SOB
RE-
N08

SOBRE
Prácticas artísticas y políticas de la edición

ISSN 2387-1733
E-ISNN 2444-3484
06/2022-06/2023
BBAA/ETSAG-UGR

SONIDO PÚBLICO

SOBRE
Prácticas artísticas y
políticas de la edición

06/2022-06/2023 | 150 pp

ISSN 2387-1733 | E-ISNN 2444-3484 | DL GR 437-2015

Periodicidad: 1 número al año

EDITA
SOBRE Lab. Universidad de Granada
Editorial Universidad de Granada

EDITORES INVITADOS N08
Marina Hervás, Pedro Ordóñez Eslava

EQUIPO EDITORIAL

Director
David Arredondo Garrido, Universidad de Granada, España

Secretario
Domingo Campillo García, Universidad de Granada, España

Consejo de redacción
Antonio Collados Alcaide, Universidad de Granada, España
Marisa Mancilla Abril, Universidad de Granada, España
Antonio Zúñiga Castellano, Universidad de Barcelona, España
Ana del Cid Mendoza, Universidad de Granada, España
Miguel Ángel Melgares Calzado, Das Graduate School. Amsterdam University of the Arts, Países Bajos
Paula V. Álvarez, Universidad de Sevilla, Vibok Works, España

Comité científico
Alfonso del Río, Universidad de Granada, España
Francisco Caballero, Universidad de Granada, España
Asunción Lozano Salmerón, Universidad de Granada, España
Juan Calatrava Escobar, Universidad de Granada, España
Pedro Osakar Olaiz, Universidad de Granada, España
Yolanda Romero, Conservadora Jefe de la colección de arte del Banco de España, España
Francesco Careri, Università degli Studi Roma Tre, Italia
Alberto López Cuenca, Universidad de las Américas, Puebla, México
Mela Dávila Freire, Universität Hamburg, Alemania
Josep Benlloch Serrano, Universidad Politécnica de Valencia, España
David G. Torres, Universidad Autónoma de Barcelona, España
Sandra Sofia Gonçalves Figueredo, Universidade de Lisboa, Portugal
Ignacio López Moreno, Universidad de Granada, España
Juan Martín Prada, Universidad de Cádiz, España
Isabel Tejeda, Universidad de Murcia, España
Martin Grossmann, Universidade de São Paulo, Brasil
Bill Kelley, Jr., Otis College of Art and Design – Latin Art, Estados Unidos
Hortensia Mínguez García, Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México
Román de la Calle, Universidad de Valencia, España
Maria Helena Teixeira Maia, Escola Superior Artística do Porto, Portugal
Jesús Martínez Oliva, Universidad de Murcia, España
Ana Navarrete Tudela, Universidad de Castilla – La Mancha, España
Nuria Enguita Mayo, Directora del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), España
Juan Fernando de la Iglesia, Universidad de Vigo, España
Jesús Mª Carrillo Castillo, Universidad Autónoma de Madrid, España
Natxo Rodríguez Arkaute, Universidad del País Vasco, España
Davide Tommaso Ferrando, Libera Università di Bolzano, Italia
F. Javier Panera Cuevas, Universidad de Salamanca, España
Salvador Haro González, Universidad de Málaga, España
Carlos Miranda Mas, Universidad de Málaga, España
Rosa Brun, Universidad de Granada, España

Diseño y montaje
María Abellán Hernández

Corrección ortotipográfica
Polimnia Correctores

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No Comercial 3.0 Unported

SOBRE—LAB

sobrelab.info
contacto@sobrelab.info
facebook.com/sobrelab
instagram.com/sobrelab
revistaseug.ugr.es/index.php/sobre

SOB
RE –
N08

06/2022-06/2023

SUMARIO
Contents

05 **EDITORIAL**

07 **PANORAMA**

07-21 **José Antonio Vertedor-Romero.** De la interfaz física a la digital: un análisis transversal de la aportación de las principales creadoras a la música electrónica. *From the Physical to the Digital Interface: A Transversal Analysis of the Contribution of the Leading Female Creators to Electronic Music*

22-30 **Javier Boned Purkiss, Alberto E. García-Moreno y María José Márquez-Ballesteros.** Ciudad y arquitectura a la escucha: el sonido indiscreto como argumento cinematográfico *City, Architecture, and Listening(in): Revelatory Audio as a Film Storyline*

31-40 **Dana Papachristou.** Paseos de medios locativos: Los medios geo-locativos como medio de subversión de la historiografía hegemónica. *Locative Media Walks: Geolocative Media as Means of Subverting Hegemonic Historiography*

41 **PASAJES**

41-56 **Josep Cerdà y Pedro Alcalde.** Sonidos ocultos. Privados y públicos: imaginarios, rescatados y restituidos. Cartografías sonoras (2021-2022). *Hidden Sounds-Private and Public, Imaginary, Rescued, and Restored. Cartographies of Sound (2021-2022)*

57 **ENCARTE**

57-63 **Jesús Jara López.** Miniaturas algorítmicas

64-74 **Rubén Barroso.** Barrio Bomba/Fonoteca Sevilla

75 **CORRESPONDENCIAS**

75-83 **Alicia González, Ana Folguera, María Palacios y Trinidad Jiménez.** Falla-Zuloaga: Correspondencia

84 **ESTUDIO**

84-95 **M. Teresa López Castilla.** Cortocircuitos… Mujeres y disidencias buscando colectivizar y producir espacios seguros en la música (electrónica). *Short Circuits… Women and Dissidences Seeking to Collectivize and Produce Safe Spaces in (Electronic) Music*

96 **CAMPO**

96-111 **María Gelpí Rodríguez.** De la biomecánica a la biopolítica: sobre los contemporáneos modos de ser -productivo, urbano, aburrido y teatral- y su conformación con el entorno. *From Biomechanics to Biopolitics: About the Contemporary Ways of Being –Productive, Urban, Boring and Theatrical– and their Conformation with the Environment*

112-120 **Albert Alcoz.** Recuperación y distribución de obras de videoarte en el contexto español. El caso de Carles Pujol. *Recovery and Distribution of Video Art Works in the Spanish Context. The Case of Carles Pujol*

121-135 **Khairi Jamli.** Del derecho a la ciudad a *DreamCity. From the Right to the City, to the DreamCity*

136-137 **NOTA CURRICULAR DE LOS PARTICIPANTES**

138 **CITA DE CIERRE**

138-149 **Manuel *Saga* Sánchez García.** «Gaming Through Architectural Drawing». Exposición en el metaverso.

PANTALLA

Fábrica de Artillería, Sevilla. Fotografía de Ana del Cid Mendoza

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

EDITORIAL

Marina Hervás, Pedro Ordóñez Eslava y Equipo SOBRE
Lab Junio 2022
contacto@sobrelab.info

La atención a la escucha y al sonido no es solo teórica, ni es solo un fenómeno reciente. Nuestro siglo atestigua un importante giro epistemológico, político y educativo en torno a lo sonoro (*sonic turn*: Cox, 2021; McEnaney, 2019) y lo acústico (*acoustic turn*: Meyer et al., 2008; Barun, 2016) cuya consecuencia ha sido un aumento de la producción teórica y crítica sobre la escucha y el modo de concebir el sonido. Atendiendo al contexto complejo, convulso y polifacético de nuestros días, Marina Hervás y Pedro Ordóñez, editores invitados del N08 de la revista *SOBRE. Prácticas artísticas y políticas de la edición*, escuchan cómo la *ciudad*, la *ideología* y la *mediación* interactúan en una semiosfera amplia y transdisciplinar que requiere de una reflexión situada y adaptada al contexto actual: lo urbano se muestra simultáneamente como espacio de uso individual y colectivo, pero también como lugar para el control y como objeto de reflexión. Este número rastrea la idea de **SONIDO PÚBLICO: Ciudad, ideología y mediación** desbordando sus límites desde una miscelánea compleja de visiones y propuestas.

Siguiendo con la reordenación iniciada en el número anterior y tras pasar la revisión por pares ciegos, la sección PANORAMA recoge tres sugerentes contribuciones: José Antonio Vertedor-Romero plantea un estudio transversal que muestra un breve recorrido cronológico por el contexto histórico de la creación sonora a través de las aportaciones realizadas por mujeres a la música electrónica. Su trabajo atiende al proceso creativo de manera inclusiva, tratando de no clasificar a las personas por su condición, pensamiento o sensibilidad. Javier Boned Purkiss, Alberto E. García-Moreno y María José Márquez-Ballesteros presentan una reflexión sobre cómo el cine ha utilizado el sonido indiscreto producido en el medio arquitectónico y urbano como argumento de importantes obras cinematográficas. Este artículo identifica cuatro tipos de escucha como posibles estructuras narrativas: la escucha detectivesca, la escucha política, la escucha psicoanalítica y la escucha privilegiada. Cerrando la sección, Dana Papachristou atiende a cómo ciertas intervenciones sonoras, paseos auditivos o trabajos artísticos interactivos realizados en sitios específicos a través del uso de tecnología de medios geolocalizados, producen un entorno de *auralidad aumentada* dentro del espacio público en sintonía con los conceptos de *nomadismo* y *rizoma* de Gilles Deleuze y Félix Guattari.

El sonido guarda celosamente sus secretos; no hay ciudad que no tenga o no oculte lo prohibido, lo marginal o el escándalo. Esta es la convicción que contiene el trabajo de Josep Cerdà y Pedro Alcalde, junto con los alumnos del Máster en Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona, para la sección PASAJES: una colección sonora y visual que se plantea como una nueva manera de documentar el mundo nos haría entender y experimentar de otra forma el tiempo y el espacio.

La sección ENCARTE contiene las propuestas de Jesús Jara López y Rubén Barroso. Para el primer autor, el uso de la lógica, la matemática, la geometría o el azar ha estado siempre presente en el arte, la artesanía y el folclore, ya que los creadores musicales han usado conceptos abstractos como herramientas para componer. Jara nos propone introducirnos en el mundo abstracto de los algoritmos dándonos instrucciones para crear nuestras propias partituras, reproducibles en sencillas cajas de música. Por su parte, Barroso nos propone un proyecto realizado en la antigua Fábrica de Artillería de Sevilla, cuyo objeto fue la captación, el análisis y el archivo de los sonidos del barrio sevillano de San Bernardo.

Con motivo del centenario del Concurso de Cante Jondo de Granada celebrado en 1922, la sección CORRESPONDENCIAS recoge la invitación a cuatro autoras flamencas, Alicia González, Ana Folgue-

ra, María Palacios y Trinidad Jiménez a *co-responder* y dialogar, a partir del epistolario publicado por el Ayuntamiento de Granada en 1982, con Manuel de Falla e Ignacio Zuloaga. El resultado de esta comunicación experimental e interdimensional abre nuevas líneas de pensamiento que amplían las posibilidades hermenéuticas sobre la realidad histórica y musical de lo flamenco.

En la sección ESTUDIO, M. Teresa López Castilla identifica algunas causas históricas que han separado a las mujeres de las tecnologías de la música problematizando sobre la cadena de acciones que provocan estas exclusiones. El trabajo revisa proyectos nacionales e internacionales con un claro empuje común de la sororidad y las estructuras no jerárquicas de organización.

La sección CAMPO recoge las aportaciones abiertas a la comunidad internacional con proceso de revisión por pares. En este número publicamos el trabajo de Maria Gelpí Rodríguez que revisa la relación que existe entre el ciudadano, en sus modos de ser –productivo, urbano, aburrido y teatral–, y su conformación dinámica y problemática con el entorno. Albert Alcoz se plantea alternativas a la fragilidad de los formatos vinculados a la videocreación destacando el protagonismo del formato digital en el videoarte actual. Para cerrar la sección, Khairi Jemli presenta una trilogía documental experimental realizada en tres barrios de tres ciudades diferentes –San Antón en Cuenca, San Francisco en Bilbao y Ruzafa en Valencia– para reivindicar el derecho común a la ciudad.

La CITA DE CIERRE de este número ha sido realizada por Manuel *Saga* Sánchez García, «Gaming Through Architectural Drawing», una exposición digital en el metaverso sobre arquitectura y videojuegos, celebrada en el Centro Cultural Virtual Meetaverse en colaboración con la Fundación Arquia y la Universidad de Granada. Como viene siendo habitual en *SOBRE*, esta sección enlaza y sirve de presentación al tema central de la próxima entrega, la N09, que estará dedicada a la comunicación de arte y arquitectura en los medios digitales.

El equipo de dirección de la revista quiere señalar y reconocer el trabajo realizado por Marina Hervás y Pedro Órdoñez como editores invitados de este N08, extendiendo nuestro agradecimiento a los autores por su participación y a los lectores por el interés que muestran hacia el objeto principal de nuestra publicación, las prácticas editoriales desde el arte y la arquitectura.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

DE LA INTERFAZ FÍSICA A LA DIGITAL: UN ANÁLISIS TRANSVERSAL DE LA APORTACIÓN DE LAS PRINCIPALES CREADORAS A LA MÚSICA ELECTRÓNICA

José Antonio Vertedor-Romero
Universidad de Málaga
vertedor@uma.es

Recibido: 31/12/2021 | Aceptado: 25/4/2022
doi: 10.30827/sobre.v8i.23605

FROM THE PHYSICAL TO THE DIGITAL INTERFACE: A TRANSVERSAL ANALYSIS OF THE CONTRIBUTION OF THE LEADING FEMALE CREATORS TO ELECTRONIC MUSIC

ABSTRACT: Applying a qualitative content-analysis methodology, this article sets out a transversal study providing a brief chronological journey through the historical context of sound-creation. On the one hand, it presents contributions made by women to electronic music-creation, such as their influence on the development of different synthesizers for the creation of sound. On the other, it takes a look at contemporary artistic practices in sound-creation and explores how technology has contributed to the democratization of women's work in electronic-music studies. This shows how the creative process is becoming increasingly inclusive through technology. One example is that of the trends in computer-based art-making relating to live coding. This article joins a growing research impulse in the Spanish-speaking world calling for contributions to its development that speak to its creative processes while avoiding discrimination against people based on their social context. This speaks to the idea of building a more humane and creative future.

KEYWORDS: technofeminism, history of electronic music, interface

RESUMEN: Aplicando una metodología cualitativa de análisis de contenido, este trabajo plantea un estudio transversal en el que se muestra un breve recorrido cronológico por el contexto histórico de creación sonora. Se exponen, por un lado, aportaciones realizadas por mujeres al terreno de la creación de música electrónica, como puede ser la influencia que han ejercido en el desarrollo de diferentes sintetizadores para la creación de sonido. Por otro lado, se atiende a prácticas artísticas contemporáneas en torno a la creación de sonido y a la forma en la que la tecnología ha contribuido a la democratización del trabajo realizado por mujeres en el campo de estudio de la música electrónica. Esto muestra la manera en la que el proceso creativo se vuelve cada vez más inclusivo por medio de la tecnología. Un ejemplo son las tendencias de creación artística computacional de *live coding*. Este artículo se suma a una corriente de investigación en auge en el ámbito hispanohablante que requiere de aportaciones que contribuyan a su desarrollo atendiendo a sus procesos creativos, sin discriminar a las personas por su contexto social. Se atiende así a la idea de construir un futuro más humano y creativo.

PALABRAS CLAVE: tecnofeminismo, historia de la música electrónica, interfaz

1. Introducción

Al igual que las diferentes historias de nuestra cultura occidental, la de la música electrónica se ha ido configurando de forma androcéntrica desde sus inicios. Esto es, tecnología y música se han asociado al dominio masculino, quedando en este campo de investigación la aportación de las mujeres en un lugar apartado y en *la mayoría de las ocasiones* olvidado. En el ámbito hispanohablante existen en la actualidad numerosos trabajos en los que se pone en valor la contribución de las mujeres y las dificultades que han encontrado en este campo de conocimiento. Un ejemplo de esto lo vemos con la tesis doctoral titulada *Música electrónica y cultura de club: un estudio postfeminista de la escena española* (2015), de la doctora Teresa López Castilla. Como la autora afirma, una de las principales aportaciones de su trabajo es su intención de dar visibilidad y analizar la aportación femenina en este ámbito. Según sus propias palabras:

> ... la actividad musical de las mujeres (en toda su variedad de representaciones identitarias y expresiones sexuales) relacionadas con la música electrónica, la cultura DJ y la cultura de club en escenas locales (Madrid y Barcelona) y translocales, a nivel internacional. (p. 11)

Desde este punto de vista, tomamos las ideas planteadas por Judy Wajcman (2006), en las que la autora esboza una fuerte asociación entre masculinidad, poder y logros técnicos:

> Durante mucho tiempo el análisis feminista no sólo ha identificado las maneras en las que las relaciones género-tecnología se hacen manifiestas en las instituciones y en las estructuras de género, sino que también ha señalado los símbolos y las identidades genéricas. La afinidad de los varones con la tecnología es inherente a la constitución de la identidad sujeto para ambos sexos. (p. 168)

Siguiendo esta línea, Wajcman sostiene que la identidad femenina «ha supuesto estar mal adaptada a los afanes tecnológicos. Entrar en los ámbitos técnicos ha exigido por lo tanto a las mujeres sacrificar aspectos fundamentales de su identidad de género» (2006, p. 168). Esto se debe al rol al que el hombre ha relegado a la mujer a lo largo de la historia. Se trata de un sistema de origen patriarcal, definido bajo los parámetros de la masculinidad, al que la mujer ha tenido que adaptarse no con pocas dificultades. En este sentido, la tecnología ha jugado un papel liberador, ya que consigue destruir «las estructuras de poder. [...] No se necesita la aceptación de los medios mandados por hombres» (Rovner, 2020, min. 2). Esto permitió a las mujeres con atracción por la música electrónica realizar sus creaciones y poder mostrarlas al público de una manera directa y libre.

Otra contribución relevante en esta misma dirección viene de la mano de la compositora, historiadora y teórica de música electrónica Tara Rodgers, también conocida como Analog Tara. En el año 2000 lanzó el sitio web www.pinknoises.com para promover el trabajo de las mujeres en la música electrónica y el arte sonoro, así como para fomentar la producción de audio creativo por parte de mujeres y niñas. Este proyecto culminó con *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound* (2010), un libro de entrevistas a pioneras de la música electrónica – como Éliane Radigue, Pauline Oliveros, Maggi Payne, Annea Lockwood y Christina Kubisch– y también a artistas más jóvenes, como Antye Greie, Beth Coleman, Bevin Kelley, Giulia Loli y María Chávez (Rodgers, 2010). Con su obra, Rodgers ha reflexionado sobre la producción y la circulación del sonido en la cultura digital contemporánea y, en concreto, sobre las condiciones laborales a las que se enfrentan las productoras de medios electrónicos; por ejemplo, la obligación de ofrecer contenidos gratuitos, el trabajo afectivo que exigen los medios sociales, la privatización de las instituciones o los servicios públicos, entre otras exigencias. Junto con su diagnóstico y discusión de estas condiciones, «Rodgers ofrece alternativas, sugiriendo formas en que la cultura sonora contemporánea podría ser genuinamente más colectiva y diversa»[1] (Cox y Warner, 2017, p. 295).

Con un pensamiento próximo a este trabajo, resulta inspirador el documental *Systers with Transistors*. Este trabajo, dirigido en 2020 por la directora de cine Lisa Rovner, narra la historia no contada, o silenciada, de las pioneras de la música electrónica, compositoras que adoptaron las máquinas y sus tecnologías liberadoras, transformando por completo la forma en que producimos y escuchamos la música en la actualidad. La película traza una nueva historia de la música electrónica a través de

---

1 Traducción del autor a partir del texto original: «Rodgers offers alternatives, suggesting ways that contemporary audio culture could become more genuinely collective and diverse».

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

mujeres visionarias, como son Clara Rockmore, Daphne Oram, Bebe Barron, Pauline Oliveros, Delia Derbyshire, Maryanne Amacher, Eliane Radigue, Suzanne Ciani y Laurie Spiegel, cuyos experimentos radicales con las máquinas redefinieron los límites de la música. En este documental de archivo se revela una lucha de emancipación con la que se restaura el papel central de las mujeres en la historia de la música y de la sociedad en general. Como explica una de las protagonistas de la película, Laurie Spiegel:

> Las mujeres nos sentimos especialmente atraídas por la música electrónica cuando la posibilidad de que una mujer compusiera era en sí misma controvertida. La electrónica nos permitía hacer música que pudiera ser escuchada por otros sin tener que ser tomada en serio por el establishment dominado por los hombres. (Sisters WithTransistors, s. f.)

Por otro lado, es conveniente atender a archivos digitales, como el realizado por Ars Electronica, que tiene como objetivo catalogar información sobre las mujeres artistas y sus obras, especialmente aquellas que utilizan los medios digitales como sus herramientas de creación artística y medio de expresión. El proyecto denominado Women in Media Arts pone esta información a disposición del público para mejorar las oportunidades profesionales y la percepción pública de las mujeres en las artes de los nuevos medios. El proyecto se inició con información sobre mujeres que han dejado una huella en la historia de Ars Electronica. Ahora está abierto al público: se pide a los usuarios que contribuyan con entradas sobre artistas de los medios de comunicación femeninos. Como explican en su sitio web, se trata de un «trabajo en progreso que se actualiza con frecuencia. La fuente de las entradas realizadas por Ars Electronica es el propio archivo de Ars Electronica» (Ars Electronica, s. f.).

Bajo este marco conceptual, el presente artículo plantea un recorrido que atenderá a la contribución de mujeres pioneras al desarrollo de estos dispositivos, así como a sus creaciones más relevantes que se desenvuelven estableciendo límites entre lo natural y lo sintético. De manera transversal, se pondrán de relieve diversas prácticas artísticas en las que el uso de la tecnología ha propiciado la disolución del aparato patriarcal que ha sido dominante en las disciplinas artísticas en general. Esto también servirá como contribución en la que se resaltarán algunas de las herramientas desarrolladas para la producción audiovisual en general y la creación sonora en particular. Como apunta la pedagoga y editora del sitio web MYM (www.mujeresymusica.com), «el sesgo de género en la ciencia es algo que se viene criticando desde hace años, no sólo son pocas las mujeres que pueden aproximarse al trabajo científico sino que, además, las pocas presentes son usualmente invisibilizadas» (Valle, s. f.).

2. Objetivos

La tecnología ha conseguido eliminar las barreras patriarcales que habitaban la creación artística. Por este motivo se considera relevante abordar un estudio con el que se contribuya a mostrar el trabajo de mujeres que han sido invisibilizadas por patrones de conducta androcéntrica. El objetivo general de este artículo es el de sumarse a la aportación de literatura afín a la creación sonora en el ámbito de la música electrónica realizada por mujeres. Con esto se trata de poner en valor el trabajo de experimentación y producción sonora realizada por mujeres a lo largo del siglo XX y hasta nuestros días haciendo una revisión en paralelo al desarrollo de diversas tecnologías para la creación sonora. De esta manera se arrojará información relevante en torno a diferentes tendencias artísticas relacionadas con el sonido analógico y digital y a las herramientas utilizadas en estas prácticas.

Este trabajo se centrará en destacar aspectos relevantes en relación con los procesos implicados en la construcción y desarrollo de ciertos dispositivos de creación sonora electrónica y digital, poniendo atención especialmente a la aportación de la mujer en este campo de conocimiento, ya sea desde el punto de vista de la asistencia al desarrollo de dispositivos de producción de sonido o de su creación. A propósito de esto, se considera necesario la realización de una categorización de *software* de producción sonora y se considera adecuado incluir una tipología de uso de *software* que contribuya a abrir caminos a nuevas producciones sonoras en las que se dejen atrás los patrones exclusivos. Con este artículo, se pretende contribuir a la literatura hispanohablante un documento que sirva como referencia para futuras investigaciones en las que la figura de la mujer y sus aportaciones pasen a formar parte de un plano horizontal en el que no exista indicio alguno de exclusión. Además, se pretende aportar recursos que refuercen una línea de creación se sonido con un carácter libre.

3. Metodología

Los esfuerzos feministas y activistas en el ámbito de la música electrónica y las artes sonoras se han centrado a menudo en el empoderamiento a través de la adquisición de habilidades técnicas, como pueden ser el diseño de circuitos, la piratería, la construcción de instrumentos o la codificación de audio interactivo. Muchos de estos esfuerzos buscan «cerrar la brecha de género, operando bajo la premisa de que la ingeniería electrónica y la computación son dominios blancos y masculinos que dejan a las mujeres y a las personas de color al margen» (Tamirisa, 2021, p. 1). A medida que los espacios sonoros feministas proliferan y el activismo se conecta con la comprensión técnica, se hace necesario realizar una reflexión en torno a los formatos de conocimiento que se están perpetuando alrededor de la tecnología. Dado que el feminismo siempre está evolucionando y que los discursos feministas en la música electrónica y las artes sonoras todavía están echando raíces en muchas esferas, es necesario recordar que «no sólo estamos fabricando objetos o sistemas de actuación, sino que también estamos definiendo el activismo sonoro» (Rentschler, 2019, pp. 132-133).

Las prácticas artísticas contemporáneas, la música, la educación y la tecnología del audio han señalado a lo largo de la historia la continua falta de representación de mujeres y personas no binarias en estos campos. En entornos tecnocéntricos relacionados con las músicas de base electrónica y las artes sonoras, «un sesgo masculinista y heteronormativo ha agravado una hostilidad a menudo poco reconocida hacia las agendas feministas de cambio o reforma»[2] (Goh y Thompson, 2021, p. 1). Como afirma Wajcman (2006):

> La vida de las mujeres ha experimentado numerosas transformaciones en el último siglo. La aparición de tecnologías radicalmente nuevas ha provocado que los debates feministas contemporáneos sean más optimistas en relación con las posibilidades que se abren para ellas (p. 16)

Estos principios ponen de manifiesto la importancia de atender este tema con la finalidad de desarrollar un pensamiento crítico, inclusivo y transversal en nuestras sociedades que reconozca el valor de las aportaciones de las mujeres en las diferentes disciplinas. Mediante una metodología cualitativa de análisis de contenido, este trabajo plantea un contexto histórico en el que se muestran las contribuciones principales al terreno de la creación de música electrónica, como es, por ejemplo, el desarrollo de diferentes sintetizadores para la creación de sonido. Se realizará un breve recorrido histórico y un estudio que atenderá al trabajo realizado por mujeres en este campo de investigación.

Como herramienta desarrollada para investigaciones de las ciencias sociales y los medios de comunicación, esta metodología ha sido útil para generar una descripción objetiva del tema tratado en esta propuesta. La estructura conceptual que se ha creado con este proyecto permite visualizar los conceptos interrelacionados en este campo de estudio. Se ha procedido a esto mediante la realización de inferencias reproducibles que parten de la observación directa de los fenómenos expuestos (López Noguero, 2022). Se ha procedido extrayendo los datos de entornos empíricos vinculados a este ámbito de investigación o traídos por las propias creadoras que aparecen en este documento.

El análisis de contenido fue desarrollado por uno de los pioneros de la ciencia política y de las teorías de la comunicación durante las décadas de 1930 y 1940, Harold D. Lasswell, dentro de su investigación sobre la comunicación de masas, en la Universidad de Stanford. En su origen, se trataba de una técnica creada como método cuantitativo de investigación documental, de la que surgió el paradigma de Lasswell que consiste en preguntarse «quién dice qué a quién, cómo lo dice y con qué efecto» (Ascanio, 2001), una teoría que sigue vigente en la actualidad, donde Internet y el entorno cibernético han ganado terreno en el proceso comunicativo.

Uno de los aspectos del análisis de contenido es lo que el profesor de comunicación Klaus Krippendorff (1980) ha definido como «estructura conceptual». Este término alude al conjunto de conceptos interrelacionados que sirven para delinear el papel del investigador

---

2 Traducción del autor a partir del texto original: «A masculinist and heteronormative bias has compounded an often under-acknowledged hostility to feminist agendas of change or reform».

en el análisis de contenido y para guiar la realización de este. También permite evaluar cualquier análisis de contenido ya realizado. Los mensajes y comunicaciones se refieren por lo general a fenómenos que no son observados directamente por los receptores de aquellos, esta característica obliga al receptor de la comunicación a hacer deducciones específicas a partir de los datos que se observan desde el entorno empírico de estos. Como define este autor:

> El análisis de contenido es una técnica de investigación que permite hacer inferencias válidas y reproducibles a partir de textos (u otros materiales significativos) a los contextos de su uso. Como técnica, el análisis de contenido implica procedimientos especializados. Se puede aprender y se puede divorciar de la autoridad personal del investigador. Como técnica de investigación, el análisis de contenido proporciona nuevos conocimientos, aumenta la comprensión del investigador sobre determinados fenómenos o informa sobre acciones prácticas. El análisis de contenido es una herramienta científica[3]. (Krippendorff, 1980, p. 18)

4. Formatos de creación sonora: procesamiento de señales analógica y digital

Nos gustaría comenzar este estudio resaltando la importancia que el concepto de *ruido* y el sonido concreto han adquirido durante la segunda mitad del siglo XX en diferentes campos del conocimiento y la repercusión de estos en la investigación sonora actual. Un ejemplo de empleo del sonido a nivel científico lo encontramos en las propuestas de sonificación de datos aplicados a diferentes procesos relacionados con la física. Según nos indica la profesora del Departamento de Estudios Sociales de la Facultad de Arte y Ciencias Sociales de la Universidad de Maastricht Alexandra Supper (2014):

> La sonificación se inscribe en la reciente tendencia, debatida en la literatura sobre la comprensión de la ciencia por parte del público, hacia un mayor énfasis en la «interactividad» y los «cruces» entre la ciencia y el arte como respuesta a la crisis percibida en la relación entre las ciencias y su público. Sin embargo, la sonificación también puede ser entendida como la última iteración de una larga tradición de teorización de las relaciones entre la naturaleza, la ciencia y la experiencia humana. (p. 34)

Las estrategias tecnológicas audiofónicas y su relación con la historia de la ciencia han facilitado una aproximación del sonido y el ruido al terreno de la música. Estas tácticas de creación de dispositivos electrónicos, como ocurre con las grabadoras de audio o el desarrollo del sintetizador, diluyen jerarquías entre notación musical clásica y otras manifestaciones más experimentales. Pero, sobre todo, puede decirse que da comienzo la democratización de la producción artística sonora, algo que ha permitido a la sociedad en general ocupar un lugar relevante en el ámbito de la producción artística audiovisual *indisciplinar*.

El teórico del uso del sonido en las artes Douglas Kahn (1999) desarrolla una reflexión en torno al uso de los ruidos en la música artística occidental. Kahn afirma que «los ruidos no eran intrínsecamente extramusicales; eran simplemente los sonidos que la música no podía utilizar» (1999, p. 68). Kahn continúa este pensamiento señalando cómo, en la segunda mitad del siglo XIX, la acústica, aún «asociada a la investigación científica que es la música», ayudó a incorporar nuevos sonidos de diferente procedencia al mismo tiempo que se «separaba de la música mediante nuevas técnicas de sonorización visible, derivadas de diseños gráficos e instrumentos de grabación automática» (1999, p. 68). Estas bases, que definen la importancia del sonido como elemento cultural, son teorizadas también por el economista y académico francés Jacques Attali, quien apuntaba que «escuchar música es escuchar todo el ruido, entendiendo que su apropiación y control es un reflejo de un poder esencialmente político» (2009, p. 6). Attali afirma también que «con el ruido nace el desorden y su contrario, el mundo; y que con la música nace el poder y su opuesto: la subversión» (2009, p. 7). Podemos encontrar abundante bibliografía sobre la evolución de la música electrónica y sus dispositivos, por ejemplo, en el sitio web www.120years.net se establece como un archivo digital en el que se recoge una buena parte del

---

3 Traducción del autor a partir del texto original: «Content analysis is a research technique for making replicable and valid inferences from texts (or other meaningful matter) to the contexts of their use. As a technique, content analysis involves specialized procedures. It is learnable and divorceable from the personal authority of the researcher. As a research technique, content analysis provides new insights, increases a researcher's understanding of particular phenomena, or informs practical actions. Content analysis is a scientific tool».

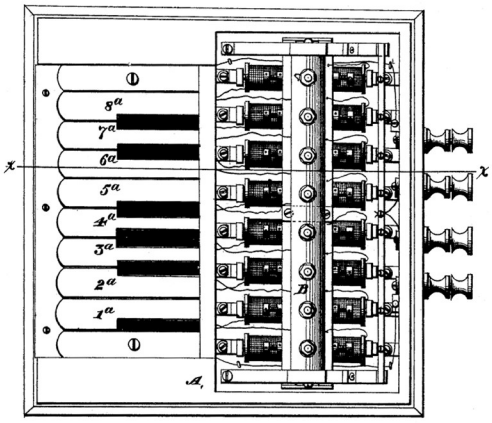


Figura 1: Patente n.º 173,618, electro-harmonic telegraph, del profesor Elisha Gray. Patentado el 15 de febrero de 1876. 120 Years of Electronic Music. https://120years.net/the-musical-telegraphelisha-greyusa1876/

origen y evolución de la música electrónica. No obstante, se introducirán unos conceptos básicos de síntesis de sonido a modo de aproximación al tema.

Prácticamente, cualquier circuito electrónico que tenga una función periódica puede ser utilizado como fuente de sonido. Simplemente conectando su salida a un altavoz, este convierte la energía eléctrica en energía mecánica con forma de ondas sonoras. Los primeros experimentos en los campos de la electricidad y el sonido mostraron la posibilidad de construir un instrumento musical electrónico simplemente porque un oscilador electrónico podía ser ajustado a una variedad de tonos musicales. Tomaremos como ejemplo de esto el *musical telegraph* de Elisha Gray (1835-1901), construido en 1874 como uno de los primeros instrumentos electrónicos (Jenkins, 1964). Desde entonces, el control de la afinación para que una salida eléctrica se convierta en una interpretación musical significativa ha sido un problema por resolver. No obstante, esto es algo que el profesor Elisha Gray solventó añadiendo una especie de teclado a los circuitos electrónicos involucrados (figura 1).

Instrumentos posteriores mostraron que este enfoque no era el único válido, como puede verse con el caso del theremín, desarrollado en la década de 1920 por el músico, científico e inventor soviético Léon Termen (1896-1993). El theremín usaba una antena vertical que con la proximidad de la mano del intérprete determinaba el tono que era continuamente variable en lugar de limitarse a ciertas notas. El sonido del theremín se basaba en una onda sinusoidal simple, pero con suficientes bandas laterales para retener algo de profundidad y expresión musical mediante el posicionamiento de los dedos. Cabe señalar que, ya en 1896, Thaddeus Cahill, inventor de la *telharmonium*, «usó el término síntesis sonora para describir este método de creación de sonido» (Jenkins, 1964, p. 362). La historia de este instrumento es altamente conocida, sin embargo, consideramos importante comenzar esta relación entre interfaces y aportaciones de mujeres nombrando a una de las precursoras de la música electrónica, Clara Rockmore, cuyas facultades como niña prodigio con el violín se vieron mermadas debido a una enfermedad. Su relación con Léon Termen en 1928 la llevó a conocer este novedoso instrumento. Sus conocimientos musicales, unidos a su brillante talento, facilitaron a esta artista elaborar su propio método de ejecución, con lo que «ayudó al creador de este sintetizador a desarrollar y perfeccionar su invento» (Susana, 2017).

En el desarrollo de maquinaria electrónica vinculada a la creación musical es habitual hablar de los grandes pioneros de la electrónica y reconocer nombres como el ya mencionado Léon Termen o los trabajos de Pierre Henry, Pierre Schaeffer o Brian Eno. No obstante, como hemos visto con el ejemplo del theremín y veremos más adelante, más allá de ser apoyo en el desarrollo de dispositivos sonoros, siempre ha habido mujeres involucradas en estos procesos; muchas de ellas, además de ser matemáticas, físicas o ingenieras, también eran compositoras de música o creadoras de sonidos. Por ejemplo, tomaremos un caso bien conocido en el terreno de la creación de música electrónica como es la creación del primer sintetizador construido por Bob Moog en 1963, que llega a alcanzar una gran presencia en este campo de investigación. Sin embargo, no es tan conocida la interfaz musical electromecánica y optoelectrónica The Oramics Machine (figura 2), codiseñada y encargada por la artista Daphne Oram entre 1962 y 1972, de la que puede afirmarse que ha influenciado

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

al actual *software* DAW (Digital Audio Workstation). Este dispositivo se describe mejor como una máquina de lectura de sus *notaciones gráficas*:

> ... nacida de la noción modernista Varèsiana de una herramienta musical universal, una noción que a su vez surge de los nuevos principios de la tecnología electrónica de principios del siglo XX. En efecto, funcionaba como un secuenciador y sintetizador combinados, pero lo hacía de manera muy diferente a los primeros sintetizadores analógicos controlados por tensión y los secuenciadores digitales/analógicos del periodo 1964-1980. (Richards, 2018, p. 10)

Figura 2: Foto promocional de Oram, c. 1966. Aquí está trabajando en la sección de control de volumen analógico. A la izquierda de las pistas de la película, están las tres pistas de control de tono digital y luego la pista de vibrato, *notaciones gráficas*. DaphneOram. https://www.daphneoram.org/oramicsmachine/

Para algunas autoras, existen diferentes motivos por los que la mujer ha sido invisibilizada en la música electrónica, pero podemos estar de acuerdo en que existe un elemento común indiscutible:

> El patriarcado en las décadas comprendidas entre los 30 y los 70 se caracterizaba por impedir fervientemente el acceso de las mujeres a estudios o trabajos de alta cualificación. Muchas de las mujeres vinculadas a la creación electrónica vieron fracasar sus proyectos por ser precisamente mujeres: la organización de Suzanne Ciani para avanzar en la investigación tecnológica quebró porque los accionistas no confiaban en una mujer; Pierre Henry y Pierre Schaeffer despidieron a su asistenta por ser demasiado creativa, cosa que le generó la posibilidad de trabajar en la Universidad de Nueva York y convertirse en un referente de la música concreta, esta vez sin necesidad de cobijarse bajo el brazo de los dos referentes masculinos. (Valle, s. f.)

Este intento de eliminar de la historia la aportación de las mujeres ha dejado al margen a numerosas creadoras, como Eliane Radigue. Esta pionera de la música electrónica es una fuente de inspiración debido a su marcado minimalismo desarrollando trabajos de gran interés con el uso del sintetizador ARP. Radigue se distinguió con composiciones que eran puro *drone* electrónico. En 1974, un grupo de estudiantes franceses en California que encontraron su trabajo sugirieron una similitud entre sus composiciones y la meditación budista (Otchy, 2017). Es necesario destacar en este sentido que también las mujeres transgénero han sufrido esta neutralización histórica. Un claro ejemplo lo encontramos en la artista Wendy Carlos, la compositora ganadora del premio Grammy. Se la conoce entre otras creaciones por su demostración del primer instrumento de teclado disponible comercialmente que ayudó a desarrollar con Robert Moog. Entre sus numerosas aportaciones, se encuentra la partitura de la película *La naranja mecánica* (1975), de Stanley Kubrick (Messynessy, 2019).

En esta línea de construcción de sintetizadores para la creación de música electrónica, encontramos a Don Buchla, considerado como uno de los pioneros más importantes en el diseño de instrumentos musicales electrónicos. Buchla recibió una licenciatura en física de la Universidad de California (Berkeley) en 1960. Construyó su primer sintetizador controlado por voltaje en 1963, y desde entonces ha producido una variedad de instrumentos conceptual y técnicamente innovadores, cada uno avanzando el estado del arte en el diseño de instrumentos electrónicos (Buchla, s. f.). Otro ejemplo en este sentido es el antes mencionado Moog Modular Synthesizer, desarrollado por Robert Moog a mediados de los 60 y que podemos encontrar en la actualidad en el mercado con diferentes formatos de sintetizadores modulares. Se trata de un sintetizador analógico equipado con teclas sensibles al tacto que funcionan como condensadores variables cuya capacitancia va en función de la fuerza aplicada a las teclas (figura 3):

> La capacitancia variable se emplea para generar una tensión de control variable y se utiliza para ejecutar o modificar una o varias funciones, como el volumen del sonido producido por el instrumento, la frecuencia de corte de un filtro de paso bajo en el sistema de salida del instrumento, controlar la cantidad de vibrato y su frecuencia u otra modulación periódica que pueda introducirse en los sonidos producidos por el instrumento, o la posibilidad de manipular la cantidad de curva en el tono de un sonido producido por éste, es decir cambiar el tono ligeramente respecto a su valor nominal[4]. (Moog, 1980, p. 1)

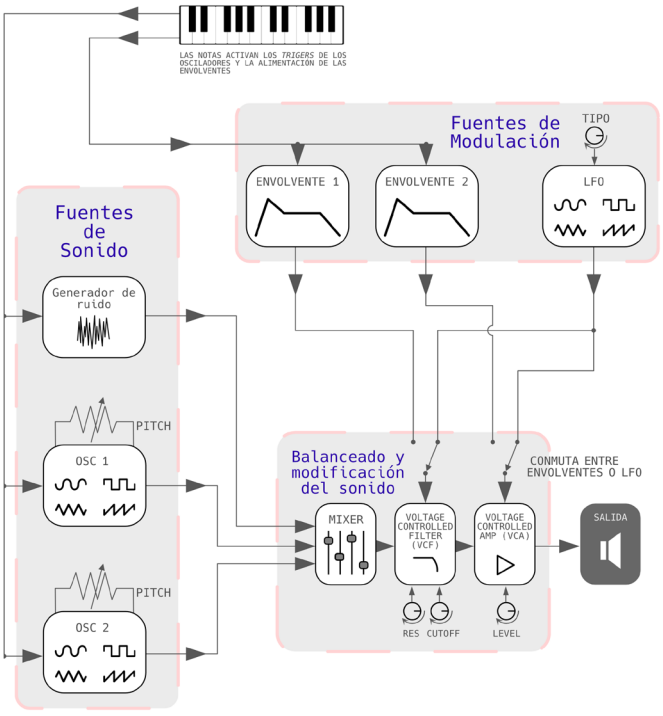


Figura 3: Esquema básico del procesamiento eléctrico en un sintetizador genérico. Imagen de elaboración propia

Volvemos a encontrar aquí algo común en lo que llevamos viendo a lo largo de este trabajo, y es que, como ocurre con numerosos instrumentos de música electrónica, en esta ocasión también una mujer destacó por el uso magistral del instrumento, lo que nuevamente sirvió a su diseñador para llevar el dispositivo a alcanzar la calidad con la que hoy se reconoce al

---

4 Traducción del autor a partir del texto original: «The variable capacitance is detected and used to produce a variable control voltage which is used to execute one or several of various control functions, such as controlling the volume of the sound produced by The instrument, controlling the cutoff frequency of a low pass filter in the output system of the instrument, controlling the amount of vibrato or other periodic modulation introduced into the sounds produced by the instrument, controlling the frequency of the vibrato or other periodic modulation, or controlling the amount of "bend" in the pitch of a sound produced by the instrument, i.e. shifting the pitch slightly from its nominal value».

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

sintetizador Buchla. En este caso, se trata de la pionera de creación sonora con sintetizadores e innovadora de la composición de música electrónica de estilo *new age* desde principios de los años 80, Suzanne Ciani:

> A lo largo de su carrera ha desafiado presunciones predefinidas sobre género y diseño de sonido a través de la modulación sonora con el sintetizador Buchla. Como pianista y teclista, dedicó gran parte de sus esfuerzos a extraer sensaciones femeninas de las máquinas, aportando un contrapunto necesario a la rigidez del machismo imperante en el mundo tecnológico. (Red Bull Music Academy, 2017)

Suzanne Ciani es una compositora nominada a cinco premios Grammy, pionera de la música electrónica y artista de grabación neoclásica que ha lanzado más de veinte álbumes en solitario, entre los que se incluyen: *Seven Waves, The Velocity of Love* o su histórico LP *LIVE Quadraphonic*, con el que reinició sus actuaciones con el Buchla. Su trabajo ha aparecido en películas, juegos y también en innumerables cortes publicitarios. Fue incluida en la primera clase del Salón de la Fama de la revista *Keyboard* junto con otras figuras de los sintetizadores, incluidos Bob Moog, Don Buchla y Dave Smith. Recibió el Premio a la Innovación Moog. Más recientemente, recibió el premio Independent Icon Award de A2IM. Ciani se graduó de Wellesley College y tiene una maestría en composición musical de la Universidad de California (Berkeley) (Ciani, s. f.).

5. Nuevos procesos creativos de producción sonora digital

Se ha comentado anteriormente que el arte realizado con código de programación ha democratizado la creación artística. Este hecho ha implementado numerosas tendencias creativas experimentales relacionadas con algoritmos generativos y con la inteligencia artificial. Cada vez podemos encontrar más estudios sobre la evolución de la música electrónica en general y sobre el desarrollo de sintetizadores en particular; lo vemos, por ejemplo, en la implicación del grupo Domunø Events por compartir su interés por el sonido y la tecnología involucrada en su producción (Domuno, s. f.). Podemos comprobar que las diferentes síntesis de sonido han sufrido una evolución que ha influenciado al desarrollo de diversos programas DAW, desde los que emulan clásicos sintetizadores modulares, como hemos mencionado con el trabajo de Daphne Oram y ocurre con el sistema multiplataforma VCV Rack (VCV, s. f.) (figura 4). Esto se ha llevado también al desarrollo de entornos de programación visual que permiten crear programas gráficamente, sin tener que escribir líneas de código, como ocurre con otros entornos de programación visual, VVVV[5], TouchDesigner[6] o Pure Data[7], por ejemplo.

Se tomará esta alusión al *software* para introducir el trabajo de una autora muy relevante en este sentido y a la que ya se ha mencionado anteriormente, Laurie Spiegel. Se trata de una compositora norteamericana que destacó principalmente por su experimentación con la computadora como recurso creativo. Desde su campo de acción, esta artista desarrolló numerosos trabajos en Bell Telephone Labs, como deja constancia en su página web (www.retiary.org). Podemos comprobar que es una artista con diferentes inquietudes en torno a la imagen, al sonido y a los procesos algorítmicos. Entre 1974 y 1976 desarrolló una serie de dibujos digitales utilizando una Rand Tablet[8] y el programa FORTRAN IV que ella escribió (Spiegel, s. f.). En 1985, Spiegel escribe un programa para su uso personal con el que podía hacer música electrónica utilizando solo el ratón de su Mac 512k. El programa, Music

---

5 VVVV es un entorno híbrido de programación visual/textual en vivo que facilita la creación de prototipos y su desarrollo. Disponible en https://vvvv.org/

6 TouchDesigner es un entorno de programación por nodos orientado al contenido audiovisual multimedia en vivo. Disponible en https://derivative.ca/

7 Pure Data es un lenguaje de programación visual de código abierto destinado a la creación de contenido audiovisual. Desarrollado por Millet Puckette desde 1996, dio paso al programa Max, de Cycling'74. Disponible en https://puredata.info/

8 Desarrollada en la década de 1960, la tableta cuadrada de 10 pulgadas usaba un programa de reconocimiento de escritura a mano que RAND llamó GRAIL (por *lenguaje de entrada gráfica*). Sosteniendo un lápiz óptico, los usuarios podían dibujar formas y texto en la tableta, que GRAIL suavizó y representó correctamente en un monitor más grande en tiempo real (Bauman, 2018).

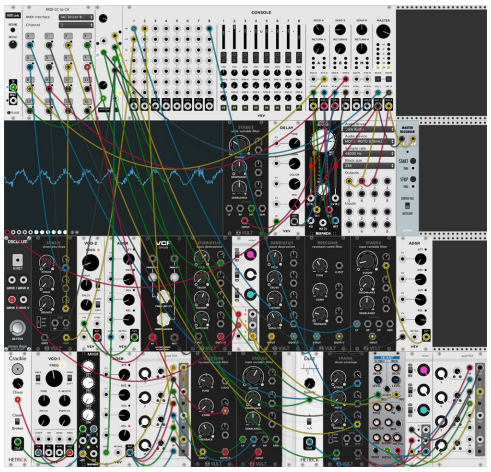


Figura 4: Interfaz del programa VCV. Captura de pantalla propia realizada con el programa en funcionamiento. Disponible en www.vcvrack.com

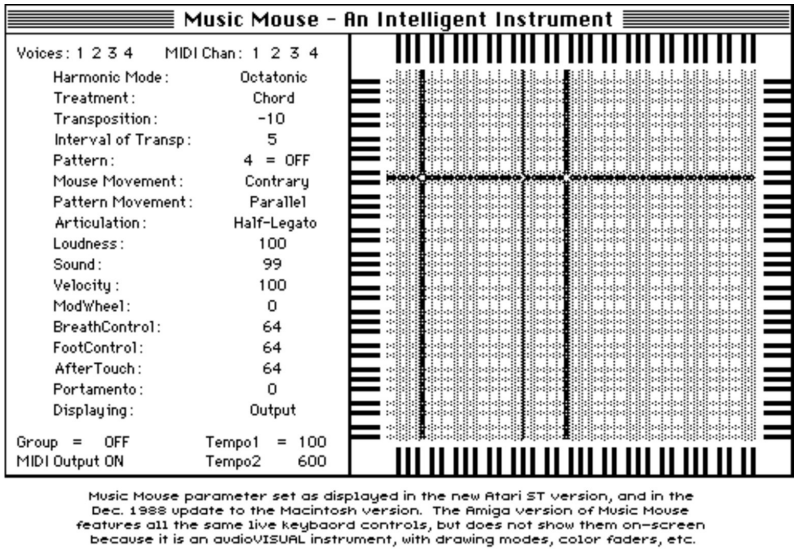


Figura 5: Interfaz del programa Music Mouse – An Intelligent Instrument. http://www.retiary.org/ls/index.html

Mouse – An Intelligent Instrument (figura 5), permitía utilizar el propio ordenador como un instrumento musical, se tocaba moviendo el ratón con una mano mientras se controlaban docenas de parámetros musicales disponibles desde el *qwerty* del Mac. Como la autora afirma, se trata de un «gran generador de ideas musicales, un entrenador de oído, una herramienta de composición y un instrumento de improvisación» (Spiegel, s. f.).

El uso de la computadora como recurso creativo ha supuesto una (R)evolución en el ámbito artístico. La presencia de computadoras en el ámbito creativo ha generado nuevas tendencias artísticas que utilizan este dispositivo como herramienta principal en sus procesos creativos. Un ejemplo de esto puede ser la denominada *live coding*. Se trata de un proceso creativo en el que los programadores practican métodos en los que se maniobra con la alteración del código de programación en directo con la finalidad de generar contenido audiovisual. «Trabajar con la computadora ofrece cada vez mayores opciones de configuración y permite ejecutar con mayor precisión programas en tiempo real, además, las computadoras actuales son capaces de sintetizar sonidos e imágenes empleando cualquier técnica que se pueda imaginar» (Miranda, 2002, p. 16).

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Por otro lado, las prácticas de *live coding* se discuten a menudo como una producción mediada por la tecnología en la que existe un autor o agente creativo en el control de la producción. Lo que se celebra es la producción creativa o de autor y la agencia, mientras que el código de programación y el *software* se fetichizan. En palabras de las académicas y feministas Joanne Armitage y Helen Thorham (2021), estos relatos suponen un problema, ya que:

> refuerzan las concepciones normativamente masculinas, blancas y occidentales de la tecnología que, a su vez, alimentan la creciente valorización de la lógica aceleradora, al tiempo que niegan la experiencia encarnada, por no hablar de muchos otros cuerpos, experiencias e historias (no blancos, occidentales y masculinos)[9]. (p. 127)

La *live coding* supone una posibilidad de creación audiovisual que anula tanto las diferencias físicas entre humanos como la idea tradicional de *autoría* o la figura del *artista* como un ser mitificado con unas aptitudes excepcionales o *divinas* que, en la mayor parte de los casos, se relacionaba con el hombre. Como ya se ha apuntado, la tecnología descompone las tradicionales y prolongadas separaciones conceptuales entre cuerpos, además de señalarnos las relaciones que existen entre el ser humano, sus tecnologías y la manera en la que se relacionan con ellas.

Una de las principales exponentes de estas prácticas artísticas es la creadora, gestora, organizadora y curadora de los festivales Odiuresion, en Radio UNAM, y ArsFutura Alexandra Cárdenas. Fue directora de la Conferencia Internacional de Live Coding (ICLC 2017) en su tercera edición. Desde el 2008, en su trabajo incluye composición en música electrónica y actuaciones de *live coding* con las que trabaja tanto el sonido como la imagen. Utilizando *software* libre y abierto como SuperCollider y TidalCycles, Alexandra es una de las pioneras de *live coding* en música electroacústica y forma parte del *forefront* del movimiento Algorave[10] (Trilnick, 2019). Cabe destacar que la Algorave ha hecho un esfuerzo deliberado y concertado para aumentar el número de artistas femeninas. La verdadera belleza de esto es que es un movimiento en crecimiento e incluir un buen equilibrio desde el principio ayuda a mantener el número de mujeres involucradas en estos eventos a largo plazo. «¡Cuantos más modelos a seguir tengamos, mejor!» (Bolt, 2017).

En este entorno de creación electrónica y digital, cabe señalar el festival nacional dedicado a mujeres que trabajan en los campos de la música electrónica, el arte sonoro, el cine y la experimentación audiovisual, She Makes Noise, un proyecto de Playtime Audiovisuales y La Casa Encendida. Este evento comenzó en 2013 como un Tumblr[11] creado por Natalia Piñuel para abordar la situación anómala de la postergación de las mujeres en el ámbito de la música electrónica, debido a esa especie de pensamiento arquetípico según el cual se atribuye al hombre la mayoría de las innovaciones en la creación. Como vemos en la entrevista realizada por Mar López (2016), este proyecto surge desde «la rabia al conocer las bajas estadísticas publicadas por la plataforma Female:Pressure[12] de mujeres participando en festivales de electrónica» (López, 2016). Esto es algo que realmente carece de sentido, ya que, como podemos comprobar:

> Durante la II Guerra Mundial y sobre todo en el Reino Unido, las mujeres fueron en gran medida las encargadas de operar con nuevas tecnologías como el radar, la radio o las primeras

---

9 Traducción del autor a partir del texto original: «They bolster normatively masculine, white and Western conceptions of technology that in turn feed into the growing valorisation of accelerationist logic, whilst negating embodied experience, not to mention many other (non-white, Western, masculine) bodies, expertise and histories»

10 Algorave es un lugar de actividad actual en el que se exploran los algoritmos en alianza con la música electrónica de baile en directo; a menudo son el medio para generar nueva música de baile en vivo a partir de eventos informáticos individuales o la manipulación de segmentos de música de baile existentes. La naturaleza de los algoritmos en estas producciones incluye la generación probabilística dentro de parámetros restringidos y la transformación superior del patrón. La interfaz de control varía desde la codificación en vivo hasta la instrumentación tipo DJ. El sitio web de Algorave define el movimiento con la afirmación «sonidos caracterizados total o predominantemente por la emisión de una sucesión de condicionales repetitivos» (www.algorave.com) (Collins y McLean, 2014).

11 https://shemakesnoise.tumblr.com/

12 https://www.femalepressure.net/

> programaciones. Y no solo eso, sino que supieron ver las posibilidades que abrían dichas tecnologías. (Costa, 2015)

Otros festivales como Heroines of Sound Festival, se proponen como tarea *(re)descubrir* a las protagonistas femeninas de la música y aumentar la presencia pública de su música. El objetivo de estos eventos es que las obras de las mujeres pioneras de la música electrónica sean accesibles a un público más amplio. De esta manera, el público tiene la oportunidad de descubrir conexiones entre las primeras heroínas y las compositoras activas hoy en día en la música contemporánea y la interpretación electrónica. Este festival se plantea como objetivo a largo plazo fortalecer la proporción de artistas femeninas/no binarias de diferentes países (Heroines of Sound, 2022).

Para finalizar este apartado, se ha elaborado el siguiente mapa de referencia conceptual (figura 6), en el que se muestran tipologías de *software* según su uso híbrido (visual, modular, sonoro, *live*, protocolo). Para la realización de este diagrama se ha realizado una categorización atendiendo a la tendencia creativa para la que está diseñado. Este esquema servirá para futuras líneas de investigación relacionadas con la creación audiovisual computacional, ya que da una idea de sus posibles aplicaciones además de mostrar diferentes entornos creativos en los que suelen emplearse. En lo que respecta a las diferentes tendencias creativas en torno a la creación digital de sonido, en este texto se muestran algunas de las más actuales; no obstante, queda abierta esta investigación para ser implementada en futuros proyectos.

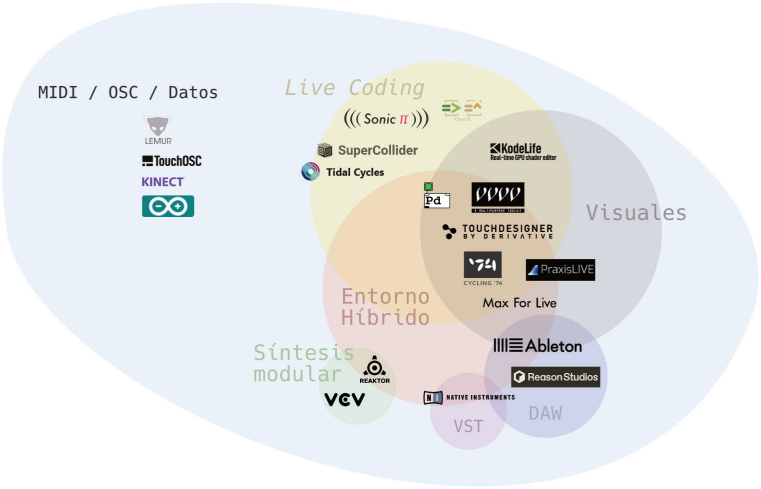


Figura 6: Mapa de referencia en el que se categorizan diferentes *software* atendiendo a la tipología de uso o a las posibilidades que ofrecen como herramienta de creación audiovisual

6. Conclusiones

A través de este trabajo de investigación se ha podido constatar que existe una línea de pensamiento en auge que se preocupa por disolver las barreras androcentristas que han marcado el espacio de la creación audiovisual a nivel mundial. Podemos considerar que este proceso se está realizando demasiado despacio, tal vez debido a la reacción patriarcal que intenta mantener en nuestra sociedad sus residuos y que lamentablemente sigue teniendo su evolución en algunos estratos sociales. No obstante, cada vez son más las personas que están tomando conciencia de la importancia de este tema. El recorrido establecido en este análisis permite hacernos una idea de la importancia de la mujer en el campo de la creación de música electrónica. Esto también sirve para señalar el silenciamiento que han sufrido a lo largo de la historia, realzando de esta manera el «poder creativo» e «intelectual» de la figura del hombre.

Comprender la evolución de la música electrónica realizada por mujeres nos ayuda a observar de una manera objetiva el papel crítico que ellas han tenido para la aportación de contenido y en la generación de nuevas ideas a este campo de investigación. Puede

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

vislumbrarse con este estudio que los espacios que ocupan las mujeres que crean música electrónica en la actualidad han crecido, aunque cabría hacer aquí una reflexión en torno a si estamos aún en el comienzo de algo que está por venir. En este sentido, se considera que la democratización de la que se ha hablado a lo largo de este artículo, ocasionada por los avances de la tecnología y el *software*, ha permitido a las mujeres reivindicar y construir su espacio creativo. Esto se debe a que estos dispositivos han permitido desde sus inicios tanto la creación como la difusión por diferentes medios, como puede ser Internet. Sea como sea, con este trabajo se apoya una evolución creativa inclusiva que en general ha estado dominada por la masculinidad y que ha cosificado a la figura femenina y la transgénero relegándola en la mayoría de las ocasiones a un-otro lugar fuera de los entornos artísticos.

Hemos podido comprobar con este ensayo cómo los nuevos dispositivos abrieron la música a todo el campo del sonido, cómo la música electrónica no solo cambió los modos de producción, sino que en sus amplios efectos también transformó los propios términos del pensamiento musical. Del mismo modo se ha podido observar que existen cada vez más plataformas de difusión del trabajo realizado por mujeres en este campo creativo de la música electrónica, como vemos con el proyecto Women in Media Art, por ejemplo. Esto es un hecho muy relevante en el sentido de que de esta manera se contribuye a dar visibilidad a los espacios creativos abordados por las mujeres. Este hecho también abrirá nuevos núcleos artísticos femeninos/no binarios dejando a un lado las concepciones patriarcales que determinaban y establecían una manera de hacer las cosas demasiado excluyente.

Por último, este trabajo quiere sugerir la idea de cómo el dinamismo de la naturaleza inspira la variación audiotecnológica en un proceso en el que todos los seres tienen cabida, del mismo modo que nos permite ver cómo la tecnología admite el ensamblaje de los sonidos mediante una interrelación matemática. Se pone de manifiesto la importancia de continuar dando visibilidad a la labor iniciada por autoras que, con su valor, han dado pasos de gigantes entre dinosaurios, fomentando un pensamiento rupturista y de oposición contra un sistema eminentemente masculino. Con este artículo se pretende resaltar la necesidad de fomentar un pensamiento crítico híbrido que aglutine en lugar de producir división, que atienda al proceso creativo sin clasificar a las personas por su condición, pensamiento, sensibilidad o la manera en la que presta atención a sus emociones. La intención final se basa en la idea de construir un futuro más humano y creativo.

Agradecimientos

Este trabajo se ha desarrollado en el marco de la Ayuda de Recualificación para Jóvenes Doctores Margarita Salas concedida por el Ministerio de Universidades y la Universidad de Málaga para el periodo comprendido entre 2022-2024.

Referencias

Armitage, J. y Thornham, H. (2021). Don't Touch my MIDI Cables: Gender, Technology and Sound in Live Coding. *Feminist Review*, *127*(1), 90-106. https://doi.org/10.1177/0141778920973221

Ars Electronica. (s. f.). Women in Media Arts. Recuperado el 12 de diciembre de 2021, de https://archive.aec.at/womeninmediaarts/

Ascanio, A. (2001). *Análisis de contenido del discurso político*. Equinoccio.

Attali, J. (2009). *Noise: The Political Economy of Music* (10th ed.). University of Minnesota Press. https://doi.org/10.25101/15.14.

Bauman, M. (2018, 4 de septiembre). The RAND Tablet: iPad Predecessor. *The RAND Blog*. https://www.rand.org/blog/rand-review/2018/09/the-rand-tablet-ipad-predecessor.html

Bolt, I. (2017, 31 de agosto). Meet the Female Coders Pushing Electronic Music into the Future. *Mixmag*. https://mixmag.net/feature/female-coders-algorave

Buchla. (s. f.). *History*. https://buchla.com/history/

Ciani, S. (s. f.). *BIO*. Suzanne Ciani. https://www.sevwave.com/bio

Collins, N. y McLean, A. (2014). Algorave: A Survey of the History, Aesthetics and Technology of Live Performance of Algorithmic Electronic Dance Music. En *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression* (pp. 355-358). NIME. http://www.nime.org/proceedings/2014/nime2014_426.pdf

Costa, J. M. (2015, 26 de febrero). Ellas también hacen ruido y desde mucho antes que tú. *El Diario*. https://www.eldiario.es/cultura/musica/ellas-hacen-ruido_1_4354684.html

Cox, C. y Warner, D. (Eds.). (2017). *Audio Culture: Readings in Modern Music* (Revised Ed.). Bloomsbury.

Daphne Oram. (s. f). *The Oramics Machine*. https://www.daphneoram.org/oramicsmachine/

DOMUNO. (s. f.). *Domuno Blog*. https://www.domuno.es

Doornbusch, P. (2004). Computer Sound Synthesis in 1951: The Music of CSIRAC. *Computer Music Journal*, *28*(1), 10-25. https://doi.org/10.1162/014892604322970616

Goh, A. y Thompson, M. (2021). Sonic Cyberfeminisms: Introduction. *Feminist Review*, *127*(1), 1-12. https://doi.org/10.1177/0141778920967624

Heroines of Sound. (2022). *About*. https://www.heroines-of-sound.com/about/

Jenkins, M. (1964). Sound Synthesis. En I. R. Sinclair (Ed.), *Audio and Hi-Fi Handbook* (3rd ed., 362-377). Reed Educational and Professional Publishing. https://doi.org/10.1016/B978-0-08-054564-6.50024-0

Kahn, D. (1999). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. The MIT Press Cambridge.

Krippendorff, K. (2018). *Content Analysis. An Introduction to its Methodology* (4th ed.). SAGE Publications.

López Castilla, M. T. (2015). *Música electrónica y cultura de club: un estudio postfeminista de la escena española* [Tesis doctoral, Universidad de La Rioja]. Dialnet. https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=46122

López, M. (2016, 18 de octubre). *She Makes Noise: «El festival y todo el proyecto es activista desde el propio título».* Nokton: Cultura de Bajo Consumo y Alta Potencia. https://noktonmagazine.com/smn-chicas-que-hacen-ruido/

López Noguero, F. (2002). El análisis de contenido como método de investigación. *Revista de Educación*, (4), 167-179.

Messynessy. (2019, 2 de octubre). *She's the 1970s Platinum-Selling Transgender Artist We'd Never Heard Of*. https://www.messynessychic.com/2019/10/02/shes-the-1970s-platinum-selling-transgender-artist-youve-never-heard-of/

Miranda, E. R. (2002). *Computer Sound Design. Synthesis Techniques and Programming* (2nd ed.). Focal Press.

Moog, R. (1980). Monophonic Touch Sensitive Keyboard (Patent No. 882,262).

Otchy, C. (2017, 3 de octubre). *Drone and Restraint: The Work of Electronic Composer Eliane Radigue*. Medium. https://chrisotchy.medium.com/drone-and-restraint-the-work-of-electronic-composer-eliane-radigue-ffb0769aa94b

Red Bull Music Academy. (s. f.). *Suzanne Ciani*. Sónar. https://sonar.es/es/2017/artistas/suzanne-ciani

Rentschler, C. (2019). Making Culture, Doing Feminism. En T. Oren y A. Press (Eds.), *The Routledge Handbook of Contemporary Feminism* (pp. 127-147). Routledge.

Richards, T. (2018). *Oramics: Precedents, Technology and Influence. Daphne Oram (1925-2003)* [Tesis doctoral, University of London]. Research Online, Goldmiths, University of London. https://research.gold.ac.uk/id/eprint/26356/

Rodgers, T. (2010). *Pink Noises. Women on Electronic Music and Sound*. Duke University Press.

Rovner, L. (Directora). (2020). *Sisters with Transistors* [Documental]. Anna Lena Films y Willow Glen Films.

SistersWithTransistors. (s. f.). *Sisters with Transistors*. https://sisterswithtransistors.com/

Spiegel, L. (s. f.). *Early Computer Art from 1970s Bell Labs*. Laurie Spiegel. http://www.retiary.org/ls/btl/ls_btl_art.html

Spiegel, L. (s. f.). *Computer Software by Laurie Spiegel*. Laurie Spiegel. http://musicmouse.com/

Supper, A. (2014). Sublime Frequencies: The Construction of Sublime Listening Experiences in the Sonification of Scientific Data. *Social Studies of Science, 44*(1), 34-58. https://doi.org/10.1177/0306312713496875

Susana. (2017, 10 de octubre). Clara Rockmore. La virtuosa del theremín. *Huellas de Mujeres Geniales.* http://www.huellasdemujeresgeniales.com/clara-rockmore-la-virtuosa-del-theremin/

Tamirisa, A. (2021). Sonic Activism in the Integrated Circuit. *Feminist Review*, *127*(1), 13-19. https://doi.org/10.1177/0141778920963826

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Trilnick, C. (2019, 16 de enero). *Alexandra Cárdenas*. IDIS. https://proyectoidis.org/alexandra-cardenas/

Valle, S. (s. f.). *Pioneras de la música electrónica*. MYM: Mujeres y Música. http://mujeresymusica.com/pioneas-musica-electronica/

VCV. (s. f.). *VCV Rack - Open-source virtual modular synthesizer*. https://vcvrack.com/

Wajcman, J. (2006). *El tecnofeminismo*. Ediciones Cátedra.

CIUDAD Y ARQUITECTURA A LA ESCUCHA: EL SONIDO INDISCRETO COMO ARGUMENTO CINEMATOGRÁFICO

Javier Boned Purkiss
Universidad de Málaga
fjboned@uma.es

Alberto E. García-Moreno
Universidad de Málaga
algamor@uma.es

María José Márquez-Ballesteros
Universidad de Málaga
mjmarquez@uma.es

Recibido: 11/01/2022 | Aceptado: 25/04/2022
doi: 10.30827/sobre.v8i.23679

CITY, ARCHITECTURE, AND LISTENING(IN): REVELATORY AUDIO AS A FILM STORYLINE

ABSTRACT: Analogous to the trajectory of visual culture, moments of revelatory audio have long been used as storylines in many major films, underlining the importance of listening in to information conveyed via audio when the interpretation of that information is a fundamental component of the unfolding action. The scholarship has examined in some depth the limitations of listening and the physical/psychological principles behind it, in terms of the human being's capacity to capture information and filter-in only what is relevant and how the act of listening has influenced different cinematographic storylines. The architectural and urban environment in which the revelatory audio is framed, together with the technology used, shows a clear relationship to the unfolding action and shapes the appearance of cinematographic storytelling. Four types of listening-context are identified as possible narrative structures where revelatory audio manifests itself: the detective context, the political context, the psychoanalytical context, and the privileged-insight context.

KEYWORDS: architecture, revelatory audio, interpretation, technology, meaning

RESUMEN: Análogamente a lo realizado con la cultura visual, el cine ha utilizado el sonido indiscreto como argumento en muchas películas importantes, recalcando la importancia de la escucha de mensajes sonoros cuya interpretación resultaría definitiva para el desarrollo de la acción. Se ha profundizado en las limitaciones y en los principios físicos y psicológicos que sustentan la escucha, en cuanto habilidad del ser humano para captar información y filtrar esta como relevante, y en cómo esta escucha ha influido en diferentes argumentos cinematográficos. El medio arquitectónico y urbano donde se produce el sonido indiscreto, junto con la tecnología empleada, muestra una clara relación con el desarrollo de la acción y condiciona la aparición de la argumentación cinematográfica. Se han conformado cuatro tipos de escucha como posibles estructuras narrativas donde se manifiesta el sonido indiscreto: la escucha detectivesca, la escucha política, la escucha psicoanalítica y la escucha privilegiada.

PALABRAS CLAVE: arquitectura, sonido indiscreto, interpretación, tecnología, significado

Introducción. De la mirada indiscreta al sonido indiscreto

El cine ha aportado ya a la cultura visual unas cuantas obras paradigmáticas en cuanto a la capacidad de observar sin ser visto como argumento principal y todo lo que ello implica en el concepto de narración cinematográfica, basándose en la interpretación por parte del espectador de una situación visual determinada, y la reconstrucción mental de los hechos que de ella se derivan. Desde la famosa *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) hasta los *remakes* de esta, *Doble cuerpo* (*Body Double*, Brian de Palma, 1984) o *Disturbia* (*Disturbia*, D. J. Caruso, 2007), pasando por el complejo análisis visual de la fotografía en *Blow-up (Deseo de una mañana de verano)* (*Blow-up*, Michelangelo Antonioni, 1966), la utilización de la cámara oculta en *Habitación sin salida* (*Vacancy*, Nimród Antal, 2007) o la realidad simulada producida por la videovigilancia constante en *El show de Truman (Una vida en directo)* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998), el argumento cinematográfico se ha basado en la diferencia entre lo que el espectador observa y la realidad, teniendo que llegar a comprender esta a través de un minucioso proceso de interpretación de los fragmentos inherentes al discurso visual.

Pero ¿qué ocurre con el sonido? La interpretación del sonido indiscreto también ha sido uno de los *leitmotivs* de muchas películas importantes, que han desarrollado su argumento o partes del mismo a partir de la transmisión indiscreta de mensajes (grabados o no) cuya interpretación resultaría definitiva para el desarrollo de la acción. Desde el cine de espionaje político de *La vida de los otros* (*Das Leben der Anderen*, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006); desde el uso detectivesco del micrófono en *La conversación* (*The Conversation*, Francis Ford Coppola, 1974); desde la escucha psicoanalítica en la intimidad doméstica de *Otra mujer* (*Another Woman*, Woody Allen, 1988), o desde la hipótesis de poder escuchar privilegiadamente el pensamiento de las mujeres, y las secuelas psicológicas que ello conlleva, en *¿En qué piensan las mujeres?* (*What Women Want*, Nancy Meyers, 2000), los mensajes sonoros indiscretos, verbales o musicales han rescatado la importancia de la escucha como elemento de comprensión de un determinado argumento cinematográfico, al margen del exclusivamente visual. En todos los casos, la arquitectura, la ciudad y la tecnología, desde diversas facetas, actúan como medios o contextos donde el mensaje indiscreto se difunde, en buena relación con la célebre expresión del teórico de la comunicación Marshall McLuhan (1964), el medio es el mensaje.

Será importante para este análisis ahondar en las limitaciones y en los principios, tanto físicos como psicológicos, que sustentan la escucha, en cuanto habilidad del ser humano para captar información y filtrar esta como relevante, para convertirse así en sugerente argumento cinematográfico.

1. La importancia de la escucha

Oír es un fenómeno fisiológico. Escuchar es una acción psicológica. Escuchar, no oír, es la función primaria del oído. Así lo asevera Pierre Sollier (2004), refiriéndose al Dr. Alfred Tomatis, quien hizo una clara distinción entre oír y escuchar. Oír sería un proceso pasivo, mientras que escuchar sería un proceso activo que implicaría un deseo de poner el oído en buen uso, e implicaría tanto la habilidad de captar información como la de filtrarla de forma relevante.

El entrenamiento de la escucha buscaría restaurar en el oído la habilidad de escuchar de forma eficiente, organizada y equilibrada, afinando la capacidad del cerebro para aprender. *Escuchar* viene pues asociado, normalmente, al efecto de concentrarse y poner atención, ya que, si se necesitara mucho esfuerzo para ello, implicaría que la calidad de la escucha no sería lo suficientemente buena para mantener dicha concentración. El poder elegir qué escuchar y qué no escuchar implicaría un buen nivel de escucha, independientemente del incentivo de su elección (Madaule, 2007).

Para el semiólogo Roland Barthes (1982), la audición parece estar esencialmente ligada a la evaluación de la situación espacio temporal (a la que el hombre añade la vista, y el animal, el olfato). Sin embargo, la escucha constituida a partir de la audición sería, antropológicamente hablando:

> el sentido propio del espacio y del tiempo, ya que capta los grados de alejamiento y los retornos regulares de la estimulación sonora. Para el hombre también es sonora la apropiación del espacio: el espacio doméstico, el de la casa, es el espacio de los ruidos familiares, reconocibles, y su conjunto forma una especie de sinfonía doméstica. La escucha se yergue, sobre este fondo auditivo, en el ejercicio de una función de inteligencia, es decir, de selección. Cuando el fondo auditivo invade por completo el espacio sonoro (cuando el ruido ambiental es demasiado fuerte), la selección, la inteligencia del espacio, ya no es posible, y la escucha resulta perjudicada [...] Hoy día existe una contaminación sonora que atenta contra la misma inteligencia del ser vivo, inteligencia contra la capacidad de comunicarse adecuadamente. La polución impide escuchar. (Barthes, 1986, p. 245)

Si la polución o el ruido sonoro nos impide generalmente escuchar, con más razón el que escucha necesita de un determinado nivel de interpretación. Cuando escuchamos percibimos con todos nuestros sentidos. Es un proceso eminentemente activo donde se establecen conexiones entre los sonidos, los gestos, las posturas, las expresiones faciales, los silencios, entre otros, para lograr la comprensión y poder llegar a la interpretación. De allí que la escucha sea una relación entre las palabras y las acciones, por lo que pertenece al orden interpretativo del lenguaje (Austin, 1962).

Existe una primera forma de escucha, la situación de alerta, que únicamente contempla la capacidad de oír, pero existe una segunda escucha, una forma estrictamente humana de escuchar, aquella que intenta captar los signos, que implica un desciframiento, y que busca un sentido; escuchamos entonces como leemos, de acuerdo con ciertos códigos (Barthes, 1982). En ideas de Cova (2012), el que escucha está destinado a hacer de traductor de los sonidos y a organizarlos en secuencias más complejas, siendo el contexto el que determina cómo va a ser recibido el mensaje. Todos estos elementos intervienen con el propósito de lograr la comprensión.

No solo hablamos del acto de escuchar, sino de la experiencia de ponerse a la escucha, dejarse decir (Sierra

y Blanco, 2017), cultivar la disponibilidad de recibir, lo que requiere una actitud de cierta pasividad, suspender lo que se cree saber, pausando la pretensión de la inmediatez interpretativa, en una cierta apertura hacia la incertidumbre, anteponiendo el qué se dice previamente a intentar descubrir rápidamente su significado.

En la escucha del sonido indiscreto, además, esta se produce habitualmente sin ver a los que hablan o actúan o sin su presencia física; esto implica la necesidad de un nivel de desciframiento superior, más afinado, más dilatado de lo normal, ya que dar un sentido a lo percibido es más difícil y la comprensión de la escucha realizada se vuelve más compleja (Ramonet et al., 2016).

La capacidad de interpretación del contenido de lo escuchado resulta fundamental, ya que interpretar, como recalca de nuevo Cova (2012), consiste en lo siguiente:

> comprender el contenido del discurso: comprender la intención y el propósito comunicativo; comprender el significado global, el mensaje; comprender las ideas principales; discriminar las informaciones relevantes de las irrelevantes; comprender los detalles o las ideas secundarias; relacionar las ideas importantes y los detalles (tesis y ejemplos; argumento y anécdota, etc.); entender las presuposiciones, los malentendidos, lo que no se dice explícitamente: ambigüedades, dobles sentidos, elipsis, entre otros.
> Comprender la forma del discurso: comprender la estructura o la organización del discurso; identificar las palabras que marcan la estructura del texto que cambian de tema, que abren un nuevo tema y lo concluyen; identificar la variante dialectal (geográfica, social, argot, etc.) y el registro (nivel de formalidad, grado de especificidad, etc) del discurso; captar el tono del discurso: agresividad, humor, sarcasmo, etc.; notar las características acústicas del discurso: la voz: vocalización, grave/agudo, actitud del emisor y el discurso: ritmo, velocidad, pausas, entonación, etc. (p. 135)

Determinados cineastas han trabajado sobre esta capacidad e importancia de la escucha y, en concreto, sobre la relevancia del sonido indiscreto, aquel que está siendo descifrado e interpretado sin que el emisor sea consciente de ello, lo que dará pie a argumentos cinematográficos donde la reflexión sobre el lenguaje adquiera diversas intensidades y donde el contexto de difusión de ese sonido no se base únicamente en la tecnología sofisticada, sino en el ambiente urbano, donde el ruido será si cabe más protagonista, e incluso en el propio espacio arquitectónico, como lugar de resonancia.

Analizaremos cuatro formas de escucha del sonido indiscreto a través de películas que contribuyeron a su comprensión desde cuatro tipos de argumento cinematográfico: la escucha detectivesca, la escucha política, la escucha psicoanalista y la escucha privilegiada.

2. La escucha detectivesca. *La conversación* (Francis Ford Coppola, 1974)

En el film *La conversación* (Francis Ford Coppola, 1974), el protagonista, el detective Harry Caul (Gene Hackman) y su equipo están realizando un trabajo rutinario de grabación por encargo, registrando a distancia la conversación que

Figura 1: Plaza de San Francisco en un fotograma de la secuencia inicial de *La conversación*, Francis Ford Coppola, 1974. *Insertos (revista de cine)*, https://bit.ly/3zIPkME

una joven pareja mantiene en una plaza concurrida de la ciudad de San Francisco. Se establece una relación entre el prolongado *zoom* que va captando la escena, acercándose, y el sonido de voces humanas, que poco a poco comienzan a discernirse entre el ruido del ambiente urbano (figura 1). La forma del espacio público favorece la colocación de varios micrófonos en distintos lugares, estratégicamente situados para obtener una grabación múltiple, que luego habrá de montarse en el laboratorio; sin embargo, la acústica no es buena, demasiada contaminación, demasiada variedad de sonidos producidos en un lugar abierto que no facilita la comprensión del lenguaje hablado. De esta grabación, lo hablado no llega al 25 %, en palabras del técnico protagonista.

Al igual que la cámara capta imágenes que el ojo no ve, el micrófono recoge sonidos que el oído no percibe, pero toda la conversación indiscreta de la pareja está en la grabación original, en una suerte de palimpsesto sonoro, estando el argumento cinematográfico basado en la compleja labor de desciframiento de una realidad sonora que la misma ciudad, su ambiente urbano, ha proporcionado. Lo que en principio se nos presenta como una conversación banal, tras un análisis minucioso de fragmentos de voz se nos revela como una narración compleja de múltiples interpretaciones. Toda la película se refiere a un proceso en el que la grabación se torna cada vez más nítida, aclarándose también el carácter de los sujetos que la emiten. Sobre la importancia de la voz nos ilustra de nuevo Roland Barthes (1986):

> La voz se sitúa en la articulación entre el cuerpo y el discurso, y en este espacio intermedio es donde se va a efectuar el movimiento de vaivén del acto de escuchar. Escuchar a alguien, oír su voz, exige una atención abierta al intervalo del cuerpo y el discurso, que no se crispe sobre la impresión de la voz ni sobre la expresión del discurso. Entonces es cuando se da a entender justamente lo que el sujeto hablante no dice. Se reconstruye la historia del sujeto a través de su palabra. Escuchar es ese juego de atrapar significantes gracias al cual la infancia se convierte en ser parlante. (p. 252)

Al igual que Antonioni con el proceso de revelado fotográfico en *Blow-up* (1966), la reconstrucción sonora de *La conversación* parece discurrir en una cierta dirección, abriéndose, tras su manipulación en el laboratorio, a una posible dirección interpretativa, pero llegándose a comprobar finalmente que su sentido era justamente el contrario. El significado se nos presenta así como algo

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Figura 2: [arriba] Fotograma de *La conversación*, el detective protagonista en su laboratorio descifrando el material grabado, Francis Ford Coppola, 1974. Palomita de Maíz, https://bit.ly/3nd3AZ5; [abajo] Fotograma de *La conversación*, el detective protagonista escuchando el piso contiguo, Francis Ford Coppola, 1974. *Á Pala de Walsh*, https://bit.ly/33jEvET

Figura 3: Fotograma de *La conversación*, el detective protagonista tras haber de-construido su propia vivienda y no haber encontrado ningún micrófono, Francis Ford Coppola, 1974. *El Gabinete del Doctor Mabuse*, https://bit.ly/3nelqK5

indiscernible, indescifrable, y la incetidumbre que ello supone será justamente hilo conductor del argumento cinematográfico (figura 2). «La conversación extrae de la cinta de Antonioni la figura del observador accidental, impotente ante el asesinato; la inestable barrera entre lo real y lo no real, la historia de misterio y la reflexión sobre las posibilidades de la tecnología» (Van Cleef, 2009).

Las cintas grabadas van anunciando palabras claves, indiscretas, que sugieren, van desvelando, una posible realidad basada en el gran secreto que parecen ocultar los fragmentos escuchados. Llega un momento en que el ruido es considerado como parte integrante del mensaje, ruido que se considera no ha sido suficientemente descifrado, pero el protagonista nos hace asumir que la capacidad de grabar y reproducir cualquier sonido, por muy insignificante que este sea, permite que adquiera un sentido propio y pueda llegar a ser trascendente. Mejor entonces que de objetos sonoros, podríamos hablar de materia sonora en situación de escucha profunda (López Rodríguez, 2009) a fin de evitar la falacia de la realidad y conseguir la inmersión del oyente.

La unidad espacial y temporal, desplegada por Coppola en su plano secuencia inicial, difícilmente podrá volver a ser restituida. Ese despliegue de francotiradores y espionaje con micrófonos no era más que una forma de rodaje y ha descompuesto una realidad que ahora exige ser montada. Según Pérez Paimies (2018), algo se escapa, en una brecha abierta por el propio lenguaje indescifrable.

A su vez, el protagonista acumula la sensación, a lo largo de la obra, de que él también está siendo escuchado, incluso en su propia casa, y le desespera no dominar el espacio ni el alcance de su indiscreción. La tecnología que él mismo utilizó se ha vuelto más sofisticada, comprobando, tras *de-construir* su propia vivienda, que el micrófono ya no se alberga en ningún lugar físico construido (figura 3). Quizás se active en el teléfono al contestar, o quizás se oculte en su propio saxofón, con el que mantiene cotidianamente una musical conversación, emitiendo unas melodías abstractas capaces de albergar tantos significados como lo haría su propia voz (Fonseca, 2020).

3. La escucha política. *La vida de los otros* (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006)

El film *La vida de los otros* (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006) nos lleva a la República Democrática Alemana durante el año 1984. El protagonista, el capitán Gerd Wiesler (Ulrich Muhe) es un oficial de la Stasi (policía secreta de la RDA) con una hoja de servicios que refleja fielmente su grado de compromiso con la lucha por la salvaguarda del socialismo real. Es un hombre frío y metódico, que ha entregado su vida por completo a la defensa y preservación del comunismo. Pero ahora tiene una nueva responsabilidad: la de espiar al escritor Georg Dreyman (Sebastian Koch), intelectual disidente, y su compañera, la actriz Christa-Maria Sieland (Martina Gedek). Para ello llena de micrófonos el apartamento del escritor y se instala permanentemente en el piso superior a fin de poder escuchar diariamente la vida de la pareja en busca de pruebas que confirmen su disidencia política.

He aquí una de las características fundamentales de la ideología: no importa la persona, sino la idea, el poder; de modo que todo debe confeccionarse para el control, permaneciendo todo el mundo bajo sospecha.

Figura 4: Fotograma de *La vida de los otros*, el capitán Gerd Weisler escuchando todo lo que dicen los habitantes del piso de abajo, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006. Cinemanet, https://bit.ly/32XH5AF

En el espionaje a través del sonido indiscreto se hace patente el orden de ideas del semiólogo Umberto Eco (1986) por el que el valor de la información recibida, lo realmente importante, sería el número de alternativas necesarias para recibirla sin ambigüedades, estando la información más ligada a lo que puede decirse que a lo que realmente se dice. Se da una diferencia entre el escuchar y el escuchar político (espiar). Se espía porque se presupone un peligro, una amenaza contra un territorio, convirtiéndose el espionaje en un sistema de defensa. Se da entonces una doble función, simultáneamente defensiva y predadora, de la escucha. «Es necesario –y en eso reside la misión de esta escucha– que lo que era confuso e indiferente se vuelva distinto y pertinente, y que toda la naturaleza tome la forma particular de un peligro o de una presa» (Barthes, 1986, p. 246).

En la escucha política que supone el espionaje se da una voluntad de captación absoluta (Szendy, 2018), que nos hace reflexionar sobre el hecho de que los espías observan, pero también escuchan, estableciéndose una inquietante relación entre sonido y control, potenciados ambos por una tecnología que se impone como un fantasma sobre nosotros (figura 4).

Esta relación entre escucha y espionaje establece un principio de vigilancia y control, un modo de vida basado en el miedo a la consecuencia de una vigilancia generalizada, en este caso auditiva.

A su vez, la arquitectura que envuelve a la escucha se desarrolla en un entorno uniformado, sin edificios significativos, repetición prágmatica de espacios sin ningún rasgo individual, a fin de cumplir con las mínimas funciones fisiológicas del ser humano. Lo que importa es que la arquitectura no altere la función superior de estar al servicio del control social, eliminando las tendencias individualistas.

Pero a medida que escucha, el espía también se ve influenciado por el contenido del sonido indiscreto que recibe, y el contacto auditivo con la vida verdadera dedicada al arte (a la que está entregado el escritor espiado) y, en concreto, con un fragmento musical, va confirmando en él que la ideología no puede dar respuesta a la plenitud vital ansiada. Los signos del arte expresados por el escritor transforman la escucha política en escucha esencial.

> … este mundo expresado no existe fuera del sujeto que lo expresa, pero está expresado como la esencia, no del sujeto sino del Ser […] Por eso cada esencia es una patria, un país. La esencia no se reduce a un estado psicológico, ni a una subjetividad psicológica […] La esencia es la cualidad última en el corazón del sujeto, más profunda que el sujeto, cualidad desconocida de un mundo único. (Deleuze, 1972, p. 54)

De nuevo la escucha de lo indiscreto producirá revelación, eclosión de una verdad interior. La vida se abrirá camino frente a la ideología, a consecuencia de la idea de libertad escuchada, replanteándose el espía su propia vida, una suerte de renacimiento de sus propias cenizas intelectuales y morales.

4. La escucha psicoanalítica. *Otra mujer* (Woody Allen, 1988)

En *Otra mujer* (Woody Allen, 1988), la protagonista, Marion (Gena Rowlands), profesora de filosofía, ha alquilado un apartamento en Nueva York con el fin de escribir un libro, ya que en su despacho habitual no puede hacerlo a causa del ruido producido por unas obras cercanas. Un día su trabajo se ve alterado por unas conversaciones provenientes del piso de al lado. El vecino es psiquiatra, por lo que el ruido indiscreto escuchado corresponde a las sesiones con los pacientes en su consulta. Este sonido penetra por una rejilla de ventilación, situada prácticamente a ras de suelo. La primera reacción de Marion es aislarse de este ruido, de este sonido no deseado. Para ello coloca unos grandes almohadones adosados a la rejilla de donde proviene el sonido, amortiguando este nivel de inmisión sonora.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Figura 5: [izda.] Fotograma de *Otra mujer*, la protagonista tapando la rejilla de ventilación por donde aflora el sonido indiscreto de la vivienda contigua, Woody Allen, 1988; [dcha.] Fotograma de *Otra mujer*, la rejilla de ventilación al descubierto, Woody Allen, 1988. Elaboración propia.

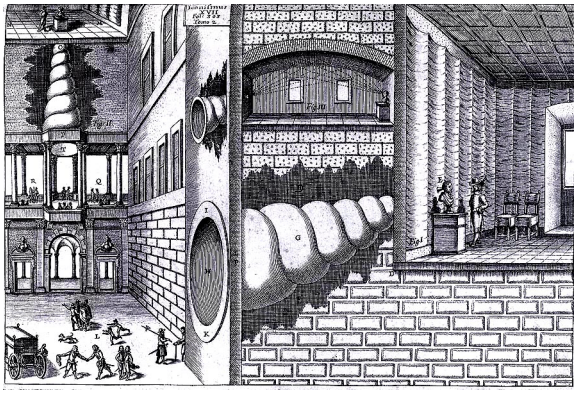


Figura 6: Dispositivo de escucha. *Musurgia Universalis*, Athanasius Kircher, 1650. Flickr, https://bit.ly/3taKExW

Una tarde, estando adormecida, unas frases femeninas, tristes y nostálgicas despiertan a Marion, surgen de la rejilla de ventilación, donde uno de los almohadones que la ocultaban ha caído (figura 5). De la pared brota un lenguaje de desamparo y angustia, un sonido indiscreto que nos revela un secreto, una confesión íntima, profunda. La protagonista necesita escuchar profundamente estas palabras, haciéndose así patentes las ideas de Roland Barthes (1986) sobre la fenomenología de la interioridad, un segundo nivel en la forma de la escucha:

> Una historia y una fenomenología de la interioridad vendrían así a coincidir con una historia y una fenomenología de la escucha. Del mismo modo que la primera forma de escuchar transforma el ruido en índice, esta segunda metamorfosea al hombre en sujeto dual [...] Podríamos decir que el escuchar habla. En este estadio interviene la escucha psicoanalítica.

Este carácter de la arquitectura como objeto parlante, reveladora de secretos, amplificadora de mensajes sonoros a través de su propia estructura interna, ha sido un tema recurrente en los estudios sobre arquitectura y acústica. Ya en el siglo XVII Athanasius Kircher publicaba la obra *Musurgia Universalis*, editada en dos volúmenes en Roma, en 1650. El libro fue una de las obras fundamentales de la musicología, influyendo notablemente en el desarrollo de la música occidental. En una de sus ilustraciones (figura 6) se mostraba un dispositivo de escucha: las voces del exterior eran amplificadas por el tubo en forma de cuerno y escuchadas a través de la boca de la estatua en la sala superior, lo que permitía tanto el espionaje como la apariencia de un milagroso suceso (Ojeda, 2008).

Comprobamos cómo la protagonista de *Otra mujer* va reaccionando frente a esta voz indiscreta, profundizando Woody Allen en la intimidad de un personaje femenino. Al igual que en el cine de Ingmar Bergman, crea un espacio interior y coloca en él una serie de personajes:

> La protagonista, Marion (Gena Rowlands), es una mujer que, en el ecuador de su vida, se plantea una serie de interrogantes acerca de sí misma y de sus relaciones con el mundo. Marion va a emprender un viaje interior, de autoconocimiento, y para ello necesita la presencia (fortuita) de «otra mujer» (llamada, simbólicamente, Hope –Mia Farrow–: «esperanza») que, a través de sus propias palabras y de su propia tesitura existencial, abra los ojos a Marion en su parcial ceguera [...] Por un curioso efecto acústico, Marion escucha las palabras de la primera. El discurso ajeno le va a hacer cuestionarse toda su vida. (Ferris Carrillo, 2001, p. 58)

Esto implica que el personaje principal inicie un viaje de índole metafísica, de autoanálisis. Se propicia un mensaje de esperanza ya que el fin último será conocerse a sí mismo y aprender a potenciar el equilibrio interior. A

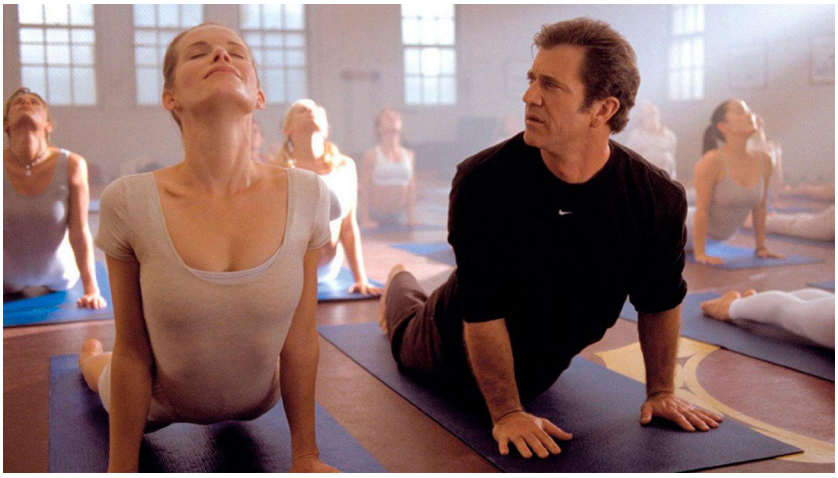


Figura 7: Fotograma de la película *¿En qué piensan las mujeres?*, el protagonista escuchando privilegiadamente los pensamientos de todas las mujeres que lo rodean, Nancy Meyers, 2000. *Pasión por el Cine*, https://bit.ly/3r7vRBk

través de la escucha adictiva de una voz indiscreta, Marion ha decidido escucharse a sí misma, prestar oídos a su voz interior. La escucha del psicoanalista implica un riesgo, y al final construye un relato. Woody Allen utiliza la escucha para conseguir trasladar lo puramente visual, constitutivo de los sueños, al mundo del oído, construyendo imágenes acústicas.

> La evolución del personaje de Marion va ligado a la constatación de la realidad insatisfactoria que produce la ciudad de Nueva York. Este amor-odio del neoyorquino por una ciudad que pugna por la formación de su propia identidad es trasladado por Woody Allen a la búsqueda de la personalidad perdida por la que pugnan sus habitantes. De nuevo se plantea un homenaje al mcluhaniano «el medio es el mensaje» (De Miguel Zamora, 2016).

Las derivas urbanas de la protagonista se conforman como una búsqueda de huellas sonoras, en una especie de «búsqueda del sonido perdido» proustiano, que pudiera contener un reflejo de la identidad personal. Una escucha de la ciudad a través de sus sonidos indiscretos, que propiciará un pensamiento sustancial sobre uno mismo.

5. La escucha privilegiada. *¿En qué piensan las mujeres?* (Nancy Meyers, 2000)

Nick Marshall (Mel Gibson), el protagonista de la película *¿En qué piensan la mujeres?* (Nancy Meyers, 2000), es un hombre de éxito en el mundo de la publicidad y está sujeto a todas las actitudes estereotipadas del sexo masculino (machismo, egocentrismo). Un día sufre un accidente en su baño: una electrocución por un secador en contacto con agua. Aunque sobrevive al accidente, descubre que a partir de ese momento ostenta la facultad de escuchar los secretos y pensamientos de las mujeres que lo rodean. El planteamiento de esta ficción argumental nos vuelve a hacer reconsiderar la importancia que posee la escucha del sonido indiscreto en la cultura contemporánea y los modos de comportamiento a los que puede conducir una escucha privilegiada.

El protagonista se enfrenta a una información única, a la que nunca pudo aspirar ningún varón: conocer, de forma directa, personalizada e inmediata, el pensamiento íntimo de las mujeres que se encuentran cerca de él. La escucha de estos pensamientos propicia de inmediato una sensación de control de la situación hacia el sexo opuesto, que se traducirá automáticamente en la creación de estrategias para recuperar su hegemonía. En un mundo urbano y competitivo que está contemplando el ascenso social de la mujer de forma inexorable, estas estrategias se traducirán en un triunfo inmediato. El grado intermedio de jerarquía laboral que ostenta el protagonista se ve amenazado y, ante el fantasma del cambio de su dimensión de género, se comprueba, como asegura Orellana, que «la mayor cantidad de ira, violencia y rechazo ante la igualdad y la entrada de la mujer en espacios tradicionalmente masculinos, no proviene de quienes encabezan la jerarquía, sino de quienes la sufren» (2001, p. 200).

El campo sonoro indiscreto se expandirá a toda la ciudad, a todo lugar en donde haya mujeres, a todo instante donde la escucha privilegiada de sus pensamientos podrá eliminar lo imprevisible (figura 7), para pasar a proponer episodios de seducción que aseguren intervenciones eficientes en un nuevo mundo sin sorpresas desagradables, predecible y controlable.

La escucha se produce desde el territorio de lo masculino, desde su espacio de seguridad y necesitado de defensa. La escucha privilegiada revela el peligro.

En la película el campo sonoro de la ciudad se nos presenta así como multifacético, proveniente de diferentes sujetos, una presencia simultánea de campos sonoros particulares superpuestos, que para Fortuna (2009) supondrá la aparición de un paisaje sonoro, antropocéntrico y humano. «Mientras los campos sonoros hacen destacar la acción/emisión de sonoridades, los paisajes sonoros se refieren al acto de su apropiación/recepción, y parecen capaces de territorializar y volver específica la acústica indiferenciada del campo sonoro» (Fortuna, 2009, p. 39).

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Pero la escucha de lo indiscreto femenino no estará exenta de consecuencias; esta información privilegiada irá alimentando en el protagonista una comprensión cada vez mayor de la psicología femenina, irá descubriendo lo que de femenino existe en él mismo, y se establecerá un debate ético entre la legitimidad de sus estrategias o la posibilidad de entregarse afectiva y positivamente a la riqueza y amplitud del universo femenino.

De nuevo la escucha del sonido indiscreto actuará como una forma reveladora de autoconocimiento.

6. Conclusiones

El sonido indiscreto ha sido utilizado de diversas maneras en el argumentario cinematográfico, constatando la importancia de la escucha como capacidad humana fundamental para el conocimiento de uno mismo y del ambiente que nos rodea.

Los mensajes sonoros indiscretos están directamente relacionados con el espacio arquitecónico y urbano desde el que son emitidos, propiciando la arquitectura y la ciudad determinadas formas específicas de escuchar, actuando como medio.

Se han analizado cuatro películas paradigmáticas en cuanto a la utilización del sonido indiscreto como argumento y en cuanto al tipo de escucha empleado y sus efectos. En la escucha detectivesca profesional, la tecnología de grabación empleada obliga a un desciframiento complejo de los códigos escuchados, en un proceso en el que el lenguaje irá apareciendo, aunque el significado último permanecerá siempre como incierto.

La tecnología moderna fomenta el hecho de que todos podamos estar siendo escuchados en todo momento, siendo esto característico de la escucha política, estando el mundo bajo sospecha, por lo que ideológicamente necesita de un control constante. También se comprueba que la variedad y complejidad de los signos escuchados pueden producir distorsiones en la ideología del que escucha, propiciando reacciones contradictorias.

La escucha psicoanalítica se convierte en escucha adictiva, pues nos habla directamente de nosotros mismos. Los habitantes de la ciudad se encuentran así a través del sonido indiscreto, que les hace reflexionar sobre su propia identidad. Cuando se tiene consciencia de que la escucha es única, se convierte en privilegiada y deviene una fuente de información destinada, en el receptor, a fomentar estrategias de poder y mantener la hegemonía sobre los demás.

En todos los casos, el sonido indiscreto desatará un proceso de conocimiento que implicará la reconstrucción de una realidad psicólogica, ambiental y cultural. Gracias a la facultad de *ponerse a la escucha*, se podrá profundizar en esa realidad que de otro modo sería percibida por su carácter aparente.

Referencias

Allen, W. (Director). (1988). *Another Woman* [Otra mujer] [Película]. Orion Pictures.

Austin, J. L. (1962). *How to do thinks with words*. Clarendon Press.

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso (imágenes, gestos voces)* (C. Fernández Medrano, Trad.). Paidós.

Coppola, F. F. (Director). (1974). *The Conversation* [La conversación] [Película]. American Zoetrope; The Directors Company; Coppola Co. Production.

Cova, Y. (2012). La comprensión de la escucha. *Letras*, *54*(87), 125-140. http://revistas.upel.edu.ve/index.php/letras/issue/viewIssue/519/332

Deleuze, G. (1972). *Proust y los signos* (F. Monge, Trad.). Anagrama.

Eco, U. (1986). *La estructura ausente (introducción a la semiótica)* (3.ª ed., F. Serra Cantarell, Trad.). Lumen.

Ferris Carrillo, M. J. (2001). Con voces propias. Bergman y Allen, autores artesanos. *Banda Aparte*, (21), 51-61.

Fonseca, N. (2020, 30 de julio). Sob escuta (o que nos é dado a ouvir em «The Conversation»). *À Pala de Walsh*. https://www.apaladewalsh.com/2020/07/sob-escuta-o-que-nos-e-dado-a-ouvir-em-the-conversation/

Fortuna, C. (2009). La ciudad de los sonidos: una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos. *Cuadernos de Antropología Social*, (30), 39-58. https://doi.org/10.34096/cas.i30.2775

López Rodríguez, J. G. (2009). La escucha múltiple. *Quintana*, (8), 309-312. http://hdl.handle.net/1034776485

Madaule, P. (2007, enero). *El poder de la escucha*. M: Magazine for Montessori Families. https://moam.info/el-poder-de-la-escucha-por-paul-madaule-listening-fitness5a2e286f1723dd ddfec30b22.html

McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw-Hill.

Meyers, N. (Directora). (2000). *What Women Want* [¿En qué piensan las mujeres?] [Película]. Paramount Pictures; Icon Productions.

De Miguel Zamora, M. (2016). La trilogía urbana de Woody Allen. Cómo conocer Nueva York a través del cine. *Bifurcaciones: Revista de Estudios Culturales Urbanos*, (21). http://www.bifurcaciones.cl/2016/09/la-trilogia-urbana-de-woody-allen/

Ojeda, C. (2008, 26 de octubre). Athanasius Kircher-II: Musurgia Universalis. *Odisea 2008*. http://www.odisea2008.com/2008/10/athanasius-kircher-ii-musurgia.html

Orellana, L. (2001). La mujer del porvenir: raíces intelectuales y alcances del pensamiento feminista de Hermila Galindo, 1915-1919. *Signos Históricos*, *3*(5), 109-137. https://signoshistoricos.izt.uam.mx/index.php/historicos/article/view/63/58

Pérez Paimies, D. (2018, 10 de enero). Está asustada. Aquí es donde está asustada. Ésta no es una conversación normal. I*nsertos, Revista de Cine*. https://insertoscine.com/2018/01/10/en-torno-a-la-conversacion/

Ramonet, I., Assange, J., Chomsky, N. y Sacristán, M. (2016). *El imperio de la vigilancia*. Clave intelectual.

Sierra Nieto, J. E. y Blanco García, N. (2017). El aprendizaje de la escucha en la investigación educativa. *Qualitative Research in Education*, *6*(3), 303-326. doi:10.17583/qre.2017.2783

Sollier, P. (2004). Introducción al Método Tomatis. *Listenwell*. https://www.listenwell.com/Spanish/ introduccion.htm

Szendy, P. (2018). *Bajo escucha. Estética del espionaje* (P. H. Alejandrez, Trad.). Canta Mares.

Van Cleef, E. (2009, 22 de septiembre). La Conversación-The Conversation (1974) de Francis Ford Coppola. Un lobo estepario freudiano. *En Clave de Cine*. https://www.enclavedecine.com/2009/09/la-conversacion-conversation-1974-de.html

Von Donnersmarck, F. H. (Director). (2006). *Das Leben der Anderen* [La vida de los otros] [Película]. Wiedemann & Berg; Bayerischer Rundfunk; ARTE; Creado Film.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

LOCATIVE MEDIA WALKS: GEO-LOCATIVE MEDIA AS MEANS OF SUBVERTING HEGEMONIC HISTORIOGRAPHY

Dana Papachristou
ntaniela@gmail.com

Recibido: 1/02/2022 | Aceptado: 5/05/2022
doi: 10.30827/sobre.v8i.23875

LOCATIVE MEDIA WALKS: GEO-LOCATIVE MEDIA AS A MEANS OF SUBVERTING HEGEMONIC HISTORIOGRAPHY

ABSTRACT: In this paper, I attempt to express the connection between audio walks—that is, movement-based geo-locative or technologically-mediated sound interventions in public spaces—and the Deleuzian and Guattarian concepts of nomadism and the rhizome. On the one hand, I seek to illustrate how site-specific, interactive artistic works that draw on geo-locative media technology produce an environment of *augmented aurality* within public space. On the other, I aim to describe how nomad- and Minor-art theories can find expression in artistic practices that focus on walking and listening (in) to the city as a smooth space, including narratives, stories, soundscapes, and minor historiographies, using recent GPS technologies. Finally, I draw on a combination of several theories on art, space, embodiment, walking, and technology to explore new aesthetic directions in public space geo-locative walking art.

KEYWORDS: locative media, audio walks, nomadism, rhizome

RESUMEN: En este artículo, intento conectar los paseos auditivos, es decir, las intervenciones sonoras geolocalizadas o mediadas tecnológicamente en el espacio público a través del movimiento, con los conceptos del nomadismo y el rizoma de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Por un lado, el objetivo es ilustrar cómo los trabajos artísticos interactivos y específicos del sitio con el uso de tecnología de medios geolocalizados producen un entorno de *auralidad aumentada* dentro del espacio público. Por otro lado, me propongo describir cómo las teorías del arte nómada y menor pueden encontrar su implementación en prácticas artísticas que se enfocan en caminar y escuchar en/a la ciudad como un espacio liso, incluyendo narrativas, historias, paisajes sonoros e historiografías menores a través de tecnologías GPS recientes. Por último, me baso en la combinación de varias teorías sobre el arte, el espacio, la corporeidad, el caminar y la tecnología, para explorar nuevas direcciones estéticas en el arte de caminar geolocalizado en el espacio público.

PALABRAS CLAVE: medios locativos, paseos auditivos, nomadismo, rizoma

Introduction

In this paper I will attempt to connect contemporary artistic practices of site-specific sound compositions and geo-located sound interventions in urban public space such as audio walks, with the concepts of rhizome and nomadism, as introduced and explained by Deleuze and Guattari in both books of Capitalism and Schizophrenia, Anti-Oedipe and Mille Plateaux. My goal is, firstly, to demonstrate how creating site-specific and interactive artistic works with the use of geo-locative media technology, can result to an environment of *augmented aurality* within public space, and, secondly, to describe how a new way of public nomad art can branch around, by walking and listening in/to the city as a smooth space, thus creating an experimentation with a new media of *inscription*, established between new media applications and urban public space.

The field of study is ethnographic research through sound and walking, as well as artistic research based on listening and sound art. Using participant observation as a methodology, with participation in the artistic practice mentioned, field recordings and production of geo-locative art works, I have been working very closely to the field, both as an artist and as an art and media theorist. My participation in many relevant artistic projects in public space helps my in-depth understanding of the field, while studying it theoretically and practically at the same time. In addition to that, I aim to connect these conclusions with Gilles Deleuze and Félix Guattari's notions and theories in regards with nomadism, minor art, nomad art and the rhizomatic relations to be created within this framework. Last, I draw upon the combination of several theories on art, space, embodiment, walking and technology, so as to explore new aesthetic directions in public space geo-locative walking art.

Sound walks, audio walks, listening walks: soundscape and walking

Sound walks, audio walks and listening walks as artistic practices encourage conscious listening and interaction with the sound environment while physically walking an area. There is a distinction between these three artistic practices: a listening walk is walking while concentrating in hearing the existing sounds of an area. A sound walk is the exploration of a specific area's soundscape with the use of a score as a guide, usually the score being a map that draws the attention of the listener to unusual sounds or places to stand and listen throughout the route. In a sound walk, the creators and the walker can interact with the soundscape contrary to the listening walks, which focus on active, conscious or deep listening techniques without speaking, interacting or merging with it. An audio walk is a walk in which the soundscape of an area is augmented through the use of technology: pre-recorded sounds from the same – or any other – area, narratives, music or soundscape compositions come to the surface during the walkthrough, with the use of GPS geo-located mobile applications and their browser based editors (Papachristou, 2021, pp. 151-158).

Although sound, listening and audio walks were established as an autonomous artistic practice rather recently, the term has been used since the 70s by members of the World Soundscape Project as a practice of browsing the soundscape of an area using a score-map that draws attention to unusual sounds (Westerkamp, 1974/2007). Murray Schafer (1969 & 1977) brings forth the issue of active listening and hence the cleansing of the ears, and invents the term *soundscape* in order to describe our sound environment that becomes a central concept in the development of the interdisciplinary field called *sound studies*. Moreover, the impact of the concept in anthropology becomes immediately evident in the pioneering ethnography of Steven Feld (1982 & 2004), which marks the awareness of anthropologists in sound culture and addresses the soundscape as a cultural system, making him the theoretical proponent of *acoustemology* – an epistemological model that exceeds the primacy of vision in western art and science.

From a different field and view, sound walks, audio walks and listening walks are often related to the theoretical approach of Burckhardt 's promenadology (Fezer and Schmitz, 2012) and flânerie (Baudelaire and Benjamin), because as artworks they invite the walker/listener into a wandering within an *aurally augmented* public space. Lucius Burckhardt, derived from the field of architectural design and sociology, uses the human body in motion in order to study urban space and proposes a broad approach of urban space, promenadology, whose principal methodological tool is walking, enriching the sensory

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Figure 1: Photo retrieved from https://www.estatic.it/en/content/akio-suzuki-hana-otodate-torino

intake of the built environment by the urban imaginary of pageantry and daydreaming. Walter Benjamin leads a significant theoretical role both by referring to Charles Baudelaire as a wanderer in the city of modernism, and by taking over the role of the wanderer in his work on arcades (Passagenwerk) which was unfortunately never completed. The concept of the passive walker in the city is transformed in 1920s by André Breton, who uses walking to experiment with automatic writing and to trigger certain social attitudes in public space. The political stake is crystallized even more clearly in the '50s, with the term *psychogeography*, a set of ideas and practices developed within the artistic current of Letterists. Criticizing Urban Geography, the Letterist International (and later the Situationist International) identifies a function of enforcement and monitoring within the city, by exploring the emotional/psychological impact of urban planning and architecture to its inhabitants. Guy Debord's psychogeographic wandering manual in the late 50s identifies and proposes a liberating dimension of the *dérive*.

These distinct walking genres require a different approach and lead to different artistic results. Listening walks derive from a genealogy of active, conscious or deep listening, with the World Soundscape Project playing an important role in the creation of the genre. Walking while wandering in and listening to the actual soundscape, emerges as audio tours without the condition of the voice to provide an explanation of visual stimuli. These are silent walks in the public or semi-private space related to nature, and sound immersion in the actual soundscape of an area is their characteristic. Katerina Tzedaki (2014) is a greek-based artist teaching in the University of Rethymnon, and has been creating many listening walks connected with the practice of active listening in public space.

Sound walks, as a practice that encourages merging with the existing soundscape, include interaction with it, production of sounds and discovery of interesting places to stand/sit and listen: two examples would be Akio Suzuki and Janet Cardiff, among others, who both showed a preference for creation, provoking interactions with their chosen environment, instead of walking in silence and trying to intervene as little as possible in the soundscape. Akio Suzuki's Otodate Soundwalk in various places around the globe uses a stencil to mark the most appropriate place to stand and explore the aural environment of the choses area.

As for audio walks, the technological condition surpasses the real soundscape, creating a condition where every sound is part of the real soundscape: pre-recorded sounds, stories and narratives, music and sound art compositions, all become audio files to be assigned onto the map of an area, so as to create a geo-locative experience of walking and listening in public space. The actual soundscape of an area is of secondary importance, as audio walks are listened to through mobile application platforms and headphones. There are many platforms available for this goal, such as noTours.org, Echoes.xyz, GeoComposer and many more, offering technological possibilities of aural augmentation of reality.

Figure 2: Photo retrieved from Akoo.o team's personal archive, noTours.org platform from escoitar.org collective

Located media technology

Locative media art practices, the audio walks, use the aforementioned platforms as a tool that combines locative media technology, music/sound compositions, narratives and performance arts by applying them onto a mapped area, creating an environment of *augmented aurality* within public space. The users of such applications can attach sounds on the map of an area, and later, when the listeners are physically situated at the point of this attachment, they can hear the pre-located sounds, through the system environment of a mobile phone. The application detects the user-listener's location via GPS and plays back the geo-located audio files, where they have been pre-located by the user/s. Geo-locative media technology aims to reverse the process through which only certain cultural expressions become part of the cultural heritage, offering the community a tool to engage in these processes by linking the real space with people's collective memory. As Rebecca Solnit (2000) writes, introducing us to her work on the history of walking, «the most obvious and the most obscure thing in the world» (p. 3), the research on walking offers us the paths and meeting points leading «into religion, philosophy, landscape, urban policy, anatomy, allegory, and heartbreak...» (p. 3).

The issue of state-of-the-art technology is applicable here in a rather different sense: already existing technologies are used for artistic purposes in accordance with the relational demands of contemporary art. In fact, it is GPS technology that makes all of the above artistic projects possible and accessible. The GPS project was originally named Navstar GPS and was initiated by the U.S. Ministry of Defense in 1973. Until 1978 all satellites were available for geo-location, although its use was restricted to the U.S. military until the 1980s. Even at that time, the U.S. military was selecting which location to allow or restrict, through the Selective Availability Program. Today, with the extensive use of such a technology on our everyday life, GPS is still controlled by the United States government, which can deny access to other governments depending on the political and geo-political situation and the U.S. military and foreign policies' interests. At the moment Russia uses the GLONASS system (Russian Global Navigation Satellite System) since the 2000s, China uses the BeiDou Navigation Satellite System since 2020, Europe uses the Galileo navigation satellite system, India uses NavIC, and Japan uses Quasi-Zenith Satellite System (QZSS) for Asia-Oceania, expected to be completely independent in 2023.

As is it easily understood, such scales of technological innovation are not available to citizens nor artists. All the geo-locative audio walks mentioned here, are not producing a new technology: artistic teams, collectives, or artists are in no way able to produce and use their own systems, as they are not in any position to launch and control their own satellite. The whole artistic genre is using existing technologies, made possible by the expanded

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

usage through smartphones with embedded GPS navigation tools. In addition to that, google maps, google earth and geo-locative applications were made open and accessible to the public in the recent years, and are not yet in their full operational possibilities. With the advent of mobile applications and everyday use by all of us, their alternative use for artistic purposes promotes an augmented aural reality that attempts – or could have the intention – to use everyday technologies with the intention to subvert them. For example, accurate geolocation and route delimitation can be used in our vehicle's GPS to guide us to a point on the map accurately, calculating the shortest route. But a geo-locative audio walk can help us to roam freely in an area, listening to soundscapes, stories, music and sound compositions, helping us to compose our own sound experience, depending on the route we choose. The range of the resounding areas onto a map is defined by the creator of the project through the platform or browser-based systems related to the mobile platforms, but the final choice of the walker/listener is the factor that will determine which sound will be heard first, how the sounds will mix and how long they will last, depending on the choice of roads, the speed of walking and the direction of crossing the geographical area.

Moreover, the condition of site-specificity that is attached to this artistic practice can be a direct link with the territory, the urban or rural space, and other areas depending their cultural and geographical identity. Audio walks attach sounds onto the actual map, which gives the opportunity for the creation of site-specific works that can comment on the soundscape, augment it, include hidden aural aspects of it, or even ignore it altogether, the latter being a significant comment as well. The result is collaborative maps and audio walks about and inside the territory, that can highlight the way its residents are experiencing it, especially when the area is a city, a neighborhood, or a community's location. Itineraries are thus created, which evade from the primarily visual and panoptically designed urban planning, by suggesting a new cartographic model that could represent various layers of perception and experience of urban space, based on movement, narratives, culturally significant soundscapes and minor histories.

This artistic practice can include voice and is open to various *petits récits* (Lyotard, 1984) that can be formed out of sound and narrative. Moreover, it is relevant with discourses about *space* and the processes of its transformation into *place* through a «walking ethnography», as Tim Ingold would suggest (Ingold, 2000, p. 331). Strolling within an aurally augmented city can be an open-ended artistic gesture, ready to be re-interpreted and re-toured by each listener. These platforms are a tool for *détournement*, appropriating the widely spread format of tourist guides into a medium for non-touring and non-guiding, but still impelling the listener into strolling into an open-ended *dérive*. The notion of *augmented aurality*, as used in the artistic practice of audio walks, consists of the intervention on space with audio means. This intervention is an experience of immersion to a hybrid environment between material and potential reality, which employs the multiple levels of the constantly transforming notion of public space: structured and virtual environment, social networks, digital communities.

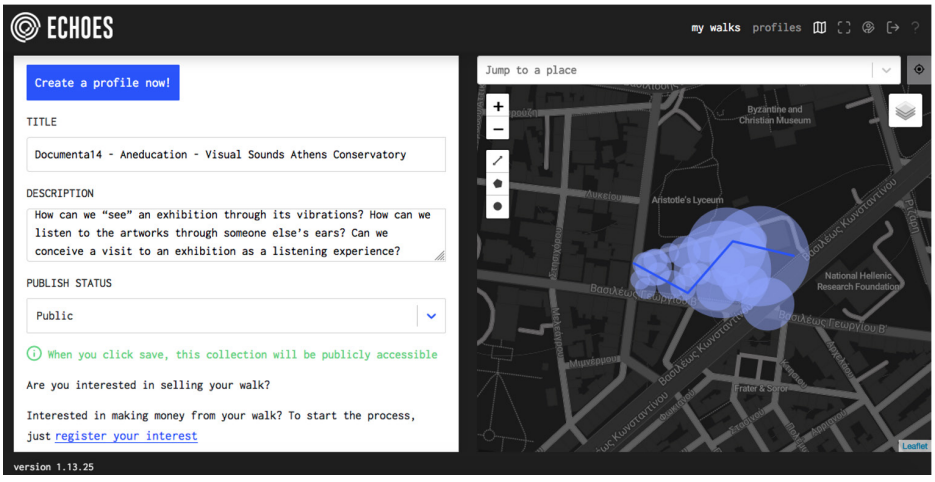


Figure 3: Photo of Echoes.xyz platform by Josh Kopeček. Audio walk for Documenta14 in Athens, Visual Sounds of documenta14 Aneducation Program workshops. Photo retrieved from Yorgos Samandas' personal archive

There are many audio walks that can be used as examples for this specific artistic practice. *Akoo.o* artistic team is a group of artists and researchers that focus on sound and mobility as vehicles of expression and social inquiry[1]. Their work Dwelling Stories is an audio walk geo-located in the garden of the Archaeological Museum of Athens, connected with a conference on Italo Calvino's *Invisible Cities* that took place in the Italian Institute of Athens in 2015. The sound piece consists of narratives of residents of Athens, for which Greece is not their birth country: the interlocutors share their memories and first impressions of the city, the reasons of their visit and settlement, their aspirations and disappointments, creating a sound experience of sharing personal stories that can be shared with the general public in no other way than geo-locatively.

Figure 4: Photo from the audio walk dwelling stories in the garden of the Archeaological museum of Athens. Photo by Yorgos Samandas

Moreover, another example of hidden historiography is TwixtLab's audio walk in Portbou, Spain on September 2021. Within the framework of B-AIR – Art Infinity Radio, music for babies, toddlers and vulnerable groups[2], co-funded by the Creative Europe program of the European Union, TwixtLab created an audio walk in the city of Portbou for CRESSON – AAU LAB's conference «Radio Benjamin»[3]. In this audio walk, Twixtlab navigated through the city where Benjamin committed suicide trying to flee the rise of fascism in Europe. The audio files consisted of a sound art composition together with narration of his correspondence with Theodor and Gretel Adorno from 1928 to 1940. The extracts were selected in order to depict the communication between the two thinkers, their concerns about the political situation in Europe, and the short stay of Benjamin in Portbou through the historical land points inside the city.

These practices underline how sound walk artists approach new technologies with the intention of incorporating the experience of immersion in urban – or non-urban – wandering through available technologies. These audio walks can include stories, memories and narratives, minor historical references from important or personal events, *petits récits* (Lyotard, 1984) around the experience of the inhabitants of each city and their cultural

—

1 https://akooocollective.wordpress.com/

2 https://b-air.infinity.radio/en/

3 https://aau.archi.fr/cresson/cres-s-o-u-n-d/radio-benjamin/

Figure 5: Photo from Dani Karavan's Walter Benjamin Memorial. Photo by juL McOISANS

heritage. At the same time, the soundscape and the technique of active listening can be enriched with a social gesture, and thus reinforce the role of contemporary art as a relational grid of interactions with social targeting (Bourriaud, 2001).

Rhizome – Nomadism

In relation to the principles of the rhizome, Deleuze and Guattari suggest the rhizome is a way to combine various conditions, the link between the image and the object-world. It is the essence of any complex relationship between concepts, living organisms, bodies without organs, social conditions, political periods and the essence of each unit of these relationships separately. Each system not based on arborescence, on root or tree-structure and dichotomy, is potentially rhizomatic. Through this point of view, many things can have the properties of the rhizome and be governed by its principles. Similarly, the practice of sound walks, audio walks, and listening walks can be understood as a rhizomatic artistic entity, as a process both concerning the parts that are being composed and how this binding occurs. But what might be the way to detect a rhizome into an artistic practice or interpret artistic works as rhizomes? What relations are being developed between sounds within the environment in which they sound? How does a walking sound work functions within the space in which it resounds? And which is the rhizomatic part: the artistic result, the relationship of sounds with walking, the relationship between the sounds and the city, or ultimately is it that art might be a rhizomatic process overall?

A rhizome, as applied in walking sound artworks, «can connect any point to any other point, and its traits are not necessarily linked to traits of the same nature» (Deleuze and Guattari, 1980, p. 21). They are «not composed of units but of dimensions and directions in motion [...] they have neither beginning nor end, but always a milieu from which they grow and which they overspill» (Guattari, 1980, p. 21). Such walking sound works are made out of lines as a rhizome is: both conceptually and literally, the trails they encompass as a process of recording, geo-positioning and walking propose a deterritorialization, a territorialization and a reterritorialization at the same time. There is a production and reproduction of the sound, as field recordings are extracted and repositioned onto the map, while the final sound work depends also on the trails the walker/listener opts for.

In regards with the rhizomatic connections and the nomad, itinerant art, the issue here is not the actual geographical location. Instead the theoretical background is purely conceptual. Nomadism in art does not refer to literal movement. It is only by coincidence

that these theories are linked to walking practices in public space. The artistic practices at stake could be stable and connected with a specific geographical point. Nomadism refers to the way in which contemporary art attacks established and hegemonic art forms, fixed political structures and mentalities, with a tendency to subvert them, to defeat them, to abolish them, within the general subversive intention of abolitionism. This practice can be traced back to the abolishment of the fixed and unified subject in post-structuralism, and finds application in many artistic and political currents of contemporary art today. The rhizomatic way of connecting the individual elements, strengthens the nomadism by providing tactics of *détournement* to be applied onto the public space, the body, the state, the technology, and to use the panoptic satellite as a weapon and a tool to undermine its own usefulness. Therefore, the following connections may be literal but mainly they appear here metaphorically and conceptually.

An important part of the artistic process is the selection of the audio material, which can consist of soundscapes, narratives, existing or imagined sounds, slogans, and soundscape compositions. These works can pertain to a map that must be produced/constructed, a map that is always detachable, connectable, reversible, modifiable, and has multiple entryways and exits, as well as its own lines of flight. In the same way, in all three types of walking sound works, the roles of the artist and the listener often coincide, both in cases where sounds are recorded while crossing the area and in those where the path chosen by the walker/listener determines the artistic result. Walking sound works are a summary of the exploration of sound and artistic/ethnographic research through sound and soundscape, linking the peripatetical proposal of Ingold and Burckhardt and their approaches to urban space, and could contribute to a theoretical collaboration of soundscape approaches, of urban space studies and of *moving* researches of human experience. The peripatetical dimension of such artistic projects is critical, and is fully compatible with the relatively recent researches of Tim Ingold towards an *ethnography on foot*. The link with the movement is both literal, as well as conceptual.

About movement and nomad art (Hendrick, 2012, pp. 27-41), Deleuze and Guattari in Mille Plateaux assign it to «a nomadic absolute, as a local integration moving from part to part in an infinite succession of linkages and changes in direction. It is an absolute that is one with becoming itself, with process» (Deleuze and Guattari, 1980, p. 494). But, a nomadic movement, in terms of travelling or migrating, is not obligatory here, the same way that flight as a notion has little to do with wings. The goal is to crack through the system, the œdipodial art that is described as the conservative form of art, to achieve a break through, and to manage to oppose to sovereignty and control in order to achieve change. While talking about the establishment of continuous movement that is based on experience rather than explanation, Deleuze and Guattari (1980, p. 372) see nomad art as a consequence, as the «outsider», as the «itinerant, ambulant, that follows flows in vectorial fields across which singularities are scattered» and as a «streaming, spiraling, zigzagging, sneaking [...] will to art».

Deleuze and Guattari suggest a clear antithesis with the nomad way of being to the system of power that characterizes the State. This antithesis is verbally described as the different mode between nomadic and sedentary. The use of the concept of nomadism in this paper, as in Deleuze and Guattari's work, does not concentrate on nomadism as a way of social construction but as a notion, as a concept that can be applied into various practices. This concept describes the revolutionary mode of conversing with the apparatuses of capture, with the power and the control that exists in every human activity, including art. This is the reason why nomadism here is so deeply connected with the concept of rhizome. It embraces heterogeneity in free space and the need to occupy and rhizomatically link smooth spaces, even if the hard space, the hard city – that Jonathan Raban (1974) would describe as located on maps in statistics, in monographs on urban sociology and demography and architecture-stands in the way of its nomadic demand of free movement.

Regarding walking sound works, especially audio walks whose link with technology is greater, it would be interesting to see which is the element that establishes this rhizomatic and nomadic connection: the geo-located compositions, the dérive or the city? Geo-located compositions is highlighted in the audio walks, the urban space element is highlighted in sound walks and listening walks are about a conscious listening derive. As these artistic practices occur in public space they point out additional relations, not only the transmitter-receiver kind, but a more general context in which art functions socially. An additional rhizomatic element is emerging, the residents' possibility of direct involvement, through

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

narratives, stories, and the sound imprint of their sonic identity. Furthermore, through such artistic practices a citizen-centered approach is being suggested, which gives the walker (both the creator of the artwork and the listener) the possibility to use technology as a medium of interaction between public space and its inhabitants.

The first and most apparent reason is the open source or freeware character of the softwares in use (such as noTours.org or Echoes.xyz respectively), which offers the potential to use the editors and the downloadable applications freely, while sharing the code between users was encouraged in the case of noTours.org. At this point, we could introduce issues relating to digital communications, with emphasis on the ever expanding market invasion, but also the problematic around the growing individualization produced by the invasion of digital private spaces in the public sphere, which could be seen partly as a technological continuity of the walkman effect (Thibaud, 2003). It is clear that more general developments work exactly in the opposite direction of the vision of Murray Schafer, towards the isolation from our sound environment instead of a greater engagement and awareness. In this case we are interested in the user's, or the community of users, ability to develop parallel levels of digital spaces and/or environments in the city, which is an aspect of the specialization of digital societies (Haritos, 2007). Secondly, the inclusion of people's narratives and stories, stresses the importance of their involvement on the mapping process of an area. In this way the built and the sound environment are intertwined with the emotional landscape that unfolds from the narrative of personal or collective memory, creating culturally informed soundscapes, namely socialscapes. Moreover, the choice of the wandering route is made by the walker rather than the creator of the walk, which puts forth a cultural and social conjunction of routes and people. The walker is encouraged to wander freely in the city and to re-establish a connection with the physical and aural environment of the smooth space, as well as to contribute to the artistic process by determining its form with his own body and its movement.

To sum up, as Deleuze and Guattari imply many social activities, including art, can draw «a plane of consistency, a creative line of flight, a smooth place of displacement» (Deleuze and Guattari, 1980, p. 423) by reforming or acting against dominant systems and/or practices. In the case of audiowalking, nomadism does not apply by suggesting a flee from the city. Instead it is used so as to propose wandering as resistance to its confined and bordered space: in these soundscape compositions narratives prevail, communities acquire space and voice, buildings are not mere subjects for sightseeing tour, the city is not a collection of historical information but a space to aurally, artistically, socially wander within the micro-frames of which this space rhizomatically consists. Music and narrative as tools, escape ethnography, documentary, score, concert hall, museums and institutions and become pliable materials, fragments of a living organism, of a city-score whose music is made by and addresses to people: the deleuzian notions apply here «as a war of becoming over being, of the sedentary over the nomadic» (Deuchars, 2011, p. 3).

Conclusion

We have mentioned, here, a nomadic way of creation that includes communities, collectives, art, public space, democratization of the medium and the information, participative works of art, inclusion of communities' narratives into pubic space interventions. Through new technology and artistic currents there is a possibility to encourage collectivity, inclusion, integration, a conjunction of spaces, people and the routes between them. Will society use art's nomadic example or will we stay striated, divided and demarcated by walls, fences and enclosures? There is now more than ever a central demand to deterritorialize and decolonize our history, and focus on a nomadic assemblage that will resist by becoming minority, becoming inclusive, creating new routes and smooth spaces to claim, occupy and finally walk – and allow the walk – through.

The issue here is not the new or state-of-the-art technology, but its integration into ethnographic and artistic research: the inclusion of communities in the audio experience, the minor historiography, the emergence of the soundscape, the emphasis on common cultural heritage, the subversion of hegemonic historiography, and the accessibility of participation freely. All of the above can apply with an emphasis on sound and walking, as well as on consciously focusing on the sonic experience. There are many platforms that provide this framework, with free, easy to use, and often open-source ways, but in reality the satellites are finite and the communication protocols with them are pre-arranged top-down. Using

these strategic tools as a palette to subvert them in a nomadic and rhizomatic way is the main interest of these artistic practices, and the emphasis is given to subversion tactics rather than the protocols used or the communication environments applied.

However, one should not assume that locative media audiowalking is in itself an act of drift against dominant systems. Locative media technology relies upon the ultimate panoptic device of satellite supervision, which the users adopt within the lures of postmodern, immaterial capitalism. But as the capitalization of individual movement establishes itself alongside the colonization of private space, it is the movement between milieus, the reflection upon our shifting habitat, and the détournement of the parts of a well-working machine that can provide the ability to evade from a stagnant structure. From this perspective, we can view this artistic process, as a dialogue between fields, a discursive negotiation with our social, physical and digital environment, as an act that can unravel they way public sound can be formed, used and walked through.

References

Baudelaire, C. (1863). *Le peintre de la vie moderne*. Online. Last accessed on January 21th, 2018. https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1863_baudelaire.html

Boundas, C. (Ed.). (2007). *The Edinburgh Companion to Twentieth-Century Philosophy*. Edinburgh University Press.

Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationelle*. Les Presses du Reel.

Deleuze, G. and Guattari, F. (1972). *Capitalisme et schizophrénie*, *L'Anti-Œdipe*. Les Éditions de Minuit.

Deleuze, G. and Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie*, *Mille Plateaux*. Les Éditions de Minuit.

Deuchars, R. (2011). Creating Lines of Flight and Activating Resistance: Deleuze and Guattari's War Machine. *AntePodium: Online Journal of World Affairs*. Victoria University Wellington. https://moam.info/creating-lines-of-flight-and-activating-resistance-society-for-_59fed7bf1723dd9af5b93762.html

Feld, S. (2004). A Rainforest Acoustemology. In M. Bull and L. Back (Eds.), *The Auditory Culture Reader* (pp. 223-239). Berg.

Feld, S. (1982). *Sound and Sentiment – Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. University of Pennsylvania Press.

Fezer, J. and Schmitz, M. (2012). *Lucius Burckhardt Writings – Rethinking Man-Made Environments*. Springer.

Hentrick, J. (2012). What is Nomad Art ? A Benjaminian Reading of Deleuze's Riegl. *Deleuze Studies*, 6(1), 27-41.

Ingold, T. (2000). *The Perception of the Environment – Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Routledge.

Lyotard, J. F. (1984). *The Posmodern Condition: A Report on Knowledge*. University of Minnesota Press.

Papachristou, D. (2021). *L'esthétique des arts technologiques selon Capitalisme et Schizophrènie I & II de Gilles Deleuze et Félix Guattari*. Freigeist Verlag.

Raban, J. (1974). *The Soft City*. The Harvill Press.

Schafer, R. M. (1969). *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher.* Berandol Music.

Schafer, R. M. (1977). *The Soundscape – Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books.

Solnit, R. (2000). *Wanderlust – A History of Walking.* Penguin.

Thibaud, J. P. (2003). The Sonic Composition of the City. In M. Bull and Les Back (Eds.), *The Auditory Culture Reader* (pp. 329-341). Berg.

Tzedaki, K. (2014). Η πρακτική του ηχοπεριπάτου στην εκπαίδευση του ηχητικού σχεδιασμού. 3ο Συνέδριο Ακουστικής Οικολογίας, σελ. 40-45. https://akousedu.files.wordpress.com/2018/05/praktika-3o- sunedrio-akoustikis-oikologias1.pdf

Westerkamp, H. (2007/1974). Soundwalking. In A. Carlyle (Ed.), *Autumn Leaves, Sound and the Environment in Artistic Practice*. Double Entendre. Last accessed on May 10th, 2017. https://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/soundwalking.html

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

SONIDOS OCULTOS. PRIVADOS Y PÚBLICOS: IMAGINARIOS, RESCATADOS Y RESTITUIDOS

CARTOGRAFÍAS SONORAS (2021-2022)

JOSEP CERDÀ Y PEDRO ALCALDE

Máster en Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona.

Artistas participantes: Noela Covelo Velasco, Renan Araujo, Ona Galo, Anna Gatz, Roberto Hernández, Jiang Yunyi, Xinyu Lai, Francisco Martínez, Mi Quingling, Marco Mirone, Manuel Segura Torres, Zheng Lili, Martín Virgili, Sergio Cortés

HIDDEN SOUNDS—PRIVATE AND PUBLIC, IMAGINARY, RESCUED, AND RESTORED: CARTOGRAPHIES OF SOUND (2021–2022)

ABSTRACT: A child looks out the window of a moving car. He tries to focus on some point in the landscape that captivates him, something strange, a gesture. Nothing he can see excites him, and he gets angry. The present has lost its interest; it is now a white frieze and there is nothing worth rescuing. The boy is the son of a sound documentary filmmaker who is travelling with his mother to the Sonoran Desert. Upon surveying it, he thinks to himself: "Maybe if we find a new way of documenting the world, we'll begin to understand this new way of experiencing time and space".

The cartographies we propose in this work constitute a dogged quest in that direction: a reflection on what and how to document is now urgent. There is a conviction that runs through the entire corpus that is based on the unwavering belief that sound holds its secrets under lock and key. It buries them like a living thing, far from the quotidien, just for the sake of preserving something of value. In each place, there is a sound at the level of the earth, which is that which reaches the ears; but other sounds lie elsewhere. They nest up on high or down below, in the broken or the small, in the remains and the resonances. There is no city that does not have—or does not hide—the forbidden, the marginal, and the dirty, as well as its scandals, its shame and ignominies. They do not appear on Google Maps or in hotel displays. But, there they are. And they make a sound, and they reverberate.

This is what this collection is about.

Keywords: sound art, sound cartographies, hidden sounds

RESUMEN: Un niño mira por la ventana de un coche en movimiento. Trata de enfocar algún punto en el paisaje que lo cautive, alguna rareza, un gesto. Nada de lo que observa lo emociona, y se enfada. El presente ha perdido interés, es ahora un friso blanco y no hay nada que valga la pena rescatar. El niño es el hijo de una documentalista sonora que viaja con su madre al desierto de Sonora, y al verlo piensa: «Tal vez si encontramos una nueva manera de documentar el mundo empezaremos a entender esta nueva forma de experimentar el tiempo y el espacio».

Las cartografías que proponemos son una búsqueda esforzada en esa dirección en la que la reflexión sobre qué y cómo documentar se ha vuelto urgente. Hay una convicción que atraviesa todo el corpus y que se funda en la confianza de que el sonido guarda con llave sus secretos. Los entierra como un ser vivo lejos del rastro cotidiano solo por el impulso de conservar algo valioso. En cada lugar hay un sonido a la altura de la tierra, que es el de las orejas, pero otros no. Anidan en lo bajo o en lo alto, en lo roto o en lo pequeño, en los restos y en las resonancias. No hay ciudad que no tenga ni oculte lo prohibido, lo marginal, lo sucio, así como sus escándalos, vergüenzas e ignominias. No aparecen ni en Google Maps ni en los anaqueles de los hoteles. Pero están. Y suenan, y resuenan.

De esto se trata, pues, esta colección.

Palabras clave: arte sonoro, cartografías sonoras, sonidos ocultos

doi: 10.30827/sobre.v8i.25132

Cartografías sonoras realizadas por:

Noela Covelo Velasco
Renan Araujo
Ona Galo
Anna Gatz
Roberto Hernández
Jiang Yunyi
Xinyu Lai
Francisco Martínez
Mi Quingling
Marco Mirone
Manuel Segura Torres
Zheng Lili
Martín Virgili
Sergio Cortés

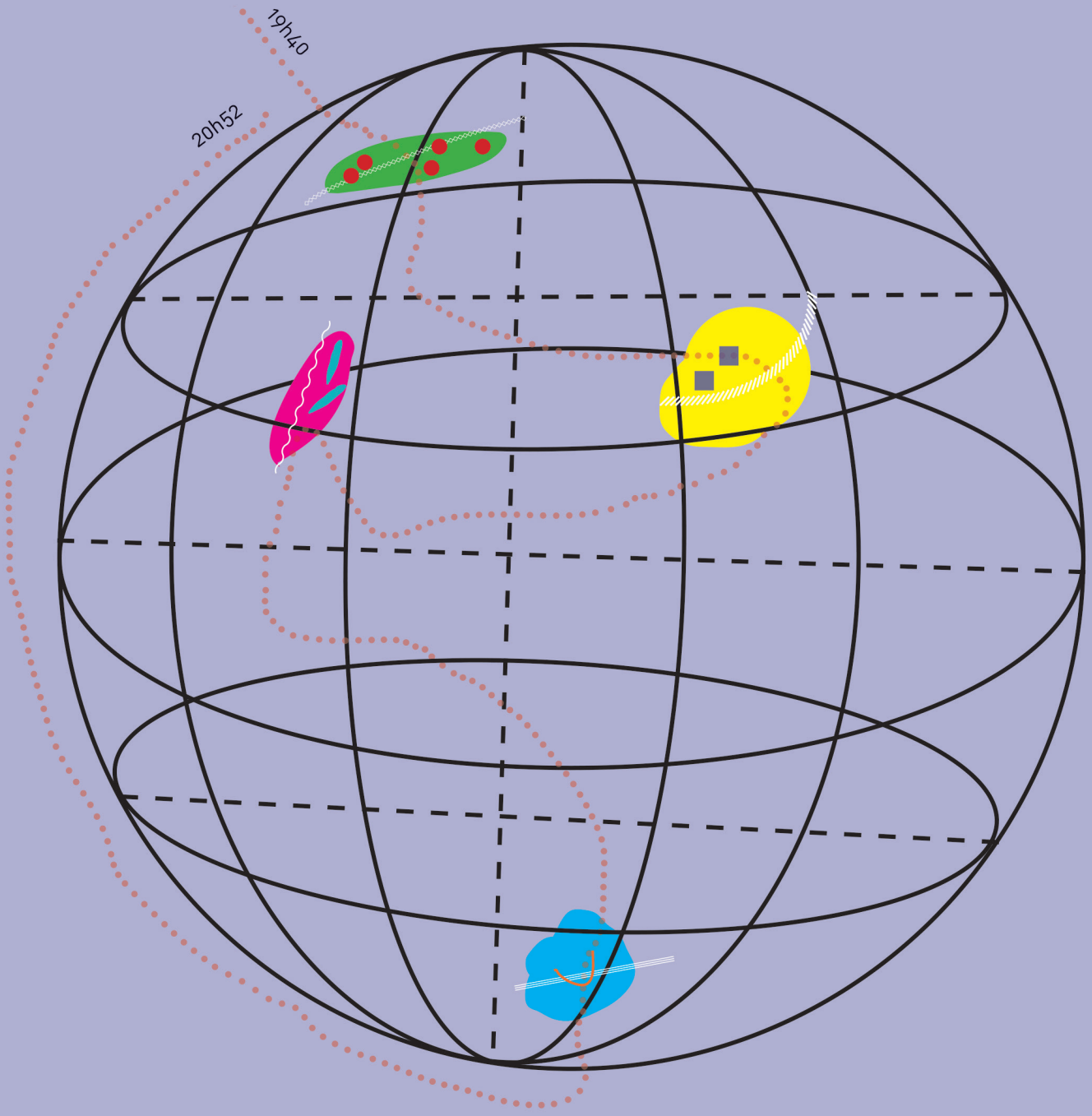
https://soundcloud.com/sonidos_ocultos

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

ES SUPERIOR A MÍ

Noela Covelo Velasco (2021, Barcelona)

Esta secuencia de canciones - ordenadas desde la esquina superior derecha a la inferior izquierda - fue cantada el día 13 de octubre de 2021 en el karaoke Weekend de calle Diputación, de 00h a 1:30h de la noche. Es a través de estas canciones populares que aparecen registros, dinámicas o transformaciones vocales no tan habituales en el día a día. La gráfica contiene información de dislocaciones sonoras y desestructuraciones vocales tanto de las personas que subieron al escenario como de las coristas que ambientan la sala y acompañan armónicamente a las aventuradas performers.



PARQUE DE ATRACCIONES DE MONTJUÏC

Renan Araujo *(2021, Barcelona)*

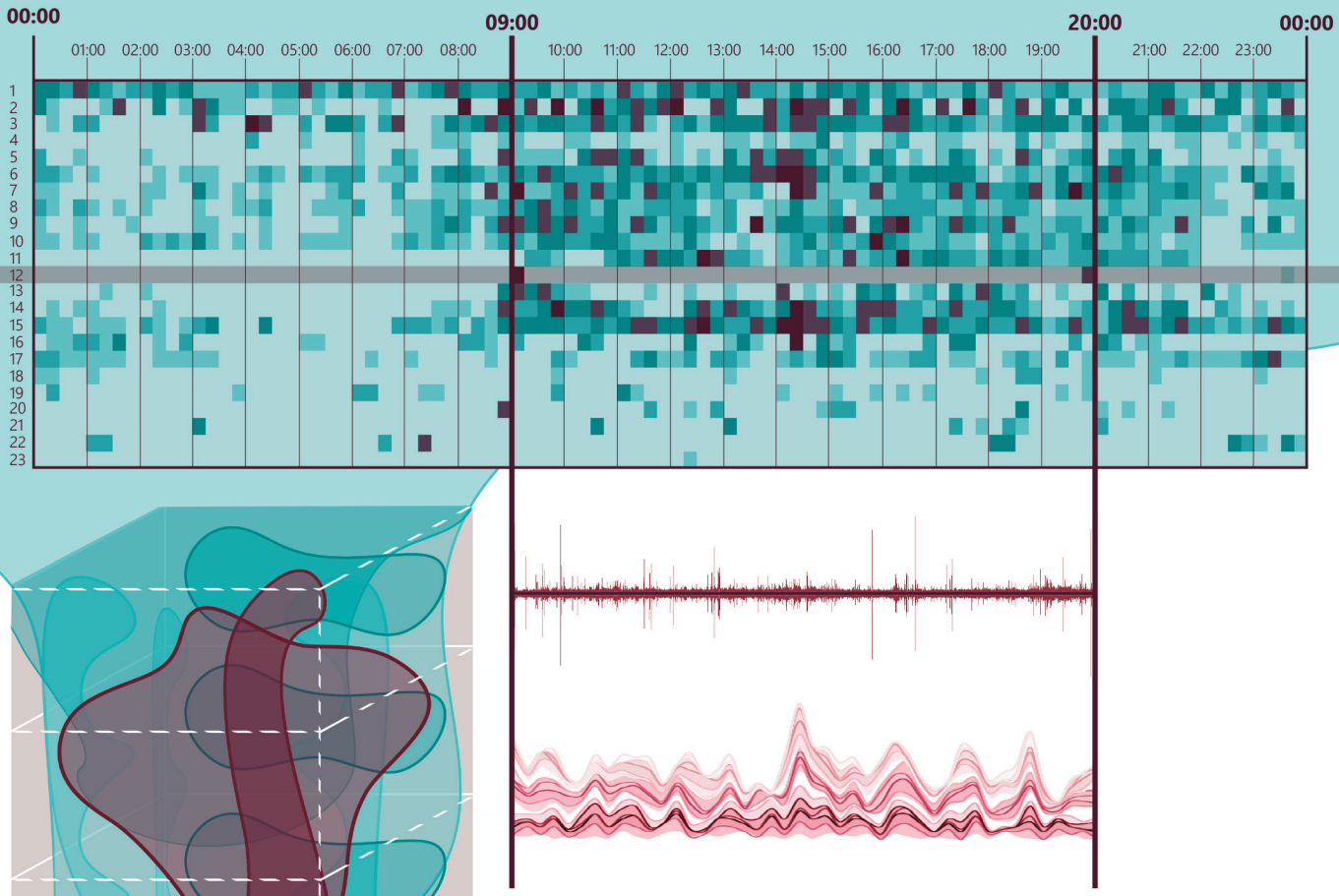
Donde se encontraba el tren fantasma imaginamos gritos de miedo, aunque ahora escuchamos los grillos y estallidos del club de tiro;

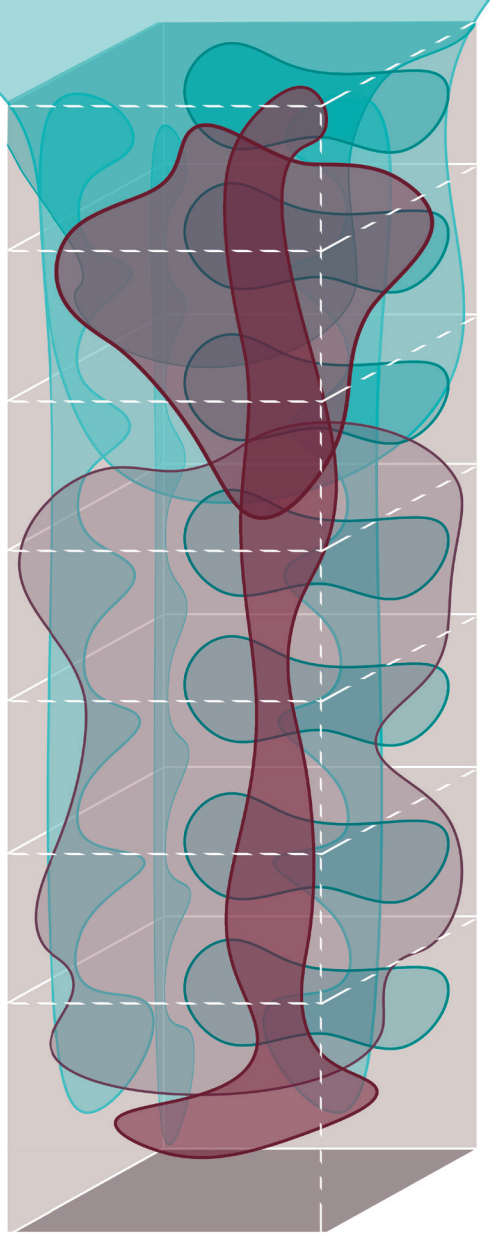
En el carrusel antes una canción de infancia, hoy el silencio cortado por ladridos de perros;

En la noria ya no se escucha las engranajes de funcionamiento, pero el ruido del viento y "cojines sonoros";

Y en el bar las fiestas y el titilar de las copas se convierten en coches y una fuente de agua.

De manera circular, como suelen ser muchas de las antiguas atracciones del "Parque de Atracciones de Montjuïc'' (1966-1998), desarrollé una cartografía sonora de 4 atracciones: tren fantasma, carrusel, noria y el bar. Desplazando también de manera circular alrede-dor del parque, finalizo el trayecto donde empece a hacerlo. Entre una atracción y otra hay sonidos de pasos que nos guían. Antes el Parque de Atracciones de Montjuïc y ahora los jardines de Joan Brossa. Las antiguas edificaciones, o mejor, las ruinas y muros tapiados de las atracciones, nos sirven como un reciente archivo arqueológico.





BIOLOGICAL SOUNDSCAPES

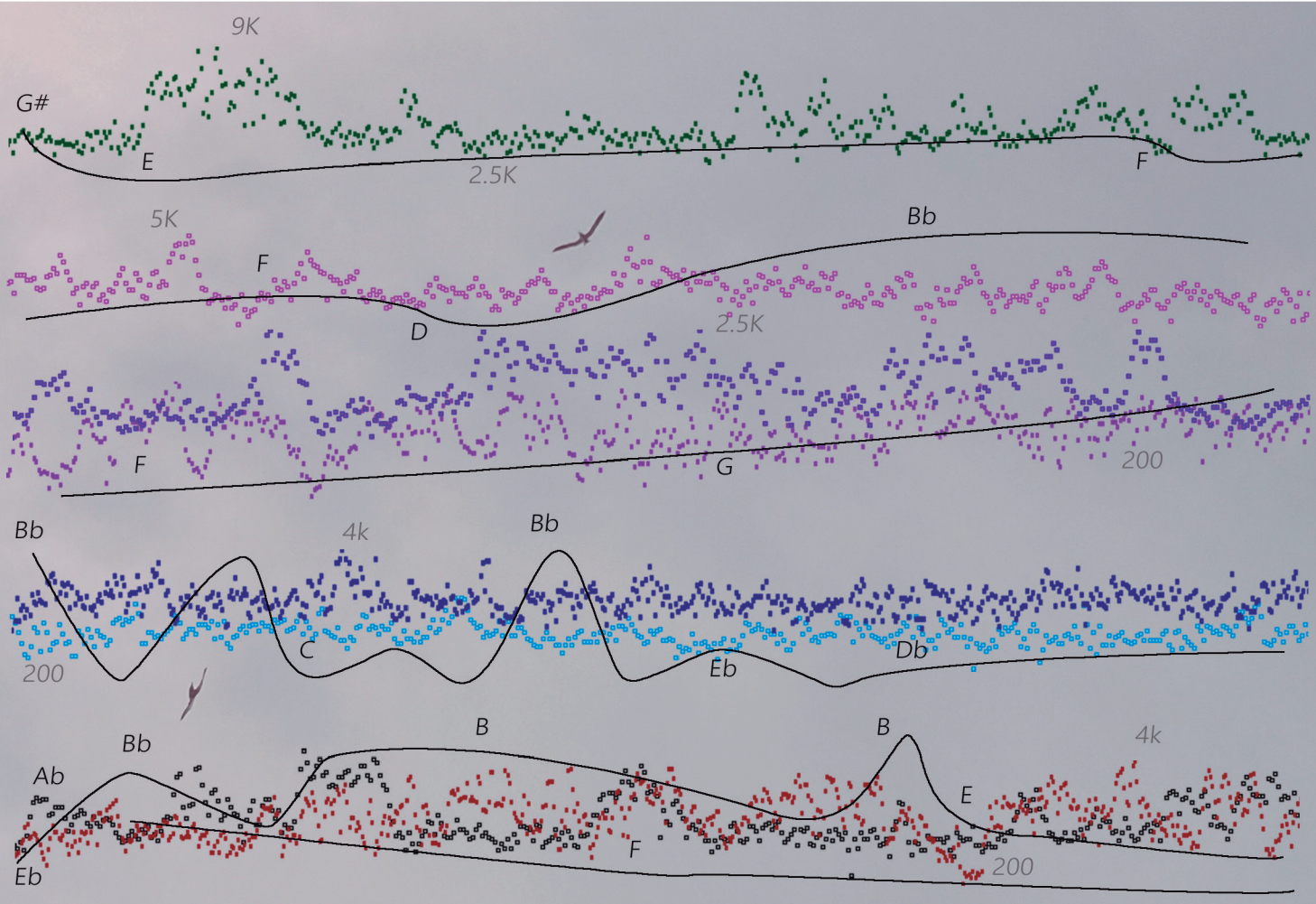
Ona Galo *(2021, Barcelona)*

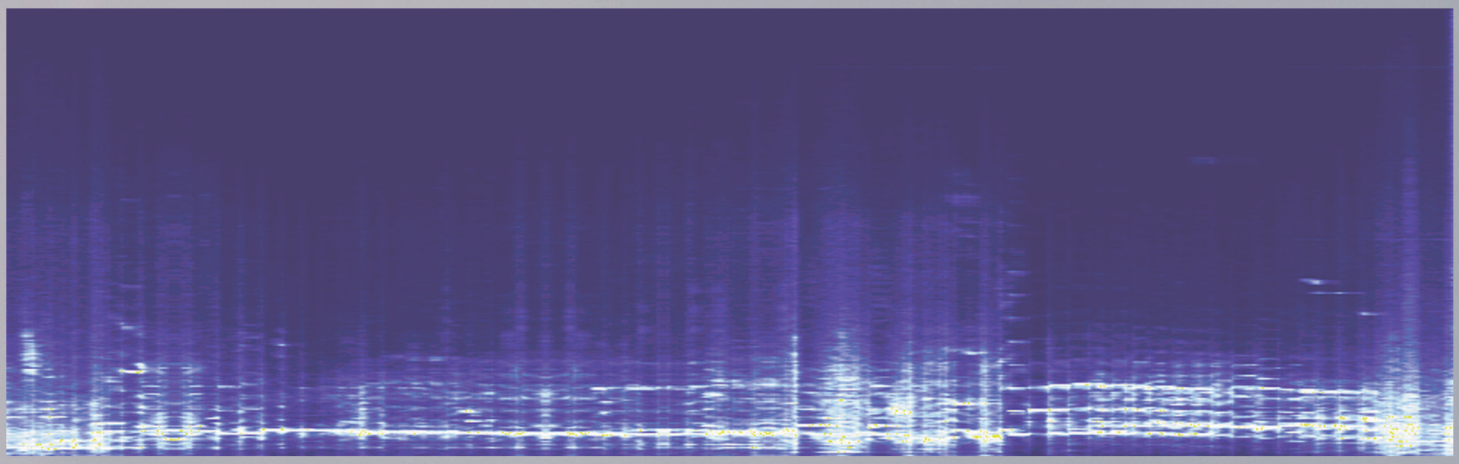
Gamma de rastros sonoros encontrados

1. Coches
2. Cañerías
3. Calderas
4. Baños
5. Limpieza
6. Cocinas
7. Ventanas
8. Muebles
9. Puertas
10. Pasos
11. Obras
12. *Persiana*
13. Bebés
14. Niños
15. Adultos
16. Animales
17. Televisiones
18. Teléfonos
19. Alarmas
20. Música
21. Timbres
22. Helicópteros
23. Campana

Volumen

Biological Soundscapes coloca en el centro las intimidades y rutinas de la ciudad en el transcurso de lo diario; a través de los biorritmos domésticos del edificio donde resido se realiza un análisis del estrato sonoro y la vivencia conjunta, siendo el patio interior el lugar elegido para captar esos sonidos. Las horas centrales del día se ven siempre enmarcadas por la apertura y cierre de una persiana y es a partir de su aparición que la comunidad inicia sus actividades, culminando la suma de sonidos al mediodía y decayendo al acabar la tarde, repitiéndose de nuevo al despertar.



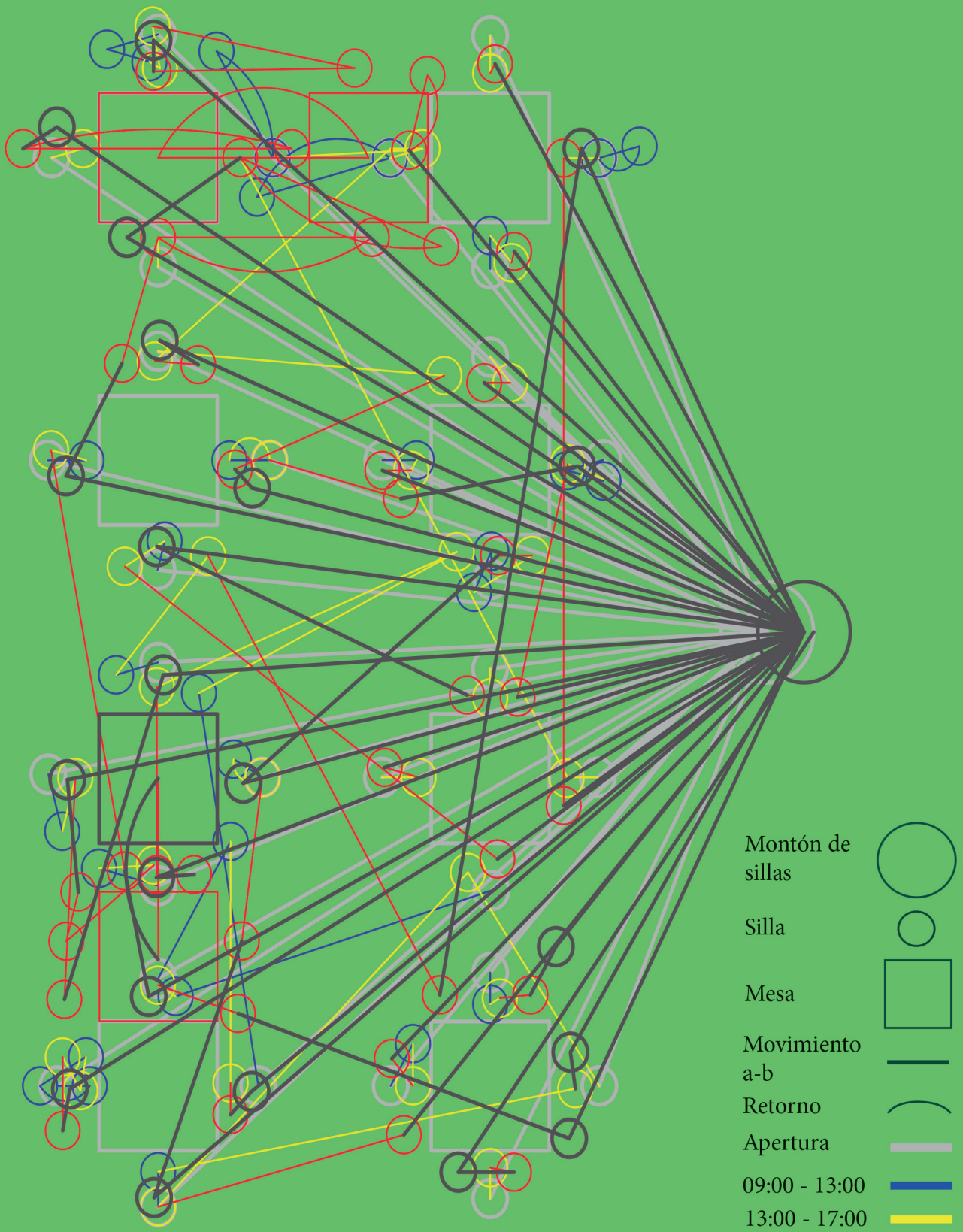


CUANDO ELLAS “HABLAN”

Anna Gatz *(2021, Barcelona)*

Cantos de gaviotas, sonidos de actividades humanas y urbanas, sonidos del mar, del viento y de otras aves. Observamos la distribución de frecuencias y la aproximación del tono de cada uno en un fragmento de 30 segundos. La intensidad y dominancia de los sonidos se determina por las características del momento y del lugar de su generación y escucha.

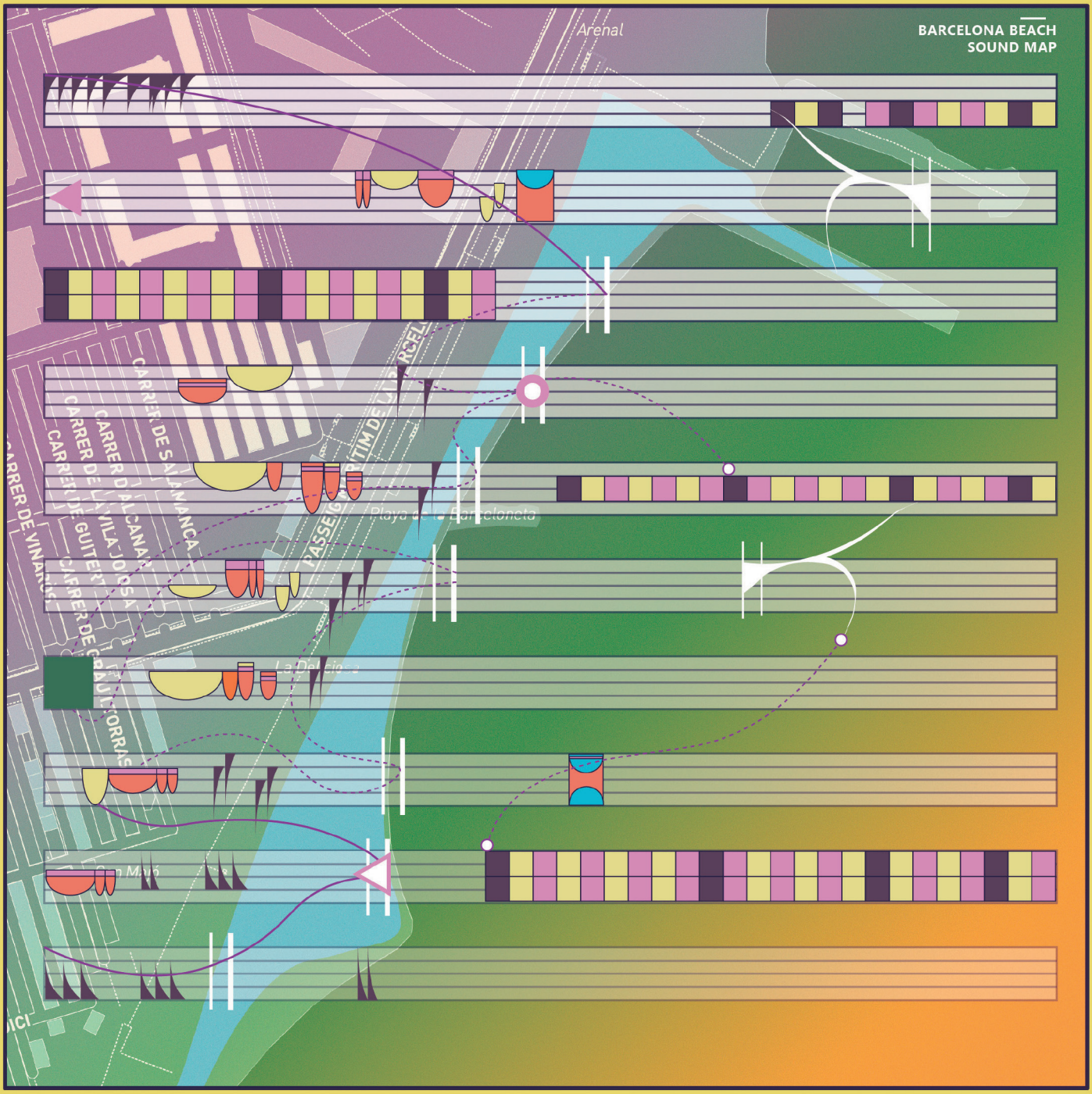
A veces sueño con que puedo volar.
Escaparme así de todo aquello que he aprendido a tolerar.
Lejos de los ruidos del progreso y las voces agresivas.
Escondida en la sombra de las nubes matinales, escuchando de lejos las olas del mar.
Como las gaviotas. Libres e independientes, reclamando el espacio que les pertenece.
A veces sueño... hasta oír de lejos las gaviotas acordándome que un día más está empezando.



HABLAR SENTADO

Roberto Hernández Bautista *(2021, Barcelona)*

En este apartado se representa un mapa del movimiento de las sillas en la terraza de un bar del barrio de Gracia. Para esta obra se grabó el sonido de varias sillas; de esta forma se pue-de observar cómo se crea un código sonoro en el movimiento de las sillas, lo que da a pen-sar: ¿cómo influye esto en el código humano?, ¿qué pasaría si las sillas no emitieran sonido?, ¿de qué forma nos comunicaríamos, entonces, entre nosotros y con el entorno? Todo esto daría pié a un debate sobre la afección del ruido en el humano, su forma de relacionarse, el entorno y el ecosistema (sonoro).



HUMAN AND NATURE SOUNDS - URBAN BEACH

Jiang Yunyi *(2021, Barcelona)*

PERFORMAN-
CE OF ART

CHILD'S
PLAY

BIRD SONG FROM
A HIGH PLACE

THE RHYTHM
OF SEA AND

CROWED
ON BEACH

THE SOUND
OF TABLEWA-

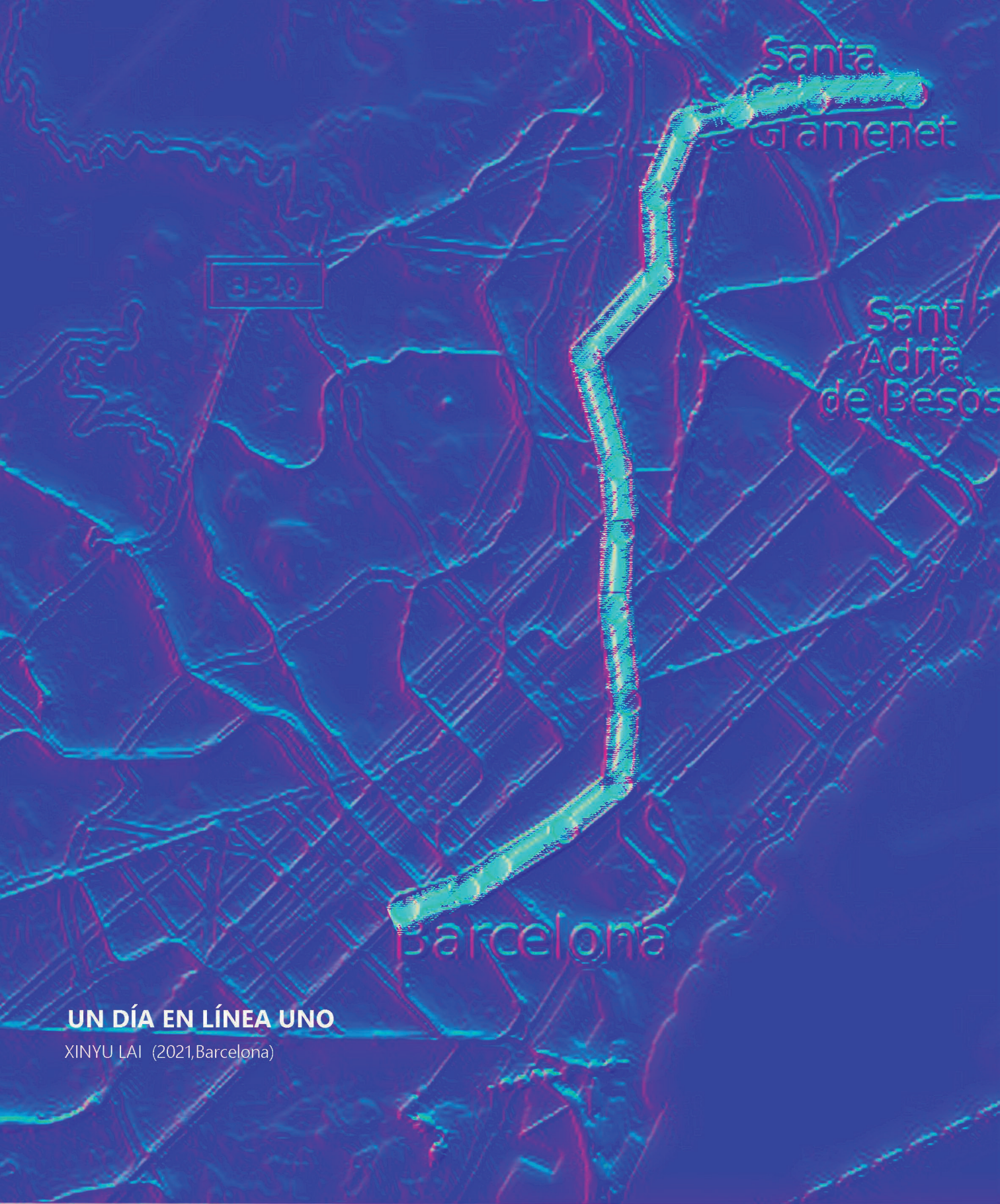
THE SOUND
OF SAILING

POINT OF SOUND
DIVERGENCE

POINT OF SOUND
DIVERGENCE

ECHOES OF
ROCK AND SEA

Diary by the sea * I recorded the fragmentary moments of a day at the beach and narrated to you in the form of sound. You can listen to it completely by scanning the QR code. In the form of map representation, I think the jumping staff is somewhat similar to the shape of the seaside. I want to express the vibrancy of the waves through the amplitude of the sound; at the same time, through different classifications, different colors are used to express, and different graphic elements are used.



UN DÍA EN LÍNEA UNO

XINYU LAI (2021,Barcelona)

El metro en sf es un mapa, porque recorre la ciudad de Barcelona, por lo que no es regional, es muy extenso, pero el sonido de este se refleja principalmente en las diferentes culturas de cada metro, es que cada lf nea de metro I leva y pasa por diferentes zonas, descubrimos que parte del metro es ruidoso, parte del metro es muy tranquilo, parte del metro tiene artistas cantando,Para expresar esto, elegf el domingo por la manana, el mediodfa y la noche desde el principio hasta el final del metro grabé todos los sonidos, seleccioné voces representativas, en mi audio puedes escuchar la risa de las mujeres, los gritos de los ninos, los ladridos de los perros, etc.

UNA MAÑANA EN CASTAÑOS Francisco Martinez *(2021, Barcelona)*

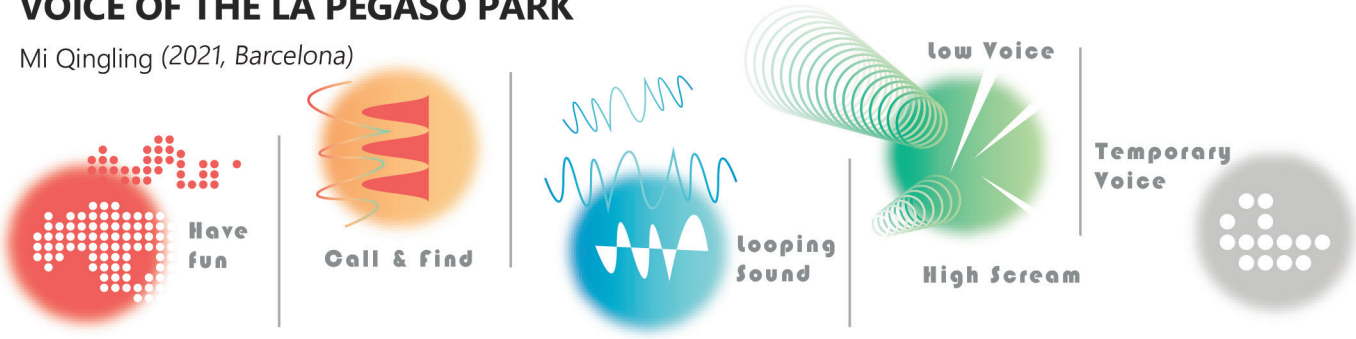
Calle Autos Yo Guillem Dani Vecinos Gata

Muchas veces pensamos que lo "oculto" esta fuera de nuestra visión, lo que no podemos ver. Sin embargo para mi lo oculto también es aquello que está ahí pero elegimos ignorar.
En esta obra lo que quise representar es como el sonido de la calle, del barrio, de la misma casa, nos rodea y esta presente en una forma que no siempre presenciamos. Los colores fueron elegidos gracias a la asistencia de una amiga que tiene el fenomeno de sinestesia, al reproducirle el audio grabado en mi casa, ella me fue indicando que colores representaba cada ruido, y así la obra fue cobrando vida hasta ser lo que es.

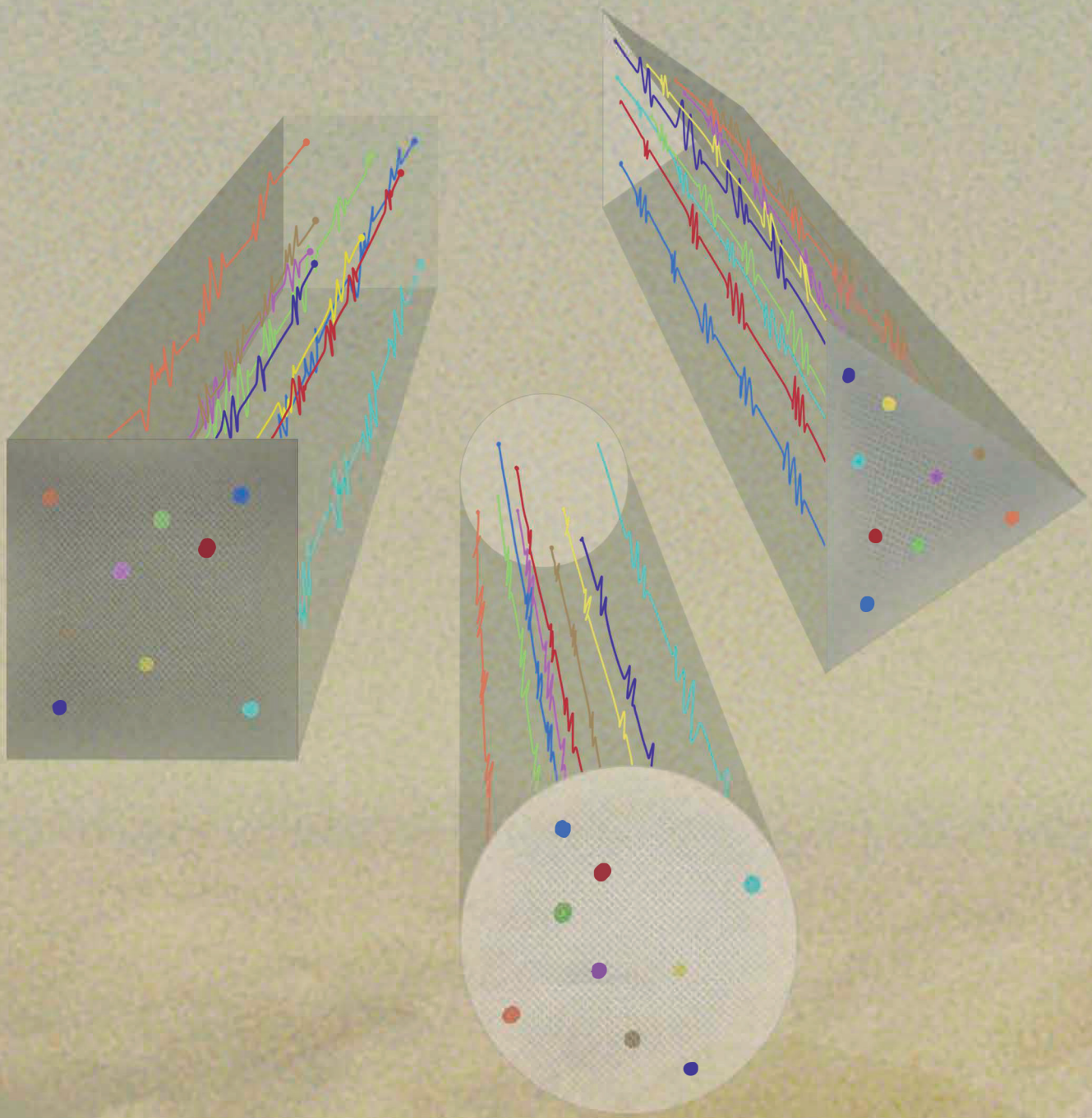
SÖUND MAP
BCN.LA PEGASO

VOICE OF THE LA PEGASO PARK

Mi Qingling *(2021, Barcelona)*



The park is open to all citizens, People are hurrying passing to and fro, day after day, it allows us to talk to nature, let us enjoy the sunshine, green space and fresh air and let people and animals run freely in the open space. It contains different sounds, records the changes of the four seasons and changes quickly every day. So walk into the park of Barcelona with the map, return to the simple joy of childhood with the children, record this random day with sound, enjoy leisure time, and feel this moment.

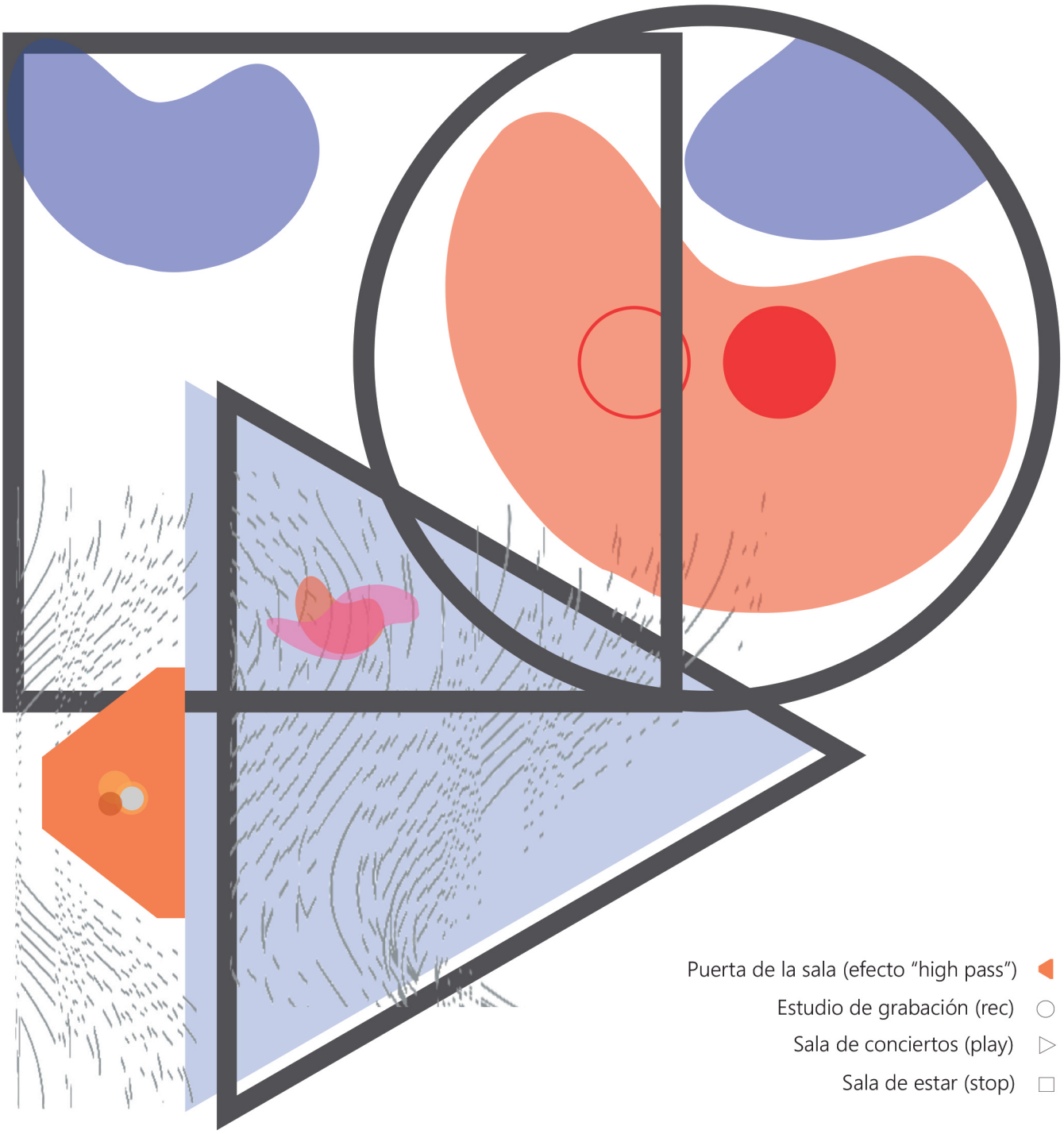


OFF THE RECORD

Marco Mirone *(2021, Barcelona)*

- Sala de Conciertos
- Sala de Estar
- Estudio de Producciòn
- Sonido de Metronomo
- Calientamentos Vocales
- Bullicio
- Conversaciones
- Puerta Club (HPF)
- Sonidos Folios
- Monedas Maquinas
- Risas
- Pasos

Bass Valley es un espacio multidisciplinar situado en L'Hospitalet de Llobregat, cuyas instalaciones acogen desde la producción musical hasta conciertos, pasando por la docencia. Los calentamientos vocales, ensayos o pruebas de sonido que se suceden allí lo largo del día, dejan clara la complejidad del paisaje sonoro que emana del trabajo que no se ve de un artista. Un paisaje que nunca queda recogido en la grabación final o en las presentaciones en vivo. Pero no nos engañemos: ¿Es la música el único sonido que esperamos escuchar cuando llega la noche? ¿Qué sonidos nacen de la música como fenómeno social, y no exclusivamente artístico?



OFF THE RECORD

Manuel Segura Torres *(2021, Barcelona)*

- Conversaciones
- Calentamientos vocales / Pruebas de sonido
- Folios (anotaciones, partituras, etc...)
- Ruido externo / Bullicio
- Monedas máquina
- Metrónomo

Off the record constituye una aproximación a los residuos sonoros de un estudio de grabación y sala de conciertos. A aquello que nunca estará en el producto final. A lo que sucede fuera de la cabina, detrás del escenario, en los pasillos, o en los descansos. Al “off the record”. Para este proyecto hemos contado con la colaboración de The Bass Valley, espacio musical situado en L’Hospitalet de Llobregat, cuyos servicios abarcan desde la producción, mezcla y masterización, hasta la producción de conciertos y fiestas, pasando por la docencia

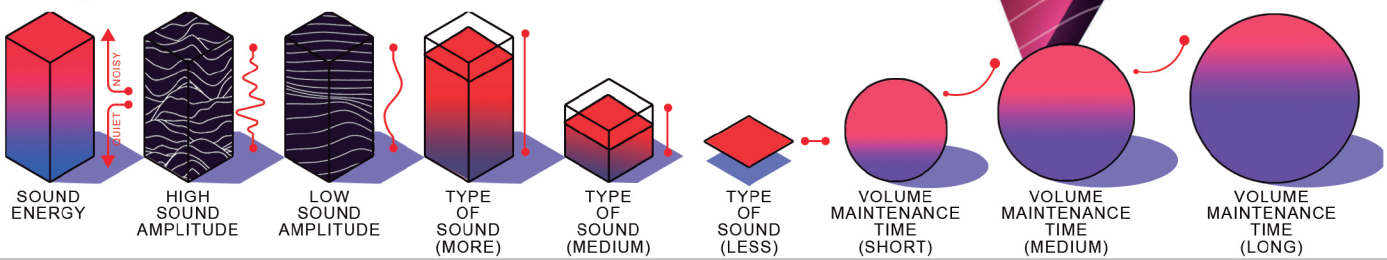
DONGHUA UNIVERSITY

UNIVERSITY OF BARCELONA

DHU X UB

MIX AND CONTRAST OF CAMPUS SOUNDS

Zheng Lili *(2021, Barcelona)*



This sound map compares the sound of Donghua University in China with the sound of the University of Barcelona in Spain. Donghua University has rich types of sound. The crisp natural rhythm, active and rigorous atmosphere in the classroom and various sounds of life blend and collide with each other. The rhythm of the University of Barcelona, which has a longer history, is hidden in every corner of the space, but the spirited young people also add lots of dynamic rhythm to the campus.

4 - Cementerio de Montjuïc

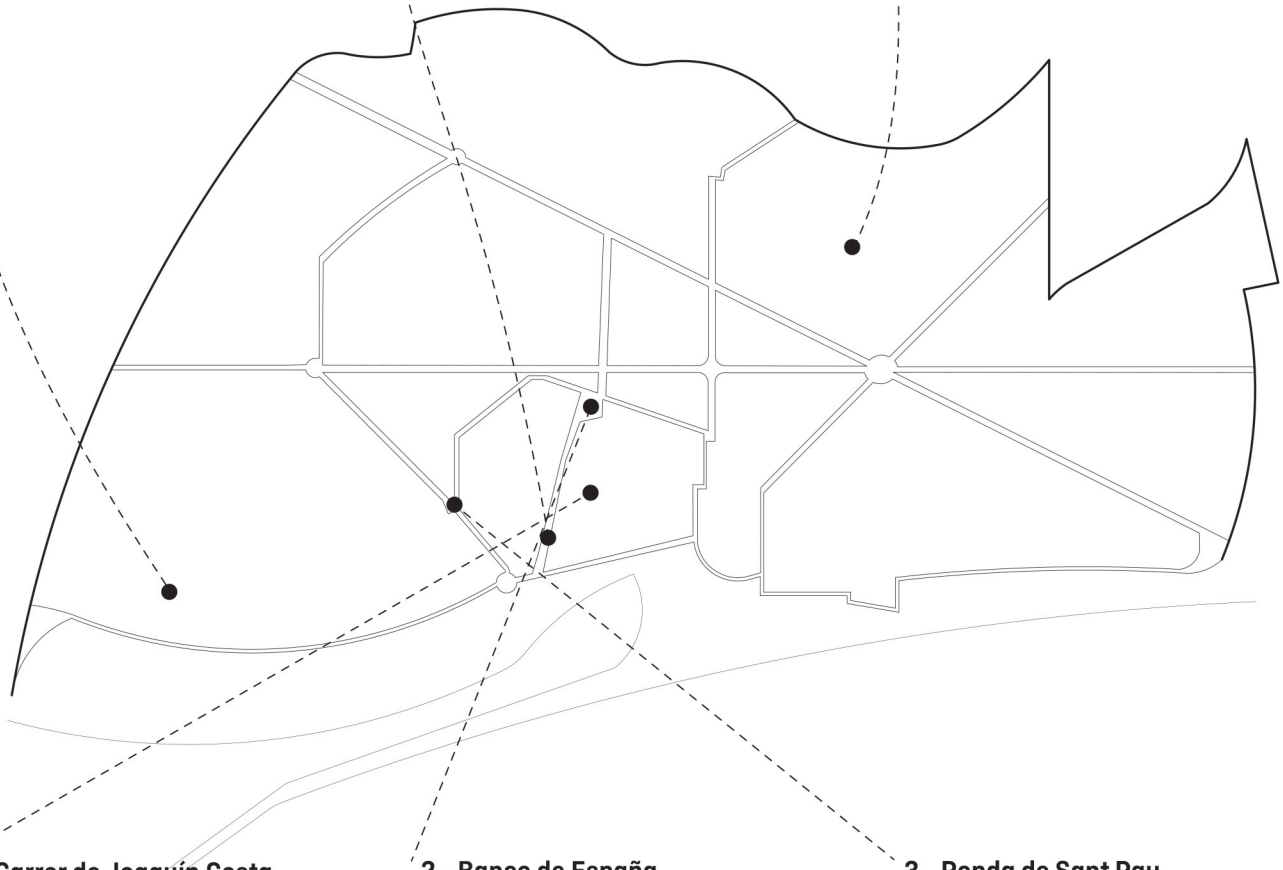
El vidente me invita a recorrer la tumba de Enriqueta Martí. Dice que al atardecer se puede detectar la voz apagada de "La vampiresa", que clama su inocencia por los crímenes que a ella se le imputaron. La bulla de árboles y el ronroneo del mar lejano se encuentran ahí para formar un sonido-silencio, un vida-muerte del sonido. "Escucha, me dice".

5 - Antigua pensión Lolita

La ciudad deja sus marcas. La ciudad es un texto que sus ciudadanos escriben con sus prácticas y costumbres. Es el caso de los orificios que aún se ven (y cuyas resonancias aún se oyen) producidos por los taconeos de las prostitutas que en el invierno pasaban horas paradas sobre la acera de la pensión Lolita. El vidente apunta "deberás ir hasta ahí, y estar parado también donde estuvieron esas mujeres, y así ver lo que vieron y oír lo que escucharon".

6 - Desaparición de Valldemossa

En diciembre de 1946 desaparece la joven Inés de Brizuela y Méndez. El vidente me informa que "la niña de 10 años —dicen los relatos de los últimos vecinos de la zona— al parecer jugaba a la calle con una amiga, que la familia nunca pudo comprobar que existiera. No hubo denuncia porque no hubo pedido formal a la policía, pero todos en el barrio saben que la niña existió y que de un momento a otro, ya no se supo nada más de ella". Remata: "si prestas atención la verás jugar con su vestido violeta y sus trenzas apretadas color café".



1 - Carrer de Joaquín Costa

Vivía Enriqueta Martí y Ripoll conocida como "La vampira de Barcelona".
"Deberás Caminar cerca la Ronda de San Antoni hasta la Carrer de Joaquín Costa. (...) Yo te diría que recorras el camino de la vampira; hay algo ahí..." El vidente asegura que los crímenes que se le adjudicaron no son ciertos y que fue víctima de falsas acusaciones ejercidas por la burguesía de Barcelona de los años '20.

2 - Banco de España

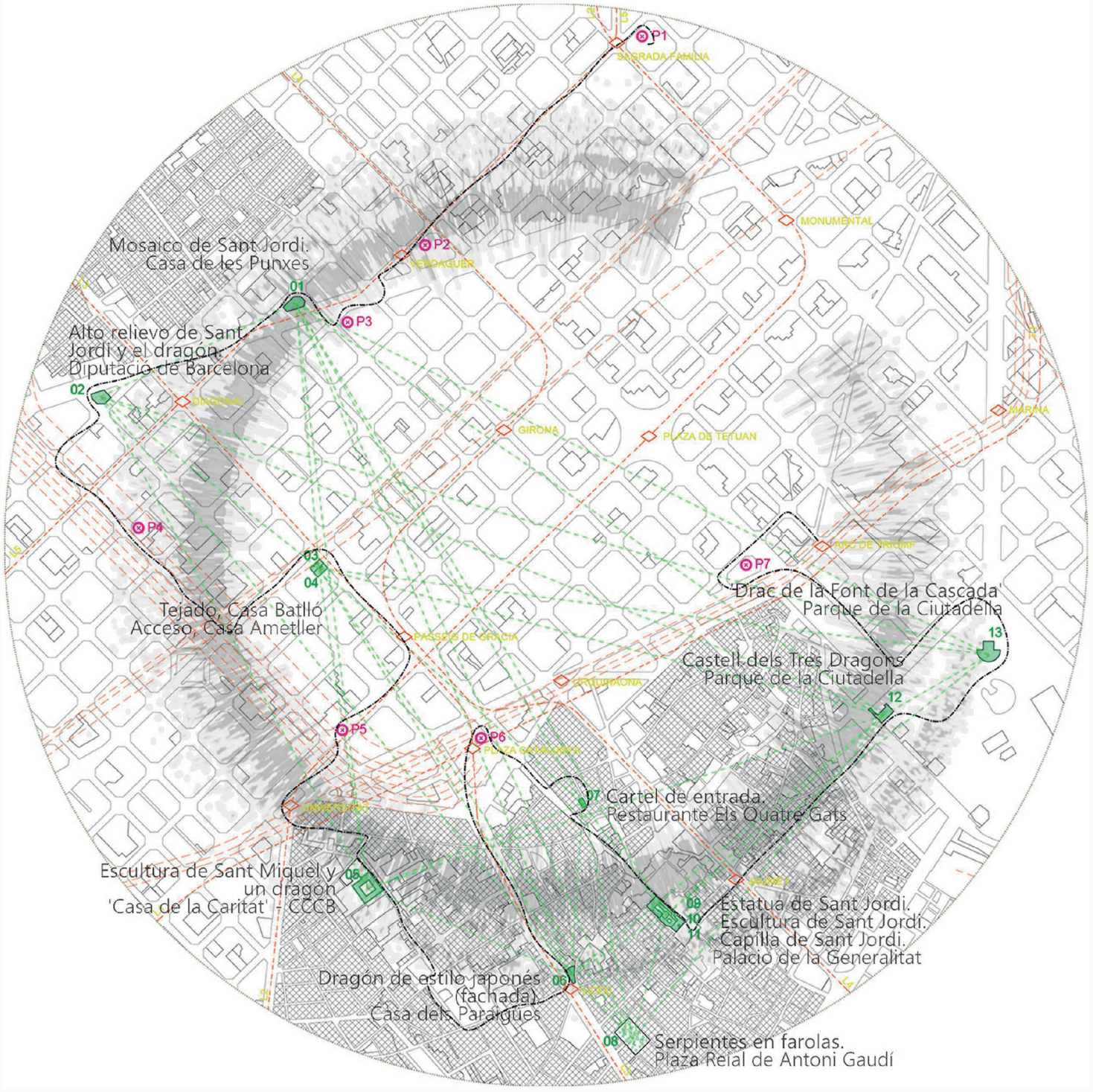
Hacer el recorrido de Carlos Mesa, "el periodista esotérico de Barcelona". "No es cualquier lugar —señala el vidente. El asalto más importante de los últimos 40 años fue en ese banco. El jefe de la banda se llamaba "El Rubio". El robo no fue solo por dinero: era llegar a la caja 156 en la que habían documentos que involucraban al Monarquía de España con el Golpe de Estado del 23 de febrero de 1981. "Todavía se pueden escuchar los tiros de las armas de fuego".

3 - Ronda de Sant Pau

"Tu vas a Urgel y Ronda de Sant Pau. Buscas la calle Cera. En la otra punta vas a encontrar una Pizzería, un argentino. Fue el primero que vendió empanadas en Barcelona. Ha escrito un libro sobre esoterismo. Tienes que ir a hablar con él y que te diga qué camino recorrer. Es masón y ve los tres tiempos del cosmos y las cinco puntas del universo". Mi informante me dice que en esa pizzería iba a comer Roberto Bolaño, y que ahí redactó 2666.

VISIONES Martín Virgili, *(2021, Barcelona)*

La cartografía que acá se presenta surge de las visiones de dos tarotistas de la ciudad. Ambos fueron interpelados por las mismas preguntas: ¿Qué recorrido oculto guarda la ciudad para mí? ¿En qué coordenadas se esconde algo que escuchar, algo que ver, que no está inscripto en ningún mapa, sólo en lo que ustedes ven que en mí mismo pueda ser un mapa? Entonces, acá los lugares.
Colaboración: Guido Bressan



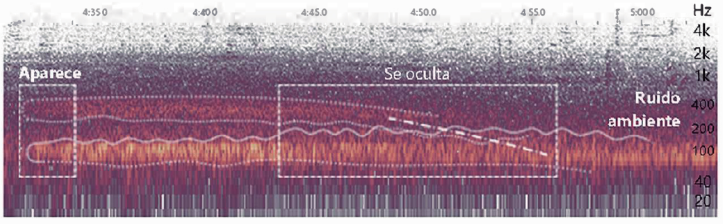
¿DONDE ESTAN LOS DRAGONES?

Sergio Cortés Pizarro *(2021, Barcelona)*

Tras realizar registros sonoros en 7 puntos distintos del centro de Barcelona, corno parte de una ruta que relaciona referencias visuales de la mftica figura con infraestructura subterranea (ideai para una guarida), se concluye que los dragones pueden estar en cualquier lugar donde no prestemos demasiada atenci6n.

- Línea de Metro
- Línea de tren subterráneo
- Trama de relaciones
- Estación de Metro
- Px Punto de registro sonoro
- Deriva temática (a pie)

En espectrogramas se identifica la fugaz aparici6n de un drag6n junto al paso del Metro.



Jesús Jara López

MINIATURAS ALGORÍTMICAS

doi: 10.30827/sobre.v8i.25116

Madrid, mayo 2022

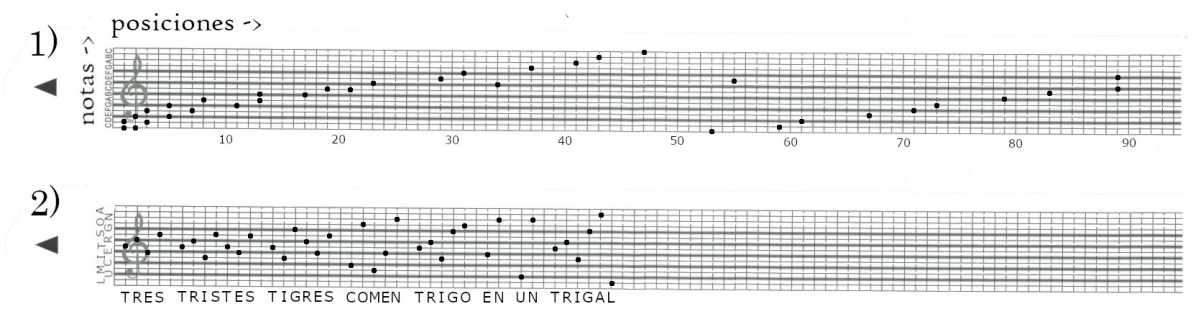
Del mismo modo que el compositor Johann Sebastian Bach utilizó las letras de su apellido para crear un motivo musical (en alemán, la *b* es si bemol, la *a* es la, la *c* es do y la *h* es si natural), en muchas otras ocasiones las personas que se dedican a crear música han usado conceptos abstractos como herramienta para componer. El uso de la lógica, la matemática, la geometría o el azar ha estado presente desde siempre en el arte, la artesanía y el folclore.

Representadas en forma de algoritmos, hoy en día también la lógica, la matemática y la probabilidad están presentes en todas las facetas de nuestra vida. Más que nunca, nuestra sociedad globalizada actual delega en algoritmos la toma de muchas decisiones diarias. La cantidad de información que generamos nos obliga a depender de sistemas de computación complejos cuyo funcionamiento, sin embargo, no llegamos a comprender socialmente.

Con estas cinco miniaturas propongo introducirnos en el universo abstracto de los algoritmos, para materializarlos en forma de música y lanzarlos al mundo con el objetivo de ayudar a tomar conciencia de esta realidad.

Estas miniaturas no son piezas cerradas, son textos que indican los pasos a seguir para crear tu propia pieza. Para ello necesitarás una caja de música que permita introducir una partitura creada por ti en forma de rollo de pianola, en la que cada agujero representa una nota musical.

Toma tu partitura para la caja de música, la llamaremos *pentagrama*. Cada línea horizontal se llamará *nota*, y a cada línea vertical la llamaremos *posición*. Cuenta cuántas *notas* y *posiciones* tienes en tu *pentagrama*.



ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

PRIMERA MINIATURA: Primo y Fibonacci

A muchas personas les fascinan las series numéricas porque tienen propiedades que se cumplen invariablemente y, en ocasiones, aún no se sabe muy bien por qué. La serie de Fibonacci, por ejemplo, ha formado parte de películas de intriga como medio para esconder mensajes secretos. Otras series, al reflejar un patrón repetitivo, nos ayudan a comprender algún suceso de la naturaleza y por ello, también, a predecirlo.

Si observamos algunas de estas series, nos damos cuenta de que podemos usarlas para componer música. En esta miniatura se propone escribir un contrapunto basado en dos series de números enteros: la serie de Fibonacci y la serie de números primos.

1. Empieza por la *nota* más grave que te permita el *pentagrama* y marca un agujero en la *posición* correspondiente al primer valor de la serie numérica Fibonacci. (Ej.: el primer valor es uno, por eso la marca debe estar en la primera *posición* de la *nota* más grave).
2. Continúa con cada una de las siguientes *notas*, marcando los agujeros en las *posiciones* correspondientes a los números de la serie de Fibonacci.
3. Ahora comienza de nuevo y repite los pasos 2 y 3, pero con la serie de números primos.
4. Si has marcado todas las *notas*, pero no has llegado a valores numéricos de la serie que se acerquen a las últimas posiciones de tu *pentagrama*, continúa la serie de nuevo desde la primera *nota* hasta que alcances un valor superior al número de posiciones de tu *pentagrama*.
5. Repasa las marcas y, si son correctas, haz los agujeros.
6. Pasa tu partitura por la caja de música y escucha cómo las *notas* se van distanciando en el tiempo conforme las series crecen.

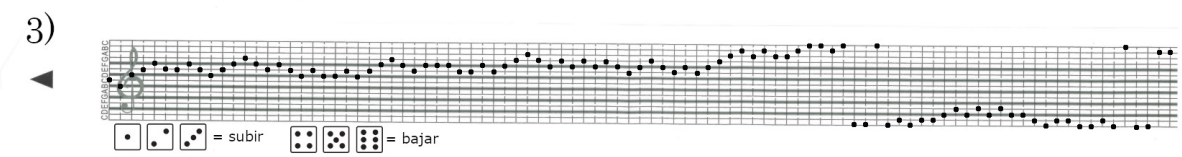
SEGUNDA MINIATURA: Traba-trabalenguas

Los trabalenguas son juegos maravillosos que encierran dificultades de pronunciación con un objetivo pedagógico. Si nos fijamos, muchos de ellos repiten las mismas letras e incluso las mismas sílabas o conjuntos de letras, haciendo su traducción a música fácil e interesante.

Selecciona para esta miniatura, un trabalenguas que recuerdes y te guste.

Para asignar una letra a cada *nota*, vamos a usar un algoritmo creado en los años 70 del siglo XX por el genial compositor Clarence Barlow. Este algoritmo forma parte de la pieza *Textmusik* (1973).

1. Selecciona la primera letra de tu frase y escríbela al lado de la *nota* central de tu *pentagrama*.
2. Selecciona la segunda letra de tu frase y escríbela al lado de la *nota* inmediatamente superior a la anterior.
3. Selecciona la tercera letra de tu frase y escríbela al lado de la *nota* inmediatamente inferior a la primera.
4. Continúa con cada nueva letra de tu frase asignando cada una de ellas a una nueva *nota* alternativamente superior e inferior a las anteriores, sin repetir, hasta tener repartidas todas las letras utilizadas en tu trabalenguas por las *notas* de tu *pentagrama*. (Si te faltan *notas*, decide tú cómo continuar asignando las letras que falten. Una posible manera sería que las letras que falten por asignar compartan *nota* con letras poco usadas).
5. Ahora escribe tu trabalenguas en la parte inferior del *pentagrama*, colocando cada letra en una *posición* y dejando una *posición* libre para los espacios entre palabras. Si terminas el trabalenguas y aún te quedan *posiciones* por asignar, repite el trabalenguas con alguna modificación. (Ej.: puedes sustituir alguna letra por otra presente en el propio trabalenguas o repetirlo en forma de espejo).
6. Marca un agujero en cada *posición*, en la *nota* correspondiente a cada letra asignada. A los espacios entre palabras no se les asigna ninguna *nota*, serán silencios.
7. Repasa las marcas y, si son correctas, haz los agujeros.
8. Pasa tu partitura por la caja de música y escucha cómo la repetición de agrupaciones de letras se convierten en motivos musicales.



TERCERA MINIATURA: Paseos aleatorios

Los paseos aleatorios (o caminos aleatorios, del inglés *random walks*) son una representación de la sucesión de una serie de pasos aleatorios. Se han utilizado en ámbitos científicos como la física, la química, la biología o la economía.

La aleatoriedad y el azar se han utilizado también mucho como recurso compositivo en la música. El compositor Iannis Xenakis (1922-2001) fue un pionero de esto, concibiendo el uso de la aleatoriedad controlada o estocástica como herramienta para componer.

En esta miniatura vamos a usar un elemento de aleatoriedad y un algoritmo básico para crear una melodía errática que luego podamos escuchar. Para ello, vas a necesitar una moneda o un dado o, si no, puedes buscar alguna aplicación que genere números aleatorios. Cuando tengas alguna de estas herramientas, comienza a generar notas siguiendo este algoritmo.

Independientemente del método que uses, tienes que agrupar los posibles valores en *dos opciones*, a las que vamos a llamar *primer valor* y *segundo valor*. En el caso de la moneda, tienes la cara, que puedes considerarla como *primer valor*, y la cruz, que la puedes considerar tu *segundo valor*. En el caso del dado puedes decidir que los resultados uno, dos y tres corresponden al primer valor, mientras que los resultados cuatro, cinco y seis corresponden al *segundo valor*. Si utilizas una aplicación que genera valores aleatorios entre cero y cinco, ambos valores incluidos, por ejemplo, puedes decidir que cero, uno y dos sean el primer valor, mientras que tres, cuatro y cinco sean el segundo valor.

Si la probabilidad total de que apareciera cualquiera de los valores no estuviera equilibrada, el resultado del paseo aleatorio se desplazaría hacia la opción con mayor probabilidad. Es tu decisión gestionar tus valores aleatorios para crear una melodía equilibrada o desplazada ascendente o descendentemente.

1. Colócate en la primera posición de tu *pentagrama*, en la *nota* central. Marca un agujero.
2. Avanza a la siguiente *posición* y lanza la moneda o el dado, o dile a la aplicación que genere un número aleatorio, y decide si el resultado corresponde al *primer valor* o al *segundo valor*.
3. Si has obtenido un resultado correspondiente al *primer valor*, marca un agujero en la *nota* inmediatamente superior a la anterior. Si, por el contrario, has obtenido un resultado correspondiente al *segundo valor*, marca un agujero en la *nota* inmediatamente inferior a la anterior. Sin embargo, si el resultado es igual al anterior, repite la misma *nota*.
4. Repite el paso 2 y el paso 3 hasta que termines todas las *posiciones* de la partitura o hasta que llegues a una *nota* en el extremo del *pentagrama*. En ese caso, si el azar te obliga a salirte de la *partitura*, continúa en el otro extremo.
5. Repasa las marcas y, si son correctas, haz los agujeros.
6. Pasa tu partitura por la caja de música y escucha cómo el paseo aleatorio que has creado representa las decisiones tomadas a la hora de asignar tus valores aleatorios.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

CUARTA MINIATURA: La música de las estrellas

Las constelaciones son esos conjuntos de estrellas que podemos ver en el cielo en una noche sin nubes y desde lugares sin contaminación lumínica.

En una noche clara en medio del mar, por ejemplo, las constelaciones son muy visibles. De hecho, las estrellas han sido siempre un sistema eficaz de orientación de los barcos antes de la aparición de los satélites y la tecnología GPS.

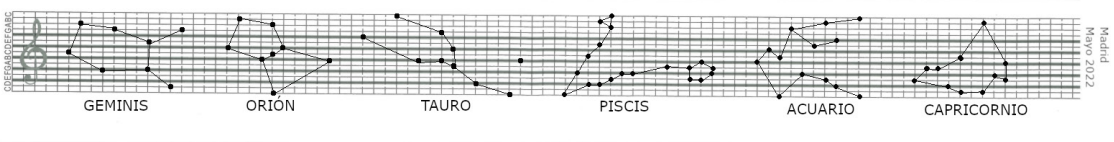
El cielo y sus constelaciones, vistos desde la Tierra, hace mucho tiempo que se dibujaron en mapas. A estos mapas se les llama *planisferios celestes*. En internet pueden encontrarse para descargar estos mapas para diferentes latitudes. En estos planisferios podemos encontrar las constelaciones que se pueden ver a una determinada latitud y podemos filtrar por meses, días e incluso horas.

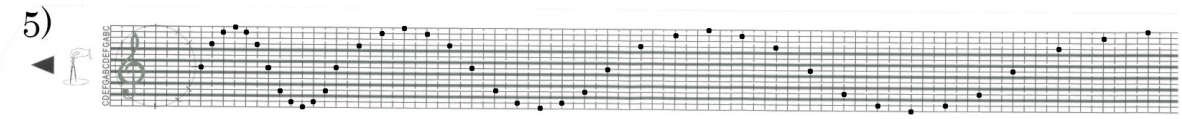
Las constelaciones son muy interesantes musicalmente porque están compuestas de puntos, igual que las notas musicales son puntos en un pentagrama; de esta forma, son ideales para esta miniatura, pues nos ofrecen combinaciones de notas alternativas a las estructuras melódico-armónicas de la música tradicional.

Hazte con un planisferio terrestre correspondiente al hemisferio norte o sur, en función de la latitud donde vivas, o busca en internet qué constelaciones pueden verse en tu región en una fecha lo más aproximada posible al día en que estás realizando esta miniatura. Cuando lo tengas, realiza los siguientes pasos.

1. Ubica el mes, día y hora en la que estás realizando la partitura en tu *planisferio celeste*.
2. Ubica la posición intermedia de tu *pentagrama*, en la *nota* central. Marca ahí el agujero que representará la estrella polar, que es la posición central del planisferio a partir de la cual giran todas las demás constelaciones.
3. Selecciona cinco constelaciones situadas al sureste (SE) y cinco constelaciones al suroeste (SO) de esta posición central.
4. Dibuja aproximadamente estas constelaciones seleccionadas de sureste a suroeste haciendo coincidir cada estrella en una posición y una *nota* válidas del *pentagrama*.
5. Repasa las marcas y, si son correctas, haz los agujeros. Cuando compruebes que todo es correcto escribe la fecha (año, mes) y la ciudad en la que has terminado la pieza.
6. Pasa tu partitura por la caja de música y escucha cómo suena la representación musical del cielo que tienes sobre tu cabeza en ese instante.

4)





QUINTA MINIATURA: Dibuja una oscilación

En matemáticas, ocasionalmente, se pueden resolver problemas gráficamente. De hecho, la historia de las matemáticas recoge bastantes representaciones gráficas de conceptos abstractos.

Una de las más famosas es la representación gráfica del número pi. El número pi es el resultado de dividir cualquier perímetro de una circunferencia entre su diámetro. Si usas una cuerda para medir la circunferencia de un objeto, te darás cuenta de que puedes usar esa cuerda tres veces para medir el diámetro y te sobrará un pequeño trozo de cuerda, porque el número pi es algo mayor que tres, independientemente del tamaño de la circunferencia.

Otro ejemplo de esto es la función seno. La función seno, aplicada a cualquier número, nos devuelve un valor entre cero y uno con una gráfica redondeada muy particular. Esta gráfica se puede dibujar con ayuda de una circunferencia.

Para elaborar esta miniatura, necesitarás un compás. Cuando lo tengas, comienza a seguir los pasos.

1. Sitúate en la primera *posición* de tu partitura, en la *nota* central. Coloca ahí la aguja del compás y mide la distancia entre esa *nota* y el extremo superior del *pentagrama* o *nota* más aguda.

2. Comprueba que esta distancia corresponde también a la que hay entre la *nota* central y el extremo inferior del *pentagrama* o *nota* más grave.

3. Dibuja una circunferencia usando el compás en este punto y con ese radio.

4. Verás que la circunferencia que has dibujado corta al *pentagrama* en tres puntos, la *nota* superior en la *primera posición*, la *nota* central en una *posición* igual al radio y la *nota* inferior, también, en la primera *posición*.

5. Sitúa el compás en estos tres puntos cardinales detectados en el paso anterior y usando la distancia del radio, corta la circunferencia en nuevos puntos.

6. Verás que estos puntos de corte corresponden aproximadamente a nuevas *notas* en el *pentagrama*.

7. Apunta las *notas* de corte de la circunferencia con el radio del paso anterior, estas serán las *notas* de tu función seno.

8. Ahora vas a ir avanzando las *posiciones* marcando sucesivamente cada *nota* comenzando por la central, oscilando paso a paso por cada una de las *notas* en orden primero ascendente y luego descendente, hasta completar una oscilación completa.

9. A partir de ahí, cada nueva oscilación va a realizarse ampliando en un valor cada paso, es decir, la primera oscilación se produce a cada una *posición*, la segunda oscilación a cada dos *posiciones*, la tercera oscilación a cada tres *posiciones*, etc., hasta llegar al final del *pentagrama*.

10. Repasa las marcas y, si son correctas, haz los agujeros.

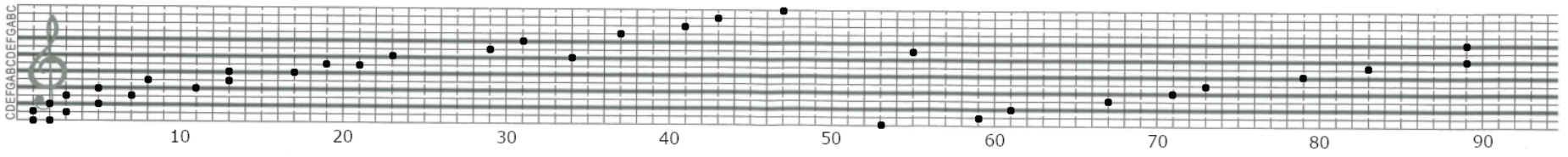
11. Pasa tu partitura por la caja de música y escucha cómo suena la función seno cada vez más lentamente en un *ritardando* que podría llegar a ser infinito.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

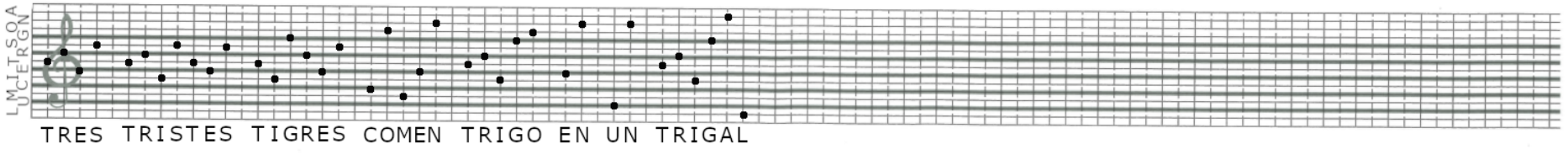
1)

posiciones ->

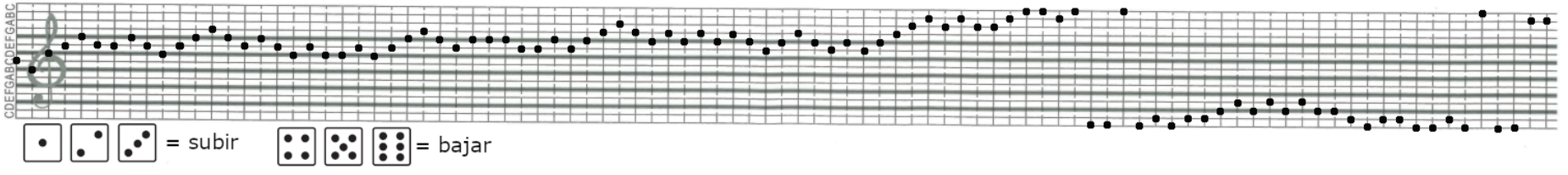
notas ->



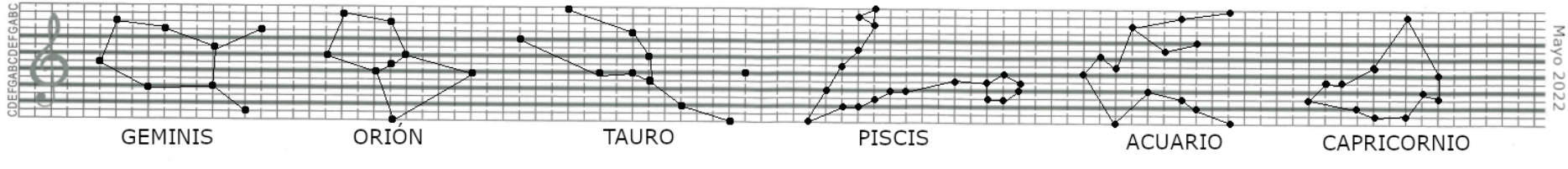
2)



3)

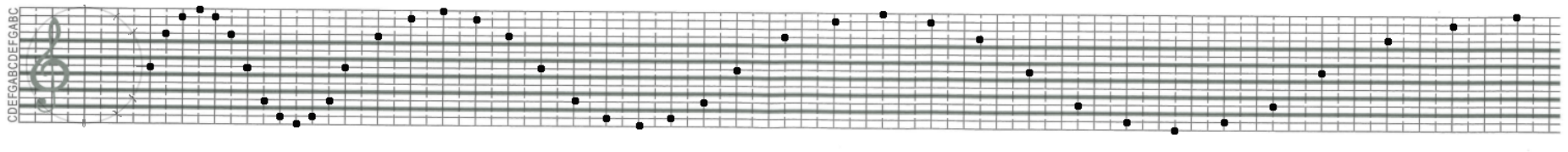


4)



Madrid
Mayo 2022

5)



Rubén Barroso

BARRIO BOMBA/FONOTECA SEVILLA

doi: 10.30827/sobre.v8i.25168

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Silencio. Ciudad. Sonido público: contar el oxímoron.

La Fonoteca de Sevilla es un centro de arte dedicado a las prácticas sonoras, la indagación sobre otras ideas de ciudad a partir del pensamiento sobre el sonido y el silencio, la didáctica de la escucha y el archivo y preservación del patrimonio sonoro hispalense. Se trata de un archivo en permanente construcción dedicado a la ciudad de Sevilla y determinado por proyectos concretos de indagación y acción sobre la auralidad.

La Fonoteca de Sevilla, en funcionamiento desde 2018, se encuentra actualmente en residencia en la Real Fábrica de Artillería, a través del laboratorio de experimentación BARRIO BOMBA. San Bernardo Sonic Experience. En estas jornadas, se mostraron el proceso de conversión de la Fundición Menor en el Museo del Silencio (colección de sonidos, silencios y experiencias aurales alrededor de la escucha) y Fábrica Aural (procesos de indagación sonora acerca del barrio de San Bernardo y piezas desarrolladas a través de la experiencia en y con la Fábrica de Artillería de Sevilla).

A lo largo de tres días el público pudo acceder a una experiencia de oídos abiertos, de músicas visibles, músicas mentales, en un museo que habla de cómo el silencio hace que se perciba todo lo demás, el mundo –parafraseando a Cage–. Situado en la Fundición Menor –germen de la Fábrica de Artillería, una nave renacentista con ruidos y silencios de siglos–, el Museo del Silencio trabajó con los materiales que le proporcionaba el mismo espacio, con su poética, belleza y sensibilidad, sin añadir mucho más... El espacio que muta en su propia espacialidad como lugar de estancia, pensamiento y acción sobre nuestro sitio en las ciudades de nuestro tiempo.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Figuras 1-6: Imágenes del proyecto Aural. Fonoteca de Sevilla, YouTube

Figura 7: Imagen de la intervención de Ángela Muñoz en la Fonoteca de Sevilla. Fonoteca de Sevilla, YouTube

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Barroso, R. (2022). Barrio Bomba/Fonoteca Sevilla. *SOBRE*. N08, 64-74

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Figuras 8-13: Imágenes de la intervención de Cristina Hall en la Fonoteca de Sevilla. Fonoteca de Sevilla, YouTube

El proyecto BARRIO BOMBA surge de la ampliación de los programas de la Fonoteca de Sevilla hacia zonas y espacios de la ciudad en los que el sonido se implementa de manera singular en el tiempo, presentando unas características especiales como este caso. Este proyecto cuenta con la participación del Banco de Proyectos / ICAS. Ayuntamiento de Sevilla, INTERREG y Magallanes ICC y sitúa su epicentro en la antigua Fábrica de Artillería de Sevilla y, por extensión, en el sevillano barrio de San Bernardo, que la circunda.

BARRIO BOMBA hace referencia al propio carácter de la Fábrica de Artillería y del barrio de San Bernardo (el carácter *bomba* de un lugar donde desde hace cinco siglos se fabrica armamento, la presencia en el barrio del cuartel de bomberos, el carácter de poder estratégico situacional, diríamos, de la zona que, desde la Edad Media, ha convertido al arrabal de San Bernardo en un observatorio de la ciudad...) y a otras situaciones que iremos indagando a lo largo del proceso.

El objetivo del proyecto es impreciso en cuanto a que se trata de un proceso de indagación y, como todo proceso, tiene una idea de inicio y una extensión expandida en el tiempo mientras se construye.

Parte de la construcción de una identidad a partir de la propia identidad intrínseca del espacio de la antigua Fábrica de Artillería y del barrio de San Bernardo.

Figura 14: Enlace al vídeo *Fonoteca de Sevilla, Barrio Bomba, Itinerarios del silencio 3*. Fonoteca de Sevilla, YouTube

Figura 15: Enlace al vídeo *Fonoteca de Sevilla, Barrio Bomba, Itinerarios del silencio 2*. Fonoteca de Sevilla, YouTube

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Figura 16: Enlace al vídeo *Fonoteca de Sevilla, Barrio Bomba, Itinerarios del silencio 1*. Fonoteca de Sevilla, YouTube

Figura 17: Enlace al vídeo *Fonoteca de Sevilla, Barrio Bomba, Grabaciones de Campo en San Bernardo*. Fonoteca de Sevilla, YouTube

El proyecto comenzó en agosto de 2020 con prospecciones sonoras en el barrio y el entorno de la fábrica y, de lleno, en octubre. En una primera fase el trabajo se basa en deshacer (o enredar aún más) el conflicto que presenta la aproximación al sonido y desde qué perspectiva nos enfrentamos a él para que el discurso sea *entendible* y *práctico*, útil, si queremos.

Para ello se comenzó desde el principio, es decir, desde el desconocimiento del contexto, de la situación a la que nos enfrentábamos. La sorpresa fue encontrarse con un espacio que era mucho más que un espacio, mucho más que un *polígono industrial del Siglo de Oro*, como he llegado a definir la antigua fábrica de

Artillería de Sevilla: un lugar de poder, donde un día se decidió buena parte de lo que ocurría en el mundo, cuando en el imperio «no se ponía el sol», un lugar magnético ya de antaño, por sí mismo, con una sensibilidad y una poética a flor de piel o a flor de magma interior y exterior, que expande su magnetismo y, literalmente, atrapa y fascina.

Por otra parte, BARRIO BOMBA es un proyecto que aúna otro de los vértices de la Fonoteca, la relación con la ciudad y con su ciudadanía, fomentando la participación directa de estas en los procesos en los que se implica la Fonoteca.

Como todos los proyectos en los que se inserta la Fonoteca, este se expande desde la práctica artística a la arquitectura, el urbanismo, la ecología acústica, la salud, el pensamiento sobre la ciudad y otros enfoques que nacen, siempre, desde el arte.

Figura 18: Enlace al vídeo *Fonoteca de Sevilla, Barrio Bomba, La Fábrica Aural, Ángela Muñoz.* Fonoteca de Sevilla, YouTube

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

FALLA
ZULOAGA
CORRESPONDENCIA[1]

Alicia González, Ana Folguera, María Palacios y Trinidad Jiménez

doi: 10.30827/sobre.v8i.25167

CORRESPONDER (Real Academia Española): interversión
De *co-* y *responder*.

1. intr. Pagar con igualdad, relativa o proporcionalmente, afectos, beneficios o agasajos. U. t. c. tr.
2. intr. Tocar/se o pertenecer/se.
3. intr. Dicho //y hecho// de una cosa: Tener proporción con otra. U. t. c. prnl.
4. intr. Dicho //y hecho// de un elemento de un conjunto, colección, serie o sistema: Tener relación, realmente existente o convencionalmente establecida, con un elemento de otro.
5. prnl. Dicho de dos o más personas: Comunicarse por escrito.
6. prnl. Atenderse y amarse recíprocamente.
7. prnl. Dicho de una habitación, una estancia o un ámbito: Comunicarse con otro.

Es posible que corresponder sea el verbo más generoso de nuestro vocabulario. Algunas de sus acepciones –recién intervenidas– pueden ser entendidas como una acción desprendida y cordial, como la mejor que podemos realizar hoy de manera efectiva: comunicarse, amarse, tocar/se o pertenecer/se con, a, hacia, hasta –ponga aquí la preposición que desee, excepto cabe– otro/a.

En estas Correspondencias, y con motivo del centenario del Concurso de Cante Jondo de Granada celebrado en 1922, hemos decidido invitar a cuatro autoras flamencas a co-responder y dialogar con Manuel de Falla e Ignacio Zuloaga a partir del epistolario publicado por el Ayuntamiento de Granada en 1982 con epílogo y edición de Federico Sopeña[2]. Esta comunicación interdimensional ha abierto interesantes y sugerentes líneas de pensamiento que, sin duda, amplían las posibilidades hermenéuticas de un acontecimiento tan oportuno y acorde con su momento como inquisitorial –usando el término de José Luis Ortiz Nuevo– e impreciso en lo que se refiere a la realidad histórica y musical de lo flamenco.

1 Agradecemos a la Fundación Archivo Manuel de Falla haber compartido con nosotras la publicación del epistolario entre Manuel de Falla e Ignacio Zuloaga.

2 Sopeña, F. (Ed.). (1982). *Correspondencia entre Falla y Zuloaga*,1915-1942. Ayuntamiento de Granada.

1. Qué sitio Santo Dios

Alicia González

La línea que une Zumaya, Madrid y Granada es prácticamente una recta que va desde el norte al sur de la península ibérica. Del Cantábrico al Mediterráneo.

Este eje geográfico se corresponde con los lugares en los que residían a comienzos del año 1922 el pintor Ignacio Zuloaga (Zumaya y Madrid) y el compositor Manuel de Falla (Granada). Zumaya, la ciudad vasca que toma su nombre de la garza de los humedales, el martinete; y Granada, la del Albaicín y la Alhambra, la de las cuevas del Sacromonte y las fraguas.

De martinete a martinete.

Y será desde estas localidades desde donde mantendrán un intercambio epistolar en torno al desarrollo, configuración y organización del Concurso de Cante Jondo.

Entre los temas tratados en la correspondencia encontramos conversaciones sobre la búsqueda de artistas participantes en el Concurso como jurado y de apoyos por parte de personalidades relevantes del mundo intelectual; consejos respecto a los estilos flamencos que se debían incluir en las bases; actividades que enriquecieran la celebración del evento, como una exposición de cuadros del propio Zuloaga o las conferencias y recitales a llevar a cabo; y también sobre los espacios en los que se desarrollarían las actividades, así como su engalanamiento de acuerdo a la ocasión.

Esos espacios comprendían la señorial Casa de Castril (actual sede del Museo Arqueológico de Granada), donde se situaría la Escuela de Cante, el Carmen de Meersmans (actual Carmen de los Mártires), que albergaría la exposición de obras de Zuloaga, el Hotel Alhambra Palace (donde el pintor se alojó durante su estancia granadina) y la plaza de San Nicolás, en el Albaicín, lugar que acogería en un primer momento la celebración del evento.

Una de las peticiones que Falla hace a Zuloaga es el encargo de la decoración de la plaza. Un lugar tan emblemático como San Nicolás, con un maravilloso mirador que ofrece una de las mejores vistas de la Alhambra. Tan lleno de belleza que el propio Zuloaga pensaba en la dificultad que tenía que sortear para llevarlo a cabo de la mejor manera y que no resultara un «pegote». «Poco habrá que hacer. Y lo que se haga tendrá que pensarse mucho».

Le solicitaba a Falla el envío del plano de la plaza junto con imágenes del espacio para poder articular su propuesta. Cuando las recibió, su respuesta fue: «Qué sitio Santo Dios ¡Pero qué difícil será el combinar algo que sea el marco de ese colosal fondo! En fin, veremos a ver cómo resolvemos eso. Pero habrá que exagerar la sencillez».

La escenografía del evento se tornaba complicada: había que diseñar el escenario y el espacio para ubicar al púbico en un entorno privilegiado de gran belleza en el que cualquier intervención era difícil.

«Toda España es un filón virgen. Pero que pocos lo ven y lo sienten. Yo creo que cuando uno se vive mucho en un sitio; se atrofia uno», decía Zuloaga. Esa mirada fresca ante un entorno que, de verse a diario, se normaliza, se banaliza, era imprescindible para dar al concurso una perspectiva diferente, el ojo del otro, la mirada del otro, del extraño, del enamorado, al igual que Hugo Schuchardt (de nuevo la mirada del otro), que unos años antes mantenía ese mismo argumento respecto al estudio del Flamenco en sus *Die Cantes Flamencos*, en el que se quejaba de la falta de interés, en Andalucía, por atender materias como el flamenco, que pese a ser escasas en otras regiones aquí llenaban la atmósfera como el perfume primaveral del azahar.

Paris 30 Marzo 22

Querido Falla
Recibí las plaquitas y recibí el plano.
Poco habra que hacer. Y lo que se haga tendra que pensarse mucho, para que no resulte =pegote=
Digame cuando cree Vd. que yo debere ir a esa.
Mi hija Lucia quiere venir con migo.
Han nombrado Vds. en Granada una comisión de artistas para todo esto?
Creo que seria conveniente; pues asi hariamos todo juntos, y en buena harmonia. Hay que tener diplomacia.
No me estraña lo que me dice respecto de enemistades, envidias y demas pequeñeces de la humanidad; pero no haga caso de todo eso.
La indiferencia es un arma terrible.
Yo ire a Zumaya el 8 avril, y estare alli hasta el 25, ó 28.
Luego ire a Madrid, y de alli a esa.
Yo espero estar en Granada, a fines de Mayo.
El Sr. Acosta me prometio que se ocuparia de pedir y guardar dos cuartos en el Hotel de la Alhambra.
Muchos recuerdos a su hermana de Vd. y a todos los compañeros jondistas.
Y, a Vd un fuerte abrazo de su amigo

IGNACIO ZULOAGA.

1

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

22 Abril 22
Querido Falla

He recibido unas cartas y las fotografías.
Que Sitio Santo Dios ¡Pero que dificil sera el combinar algo que sea el marco de ese colosal fondo! Enfin veremos a ber como resolvemos eso. Pero yo creo que habra que exagerar la sencillez. Algo que se armonice con el gran arte que en ese sitio se ba a consagrar =El Cante Jondo=
Mucho me alegra el saber que Sevilla le ha entusiasmado. Toda España es un filon Virgen.
Pero que pocos lo ven y lo sienten!!!
Yo creo que cuando se vive mucho en un sitio; se atrofia uno.
Por eso se ve mejor todo cuando uno esta fuera en marco completamente opuesto.
He recibido carta amabilissima de los artistas de esa. Expondre con gran placer varios cuadros;

2

pero le ruego suplique a los Srs del Ayuntamiento que no me pongan en el Cartel.
Tambien siento mucho no poder ocuparme de dibujar dicho cartel pues tengo entre manos mil cosas que me lo impiden.
Digales que me dispensen.
Pronto pienso ir a Madrid, y por consiguiente muy pronto nos abrazaremos en esa maravillosa Granada.
Muchos recuerdos a su hermana, sin olvidar a los Srs Jondistas, y a Vd. un fuerte abrazo de su amigo

3

IGNACIO ZULOAGA

Figuras 1, 2 y 3: Cartas de Zuloaga a Falla. Sopeña (1982)

Figura 4: Jorge Apperley, *Plaza de San Nicolás (Granada)*. Cortesía de la familia Apperley

En eso estaban Falla y los *jondistas*, en estudiar el Flamenco y lo Jondo, en recuperarlo y ponerlo en valor con la mirada del que lo hace desde fuera.

Finalmente, la previsión de una gran afluencia de público al evento hizo que se trasladara a la plaza de los Aljibes en la Alhambra. Al otro lado del Darro. Allí la acústica era también excelente y el espacio mucho mayor. Un lugar lleno de magia en el que se cuidó la *experiencia* no solo en los aspectos visuales y táctiles (escenografía, iluminación, mobiliario, con las emblemáticas sillas utilizadas,...) o auditivos, sino también en lo olfativo con la presencia de plantas aromáticas que desprendían olor mientras se caminaba hacia el evento durante aquellas dos noches de junio.

2. Fantasía blanca, ruido rosa. (Zuloaga y Falla, cantantes)

Ana Folguera

Granada, 13 de enero de 1922:

> [...] Esperemos que la fiesta concurso resulte algo realmente mágico. Tendría lugar por la noche, en la Placeta de San Nicolás (Albaicín) ante un panorama espléndido: la Alhambra, la Sierra y la Vega. El Tablado o lo que fuese iría adosado a la iglesia de San Nicolás y como elementos decorativos contaríamos, entre otras cosas, con viejos espejos, arañas de cristal y lámparas de iglesia, mantas de la Alpujarra... qué se yo!

Los cacharritos en el suelo. Tender una manta y hacer algo sobre eso. El flamenco se codifica en el siglo XIX, pero parte (eso no quiere decir que dependa de) de una tradición básica de las artes escénicas, que es la simulación infantil del juego: «esto representa algo, y así lo dispongo yo en este espacio».

¿Fue Granada concebida desde lo teatral? Desde la imagen del que mira, del que viene de fuera. La mirada del carpintero –¿o del yesero?–.

Granada se celebra a sí misma periódicamente. No es para menos.

Lo más difícil y hermoso es hacer una sinestesia. El recurso fundamental del arte. Es la magia del demiurgo/artista: transformar distintas materias en distintos procesos y hacer posible lo imposible con la alquimia del lenguaje artístico.

Falla (músico) le habla a Zuloaga (pintor) de hacer posible ese juego.

Convertir una idea en tacto, en olor, en sonido. Observemos la fiesta que propone Falla: hay viejos espejos (¿Qué luz darían?), arañas de cristal (¿Cómo sonaría eso?), lámparas de iglesia (Qué curioso. El ritual siempre cerca.) y mantas de la Alpujarra. La fricción de los dedos sobre esa manta es la misma tensión entre la cultura popular y la mirada intelectual de Falla y Lorca sobre el flamenco. Es imposible estar en los dos sitios a la vez, sobre todo, porque no existe ninguno de ellos. En el flamenco pervive esa contradicción mágica porque este tiene el don de la ubicuidad. Todos sitios imposibles, todos a la vez palpables. ¿Qué otro arte es capaz de conjugar la vida cotidiana con los valores más etéreos? El dinero, el amor, la familia, lo sagrado, lo espontáneo, la estructura; la emoción, el intelecto, el cuerpo, la palabra.

Falla está hablando con un pintor, por eso insiste en los aspectos plásticos/visuales que tendrá la fiesta que están imaginando. Evidentemente, su visión nos habla más de los enunciantes que del flamenco, de Granada o del estado real del cante jondo en ese momento. No voy a profundizar en esto –exigiría muchísima extensión y otro formato–, pero esa mirada tiene mucho de exaltación romántica, estructura colonial y un posicionamiento político disfrazado, precisamente, de romanticismo. Así que me voy a centrar en algo que llama la atención nada más leer la carta, y es que, ya desde el principio, el Concurso de Cante Jondo se concibió como una fiesta pública inserta en el entramado urbano. Nunca me queda claro del todo cuáles fueron sus pretensiones originales para hacer este concurso, pero me gusta todo lo que no consiguieron y en lo que fracasaron, porque esto nos permite seguir escribiendo y pensando cien años después.

Leo esa carta de Falla y vuelvo a ver el origen teatral del flamenco, sin cuyos códigos es imposible hacerse presente. El imaginario siempre es recurrente. En este caso concreto, la imagen corresponde al teatro burgués de finales del siglo XIX. De ahí esa insistencia en elementos escenográficos referenciales (la lámpara, la manta, el espejo). Lo que ocurre a menudo con el flamenco es esa invocación de lo que *falta*: la fiesta, la noche, lo espontáneo, el ruido de los cuerpos. El hacer posible, por fin, la fantasía en una plaza, una noche específica. Y la insistencia, por otro lado, en lo más prosaico.

El flamenco nació como imagen, y se hace cuerpo a través del sonido.

Zuloaga se apunta a la invitación y responde el 5 de febrero, otra vez, con los ojos y las orejas:

> Cuando esté ya la cosa decidida, les ruego me manden fotografías, del sitio donde tendrá lugar la fiesta; y de todo lo que se ve en el fondo; pues así iré yo ya pensando algo en la silueta y en la línea que habrá que dar a todo ello.
> Yo creo que debería de haber todo: toque, cante y baile, pues hay cada guitarrista por esas tierras, que da emociones grandes de arte (sin saber música). Lo cual me hace creer que cuando uno es artista conoce los medios de expresión, basta. Todo lo demás es decadencia.
> Al hablar yo un día con un tocaor cañí, me preguntaba que cuál era el toque que más me emocionaba. Y yo le dije que aquel que las falsetas se tocan con el dedo palanqueta (sin doblar la mano) y usando sobretodo [sic], la 4ª, la 5ª y el bordón, pues el toque estilo Llobet Segovia, etc, no me interesa.
> Y él me contestó:
> "Chabo, y lo que chanela el payo este".

Una vez más, la secuencia en este orden, y también en el inverso, pues esa es la gracia del flamenco: imagen, sonido, cuerpo, lenguaje. Teatro.

El 12 de febrero, Zuloaga insiste:

> Conque ya está armada la juerga, querido Falla, ¡bravo!
> Ahora es menester poner manos a la obra, y ver si podemos hacer algo cañí de verdad.
> Para eso es menester ponernos de acuerdo con los artistas, para que así unidos podamos entre todos llegar a algo que sea digno del ruido que ya empieza a hacerse alrededor de esa futura fiesta.
> No olvide enviarme las fotografías que le pedía para que yo ya vaya pensando.
> Pero desde luego creo que hará falta de muy poca cosa; pues como puede uno soñar un escenario que tenga el fondo ese, y que tenga la grandiosidad de La Alhambra, ¡¡¡del Generalife!!!
> Eso es un sueño, y figúrese si por casualidad tenemos luna llena esos días!!!
> ¿No cree Vd, querido Falla, que esa fiesta con ese fondo podía llegar a ser un motivo, para lo que juntos queremos hacer? (para París, Londres, América, etc).

Una vez más, la misma estructura. Y el ruido, el ruido, el ruido de la fiesta por venir. El ruido blanco del lienzo por pintar. La luna como el espacio asegurado de lo líquido y lo mutable. Cuántos crímenes estéticos en su nombre; hay que decirlo. Y, sin embargo, lo más constante que tenemos. De hecho, yo puedo asegurar, sin buscar información al respecto, que esa era una luna en Sagitario. En junio la luna llena siempre es en Sagitario, la contraria de Géminis. Este es el signo de la dualidad, de la comunicación entre dos, la información cercana. Sagitario es su opuesto: la comunicación a gran escala, el conocimiento formal, la expansión. Lo público.

Granada flamenca. La ciudad que, encorsetada en la escena, se construye cada vez que se nombra.

Era ya más que palpable la irrupción del fracaso.

Falla responde el 3 de marzo:

> Querido Don Ignacio:
> Se están preparando las fotografías que me pide en su muy grata última para enviárselas en unión de un plano de la plaza de San Nicolás.
> De ese modo podrá formarse Vd. una idea completa del lugar en que ha de celebrarse esa fiesta de maravilla, en la que à [sic] más del canto, habrá, claro está, lo mejor que haya en Andalucía de guitarra y baile.
> Contentísimos con lo que, gracias a Vd., se interesan en esa por nuestra fiesta!!!!
> La luna llena es el 9 de junio. Habrá, por lo tanto, que celebrar la magna fiesta en esos días. Y ¡ya lo creo que en ella podremos inspirarnos para una parte de nuestro proyecto! [...]

Veo una insistencia en cerrar esquemas y trazar un diagrama claro de lo que significa el flamenco, lo que significa una ciudad, una fiesta.

El lenguaje antes del sonido.

El ruido como la constatación de que se hizo realidad una fantasía. Una fantasía que nunca llega. A veces pienso en qué está haciendo verdaderamente Granada detrás de todos los fantasmas que genera. Y estos siempre cerca de la luz: la fotografía como arte nació de una insistencia en la obviedad. Así insiste Zuloaga:

> Con impaciencia espero las fotografías. Yo creo que muy poco podremos decorar el sitio donde tendrá lugar la fiesta de la música jonda; pues sería un crimen el cubrir un átomo del fondo que este sitio tiene.
> Lo único que podrá arreglarse algo es el primer plano.
> La línea que habrá que dar a lo que será público.

«A lo que será público». ¿Y si la fantasía del fondo era lo más íntimo? ¿Y si el escenario de la Alhambra, que tantos tablaos ha ilustrado en un juego perverso de anacronismo y exotismo, es lo más secreto, lo más personal? Dice Zuloaga que lo único que debe arreglarse es el primer plano; construir en volumen esa línea que va a ser pública, compartida. Porque en todo lo demás hay ya un acuerdo preestablecido: las fantasías siempre son las mismas. Sobre todo, las fantasías blancas.
Y el ruido, que en este caso era rosa: aquel cuyas frecuencias inferiores son más fuertes que las altas.
La clave estaba ahí, justo ahí: en lo pequeño, en lo próximo, lo contingente. Ese blanco y rosa (contrarios y complementarios en la ensoñación flamenca) son, seguro, lo que buscaban Zuloaga y Falla.

Ya empieza a haber más movimiento el 30 de marzo:

> [...] Anteanoche fuimos allí para hacer pruebas de acústica, tanto el canto como la guitarra suenan de modo maravilloso! Indudablemente habrá que colocar el tablado sobre el algibe [sic] cubierto que verá Vd. en las fotografías nº 1 y 5. Nos servirá de excelentísima caja harmónica para aumentar considerablemente la potencia sonora, y además se verá el tablado desde las dos secciones de la plaza (frente y costado izquierdo de la Iglesia). En los lugares indicados por las fotografías 2, 3, 4, y 5 se colocarán las localidades de preferencia, que tendrán vistas a la Alhambra, Generalife, Sierra y Vega. Ahora tenemos que determinar el lugar que ocuparán las tribunas para señoras, a las que exigiremos vayan con el traje del año 40 del siglo pasado, época del gran apogeo del cante jondo. Creo que de todo ello va a resultar algo mágico! Y ya lo creo que será un gran filón de arte para nuestro proyecto!

Creo que ya sé lo que están haciendo. ¡Están construyendo una plaza!

El canto y la guitarra desprenden ondas de sonido, que solo existen aquí cuando rebotan en la madera (tablao) y el aljibe (agua). Esas ondas, además, solo permanecen en la intersección con la iglesia, que asegura una amplificación potente y una trascendencia mensurable. Aquí el flamenco se reviste de ritual, ¡como si un ritual no pudiese ser político! La imagen siempre como estructura de fondo para ordenar los acontecimientos flamencos. La sierra, la vega, la Alhambra, el Generalife, siempre catalizadores (nunca fueron solo un escenario). El significante *señoras* para reafirmar un sistema ideológico. Es curioso el abuso de este en muchos acontecimientos escénicos/sociales: ¿qué quiere decir?, ¿a quién se refieren con «señoras»? Lo que indica, seguro, es que habla un señor.

Y siempre, el desplazamiento temporal para reafirmar un supuesto futuro del flamenco. Los años cuarenta del siglo XIX como edad de oro del cante jondo, cuando, seguramente, sería la edad de hierro, de la industrialización. Es el sonido el que hace el espacio. Entre el jaleo de los preparativos, del agua, la madera, la sierra, el metal, unos mensajes entre dos:

TELEFONEMA

Sevilla 347 20-1913 so ignacio Zuloaga
alhambra palace
difícil arreglarme flamenco
no hay seriedad carta sigue con detalles busco
pavón avisaré con Amalio

Sevilla granada 8722311103
Madrugada
Ignacio Zuloaga
alhambra palace
Creo inútil insistir niña Peines Marqués Torres
y niño de Huelva aceptan irán contigo
amalio

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

2. Respuesta a Falla

María Palacios

Salamanca, 19 de abril de 2022

Facultad de Geografía e Historia

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Estimado Don Manuel,

Le escribo desde 2022, una fecha especial dado que se conmemora el centenario del concurso de Cante Jondo, al que tanto espacio y tiempo dedicó en 1922. La finalidad de esta carta es, fundamentalmente, tranquilizarle y felicitarle por el enorme impacto que el concurso ha tenido. Si usted lo hubiera podido ni tan siquiera imaginar pienso que podría haber tenido una vida más tranquila, en vez de aquejado por dolores de cabeza, nervios, etc. Porque, también tiene que saber, que la mayor parte de los investigadores hoy hemos podido leer su correspondencia, esa a la que tanto tiempo dedicó, pero que no deja de ser un documento privado al que todos nosotros tenemos ahora acceso y leemos (con la delicadeza que estas fuentes merecen).

Porque, D. Manuel, usted se ha convertido en uno de los compositores centrales de la historia de la música en España en el siglo XX, y eso hace que nos interese prácticamente todo de su vida...

Pero volviendo al concurso de Cante Jondo, esta carta está motivada especialmente como respuesta a un comentario que hacía usted a Zuloaga en una carta del 2 de diciembre de 1922. Allí mostraba usted sus problemas con respecto al dinero recaudado por el Concurso (esas casi 9.000 pesetas) y la imposibilidad de invertirlo en la búsqueda del renacer de lo jondo. Termina usted la carta afirmando que "entre tantos disgustos que me ha proporcionado el Cante Jondo tengo el consuelo de que va renaciendo", y esa es la base de mi respuesta. Constatar, confirmar, asegurarle que el trabajo dio sus mejores frutos, y lo jondo no es solo que haya renacido sino que incluso algunas personas le han puesto etiquetas relacionadas con la autenticidad y las esencias del verdadero cante flamenco andaluz. Lo jondo ha tenido una trayectoria histórica, fundamentalmente a partir del discurso desarrollado por usted y por Lorca, de una trascendencia que pocas etiquetas han alcanzado en la música.

Hoy, ciertamente, este tipo de discursos no podrían tener el éxito que tuvieron en su época, entre otras cosas porque, como usted sabe, fueron construidos en gran medida al margen de lo que el propio pueblo gitano decía. Le atacarían hoy de "apropiación cultural" y ni lo jondo, ni el duende narrado tan poéticamente por Federico, ni probablemente nada de estos discursos realizados por hombres blancos de clase acomodada, tendrían hoy el peso que tuvieron (y tienen, porque fueron desarrollados hace 100 años)... Obviamente no era esta la forma de entender el mundo hace 100 años, y por ello sería bastante absurdo que yo entrara a comentarle estas cosas en mi

carta. Probablemente le parecería una forma muy rara de explicar el mundo musical.

Así pues, me reitero en la finalidad de esta misiva, darle la enhorabuena y hacer constar el éxito que el concurso tuvo. Se va a celebrar por todo lo alto en Granada, donde se ha organizado un congreso, cursos, conciertos... Puede estar orgulloso y tranquilo por el trabajo hecho. Y descansar en paz, si es que todavía tuviera alguna zozobra al respecto.

Saludos cordiales, desde el máximo respecto a su persona y a su figura histórica

María

PD. Termino con dos imágenes de mis caricaturistas favoritos de todos los tiempos. El primero lo conoce, es Bagaría y su caricatura realizada para El Sol en 1922. El segundo es Forges, quien durante años estuvo dibujando para el periódico El País, y quien también introduce lo jondo en su humor. Para que vea hasta dónde ha llegado la idea de lo narrado en el concurso y cómo impregna distintas esferas de la cultura. Creo que le gustará.

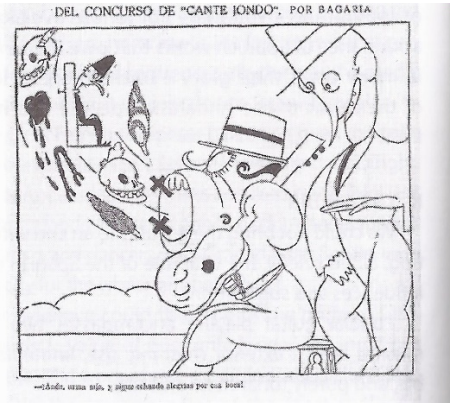


Figura 5: Respuesta a Falla, (2022). María Palacios.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

4. Correspondencias

Trinidad Jiménez

Recibimos el epistolario entre Falla y Zuloaga conmemorando un siglo desde que se produjera esta correspondencia entre ambos. El marco de esta selección epistolar, el año 1922, es una fecha que conecta nodos tan aparentemente dispares como París, el primer Concurso de Cante Jondo granadino, Guipúzcoa, los *soníos negros* o una colección de cuadros...

Leer esta correspondencia es realizar una inmersión plagada de detalles e intimidades entre el compositor y el pintor que, a su vez, no es sino un tamiz del contexto histórico del momento, un hilo de un tejido mucho más complejo.

Asomarnos a la circunstancia ajena, observar desde la propia y repensar, elucubrar... evocar. Y esto, transitando por esos textos una centuria después, tramando qué aconteció, releyendo qué estampas subyacían entonces y qué discursos estéticos y artísticos sobrevolaban esas conversaciones.

El mismo Foucault ya equiparó el término de *texto* con el de *situación* o *circunstancia discursiva*. Sin duda, no es posible aislar esto para entender el significado pleno de un relato. Además, sumado a esto, el concepto de discurso actual gana una multidimensionalidad auspiciada por las nuevas tecnologías y la cibernética. Una consecuencia posible de esto podría ser, probablemente, la fractura en el desarrollo lineal de los textos, del tiempo, de la comunicación y de los soportes posibles de esta. En nuestros días, el medio cibernético, por su capacidad tecnológica, ofrece posibilidades y prácticas antes desconocidas.

¿Cómo habría sido la comunicación entre Zuloaga y Falla hoy? En una especie de juego mental jocoso, cuando surgió la propuesta de contestar a estas cartas, nos vinieron a la imaginación los protagonistas mandándose audios a través del teléfono móvil, anulando la espera y el anhelo propios de las cartas, dejando colarse el paisaje sonoro cotidiano unido al mensaje verbal... Incluso, ¡quién sabe! (seguimos jugando), en esa comunicación cibernética, Zuloaga podría haber enviado imágenes al instante de los cuadros que se integrarían en la exposición que coordinaba Falla, esperando el beneplácito inmediato de su amigo gaditano... Y Falla, añadiendo detalle y enriqueciendo la narración de sus quehaceres cotidianos y proyectos, podría haber mandado una nota de audio con sus bocetos pianísticos para que el bueno de Zuloaga fuera testigo de sus búsquedas reinterpretando lo *jondo*, concepto tan apegado a ambos en el momento. ¡A saber! (estábamos jugando).

Estas divagaciones y el nivel de detalle narrado de la correspondencia entre ambos artistas fueron la motivación para dar el formato que aportamos a este número de la revista. El documento epistolar ya nutre, con gran detalle, lo íntimo, lo artístico, lo cultural e histórico del momento. Es por eso que nos permitimos la osadía y la libertad de responder con discurso sonoro.

La pieza se ha creado desde dos secciones diferentes. En primer lugar, la grabación del paisaje sonoro de la habitación mientras leíamos las cartas y, en segundo lugar, la improvisación al piano grabada con el teléfono móvil justo después de leerlas. Por último, superpusimos ambas grabaciones e incluimos y procesamos levemente el sonido: el intento de *reverse* en algunos instantes, como idea de la vuelta y la mirada hacia atrás, y el ligero filtrado del sonido, haciéndolo más opaco, como representación de la observación distante (en espacio y tiempo) e intrusa de la conversación de los otros.

El receptor que escuche y lea esto seguirá participando y reinterpretando desde su circunstancia discursiva, siendo espectador omnisciente de la intimidad entre Zuloaga y Falla y participando de este juego constante de correspondencias y espejos.

Figura 6: *Correspondencias* de Trinidad Jiménez.

CORTOCIRCUITOS… MUJERES Y DISIDENCIAS BUSCANDO COLECTIVIZAR Y PRODUCIR ESPACIOS SEGUROS EN LA MÚSICA (ELECTRÓNICA)

M. Teresa López Castilla

lopikas@gmail.com

doi: 10.30827/sobre.v8i.25112

SHORT CIRCUITS … WOMEN AND DISSIDENCES SEEKING TO COLLECTIVIZE AND PRODUCE SAFE SPACES IN (ELECTRONIC) MUSIC

ABSTRACT: In the 21st Century, just two decades in, the number of groups comprising women and gender dissidents devoted to electronic music has increased exponentially on a global level. They share an ongoing intent: to overcome the technological gap, facilitate access to training for new generations, and acknowledge the need for, and the importance of, queer feminist activism in the current electronic music scene.

In this article, we briefly review the historical causes that have separated women from music technologies and the current actions being taken to break this chain of exclusions. In turn, we will survey the work and research of the founders and collaborators of some of the national and international groups that are currently being developed that share a common drive toward sisterhood and non-hierarchical organizational structures to create safe and inclusive spaces.

KEYWORDS: electronic music, feminism, dissident minorities, music industry

RESUMEN: En apenas dos décadas de este siglo XXI la suma de colectivos formados por mujeres y disidencias de género afincados en la música electrónica ha ido aumentando exponencialmente a nivel global. La intención común a todos ellos sigue siendo superar la brecha tecnológica, facilitando el acceso a la formación a las nuevas generaciones, mientras dan cuenta de la necesidad e importancia de un activismo feminista *queer* en la escena de la música electrónica actual.

En este texto haremos un breve repaso de las causas históricas que han separado a las mujeres de las tecnologías de la música y de las acciones presentes para romper con esta cadena de exclusiones. A su vez, recogeremos el trabajo e investigación de las propias fundadoras y colaboradoras de algunos de los colectivos nacionales e internacionales que se están desarrollando en la actualidad con el empuje común de la sororidad y las estructuras no jerárquicas de organización para crear espacios seguros e inclusivos.

PALABRAS CLAVE: música electrónica, feminismo, minorías disidentes, industria musical

1. Introducción

Colectivizar, visibilizar, inspirar, fomentar, promover, apoyar, crear, intercambiar... El trabajo de mujeres y minorías disidentes[1] en la música electrónica llega a ser el objetivo principal de múltiples plataformas y colectivos en todo el mundo. El empuje que genera esta colección de infinitivos sobre estos proyectos nacionales e internacionales supone romper barreras, brecha tecnológica y salvar exclusiones en la industria de la música. En este espacio vamos a descubrir algunos de ellos, describiendo cómo funcionan de catalizadores, difusores, de apoyo y desarrollo de la actividad artística, investigadora y docente en la música electrónica hecha por mujeres.

En la última década las cifras de participación y visibilidad de mujeres, trans o personas no binarias en la escena electrónica han aumentado, y debemos explicarnos este cambio gracias a la iniciativa pionera e inspiradora de female:pressure. Esta plataforma fundada en 1998 por la DJ y productora austriaca Susanne Kirchmayr (aka Electric Indigo) supone una red multidentitaria e interseccional (antirracista) y base de datos en línea para músicas, productoras, compositoras, artistas visuales, agentes, periodistas e investigadoras que trabajan en el ámbito de la música electrónica y las artes visuales. Como ha pasado posteriormente con muchos otros proyectos, female:pressure comenzó de forma local en Viena a través de una lista html hasta que la colaboradora y experta informática Andrea Mayr programó la base de datos en 2001. En la actualidad se contabilizan 2800 miembros de 83 países, cifra que cuestiona la inexistencia de personas con diversidad de género, etnia, etc., en esta escena musical y que reivindica su inclusión en la misma. Para esta tarea de visibilización y denuncia pusieron en marcha una investigación desde 2013 llevada a cabo por colaboradoras de todo el mundo. Así, FACTS surveys (primera publicación en 2013, y siguientes en 2015, 2017, 2019) cuantifica la participación de artistas según el género, con 264 festivales diferentes de música electrónica de 48 países en todo el mundo. La progresión de los datos de estas investigaciones, en 2022, revela que las acciones de las minorías de género en estos festivales ha variado del 9.2 % en 2012, al 26.9 % en 2020/2021 (figura 1). De estos porcentajes, en 2021, solo el 1.3 % de los actos fueron llevados a cabo por personas no binarias y un 9.1 % por grupos mixtos, frente al 59.1 % de hombres.

En el transcurso de este mapeo sobre colectivos y proyectos concienciados con las minorías (género, sexualidad, raza) encontraremos que el denominador común es el sentimiento de exclusión y subrepresentación de las mismas en la música electrónica, motor que impulsa la acción y desarrollo de todos ellos. Sin duda, esta desigualdad estructural ha llamado a un activismo político feminista/*queer* en la escena electrónica animando a tantas artistas a trabajar en red y colectivización. En este ejercicio está siendo clave también el trabajo y alcance de Keychange, una red global que funciona para reestructurar la igualdad de género en la industria de la música, donde colaboran socios de más de 12 países diferentes de forma proactiva para lograr este objetivo.

Uno de los puntos fuertes de estos proyectos y colectivos reside en el desarrollo de formación y redes docentes entre mujeres en la música electrónica. Sin duda, esta actividad de educación en las tecnologías de la música, definitivamente, viene a ser disruptiva de lo que Tara Rodgers denomina *el mito de la creación imperialista occidental* basado en el canon hegemónico heteropatriarcal, según el cual «las expectativas basadas en la raza operan en conjunto con suposiciones de género sobre la autoridad creativa y las habilidades técnicas, y con suposiciones sexualizadas sobre los cuerpos en el desempeño» (Rodgers, 2015, p. 80). Este *mito* concurre con otros factores importantes a la hora de valorar la baja consideración sociocultural de las mujeres en la música electrónica. Recordemos que la construcción de la identidad y autoestima comienza en la educación escolar, y es precisamente ahí donde las minorías encuentran los primeros prejuicios y estereotipos para no implicarse del todo en la tecnología musical. El estudio al respecto de Victoria Armstrong en *Technology and the Gendering of Music Education* (2013) plantea cómo en el aula de secundaria (de Reino Unido) los chicos más que las chicas son vistos a menudo como usuarios *expertos*. Esto tiene una

—

1 En la mayoría, por no decir totalidad, de redes y colectivos aquí representados se habla en estos términos inclusivos, añadiendo al colectivo mujeres el de minorías disidentes (raciales y de género). En mi opinión, resulta conciliador más que separatista, en un momento en el que los feminismos (negro, decolonial, radical, *queer*, etc.) se debaten sobre las diferentes reivindicaciones que atañen a las mujeres (incluidas las trans), pero actualizando las problemáticas particulares según contextos, cuerpos, clase, raza, etc., de una forma interseccional.

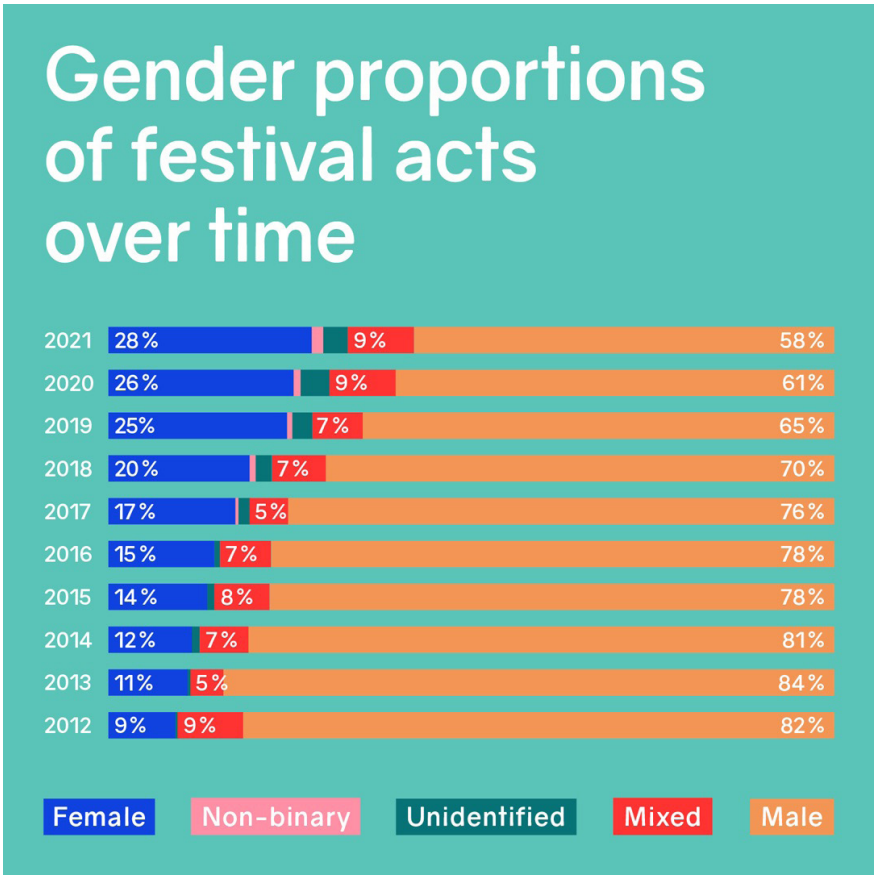


Figura 1: Gráfico ofrecido por Elisa Metz con los porcentajes de participación según género en festivales de música electrónica desde 2012 a 2021. Sitio web de female:pressure. https://femalepressure.files.wordpress.com/2022/03/facts2022_instagram_1080x-1080px_20220228_02.png

influencia importante a la hora de formar la cultura del uso del ordenador en la clase, pues «tanto las asociaciones materiales y simbólicas continuas de la tecnología con los hombres, como la masculinidad contribuyen a la percepción de las mujeres como menos capaces y menos interesadas en todas las cosas tecnológicas» (Amstrong, 2013, p. 3). Estas asociaciones entre masculinidad y tecnologías han terminado generando una cadena de estereotipos, conocidos como *estereotipos amenaza* (*stereotypes thread*), con nefastas consecuencias para las mujeres. Según los psicólogos «la sola consciencia de los mismos puede apartar a las chicas de las actividades tecnológicas o hacer que las eviten» (Katz, 2006, p. 584).

Si a esto le sumas la ausencia de nombres relevantes de mujeres en el relato histórico de la música electrónica, la carencia de modelos con diversidad de género activos e influyentes acaba por acusar una falta de motivación y un hueco considerable en la continuidad histórica de esta escena (Rodgers, 2010). Y esto es justo lo que los diversos colectivos[2] aquí citados están paliando a través de intercambio de formación tecnológica, apoyo en la promoción artística y el observatorio feminista en prensa e investigación.

Si bien la digitalización de la música (ordenadores, *software*, Internet) ha permitido una desterritorialización y democratización para el acceso de las mujeres a la música electrónica, hay que recordar que «la tecnología no solo se aplica a los objetos tecnológicos, sino al conocimiento y las relaciones sociales de los que forman parte, así como también genera la imaginación en torno a los productos asociados» (Ganavas y Reitsamer, 2013, p. 55). Esto viene a corroborar la necesidad y sentido del colectivo como núcleo de

—

2 Agradezco especialmente a Natalia San Juan, de Femnöise, y a Fortuna (Tuna Pase) de BBG, en Barcelona, su colaboración y disponibilidad para informarme del funcionamiento de sus colectivos.

conocimiento compartido para la socialización positiva e inclusiva de las mujeres en la música electrónica. Sin duda, el lugar donde suceden las alianzas tecnológicas e identitarias necesarias para generar espacios seguros de aprendizaje y desarrollo profesional libre de estereotipos excluyentes. De acuerdo con Tara Rodgers (2015), creemos en la diversidad de la expresión subjetiva en entornos basados en la colaboración y conocimiento colectivo compartido, ya que «las vidas creativas en el sonido son sostenibles personal y económicamente, a través de: organización colectiva y/o propiedad de los medios de producción y distribución musical; reconocimiento social del valor cultural, económico y cívico inherente al arte» (Rodgers, 2015, p. 82).

2. FEMNÖISE

2.1. El inicio

A Natalia San Juan, fundadora de este proyecto, se le suman las energías de emprendedora incansable con la claridad y la conciencia feminista necesarias para transformar un colectivo activista surgido en 2017 en una *start up* tecnológica en la actualidad (Malek, 2020). Esta uruguaya afincada en Barcelona y su equipo pensaron que el activismo para reivindicar el papel de las mujeres y artistas no binarias en la música electrónica a nivel local no era suficiente si no se generaba negocio para las mismas. Por esto en 2018 se convirtieron en agencia de *booking*, cerrando bolos para artistas subrepresentadas, pues, como ella dice, «nosotras queríamos que artistas que llevaban años en la escena local tuvieran la posibilidad de tocar en grandes escenarios con la principal misión de *hacer ruido*» (San Juan, 2021, 30 de noviembre).

Y en efecto lo lograron, pues 2019 fue un buen año para cerrar el Primavera Sound con dos de sus principales DJ en el *main stage*, además de tener un escenario propio con *booking* de DJ propuestas por ellas. También, consiguieron entrar en otros festivales como el DGTL en Madrid, el festival sensorial de música electrónica Manruisionica y en otros escenarios de Berlín y Suecia.

Tras dos años potenciando acciones musicales en la escena local catalana, decidieron ampliar el activismo feminista para romper la brecha de género a un nivel más global. Es entonces cuando arrancaron con la creación de la plataforma digital en 2019 –que consumió seis meses de formación para ser lanzada definitivamente en julio de 2020–. Así me lo contaba:

> Tuvimos tanta repercusión que me escribían artistas de todo el mundo (Rusia, Tel Aviv, entre otras), lo que me hizo pensar que somos muchas haciendo música en muchas partes del mundo que no tienen las posibilidades, y que yo no me siento capaz de trabajar para todas ni rechazar representarlas cuando es su ilusión la música. Por eso, a finales de 2019 (diciembre) ideé la plataforma Femnöise, para que nunca más un promotor me dijese que no hay mujeres suficientes haciendo música como para tener representación. Entonces, creé un mapa y un buscador, que las cuantificara, las ubicara en un punto y las clasificara por tipo de ocupación que desarrollan dentro de la música. Y por eso el buscador, para que puedan realizarse sinergias naturalmente y sin intermediarios. (San Juan, 2021, 30 de noviembre)

Esta plataforma, subvencionada por el Ministerio de Cultura español, supone la creación de una red independiente que, a nivel global y desde una idea de economía digital comunitaria, ofrece oportunidades de negocio, educación y reivindicación a mujeres, personas trans y no binarias, mientras visibiliza y reúne a más de 200 asociaciones y más de 2800 *usuarixs* de los cinco continentes.

2.2. Tiempo de pandemia

Femnöise es uno de esos proyectos que arrancaba justo antes de que comenzara la larga y dificultosa pandemia que aún nos atrapa:

> Nuestro último bolo prepandemia lo hicimos justo el 4 de enero en Moog. Luego de eso tuvimos la suerte de poder dedicarnos 100 % al desarrollo de la plataforma (que fue como requisito para seleccionar a la empresa proveedora, que todo el equipo de desarrollados fuera compuesto por mujeres, ya que el desarrollo informático es otra disciplina con muy poca representación de

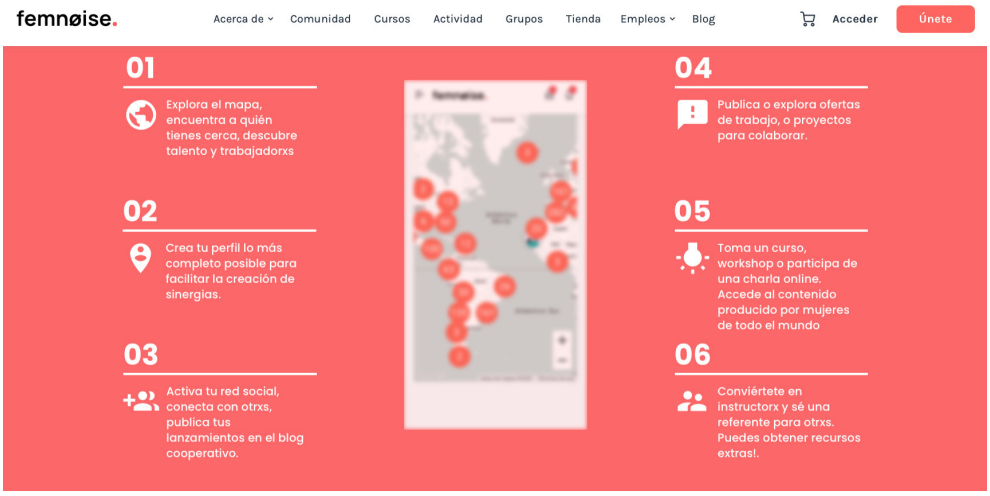


Figura 2: Portada de búsqueda en la plataforma Femnöise. https://www.femnoise.com/es/

> mujeres.) Trabajamos en ello a tope 2020 y 2021 con la fortuna de ganar fondos del Ministerio de Cultura y del Ayuntamiento de Barcelona, que nos han permitido recuperar la inversión que hemos hecho en desarrollo y que ahora nos permite a través de la campaña de Goteo, avanzar a la segunda etapa: una plataforma donde puedan comercializar no solo el talento, sino también los servicios que desarrollan distintas mujeres y disidencias en todo el ecosistema de la música. (San Juan, 2021, 30 de noviembre)

2.3. Funciones

Una de las cosas más interesantes de esta organización sin ánimo de lucro es la creación de comunidad que pueda conectarse y establecer sinergias gracias a la tecnología y el alcance virtual de Internet. Para ello han habilitado un mapa global que contabiliza y visibiliza a *interesadxs* en el *ecosistema musical* internacional, permitiendo que el motor de búsqueda localice y filtre por ocupación, ubicación y estilo de música. Es destacable el espíritu colaborativo de este proyecto y plataforma permitiendo a *lxs usuarixs* de cualquier parte del mundo compartir sus conocimientos, bien directamente intercambiando ideas o a través de cursos abiertos, masivos y modulares. Además, ha creado un apartado de Nano Learning con tecnología ED Tech, donde cada usuaria pueda crear sus propios cursos y monetizarlos, algo totalmente necesario y oportuno tras la crisis económica pospandémica.

2.4. El equipo organizativo

Natalia San Juan, uruguaya afincada en Barcelona, es la fundadora, pero también productora y activista musical, además de CEO (*chief executive officer*). Es la impulsora de diversos proyectos dentro de la organización.

Maite Pérez, directora de la asociación y encargada de llevar las finanzas y la gestión.
Sandra Montero, consultora estratégica, especialista en comunicaciones y adicta a la buena música.

Fernando Domeq, informático y quien gestiona la parte tecnológica.

Luciana Balbi, representante LATAM, es decir, del ámbito geográfico latinoamericano, quien genera las sinergias al otro lado del charco.

Viki Anta, quien inspira la creatividad y el soporte al proyecto.

2.5. Impulsos y colaboraciones

Es destacable señalar que la plataforma digital viene impulsada por el programa de Barcelona Activa y el soporte tecnológico por su socio Thought Works, consultor de *software* premiado por sus contribuciones a la inclusión de género en compañías como Google o Facebook.

También recientemente ha contado con el apoyo de Keychange, un programa europeo de desarrollo profesional para mujeres y artistas de minorías de género, y el soporte de Bridge 48, el innovador centro creativo para artistas y productores de música en Barcelona implicado en la búsqueda de la igualdad de género en la industria. El proyecto colaborativo de Keychange comenzó en 2017 en Alemania, Reino Unido y Suecia para convertirse después en un movimiento global de cambio hacia la igualdad en la industria musical. En la novena edición de BIME Pro (2021), el congreso anual internacional que reflexiona sobre los retos de la industria musical, que tuvo lugar en el palacio Euskalduna de Bilbao, Keychange sumó alianzas con la convocatoria reuniendo a más de 500 organizaciones musicales en el compromiso de la igualdad de género en la industria musical mundial (De Jaime, 2021).

2.6. Actualidad en acción

Femnöise está lanzando actualmente una campaña de autofinanciación a través de Goteo –una plataforma de *crowdfunding* cívico sin ánimo de lucro y que ofrece a los donantes ventajas fiscales– para crear, en una segunda fase de este proyecto, un apartado en su plataforma llamado FemMarket. Esto permitirá mercantilizar el trabajo de *lxs usuarixs* al poder generar su propio portfolio web personalizado y gratuito desde donde podrán vender/encontrar productos (*samples*, *loops*, *beats*, locuciones, portadas de discos o sus propias producciones y álbumes de manera independiente), así como sus servicios artísticos y profesionales directamente. También solucionará el apartado de la contratación de artistas con un sistema automatizado de gestión que eliminará posibles intermediarios en este trámite:

> Este proyecto viene a complementar la plataforma, (pues) estamos cansadas de revisar las galerías de venta de samples, loops o producciones de terceros donde todo son hombres y que además lo justifiquen con la falta de mujeres productoras. Queremos ser un repositorio de material de mujeres para ponérselo fácil a la gente de la industria, aportar nuestro grano de arena en que puedan comercializar sus productos y llegar a tener más y mejores ingresos desde lo que saben hacer y les apasiona. Para nosotras FemMarket es el paso necesario para la creación de oportunidades, y por ende para la creación de referentes. (San Juan, 2021, 30 de noviembre)

Es claro que Femnöise está alcanzando un apoyo y repercusión importante en el último año, desde el lanzamiento de su plataforma, gracias a la gestión de su fundadora, logrando promoción de diversos espacios e instituciones, como el Programa Europeo Keychange para la paridad de género en la industria de la música, el programa Matchimpulsa 100/20/10, programa transversalmente feminista para la plataformización digital de la Economía Social Solidaria y colaborativa de Barcelona; promoción de finalistas de los Premis Dona Tic de la Generalitat de Catalunya y ganadoras de la Beques Premis Barcelona, para realizar su primer álbum EP 21, de música inclusiva. Además, Femnöise es el espacio y motor de iniciativas artísticas como el festival en metaverso que tuvo lugar el pasado octubre de 2021. En un formato *showcase* virtual y en videojuego reunió a 64 artistas de todo el mundo a través de la plataforma digital gamificada MusicHood, donde podías acceder a través de una pequeña colaboración voluntaria a partir de 3 €. La intención de este primer Femnöise Fest virtual lo explicaba Natalia San juan:

> Con la creación de este espacio virtual, quisimos generar una suerte de lanzadera para el descubrimiento de nuevas artistas de todo el mundo. Una oportunidad de demostrar el talento y de que trascienda las fronteras de cada una. Todo en el entorno gamificado de Musichood que intenta emular las mismas interacciones de los asistentes a un festival. (San Juan, 2021, 29 de septiembre)

Otra colaboración artística interesante de Femnöise es la recientemente realizada con Bravas en Barcelona. Un proyecto y fiesta que tras 4 ediciones se vio parada por la pandemia y que retoma sus filas el 7 de diciembre de 2021 en la Sala Apolo de la ciudad condal. Es relevante destacar el compromiso de Bravas con #ForTheMusic, un movimiento impulsado

por la DJ y productora inglesa Rebekah a través del movimiento internacional #MeToMusic, que lucha contra el acoso sexual y por una mayor seguridad en las salas de baile.

3. BEATS BY GIRLZ

3.1. Inicios

En 2013 Erin Barra, directora de música popular en la Arizona State University, y antes profesora de la Berklee College of Music, fundó esta organización para potenciar talentos y dar acceso a las identidades de género marginales en la industria de la música y, en concreto, en los campos relacionados con la tecnología musical, donde existe una preocupante baja representación. Como la mayoría de las redes, plataformas y colectivos que van existiendo en todo el planeta en las últimas dos décadas de este siglo, Beats By Girlz ha crecido de forma rizomática y en la actualidad cuenta con 25 capítulos representando a 15 países de Latinoamérica, EE. UU., Europa y Oriente Medio. La declaración que abre la portada de la web de BBG es clara: «Beats By Girlz is empowering the next generation of women and gender-expansive people through music and technology». En resumen, BBG existe con el principal propósito de ofrecer formación en tecnologías y música a mujeres de manera interseccional (género, raza, clase) algo que viene siendo común en todas las propuestas y colectivos en este mapeo, para paliar la subrepresentación estructural de las minorías que atraviesa la escena de la música electrónica mundial.

3.2. Contenidos y propuestas

Aunque la mayoría de talleres de trabajo se realizan de forma presencial y local, la difusión y promoción de contenidos y propuestas de BBG se produce principalmente en Internet a través de su web y redes sociales. Así, al abrir la página principal encontramos en la parte superior ocho pestañas que dan entrada a los diferentes apartados que acciona la plataforma. En primer lugar, BBG.wav abre una ventana sobre un minifestival en *streaming* que tuvo lugar el pasado 3 de diciembre de 2021. Pensado con tres franjas horarias diferentes para abarcar las necesidades de cada continente, se dieron cita varias artistas con propuestas musicales variadas. La participación personal a esta idea de concierto virtual invitaba a aportaciones económicas voluntarias para apoyar el trabajo de las artistas (en esta ventana podemos ver y oír a las mismas). Además de estas donaciones, BBG lanzaba una subasta de productos electrónicos relacionados con la música por el valor de 1000 dólares. Y para completar estas opciones de monetizar el trabajo e idea de BBG ofrecían la posibilidad de adquirir *merchandising* de la plataforma. El evento, que duraba algo más de una hora, comenzaba con el saludo de colaboradoras de todo el mundo, y tras eso la fundadora Erin Barra presentaba, con una breve explicación, los logros y objetivos de BBG en todo el mundo. Este *streaming* se ofreció a través de YouTube, donde se puede volver a visionar actualmente.

En la siguiente pestaña, Home (parte superior), encontramos una interesante propuesta que tiene lugar anualmente (2021 fue la cuarta edición) y en la que BBG, en colaboración con Hit Like a Girl, ofrece un concurso mundial de programación de percusión para creadoras de ritmos. Es relevante que esta actividad, lanzada para alentar a creadoras y productoras en la participación de la tecnología musical, venga apoyada por la generosidad de importantes marcas de la electrónica musical, como son Ableton (la empresa alemana desarrolladora del *software* más potente de producción musical en la actualidad), Moog o Yamaha.

Las siguientes pestañas, Chapters, Ways to GIve, About, Get involve, Shop, Make a donation, facilitan tanto la dirección y acción de BBG en todo el mundo como las entradas a posibles colaboraciones tanto económicas como personales, profesionales a cualquier *interesadx*.

3.3. BBG en España

La andadura de BBG en España comienza en octubre de 2019, con un curso de producción musical en la DJP Music School de Madrid a cargo de la DJ y productora Sharouh. Como me anota Tuna Pase –cofundadora de BBG España, gestora de proyecto, productora, DJ y docente para el capítulo de Barcelona–, «dicha convocatoria fue todo un éxito y se inscribieron

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Figura 3: Alumnas en uno de los talleres de Beats By Girlz en Madrid. Sitio web de BBG. https://www.beatsbygirlz.org/madrid

más de 200 chicas, así que decidimos seleccionar a 18 chicas, en lugar de 9, para que realizaran el curso» (2022, 25 de enero). Esto denota el enorme interés existente entre mujeres jóvenes en este campo musical, donde no siempre existen los medios o la economía para alcanzar la formación. BBG ofrece estos cursos de forma gratuita o con aportaciones económicas mínimas y simbólicas, algo relevante cuando podemos explicarnos como una razón de peso la exclusión de tantas minorías por cuestiones económicas. Conscientes de esta necesidad, BBG, en Madrid, colabora con la fundación VOCES realizando en 2020 un proyecto piloto para llevar estos talleres a la población más vulnerable de la capital: «así que desarrollamos dos cursos en Vicálvaro y en la Cañada Real con la productora musical Sharouh como profesora. El éxito de este piloto hará que de cara a 2021 podamos abrir el espectro para poder hacer cursos en otros distritos de Madrid» (Tuna Pase, 2022, 25 de enero).

Tras el enorme éxito de Madrid, en junio de 2020 BBG llegó a Barcelona a través Enti Sound Universitat de Barcelona[3]. Como cuenta la propia Tuna Pase: «Esta vez más de 250 chicas se inscribieron y pudimos desarrollar el curso con 4 grupos de 15 chicas. Además de los cursos en Barcelona, tuvimos talleres en Tupper y un *jam* en Mutek Barcelona» (Tuna Pase, 2022, 25 de enero).

3.4. Objetivos y acción

Desde estos centros de formación privada, las docentes y artistas productoras, como Sharouh (Madrid) y Tuna Pase (Barcelona), ofrecen cursos de sonido y producción musical presencial y *online* a mujeres y a personas no binarias de entre 15 y 35 años para terminar con el vacío representacional en estos términos dentro de la música electrónica. En enero de 2020 tuvo lugar un taller y un *jam*, gracias al apoyo de Ableton, con la profesora Tune Pase en el Tupper Festival dentro del Mutek de Barcelona. Tune también forma parte de un proyecto de investigación musical muy interesante llamado Female Laptop Orchestra (FLO), que desde 2014 conecta a mujeres artistas sonoras, compositoras, ingenieras e informáticas a nivel mundial que desarrollan *performances* sonoras donde el contexto, el entorno, es el protagonista de cada evento y determina la creación musical de forma colaborativa.

Lo interesante de BBG es que no es una escuela centralizada en grandes ciudades, sino que supone un proyecto educativo móvil que establece redes, ya que puede desarrollarse en cualquier centro o escuela que lo solicite. Y lo cursos van destinados específicamente a mujeres y personas no binarias:

> Porque su objetivo principal es el empoderamiento de las mujeres a través de la exploración y el aprendizaje sobre tecnología y producción musical. Surge de la necesidad de dar visibilidad a las mujeres en la industria musical, y crear referentes en un sector en el que están muy poco representadas. Además, abre un mundo de posibilidades a niñas y adolescentes en cuanto al uso de recursos informáticos y tecnología musical, con el fin de eliminar la brecha de género que existe en este sector. (Tuna Pase, 2022, 25 de enero)

3.5. BBG en pandemia

Aunque en España los cursos van destinados principalmente a chicas jóvenes mayores de edad, en otros países se han impartido para niñas o adolescentes, y, a raíz de la pandemia, muchos se han realizado de forma virtual y algunos de manera presencial pero con menor número de alumnas, como requieren las medidas sanitarias de reducción de aforos y distancia. Como explica Tuna:

> Cada país tiene sus restricciones y normativas, así que nos hemos adaptado. El curso que ofrecemos tiene la gran ventaja de que puede darse online, así que hemos podido realizarlo en varios países a través de plataformas digitales. En Barcelona hemos tenido la modalidad dual, es decir que hemos dado clases presenciales y online. En marzo cuando teníamos el confinamiento hemos tenido clases online con más de 70 chicas. En Madrid, en cambio, hemos desarrollado el proyecto piloto junto con la Fundación VOCES de forma presencial. Los cursos los hacemos con grupos reducidos de 5 chicas, con distancia de seguridad y tomando todas las medidas sanitarias pertinentes. (Tuna Pase, 2022, 25 de enero)

—

3 Forma parte de la Escuela de Nuevas Tecnologías Interactivas adscrita a la Universidad de Barcelona (ENTI-UB). Dispone de un campus ubicado en la ciudad de Barcelona y de unos equipamientos avanzados que, junto con un modelo docente propio, permite a los estudiantes vivir una experiencia formativa completa y totalmente aplicada a la realidad del sector.

Para este año 2022 tienen programados cursos presenciales en Madrid, en DJP Music School, y en Barcelona, en Enti Sound y Convent Augusti (centro cívico).

Finalmente destacamos que BBG, en apenas diez años, ha crecido exponencialmente a nivel global, lo que requiere de un soporte continuo e innovación sistemática avalada por las artistas-docentes que lo integran. El hecho de que tres de las integrantes de BBG hayan conseguido el Ableton Certified Trainers da muestra del nivel profesional que reúne este proyecto. En 2020, este título solo lo poseía una mujer de un grupo de élite de más de 340 músicos, productores y educadores de todo el mundo. En la actualidad, diez mujeres lo han logrado y, como hemos dicho anteriormente, tres de ellas pertenecen a la comunidad BBG.

4. FEMME ELECTRONIC

4.1. Inicios

Este proyecto comenzó en Uganda en 2016, gracias a la iniciativa de la DJ Rachael y con el apoyo del Goethe-Institut y de la plataforma Santuri East África, fundada en 2014 para fomentar la aparición de DJ, productores y todo tipo de profesionales de la industria de la música en Uganda y Kenia. Además, fue clave la estancia de Ena Lind, DJ y productora, fundadora del colectivo de mujeres DJ Mint Berlín, invitada a impartir talleres en Kampala con el apoyo de la empresa Native Instruments.

4.2. La fundadora y sus logros

DJ Rachael es una artista afincada en Kampala (Uganda), de creciente reputación e influencia y con 20 años de carrera a sus espaldas. El objetivo de su trabajo, una vez más, coincide con el resto de plataformas de todo el mundo; sin embargo, Femme Electronic incorpora al discurso de la escena electrónica global una zona geográfica particularmente subrepresentada y, aún más, tratándose de mujeres y disidencias de dicha región. De esta forma, esta idea pionera pretende ofrecer aquí espacios y voz a la formación tecnológica y a eventos, exhibiciones y residencias, para abordar así el desequilibrio de género en la industria de la música de África Oriental y en la escena de la música electrónica en particular.

Como es característica en todos los colectivos de mujeres y personas no binarias de este lado de la música electrónica, DJ Rachael cuenta con la colaboración y conexión con otras artistas y proyectos activistas. Así, es relevante el encuentro con Black Madonna (ahora Blessed Madonna), la productora, DJ y también fundadora del festival *all-woman* Daphne en Chicago (2015). Con ella, DJ Rachael participa en un documental que parte de las calles de Kampala al festival Daphne de Chicago con el testimonio de ambas artistas en su trabajo y lucha feminista por la inclusión de las mujeres en la música electrónica. Este documental, con el título *Equalizing Music // Smirnoff x Vice*, se puede ver en Vimeo y ha sido realizado y promovido por Equalizing Music de Smirnoff Project, una iniciativa global que, bajo el espónsor de la marca de vodka Smirnoff, surge en 2017 con la idea de acelerar la paridad de género en la música electrónica.

Es relevante destacar la importancia que adquieren este tipo de conexiones entre mujeres de diferente geografía, raza, identidad sexual, clase, etc., a la hora de sumar representaciones múltiples y ofrecer modelos activos. Sin duda, estas fuerzas en acción animan, como podemos comprobar en el documental, a otras mujeres y personas no binarias a alcanzar espacios públicos y papeles activos en la conformación de la cultura de club y la música electrónica, donde los accesos no existen para *ellas/es* o están copados por la masculinidad hegemónica.

Figura 4: En el centro, a la izquierda, con un ramo de flores, DJ Blessed Madonna, a la derecha, DJ Rachael, en el encuentro ocurrido en Kampala (Uganda). Femme Electronic. https://www.santurisafari.org/?cpt_gallery=smirnoffs-equalizing-music-project

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Referencias

Armstrong, V. (2011). *Technology and the Gendering of Music Education.* Routledge.

Beat By Girlz. https://www.beatsbygirlz.org

De Jaime Moleres, M. (2021, 1 de noviembre). La música como vehículo para construir un futuro basado en la sostenibilidad y el esfuerzo colectivo. *El País*. https://elpais.com/espana/paisvasco/2021-11-01/la-musica-como-vehiculo-para-construir-un-futuro-basado-en-la-sostenibilidad-y-el-esfuerzo-colectivo.html

Femme Electronic. https://www.santurisafari.org/femmeelectronic/

Female Pressure. https://www.femalepressure.net/

Femnöise. https://www.femnoise.com/es/acerca-de/

Gavanas, A. y Reitsamer, R. (2013). Dj technolgies, Social Networks and Gendered Trajectories in European DJ Cultures. En B. Attias, A. Gavanas y H. Rietveld (Eds.), *DJ Culture in the Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music* (pp. 51-77). Bloomsbury Academic.

Katz, M. (2006). Men, Woman and Turntables: Gender and the Dj Battle. *The Musical Quarterly*, *89*(4), 580-599. https://doi.org/10.1093/musqtl/gdm007

Malek, M. (2020, 24 de julio). Natalia San Juan: la emprendedora uruguaya que combate la brecha de género en la música. *El País*. https://www.elpais.com.uy/eme/mujeres/natalia-san-juan-emprendedora-uruguaya-combate-brecha-genero-musica.html

Rodgers, T. (2010). *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*. Duke University Press.

Rodgers, T. (2015). Cultivating Activist Lives in Sound. *Leonardo Music Journal*, (25), 79-83.

San Juan, N. (2021, 29 de septiembre). *Femnöise Fest, el primer festival gamificado de 13alent emergente de mujeres y disidencia.* Femnöise. https://www.femnoise.com/femnoise-fest-festival-gamificado/

San Juan, N. (2021, 30 de noviembre). *Información etnomusicológical* [Correo electrónico].

Tuna Pase. (2022, 25 de enero). *Sobre proyecto BBG* [Correo electrónico].

DE LA BIOMECÁNICA A LA BIOPOLÍTICA: SOBRE LOS CONTEMPORÁNEOS MODOS DE SER -PRODUCTIVO, URBANO, ABURRIDO Y TEATRAL- Y SU CONFORMACIÓN CON EL ENTORNO

María Gelpí Rodríguez

Departament d'Educació, Generalitat de Catalunya

gelpimaria@gmail.com

Recibido: 16/04/2022 | Aceptado: 29/04/2022

doi: 10.30827/sobre.v8i.24454

FROM BIOMECHANICS TO BIOPOLITICS: ON CONTEMPORARY WAYS OF BEING—THE PRODUCTIVE, THE URBAN, THE BORING, AND THE THEATRICAL IN THE CITIZEN'S CO-FORMATION WITH THE ENVIRONMENT

ABSTRACT: The contemporary ways in which we operate, in an eminently urban environment, lead me to wonder whether there might be another horizon—something other than time-worn neoliberalism, the stagnant bureaucratized state, and the catalyzing vertigo of hyper-commodification. The revolutionary ways of being, both industrial and artistic, that took hold in the urban environment during the Russian *avant-garde* and that rendered the transformation of the political environment possible, are presented here as a model whose emancipatory potential was repressed by the USSR and, later, engulfed by the society of capital. This brief survey of four ways of being that I consider particularly relevant is conveyed through four brief biographies of Russian figures that show their relationship to the times in which they lived and provide a glimpse of the questions that, even today, they raise. The core issue here is the relationship between the citizen, in their ways of being—productive, urban, boring, and theatrical—and their dynamic co-formation with the environment.

KEYWORDS: biomechanics, noise, game, urban planning, revolution

RESUMEN: Los modos contemporáneos en los que nos desenvolvemos, en un entorno eminentemente urbano, me llevan al planteamiento de si hay otro horizonte que no sea el desgastado neoliberalismo, el anquilosado estado burocratizado y el vértigo estimulativo de la hipermercantilización. Los modos revolucionarios, tanto industriales como artísticos, que se llevaron a cabo durante la vanguardia rusa y que posibilitaron la transformación de la configuración política del momento se presentan aquí como un modelo cuyo potencial emancipador fue reprimido por la propia URSS y, más tarde, fagocitado por la sociedad del capital. A este breve apunte sobre estos cuatro modos de ser que considero relevantes, se llega a través de cuatro breves biografías, su conformidad con el tiempo en el que vivieron y un breve apunte sobre las cuestiones que todavía hoy son capaces de suscitar. El problema de fondo que se plantea es la relación que existe entre el ciudadano, en sus modos de ser, productivo, urbano, aburrido y teatral, y su conformación dinámica con el entorno.

PALABRAS CLAVE: biomecánica, ruido, juego, urbanismo, revolución

Introducción

Una de las principales obsesiones en tiempos de la instauración de la Unión Soviética, tras su infausta salida de la Primera Guerra Mundial y los dos años de guerra civil, era llevar a cabo una reconstrucción que no fuera tal. Se trataba de poner en marcha un plan de industrialización global, en febrero de 1920, sobre la *tabula rasa* que era ahora el suelo del país, bajo el lema de «Electrificación y soviets», que callara la boca al resto del mundo. De este nuevo orden social sin clases habrían de surgir nuevas necesidades a las que debía atender un nuevo modelo antropológico de hombre y mujer mediante el arte y las técnicas. Este nuevo *hombre soviético* debía ser productivo, eficiente, colectivo y consciente de sus actos. El tosco pero contundente transhumanismo que Fiodorov había predicado en su obra *La filosofía de la causa común*, ya en el siglo XIX, no exento de misticismo y, aun así, libro de cabecera de Mayakovski, había llevado a Tsiolkovsky a realizar los primeros estudios sobre cohetería. El relevo para la carrera espacial, recogido por el ingeniero Korolev, había despertado la inquietud literaria de Andréi Platónov, avivado las ideas sobre *noosfera* de Vernadsky con su contribución a la conciencia planetaria y había conducido a Aleksándr Bogdánov, médico de profesión y opositor a Lenin de vocación, a realizar sus experimentos con transfusiones de sangre, en pos de la vida eterna, intento que acabaría con su vida. En el discurso de 1923 para el *Komsomol*, Bujarin proponía el mejoramiento del hombre mediante la *nueva ciencia* y la biomecánica, para convertirlo en una máquina viva de utilidad óptima. Vertov y Eisenstein en el cine, Meyerhold en el teatro, Tatlin, Rodchenko y Stepanova en pintura, diseño y escultura, Moiséi Guínzburg en la arquitectura brutalista de viviendas, Arvatov y Tretyakov en la teoría del arte apoyaron el movimiento *Proletkult*, cultura hecha desde la perspectiva del proletario. La técnica, entendida así, no es el dominio de la naturaleza, sino la relación, en clave ideológica, entre el hombre y la naturaleza.

Modo de ser productivo

Biomecánica, ergonomía, control del deseo, vigilancia, teletrabajo, *light painting*.

«Nadie hasta ahora ha determinado
lo que puede un cuerpo» (Spinoza, 2012, p.136).
Salvo el mercado.

Alekséi Gastev (1882-1939), en su faceta de poeta, fue *ingeniero de almas* y, en la de sindicalista, ingeniero de la Revolución. Tras unos años como huelguista y agitador bolchevique, entre 1905 y 1907, en que se vio en diferentes ocasiones proscrito y perseguido, consiguió huir tantas veces como fue arrestado, para terminar en París, en donde se familiarizó con el sindicalismo francés. Fue el impulsor de la *organización científica del trabajo* a la soviética, a través de la fundación y dirección del Instituto Central del Trabajo, constituido en 1920, con el beneplácito de Lenin, considerado por el mismo Gastev como su última obra de arte (Smirnov, 2013, pp. 99-100). A diferencia del taylorismo y el fordismo americanos, que mantenían al trabajador al margen de las decisiones sobre la productividad y la maximización de beneficios, el programa de Gastev se dirigía directamente al trabajador para mostrarle *cómo trabajar*, según apuntaba en su libro con ese título, de 1921. El nuevo hombre soviético debía ser un gimnasta sano, un luchador organizado y no un santurrón o un mendigo, que llevara con valentía la cultura, entendida como técnica productiva, tal como exhortaba en su escrito *¡Juventud, vamos!* (1923). La eficacia del trabajo empieza por la toma de conciencia por parte del trabajador del proceso productivo, el cuidado de su cuerpo y de sus máquinas, y la organización instalativa, ergonómica y racional de su puesto de trabajo, que toma como referencia la altura del codo. La fábrica es una unidad orgánica en la que los ejercicios de resistencia y carga gradual, movimientos del brazo y el cuerpo para golpear, las rotaciones rápidas y desplazamientos, están conectados tanto con la máquina como con los compañeros. El empuje para trabajar debe venir de la mano del entusiasmo colectivo que se experimenta cuando la masa de trabajadores se dirige a su puesto de trabajo, a la llamada de las sirenas de las fábricas. Gastev planeó una campaña pedagógica para llevar sus martillos y sus libros por todo el país con la misión de energizar a la juventud soviética para apagar las velas y encender la luz eléctrica.

En 1938, Gastev cayó bajo sospecha y fue arrestado en los tiempos de la Gran Purga estalinista. Al parecer, los trabajadores del sistema de gestión racional punitivo del NKVD habían perfeccionado de tal manera sus técnicas de organización científica del trabajo que esta vez no pudo escapar y murió fusilado en los suburbios de Moscú.

El sistema de Gastev nunca llegó a implantarse como se diseñó en un principio. La falta de medios, la introducción de automatismos absurdos que ritualizaban el trabajo y el miedo a las gafitas vigilantes de Lavrenti Beria desde el NKVD impusieron un sistema de control y encierro al estilo de los centros disciplinarios, tal como los describirá Foucault en *Vigilar y castigar*. Beria, que impartía un curso de psicopolítica en el extranjero desde su cargo en el Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos, del que se dice que Kenneth Goff tomó buena nota para su *Psicopolítica: técnica del lavado de cerebro* de 1956, no solo contemplaba la posibilidad de imponer un sistema normativo de disciplina y control sobre el sujeto consciente, sino que apuntaba modos de reclutamiento de incautos, control del deseo, sometimiento voluntario, obediencia, resistencia, reflejo condicionado, degradación y corrección, recogidos en el *Manual de lavado de cerebro* (1955) de Hubbard, fundador de la cienciología. Gastev, ya en sus últimos escritos, fantaseaba con un ejército de proletarios numerados, casi indiscernibles de una máquina, que asentían con voluntad colectiva (Beissinger, 1988, p. 108). Al mismo tiempo, en 1924, Zamiatin escribía la novela *Nosotros*, en la que la vida en una ciudad de acero y cristal está constantemente bajo vigilancia y sometida a la autoridad y donde los modos de trabajar de los hombres número están totalmente alienados. Por otro lado, hay que señalar que el fordismo no solo entró en la URSS a finales de los años 20, sino que lo hizo por la puerta grande cuando ingenieros de la Ford Motor Company, la General Electric y la Albert Kahn Associates fueron invitados a participar en el Plan de Industrialización. Ya en los años 10 en los EE. UU. el matrimonio Frank y Lilian Gilbreth había comenzado sus estudios de ergonomía y resistencia en el trabajo en pos del abaratamiento productivo, utilizando por primera vez la fotografía de larga exposición (Smirnov, 2013, p. 105), técnica que más tarde se conocería como *light painting* y que artistas como Man Ray, Gjon Mili y Picasso, por influencia del anterior, utilizarían como técnica artística.

La crisis, que ya auguraba Foucault, de las instituciones de encierro como la fábrica, la cárcel, el hospital, la escuela y la familia llevará a Deleuze en su *Post-scriptum sobre las sociedades de control* (1999, pp. 277-ss) a poner de manifiesto otras formas de vigilancia abiertas que operan desde que la producción se ha deslocalizado y los activos financieros se han vuelto tóxicos (p. 152). En la sociedad posfordista, el control no consiste en la imposibilidad de salir del centro de trabajo, sino en la dificultad de entrar en ciertos círculos de privilegio del mercado laboral neoliberal. Así, el sujeto contratado se siente permanentemente en deuda y se autoexige un nivel de productividad y eficiencia sin competencia, bajo la velada relación que existe entre deuda, culpa y responsabilidad que ya apuntara Nietzsche en la *Genealogía de la moral*. Se trata de conseguir que el sujeto trabaje a destajo, voluntariamente, a través de la proyección de los deseos del ego, bajo la promesa de la realización personal y el impulso mercantilizado de cursos de *coaching*, *management*, resiliencia y liderazgo, con lo que se genera un perverso juego lingüístico en el que la precariedad se llama *emprendizaje*, el reciclaje formativo pasa a ser flexibilidad, la deslocalización supone la posibilidad de vivir muchas vidas y a los videntes se les llama ahora asesores. Ya no es necesario el entusiasmo colectivo, sino tan solo la ciega complicidad de todos, que ya apuntara La Boétie en su *Discurso sobre la servidumbre voluntaria* de 1548, a pesar de los intentos de Hayek por exonerar al capitalismo, frente al socialismo y demás totalitarismos, de ser un *camino de servidumbre* (1944).

El diseño de interiores y su ritualización mediante protocolos de actuación, al modo como lo pensara Gastev pero de forma más sofisticada, ha jugado un papel muy importante en la intensificación de la vida laboral. Sin embargo, ya no se busca que el sujeto sea consciente del proceso productivo, sino que se busca la aniquilación de la incompetencia, puesto que, ahora, lo que tiene que ser *smart* ya no son las personas sino los objetos y el entorno, que adquieren en su uso intuitivo el estilo del juego. Por un lado, los centros de trabajo, al asimilar características domésticas de confortabilidad, tanto en el mobiliario, familiar y ergonómico, cuanto en las dinámicas de trabajo que alternan con actividades tonificantes y de cohesión y ocio, al estilo de lo que Edgar Cabanas y Eva Illouz definen como *happycracia* (2019), lo que se hace es disolver el tiempo de trabajo y el tiempo de descanso. El objetivo no es que el trabajador no sienta fatiga, sino que sienta el trabajo como si no lo fuera, de tal modo que asuma la tendencia a absorber el tiempo reservado para lo lúdico, porque ahora, el trabajo, ya lo es. Así, cada vez es más habitual que haya zonas de descanso en el lugar de trabajo, rincones acogedores en los que encontrar elementos como sofás, una mesita de centro de IKEA como la de tu propia casa, un microondas, máquinas expendedoras de comida saludable que se complementan con descuentos para el gimnasio, formas de entretenimiento desestresantes y, por supuesto, acceso a internet como paradigma de libertad ilimitada. Por otro lado, desde que la pandemia de la COVID-19 forzó a asumir el teletrabajo, se permite y fomenta cada vez más la realización

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

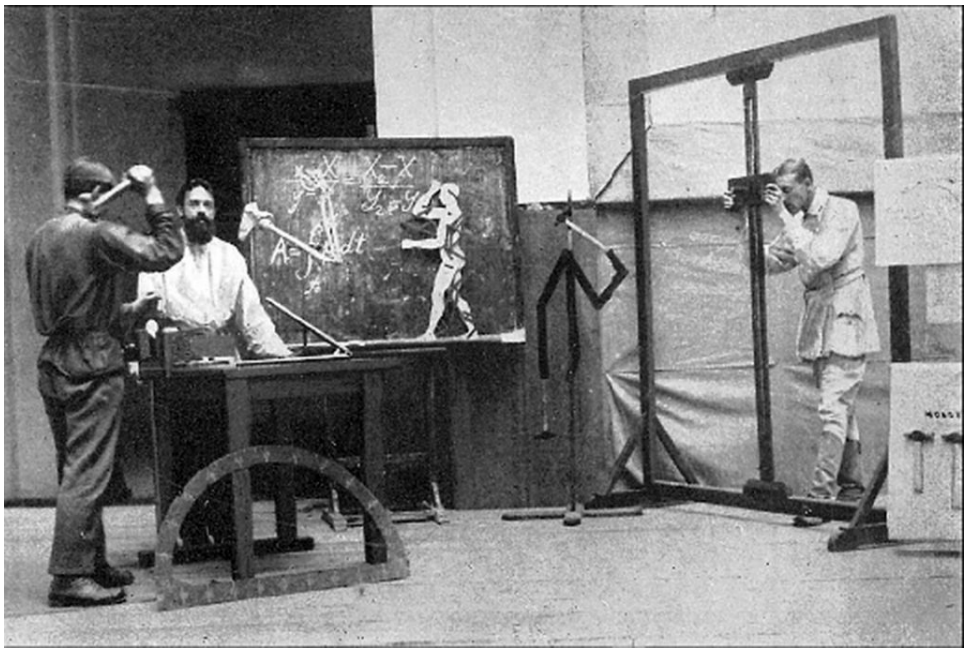
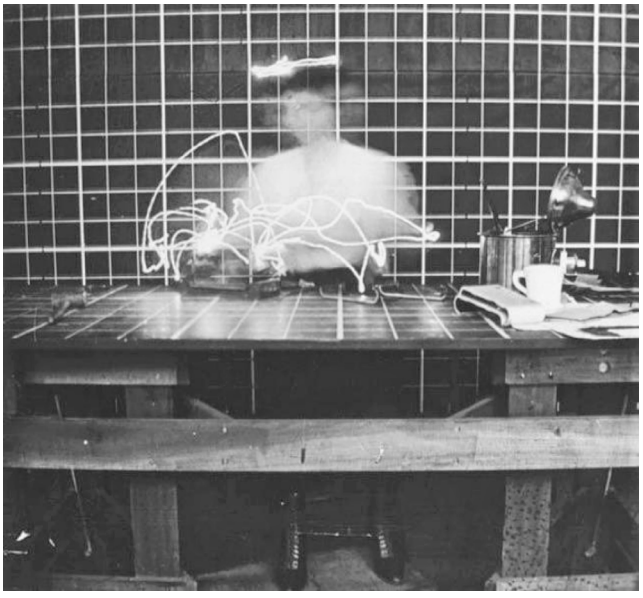


Figura 1: Pruebas de movimiento, TsIT, Moscú, 1923 (Smirnov, 2013, p. 103)



Figuras 2 y 3: Frank y Lilian Gilbreth (1913). Estudio de movimiento. Fondo de la Librería Artstor

de actividades docentes, educativas y laborales en las propias casas, sin vigilancia, sin horarios, que se vende como un estilo de vida, para lo cual solo es necesario crear un ambiente adecuado con elementos decorativos motivadores, una mesa de trabajo, una silla ergonómica antiagotamiento, como las de los *youtubers*, un flexo de led, un *apoyamóvil*, un *apoyavasos*, un *apoyapiés*, colocar nuestro portátil y empezar a trabajar. Byung-Chul Han, en su libro *Psicopolítica* (2014), advierte que el trabajador se ha convertido en un empresario de sí mismo que se autoexplota (p. 17), y el *big data* es ahora el *big brother* digital que actúa como un panóptico deslocalizado y omnipresente a través de estímulos positivos que emergen a través de cada dispositivo (p. 78). Así, la conexión permanente es la producción permanente, como ocurre en las granjas de gallinas ponedoras, en las que nunca se apaga la luz artificial para simular el día y estimular la actividad a niveles de masoquismo. El mayor problema que presenta este sistema, de cara a la posibilidad de cambio, es que la autoexplotación no admite revolución alguna, por confusión de sujetos.

Modo de ser urbano

Ruido, identidad sonora, anacoreta urbano.

«Es mejor no criar un león en una ciudad.
Pero, si se cría, hay que resignarse a su temperamento».
(Aristófanes, *Las ranas*, V 143, 3)

Cuando, en 1938, Arseny Avraámov (1886-1944) vio las barbas de sus vecinos pelar durante las purgas estalinistas, incluida la reclusión de su amigo Theremin en una *sharashka*, para la elaboración de equipos de espionaje, desistió de toda experimentación sonora. Renunció a los pianos preparados y las sinfonías ruidistas, a los estudios sobre organización del sonido, la música microtonal emitida por su *ultrachromatic*, al arte gráfico-sonoro surgido a raíz de la experimentación con el cine sonoro con el grupo *Multzvuk* de 1930 mediante la lectura de tiras de curvas dibujadas y leídas bajo un lector óptico, el análisis de los surcos del fonógrafo y la matematización de fenómenos acústicos. Avraámov tenía formación académica recibida en la *Sociedad Filarmónica de Moscú* y había tenido a Taneyev como profesor de composición. Sin embargo, en los años 20, había presentado a Lunacharsky un descabellado proyecto para quemar todos los pianos afinados, elemento paradigmático de toda casa burguesa, al tiempo que presentaba a Bach como «el mayor criminal ante la historia, que ralentizó la evolución lógica de la contemplación del sonido durante dos siglos, paralizando la capacidad de escucha de millones de personas» (Smirnov y Pchólkina, 2011, p. 215). Con la *Sinfonía de las sirenas*[1] (1919), Avraámov quería recordar al proletario su decisivo papel para escribir la historia. Así, en 1922, con un banderín de maniobras y una pistola, encaramado a una plataforma elevada, dirigió la Sinfonía, con las sirenas antiniebla de la flotilla soviética del Caspio, el tronar de dos baterías antiaéreas, los disparos de una división de artillería, el motor de varios hidroaviones, las locomotoras de la estación, una de ellas con veinte silbatos afinados, las sirenas de las fábricas de la ciudad, varios regimientos de infantería y coros de trabajadores, que entonaban *La internacional* y *La marsellesa*, mientras estallaba un colofón de pirotecnia (Smirnov, 2013, p. 136). Pero, al finalizar el tiempo de la NEP, se vio obligado a abandonar la experimentación y los nuevos géneros musicales que dialogaban con el nuevo contexto urbano, para volver a la composición tonal basada en melodías folclóricas de Kabardino y Balcanaria (Smirnov, 2013, pp. 29-31). Acabó sus días en un cuchitril de Moscú, con una pensión miserable para él, su mujer y sus diez vástagos, quedando relegado al olvido. Sus hijos, por su parte, heredaron la vocación del padre, pero no se hicieron músicos, sino incendiarios. Los más de dos mil metros de cinta sonora, rica en nitrato, que Avraámov guardaba en su casa, fueron fundidos por sus propios hijos, aficionados a la pirotecnia, aprovechando que su padre fue enviado al Cáucaso Norte, a la ciudad de Nálchik, para el estudio del patrimonio musical de poblaciones locales (Smirnov, 2013, p. 182).

Avraámov quería dotar al proletariado de una identidad sonora y las repercusiones que esta tenía en las costumbres urbanas. Las pesadas campanas de las iglesias ortodoxas habían dejado de marcar las horas y los ritmos del *ora et labora*, para ser sustituidas por las sirenas de las fábricas, sonido que debía aglutinar enérgica y colectivamente al trabajador. Ni los poderes de la Iglesia ni los del Estado burgués tenían autoridad sobre el pueblo proletario, que se regía por su propia voluntad de levantar el país. El nuevo campo acústico de la industrialización es ahora no solo un efecto que el sujeto experimenta en relación a una fuente de sonido, sino la reconfiguración de los modos de vida, puesto que los seres humanos están sujetos a los ritmos emergentes del mundo. Avraámov era muy consciente de que la música, de entre

1 Si bien será la de Bakú la interpretación más conocida de la *Sinfonía de las sirenas*, por el arsenal acústico involucrado, no fue ni la primera ni la última de las representaciones. El recorrido fue el siguiente: Nizhny Novgorod (1919), Rostov (1921), Bakú (1922) y finalmente Moscú (1923) (Smirnov, 2013, p. 148).

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

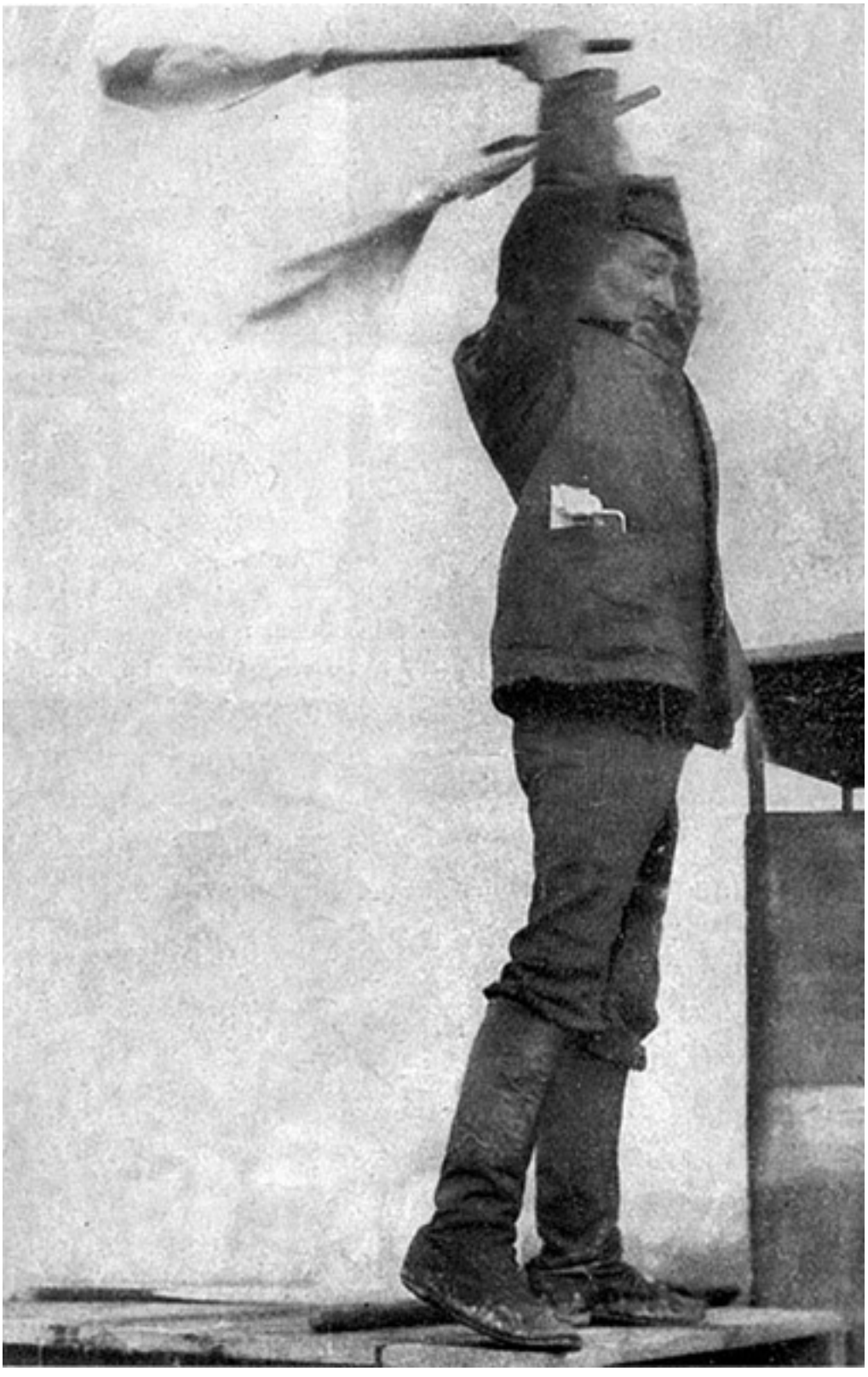


Figura 4: Avraamov dirigiendo en Moscú la *Sinfonía de las sirenas*, 7 de noviembre de 1923. *Pioneros del Sonido*, n.º 14, p. 5

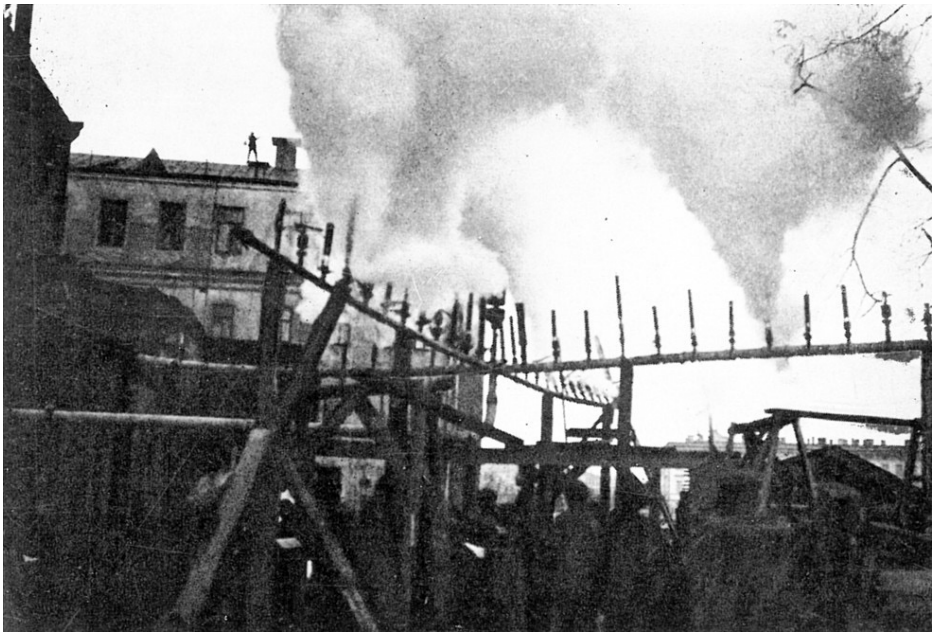


Figura 5: Pirotecnia. Ejecución de la *Sinfonía de las sirenas* en Moscú. *Pioneros del Sonido*, n.º 14, p. 4

todas las artes, es la que tiene mayor poder de organización social. El trabajo colectivo en la agricultura o en el ejército no puede entenderse sin canciones que acompañen los biorritmos de la actividad. Hasta el momento, la música había sido utilizada como recurso teológico-político al servicio del entusiasmo colectivo fiel al idealismo burgués, como una *oda a la alegría* propia de la obediencia del *alma bella* que hace de toda música la estetización de lo sublime, un himno que embarga al sujeto, desprecia el cuerpo y se ríe de la muerte. Pero, mientras el ruido urbano pueda ser organizado como lo fue la noche del San Petersburgo Rojo, existe la esperanza de la Revolución. Se trataba ahora de encontrar una nueva sonoridad para la clase proletaria, aunque, en el fondo, terminaría sin salir del paradigma de la obediencia, en este caso, a la causa soviética. El tiempo reservado para la actividad industrial se llenó pronto de ese ruido que transformó la esperanza en un impostado entusiasmo represivo que se encuentra en lo rítmico colectivo, quedando vedado el descanso individual por pura imposibilidad de desconectar, de desacoplar el pulso cardíaco del metrónomo de las máquinas.

Wendy Brown, en *El pueblo sin atributos* (2016), advierte que, en los tiempos del neoliberalismo, el compromiso político y la acción colectiva han sido desactivados; aunque guarda la esperanza de que no hayan sido anulados. Frente al análisis foucaultiano en el que el *homo politicus* ha sido sustituido por el *homo economicus*, Brown afirma que el primero sobrevive en estado latente, puesto que lo económico no puede nunca desvincularse de las políticas que le son propias. De ahí se deriva el descontento social que invade el ánimo del ciudadano actual, abriéndose ahí un resquicio para la esperanza (Brown, 2016, p. 131). El entusiasmo de *La internacional* y de los desfiles militares se ha vuelto *kitsch* desde el momento en que ya no puede hablarse del pueblo en sentido positivo. La masa se ha transformado en aglomeración, generando un caótico griterío ensordecedor, de efecto llamada, capaz solo de congregarse en eventos deportivos, conciertos de rock, atascos matutinos y la época de rebajas. La perfección maquinal asumida por el hombre productivo olvida que una máquina puede asumir un trabajo simple con un grado de perfección sobrehumano, por encima de lo biológico. De este modo, el corazón humano, al acoplarse al ritmo automático, se ve abocado a la taquicardia y la fibrilación. El *homo economicus* se somete, por su efecto narcotizante, a la música de ascensor que ensordece el espacio volumétrico del centro comercial y del tiempo de espera con el teleoperador, ante la exasperación de los ritmos urbanos.

Apunta Sloterdijk que la ciudad es el entorno más propicio para el anonimato y la misantropía, puesto que proporciona un baño en la multitud. Los días del esteticismo urbano de Baudelaire, como prostitución del alma, no son otra cosa que la irresponsabilidad moral (2020, p. 155). Respecto a esa amoralidad de la ciudad, cuyo gobierno se entendía en Platón como el gobier-

no de las pasiones, dirá Sloterdijk que, «desde la muerte de Sócrates, existe en el mundo un divorcio entre la ciudad y la verdad. La pena máxima contra el hombre mejor y más justo significó el fracaso de la vieja ciudad como lugar de la buena vida» (2020, p. 167). Así lo confirmó la apologética cristiana declarando enemigos del alma a mundo, demonio y carne. El ciudadano, que ha renunciado a intentar ser un dios o una bestia, busca en la ciudad colmar sus necesidades y cumplir sus expectativas. Es entonces, cuando la ciudad defrauda en sus promesas, que surgen los traidores de la urbe. La ciudad es vista en ese momento como una selva cuyo sonido es hostil, terrible y amenazador, mientras que la naturaleza adquiere la connotación de locus amoenus cuya sonoridad es evocadora de paz y paradigma de libertad. El neorruralismo es la moderna *huida a los bosques* de Thoreau, a pesar de que el ruido tecnológico, la vibración del móvil y el teclado del ordenador siguen sonando sin parar. Mientras tanto, en la ciudad, el ágora se ha vuelto rotonda, los parques, lugares para el botellón, las tertulias de los cafés se han trasladado a las redes, y así la polis se ha quedado sin la retórica de Siracusa que buscaba formar ciudadanos modélicos. El ensordecedor ruido de la ciudad no es otra cosa que contaminación acústica. La música con auriculares, escuchada de manera individual, en el metro o el centro urbano, se presenta como un modo de huir del mundanal ruido y silenciar así el bullicio ensordecedor de los medios de transporte, de las voces elevadas, de los músicos callejeros, de los encuestadores asaltantes, de los moralistas de las ONG y otros predicadores agoreros de asfalto. El anacoreta de ciudad es un disidente que busca, con inmediatez, el espacio del retiro temporal, manteniendo la mente en la *ciudad de Dios* mientras los pies transitan por la *ciudad terrenal*. En el fondo, el cosmopolitismo de Diógenes de Sinope no era otra cosa que una falta de urbanidad y, quizá por eso, no se conceda ya a los perros callejeros, que terminan en centros de reclusión, el estatus de ciudadanía que les era propio. Solo la paloma, que nunca mostró respeto por los monumentos, parece habitar la ciudad en libertad.

Modo de ser aburrido

Zaum, juego, azar, norma, crítica.

Le decía Lunacharsky a Prokófiev:
«Tú eres revolucionario en la música como nosotros
somos revolucionarios en la vida; debemos trabajar juntos».
(Morózov, 1967, p. 64)

Vasily Kamensky (1884-1961), como buen poeta, inventó las circunstancias de su propio nacimiento, que situaba en la cabina de un carguero a vapor. Provenía de una familia de siervos, pero se crio con una tía suya, al morir sus padres cuando tan solo tenía cinco años, en la ciudad de Perm, entre barcazas y remolcadores. Su primer empleo llegó pronto, por aburrimiento y por hambre, como contable en una compañía ferroviaria, pero al poco se inició en habilidades creativas como poeta, como agitador político y como pintor, ya en San Petersburgo, a partir de 1906. Entró en la compañía de teatro de Meyerhold al tiempo que escribía poesía para prensa local y su nombre empezaba a tener sonoridad en ambientes culturales. Con los hermanos Burliuk aprendió pintura y, con Khlebnikov, a rimar sonidos mediante la lógica del juego que permite conexiones semánticas novedosas. Con todos ellos formó parte del grupo Hylaea[2], que por aquel entonces se dedicaba a actuaciones callejeras utilizando el idioma inventado *Zaum* [За-умь], «trans-mental», poco antes de los experimentos sonoros de Hugo Ball en el *Cabaret Voltaire*. Desde 1910 eran conocidos por pasearse por las calles con las caras pintadas, envueltos en pancartas y tocados con la elegancia que les proporcionaba un ramillete de cucharillas prendido del ojal o una simple zanahoria. Iban recitando por las calles y garitos de las ciudades más importantes de Rusia, el almanaque *Jaula de jueces*, un compendio de poesía experimental ruidista y caligramática de Kamensky y Klevnikov, con dibujos de David Burliuk, impreso en la editora petersburguesa Zeitung sobre vistosos papeles tapiz para pared de casas sencillas. El título, escrito a máquina sobre una tira de papel, se pegaba sobre la cubierta a modo de *collage*. De los 300 ejemplares impresos, cada miembro del grupo llevaba siempre uno en el bolsillo del abrigo, para espetarlo en cualquier momento y en cualquier lugar (Polyakov, s. f.).

El grupo Hylaea, ya con Mayakovsky, gran seguidor de Kamensky, fue el responsable del manifiesto *Bofetada al gusto del público* (1912), encuadernado con arpillera, así como de la mítica ópera *La Victoria sobre el sol* (1913). Pero, por aquel entonces, el espíritu de explorador ruidista de Kamensky lo había llevado a surcar los cielos de Europa, todavía vírgenes y desregulados, pilotando un *Blériot XI* junto con el gran genio de la aviación, Slavorossov. En su novela autobiográfica *El café de los poetas*, Kamensky describía sus sensaciones:

2 Hylaea era, en griego antiguo, el nombre que tenía el bosque de Kherson donde los Burliuk se criaron de pequeños. La intención era evocar una época remota y primigenia desde la que proyectar el futuro.

> En los oídos, la música de los motores. En la nariz, olor a gasolina y aceite usado, cintas aislantes en los bolsillos. En sueños, vuelos futuros [...] Slavorossov y yo éramos músicos especiales de estilo circense: [Él] tocaba maravillosamente con una cuerda, tiraba de un palo a través de una caja de puros y yo tocaba un acordeón, del que nunca me separé. (1991, p. 548)

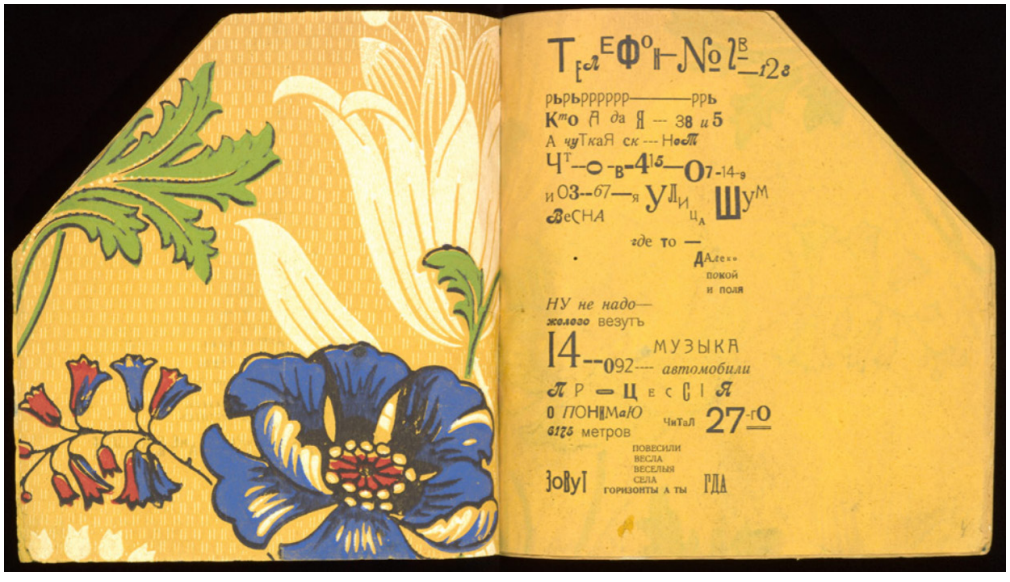
Kamensky dedicó a Slavorossov su poemario *Tango con vacas: Poemas de hormigón armado* (1914), el tercero de los libros de *Jaula de jueces* sobre papel de pared, que escribió al apartarse de los cielos, tras un accidente de aviación que lo dejó sin su preciado aparato volador. Dedicó el resto de su vida a las actividades culturales, exposiciones y su labor literaria, como auténtico revolucionario.

A pesar de la relación indirecta que los movimientos de vanguardia rusos tenían con el idealismo subjetivista y monista de Bogdanov, frente al que Lenin había contestado en 1908 con su obra *Materialismo y empiriocriticismo*, fueron muy bien recibidos por los grupos revolucionarios, según apuntarían en los años 20 los textos de Lukács, Plejanov y Trotsky en *Literatura y revolución*, porque, además de poetas, tenían ingenieros. La cuestión era si el arte debía surgir de la clase proletaria o si era el arte el que debía dotarla de identidad. Lunacharsky admitía que las artes, como parte de la superestructura condicionada por la base, debían desarrollarse bajo la fórmula de los nuevos juegos de la experimentación en los *vjutemas*, los nuevos talleres de enseñanza superior. El artista soviético debía encontrar una nueva forma surgida de un nuevo orden social, sirviendo así a los fines de la Revolución. La nueva forma no debía estar condicionada por el pasado burgués de las artes, de modo que el arte soviético no debía constituirse contra el pasado, sino a pesar del pasado. Para ello, debía afirmar la autonomía absoluta que le otorga la suspensión de lo temporal histórico, anulando el sentimiento de deuda, en detrimento de la crítica, para encontrar nuevas estrategias a través de nuevas perspectivas que disparasen el cambio. El arte así, no es cualquier cosa fuera de la lógica, sino otra lógica. El artista es entonces el que nos salva del puro azar o, como ya apuntaba Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* de 1795, el estímulo del juego, en el hombre, es liberador, puesto que supone la abolición de todas las barreras, la supresión de la coacción de lo temporal y el surgimiento de un impulso de la lógica que lo lleva junto con el ser absoluto de la belleza: «La belleza es el objeto común de ambos impulsos, esto es, del impulso lúdico» (Schiller, 2018, p. 74).

No solo la actividad de jugar conlleva un corte en lo temporal rutinario, sino que la misma creación es un juego que supone una despreocupación temporal propia del estar aburrido. Unamuno definía el aburrimiento como aquello «que ha inventado los juegos, las distracciones, las novelas y el amor» (2002, p. 33). Heidegger distingue entre tres modos de aburrimiento, *Langeweile*, literalmente, *rato largo*, en escala gradual, según la conciencia del paso del tiempo va desapareciendo. En primer lugar estaría el aburrimiento cuando el tiempo de espera se nos hace largo en lugares como una estación de tren y buscamos cualquier distracción de manera utilitaria, que, en nuestro caso, tenemos cubierta si disponemos del móvil. En segundo lugar, estarían las actividades tediosas que, por el poco interés que generan, provocan una sensación de esterilidad. Mark Fisher, en su *Realismo capitalista*, apunta a una «hedonía depresiva» que no consiste tanto en la imposibilidad de sentir placer cuanto en la imposibilidad de hacer otra cosa que no sea buscar placer, fuera de lo cual, todo parece aburrido (2018, p. 52). En este caso, las distracciones puntuales y las interrupciones innecesarias salen al rescate del momento, alargando la agonía. Sin embargo, ninguna de ellas desvincula al sujeto de la conciencia temporal (Heidegger, 2007, p. 133), puesto que sigue quedando ligado al pasatiempo, a la procrastinación y a la fascinación por el azar. Esta necesaria suspensión temporal en la actividad es a la que Heidegger atendería bajo la consideración última del aburrimiento, que ocurre cuando el pasatiempo se apodera de la conciencia temporal y el sujeto sucumbe gratamente a la tiranía del goce desprejuiciado del acto creativo. El tiempo se dilata de tal manera que parece no existir un final y eso libera al hombre, por un momento, de la angustia propia de la conciencia del devenir, en el instante en que pierde la noción del tiempo (Heidegger, 2007, p. 184).

Figura 6: David Burliuk. http://rusavangard.ru/

ФУТУРИСТЫ



Figuras 7, 8 y 9: Kamensky (1914). Portada-contraportada, *Tango con vacas* y *Teléfono*

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

En los tiempos del consumo, en donde el nuevo Palacio de Cristal es Amazon y lo que nos salva del azar son las aseguradoras, la ludificación de las formas ha invadido todos los ámbitos sociales y la imposición del entretenimiento torna regulativo un tiempo que debería estar exento de normas. El recreo, el carnaval o las vacaciones, lejos de ser una oportunidad para la rebeldía, son en realidad un tiempo pactado para la fisura de la norma misma, que la permite, quedando así desactivada su capacidad de transformación (Burger, 2000, p. 127). La ruptura de la tradición se convierte en tradición de la ruptura y ello supone la neutralización del potencial crítico que tan solo parece hoy mantenerse, herido y atrincherado, en el meme. Toda voluntad de profanación, de exhibicionismo y de transgresión, en el tiempo actual del *goza tu síntoma*, en el que el dandi se ha vuelto un mamarracho, su originalidad se vuelve normativa en los tiempos obscenos del *reality show*. Ante la crisis del arte, se hace inevitable la crisis de la crítica, arrastrada por ella, que ha dejado de ser, según el *dictum* de Baudelaire, «parcial, apasionada y política» (1996, p. 102), para pasar a ser una disputa estéril entre *haters y lovers*. La crítica, según apunta Benjamin en *La técnica del crítico en trece tesis*, es una cuestión moral que debe evitar el entusiasmo. El crítico es un estratega que debe hablar el lenguaje del artista a través de consignas y tomar partido o callar, puesto que la crítica no es hermenéutica ni un comentario objetivo, sino que debe agarrar la obra como si de un arma blanca se tratase. «La auténtica polémica aborda un libro con tanto amor como un caníbal se prepara un lactante», apunta Benjamin (2015, p. 36).

Modo de ser teatral

Cuarta pared, *skomoroj*, desactivación, urbanismo táctico, basura.

Pecunia non olet,
«Atqui ex Lotio est» [Pero es de la orina].
(Suetonio. *De vita Caesarum VIII*, 23, 3).

Vsévolod Meyerhold (1874-1940), colaborando con Lunacharsky, llamó a su plan de renovación de las artes escénicas *Octubre teatral*, en honor y provecho de la Revolución. Una de las primeras obras que estrenó tras la toma del Palacio de Invierno fue *Misterio bufo*, de Mayakovsky, que representaba el triunfo de los proletarios frente a la clase burguesa. Su autor había dado la instrucción de que cada representación debía ser diferente. Meyerhold, que se había formado en el teatro de Stanislavsky, criticaba su método, que consistía en meterse en el papel del personaje, por su naturalismo imitativo. Meyerhold basaba sus técnicas interpretativas en el gesto y el control corporal de la biomecánica que Gástev había desarrollado para la actividad productiva, llevada a cabo por los propios obreros, que no debían ser actores de profesión. Para ello, fusionó las técnicas del circo, la gimnasia rítmica, el teatro chino[3] y la comedia del arte, coordinando una perfecta coreografía entre gesto, voz y música, que se articulaba a través de estructuras móviles que rompían con la cuarta pared y obligaban al espectador a involucrarse en la escena (Zlotnitzky, 1976). Cada interpretación debía adaptarse al espacio escogido, ya fuera un teatro, la plaza de un pueblo o el vagón de un tren del *Proletkult*. Así debía revelarse, en su acción, como única, puesto que el aprendizaje de los actores consistía en conocer todos los gestos asociados a sensaciones y emociones para aplicarlas en el momento adecuado y producir el efecto deseado en el público, en clave conductual de las teorías de Pavlov. Sin embargo, el proyecto no gustó demasiado en las altas esferas soviéticas, que apuntaban hacia las técnicas del montaje en el cine, con el *Efecto Kuleshov*, de modo que Meyerhold fue cesado de su puesto. En 1923, aprovechando el aperturismo de la NEP, Meyerhold abrió un teatro con su nombre en el que se congregaban los proyeccionistas del grupo del filósofo y artista Solomón Nikritin (1898-1965) que consideraban las técnicas productivas, tanto artísticas, industriales y sociales, como parte de un plan programático, dinámico y racional, tendente a desarrollar una ciencia universal a través de cartogramas, con cálculos de posibilidades, que hoy llamaríamos algoritmos, en la línea del monismo científico de Aleksandr Bogdánov, mediante la búsqueda de similitudes en todos los campos del conocimiento. Se programaban exhibiciones del arte del movimiento de Gástev, conciertos-lectura de Mayakovsky y Theremin, experimentos de música ultracromática de Avraámov y se llevaban a cabo audiciones de la *orquesta mecánica* de Sholpo con talleres de marionetas.

La recuperación del teatro callejero medieval preburgués llevó a Mayerhold a asumir la condición del *skomoroj* (Ryaposov, 2000), una suerte de bufón pintoresco, malabarista, músico disonante, burleta y obsceno que le decía las verdades al rey. A este personaje se le atribuye la creación del teatro de títeres a la rusa, en el siglo XI, de lo que dan cuenta los frescos de la ca-

3 Aunque el interés de Meyerhold venía de antes, es conocido el encuentro que tuvo lugar entre Meyerhold y Mei Lanfang, uno de los actores chinos más grandes que ha dado la Ópera de Pekín, famoso por su elenco de papeles femeninos y por sus movimientos con las manos, en relación con la *rasa* [sabor, emoción] del Natyasastra, en el año 1935.

tedral de Santa Sofía en Kiev, y que serían utilizados en los trenes del *Proletkult* para el plan de alfabetización. En 1648, el zar Alekséi Mijáilovich emitió un *ukaz* condenando a los *skomoroji* por blasfemos, mandando quemar, en un gesto iconoclasta muy *ortodoxo*, las marionetas y los instrumentos típicos del gremio. Los *skomoroji* fueron desde entonces marginales, perseguidos por la autoridad civil y religiosa. Meyerhold recuperó su utilidad política[4] y terminó sus días corriendo la misma suerte, en el paredón de Moscú, durante las purgas estalinistas.

Meyerhold consiguió en el teatro una revolución del mismo calibre que la conseguida en el ámbito social. Los actores, identificados en su clase social por el gesto y el vestuario de Stepánova, apuntaban a una toma de conciencia de la clase trabajadora. La pared de separación entre la escena y el público, a modo de iconostasio, pared divisoria entre el pueblo y los sacerdotes en las iglesias bizantinas, reminiscencia de la sacralidad de la tragedia ática y recuerdo del clasismo burgués, había caído. El actor-trabajador era ahora un sujeto activo, también en la calle, para pasar a confundirse con el espectador que, a su vez, se veía compelido a la acción. A pesar de los logros, el periodo revolucionario ruso había dado paso al periodo socialista de los planes quinquenales que terminaron con la NEP. Todo atisbo de rupturismo en las artes, que pudiera socavar los logros sociales, quedó cercenado. Lejos de conseguir una abolición de las clases, la Revolución se quedó en la legitimación de las nuevas élites, la uniformización social, el gesto socialista y la imposición forzada a la toma de partido, que no era otro que el partido único, bajo el mandato del terror.

En el mundo actual del hipercapital, que copa el horizonte de lo pensable, lo lógico y lo ilógico se confunden mientras la tragedia es recibida hoy como parodia, sin dejar espacio, como hemos visto, para la crítica. La división entre escenario y espectador ha quedado disuelta en el urbanismo contemporáneo, que ha pasado de ser estratégico a ser táctico. El arte subversivo quiso epatar, pero la provocación se topó con que la realidad es ya metartística. Esto puede verse en casos como el del artista Gustav Metzger o el de Damien Hirst, cuyas respectivas obras, que representaban basura, fueron tratadas como tales por el personal de limpieza del museo que las exhibía, en lo que podría verse como un conflicto de intrusismo laboral por parte de ambos. Mientras que el artista tiene capacidad para decidir qué es arte, el personal de limpieza la tiene respecto de lo que es basura. En su libro *K-PUNK: Vol. 1*, apuntó Mark Fisher la dificultad que tiene hoy la obscenidad para subir al escenario cuando la misma realidad ha caído en un ciclo ficcional altamente inclusivo (2019, p. 64). Las democracias liberales tienen la capacidad de canalizar y, por tanto, desactivar la protesta anticapitalista y antisistema por la vía de la estética de lo festivo, escénico y carnavalesco (p. 167), puesto que la mayoritaria clase media aristotélica consumidora y, por definición, mediocre, ha desertado. Mientras las políticas de la desidentidad proletaria buscaban la disolución del aparato clasificatorio, las políticas identitarias buscan el reconocimiento de la autoridad, en absoluta dependencia y sometimiento (p. 246). Los únicos grupos desclasados que podrían llevar a cabo un cambio, porque no tienen nada que perder, son incompatibles entre sí: por un lado, están los que queman contenedores de basura y, por otro, los que viven de ellos. La ciudad, ordenada por el urbanismo, fundamentalmente en contra de la vida espontánea de los ciudadanos, ya no en sentido funcional ideológico, propio de las ciudades soviéticas, sino bajo las normas de la estrategia del *marketing* y de la obsesión por los servicios, es la escenografía de lo individual y lo colectivo efímero que se presenta en los modos de la frívola fascinación por las superficies, los escaparates, los grafitis y el mobiliario del urbanismo táctico que tiene la función de ser obstáculo camuflado para terroristas, repartidores y demás vehículos contaminantes.

El lema lecorbusiano de «Arquitectura o revolución» ha quedado en el presente transformado en «Urbanismo o revolución», de tal manera que lo social no debe entenderse solo como un conjunto de estructuras ajenas a la ordenación de la vida. El urbanismo es un modo de ordenación de la vida comunitaria, una escenografía que dinamiza los grupos sociales. La dimensión simbólica de la ciudad queda relegada a los catálogos de los turoperadores y a la ruta del autobús turístico, con sus paradas en monumentos, museos, parques y jardines, siendo el campo de fútbol local el templo ecuménico por excelencia. En cambio, los espacios para la basura, entendida esta como aquellos residuos inútiles y objetos fuera de lugar que se barren, revalorizada en los últimos años, puntualmente, por el arte y, de forma general, por los planes de reciclaje, quedan camuflados y relegados a los suburbios y al subsuelo metropolitano, siendo identificados con la suciedad. La gentrificación, en cambio, como fenómeno esteticista y especulativo, asumirá el olor a pis de callejón como una oportunidad de revalorización, hasta que los servicios de limpieza se hagan cargo del problema. El escenario urbano

4 El personaje del *skomoroj* sería rescatado del olvido en el *siglo de plata* por los eslavófilos, como testimonio de una Rusia con cultura propia desvinculada de calcos europeístas que Catalina la Grande había atesorado. Dostoyevski en su realismo callejero describe algunos de ellos y Stravinsky, en su *Petrushka*, da muestra de lo popular de los títeres.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

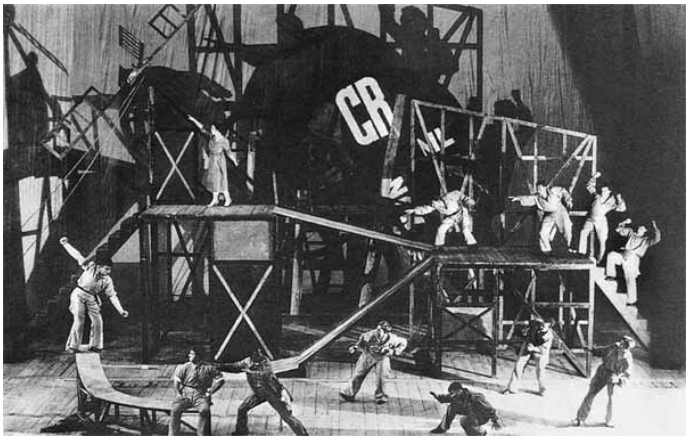


Figura 10: Escena de *El cornudo magnánimo* de Mayakovsky. http://screenstage.ru/?p=11008

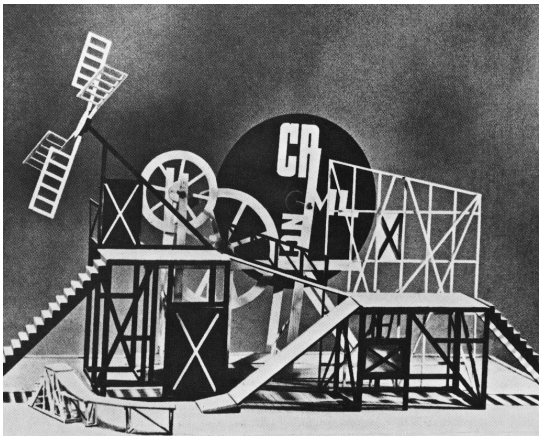


Figura 11: Maqueta de Popova. Museo del Teatro Bakhrushin, Moscú. Foto de catálogo

Figura 12: Meyerhold vestido de bufón acróbata. (Meyerhold, 1968, s. p.).

se mostrará grato o ingrato según los sectores de la sociedad que saquen provecho de ella (Fisher, 2019, p. 246), lo cual se reduce a una sencilla y eterna clasificación de las personas que viven en la ciudad: las que tienen dinero suficiente y las que no.

Conclusión

Si por algo se caracterizan los contemporáneos modos de ser del sujeto, en su faceta productiva, urbana, aburrida y teatral, es por la distorsión de los límites temporales y espaciales a los que se somete su acción individual y prácticas sociales, que desactivan su capacidad de reacción. Esto sucede como consecuencia de la seducción del mercado envolvente, la deslocalización del lugar de trabajo que difumina el horario laboral y el efecto de estabulación del espacio urbano a través de enclaves y accesos. La forma, por definición, supone la determinación del propio límite, y la opción revolucionaria de cambiar los procesos regulativos que la situación genera estaría en la posibilidad de identificar e intervenir sobre esos límites. El objetivo es la recuperación de la soberanía que el sujeto ha perdido sobre su acción individual y sus actividades colectivas, a través de los resquicios que permiten las prácticas racionales de consumo, la revalorización del tiempo de trabajo, la creatividad y los posibles usos de los lugares comunes en la ciudad, entendida siempre como espacio conflictivo de nuevas emergencias.

Referencias

Baudelaire, C. (1996). *Salones y otros escritos sobre arte* (C. Santos, Trad.). Visor.

Beissinger, M. R. (1988). *Scientific Management, Socialist Discipline, and Soviet Power*. Harvard University Press.

Benjamin, W. (2015). *Calle de sentido único* (A. Brotons Muñoz, Trad.). Titivillus.

Brown, W. (2016). *El pueblo sin atributos* (V. Altamirano, Trad.). Malpaso Ediciones.

Burger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia* (3.ª ed.; J. García, Trad.). Ediciones Península.

Cabanas, E. y Illouz, E. (2019). *Happycracia: Cómo la ciencia y la industria de la felicidad controlan nuestras vidas*. Ediciones Paidós.

Deleuze, G. (1999). *Conversaciones, 1972-1990* (3.ª ed.; J. L. Pardo, Trad.). Pre-Textos.

Fisher, M. (2018). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* (C. Iglesias, Trad.). Caja Negra Editora.

Fisher, M. (2019). *K-PUNK: Volumen 1* (F. Bruno, Trad.). Caja Negra Editora.

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (2.ª ed.; A. Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI Editores.

Gastev, A. (1921). *Как надо работать* [Cómo trabajar] (2-е издание). Техн. редактор Э. М. ЭЛЬКИНА [editora E. M. ELKINA].

Gastev, A. (1923). *Юность, иди!* [¡Juventud, vamos!]. *Издание ВЦСПС* [Edición del Consejo Central de Sindicatos de toda la Unión].

Gilbreth, F. (1915). *Motion Study Photographs* [Estudio sobre ergonomía] [Fotografías]. Cornell University, Ithaca (Nueva York), EE. UU. https://library.artstor.org/#/collection/87729537

Goff, K. (1975). *Psicopolítica: Técnica del lavado de cerebro* (3.ª ed.; F. Estrada, Trad.). Editorial Nuevo Orden.

Han, B. C. (2014). *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder* (A. Bergés, Trad.). Herder Editorial.

Heidegger, M. (2007). *Los conceptos fundamentales de la metafísica: Mundo, Finitud y Soledad* (J. A. Ciria Cosculluela, Trad.). Alianza Editorial.

Hubbard, L. R. (1955). *Manual de lavado de cerebro*. Hubbard College Of Scientology.

Kamensky, V. (1914). *Танго с коровами. Железобетонные поэмы* [Tango con vacas. Poemas de hormigón armado]. буракка-издателя [editorial Burakka].

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Kamensky, V. (1991). *Кафе поэтов (Путь энтузиаста): Мемуары* [Café de los poetas (El camino del entusiasta): Memorias]. En V. Kamensky, Степан Разин, Пушкин и Дантес [Stepan Razin, Pushkin y Dantes] (pp. 457-631). Pravda.

La Boétie, E. (2019). *Discurso de la servidumbre voluntaria* (2.ª ed.; P. Lomba, Trad.). Trotta.

Meyerhold, V. (1968). *Статьи письма речи беседы 1891-1917*. [Artículos cartas discursos conversaciones]. Издательство Искусство [Editorial Arte].

Morózov, S. (1967). *Прокóфьев* [Prokofiev]. Molodaya Gvardiya.

Nietzsche, F. (1997). *La genealogía de la moral* (Ed. Revisada; A. Sánchez Pascual, Trad.). Alianza Editorial.

Polyakov, V. V. (1910). *Садок судей* [Jaula de jueces]. St.-Petersburger Zeitung.

Ryaposov, A. Y. (2019). *Режиссерская методология Мейерхольда* [La metodología de dirección de Meyerhold]. Издательство: РИИИ [Editorial: RIIII].

Schiller, F. (2018). *Cartas sobre la educación estética del hombre* (3.ª ed.; E. Gil Bera). Acantilado.

Sloterdijk, P. (2020). *El imperativo estético* (J. Chamorro Mielke, Trad.). Akal.

Smirnov, A. (2013). *Sound in Z: Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th-century Russia*. Koenig Books.

Smirnov, A. y Pchólkina, L. (2011). Los pioneros rusos del arte del sonido en los años veinte. En R. Ferré (Ed.), *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945* [Catálogo de exposición] (pp. 210-237). La Casa Encendida.

Spinoza, B. (2012). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Agebe.

Unamuno, M. (2002). *Niebla*. Universidad de Chile, Facultad CC. SS.

Zamiátin, E. (2008). *Nosotros* (S. Hernández-Ranera, Trad.). Akal.

Zlotnitzky, D. I. (1978). *Будни и праздники театрального Октября* [Laborables y festivos del octubre teatral]. Издательство Искусство [Editorial Arte].

Winzavod. (2010). *Revista Pioneros del Sonido*, (14). https://digitalmusicacademy.ru/sites/default/files/content/pionery-zvuka.pdf.

RECUPERACIÓN Y DISTRIBUCIÓN DE OBRAS DE VIDEOARTE EN EL CONTEXTO ESPAÑOL. EL CASO DE CARLES PUJOL

Albert Alcoz
Universidad de Barcelona
albertvinasalcoz@ub.edu

Recibido: 03/04/2022 | Aceptado: 29/04/2022
doi: 10.30827/sobre.v8i.24396

RECOVERY AND DISTRIBUTION OF VIDEO ARTWORKS IN THE SPANISH CONTEXT: THE CASE OF CARLES PUJOL

ABSTRACT: The preservation of the original formats of an artistic discipline such as video art has been of interest to scholars for a number of years. Video distributors and contemporary art museums are the primary organizations tasked with recovering and raising awareness of the pioneering works of video-creation. The fragility of magnetic tapes and the obsolescence of analogue video formats used in the 1960s–1980s render it difficult for these works to last over time. This article investigates the case of Carles Pujol, one of the most renowned Spanish artists in the history of international video art. Among other themes, the article observes how the Catalan artist creates new versions of old video installations, incorporating present-day technological devices in place of the outdated. It also recounts how a representative selection of his single-channel pieces is incorporated into the catalogue of video distributor HAMACA. Both topics speak to the current consolidation of the digital format and its unquestionable place in the future of video art.

KEYWORDS: video art, single-channel video, video installation, digital video, video distributor

RESUMEN: La conservación de los formatos originales de una disciplina artística como el videoarte es motivo de estudio desde hace pocos años. Distribuidoras de vídeo y museos de arte contemporáneo son los principales organismos encargados de recuperar y visibilizar las piezas de videocreación pioneras. La fragilidad de las cintas magnéticas y la obsolescencia de los formatos videográficos analógicos utilizados entre los años sesenta y ochenta del siglo XX dificulta la durabilidad de estos trabajos. El presente artículo investiga el caso de Carles Pujol, uno de los artistas españoles con mayor trayectoria en la historia del videoarte internacional. Observar de qué modo el artista catalán realiza nuevas versiones de videoinstalaciones antiguas, incorporando dispositivos tecnológicos actuales en sustitución de artilugios añejos, es uno de los objetivos del texto. Otro propósito consiste en testimoniar el proceso de incorporación de una parte representativa de sus piezas monocanales al catálogo de la distribuidora de vídeo HAMACA. Ambas cuestiones evidencian la presente consolidación del formato digital y su indudable protagonismo para el futuro del videoarte.

.

PALABRAS CLAVE: videoarte, vídeo monocanal, videoinstalación, vídeo digital, distribuidora de vídeo

Introducción. Relecturas del videoarte

El videoarte es una disciplina artística relativamente reciente dentro de la historia del arte. Es durante la segunda mitad de los años 60 del siglo XX cuando las prácticas videográficas inician su recorrido dentro del contexto artístico. Lo hacen vinculándose a la eclosión de las segundas vanguardias focalizadas mayoritariamente en el mundo occidental, tanto en Europa como en Estados Unidos. Diversos artistas adscritos al colectivo Fluxus –entre los que destacan el coreano Nam June Paik y el alemán Wolf Vostell– y otros nombres canónicos como Bruce Nauman, Dan Graham y Martha Rosler son los pioneros de un arte que inicialmente tiene en cuenta el carácter escultórico de la imagen en movimiento. Transformar la señal electrónica de la televisión para dotarla de abstracción, agreder los monitores televisivivos para incluirlos en *happenings* o idear videoinstalaciones en circuito cerrado determinadas por la presencia del espectador son algunas de las estrategias artísticas de los inicios del videorte. Simultáneamente, la herramienta videográfica se utiliza para documentar acciones artísticas o para incorporarla a instalaciones multimedia adscritas a lo que Simón Marchán Fiz (1972) describe como «nuevos comportamientos artísticos».

La preservación de este tipo de propuestas es una tarea encomendada tanto a los museos de arte contemporáneo y las distribuidoras de vídeo como a las fundaciones y las colecciones privadas. De todos modos, las condiciones de conservación aplicadas por cada artista a su obra –en su propio estudio u otros lugares de almacenaje– son un parámetro determinante para fomentar la pervivencia de unos materiales indudablemente frágiles. A la vulnerabilidad de las cintas magnéticas de los vídeos analógicos se suma la obsolescencia de los medios tecnológicos que las reproducen. Es por ello que la conservación del videoarte de los primeros años asume numerosas cuestiones inciertas relativas a la adaptación del mismo a los constantes cambios audiovisuales. En este escenario la irrupción de la tecnología digital tiene un papel crucial.

La noción de arqueología de los medios permite interrogar esta obsolescencia y poner sobre la mesa la viabilidad de los diferentes dispositivos que facilitan el despliegue de las obras. En numerosas ocasiones la inexistencia de aparatos específicos condiciona plenamente la longevidad de las piezas. Es en esta tesitura cuando debe contemplarse la posibilidad de la reconstrucción, incorporando novedades tecnológicas que en la actualidad atañen a la digitalización de formatos analógicos pretéritos. Si los recursos financieros de los centros de arte y su inquietud por visibilizar las prácticas artísticas contemporáneas resultan decisivos para presentar las obras videográficas del mejor modo posible –ya sean videoesculturas o videoinstalaciones–, el papel de las distribuidoras resulta trascendental para fomentar la circulación y la exhibición de vídeos monocanales. Estas cooperativas y distribuidoras de videocreación acostumbran a implementar unos criterios económicos no lucrativos: los beneficios obtenidos de las exhibiciones y proyecciones de los vídeos se divide entre un 70 % para el artista y un 30 % para la organización. Distribuidoras internacionales de videoarte con una larga trayectoria, como Electronic Arts Intermix (EAI) –fundada en Nueva York en 1971– o Video Data Bank (VDB) –creada en Chicago en 1976–, son algunos de los máximos referentes respecto a la catalogación y preservación de vídeos por parte de organizaciones posteriores.

Aunque los términos *videoarte* y *videocreación* a menudo se usan como sinónimos, resulta importante señalar que la utilización de uno u otro término debería tener en cuenta el contexto en el que se manifiesta la obra. Mostrarla en contextos artísticos legitimados –museos y centros de arte– o en espacios autogestionados, festivales de cine y otros escenarios situados al margen de cierta cultura oficial determina su denominación. Recientemente, en el ámbito anglosajón se utiliza el concepto *time based media* para englobar aquellas piezas audiovisuales, tanto fílmicas como videográficas, que incorporan la temporalidad. Es un modo de ensanchar los puntos de vista de unas obras sometidas inevitablemente a los cambios tecnológicos introducidos en un mercado obcecado en fomentar la grabación y la reproducción de sonidos e imágenes en movimiento a máxima calidad.

Para analizar el estado de la recuperación y la conservación de piezas de videoarte en el Estado español tomamos como objeto de estudio la obra del artista catalán Carles Pujol. Investigar la trayectoria videográfica de un solo artista, en ningún caso, permite realizar un diagnóstico global del papel de la preservación del vídeo en España; sí que facilita, en cambio, observar una serie de circunstancias significativas respecto a uno de sus pioneros. Explorar la situación actual de los trabajos en vídeo de Pujol –ya sean videoinstalaciones o vídeos monocanal– permite afirmar que estamos ante uno de los referentes menos reconocidos del videoarte español, tanto por las instituciones como por el público. Arrojar luz sobre esta cuestión es un gesto derivado de la exposición «(Re)visionados, (re)visitados. Una relectura de los pioneros del videoarte español», organizada en el Arts Santa Mònica de Barcelona durante el mes de mayo de 2017, en el marco del festival LOOP. En este mismo proceso de recuperación y revitalización se ha fomentado la incorporación de sus primeros vídeos al catálogo de la distribuidora HAMACA. La principal difusora de videoarte del ámbito español ha incluido cuatro de sus vídeos para ampliar así la visibilización de una obra singular que ya forma parte del patrimonio audiovisual de este país.

Recuperación y conservación del vídeo en el contexto artístico

Perfilar cuál es el estado de la cuestión relativo a la recuperación y conservación del videoarte permite desvelar las problemáticas que emergen continuamente al lidiar con sus soportes. La catedrática Rosario Llamas-Pacheco (2017) destaca la importancia de la documentación de las obras de arte contemporáneo para poder transmitirlas, no tanto para conocer su estado prístino, sino para contemplar la necesidad antropológica de legar nuestro patrimonio cultural en sus mejores condiciones. Reflexionando sobre el concepto de i*ntención artística* argumenta:

> … el trato cercano con el artista nos da idea de cómo deben utilizarse los materiales, qué significación aportan a la obra de arte desde un plano conceptual, y cómo el paso del tiempo podría afectar al estado de la materia y en consecuencia a aspectos esenciales de su significación. (p. 46)

Decantarse por el código deontológico elaborado para cualquier disciplina o seguir las especificaciones concretas de la voluntad artística es un debate que debe establecerse por el bien de cada pieza artística. Es por ello que el conservador de arte contemporáneo debe comprender los entresijos de la obra, con sus criterios estéticos y semánticos, para vislumbrar el modo de mostrarla en futuras ocasiones.

Reeditar las obras, reponer parte de sus elementos o incorporar fragmentos deteriorados con el paso del tiempo son actitudes que deben razonarse continuamente. Los restauradores y conservadores de piezas de videoarte deben tener en cuenta que en la mayoría de los casos se van a encontrar en situaciones que contemplen «la necesidad de resolver problemas nunca antes estudiados en el arte» (Llamas-Pacheco, 2017, p. 49). El hecho de que los nuevos medios sumen elementos tecnológicos cuya durabilidad resulta limitada condiciona sobremanera el despliegue futuro de las obras. Cabe preguntarse entonces por su viabilidad y la posibilidad de que sus condiciones varíen con el tiempo. Utilizar aparatos novedosos que faciliten su reproducción es un gesto decisivo para recuperarlas. En este proceso de restauración el vídeo debe ser flexible; su versatilidad se manifiesta incorporando la posibilidad de una hibridación donde lo analógico dialoga con lo digital sin perjudicar la coherencia de la obra. Este proceso dialéctico resulta esencial en una contemporaneidad caracterizada por la omnipresencia de formatos digitales que facilitan la circulación de formatos analógicos en desuso.

En su estudio sobre las condiciones de catalogación y conservación de las colecciones de videocreación de cinco museos españoles, Gisèle Rodríguez (2012) se detiene en la obsolescencia de los equipos como una de sus grandes lacras. La investigadora afirma que en demasiadas ocasiones se usa escuetamente el término *vídeo* para identificarlas. Seguidamente observa:

> ... en los casos en que sí viene especificado, se desgrana toda la variedad de cintas magnéticas analógicas y digitales así como discos ópticos que caracterizan algunas de las generaciones tecnológicas del vídeo, desde el U-Matic ¾'', U-Matic SP, el VHS, Betacam SP, Betacam Digital, CD-R, Láser Disc, Mini DV y el DVD. (p. 131)

Rodríguez comenta la disparidad de casos que se dan entre los materiales originales utilizados para la realización de las obras –los másteres que a menudo son formatos históricos, como el U-Matic o el VHS– y los formatos –frecuentemente digitales– a los que se han transferido para asegurar su conservación y su reproductibilidad. Es indudable que resulta necesario revisar periódicamente el estado de los equipos de reproducción, porque en muchos casos se estropean y reemplazarlos resulta dificultoso. Consecuentemente, no solo debe evitarse la pérdida progresiva de información registrada en cintas magnéticas, sino que también deben hacerse transferencias periódicas a nuevos formatos. A su vez, debe ponerse empeño en mantener «los equipos reproductores en las mejores condiciones de conservación» (Rodríguez, 2012, p. 148).

La necesidad de aplicar una metodología de trabajo interdisciplinar en la documentación, la catalogación, el estudio y la divulgación de arte contemporáneo es uno de los puntos de partida estudiados por Alicia García González (2011). Insistiendo sobre la durabilidad de los formatos videográficos y su continua obsolescencia, la autora recuerda que ante la pérdida substancial de bobinas fílmicas y cintas magnetoscópicas «se establecen protocolos a nivel internacional y el restaurador aplica y define los criterios adecuados en cada momento» (p. 138). La investigadora propone una metodología que genere documentación adecuada para describir los siguientes factores:

> ... el entorno expositivo, la restauración y/o conservación a largo o corto plazo, materialización de una propuesta del artista, recuperación de la pérdida de información de una obra por modificaciones, mutaciones, etc., todo ello en relación con las tipologías generales mencionadas anteriormente. (p. 138)

Establecer líneas coherentes de búsqueda de información (de los propios artistas, de gente cercana, de material impreso antiguo, catálogos previos, etc.) supone un ejercicio de rigurosidad que facilita presentar las obras en futuras ocasiones, ya sea en exposiciones o en proyecciones puntuales.

Mikel Arce Sagarduy (1997) indica que desde los años 50 hasta la actualidad se han desarrollado numerosos sistemas videográficos cuya diversidad entorpece su clasificación, almacenamiento y conservación. Migrar los materiales originales a un formato adecuado o intermedio que garantice su durabilidad resulta obligatorio:

> La constitución física de los soportes magnéticos, ya sean grabaciones analógicas o digitales, hace que nos encontremos ante un material que es susceptible de ser afectado por diferentes agentes externos como pueden ser los campos magnéticos, la humedad, la temperatura, el polvo... Al margen de la vida útil que nos pueda ofrecer el fabricante, es necesaria la preservación del soporte a estas influencias (local adecuado, controles periódicos, copiado en soportes domésticos para explotación y consulta en el archivo, etc.). (pp. 39-40)

Retocar errores digitalmente, como los *drop-outs*, evitar el ruido de la imagen y demás manipulaciones ejercidas para fomentar su durabilidad no garantizan la pervivencia de los materiales originales, pero sí que ayudan a prolongar la influencia de la obra mediante remasterizaciones. Esta restauración digital fundamentada a través del código binario permite su puesta en circulación, pero es incapaz de asegurar su durabilidad. Resulta necesario afirmar que no existe un formato ideal para conservar los vídeos. Actualmente muchas productoras de cine de ficción deciden transferir el material digital a celuloide como formato de conservación; supuestamente, en el futuro será más fácil acudir a materiales tangibles, como la película, que a código binario. Como señala Arce Sagarduy, «elegir un formato actual que nos asegure un paso intermedio y una longevidad suficiente» (1997, p. 40) puede ser relevante para alargar la vida de las piezas videográficas analógicas. Carlota Santabárbara Morera (2019), por su parte, estudia a fondo la composición material de los soportes analógicos del vídeo de las primeras décadas, examinando que:

> Los formatos de soportes magnéticos analógicos son: U-matic, VHS, S-VHS, 8mm y Beta Cam, que están compuestos por partículas de óxido de hierro, dióxido de cromo, ferrito de bario, partículas de metal y metal evaporado (este último sin adhesivo

> fijativo al soporte) y aditivos como: lubricantes, agentes limpiadores de cabezales, carbono negro (reduce la carga estática), fungicidas, dispersantes de las partículas metálicas, plastificantes, etc. Por otro lado, el polímero que actúa de medio (poliuretano) puede degradarse por hidrólisis (exceso de humedad relativa), por descohesión con el material de soporte o por pérdida de lubricante. [...] En cuanto al material videográfico, las principales degradaciones que pueden sufrir son: la pérdida de aglutinante, debido a condiciones ambientales inadecuadas, de temperatura y humedad. La hidrólisis, es otra de las degradaciones comunes y se debe a la absorción de humedad excesiva, teniendo como consecuencia la pérdida de información. Las cintas magnéticas también pueden ser atacadas por hongos, lo cual puede ser un importante foco de infección de otras piezas videográficas de la colección de un almacén. (p. 121)

La degradación de la imagen y el decaimiento del sonido capturados en cintas de vídeo es un hecho común derivado de la vulnerabilidad del soporte magnético. Descodificar señales electrónicas que contienen imágenes en movimiento puede ser una tarea ardua en el caso de que los soportes originales hayan sufrido estas inclemencias descritas por la investigadora. Para subsanar estos percances resulta prioritario conocer el trasfondo matérico de cada vídeo monocanal o videoinstalación y así poder proyectarlo o exhibirla en sus mejores condiciones. Hacia el 2012 el Betacam Digital, también conocido como Digi Beta o DBC –lanzado en 1993 para sustituir al Betacam y al Betacam SP–, es el formato consagrado para la conservación de los vídeos monocanales. Actualmente son los archivos digitales y su progresiva mejora de definición –Full HD, 2K y 4K– los que, debidamente almacenados en discos duros, se consideran prioritarios por los departamentos audiovisuales de museos, centros de arte y distribuidoras. Gracias al avance de una industria audiovisual obcecada en la mejora de la calidad de la imagen y el sonido, el incremento de las prestaciones de los fomatos digitales deviene esencial.

Inicios del videoarte en el contexto español

El videoarte empieza su recorrido en España durante la década de los años 70 gracias a una serie de personas que, como Muntadas, Francesc Torres, Eugènia Balcells y Antoni Miralda, deciden instalarse en Nueva York para desarrollar su trayectoria artística. El estudioso Ignacio Estella (2007) razona que, en relación a las prácticas en soporte videográfico, con la llegada de los 80 la situación mejora sustancialmente gracias a dos consideraciones:

> ... la primera de las cuales sería la edición del libro *En torno al vídeo* de Bonet, Muntadas, Dols y Mercader [...] La segunda de las razones reside en que en torno a los ochenta se comenzaron a organizar una serie de festivales que darían el espaldarazo definitivo a la visibilización pública del fenómeno del vídeo en España. (p. 103)

Otro avance lo marcan exposiciones colectivas, como «La imagen sublime. Video de creación en España 1970/1987» –comisariada por Manuel Palacio en 1987 para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)–, y muestras itinerantes, como «Señales de vídeo. Aspectos de la videocreación española de los últimos años» –curada por Eugeni Bonet en 1995–. Gracias a cierta democratización de las herramientas videográficas y a una voluntad por visibilizar las posibilidades del medio en festivales audiovisuales y proyecciones en centros de arte, durante la década de los 80 la videocreación se consolida en España. Entrados los años 90, los museos de arte contemporáneo adquieren obra en vídeo para sumarla a sus colecciones y exponerla periódicamente.

Si las colecciones de centros como el MNCARS, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) permiten identificar el patrimonio videoartístico español, otro ámbito tan o más relevante para su recuperación y su diseminación lo forman iniciativas como el Arxiu Xcèntric, los Arxius OVNI o la plataforma PLAT.TV. Por encima de todas ellas destaca el papel de HAMACA, la principal distribuidora de videoarte de este país. Autodenominada «plataforma de audiovisual experimental», HAMACA es una asociación sin ánimo de lucro inaugurada en 2005 en Barcelona que tiene como objetivo preservar, distribuir y exhibir el vídeo realizado en el ámbito estatal. Más de un millar de títulos conforman un catálogo en el que se encuentra la obra de pioneros como Muntadas, Balcells, Miralda o el colectivo Vídeo Nou. Otros nombres de referencia son Toni Serra, Josu Rekalde, Javier Codesal, Francisco Ruiz de Infante, Dora García y Carles Congost.

La especialista en videoarte Laura Baigorri (2011), analizando la producción videográfica de los años 80, percibe cómo las fundamentales aportaciones de «Eugènia Balcells, Carles Pujol, Antoni Miralda y Pedro Garhel, cada uno con su interdisciplinar estilo, representan el puente entro los pioneros y la producción de los 80» (p. 48). Pérez Ornia (1991), por su parte, considera que «los artistas catalanes Eugènia Balcells, Francesc Torres, Antoni Muntadas, Carles Pujol y Lluis Nicolau son los autores españoles que más reconocimiento internacional han tenido en la práctica de las videoinstalaciones» (p. 58). Como vemos, Carles Pujol es un artista relevante en el ámbito del vídeo realizado en España durante los años 80; sin embargo, actualmente su obra no tiene el reconocimiento crítico que sí se observa en otros nombres clave asociados a los inicios de la videocreación. Veamos cómo se articula su práctica videográfica y de qué modo mantiene su vigencia a inicios del siglo XXI.

El caso de Carles Pujol

Carles Pujol (Barcelona, 1947) estudia Bellas Artes en Barcelona y Madrid, donde se especializa en las áreas de dibujo y pintura. Su primera exposición pictórica sucede en 1968; poco después introduce la instalación y el vídeo en su proceso creativo. Las abstracciones hechas de formas geométricas, líneas y texturas matéricas tienen un papel significativo en una obra gráfica cuyo carácter formalista también se entrevé en sus instalaciones iniciadas en 1975. Según el malogrado poeta Carles Hac Mor (2021), Pujol es «... un artista que *pinta* con el vídeo y que, a través de las videoinstalaciones, interviene *pictóricamente* en el espacio, lejos, pues, de los soportes bidimensionales» (p. 43). Conjugando la línea dibujada y los monitores televisivos, Pujol articula piezas conceptuales que entrelazan reflexiones sobre el espacio y el tiempo.

Como escribe el propio artista: «La mayoría de mis instalaciones fueron hechas sin ayuda presupuestaria y a menudo sin soporte técnico necesario, ni económico, lo cual dificultaba y limitaba la solución de estas instalaciones (videoinstala-

Figura 1: *Meninas* (1986). Versión de 2017. Exposición «(Re)visionados, (re)visitados». Arts Santa Mònica, Barcelona. Cortesía de Carles Pujol

ciones)» (Pujol, 2021, p. 164). Este déficit económico queda minimizado por la productividad y la sistematización de un artista que hasta la fecha ha realizado 16 vídeos monocanal y 66 instalaciones, muchas de las cuales incorporan monitores de tubo de rayos catódicos o proyectores de vídeo. La comisaria y crítica de arte Montse Badía, reseñando la muestra «(Re)visionados, (re)visitados. Una relectura de los pioneros del videoarte español» –exposición colectiva junto a Eugènia Balcells y Muntadas, comisariada por el especialista Antoni Mercader y organizada por el festival LOOP– afirma:

> … una de las grandes aportaciones de la exposición es la re-visión de los trabajos de Carles Pujol, quizás porque hasta ahora han sido menos revisitados que los dos anteriores. Meninas (1986) explora en términos de forma y significado la complejidad de Las meninas. Y en Transformacions (1975), Homenatge a Erik Satie (1976), Tres temps (1979) y 81 × 65 (1980), juega-experimenta-reflexiona a partir de diversos elementos, pintura, dibujo, música, geometría, tiempo y espacio. (Badía, 2017, parr. 7)

Resulta pertinente, pues, preguntarse una serie de interrogantes: ¿en qué estado se encuentra la obra audiovisual primeriza del Carles Pujol?, ¿qué papel tienen las distribuidoras de vídeo en la diseminación de la misma?, ¿qué proceso de digitalización se ha implementado para difundir su obra videográfica analógica? Estas son algunas de las dudas que suscita la progresiva recuperación de sus trabajos en vídeo, ya sean videoinstalaciones o piezas monocanal. Las primeras son objeto de reconstrucción por parte del propio artista. Cada vez que se presenta una nueva ocasión, Pujol incluye nueva tecnología sustituyendo monitores de televisión, proyectores de diapositivas y otros aparatos analógicos. En 2017, por ejemplo, realiza una nueva versión de la videoinstalación *Meninas*, producida inicialmente en 1986 (figura 1). La obra consta de un espejo, una cámara de vídeo digital en circuito cerrado colocada sobre un trípode, y tres monitores de televisión ubicados sobre tres peanas de diferentes alturas. En las paredes, el artista dibuja unas líneas gruesas, rectas y angulosas que, aunque parezcan arbitrarias, conforman figuras geométricas solo visibles en la pantalla. Otro ejemplo tiene lugar en 2021, cuando recupera la videoinstalación *Calidoscopi* (1981) con motivo de la exposición colectiva «En tiempo real. La Colección Rafael Tous de arte conceptual», organizada por el MACBA. Aquí el carrusel de diapositivas deja paso a un proyector de vídeo digital que muestra imágenes estáticas, una detrás de otra, debidamente entrelazadas con un elemento escultórico geométrico hecho de bastidores pintados de negro.

Sus vídeos monocanales siguen un recorrido similar cuando agregan tecnología digital. Al tratarse de grabaciones hechas con soportes audiovisuales hoy en día prácticamente obsoletos –U-Matic, VHS y Betamax–, proceder a su digitalización para fomentar su circulación resulta inevitable. *Transformacions* (1975), *Homenatge a Erik Satie* (1976) (figura 2), *Tres temps* (1979) y *81 × 65* (1980) (figura 3) son los cuatro vídeos que se recuperan en la exposición de 2017. Estos trabajos analógicos digitalizados previamente a formato

Figura 2: Fotogramas de *Transformacions* (1975) y *Homenatge a Erik Satie* (1976). Cortesía de Carles Pujol

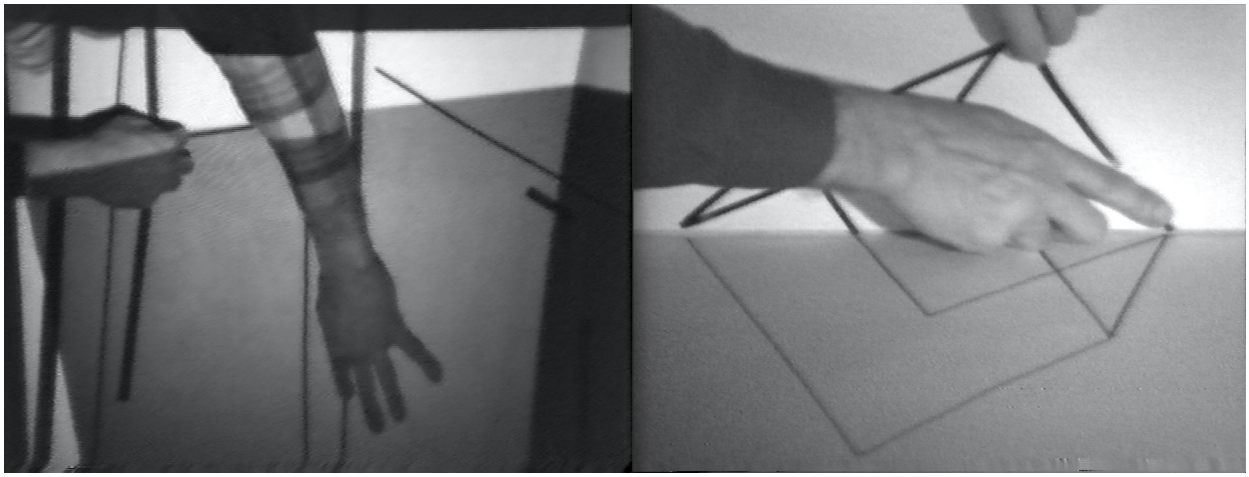


Figura 3: Fotogramas de *Tres temps* (1979) y *81 × 65* (1980). Cortesía de Carles Pujol

DVD se transfirieron a memorias USB que se conectaron a pantallas planas para reproducirlos en bucle; una serie de auriculares permitían escuchar las bandas sonoras evitando el solapamiento sonoro de cuatro pantallas colgadas en la pared a media altura, una al lado de otra. La baja definición de imágenes en blanco y negro de hace más de 40 años contrasta con la calidad de unas bandas sonoras formadas por temas musicales (Erik Satie, Terry Riley) o registros descriptivos de las acciones llevadas a cabo en cada vídeo.

Tranformacions, su primer vídeo, se graba en el Institut del Teatre de Barcelona con una bobina abierta de una pulgada. El vídeo original se perdió cuando la institución cambió de sede. Pujol afirma tener dos cintas de media pulgada que incluyen *Transformacions* y *Homenatge a Erik Satie*, aunque, según él, muy posiblemente no se vea nada. *Puzzle* (1983) se grabó en el departamento de vídeo de la Universitat de Vic con la ayuda de Miquel Pere, mientras que los otros cuatro vídeos iniciales –*Espais* (1977), *Tres temps*, *81 × 65* y *Puzzle* (1983)– los registró él mismo con su propia cámara doméstica en Betamax. Todos ellos se encuentran en una cinta de bobina abierta identificada con los términos MASTER 1 (figura 4).

En junio de 2021 se procede a la incorporación de parte de su obra monocanal al catálogo de la distribuidora HAMACA. Se acuerda que cuatro de sus vídeos almacenados en DVD queden disponibles en formato digital para fomentar su visibilidad en exposiciones o en programas de proyecciones específicas. Los cuatro vídeos añadidos al catálogo son los mismos que en 2017 se mostraron individualmente en la exposición «(Re) visionados, (re)visitados». Estos vídeos seleccionados se pueden ver en la web de HAMACA dirigiéndose a la ficha del autor, que es accesible *online* en este enlace: https://hamacaonline.net/authors/carles-pujol/ (figura 5). Un conjunto de explicaciones escritas en primera persona describen los procesos de creación que se amagan detrás de cada vídeo mientras una ficha técnica y un listado de *tags* (palabras clave) designan las condiciones de cada vídeo y sus cualidades

Figura 4: Exterior e interior de la caja. Bobina abierta de media pulgada con el MASTER 1 de los primeros vídeos de Carles Pujol. Scotch Video Tape. SONY. Cortesía de Carles Pujol

AUTORES

CARLES PUJOL

Barcelona, 1947. Tras formarse en en la Facultad de Bellas Artes en Barcelona y Madrid, a finales de los años sesenta se inicia en la práctica pictórica, centrándose ya en las nociones de espacio, geometrización y gestualidad como elementos clave de su lenguaje no figurativo. En los setenta, su práctica objetual, minimalista y los poemas visuales van conviviendo con el audiovisual, creando esculturas, objetos e instalaciones a menudo formadas por proyecciones de vídeo. Implicado en el movimiento conceptual, forma parte del Col·lectiu G y participa en varias muestras de arte.

Es considerado uno de los pioneros en el ámbito del vídeo experimental y la instalación multimedia, combinando estos trabajos con otros de carácter objetual y de acción. Con una obra de raíz minimalista tanto en sus propuestas pictóricas como en sus producciones audiovisuales, explora la noción del espacio y sus dimensiones posibles, interesado en las ideas de variación, transformación, composición y memoria, siempre vinculadas al espacio. Entre sus producciones audiovisuales destacan *Transformacions* (1975), *Homenatge a Erik Satie* (1976) y *Tres temps* (1979), las cuales forman parte del archivo Hamaca, así como otras más tardías como *Sobre vidre* (1987).

Sus trabajos se han presentado en espacios clave del circuito artístico de las décadas 'setenta y ochenta, como la Petite Galerie de Lleida (1972), el Institut del Teatre de Barcelona (1975), la Galería Ciento (1976) y la Galería G (1976) de Barcelona, la Fundació Joan Miró (1976 y 1979) y la sala Metrònom de Barcelona (1981). También destaca su participación en las bienales de Sao Paulo (1981) y París (1982), y en muestras como World Wide Video Festival, (Kijhuis, La Haya, 1986), Fuego del sur (Museum Fridericanum, Kassel, 1992), el Palau de la Virreina de Barcelona (1991), la II Bienal de la imagen en Movimiento (MNCARS, Madrid, 1992), la retrospectiva de audiovisual catalán Fora de camp (Metrònom, 1999) y la monográfica Metàfora (Centre d'Art Santa Mònica, 2000).

OBRAS

Transformacions 2021
Carles Pujol

Homenatge a Eric Satie 2021
Carles Pujol

Tres temps 2021
Carles Pujol

81 X 65 2021
Carles Pujol

Figura 5: Ficha del artista Carles Pujol en la web de HAMACA

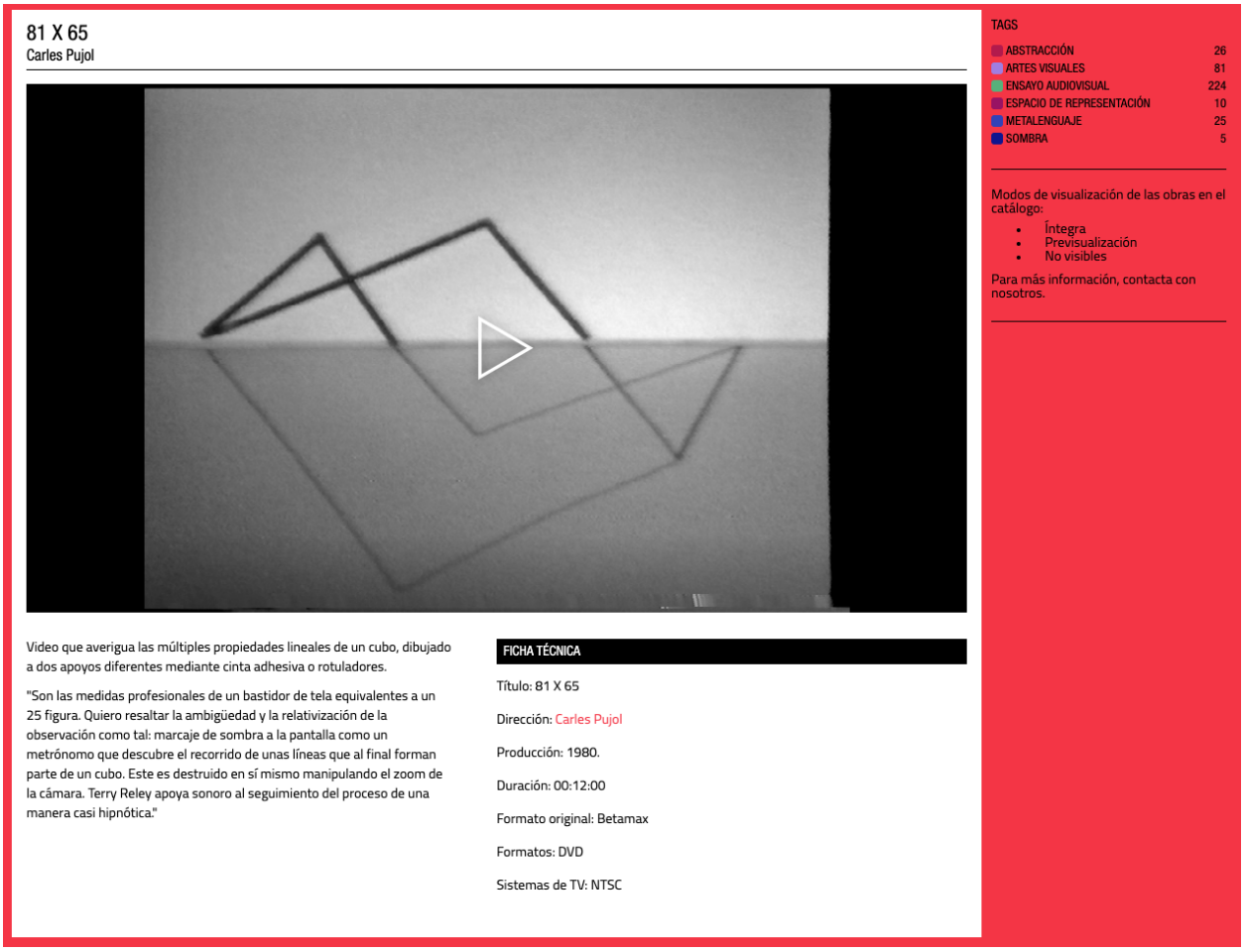


Figura 5: Ficha del vídeo *81 × 65* (Carles Pujol, 1980) en la web de HAMACA

temáticas (figura 6). La incorporación al catálogo de HAMACA coincide en el tiempo con la finalización de un voluminoso libro que recopila toda su trayectoria bajo el título *Carles Pujol. Obra completa.* Se trata de una publicación elaborada por el propio artista, una edición limitada (50 ejemplares) que incluye una tarjeta de memoria en la que se hallan los 16 vídeos realizados hasta la fecha. Las diez horas de duración que suman todos ellos pueden visionarse en cualquier ordenador o pantalla plana que incorpore una entrada USB.

Resultados y conclusiones

Hace unos años la videocreadora Maite Ninou (2010) llegaba a la conclusión de que el vídeo y la memoria eran «más efímeros de lo que pensaba, suerte que nos quedan el cine y la fotografía como registro de la memoria visual. Siendo los más viejos resisten mejor que las cintas, los DVD y los inestables adolescentes discos duros» (p. 99). Los soportes fotoquímicos están sujetos a las inclemencias del tiempo por la delicadeza de su material. Paradójicamente, este mismo carácter objetual opera como un elemento esencial para su devenir. En detrimento de los materiales digitales, fuertemente condicionados por las diferentes obsolescencias programadas de las herramientas elaboradas por la industria neoliberal del audiovisual, los soportes analógicos mantienen un carácter tangible que resulta ser un punto a favor para su futura conservación. El vídeo analógico debe digitalizarse periódicamente acorde con el estándar de calidad de cada época. Asimismo es conveniente guardar las cintas originales en sus mejores condiciones: lugares frescos que eviten las fuentes de calor y la humedad. De igual modo resulta necesario que las videoinstalaciones puedan reemplazar sus materiales originales por otros actuales, sin perder su esencia estética ni su valor conceptual.

Como todas las obras de arte, los trabajos videográficos necesitan cuidados y criterios de conservación. Esta afirmación resulta imperativa en las piezas de videoarte de los primeros años, a causa de la pérdida de información a la que están sometidas. Resulta urgente aplicar una serie de operaciones que eviten el deterioro de sus sonidos, sus imágenes y las herramientas que las ponen en funcionamiento. Incentivar la reconstrucción de las videoinstalaciones de Carles Pujol en

espacios museísticos y fomentar las proyecciones de sus vídeos monocanales mediante la digitalización para el catálogo de HAMACA son acciones que permiten revisitar su punto de vista artístico sobre el medio videográfico.

El especialista en videoarte Eugeni Bonet (2017) razona «después de un cierto cambio gerenacional, además de enfrentarse a los desafíos impuestos por el advenimiento de los nuevos medios, el vídeo se convirtió repentinamente en un medio relativamente común y una forma de arte establecida» (p. 12). La omnipresencia de la tecnología digital y la ubicuidad de las pantallas corroboran este argumento. De todos modos, en numerosas ocasiones, aficionados e investigadores del mundo del videoarte debemos conformarnos con textos y fotografías de libros, catálogos y demás material impreso para hacernos una idea de vídeos prácticamente invisibles. La imposibilidad de experimentar videoinstalaciones remotas y la dificultad de visionar vídeos antiguos –inencontrables *online* e inaccesibles en archivos de centros de arte– es un motivo para seguir arrojando luz sobre una disciplina cuyos orígenes son tan enigmáticos como inciertos.

Resulta urgente documentar las piezas de videocreación mediante la recopilación de archivos impresos, fotografías, entrevistas con los artistas y otros materiales escritos. Es indispensable recuperar los materiales originales, reflexionar sobre su durabilidad y actuar consecuentemente. Exhibir y distribuir las obras audiovisuales pretéritas en las mejores condiciones posibles es una labor indispensable para el bien del patrimonio artístico de este país. Aunque hoy en día esta recuperación quede atravesada por lo digital, no está de más recordar una meditación del propio Carles Pujol (2021) que, subrayando la vulnerabilidad de los objetos artísticos, acude al acrónimo E.F.I., es decir, «efímero, frágil e ínfimo, que son las condiciones de toda obra de arte a través de todos los tiempos: al final, todas se vuelven efímeras, frágiles e ínfimas» (p. 607).

Referencias

Arce Sagarduy, M. (1997). Panorámia sobre conservación, mantenimiento y restauración del patrimonio videográfico: problemática actual. En E. Bonet (Coord.), *Encuentros Vídeo en Pamplona 1996. Actas y documentos de trabajo* (pp. 39-40). Gobierno de Navarra.

Baigorri, L. (2011). Rebobinando. Balance histórico de la entrada del vídeo en el Estado español. En N. Aramburu y C. Trigueros (Eds.), *Caras B de la historia del vídeo arte en España* (pp. 44-49). Elektronova / Mimadre ediciones.

Badía, M. (2017, 8 de mayo). *Revisiones contemporáneas*. A*Desk. https://a-desk.org/magazine/revisiones-contemporaneas

Bonet, E. y Ciuti, C. (Eds.). (2017). *Video Writings by Artists (1970-1990)*. Mousse Publishing.
Estella, I. (2007). Cuando las actitudes devienen forma. Institucionalizaciones del vídeo en el Estado español. En J. Carrillo (Ed.), *Desacuerdos 4. Cine y vídeo. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español* (pp. 96-108). MACBA.

García González, A. (2011). Reflexión sobre la conservación del arte contemporáneo y su aportación a la historia del arte. *Ge-Conservacion*, (0), 133-140. https://doi.org/10.37558/gec.v0i0.30

Hac Mor, C. (2021). Una pintura de l'espai-temps. En C. Pujol (Ed.), *Carles Pujol. Obra completa* (pp. 43-46). Autoeditado.

Llamas-Pacheco, R. (2017). Intención artística, conservación y mutación en la obra de arte actual: una aproximación hermenéutica. *Ge-Conservacion*, (12), 45-54. https://doi.org/10.37558/gec.v12i0.348

Marchán Fiz, S. (1972). *Del arte objetual al arte del concepto, 1960-1972*. A. Corazón. Comunicación.

Ninou, M. (2010). El arte efímero del vídeo. En Fundación Rodríguez, Arturo / Fito Rodríguez Bornaetxea, N. Rodríguez Arcaute (Eds.), *En torno a En torno al vídeo* (pp. 98-102). Centro Cultural Montehermoso.

Pérez Ornia, J. R. (1991). *El arte del vídeo. Introducción a la historia del video experimental*. RTVE / Serbal.

Pujol, C. (Ed.). (2021). *Carles Pujol. Obra completa*. Autoeditado.

Rodríguez, G. (2012). Videocreación en España: soportes, conservación y documentación. *Documentación de las Ciencias de la Información*, (35), 119-153. https://doi-org/10.5209/rev_DCIN.2021.v35.40449

Rotaeche González de Ubieta, M. (2007). Videoarte: La evolución tecnológica. Nuevos retos para la conservación. Conservación y Restauración de Video Arte: Revisión y adaptación de criterios y metodología para abordar un nuevo campo de trabajo. En *Conservación de arte Contemporáneo 8.ª Jornada, Departamento de Conservación-restauración Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid.

Santabárbara Morera, C. (2019). La digitalización del patrimonio fílmico y videográfico como herramienta de conservación del videoarte histórico en su transmisión al futuro. Parámetros de conservación, digitalización, exhibición y difusión. En C. Foradada Baldellou y P. Irala-Hortal (Coords.), *Re_Visiones sobre arte, patrimonio y tecnología en la era digital* (pp. 119-126). Universidad de Zaragoza.

DEL DERECHO A LA CIUDAD A *DREAMCITY*

Khairi Jamli
Universidad de Castilla-La Mancha
khairi.Jemli@alu.uclm.es

Recibido: 09/05/2021 | Aceptado: 21/09/2021
doi: 10.30827/sobre.v8i.21146

FROM «THE RIGHT TO THE CITY» TO DREAMCITY

ABSTRACT: *DreamCity* is an experimental documentary trilogy made in three neighbourhoods in different Spanish cities: San Antón in Cuenca, San Francisco in Bilbao, and Russafa in Valencia. The documentaries are structured around the story of Ayoub, a little migrant boy who guides us via this investigation across the three cities that represent three stages of his life.

Here, numerous voices and protagonists work to build a choral story that is threaded together with artistic interventions and actions—«human acts capable of changing the nature of the city »—given that the city is, itself, a complex relationship between its physical forms and the social forces at play. *Having a right to the city* gives the city its meaning as a place mediated by the law. It means asserting one's rights as expressed through the law.

KEYWORDS: gentrification, speculation, right to the city

RESUMEN: *DreamCity* es una trilogía documental experimental realizada en tres barrios de tres ciudades diferentes: San Antón en Cuenca, San Francisco en Bilbao y Ruzafa en Valencia. Estos tres documentales se vertebran a través de la historia de Ayoub, un niño migrante que nos guía a través de esta investigación en las tres ciudades que representan tres etapas de su vida.

En los tres documentales numerosas voces y actores van construyendo un relato coral que se completa con intervenciones y acciones artísticas, «actos humanos capaces de cambiar la naturaleza de la ciudad», dado que la ciudad es una relación compleja entre sus formas físicas y las fuerzas sociales que le atraviesan. *Tener derecho a la ciudad* devuelve a la ciudad su sentido como lugar del derecho, significa la reivindicación del derecho al derecho.

PALABRAS CLAVE: gentrificación, especulación, derecho a la ciudad

Introducción

La ciudad deviene cada día más frágil, su fragilidad ha impulsado el pensamiento filosófico y arquitectónico que, a través de los tiempos, desde la Antigüedad clásica, ha favorecido y dedicado mucho tiempo y esfuerzo a *pensar la ciudad*; desde Platón a Karl Popper, de Aristóteles a Hannah Arendt, de Henry Lefebvre a Michael Foucault, de Tomas Moro a Charles Fourier...

Hoy todas las ciudades son víctimas de agresión económica y financiera, todas están amenazadas por las trasformaciones urbanas y arquitectónicas, todas están afectadas por los efectos de las migraciones interiores y exteriores... La ciudad grita de dolor... La democracia urbana está casi muerta.

En *Penser la ville*, Pierre Ansay y Rene Schoonbrodt (1989) hablan de la importancia de seguir pensando la ciudad, aunque reconocen que buena parte de la crisis urbana es responsabilidad de la superficialidad de los discursos y de las prácticas arquitectónicas que han olvidado la complejidad de la ciudad y sus realidad sociales, económicas, culturales, históricas...

Asimismo, nos advierten que se han olvidado de que la ciudad genera sociedad. La ciudad no se define por sus edificios, sus plazas, sus calles o sus planos urbanos, sino que se define por las relaciones sociales y culturales que en ella se establecen. Desde este punto de vista, la ciudad es una relación compleja entre sus formas físicas y las fuerzas sociales que la atraviesan. En la fase actual del capitalismo, el urbanismo se define por la acumulación del capital que impone una visión diferente, hasta el punto, dicen los autores, de generar desequilibrios, llevando a una ciudad a convertirse en periférica o a zonificarse.

Señalar el problema no es suficiente. Hace falta un esfuerzo decidido desde la filosofía y los actos humanos capaces de cambiar la naturaleza de la ciudad. Estos cambios serán posibles si nuevos actores entran en el terreno de la cuestión. Los movimientos sociales ocuparían un lugar importante en este cambio.

En este contexto de malestar y trasformaciones urbanas, en 1961 aparece publicado por Random House el libro de Jane Jacobs *Vida y muerte de las grandes ciudades*. Jacobs, utilizando un lenguaje sencillo, comprensible y directo, demuestra cómo la vida urbana estaba condicionada por la destrucción de los barrios populares en la modernización de las ciudades americanas después de los años 50, por la segregación y dispersión del territorio producida por estas reformas, sometiendo a la gente a la utilización del vehículo privado y a la inseguridad. La idea de pertenencia es central en su obra. Para la autora, es fundamental pertenecer a una comunidad, una comunidad que respete la intimidad de las personas y que genere espacios públicos para la socialización, recuperando la calle frente al automóvil. La calle es el escenario donde se da la vida social. Detractora de las ideas internacionalistas y defensora de planificaciones urbanas basadas en las necesidades cotidianas de las personas, Jacobs fue la gran defensora de la ciudad popular.

A este libro le siguió en 1967 la prestigiosa obra *Le Droit a la ville*, de Henri Lefebvre. Lefebvre escribió respondiendo a este malestar y proponiendo formas de vida alternativas; siguiendo una metodología muy diferente a la de Jacobs, planteó una crítica profunda de la ideología urbanística.

Sin embargo, por muy importante que haya sido este libro, el resurgir del *derecho a la ciudad* tiene más que ver con lo que ha sucedido en los barrios, en los movimientos sociales, en las luchas vecinales, en las luchas feministas, en la lucha por la vivienda digna, en las luchas de los sintecho (SDF), en las luchas por la conquista de espacio público.

> Hay atisbos de rebelión en todas partes (¡la agitación en China e India es crónica, hay guerras civiles en África, Latinoamérica hierve, en todas partes surgen movimientos autónomos y hasta en Estados Unidos hay indicios políticos que sugieren que la mayoría de la población piensa, con respecto a las terribles desigualdades, que «¡Ya basta!». (Harvey, 2012, p. 45)

El malestar en la ciudad es causa de múltiples desigualdades y no de modas intelectuales o de corrientes académicas, sino, como dice David Harvey (2012), es la lucha de las calles, de los barrios, como un grito de socorro de gente oprimida en tiempos desesperados.

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

El situacionismo dedicó mucho tiempo y esfuerzo a hablar de arquitectura y ciudad. Sus prácticas, desbordadas por la ciudad, anticiparon una revolución del pensamiento y la práctica arquitectónica, prácticas que van desde la psicogeografía hasta el urbanismo unitario, desde *New Babylon* de Constant a *Abisola* de Asger Jorn.

Centrados en la ciudad de París y en su conservación, lo que contrasta con la idea de una revolución total, en numerosos artículos de *Potlatch* se recogen reflexiones sobre los procesos de especulación inmobiliaria en la ciudad de París. Así, frente al gran proyecto de construcción de un nuevo París por Le Corbusier en el Plan Voisin, los situacionistas proponen proteger el pasado y sus monumentos.

En el documental *Sur la passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* de 1959, Debord retrata la vida en la rive gauche. La primera imagen que vemos es un fragmento de edificios de Saint-Germain-des-Prés y el rótulo «1952», una voz en *off* nos informa:

> Ce quartier était fait pour la dignité malheureuse de la petite bourgeoisie, pour les emplois honorables et le tourisme intellectuel. La population sédentaire des étages était abrité des influences de la rue. Ce quartier est resté le même, il était l'environnement étranger de notre histoire. (Debord, 1959)

Los de abajo, a los que se refiere el documental, son los jóvenes que están en los márgenes de la economía, consumidores hasta de su propio tiempo libre. «Su libertad es, en realidad, solo un sueño». Pero estos jóvenes consideran el actual entorno urbano como productor de los gustos de la sociedad dominante. Debord, en este documental, centra la crítica en la arquitectura, otorgando a la arquitectura el poder de control de la sociedad, así el urbanismo unitario plantea una revolución social: para que algo cambie, todo tiene que cambiar.

Según Debord, en la *Introducción a una crítica de la geografía urbana*: «Todos los acontecimientos en los que participamos, con o sin interés, la búsqueda fragmentaria de una nueva forma de vida es el único aspecto todavía apasionante» (1955/1994). En este texto describe el objeto de la psicogeografía que se «proponía el estudio de las leyes precisas y de los efectos exactos del medio geográfico, conscientemente organizado o no, en función de su influencia directa sobre el comportamiento afectivo de los individuos» (Debord, 1955/1994). Quería convertir la vida en un juego, fuera de las normas y de toda diversión al uso. Debord propone diversos medios de intervención, entre ellos, la elaboración de mapas psicogeográficos.

En 1958 Gilles Ivain publicó en *Potlatch* un informe con el nombre «Formulario para un nuevo urbanismo». Este texto se consideró fundamental porque planteaba la necesidad de «jugar con la arquitectura, el tiempo y el espacio» (Ivain, 1958/1999, pp. 19-22) a través de la construcción de situaciones. Ivain propone una ciudad donde cada habitante habitará en una catedral personal y su actividad principal será la deriva.

En la *Teoría de la deriva* (1958/1999), Debord analiza los procedimientos situacionistas:

> La deriva se presenta como una técnica de pasos ininterrumpidos a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo. (Debord, 1958/1999, p. 50)

Abdelhafid Khatib, en 1958, público *Intento de descripción psicogeográfica de Les Halles*, un texto derivado del estudio inacabado de este barrio parisino:

> Los medios de la psicogeografía son muchos y diversos. El primero y más sólido es la deriva experimental. La deriva es un comportamiento experimental en la sociedad urbana. Es un modo de acción y un medio de conocimiento al mismo tiempo, particularmente en lo que se refiere a la psicogeografía y a la teoría del urbanismo unitario. (Khatib, 1958/1999, p. 45)

Este estudio está inacabado, afectado por las leyes racistas y las ordenanzas de la policía que prohibían la estancia en la calle para todos los africanos a partir de las 21.30 h. Tras dos detenciones, tuvo que abandonar el proyecto. «El presente político no puede abstraerse, como tampoco el futuro, de las consideraciones que induce sobre la psicogeografía» (Khatib, 1958/1999, p. 47).

La Internacional Situacionista elaboró un *Programa elemental de la oficina de urbanismo unitario*, redactado por Kotanyi y Vaneigem en 1961, un ideario de diez puntos que resumen el gran programa urbanístico del situacionismo. Proyectan una visión de la unificación de espacio y arquitectura con el cuerpo social y el individuo, un proyecto basado en la arquitectura del utopista francés Charles Fourier. En suma, era un proyecto social que no abandonaba la experimentación artística; los situacionistas defendían que el arte podía materializarse en el urbanismo.

A través de estos autores hemos aprendido que la ciudad se ha construido como el reflejo del Estado, y que la ciudad y el espacio urbano influyen directamente sobre nuestras vidas, sobre cómo nos relacionamos. Con todo, los modelos de desarrollo urbano están basados en los intereses del capital inmobiliario y del poder, generando discriminación social, inseguridad, pobreza, degradación y migraciones..., por ello el derecho a la ciudad se presenta como un derecho humano.

El derecho a la ciudad no es más que otro derecho humano, enmarcado en el conjunto de los derechos. Y no es solo el acceso individual o colectivo a los recursos que ofrece la ciudad, sino que hoy es un derecho a transformar la ciudad de acuerdo con nuestros deseos y necesidades, de acuerdo con nuestras formas de vida... Hoy el derecho a la ciudad se ha privatizado; grandes promotores deciden, según el gusto de los más pudientes, el tipo de ciudad en que vivimos y el tipo de vida que en ella se genera. Nada queda fuera de su control; expulsando permanentemente a sus habitantes e imponiendo nuevas formas de vida, la ciudad debe protegerse de esta invasión y debe hacerlo colectivamente.

Habitar un barrio no solo consiste en tener un techo, un apartado postal; habitar es convivir, compartir, constituir una comunidad que nos permita crear vínculos y relaciones fuertes entre los vecinos del barrio, una comunidad unida en la lucha por la reapropiación del espacio público. El derecho a la ciudad es un derecho fundamental, y sitúa al ciudadano en el centro de la construcción de la ciudad. No hay ciudades sin ciudadanos, ni ciudadanos sin ciudades; aunque sabemos que en este mundo globalizado no todos los seres humanos alcanzan la calificación de ciudadanos pues a muchos se les niega este estatuto.

Los conceptos de *ciudadanía* y *ciudadano* no son transhistóricos ni universales. Su significado ha mutado al igual que ha mutado el propio Estado nación. Las metrópolis contemporáneas están atravesadas por tecnologías sociales de subordinación: guetificación, racialización, exclusión...

Hoy, nuestros núcleos urbanos están formados por grupos de personas muy diversas cultural, social y económicamente, y el espacio de la ciudad debe reflejar esta diversidad en toda su complejidad y proporcionar los mecanismos necesarios para hacerla posible.

Numerosos arquitectos, artistas, agentes culturales y sociales trabajan por la mejora de las condiciones de vida en los barrios. A través de intervenciones artísticas, buscan soluciones a problemas sociales y culturales; intervenciones artísticas en espacios urbanos que se alejan de la idea de arte público tradicional. No son obras de arte que han atravesado los muros del museo y han salido a las calles, son obras pensadas extramuros al museo y que intervienen la vida cotidiana.

1. *DreamCity*

Este artículo presenta el proyecto de intervención artística *DreamCity*, un proyecto interactivo y participativo desarrollado a lo largo de cuatro años en las ciudades de Cuenca, Bilbao y Valencia en colaboración con los vecinos de los barrios San Antón, San Francisco y Ruzafa, respectivamente.

La trilogía documental experimental *DreamCity* es una iniciativa de acción artística y popular de ocupación del espacio público. Este proyecto se inició en 2015 en Cuenca y finalizó en 2019 en Valencia. El proyecto proponía los mecanismos que favorecieran el acercamiento social, a través de múltiples acciones coordinadas con vecinos de los barrios, vecinos de todos los orígenes, clases sociales y edades, y agentes sociales y culturales, para así ir hilando lazos entre el vecindario que ayuden y propicien una microestructura de convivencia, apoyo y solidaridad.

Figura 1: Cartel de la presentación del documental *DreamCity*, Sala Gestalguinos, Valencia, 2016. https://youtu.be/_Obqz6Xy5ro

Figura 2. Cartel de *El valor de un barrio*, BilbloArte, 2016. https://youtu.be/XZV0kRvow88

Figura 3. Cartel de la presentación del documental *Hijos del jardín*, 2019. https://youtu.be/d5Hlh7cZ9yk

Las acciones llevadas a cabo son consecuencia de estudios de campo en los mismos barrios donde se ha intervenido, a la vez se han mantenido reuniones con agentes sociales de toda índole, desde responsables políticos hasta representantes de asociaciones de derechos humanos, profesores universitarios que trabajan dentro de estos núcleos, además de artistas, estudiantes de Bellas Artes y Arquitectura, comerciantes y vecinos del barrio.

Todo este material se recoge en esta trilogía documental que da voz y visibiliza, a través de las acciones, la vida social del vecindario.

DreamCity empezó su primera parte en el barrio de San Antón de Cuenca, dentro del festival Permanencias, con financiación del Plan Urban 2015. Posteriormente se presentó en Valencia en 2016 en la Sala Gestalguinos (figura 1).

La segunda parte, con el título *El valor de un barrio*, se presentó en BilbaoArte en diciembre de 2016, en Baracaldo, Bilbao (figura 2).

La tercera parte se ha desarrollado en el barrio de Ruzafa en otoño del 2019 y se expuso en el CCCC, Centro del Carmen Cultura Contemporánea, del Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana (figura 3).

1.1. *DreamCity*, San Antón, Cuenca

La primera parte de este proyecto se centra en el barrio de San Antón en Cuenca. El barrio se remonta al siglo XIV, construido en la falda del cerro de la Majestad y rodeado por el río Júcar. A partir del siglo XV, con el desarrollo económico la ciudad, se expandió fuera de los muros, forzando a las clases populares a ir construyendo sus viviendas en el cerro. La tipología más usual son viviendas muy pequeñas, construidas con pendientes muy pronunciadas, con accesos muy complejos, atravesados por escaleras. Las viviendas, construidas de manera vernácula, sin recursos, sin normas urbanísticas, sin proyectos arquitectónicos, sin licencias, construidas poco a poco por los propios habitantes..., generaron un barrio de chabolas, de construcciones insostenibles e insalubres.

Los diferentes proyectos de Ordenación General de la Ciudad de Cuenca desarrollados hasta mediados de los 60 consideraron que solo las viviendas de la parte baja del plano urbano del barrio eran recuperables, y que para evitar mayor degradación había que demoler el resto de las viviendas del cerro.

A partir del año 1975 comenzó la despoblación del barrio y la población cambió. Hoy es más numeroso el colectivo de personas con problemas de integración social, lo que ha favorecido

la construcción de una idea de marginalidad y peligrosidad y ha abocado a sus habitantes al estigma social. El Ayuntamiento ha desarrollado números proyectos de intervención en el barrio sin demasiada incidencia, sin que estos proyectos hayan dejado huella ni trasformado el barrio.

Según el proyecto Singular y Plural, proyecto urbano desarrollado en el Barrio de San Antón (Cuenca) con financiación del Ayuntamiento de Cuenca, se realizó en el año 2008 un análisis exhaustivo de todos los edificios del barrio en sus aspectos morfológicos y constructivos. Estos análisis dan una idea clara de situación de degradación de las viviendas del barrio. En esta memoria afirman que entre el 76 y el 77 % de las viviendas necesitan urgentemente rehabilitación y que el 94 % de ellas tienen un acceso muy difícil debido a las innumerables escaleras y pendientes.

En el año 2013 el Ayuntamiento anunció el desarrollo del Plan Urbano de Cuenca para el barrio de San Antón. Para ello desarrolló el Plan Urban, una iniciativa de regeneración urbana, cofinanciada por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional con una inversión de 5,75 millones de euros. La segunda fase se desarrolló en el año 2015 con una inversión de más de 400.000 euros, con otros objetivos relativos a la participación social, la situación socio laboral y una apuesta de inversión para las viviendas.

Dentro de esta segunda fase se puso en marcha el proyecto Permanencias, que consistía en un programa de residencia de artistas y arquitectos en el barrio, organizado por LAMOSA, Arte Factory y otras organizaciones y asociaciones. Se otorgaron ocho becas de residencia de producción para la investigación y producción artística. Una de estas becas de tres meses de duración, de septiembre a diciembre de 2015, me permitió desarrollar el proyecto DreamCity San Antón.

Figura 4. Khairi Jemli junto a estudiantes de Bellas Artes que colaboraron en el proyecto en el barrio de San Antón, 2015

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Figura 5. Acción pintura en las escaleras, colaboración entre los estudiantes y los vecinos del barrio de San Antón de Cuenca

DreamCity San Antón se desarrolló en diferentes fases: la primera consistió en un análisis morfológico y social del barrio y un análisis sociocultural de sus habitantes; la segunda, la creación y desarrollo de las acciones de intervención, y la tercera, la realización del documental. El trabajo finaliza con la publicación y difusión del proyecto.

Este fue mi primer contacto con el territorio español. Vivir en San Antón durante tres meses me permitió ver en primera persona la realidad de las condiciones de vida y la marginalidad de los habitantes de este barrio; un barrio que podemos denominar como *la otra Cuenca*. Cuando pensamos en Cuenca, pensamos directamente en las casas colgadas, su vieja y longeva historia, su enorme patrimonio arquitectónico; sin embargo, existe otra Cuenca, la del barrio de San Antón, donde el estigma de la delincuencia afecta a sus habitantes.

Empezamos el análisis morfológico mostrando los accesos al barrio y el estado de las viviendas. Continuamos con un análisis funcional y mostramos los lugares de reunión social: iglesia, comercios, bares, centro social... La realización de estos estudios nos permitió acceder a la población y conocer de primera mano las problemáticas de la vida en el barrio. Surgieron numerosas preguntas: ¿cuál es la frontera real que aísla al barrio del resto de la población?, ¿por qué no existen más espacios de socialización en el barrio que no sean espacios comerciales?, ¿por qué los accesos al barrio son tan abruptos?, ¿por qué no se han desarrollado medidas básicas de atención sanitaria?, ¿por qué no hay escuelas?, ¿por qué no hay parques infantiles?, ¿por qué no hay un centro para mayores?...

Estas preguntas nos llevaron a plantear una serie de intervenciones llevadas a cabo en los espacios públicos de uso colectivo como son las escaleras, parques y plazas. Las intervenciones se iniciaron a través de las acciones artísticas colaborativas con los vecinos locales o inmigrantes, y estudiantes de arte (figura 4).

La primera intervención consistió en una acción colectiva. Tras varias reuniones y debates con los vecinos del barrio, se decidió colectivamente intervenir en tres de las escaleras que

Figura 6. Torneo de fútbol entre diferentes vecinos, artistas del festival Permanencias y estudiantes de la Universidad

atraviesan el barrio (figura 5). Los problemas de accesibilidad y movilidad en el barrio centraron el debate con los vecinos. Se trataba de trasformar el gris del asfalto con la intención de alejar la imagen de abandono del barrio. Pintar las escaleras favoreció la colaboración entre los estudiantes y los vecinos; artistas, músicos, agentes sociales, profesores... fanfarrias, gigantes y cabezudos convirtieron la acción a través de las escaleras en una fiesta popular y reivindicativa.

La siguiente acción fue la creación de un pequeño torneo de fútbol entre diferentes vecinos, artistas del festival Permanencias y estudiantes de la Universidad (figura 6). Se jugaron tres partidos, dos semifinales y una final, que ganó el equipo de inmigrantes argelinos.

Todas estas acciones fueron recogidas en el documental *DreamCity*. Este sueño de la ciudad es el sueño de Ayoub, que nos guía por el barrio con su bicicleta. Ayoub quiere jugar y sueña con un barrio mejor, donde correr con su bicicleta y ser libre.

1.2. *El valor de un barrio*, San Francisco, Bilbao

Bilbao, año 2016, nos situamos en la calle San Francisco (San Frantzisko), en el barrio norte de la ciudad, con una alta población migrante empobrecida y separada del resto de la urbe. Ayoub ya tiene 27 años y sufre la precariedad, como la mayoría de los habitantes, y el estigma de habitar en esta zona. Este documental se vertebra a través de las entrevistas con distintos agentes sociales en el barrio, que nos darán distintas perspectivas de una misma problemática, junto con voces anónimas que espontáneamente intervienen. Y se estructura a través de una pequeña ficción que recoge el trabajo con la población de este barrio y la investigación llevada a cabo sobre el urbanismo y las fronteras simbólicas que separan la calle San Francisco del resto de Bilbao.

San Francisco es un barrio comprendido entre la calle San Frantzisko y la ría, frente al casco antiguo de la ciudad de Bilbao (Vizcaya). Su origen está en un convento franciscano desaparecido a mediados del siglo XIX. Históricamente, su población ha estado formada por obreros, una modesta burguesía de clase media y baja. Antiguamente, muchos eran trabajadores de las minas de Miribilla, que convirtieron el barrio en un suburbio obrero. Las minas fueron explotadas hasta mediados de los años 70. Con el cierre de las minas y la decadencia de la industria, la falta de empleo, el crecimiento desordenado y la concentración de prostíbulos, bares y puntos de venta de drogas, el barrio se ha convertido en un gueto de marginalidad y prostitución.

El Plan Especial de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala, desarrollado entre 2005 y 2009, cifra la degradación del barrio en los años 70 y su recuperación en los 90. En el Plan de Actuación Compartida para los Barrios de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala Auzokizuna 2020,

Figura 7. Festival Arroces del Mundo, Bilbao, 2016

publican una Guía de Recursos dónde podemos observar la creación de espacios institucionales y semiinstitucionales. Lo que no reconoce el informe es que San Francisco es la calle de Bilbao con más viviendas legalizadas como pisos turísticos. Existe una presión inmobiliaria en buena parte protagonizada por bancos y fondos buitre, que ejecutan desahucios sin soluciones habitacionales.

Nuestra investigación demuestra que la marginalidad en este barrio es estructural: es un barrio abandonado por las instituciones y atravesado por la especulación. Se han restaurado importantes edificios que albergan centros institucionales, las calles están llenas de seguridad, pública y privada, pero las condiciones de vida en el barrio no han cambiado nada. Sin embargo, se han desarrollado redes de apoyo informales, en las que muchos migrantes encuentran ayuda, vivienda y trabajo. El festival autogestionado Arroces del Mundo es un ejemplo de participación, una fiesta intercultural, reivindicativa y popular, entre ciudadanos, asociaciones solidarias y colectivos, con el objetivo de ocupar y recuperar las calles para los ciudadanos y, a su vez, visibilizar la situación de abandono del barrio (figura 7).

Aquí el niño Ayoub ha crecido y quiere conocer el valor de su barrio, el valor de la solidaridad y de la convivencia, el valor de la lucha por la supervivencia. La voz en *off* del protagonista dice:

> Tengo 27 años y llegué de mi país hace un año. Me instalé en San Francisco y aquí sigo. Las cosas no son como yo esperaba: desde África tenemos una visión de Europa que no se corresponde con la realidad. Mis vecinos son senegaleses, argelinos, malienses y de otras partes, pero no suelo cruzarme con bilbaínos. En nuestro barrio la situación es complicada, no nos dan muchas oportunidades de trabajo. Estudié Arquitectura en mi país y aquí no me dejan ejercer mi profesión.

En este documental queda patente cómo la exclusión y la marginalidad en San Francisco están directamente relacionadas con los procesos urbanos especulativos, donde cierta población (migrante y racializada) se ve relegada a vivir en un gueto de marginalidad y exclusión.

El proyecto se inició con un análisis morfológico, social, demográfico y económico del barrio de San Francisco. Continuamos, siguiendo la misma metodología con el análisis funcional y mostramos los comercios y los locales de ocio del barrio. El desarrollo de estas dos fases nos permitió tener un conocimiento real de la vida en el barrio, y, junto con estos colectivos y estudiantes de arte y artistas de Bilboarte, pusimos en marcha acciones artísticas colaborativas.

Entre las acciones realizadas hay que destacar la pintura colectiva en las escaleras (figura 8) y la participación en festivales y encuentros populares (figura 9): Festival Arroces del Mundo, SanFran Jaiak...

El documental ha sido seleccionado en varios festivales, el Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao (Zinebi, Bilbao, 2017) y el Festivale Cinema d'Arfique, (Africlap, Toulouse, 2017), y ha sido semifinalista en otros dos festivales, el 5th Student International Film Festival (STIFF, Croacia, 2018) y el Caribbean Cinemas Festival 2018.

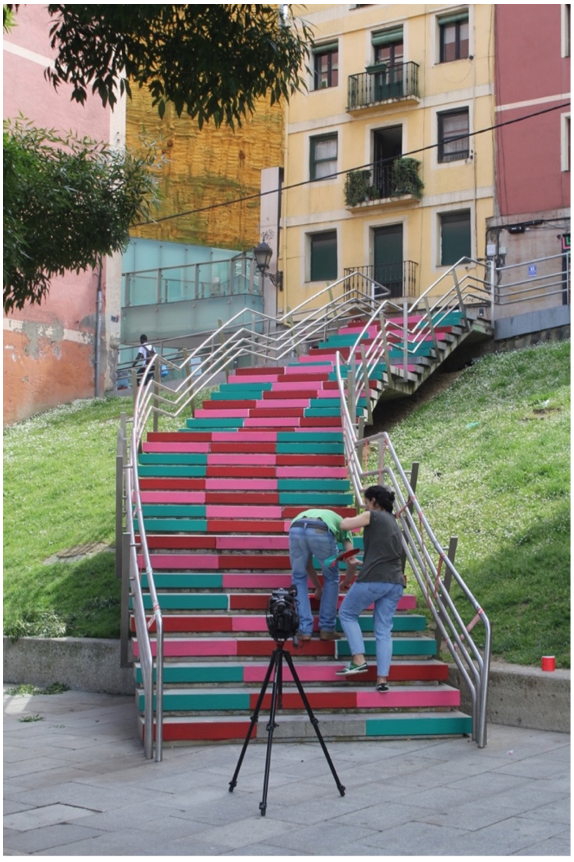


Figura 8. Acción de pintar las escaleras, en colaboración entre los artistas residentes de BilbaoArte y los vecinos del barrio de San Francisco de Bilbao

Figura 9. Presentación del documental *El valor de un barrio*, College de Espagne, París, 2017

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

1.3. *Hijos del Jardín*, Ruzafa, Valencia

El barrio de Ruzafa (en València, Russafa) es el protagonista de la tercera parte de esta trilogía. Este barrio ha sufrido un proceso de gentrificación que lo ha desprovisto de sus legítimos habitantes (artesanos y comerciantes) en favor del crecimiento desmesurado de bares, restaurantes, pisos turísticos y negocios inmobiliarios destinados al turismo extranjero europeo, acabando con su espíritu popular y su sentido antropológico. Este barrio sufrió durante los años 80 y 90 un largo periodo de abandono por parte de las políticas públicas y la consecuente degradación.

> El 31 de enero de 2002 tuvo lugar en el céntrico barrio de Russafa en la ciudad de Valencia la mayor manifestación de su historia para reclamar todo tipo de mejoras en el barrio, así como medidas contra la delincuencia y el tráfico de drogas que en aquel momento era común en algunas de las calles del barrio. A ella asistieron más de 2.000 personas, incluyendo a muchos inmigrantes de diversos orígenes, algo muy inusual en la movilización social de ciudades como Valencia. Doce años más tarde, el barrio de Russafa se ha convertido en el centro de uno de los planes de reurbanización más ambiciosos implementados por el Ayuntamiento de la localidad en los últimos años, actuando sobre más de quince calles. (Romero Renau y Lara Martín, 2015, p. 187)

Russafa ha pasado de ser un «barrio-problema» a un barrio de moda. No solo se ha producido un cambio en la renovación urbana, ha cambiado la composición de la población: en los 80 y 90 se podía hablar de un barrio multicultural, hoy quedan pocos negocios de inmigrantes extranjeros, se «ha modificado profundamente su composición social» (Romero Renau y Lara Martín, 2015, p. 188).

En Ruzafa, la renovación y rehabilitación urbana fue meramente formal: bajo la denominación de *conjunto histórico* se rehabilitaron numerosas viviendas, fincas enteras, pero no se pensó un plan general, no se estudió la falta de espacios públicos, de zonas de juegos y de paseo..., así, el incremento de las aceras solo favoreció la instalación de terrazas de bares y restaurantes.

Este proceso de gentrificación no es original, se reproduce en muchas ciudades con el objetivo de atraer a nuevos moradores, especialmente turistas y clases sociales más favorecidas. Hoy el proceso de gentrificación no ha finalizado.

Esta es la tercera parte de la trilogía *DreamCity, Hijos del jardín*. El proyecto sigue la metodología llevada a cabo en las dos primeras partes y tras un estudio morfológico, formal, demográfico, social y cultural, se desarrollaron una serie de actividades artísticas.

En el caso de Ruzafa se dispusieron carteles en el barrio que interpelaban a los vecinos y llamaban a la participación (figura 10).

Después de este primer cartel se colocó otra serie de carteles que instaban a los vecinos a reflexionar sobre la falta de espacio público que tenga en cuenta las necesidades reales de la población (zonas de recreo y paseo, parques, zonas de juegos para niños...) y que a la vez insistían en señalar la fuerza y la centralidad del poder popular para cambiar las cosas (figuras 11, 12 y 13).

En el documental *Hijos del jardín* se recogen todas las acciones realizadas y los testimonios directos de vecinos, agentes sociales y analistas (como Josep Sorribes, Paco Torres, etc.) que nos permiten entender las transformaciones urbanísticas y sociales que ha sufrido este barrio.

Al final del documental Ayoub le dice a su hija:

> Cariño, en todas partes la gente tiene prejuicios, en todas partes existen los estereotipos; pero tú vas a luchar, tu generación va a luchar por una sociedad donde la multiculturalidad sea real, donde en vez de cruzarnos, convivamos, donde todos encontremos nuestro sitio en nuestros hogares y en nuestras calles, donde nos ayudemos seamos de donde seamos y recemos a quien recemos.

Figura 10. Cartel invitando a la participación, *Hijos del jardín*, Ruzafa, 2018

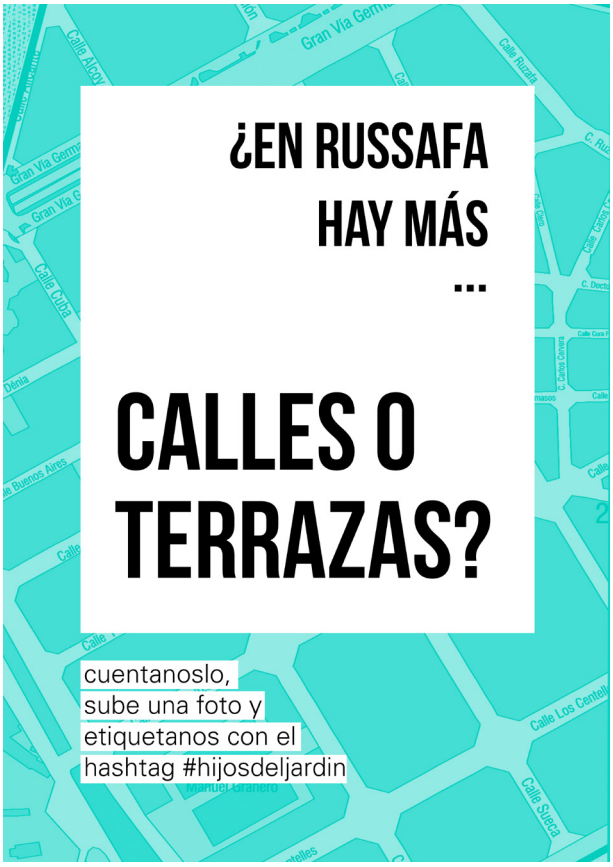


Figura 11. Cartel «¿En Russafa hay más calles o terrazas?», *Hijos del jardín*, Ruzafa, 2018

Figura 12. Cartel «¿En Russafa hay más ocio cultural o cultura del ocio?», *Hijos del jardín*, Ruzafa, 2018

Figura 13. Ubicación de carteles en los maceteros del barrio, *Hijos del jardín*, Ruzafa, 2018

Referencias

Ansay, P. y Schoonbrodt, R. (1989). *Penser la ville. Choix de textes philosophiques*. Archives d'Architecture Moderne.

Ayuntamiento de Bilbao. (2005). Plan Especial de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala 2005-2009. https://www.bilbao.eus/Bilbaolavieja/doc/3_1_plan_especial_2005_2009.pdf

Ayuntamiento de Cuenca. (2008). Singular y Plural. Proyecto Urbana. Barrio de San Antón (Cuenca). https://www.dgfc.sepg.hacienda.gob.es/sitios/dgfc/es-ES/ipr/fcp0713/p/iu0713pidu/Documents/CASTILLA%20LA%20MANCHA/proyecto_urbana_san_anton_cuenca.pdf

Debord, G. (1959). *Sur la passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* [Sobre el tránsito de algunas personas en el transcurso de un breve período de tiempo] [Vídeo]. Les Films Expérimentaux Franco-Danois. https://www.youtube.com/watch?v=s0sfC20aACA

Debord, G. (1994). Introducción a una crítica de la geografía urbana. *Fanzine Amano*, (10). (Obra original publicada en *Les Levre Nues*, (6), 1955)

Debord, G. (1999). Teoría de la deriva. En L. Navarro (Coord. y Trad.), *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968). Vol. 1: La realización del arte. Internationale Situationniste # 1-6 más Informe sobre la construcción de situaciones* (pp. 50-53). Literatura Gris. (Obra original publicada en Internationale *Situationniste*, (2), 1958)

Debord, G. y Constant, N. (1999). Declaración de Ámsterdam. En L. Navarro (Coord. y Trad.), *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968). Vol. 1: La realización del arte. Internationale Situationniste # 1-6 más Informe sobre la construcción de situaciones* (pp. 61-62). Literatura Gris. (Obra original publicada en *Internationale Situationniste*, (2), 1958)

Debord, G. y Wolman, Gil J. (2001). Modo del uso del desvío. En L. Navarro (Ed. y Trad.), Potlatch. *Internacional Letrista (1954-1959) más Introducción a una crítica de la geografía humana - Modo de uso del desvío - Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional* (pp. 135-140). Literatura Gris. (Obra original publicada en *Les Levre Nues*, (8), 1956).

Fontalba, L. (2020, 22 de diciembre). *San Francisco es la calle de Bilbao con más viviendas legalizadas como pisos*. Ecuador Etxea. https://www.ecuadoretxea.org/san-francisco-es-la-calle-de-bilbao-con-mas-viviendas-legalizadas-como-pisos-turisticos/

Harvey, D. (2012). *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana* (J. Madariaga, Trad.). Akal.

Ivain, G. (1999). Formulario para un nuevo urbanismo. En L. Navarro (Coord. y Trad.), *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968). Vol. 1: La realización del arte. Internationale Situationniste # 1-6 más Informe sobre la construcción de situaciones* (pp. 19-22). Literatura Gris. (Obra original publicada en *Internationale Situationniste*, (1), 1958)

Internationale Situationniste (1999). El desvío como negación y como preludio. En L. Navarro (Coord. y Trad.), *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968). Vol. 1: La realización del arte. Internationale Situationniste # 1-6 más Informe sobre la construcción de situaciones* (pp. 73-74). Literatura Gris. (Obra original publicada en *Internationale Situationniste*, (3), 1959)

Jacobs, J. (1967). *Muerte y vida de las grandes ciudades* (A. Abad, Trad.). Ediciones Península. (Obra original publicada en 1961)

Jemli, K. (Director). (2016). *DreamCity* [Documental]. AKAProd. https://youtu.be/_Obqz6Xy5ro

Jemli, K. (Director). (2017). *El valor de un barrio* [Documental]. AKAProd. https://youtu.be/XZVOkRvow88

Jemli, K. (Director). (2019). *Hijos del jardín* [Documental]. AKAProd. https://youtu.be/d5Hlh7cZ9yk

Jon, A. (2001). Una arquitectura de la vida. En L. Navarro (Ed. y Trad.), *Potlatch. Internacional Letrista (1954-1959) más Introducción a una crítica de la geografía humana - Modo de uso del desvío - Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional* (pp. 42-43). Literatura Gris. (Obra original publicada en *Potlatch*, (15), 1954)

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Khatib, A. (1999). Intento de descripción psicogeográfica de les Halles. En L. Navarro (Coord. y Trad.), I*nternacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968). Vol. 1: La realización del arte. Internationale Situationniste # 1-6 más Informe sobre la construcción de situaciones* (pp. 45-49). Literatura Gris. (Obra original publicada en *Internationale Situationniste*, (2), 1958)

Kotanyi, A. y Vaneigem, R. (1999). Programa elemental de la oficina de urbanismo unitario. En L. Navarro (Coord. y Trad.), I*nternacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968). Vol. 1: La realización del arte. Internationale Situationniste # 1-6 más Informe sobre la construcción de situaciones* (pp. 183-185). Literatura Gris. (Obra original publicada en *Internationale Situationniste*, (6), 1961)

Lefebvre, H. (con Gaviria, M.). (1969). *El derecho a la ciudad* (J. González Pueyo, Trad.). Ediciones Península. (Obra original publicada en 1968)

Romero Renau, L. y Lara Martín, L. (2015). De barrio-problema a barrio de moda: gentrificación comercial en Russa-fa, El «Soho» valenciano. *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, *35*(1), 187-212. https://doi.org/10.5209/rev_AGUC.2015.v35.n1.48969

Wollen, P. (2001). Los situacionistas y la arquitectura. *New Left Review*, (8), 138-152. https://newleftreview.es

Pedro Ordóñez Eslava
Doctor europeo en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada, licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla y profesor de guitarra por el Conservatorio Superior de Música de Sevilla. Su actividad como musicólogo se centra en el estudio de la relación entre música, poesía y artes plásticas contemporáneas, en el flamenco contemporáneo y la educación sonora. En 2011 consiguió el Premio de Estudios Musicológicos que concede la Sociedad Española de Musicología. En la actualidad, es profesor contratado doctor en el Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada, director del Área de Música y del Grupo de Estudios Flamencos de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada, director de las colecciones Investiga y Música en las editoriales Libargo y Comares, respectivamente, y guitarrista flamenco acompañante.

Marina Hervás
Doctora en Filosofía por la Universidad Autónoma de Barcelona (gracias a una beca FPU), licenciada en Filosofía (Universidad de La Laguna), licenciada en Historia y Ciencias de la Música (Universidad de La Rioja) y Máster en Teoría del Arte y Gestión Cultural. En 2012 obtuvo el primer premio nacional de investigación en ciencias sociales y humanidades Arquímedes del MECD. Ha realizado estancias pre- y posdoctorales en el Instituto de Investigación Social de Frankfurt y en la Akademie der Künste de Berlín. Ha llevado a cabo labores de divulgación, comisariado y/o desarrollo de programas públicos o pedagógicos con instituciones como la OCNE, la ORCAM, la OST, Laboratorio Klem, OCAZ Enigma, Sigma, Sàmpler Sèries, OBC, VANG, Festival ENSEMS, Festival OUT.SIDE, ECOS, etc. Actualmente es profesora ayudante doctora del Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada.

José-Antonio Vertedor-Romero
Artista e investigador interdisciplinar. En la actualidad se encuentra ejecutando una estancia de investigación en la Universidad de Granada en el marco de la Ayuda para la formación para jóvenes doctores Margarita Salas. Doctor en Comunicación en la línea de investigación de Audiovisuales por la Universidad de Málaga. Realiza una estancia de investigación predoctoral de tres meses de duración en la Universidad de West Florida, con la Ayuda Bernardo de Gálvez, concedida por la Universidad de Málaga y financiada por Diputación de Málaga y Unicaja. Máster en Producción Artística Interdisciplinar (UMA). Beca Artista Residente en la Facultad de Bellas Artes de Málaga. Licenciado en BB. AA. por la Facultad de Bellas Artes de Málaga.

Javier Boned Purkiss
Doctor por la Universidad Politécnica de Madrid (2000). Investigador principal del Grupo de Investigación Comunicación, Tecnología y Arquitectura (ETS Arquitectura, Universidad de Málaga). Ha impartido diversos cursos sobre cine, música y arquitectura. Sus líneas de investigación se centran en la arquitectura como hecho multidisciplinar, habiendo realizado comunicaciones en congresos internacionales, así como capítulos de libros y artículos sobre las relaciones cine-arquitectura, y la ciudad como hecho sonoro. Menciones de Honor en los Premios Málaga Arquitectura 2005 y 2011 y Primer Premio en 2009. Académico de Bellas Artes de San Telmo desde mayo de 2014.

Alberto E. García-Moreno
Arquitecto por la Universidad de Granada, doctor y profesor de Composición Arquitectónica de la Universidad de Málaga. Ha dirigido y participado en diversos proyectos, como el de Málaga filmada: metodología para un nuevo concepto de patrimonio, algunos de ellos reconocidos con diversos premios como el de la XIII BEAU (2016), los Premios Málaga de Investigación (2015), el Premio de Investigación en Cine en Español (2015) o finalista en la XIII BEAU (2016, categoría de divulgación) con una investigación sobre arquitectura y cine. Investigador invitado en las universidades de Sevilla, Coimbra, Viena o Florencia.

María José Márquez-Ballesteros
Arquitecta por la Universidad de Granada, doctora y profesora de Urbanismo en la Universidad de Málaga. Miembro del Instituto de Investigación Hábitat Turismo y Territorio (UMA-UPC) con investigaciones en revitalización y regeneración de barrios, energía y movilidad sostenible. Ha recibido varios premios de investigación: XIII BEAU, Premio Málaga de Investigación, Finalista Premio a la Mejor Tesis Doctoral sobre Ciudad, Arquitectura y Ciencias de la Construcción (2014) y Finalista en XIII BEAU (2016, divulgación) con una investigación sobre Arquitectura y Cine. Ha sido investigadora principal con una beca posdoctoral cofinanciada por el Campus AndalucíaTech en Endesa del grupo ENEL, para desarrollar su trabajo en la división general de sostenibilidad.

Dana Papachristou
Musicóloga y artista. Su investigación está enfocada en la combinación de artes mediante el uso de nuevos medios. Ha estudiado música (piano, clarinete, composición), musicología en la Universidad de Atenas, y cultura musical y medios en los departamentos de Medios y Estudios Musicales. Tiene un doctorado en la disciplina de Filosofía del Arte en relación con Deleuze y Guattari en Paris 8 | Vincennes – Saint-Denis y la Universidad Jónica. En los últimos años ha participado en proyectos interdisciplinarios de investigación, música y geolocalización. Es miembro fundador del colectivo Akoo.o. Actualmente es profesora en la Universidad de Tesalia en el departamento de Cultura, Medios Creativos e Industrias.

Josep Cerdá
Doctor en Bellas Artes, catedrático de escultura y director del Máster en Arte Sonoro de la UB. Ha sido Decano de la Facultad de Bellas Artes UB. Ha impartido clases en universidades internacionales: la UNESP de Sao Paulo, la UNAM de México, la Universidade de Lisboa, la PUC de Chile, la UAN de Colombia, la UMSA de La Paz, Bolivia, la Universidade das Açores, la SADA de Shanghai, Tsingua University de Beijing, Three Gorges University de Yi Chang. Es miembro del Grupo de Investigación BRAC de la UB, del GIIP de la UNESP de São Paulo y del GIEIES de la UNAM de México

Pedro Alcalde
Doctor en Filosofía y Musicología por la Freie Universität de Berlín. Compositor, director de orquesta, pianista y musicólogo, sus obras incluyen composiciones de música acústica, electroacústica y electrónica, para danza, teatro, cine, instalaciones sonoras y mix-media para orquesta y electrónica, estrenadas en importantes salas de conciertos y teatros de ópera de todo el mundo, como la Ópera Estatal de Berlín, el Teatro Real de Madrid, el Teatro Châtelet de París, el Teatro Mossoveta de Moscú, el New York City Center, el Teatro Lírico de Sídney, o el Festival Sónar y el Gran Teatre de Liceu de Barcelona, entre otros.

Jesús Jara López
Diplomado en Ingeniería Informática por la UCM, entre los años 2011 y 2015 vivió en Alemania, donde realizó estudios superiores de Tecnología y Música. Su trabajo de investigación aborda la educación en creación sonora contemporánea que se recoge en un trabajo final de máster titulado

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Educar en otros lenguajes sonoros. Ha creado el grupo Live Code Mad, ha participado en festivales de creación digital, como el Festival EXPLORA (Bilbao), In-Sonora (Madrid), Transmediale (Berlín), AlgoMech (Reino Unido), organizó junto con su equipo la cuarta Conferencia Internacional de Live Coding y actualmente trabaja en la EMMyD «María Dolores Pradera».

Rubén Barroso
Artista intermedia. Educador de museos y centros de arte y cultura contemporánea.Gestor cultural especializado en proyectos de arte y cultura contemporánea, educación y mediación en arte y edición contemporánea. Comisario de exposiciones y eventos de arte y cultura contemporánea. Crítico y teórico especializado en arte de acción y didáctica de las artes. https://www.rubenbarroso.com/bio/

Ana Folguera
Trabaja entre la mediación, la escritura y el comisariado. Actualmente trabaja como curadora en la plataforma Photential y con la fundación Cultura en Vena. Colabora también con Centro Conde Duque (Madrid). Desde 2017 hasta 2020 fue coordinadora de la revista *EXIT* y colaboró con Centro de Danza Canal. Como ponente ha participado en el CDAEA, en CICUS (Sevilla), CA2M (Madrid) o en CENTEX (Valparaíso, Chile). Ha publicado en revistas como *Art Nexus*, *Cuadernos del IVAM* o *Matador*. En 2022 publica *El vuelo/el suelo. Textos de mediación y creación flamenca* (Los Tientos: UGR y La Madraza).

Alicia González
Doctora por la Universidad de Granada, titulada en Musicología y Pedagogía Musical por el RCSM de Madrid y en Solfeo y Acompañamiento por el RCSM de Granada. Es profesora de Musicología y Flamenco del Conservatorio Superior de Música de Granada y del máster interuniversitario Análisis e Investigación del Flamenco en las Universidades de Córdoba y Cádiz, así como coordinadora del Laboratorio de Música y Género (MG-Lab) del RCSM de Granada. Su campo de investigación se desarrolla en torno a la didáctica del flamenco, la guitarra y su construcción cultural.

María Palacios
Profesora titular de Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Salamanca, directora del máster en Música Hispana de la Universidad de Salamanca y doctora en Música por la Universidad Complutense de Madrid con la tesis *El Grupo de los Ocho y la música en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera.* Especializada en la música del entorno de la denominada Generación del 27 y en las vanguardias musicales de principios del siglo XX. Su ámbito de investigación se centra principalmente en las relaciones entre ideología, género, música y poder.

Trinidad Jiménez
Doctora por la Universidad de Sevilla dentro del programa Estudios avanzados de flamenco: Un análisis interdisciplinar, posee el D.E.A. por la Universidad Complutense de Madrid (programa «Música española e hispanoamericana: métodos y técnicas actuales de investigación»). Es, además, licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada y la Universidad Complutense de Madrid y diplomada en Magisterio Musical por la Universidad de Granada. Flautista y compositora ecléctica con una gran trayectoria profesional. Intérprete y compositora de piezas para ensembles contemporáneos, formaciones de *jazz* y compañías de flamenco. Ha participado en numerosos festivales nacionales e internacionales como el Festival Internacional de Jazz de Madrid, el Festival de Jazz de Málaga, el European Music Open, el Terras Sem Sombra, el Bodrum Ballet Festival o el Eurasian Dance Festival, entre muchos otros. Compagina su labor docente en TAI, la Universidad Alfonso X el Sabio y distintos centros privados y escuelas municipales de música de la Comunidad de Madrid con su actividad musical.

M. Teresa López Castilla
Licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada en 2015. Defendió la tesis *Música electrónica y cultura de club: Un estudio postfeminista de la escena española* bajo la dirección de la Doctora Pilar Ramos López en la Universidad de la Rioja (septiembre de 2015). Compagina su trabajo de investigación, sobre músicas populares urbanas desde una perspectiva feminista *queer*, con la docencia universitaria (UNIR y Universidad de Jaén) en el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical.

María Gelpí Rodríguez
Profesora de Bachillerato en Instituto Público, en donde imparte las materias de Filosofía y Lenguajes del Arte Contemporáneo. Es licenciada en Derecho por la UNED y en Ciencias Religiosas por el ISCREB con una tesina sobre las implicaciones de la iconoclasia en el arte contemporáneo y tiene un máster en Diálogo Interreligioso por la URLL. Ha impartido ponencias sobre las vanguardias históricas en la Annual Conference de la European Academy of Religions, en el XXV Festival Punto de Encuentro organizado por la AMEE en colaboración con Phonos/UPF o en la Fundación ORCAM.

Albert Alcoz
Es cineasta, investigador y programador de cine experimental. Doctor en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (2016) y profesor asociado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Ha escrito los libros *Resonancias fílmicas. El sonido en el cine estructural* (1960-1981) (Shangrila, 2017) y *Radicales libres. 50 películas esenciales del cine experimental* (UOC, 2019). Codirige proyectos como la editorial de dvd Angular (2015) o el ciclo de proyecciones CRANC (2016-2020) y colabora regularmente con HAMACA, Xcèntric, LOOP y A*Desk. Desde 2005 crea films y vídeos que se han proyectado en numerosos festivales internacionales.

Khairi Jemli
Arquitecto (doctor en Arquitectura) y artista activista residente en España, comenzó su carrera audiovisual en el seno de las revoluciones árabes. Desarrolla su trabajo a través de las conexiones entre la arquitectura y el arte contemporáneo con el fin de crear espacios de convivencia inclusivos y pensados para sociedades plurales. Formó parte del programa de becas de residencia para artistas Permanencias y entre 2015 y 2016 de las becas de la fundación BilbaoArte. En 2018 participó en el programa del Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana con una exposición sobre la ocupación del espacio público en varias ciudades de España (Cuenca, Bilbao y Valencia).

Manuel *Saga* Sánchez García
Candidato a doctor en Historia del Arte (Universidad de Granada) e historia de la arquitectura (Politecnico di Torino), así como *fellow* 2022-2023 en estudios de jardines y paisaje en Dumbarton Oaks, Instituto de Investigación de Harvard University en Washington D. C. Especializado en estudios de arquitectura y *game studies*, arquitectura hispano-andalusí, historia urbana durante la modernidad temprana y otras conexiones iberoamericanas a través de la arquitectura. Es arquitecto por la Universidad de Granada (2013) y magíster en Arquitectura por la Universidad de los Andes (Bogotá, 2016). Autor de los libros *Granada Des-Granada* (Uniandes, 2018) y *Mensajes de Modernidad en Revista Proa* (Uniandes, 2020).

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

«GAMING THROUGH ARCHITECTURAL DRAWING». EXPOSICIÓN EN EL METAVERSO

Manuel *Saga* Sánchez García
Politecnico di Torino/ Universidad de Granada
saga@manuelsaga.com

doi: 10.30827/sobre.v8i.25164

«Gaming Through Architectural Drawing» es una exposición digital en el metaverso, sobre arquitectura y videojuegos, celebrada en el Centro Cultural Virtual Meetaverse en colaboración con la Fundación Arquia y la Universidad de Granada, del 25 de mayo al 15 de junio de 2022 y cuyo comisario es Manuel *Saga* Sánchez García.

¿Se puede aprender arquitectura a través de los videojuegos? ¿Poseen los videojuegos un rol en la formación de los arquitectos y arquitectas del presente? Estas preguntas, sencillas de contestar en conversaciones cotidianas e informales, son a menudo muy complejas de implementar en la realidad académica de las universidades y escuelas de arquitectura contemporáneas, particularmente en entornos de alta exigencia técnica. Esta exposición muestra una serie de experimentos de innovación docente desarrollados en las universidades de Granada, de Zaragoza y de los Andes de Bogotá, en los que estudiantes de arquitectura y otras disciplinas analizaron diferentes videojuegos y desarrollaron prototipos de un fuerte carácter arquitectónico.

La aplicación de técnicas de dibujo arquitectónico tradicional, tales como el dibujo a mano, la sección y la axonometría, ha demostrado ser de gran utilidad para el estudio de edificios y paisajes digitales, así sean técnicas originalmente desarrolladas para el levantamiento de arquitecturas construidas.
La capacidad del dibujo arquitectónico tradicional para adaptarse y atender a fenómenos transmedia

Enlace a vídeo

ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

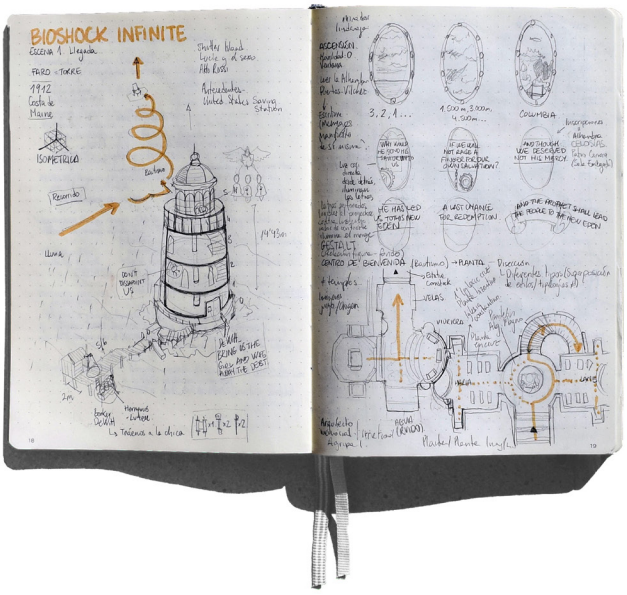
ofrece resultados de gran carga estética y conceptual, hibridando los aprendizajes de la composición arquitectónica disciplinar a las arquitecturas y estilos del videojuego contemporáneo. Se busca de este modo incidir en el bagaje cultural y estético que, si bien se hace presente en los videojuegos, a menudo es considerado aparte de otras manifestaciones culturales contemporáneas. Construimos así una historia de la arquitectura del videojuego, otorgándole un rol en aquella otra *gran* historia de la arquitectura nacida a finales del siglo XIX y todavía en discusión a día de hoy.

La exposición «Gaming Through Architectural Drawing» se inauguró el miércoles 25 de mayo de 2022 en Meetaverse, una plaza social en el metaverso que produce e investiga sobre los nuevos formatos de expresión cultural que ofrece la realidad virtual: conferencias, exposiciones, contenidos audiovisuales, teatro y otros formatos culturales tradicionales adaptados a los entornos virtuales.

Durante el acto de presentación se comentaron las diferentes obras expuestas y se realizó una charla coloquio sobre el papel de la arquitectura en los videojuegos en la que participaron como invitados la arquitecta Raquel Martínez, directora del Grado en Arquitectura de la Universidad Rey Juan Carlos, y el arquitecto y comunicador Lope de Toledo. La grabación del evento está disponible en el canal de YouTube de Meetaverse y en la mediateca/filmoteca de la Fundación Arquia:

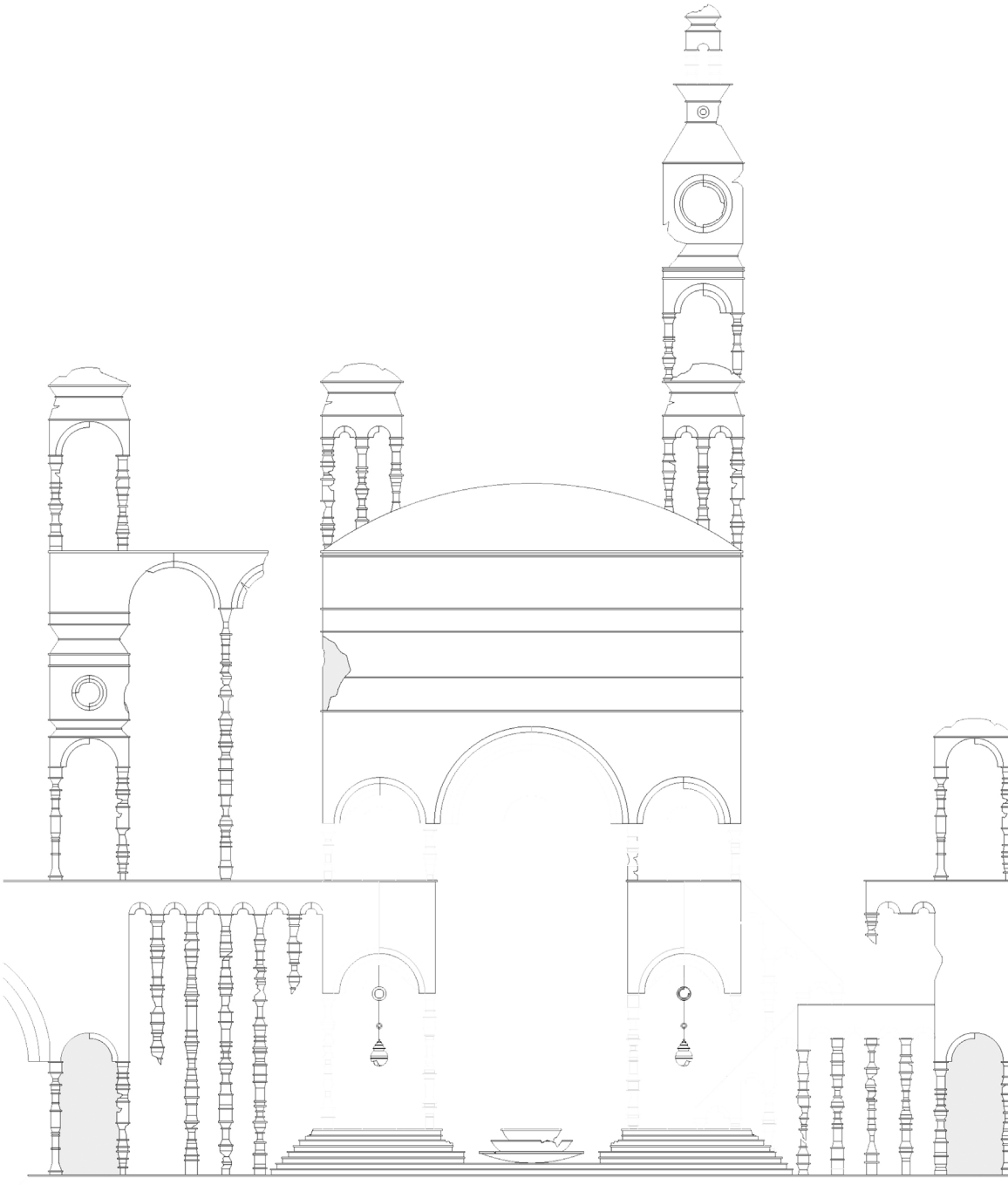
Enlace a conferencia

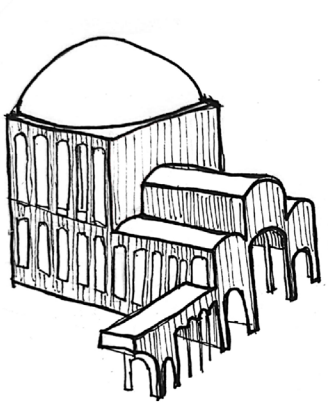
La exposición, producida por Meetaverse, la Fundación Arquia y el Grupo de Investigación HUM-813: Arquitectura y Cultura Contemporánea, de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Granada, estuvo abierta al público hasta el 15 de junio de 2022 a través de la plataforma AltSpaceVR, accediendo a través de los códigos disponibles en su perfil: https://account.altvr.com/events/2012698243317628966

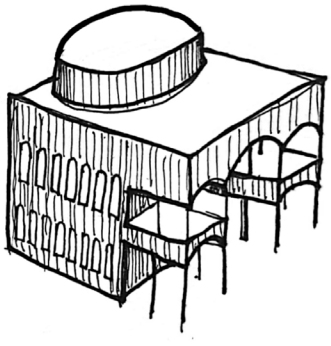


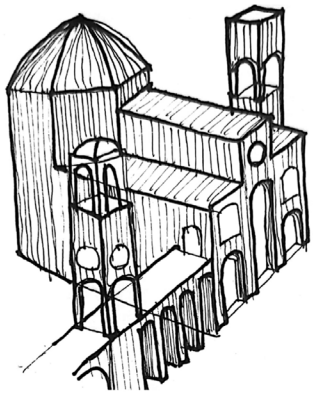
ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Figura 1. *Bitácora de viaje: Bioshock Infinite*. Ana García Linares, TFG "Arquitecturas físicas y digitales. Análisis comparativo de la saga de videojuegos Bioshock", tutelado por el profesor Rafael de Lacour, de la Universidad de Granada, y mentorizado por Manuel *Saga* Sánchez García, curso 2018/19. Basado en Bioshock Infinite, videojuego de Irrational Games, 2013. Cortesía de la autora



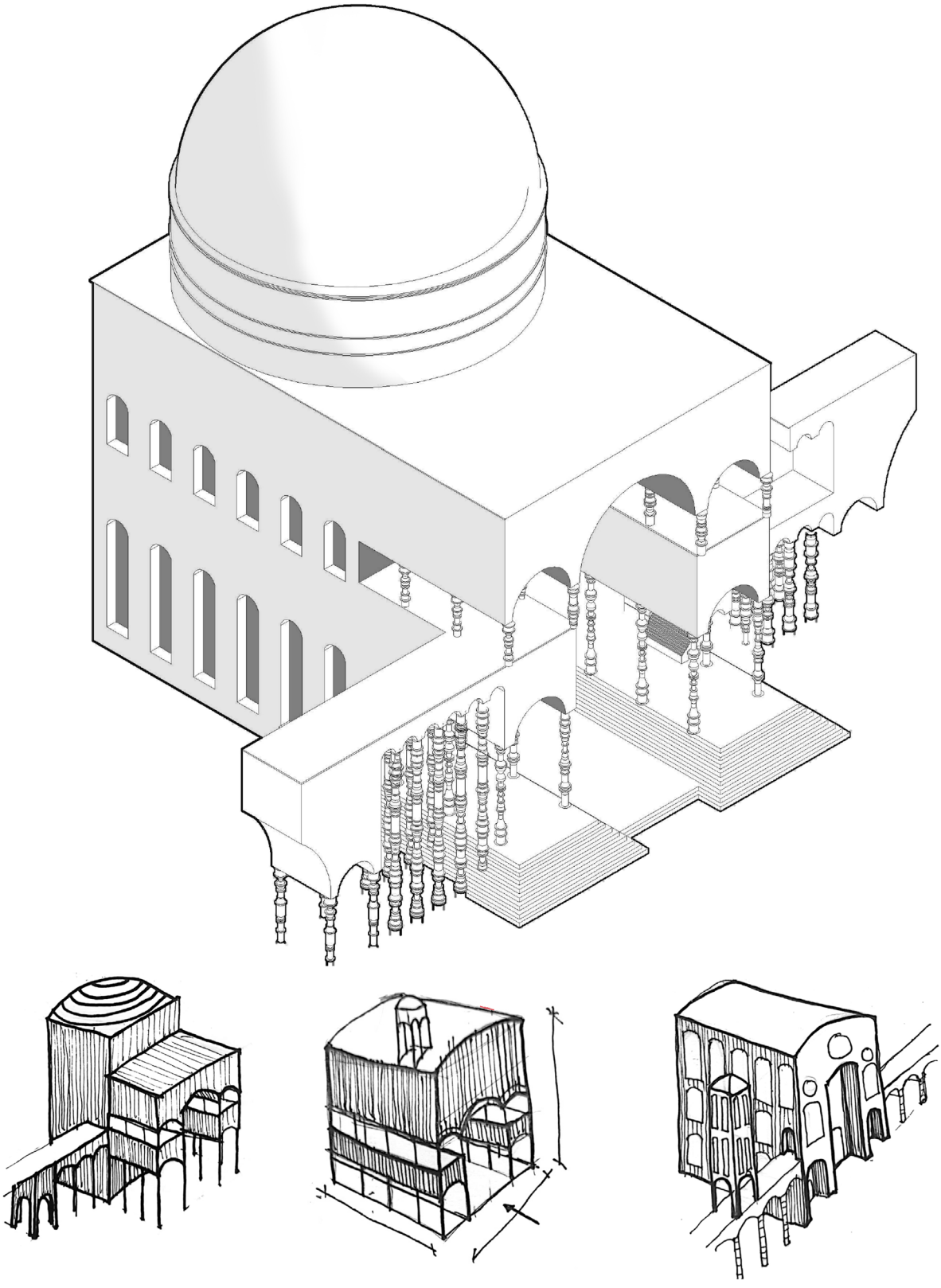


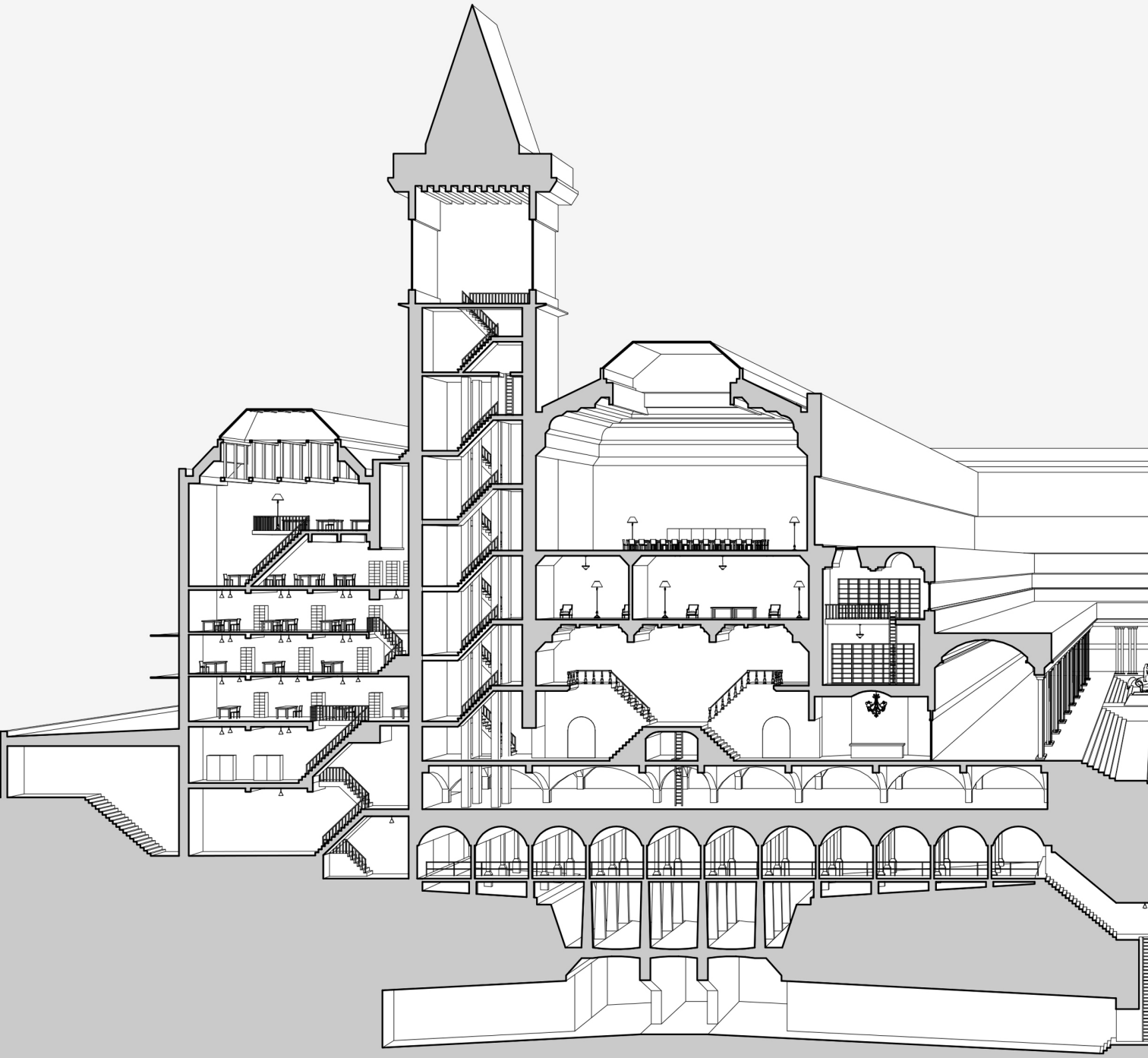


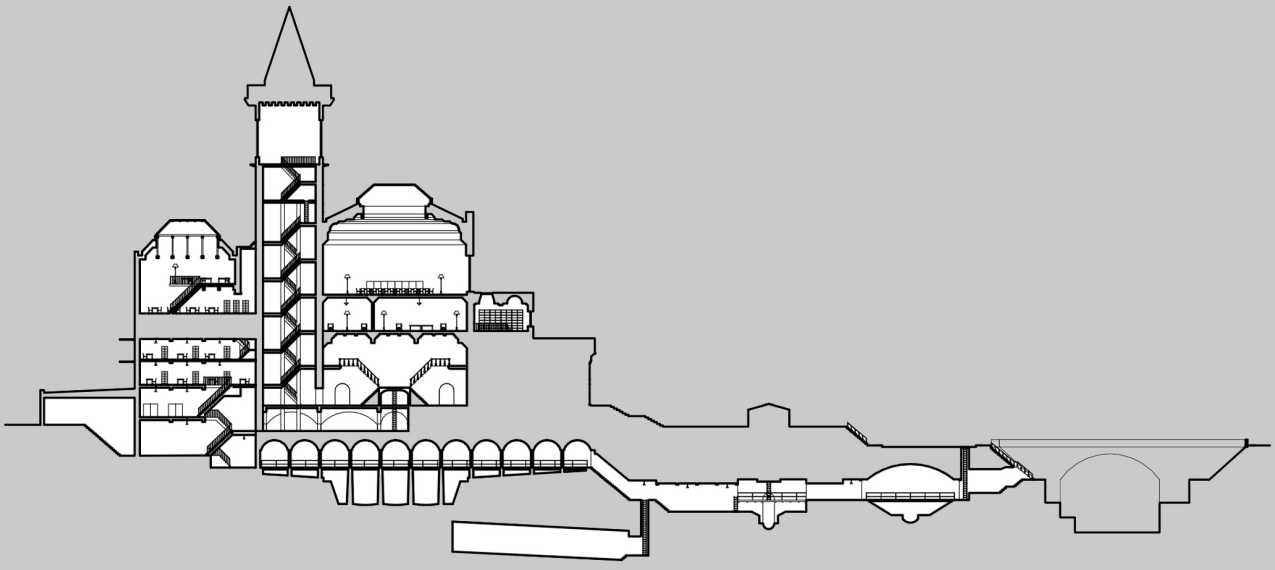


ISSN 2387-1733 / **E-ISSN 2444-3484**

Figura 2. *GRIS: La catedral.* Pablo Muñoz Barco, TFG "Dibujo virtual. Construir a través de la mano", tutelado por el profesor Rafael de Lacour, de la Universidad de Granada, y mentorizado por Manuel *Saga* Sánchez García, curso 2020/21. Basado en GRIS, videojuego de Nómada Studio, 2018. Cortesía del autor







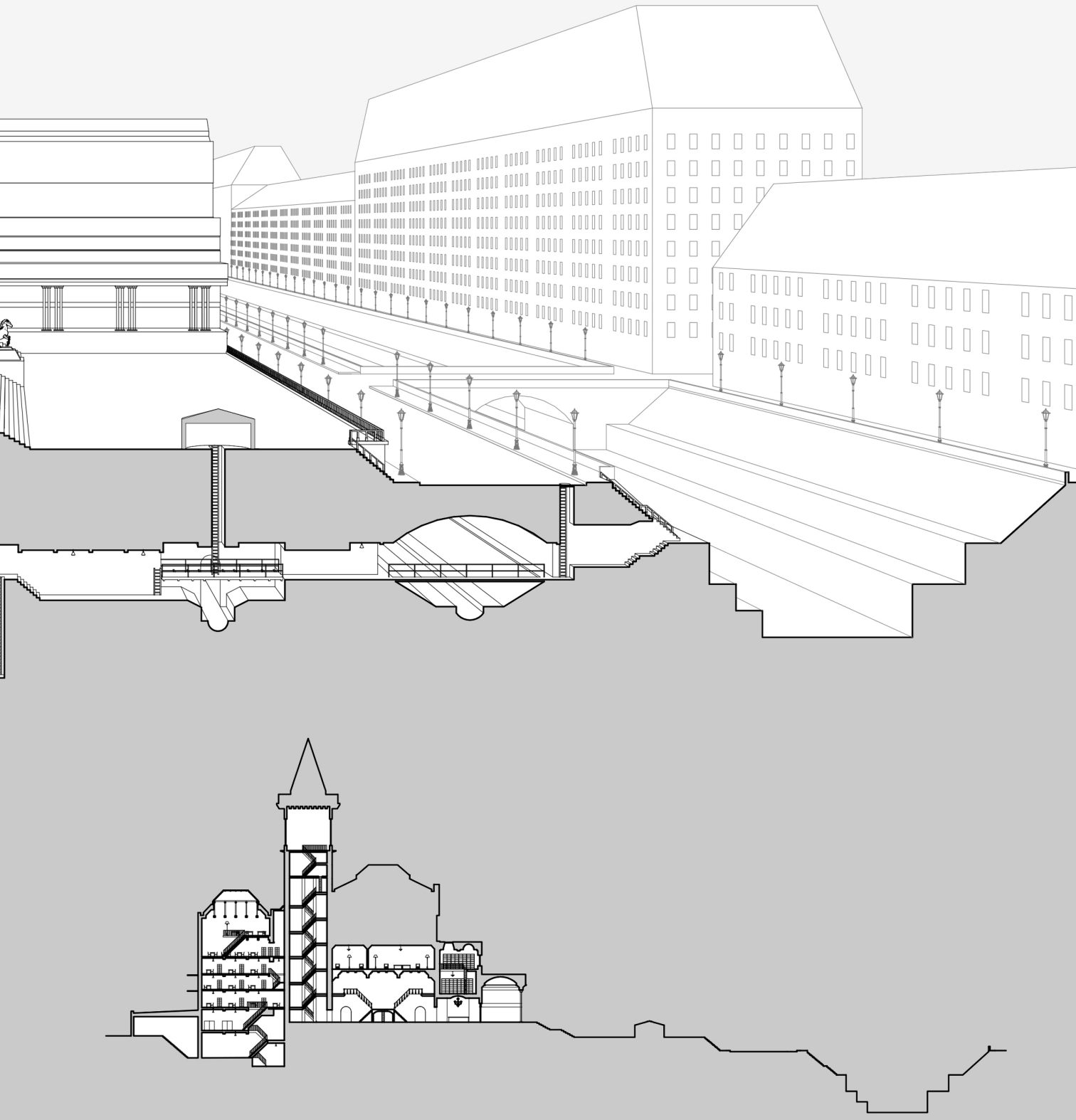
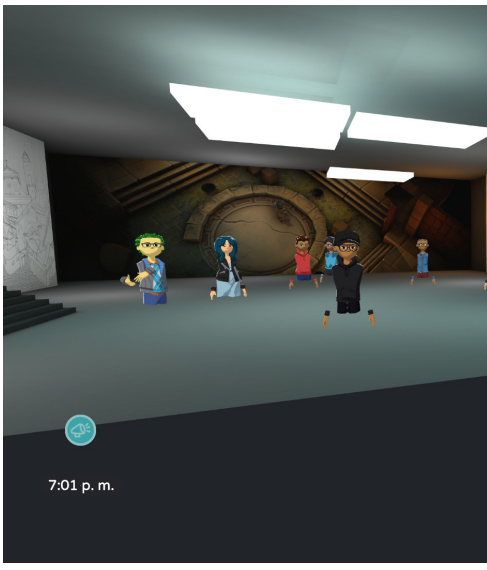


Figura 3. *Calvino Noir: El ayuntamiento.* Jacob Jiménez Fernández, TFG "Arquitectura del mundo virtual. Trascendencia de la sección arquitectónica como escenario narrativo del videojuego", tutelado por el profesor Rafael de Lacour, de la Universidad de Granada, y mentorizado por Manuel *Saga* Sánchez García, curso 2020/21. Basado en Calvino Noir, videojuego de Calvino Noir Ltd., 2015. Cortesía del autor



Figuras 4-12. Capturas de pantalla de la exposición en Meetaverse.

Sonia Seguer

Sonia Seguer
6:23 p. m.

7:15 p. m.
Host Tools

Host Tools

Gaming Through
Architectural Drawi
8:08 p. m.

AGRADECIMIENTOS

El equipo editorial quisiera agradecer a los autores su participación en este octavo número de la revista. También quisiera agradecer al comité científico sus recomendaciones y consejos.
Merecen una mención especial todas aquellas entidades que han realizado las aportaciones económicas necesarias para impulsar este proyecto.
También quisiéramos reconocer la ayuda prestada por:
Editorial Universidad de Granada
Bibliotecas de la Facultad de Bellas Artes y de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura - UGR
María Isabel Cabrera García
Francisco José Sánchez Montalbán
José María Manzano Jurado
Asunción Lozano Salmerón
Rafael Peralbo Cano
Juan Calatrava Escobar
Ignacio Valverde Palacios

REVISORES NO8

Clara Boj Tovar
Manuel Bru Serrano
Juan Calatrava Escobar
Ana del Cid Mendoza
Isaac Diego García Fernández
María del Mar Garrido Román
Marina Hervás Muñoz
Susana Jiménez Carmona
Clara Laguillo Abad
M. Teresa López Castilla
Teresa López Martínez
José López-Montes
Daniel Navas Carrillo
Miguel Oliveros Mediavilla
Pedro Ordóñez Eslava
Montserrat de Pablo Moya
Juan Carlos Robles Florido
Ana Toya Solía Marquínez

Este número ha sido posible gracias a la ayuda del Plan Propio de Investigación y Transferencia (20A) del Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Granada. Además ha contado con la colaboración y patrocinio de las siguientes instituciones:

RECEPCIÓN DE ORIGINALES - CALL FOR PAPERS

Revista SOBRE es una publicación de periodicidad anual que aborda de una manera compleja y poliédrica la relación que establece la práctica del arte –y sus modos y sistemas de producción– con aquellos marcos, medios y dispositivos empleados para su distribución y comunicación en los ámbitos académico y profesional y en la sociedad en general. Los trabajos publicados en las secciones «Campo» y «Panorama» son sometidos a revisión anónima (sistema «doble ciego»).

Los artículos de investigación o revisión que se dirijan a la sección «Campo» podrán tratar, de manera abierta, uno o varios de los siguientes ejes:

· Investigaciones que cuestionen y profundicen en el uso de los medios de difusión y comunicación de la producción en arte y arquitectura, de los más clásicos (libros, revistas, catálogos, cine, fotografía...) a los más contemporáneos (vídeo, webs, blogs, redes sociales...).
· Reflexionar sobre proyectos artísticos que usen medios editoriales o que trabajen conceptos como la *multiplicidad*, *serialidad* o *secuencialidad* de archivos textuales o visuales.
· Investigaciones sobre archivos, registros y memoria en los campos del arte y la arquitectura.
· Revisión de iniciativas y experiencias sobre legislación, políticas de derechos de autor y licencias en los ámbitos del arte y la arquitectura.
· Herramientas y tecnologías que permitan la edición, reproducción, multiplicación y circulación de obras artísticas.
· Problematizar la edición o reflexionar sobre experiencias en torno a ella como acto discursivo y experimental.
· Revisión de prácticas culturales (música, artes escénicas, danza, cine, etc.) que incidan o den importancia a los procesos de edición.

La recepción de artículos para la sección «Campo» está abierta permanentemente.

Los artículos de investigación o revisión que se dirijan a la revista para ser incluidos en la sección «Panorama» deberán ajustarse a la temática propuesta y enviarse dentro del plazo anunciado por la revista.

NORMAS PARA EL ENVÍO DE ORIGINALES

La *revista SOBRE*, editada en la Universidad de Granada, está dirigida a especialistas, investigadores y profesionales de los campos del arte, la historia del arte, la arquitectura y cualquier otra disciplina que pueda aportar conocimiento dentro de los ejes de interés de la revista. SOBRE acepta trabajos originales, de carácter empírico y teórico, realizados con rigor metodológico y que supongan una contribución a la investigación en los ámbitos de la producción artística y de los medios y las políticas de la edición. Los trabajos deben ser inéditos y no estar en proceso de revisión o publicación por ningún otro medio. Estarán escritos en español, portugués o inglés, y serán presentados y enviados a través de la plataforma digital Open Journal Systems de la revista (http://revistaseug.ugr.es/index.php/sobre), en la que se encuentran indicaciones concretas para llevar a cabo el proceso.

El envío se ajustará al formato especificado en estas normas. El incumplimiento de ellas supondrá la no evaluación del trabajo. Se recomienda, por tanto, atender minuciosamente a las instrucciones y descargar la plantilla para la redacción del artículo que se puede descargar en la web de la revista.

SOBRE
Prácticas artísticas y políticas de la edición

06/2022-06/2023 | 150 pp
ISSN 2387-1733 | E-ISNN 2444-3484 | DL GR 437-2015

SUMARIO
Contents

05 **EDITORIAL**

07 **PANORAMA**
07-21 **José Antonio Vertedor-Romero.** De la interfaz física a la digital: un análisis transversal de la aportación de las principales creadoras a la música electrónica. *From the Physical to the Digital Interface: A Transversal Analysis of the Contribution of the Leading Female Creators to Electronic Music*

22-30 **Javier Boned Purkiss, Alberto E. García-Moreno y María José Márquez-Ballesteros.** Ciudad y arquitectura a la escucha: el sonido indiscreto como argumento cinematográfico *City, Architecture, and Listening(in): Revelatory Audio as a Film Storyline*

31-40 **Dana Papachristou.** Paseos de medios locativos: Los medios geo-locativos como medio de subversión de la historiografía hegemónica. *Locative Media Walks: Geolocative Media as Means of Subverting Hegemonic Historiography*

41 **PASAJES**
41-56 **Josep Cerdà y Pedro Alcalde.** Sonidos ocultos. Privados y públicos: imaginarios, rescatados y restituidos. Cartografías sonoras (2021-2022). *Hidden Sounds-Private and Public, Imaginary, Rescued, and Restored. Cartographies of Sound (2021-2022)*

57 **ENCARTE**
57-63 **Jesús Jara López.** Miniaturas algorítmicas

64-74 **Rubén Barroso.** Barrio Bomba/Fonoteca Sevilla

75 **CORRESPONDENCIAS**
75-83 **Alicia González, Ana Folguera, María Palacios y Trinidad Jiménez.** Falla - Zuloaga: Correspondencia

84 **ESTUDIO**
84-95 **Teresa López Castilla.** Cortocircuitos... Mujeres y disidencias buscando colectivizar y producir espacios seguros en la música (electrónica). *Short Circuits... Women and Dissidences Seeking to Collectivize and Produce Safe Spaces in (Electronic) Music*
A partir del documento importado

96 **CAMPO**
96-111 **María Gelpí Rodríguez.** De la biomecánica a la biopolítica: sobre los contemporáneos modos de ser -productivo, urbano, aburrido y teatral- y su conformación con el entorno. *From Biomechanics to Biopolitics: About the Contemporary Ways of Being – Productive, Urban, Boring and Theatrical – and their Conformation with the Environment*

112-120 **Albert Alcoz.** Recuperación y distribución de obras de videoarte en el contexto español. El caso de Carles Pujol. *Recovery and Distribution of Video Art Works in the Spanish Context. The Case of Carles Pujol*

121-136 **Khairi Jamli.** Del derecho a la ciudad a *DreamCity. From the Right to the City, to the DreamCity*

136-137 **NOTA CURRICULAR DE LOS PARTICIPANTES**

138 **CITA DE CIERRE**
139-149 **Manuel *Saga* Sánchez García.** «Gaming Through Architectural Drawing». Exposición en el metaverso.

PANTALLA
Fábrica de Artillería, Sevilla. Fotografía de Ana del Cid Mendoza

sobrelab.info
contacto@sobrelab.info