulaciones inmediatas, de la misma forma que el realizador de tv siempre tiene a mano la foto de un paisaje en caso de que haya un corte de programación. Hace algunos años me preguntaba por ese mismo hecho:

"El poder le tiene miedo al silencio... De entrada, siempre piensa que el silencio es consciente y voluntario, que es un silencio *emitido*. Por lo cual conviene reprimirlo dado que niega una comunicación pactada de antemano en nombre de la comunidad; pone en solfa, mofándose, el sistema establecido de diálogo. Pero el silencio, también puede ser simplemente silencio; un género de discurso que se mueve en su propia órbita y cuya onda de radio no está dentro de las frecuencias al uso, como cuando se sueña. Hay silencio porque no oímos nada. Ese silencio es sin duda mucho más hereje que el primero. Se trata de un silencio *omitido*, porque sencillamente obvia el sistema entero de representación. No es que calle, es que no dice, porque no tiene nada que decir, porque ni siquiera sabe que hay alguien que desea que diga algo. Por lo que su extirpación debe ser mucho más penetrante ya que está en juego la misma existencia del sistema. Una cosa es estar en contra, otra ni tan sólo estar. Lyotard ha escrito: "Lo que está sujeto a la amenaza no es un individuo identificable sino que es la capacidad de hablar y de callarse. Se amenaza con destruir esa capacidad. Hay dos medios de lograrlo. Hacer imposible hablar y hacer imposible callarse".¹⁵

"Para los futuristas, el ruido era la música de la modernidad. Pero, para mí, el futuro es del silencio", dice OAA. ¿El silencio de los

instrumentos o el silencio de sus narraciones? ¿o ambas? Sí. Vivimos demasiados sueños ajenos. El ruido está definitivamente muerto, extinguido. La fuerza irredente del formalismo, fagocitador incansable del significado de toda forma, ha liquidado todo vestigio de sorpresa. Todo ruido dice: no hay escapatoria. ¡Demonio de formalismo! Es capaz de crear una palabra como *sentido*, pero al conjugar sus 7 letras, sólo nos encontramos con otra palabra con "sentido": *destino*.¹⁶ Así pues, ¿dónde encontrar el silencio?

A simple vista, la aseveración de OAA sobre el futuro del silencio parece una contradicción a la luz de su propia práctica como performer acústico. Sus performances son fundamentalmente la repetición constante de un gesto o acto asociado a un sonido determinado. El catálogo de LTM incluye ventanas que se abren y cierran, gritos, teclas del piano, plástico de polietileno alveolar, platinas estropeadas, despertadores, sillas plegables, monedas, zapatos, libretas de espiral, público, teléfono, llaveros, mecedoras, máquinas de fax, proyectores de diapositivas, taladros, tampones, máquinas recreativas, secadores de pelo, cajas de cerillas o juegos de mesa. No parece que éste sea un paisaje demasiado silencioso. Sin embargo, la intención de OAA es más sutil, porque en realidad cuestiona claramente lo que entendemos por silencio. Esto es, se convierten en silencios en la medida en que se cercena la relación con su función original. En la monótona repetición de los gestos, el sonido resultante se eleva por encima de la realidad anulando nuestra capacidad de significación. Hay silencio, porque no hay ninguna función aparente vinculada a esos ruidos. A ese silencio es al que se dirige el LTM. Es más, ese silencio no simplemente se produce por la repetición del sonido, sino por la repetición del gesto que lo produce. Eso tiene su importancia, pues demuestra hasta qué punto el experimento y la experiencia son circunstancias siamesas, inextricables. Cuestionar el significado de los sonidos conduce a poner en solfa el sentido de los gestos que los crean. En buena medida, este es uno de

¹⁵ Jorge Luis Marzo, *Herejías. Una crítica de los mecanismos*, 1995.

¹⁶ Según idea elaborada por el performer Valentí Torrens.

los elementos más directamente herederos de las prácticas fluxus tan queridas por OAA; la recontextualización no puede ir aislada de una crítica social de la producción de sentido, ni de una revisión profunda del papel mediador del artista en esa reconstrucción.

OAA es ciertamente un personaje singular. Quien haya estado con él sabrá de lo que hablo. Desde sus inicios en grupos "musicales" (por llamarlo de alguna forma) con *SedContra*, cuyos conciertos eran en definitiva auténticas aberraciones auditivas (*aberraciones* en el sentido en que la Física lo utiliza) hasta sus programas de radio, pasando por sus incontables performances y direcciones de festivales sonoros, OAA se ha mantenido obsesivamente fiel a un sistema de trabajo cuyo objetivo es desmantelar los mecanismos propios del espectáculo, si entendemos éste como organizador social de significados y sentidos. Nada más lejano en sus intenciones. Conociendo a OAA, sabemos que en realidad, su práctica "creativa" (sé que esta palabra no le gustará mucho) se define por una suerte de protección, de muro. OAA construye una serie de murallas a su alrededor como si fueran tapones de cera: no para aislarse del mundo exterior, sino para captar determinadas percepciones más allá de su simple vinculación a sus codificaciones sociales, como si las escuchara en una especie de estetoscopio universal.

Quizás, en esa inmersión en el ruido propio de quien se coloca tapones de cera para intentar oír diferente, es en donde se producen las dislocaciones de sentido: ¿cuál es el ruido de los pensamientos cuando se alumbran en la mente, en la lengua? ¿por qué las palabras se convierten en fantasmas extraños cuando las repetimos una y otra vez sin descanso? ¿qué pensar de los latidos del corazón, o del ritmo de nuestra respiración, cuando los identificamos en sí mismos, disociados de la actividad cardíaca o pulmonar? ¿son esos ruidos *nosotros* o son simples mecanismos que nos identifican como objetos, como meros signos pululantes?