



## EXTRA > Conversación con José Manuel Berenguer

Como complemento a la selección musical que de Sonidos en Causa para la serie de RWM INTERRUPCIONES, reproducimos aquí una conversación por email con José Manuel Berenguer, que tuvo lugar en el otoño-invierno de 2012.

### Contenidos del PDF:

- 01. Conversación con José Manuel Berenguer
- 02. Enlaces relacionados
- 03. Créditos
- 04. Licencia

Artista intermedia, compositor, profesor, comisario... Los distintos epígrafes que sirven para describir la trayectoria de José Manuel Berenguer (Barcelona, 1955), reflejan la naturaleza pluridisciplinar que desde el comienzo ha guiado su actividad. Más allá de su propia obra, la difusión de la música electroacústica y el arte sonoro han llevado a Berenguer a una estrecha vinculación con numerosas instituciones, festivales y organizaciones. Es cofundador de la Orquesta del Caos y, junto a Clara Garí, de Còclea y Nau Còclea, en Camallera, donde dirige el Festival Música13. Colaborador del Institut International de Musique Electroacoustique de Bourges (Francia), fue el diseñador y primer responsable del Laboratorio de sonido y música del CIEJ, de la Fundació la Caixa de Pensions. Como docente fue profesor de Música Electroacústica en el Conservatorio de Bourges. Actualmente enseña Música Experimental en el Master en Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona y colabora en el Laboratorio de Creación Sonora de la Universitat Pompeu Fabra. Ex-Presidente de la Asociación de Música Electroacústica de España, actualmente es Presidente de Honor de la International Conference of Electroacoustic Music del CIM/UNESCO, miembro de la Académie Internationale de Musique Electroacoustique/Bourges, de la Academia del Consejo Nacional de la Música del CIM/UNESCO, del Consejo de Expertos de la MISAME y de los patronatos de Fundació Phonos y Fundació AAVC.

# Conversación con José Manuel Berenguer

En esta conversación José Manuel Berenguer reflexiona sobre los conceptos de paisaje sonoro y grabaciones de campo, así como en su práctica en el contexto actual, en un momento en el que el género está cobrando especial protagonismo en el campo de la creación sonora.

## 01. Conversación con José Manuel Berenguer

A raíz de la publicación de vuestro podcast en Ràdio Web MACBA ([rwm.macba.cat/es/curatorial/interruptions\\_8\\_sonidos\\_en\\_causa/capsula](http://rwm.macba.cat/es/curatorial/interruptions_8_sonidos_en_causa/capsula)), surgió un debate interno respecto a la terminología: en el caso de vuestra recopilación de muestras hablamos en todo momento de grabaciones de campo, más que de paisaje sonoro. La reflexión o pregunta de salida sería pues si la manipulación con fines estéticos (o narrativos) es lo que convierte una grabación de campo en un paisaje sonoro.

Aprecio cierta confusión en el significado del término paisaje sonoro que creo convendría despejar. Del término *soundscape*, cuya traducción al español parece ser "paisaje sonoro", dice Barry Truax que es: "el entorno sonoro con énfasis en la forma en que se percibe y entiende por el individuo o por una sociedad. Por lo tanto, depende de la relación entre el entorno y el individuo. Puede referirse a los entornos reales o a construcciones abstractas, o de cintas, en particular cuando se considera un entorno artificial."<sup>1</sup>

Me pregunto a menudo cómo ha sido que, de repente, surja esa idea de paisaje sonoro como algo que se construye o proviene de la modificación de otra cosa, a saber, la grabación de campo de un determinado entorno sonoro. Si así fuera, ¿cómo podría el propio Schafer afirmar que "los motores son los sonidos que predominan en el paisaje sonoro mundial"?

Lo cierto es que Schafer, tratando de dar toda la amplitud posible al término como "un campo de estudio acústico cualquiera [...], una composición musical, un programa de radio o un ambiente",<sup>2</sup> por desgracia, no es demasiado explícito. Puede que esa apertura haya sido interpretada parcialmente en el sentido de que un paisaje sonoro es resultado de ciertas acciones vinculadas a la producción de sonido, pero, de todas maneras, ni la idea de ambiente ni la de campo de estudio acústico implican manipulación alguna ni cambio de contexto. En cuanto a la de composición o programa de radio, se trata de casos más particulares que, sin embargo, permiten generalizaciones por las que se convierten en entornos perceptivos de sus receptores pasivos. Por ejemplo, la programación radiofónica de un determinado lugar constituye su paisaje sonoro radiofónico.

La única explicación posible que encuentro para la emergencia de acepciones que podrían situarlo en paralelo con el ready-made es que la confusión provenga de la ambigüedad de la traducción del término al español (y al francés y, en general, a las lenguas latinas), donde por paisaje puede entenderse "pintura de un paisaje". El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española responde a la entrada "paisaje" de la manera siguiente:

1. m. Extensión de terreno que se ve desde un sitio.
2. m. Extensión de terreno considerada en su aspecto artístico.
3. m. Pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno

Sin embargo, téngase en cuenta que la primera acepción es: "extensión de terreno que se ve desde un sitio". Está claro que la componente de "experiencia fenoménica" queda bien reflejada en esta definición porque está considerando algo que "se ve" y que, por tanto, "se experimenta". Asimismo, se recalca la existencia de un único punto de observación, desde donde solo hay lugar para un único individuo en un momento determinado. El hecho de que para el paisaje sonoro en algunos casos se haya optado por las acepciones segunda y tercera



[Archivo Sonidos en Causa]

podría explicarse por la procedencia artística —claramente musical— del término *soundscape*.

Como yo no lo he inventado, solo me siento autorizado a abundar en su definición y quizá ampliarla al resto de especies animales diciendo que el paisaje sonoro es el conjunto de la experiencia acústica vinculada a la localización espacio-temporal de un individuo de cualquier especie dotada de audición. Es claro que en una sala donde se propone la escucha mediatizada por altavoces de la grabación modificada o no de un entorno acústico o *soundscape*, el elemento predominante del paisaje sonoro de ese lugar es la emisión de los altavoces. Pero eso no la convierte en su paisaje sonoro. La fuente de la grabación será el conjunto de sonidos que integran un paisaje sonoro remoto; aunque parta de ella, la grabación no es, en sí, un paisaje sonoro.

Dicho todo esto, está claro que no pienso que un paisaje sonoro exista en función de una grabación de campo cambiada de contexto o manipulada aún más profundamente, sea con los fines que sea. Lo que deviene paisaje sonoro no es en ningún caso una grabación de campo, sino el conjunto de los sonidos de un cierto lugar durante una franja de tiempo, en virtud de la experiencia que de ellos tenga algún dispositivo sensible suficientemente complejo como para experimentarlo.

**Sonidos en Causa es la evolución de vuestro interés por el paisaje sonoro, que habéis explorado en formatos diferentes en Sonoscop y la Orquesta del Caos. ¿Podéis explicar los pasos que os llevaron a la definición del proyecto y las peculiaridades respecto a aproximaciones anteriores al tema del paisaje sonoro?**

La historia de nuestros intereses en este terreno no es única. Está vinculada a nuestras historias personales, muy distintas antes de reunirnos en la Orquesta del Caos. En mi caso, la exposición al meme<sup>3</sup> del paisaje sonoro data de principios de los años ochenta, cuando tuve mi primer contacto con Barry Truax. Esa relación se ha prolongado hasta la fecha gracias a las reuniones de la Academia Internacional de Música Electroacústica de Bourges. En aquellos años yo era profesor ayudante en la Escuela Nacional de Música y Baile de la ciudad y compositor en residencia del Groupe de Musique Expérimentale de Bourges que, más adelante, cuando el Ministère de la Culture et de la Francophonie reguló el término de investigación musical y creó los institutos de investigación musical hoy seriamente amenazados, le cambió el nombre por el de Instituto Internacional de Música Electroacústica de Bourges. Desde el principio, el término tuvo para mí un significado sobre todo teórico y de alcance social y político. Aunque por supuesto era una cuestión que introduce desde el primer momento en mis programas de estudios, la estética siempre fue lo de menos en este caso. Si lo hice así fue porque siempre pensé que en la creación de música electroacústica y en general, en todos los géneros musicales de mayor apertura a la especulación formal, se necesitaba de anclajes de naturaleza ética, porque sin modulaciones de esa naturaleza, por más interesantes que parecieran los incuestionables logros formales que ya entonces se habían alcanzado, el peligro de desvinculación de los creadores y sus creaciones con la sociedad aumentaría de manera incontrolable.

A mi vuelta a España a finales de esa década, traté de introducir y divulgar el término y su contexto a través de la infraestructura que me ofrecía el Centre d'Iniciatives i d'Experimentació per a Joves de la Fundació La Caixa. Diseñé y dirigí actividades participativas cuyo objeto era la estimulación de la sensibilidad acústica entre los jóvenes de Cataluña. En ellas participaron los entonces jóvenes artistas colombianos Roberto García y Ricardo Arias, que supervisaron las tomas de registros digitales de muchos paisajes sonoros barceloneses, el compositor Jep Nuix y otros investigadores, como José Luis Carles, vinculado en aquella época al Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

Desde mi vuelta a España hasta las primeras actividades de la Orquesta del Caos entorno al paisaje sonoro, estuve en constante relación con la producción artística vinculada a esa idea debido a mi filiación electroacústica. El paisaje sonoro y sus registros han sido motivo de especulación artística en ese género desde su comienzo. Aunque una parte significativa de mi producción contiene grabaciones de campo de paisajes sonoros, como jurado de premios internacionales de



[Archivo Sonidos en Causa]

composición electroacústica, he sido testigo de muy diversas aproximaciones estéticas y metodológicas a esta cuestión.

La primera actividad de la Orquesta del Caos dedicada al paisaje sonoro fue el Simposio de Música Electroacústica En Red O de 1999.<sup>4</sup> Ya entonces, la idea de paisaje sonoro como experiencia se hallaba claramente reflejada en su declaración de intenciones: “El paisaje sonoro es una experiencia común a gran número de especies dotadas de sistema nervioso. También es un elemento esencial para su supervivencia: el éxito de la adaptación al medio depende en parte de la precisión y premura con la que ciertas señales acústicas son identificadas. Para bien o para mal, fueran quienes fueran, vinieran de las llanuras formadas por las cenizas de la explosión del Ngorongoro o no, si nuestros antepasados no hubieran sido capaces de detectar a sus depredadores a kilómetros de distancia en la oscuridad, no estaríamos aquí.”

Desde 2004 todas las actividades de la Orquesta del Caos tuvieron que ver de una manera u otra con el paisaje sonoro,<sup>5</sup> que fue abordado desde perspectivas totalmente diferentes y expresamente alejadas de las corrientes principales, porque siempre creímos que el paisaje sonoro es un elemento patrimonial del que nadie puede apropiarse y al que le conviene aire fresco. Zeppelin se centró en 2005 a la relación del sonido con el control social; en 2008, en la sordera intelectual, es decir a la insensibilidad cognitiva a las sutilezas del paisaje sonoro y en 2009, en la relación del poder con el sonido. Sobre el control, *El sonido en la cueva* y *Sonidos del poder/Escuchas del miedo* fueron los lemas de esas ediciones.<sup>6</sup>

Las ediciones de Zeppelin de 2010 y 2011 tuvieron Sonidos en Causa como única fuente de inspiración. Sentíamos la necesidad de cambiar la dinámica de las convocatorias en las que trabajamos desde hacía ya una década. En general, hasta ese momento, habíamos tratado de encontrar temas de alcance social, político o antropológico relacionados con el trabajo del sonido para solicitar a la comunidad internacional de creadores sonoros que nos enviara obras basadas en ellos. Eso había tenido siempre bastante éxito, pero nosotros queríamos ofrecer algo distinto a la sociedad. Expresamente eludo la referencia explícita a las comunidades artística, electroacústica o sonora, porque nuestra intención ha sido siempre partir de ellas para abrir las puertas a todo el mundo. ¿Qué podíamos ofrecer a nuestros congéneres? ¿Cómo podíamos incentivar a los creadores a enviarnos sus reflexiones sonoras? La respuesta, de hecho, era obvia. Tenía que ser algo cuya carencia fuera manifiesta y cuya realización estuviera a nuestro alcance. Desde hacía tiempo, los registros de paisajes sonoros a la disposición de los usuarios de las redes nos parecían demasiado cortos y carecían, en general, de calidad uniforme. La necesidad de registros de larga duración del paisaje sonoro se hace evidente a la lectura del *Handbook for Acoustic Ecology*—un texto de 1978—, pero hasta ahora no parecía que eso se hubiera tenido demasiado en cuenta en las políticas de otros archivos sonoros de internet. En gran parte, Sonidos en Causa es eso: un archivo de registros de paisajes sonoros de veinte minutos de duración tomados en condiciones técnicas óptimas, al alcance de quien los quiera escuchar. En la actualidad hemos alcanzado ya los 500 gigabytes de información.

**Del proyecto a las campañas in situ, la lógica de la práctica debe haber variado vuestras expectativas iniciales. De la idea a la realización ¿qué ha cambiado?**

Estábamos convencidos de la influencia directa de la presencia humana en el paisaje sonoro. Nos preguntábamos también si de forma indirecta los más que evidentes cambios medioambientales debidos a la actividad de nuestra especie tendrían un correlato sonoro. No sabíamos cómo ponerlo de manifiesto, pero el empleo del recurso de la comparación nos parecía buena idea. En cualquier caso, quisiera subrayar el hecho de que con poner de manifiesto esa realidad no pretendíamos demostrar nada; solo mostrarla en el sentido más emparentado posible con el del Wittgenstein del *Tractatus logico-philosophicus*. Al principio nuestra intención era tomar muestras del paisaje sonoro de lugares donde hubiera presencia humana y del de lugares donde no la hubiera, para presentarlas en contraposición dialéctica y generar de esta forma situaciones de conflicto que indujeran a la reflexión y estimularan la creación de nuevos trabajos.

Sin embargo, entre agosto de 2008, cuando el proyecto obtuvo el apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y



[Archivo Sonidos en Causa]

octubre de 2009, la fecha de la primera campaña en el Trapecio amazónico, hubo mucho tiempo para reflexionar. Durante ese año, el interés por la presencia humana como motor de cambio, que empezamos asociando a la colonización, experimentó una evolución que terminó decantándose por la actividad económica, porque nos fuimos percatando de que en todos los lugares escogidos para la realización de campañas, el cambio reciente a considerar era plenamente asociable al desarrollo económico. Por otra parte, no estábamos convencidos de la eficacia de la contraposición desnuda entre tomas de lugares distintos, porque lo que nos interesaba de verdad era la contraposición temporal del paisaje sonoro de un mismo sitio. No obstante, el viaje al pasado continúa siendo imposible y puede que se mantenga así hasta que el Universo se disuelva. La idea definitiva surgió precisamente de las estrellas. Todo el mundo sabe que al mirarlas las vemos en su pasado y que cuando dirigimos la mirada al fondo del universo, de hecho, vemos de lejos algo muy similar a nuestro pasado. Pensando en esos términos, llegamos a la conclusión de que la comparación del paisaje sonoro actual con el del pasado era posible en zonas donde se hubieran producido modificaciones ambientales debidas al rápido cambio económico, ya que no demasiado lejos de esos puntos existirían otros cuyo desarrollo, al no ser inmediatamente afectado, habría seguido su curso habitual. Pensábamos además que la afectación podía experimentar velocidades decrecientes en relación con la distancia. Es decir que, en una zona suficientemente delimitada, el paisaje sonoro de un lugar resultaría menos afectado cuanto más lejos se hallara del punto de máxima influencia. De esa forma surgió la idea de realizar tomas en diversos puntos del trayecto entre los lugares de máxima y mínima influencia del cambio económico sobre el paisaje sonoro.

Ya en la primera campaña, cuyo punto de mayor afectación del paisaje sonoro seleccionado fue la ciudad colombiana de Leticia, nos dimos cuenta de que al abandonar el núcleo urbano hacia lugares inhabitados en el corazón de la selva donde la actividad económica es completamente nula, los trayectos en línea recta rayan lo imposible. En aquella y en las campañas posteriores fue necesario buscar caminos de trazado siempre harto caprichoso. En el mejor de los casos, el trayecto quedaba determinado por el curso de los ríos. En el peor, por la espesura de la vegetación.

Como nos interesaba fomentar el empleo de los archivos por terceras personas, sin conocer previamente los detalles ulteriores, esa metodología fue aplicada con todo el rigor y sin modificaciones en todas las campañas menos en una. Fue la de río Baker, en cuya cuenca, el proyecto hidroeléctrico de HidroAysén tenía previsto el asentamiento de instalaciones hidrológicas que se presume que causarán un gran impacto ambiental. Deseábamos especialmente documentar el paisaje sonoro en las inmediaciones de lugares donde se prevé la construcción de las presas, quizá los elementos medioambientalmente más agresivos, con la finalidad de disponer de material de comparación en el caso altamente probable de que en el futuro esas construcciones lleguen a ser realidad.

A pesar de este matiz, tampoco en esta ocasión abandonamos totalmente la práctica de trayectos entre puntos de máxima afectación y otros de mínima, porque consideramos los lugares de emplazamiento de las presas como puntos de máxima afectación en un futuro probable. Así, esta vez, la comparación se planteaba entre el presente de noviembre de 2011 y el de un futuro que aún no ha llegado, por existir cuestiones legales y técnicas, felizmente aún no resueltas.

Otro aspecto invariable de la metodología de las grabaciones de Sonidos en Causa procede directamente de las características de esos objetos especiales que nosotros identificamos como paisajes sonoros y a los que nos hemos referido en muchas ocasiones como las experiencias que todas las señales acústicas de un entorno suscitan en los individuos de especies dotadas de sentido del oído. Una característica muy importante de esas asociaciones de sonidos es su variabilidad. Experimentan cambios cíclicos en muchos niveles temporales. La disposición permanente de micrófonos en lugares de posible conflicto medioambiental al acceso de los internautas, el proyecto que llamamos RedEsLab, que presentamos durante el Zeppelin Expandit 2011, no es aún realidad, de manera que en la actualidad no disponemos de medios para registrar largos períodos de tiempo. Como los paisajes sonoros experimentan variaciones de gran interés en lapsos de tiempo comprendidos entre los 15 y los 60 minutos, decidimos desde el principio realizar grabaciones de 20 minutos de duración. En contadas ocasiones, al constatar in situ el interés particular de los cambios que se estaban operando,



[Archivo Sonidos en Causa]

alargamos esa duración a un tiempo indefinido que en algunos casos llegó a ser el doble de la inicialmente prevista. Otras veces tuvimos que abandonar las grabaciones porque corríamos peligro, como en un incendio provocado por colonos del tabaco, cerca de la población de El Soberbio, en la Provincia de Misiones, Argentina. Todas las grabaciones han sido realizadas a resolución de 24 bit y frecuencia de muestreo de 48 kHz, por lo que pesan alrededor de 300 megabyte cada una.

Lo que más modificaciones ha sufrido a lo largo de estos años es la documentación de los datos adicionales a la grabación. En la actualidad, anotamos no solo la localización, la hora y la fecha de la toma, sino que también damos cuenta de la altitud y la orientación del micrófono en el momento de realizarla.

**El proyecto despierta ciertas expectativas ya sea por el nombre del mismo, Sonidos en Causa, como por el hecho de que registra un patrimonio en proceso de cambio irreversible. Me consta que parte de una sensibilidad de denunciar ciertos procesos de cambio, pero que en la realización del mismo, habéis sido testigos de una realidad, en la que el cambio a veces es necesario.**

Los sonidos, igual que los colores y los contornos de las cosas se perciben como formas. Todas las estructuras generadoras de formas en la naturaleza viva están de manera directa o indirecta condicionadas por mecanismos evolutivos, de manera que suscitan percepciones cambiantes. Las cosas son como son, las percibimos como las percibimos, porque a causa de ello alguna población de individuos de alguna especie ha obtenido ventajas en la perpetuación de sus genes, los cuales, tras ciclos y ciclos reproductivos, tienden así a extenderse a la mayoría de los individuos de la especie. Los cantos nupciales de las aves, por ejemplo, son de una forma concreta porque, gracias a ello, las estructuras genéticas que los determinan tienden a obtener más éxito reproductivo que otras estructuras genéticas que determinan cantos menos atractivos para los individuos del sexo opuesto. Pongo el caso de las aves porque es muy llamativo, pero igual ocurre con los sonidos de otras clases de animales. Las hembras del grillo, por poner otro ejemplo, localizan al macho por su canto, que debe ser de una forma particular para que les parezca *sexy*. El sonido de unas especies encuentra su lugar entre el de otras tras períodos larguísimos de adaptación. Es muy instructivo comprobar que en la selva o en la sabana, los sonidos de los animales se escuchan independientemente, casi sin interferir entre sí. Tienden a ocupar bandas espectrales o ventanas temporales distintas, así que es habitual percibirlos simultáneamente en todo su esplendor. Eso es porque generación tras generación, los individuos de cada especie van ajustando sus producciones sonoras de manera que ocupan las bandas de espectro o las franjas de tiempo menos densas, por lo que la probabilidad de enmascaramiento de su canto es menor. Con ello, aumentará la probabilidad de ser localizado por los congéneres del sexo opuesto y así, si no lo localizan también sus depredadores, mayor será también la probabilidad de aparearse y perpetuar su material genético.

El patrimonio sonoro, al menos en lo que atañe a los sonidos de la naturaleza viva, está sujeto a procesos evolutivos. Me gustaría señalar que los cambios debidos a tales procesos naturales tienden a ser irreversibles. El sentido de la evolución es el mismo que el de la flecha del tiempo. Una vez afianzado un determinado estado, la vuelta atrás es de prácticamente imposible. Casi tanto como la de que espontáneamente se recompongan los añicos de un vaso que se estrelló contra el suelo. En las diversas elaboraciones y presentaciones del proyecto, quizá no hayamos conseguido reflejar la idea de irreversibilidad del cambio en el patrimonio sonoro o, por no alcanzar a controlar completamente todos los aspectos y usos de nuestra propuesta, quizá no hayamos atajado con suficiente energía las interpretaciones sesgadas. El patrimonio sonoro cambia constantemente y de manera irreversible. Siempre. Haya mediación humana o no. Esté compuesto de sonidos de procedencia humana o no. Probablemente, sin embargo, el proceso es mucho más rápido cuando los humanos entramos en juego y eso sí es algo sobre lo que pretendíamos llamar la atención: se producen incrementos en la velocidad del cambio del paisaje sonoro, que, inducidos por la presencia humana, impiden o dificultan el ajuste del resto de elementos sonoros a las nuevas situaciones globales de ocupación del espectro. En algunas ciudades parece comprobado que hay aves que trasponen hacia arriba la frecuencia de sus cantos, posiblemente como resultado de una adaptación a zonas de espectro



[Archivo Sonidos en Causa]

donde no hay tanto enmascaramiento, de manera que podrían ser escuchados con mayor facilidad. Otras especies con menos capacidad de adaptación quizá hayan abandonado las ciudades en busca de otros hábitats menos ruidosos.

Está claro que las agresiones al paisaje sonoro no se producen por gusto. Lo corriente es que se den solo como consecuencia de actividades que se juzgan necesarias para las comunidades humanas y que, como efecto colateral, producen un alto contenido de basura en forma de sonido que ensucia el paisaje sonoro. En ocasiones van acompañadas de la inconsciencia. En otras, se ha explotado la inconsciencia y la falta de información de los más directamente afectados. Las sociedades necesitan sacar partido de los recursos de los territorios que pueblan, así que habrá que aceptar modificaciones medioambientales controladas para seguir existiendo hasta que el Sol crezca tanto que engulla la Tierra. Si para entonces continuamos aquí sin haber sido capaces de crear o alcanzar un nuevo planeta, desapareceremos con todas las otras especies a causa de la mayor extinción de la vida en la Tierra de todos los tiempos. Sonidos en Causa no pretende sugerir ni imponer a ninguna comunidad un determinado comportamiento con su paisaje sonoro ni con su entorno. Lo único que sabemos es que las cosas deben cambiar y que ello necesita debate. Con la esperanza de alimentar esa discusión, los documentos sonoros de nuestro proyecto están accesibles a quienes lo deseen, para ilustrar los puntos de vista más diversos.

A fin de situar Sonidos en Causa en la complejidad de su contexto, quizá convenga tener en cuenta que, si bien desde el principio del proyecto estuvimos interesados en la influencia de las colectividades humanas en el paisaje sonoro, ello siempre fue desde una perspectiva diametralmente opuesta a cualquier mirada articulada en la dicotomía naturalidad-antinaturalidad. Casi desde que en nuestra juventud, cada uno por su lado, empezamos a pensar en la cuestión del lugar de la especie humana en la naturaleza, la consideramos en iguales términos que las otras. Ni está por encima ni por debajo ni al lado de la naturaleza. La humanidad está en la naturaleza y por eso mismo forma parte de ella. Como las demás especies, contribuye con los productos de su actividad en la conformación del medio que las contiene a todas. La oposición entre artificialidad, como propiedad eminentemente humana no determinada biológicamente, y la naturalidad, como característica tanto humana como del resto de la naturaleza, nunca nos convenció. En principio, porque nos parece dudoso que las culturas humanas no tengan razones biológicas. Si uno ahonda un poco en las razones de las costumbres, halla vínculos fuertes entre estas y las respuestas de las comunidades humanas a las presiones del entorno. Es factible considerar las ciudades, construcciones tradicionalmente consideradas artificiales, como interfaces de la humanidad con la naturaleza. Son como son para dar respuesta a las presiones del ambiente, como los nidos o las madrigueras. Los techos de las casas están para protegernos de la lluvia, del calor y del frío; los acondicionadores de aire, para mantener la temperatura dentro de unos límites. Igualmente, el alcantarillado, para canalizar las aguas y poder desplazarnos sin demasiado problema por las aceras. Si el mobiliario es diseñado de acuerdo a nuestras especificidades biofísicas, los menús se preparan teniendo en cuenta tanto nuestras necesidades de aporte energético, como las particularidades placenteras del sentido del gusto. Los deportes llevan al extremo habilidades enteramente dependientes de nuestras condiciones biológicas. Debemos protegernos de las lluvias y de la temperatura porque dependemos de nuestra condición biológica. Necesitamos los mercados para acceder a los nutrientes que asegurarán el equilibrio termodinámico de nuestras estructuras bioquímicas. Encontraríamos infinidad de ejemplos similares. Se me puede objetar que hay una gran diversidad de culturas, de respuestas distintas a las presiones del ambiente sobre los humanos. Pero cada especie constituye en sí una respuesta distinta a esa clase de presiones. Se trata del azar filtrado. Como diría Demócrito –según Monod<sup>7</sup>– las cosas ocurren por azar y por necesidad. ¿Por qué en la actividad humana no habría de ocurrir lo mismo? Alguien podría objetarme, también, que las respuestas humanas son resultado de la reflexión y del libre albedrío, del empleo de la mente. Yo respondería que la reflexión y la voluntad son hoy por hoy términos en tela de juicio en el terreno neurobiológico. Resulta que la experimentación neuropsicológica no ha conseguido demostrar que movamos un dedo porque queramos moverlo. Podría ser justo lo contrario: tener la sensación de quererlo mover porque lo movemos. Y es que la inteligencia parece haberse desarrollado para responder apropiadamente a las presiones ambientales; no para querer o no dar tal o cual respuesta.



[Archivo Sonidos en Causa]

No podemos considerar las producciones humanas al margen de la naturaleza, porque son naturaleza. Tampoco, decir con total convicción que la humanidad sea especialmente pernicioso para la vida. Hace años que se habla de la séptima extinción, la de la llamada megafauna, la que habría dado comienzo en el Holoceno, hace diez mil años, con gran probabilidad a causa de las actividades humanas. Quizá responda a un sentimiento poco fundamentado, pero me gustaría romper una lanza en favor de las culturas que viven en armonía con otras especies. Desde luego cabe preguntarse si esa armonía es real. Sea como sea, yo convendría en que hay usos culturales más perniciosos para la vida que otros y que no es necesaria la artificialidad de un agente para causar daño irreparable en la naturaleza. El meteorito que cayó en la península del Yucatán hace más de 65 millones de años y que al parecer causó la extinción del setenta por ciento de la vida y, con ella, de casi todos los dinosaurios, no fue estadísticamente el peor de todos. Nadie lo calificaría de artificial

No pretendo justificar los excesos de los humanos en el planeta. Todo lo contrario. Las reflexiones anteriores solo ponen en cuestión la propia necesidad de tener en consideración la idea de artificialidad. Unos meses antes de iniciar la primera campaña de Sonidos en Causa, me llevaban a escribir en "El paisaje sonoro y la evolución de las perspectivas de escucha".<sup>8</sup> "Si la distinción entre naturalidad y artificialidad no tiene sentido en lo que respecta a mi idea de paisaje sonoro, tampoco me sirve, porque no es coherente con una propuesta de creación artística que considere iguales todos los sonidos que forman parte de la experiencia acústica de los humanos."

A pesar de que desde hace ya muchas décadas los científicos vienen argumentado con indicios incuestionables que la evolución no se dirige hacia ninguna parte, que no tiene ningún sentido defender la existencia de cúspides evolutivas, que no hay especies evolutivamente superiores a otras, que no sobrevive el más fuerte sino el que mejor se adapta a los cambios del medio y que, en consecuencia, la humanidad es solo una pieza del mosaico de la vida en la Tierra y no una especie privilegiada, escuchamos con muchísima frecuencia, y en personas con recursos intelectuales muy variados, opiniones que, si fueran argumentadas al extremo, se revelarían contrarias al tan razonable punto de vista evolucionista. La tendencia a situarnos por encima del resto de la naturaleza es algo muy atávico. Por las razones que sean, las orientaciones preponderantes de las culturas humanas han preferido dominarla a integrarse en ella. Al parecer, resultaba rentable diferenciarse de la naturaleza para dominarla. Ahora que nos sentimos inseguros porque en el horizonte se avizora ya la escasez de recursos, eso no está nada claro.

Lo más amable que se me ocurre acerca de las posiciones ideológicas que necesitan separar la humanidad del resto de la naturaleza es que se justifican en visiones jerarquizadas y piramidales del mundo, en cuya cúspide solo cabe instalar a algún dios, justo por debajo del cual se sitúa la humanidad y, por debajo de ella, el resto de seres vivientes. Se sigue de tal construcción que, si la estructura de la creación divina tiene jerarquías, también debe poseerlas la humanidad, es decir, que es natural que existan unos humanos con derechos sobre otros humanos. Pienso, por ejemplo, en quienes, totalmente al margen de la voluntad popular, deciden las leyes de bosques o de costas de un país en beneficio de entidades chapucera e irresponsablemente diseñadas para la obtención de rendimiento económico sin tener en cuenta el seguro deterioro de recursos que conllevan las estrategias orientadas exclusivamente a tal fin. La presencia de la jerarquización en las estructuras ideológicas y la consecuente existencia de castas con derechos sobre otras castas y sobre el mundo es la fuente de todos los desmanes a los que desgraciadamente estamos tan acostumbrados ya, que ni reaccionamos.

Según Francisco Varela<sup>9</sup> una característica sobresaliente de nuestra especie es la habilidad ética, que procede en gran medida de otra contingencia cognitiva de más bajo nivel, más próxima a la maquinaria biológica, consistente en la facultad de observarnos a nosotros mismos. El espíritu de Sonidos en Causa es deudor de ese pensamiento. De ahí nuestro interés en escuchar cómo estamos modificando el paisaje sonoro y si algunos de esos cambios son susceptibles de ser considerados consecuencia o síntoma de los cambios ambientales de los que a todas luces somos responsables.



[Archivo Sonidos en Causa]

Como parecería que la actual tendencia a la destrucción de recursos es inexorable si no entran en juego mecanismos de autocontrol, se nos antoja que el empleo de tecnologías de registro del paisaje sonoro de puntos distinguidos y su publicación en la red en tiempo casi real y sin restricciones contribuiría a la autorregulación de las agresiones contra el medio ambiente. Por ejemplo, el empleo de maquinaria en un contexto poco saturado es perfectamente detectable a gran distancia por un micrófono. Por eso estamos dedicando esfuerzos considerables en el desarrollo de estándares que unifiquen el empleo de recursos de registro en una serie de puntos hipotéticos que en conjunto denominamos Red de estaciones y laboratorios de escucha permanente del paisaje sonoro (RedEsLab).<sup>10</sup>

No somos los únicos que hemos pensado en cosas así. Otros las han llevado a cabo, además. La red LIDO, en funcionamiento desde hace una década, consta de un conjunto de hidrófonos diseminados por todo el mundo, dedicada a la detección de mamíferos marinos. Con las informaciones recabadas por esa red se pretende desviar el paso de buques, detener temporalmente prospecciones petrolíferas, así como los trabajos de instalación de parques eólicos marinos, que generan sonidos de altísima intensidad, más de doscientos decibelios, capaces de provocar desorientaciones con consecuencias letales en muchas de especies. La existencia de proyectos como ese nos estimula particularmente, porque además de hacer posible la retroalimentación negativa inherente a todo mecanismo de autoregulación, muestra un camino hacia la consciencia de nuestra posición en el planeta a través de la escucha.

**Uno de los aspectos que me parece más interesante y distintivo de Sonidos en Causa es su metodología cuasi científica.**

Nos planteamos Sonidos en Causa como una vuelta de tuerca más en la creación basada en el paisaje sonoro sin la cual nos parecería caer en la repetición de la tónica de los trabajos de los últimos años. Hace unas semanas, Werner Cee presentaba un nuevo trabajo en Música13. Era muy diferente de lo que yo le había escuchado antes. No viene al caso ahora la descripción detallada, porque, precisamente, el creador preclaro de Droptap, Istanbul Crecendo y Cuba Soundscape, en esta ocasión, proponía tramas armonicotímbricas como bases para la improvisación de los músicos con quienes compartía el concierto. Nada que ver con el paisaje sonoro. Al preguntarle acerca del vuelco tan considerable que había dado su trabajo, me respondió que todo el mundo estaba haciendo paisaje sonoro y que sentía la necesidad de explorar otras vías completamente distintas. Entendemos su punto de vista. Sin embargo, nuestra impresión acerca de esta cuestión es que, a pesar de la versatilidad de los materiales que emplean y su capacidad para establecer relaciones con casi cualquier cosa que se pueda encontrar en el mundo, la producción de obras basadas en el paisaje sonoro lleva un tiempo explorándose a sí misma. Detectamos cierto estancamiento en el documental. Al menos, eso nos parece. Hace décadas que el paisaje sonoro es un género y los manierismos empiezan ya a menudear. Hasta existe una nutrida población de seguidores y oyentes avezados. Son buenas noticias: cuando esto ocurre en una disciplina, es que se ha alcanzado un notable grado de desarrollo. Sin embargo, para quienes prefieren los terrenos vírgenes, eso es señal de que conviene abrir nuevas vías de exploración. Si no se desea romper totalmente, como en nuestro caso, a veces es posible, a la luz del estado de los nuevos medios al alcance de la creación, retomar aspectos que tal vez podrían haberse extraviado por el camino. La recuperación de la influencia del pensamiento científico en la producción artística y la forma de pensar el arte tiene ahora un sentido especial gracias a la actual situación paradigmática de la comunicación y al hecho de compartir conocimientos.

Esta es una de las razones por las que Sonidos en Causa se plantea con una metodología de aspecto científico. A pesar de nuestra vocación de avanzar y proponer nuevas herramientas para que otros avancen, es muy importante para nosotros aclarar que no pretendemos ser los primeros en nada. Por eso quisiera llamar la atención sobre la relevancia científica del World Soundscape Project, que dio comienzo a sus actividades a finales de los sesenta como proyecto educativo y de investigación.<sup>11</sup> Por ejemplo, Five Villages Soundscape es un análisis detallado del paisaje sonoro de cinco poblaciones europeas, donde Ray Murray Shafer hace gala de su espíritu científico. A él y a sus entonces jóvenes seguidores les movía esencialmente la pasión artística, pero la savia científica corría por sus venas. Abundando en ello, no hay que olvidar que el autor de



[Archivo Sonidos en Causa]

*Acoustic Communication*, es al mismo tiempo creador del *software* para la síntesis de sonido PODX,<sup>12</sup> que empezó implementando la síntesis por modulación de frecuencia y fue el primer dispositivo computacional que llevaría a cabo la síntesis granular en tiempo real. En estos tiempos en que podría parecer que la programación de *software* musical es casi un juego, quizá cueste entender que para concebir ese proyecto y realizarlo entre 1973 y 1999, además de poseer una sensibilidad artística especial que te condujera a la necesidad de construir los instrumentos ideales para tu música, era imprescindible tener una preparación científica notable. Para hacerse cargo de la imbricación entre arte y ciencia en la personalidad de este autor, me parece ilustrativo citar un párrafo casi completo de una entrevista que Toru Iwatake hizo a Barry Truax en 1991:<sup>13</sup> “Lo que hace al ordenador indispensable para pensar distinto acerca del sonido es que te permite controlar situaciones complejas y eso tiene como resultado el cambio de tu rol de compositor. El rol actual no coincide con el de alguien que, según el imaginario decimonónico, inspirado por la divinidad dicta cada detalle como resultado de un viaje al interior del yo. Sin embargo, así es como aún enseñamos la composición. Decimos a nuestros estudiantes que lo abstracto es lo mejor; pero por lo que yo alcanzo a comprender, el arte está en el contexto y tú trabajas con el sonido en el contexto. Yo trato con el sonido en un contexto ambiental y cultural y el ingrediente clave es que el ordenador me permite explorar la complejidad y controlarla. Como compositor, estás conduciendo todo el proceso y eres al mismo tiempo la fuente de las ideas compositivas. Eso es lo que está cambiando el rol del compositor. Desde mi punto de vista, hemos dado un vuelco total a los presupuestos de la música instrumental: en términos de sonido, el modelo distinto de sonido, el modelo distinto de estructura, y el modelo distinto de lo que significa ser un compositor. Esto es lo que he sido capaz de descubrir, lo que ha funcionado en mí con los ordenadores y lo que hace de mí un compositor de música por ordenador.”

Ni Barry Truax ni Ray Murray Shafer son los primeros. Ni los compositores de la Escuela de Darmstadt, muchos de los cuales introdujeron metodologías muy rigurosas en la composición de sus obras. Tampoco lo es Pierre Schaeffer, cuyo *Traité des objets musicaux* emplea con tanta soltura el lenguaje de la acústica como el de la investigación fenomenológica; ni John Cage, que concibe procedimientos rigurosos y aplica aún con más rigor algoritmos en toda regla, en la generación de estructuras aleatorias que justifican la toma de decisiones de todas sus obras a partir de 1951, precisamente en una época atravesada por el descubrimiento de realidades profundamente inquietantes y paradójicas, como el Principio de Indeterminación de Werner Heisenberg, las Máquinas de Turing y el Teorema de Incompletitud de Kurt Gödel.

El desarrollo tecnológico ha dejado su impronta en muchas piezas de arte electrónico. A nuestro parecer, sin embargo, esa huella es superficial y viene determinada por la fascinación de los artistas y del público por las altas cotas tecnológicas alcanzadas. A pesar de los evidentes referentes, echamos en falta una relación profunda entre el arte y el pensamiento científico fundamental. No es que no lo encontremos de vez en cuando. Hay artistas muy rigurosos con su procedimiento y manera de pensar, como el ya citado Barry Truax, y científicos con bellísimas intuiciones casi artísticas, como Gregory Chaitin, pero creemos que es tiempo de introducir en el arte más metodologías propias del quehacer científico y, quizá aún más, de lo contrario: proponer a la ciencia que salga de sí misma y adopte maneras de hacer propias del arte. O mejor: que acepte que en su seno siempre hubo lugar para ir más allá de lo estrictamente riguroso; que el azar no solo está en ciertos casos de estudio de la ciencia, como por ejemplo, en la recombinación genética, el mundo cuántico o en los límites de lo computable. El azar y la diversidad, también y sobre todo, están en el pensamiento, como seguramente defendería Paul Karl Feyerabend,<sup>14</sup> quien nos alerta de la falta de actitud crítica ante los estándares científicos que podrían estar oscureciendo saberes valiosísimos adquiridos por otras formas de conocimiento.

En el fondo de Sonidos en Causa también hay lugar para la arbitrariedad. Nada responde a ninguna razón. Hacemos lo que podemos, a pesar de que tendemos a creer que somos dueños de nuestros actos y voluntades. Nos creemos actores y autores de nuestras vidas, pero no podemos estar tan seguros de ello. La voluntad es una sensación. Como el conocer y el comprender, pero también el desconocer y el no alcanzar a entender. En buena lógica, ni comprendemos ni dejamos de



[Archivo Sonidos en Causa]

comprender. Sabemos cosas; cierto, pero no son conocimientos del todo, lo que nos impide tener una idea global de lo que percibimos. Comprender es el sueño de un límite. La confianza en esa relación de causa y efecto entre nuestra voluntad de autoría y el resultado de nuestros actos es otro límite. Parece que hayamos olvidado nuestra propia naturaleza y la relación directa que con el mundo establecemos como entes sujetos a contingencias biológicas. Somos máquinas de supervivencia. Hasta ahora, las más complejas que conocemos, pero máquinas, al fin, cuyo objetivo es transmitir la carga génica que portamos en todas y cada una de nuestras células. Ese cerebro comparativamente tan desarrollado que nos caracteriza no está especialmente adaptado a aceptarse como lo que es.

**Habéis expuesto detalladamente la relación que el proyecto Sonidos en Causa guarda con las aportaciones de Ray Murray Schafer, pero creo que merece la pena que comentéis también qué influencia ha ejercido en el desarrollo del mismo la obra de otro gran referente del trabajo con micrófono y con sonidos fijados sobre soporte, que habéis mencionado solamente de pasada: Pierre Schaeffer. Sonidos en Causa ha trabajado muy a fondo con lo que podríamos llamar los sonidos en contexto, poniendo atención especial a los sonidos en su dimensión de indicio, de fuente de información sobre el lugar en el que se han producido. Pierre Schaeffer, por el contrario, tendió a usar el micrófono para “extraer” sonidos de la realidad, para aislarlos de ella en cierto modo, y propuso los conceptos de “objeto sonoro” y de “escucha reducida” precisamente como umbrales del sonido y de la escucha (acaso inalcanzables) en los que el sonido es percibido como algo plenamente autónomo. ¿Existe alguna incompatibilidad entre el planteamiento de Pierre Schaeffer y el de Sonidos en Causa?**

No existe ninguna incompatibilidad entre los planteamientos de Pierre Schaeffer y los de Sonidos en Causa. Más bien, todo lo contrario. Precisamente en “El paisaje sonoro y la evolución de las perspectivas de escucha”, defino el paisaje sonoro como objeto sonoro de características especiales y de manera recursiva, ya que insisto en el hecho de que contiene otros objetos sonoros. No es nuevo, sin embargo, que los objetos sonoros contengan otros objetos sonoros. Aparecen en cuanto nos hacemos conscientes de elementos importantes en su interior. Ya el propio Schaeffer alerta en el *Traité* de este importantísimo detalle. Si en ese texto empleo el término objeto sonoro es porque tengo interés especial en hacer partícipe al mundo de lo muchísimo que debemos al pensamiento de Schaeffer. Sin embargo, si he mencionado tanto a Shafer y casi nada a Schaeffer, es porque hemos estado hablando de paisaje sonoro, un término que si bien no fue inventado por Shafer, sí que fue empleado por él de una forma que marcó escuela. Esa es la única razón. Si hubiéramos hablado de fenomenología del sonido, entonces, hubiera aparecido Schaeffer por todas partes. Pero la conversación ha visitado unos derroteros más sociales que psicológicos.

Es cierto que hemos hecho hincapié en la idea de sonido como indicio. En Sonidos en Causa, el sonido se plantea como síntoma; pero en el fondo de este proyecto también está la consideración del sonido como percepción, si no plenamente autónoma, sí caracterizada por una fuerte casuística formal que, por otra parte, se deseaba poner de manifiesto como poderosa fuente de inspiración creativa. Eso no debería excluir la lectura de los textos asociados a las tomas de sonido. Precisamente, muchos de ellos surgen de un importante esfuerzo de formalización de los sonidos que integran los paisajes sonoros registrados. Admito que todas esas formalizaciones son contextuales. Pero tienen en cuenta la relación con los demás sonidos como una característica formal más. Precisamente lo hacemos así, porque pensamos que en los trabajos del paisaje sonoro se viene dedicando demasiada atención a la anécdota —cosa muy propia de los manierismos del arte conceptual, de fácil comprensión para los políticos sin tiempo para detenerse a reflexionar— y muy poca a las cuestiones formales del sonido, que continuamos considerando esenciales para el desarrollo del pensamiento artístico del sonido.

**Otro de los temas que me encantaría que explicaseis son los intercambios que habéis tenido con la comunidad universitaria, que como me comentabais no había trabajado el audio como herramienta de medición o registro de cambio.**

Creo que sería demasiado pretencioso sostener que la comunidad académica no ha trabajado hasta la fecha el audio como herramienta de medición o registro del cambio. Si lo hemos expresado así en el contexto de algún coloquio informal,



[Archivo Sonidos en Causa]

deberíamos matizar esa afirmación. El registro sonoro es una herramienta ampliamente empleada en etnografía, etnomusicología y en bioacústica. Es cierto que en esas disciplinas no es habitual considerar el paisaje sonoro como un todo del que extraer información acerca de los cambios medioambientales. Sin embargo, hay claras excepciones. En Sonoscop atesoramos un trabajo excelente desarrollado por el grupo de antropólogos, psicólogos sociales y geógrafos, Ciutat Sonora. Lleva por título *Acústiques del creixement urbà* y documenta la resistencia al cambio en el barrio popular de la Barceloneta, que aún está siendo sometido a una transformación urbanística especialmente agresiva. Esta investigación, que fue realizada para el Inventari del Patrimoni Etnològic de Catalunya (IPEC) y que recoge paisajes sonoros, testimonios de vecinos, postales sonoras, fotografías y textos, fue presentada en Zeppelin 2009 por Noel García, uno de sus artífices. Este trabajo tiene algunos puntos de contacto con el de un grupo de investigadores del departamento de Geografía de la Universidade Federal de Goiânia, en Brasil, que colaboró intensamente en la campaña brasileña de Sonidos en Causa, y estudia precisamente los archivos recogidos por Sonidos en Causa en 2010 en la ecorregión del Cerrado.

En octubre de 2009, a la vuelta del Trapecio amazónico, en Colombia, fui invitado a participar en el I Congreso sobre el Cambio Climático, que había organizado la Universidad de Caldas. Como acababa de desembarcar de la primera campaña de Sonidos en Causa, en aquel momento solo tenía eso en la cabeza, así que solo fui capaz de explicar el proyecto en gran detalle y concluí citando algunos aspectos acerca de la evolución y el cambio climático en relación con el paisaje sonoro del bosque Varillar, que Carlos Gómez, Xavier Hurtado y yo habíamos discutido en el Zafire con Juan David Turriago, el investigador que nos había acogido en aquella remota estación biológica. Me sorprendió muchísimo el interés de los biólogos en el registro del paisaje sonoro como medida de la biodiversidad. Yo estaba convencido de que el concepto de paisaje sonoro no era nuevo para ellos, pero caí entonces en la cuenta de que sus registros generalmente resultan de aislar las fuentes sonoras del contexto mediante microfónica hiperdireccional y durante unos pocos minutos. Los nuestros son exactamente lo contrario, puesto que son el resultado de captar el paisaje sonoro en toda su complejidad mediante micrófonos binaurales y en franjas de tiempo relativamente anchas.

En las campañas ulteriores, casi siempre hemos tenido contacto con investigadores que entienden perfectamente la utilidad de colocar micrófonos para monitorizar todo tipo de eventos esperados o inesperados. Con los responsables del Parque Explora de Medellín estuvimos considerando seriamente colocar micrófonos permanentes en el jardín botánico. Esos dispositivos formarían parte de RedEsLaB. Continuamos trabajando en el proyecto a la espera de que poco a poco los acontecimientos se vayan precipitando. ¡Como en el fondo de un tubo de ensayo!

**También sería interesante compartir la recepción e implicación en el proyecto por parte de las comunidades que os han recibido en las diferentes campañas de recogida de datos y si han utilizado de alguna manera las grabaciones con algún concreto.**

No siempre nos han recibido comunidades. La mayor parte de veces, hemos colaborado con personas aisladas, más o menos vinculadas a contextos académicos. En un sentido estricto, solo hemos colaborado con dos comunidades, ambas campesinas. La primera fue la Comunidad de la Libertad, vinculada al Movimiento Campesino de Córdoba, que vive en la zona de Salinas Grandes, al norte de la provincia de Córdoba en Argentina. Su principal problema es la tendencia expansiva de los terratenientes cuyas grandes haciendas han terminado por rodearlos y les presionan para que se muden a la zona de las salinas, completamente inhabitable. Otro problema de fondo al que se enfrentan es la ley argentina de bosques que, como es habitual en todas partes, tiende a favorecer a los poderosos. Gracias al talante y buen hacer de nuestro colega y compañero Gonzalo Biffarella, nos acogieron en sus casas casi sin preguntar. Fueron enormemente hospitalarios, a pesar de que, al principio, tenían muy poca información de nosotros. Pero confiaron y, cuando tuvimos la oportunidad de explicarnos, comprendieron perfectamente el interés general de nuestro proyecto y el interés que para ellos podía tener. Compartieron todo con nosotros sin pedir nada a cambio, a pesar de que en cuanto nos fuéramos de allí, sería muy fácil que nos olvidáramos de ellos. No fue así. En cuanto pudimos, les hicimos llegar



[Archivo Sonidos en Causa]

las grabaciones en CD, porque no tienen medios para acceder a ellas de otra manera. Y al cabo de un año y medio de realizar las grabaciones, el Centro de España-Córdoba auspició una instalación sonora con ese material, denominada *Reflexiones sonoras*, e invitó a la Comunidad de la Libertad y otras también vinculadas al Movimiento Campesino de Córdoba para participar en las actividades relacionadas con ella, agrupadas bajo la rúbrica “Mesa continua de debate”. Hubo, pues, debates y actividades participativas, performances, de las que nuestras tomas fueron el fondo sonoro. Nosotros participamos en los eventos por videoconferencia, a través de la Anilla Latinoamérica Europa desde el CCCB.

La otra comunidad con la colaboramos fue la Zoque, que habita el Istmo mexicano. Concretamente, la Selva de los Chimalapas. Esta comunidad adolece de serios problemas territoriales y por ello desde hace siglos lleva a cabo una lucha durísima. El Estado de Chiapas les presiona constantemente. Ante la impasividad del Estado de Oaxaca, demarcación a la que los Chimalapas pertenecen oficialmente, las empresas madereras asentadas en Chiapas inducen a otras comunidades indígenas a que invadan el territorio Chimalapa y basen su economía en la tala de árboles. El contacto inicial con ellos fue difícil porque es una zona muy remota. Nos ayudó enormemente Miguel Ángel García, de Maderas del Pueblo, entidad de San Cristóbal de las Casas muy comprometida con los intereses indígenas de la región. Nos dieron un trato exquisito a pesar de que el momento político en que los visitamos era especialmente delicado. Por nuestra parte, antes de partir definitivamente, entregamos todo el material registrado. Esta campaña tuvo lugar en octubre pasado (2011), de manera que aún es pronto para evaluar resultados. En abril pasado hubo duros enfrentamientos que llevaron a la Comunidad Zoque a interpelar al propio Presidente de México, Felipe Calderón. Continuamos en contacto con ellos y muy atentos a los acontecimientos que allí se van produciendo, de los que vamos informando regularmente en nuestro ámbito.<sup>15</sup>

Por otra parte, algunas de las comunidades artísticas de distintas ciudades latinoamericanas con centros de AECID también están en estos momentos llevando a cabo actividades basadas en nuestros archivos. Es el caso de Tegucigalpa,<sup>16</sup> Santo Domingo,<sup>17</sup> y Buenos Aires, donde los músicos Luis Marte y Pablo Reche, están liderando una actividad basada en el Archivo Sonidos en Causa.<sup>18</sup>

**En los últimos tiempos hemos visto una especie de resurgir del fenómeno. Por un lado ha estado muy estrechamente ligado al movimiento 15M (muy organizado en cuanto a redes y herramientas online), en el que vosotros mismos participasteis, pero que se ha replicado a escala global, desde la primavera árabe al Occupy Wall Street y mucho más allá. Pero, paralelamente, es fácil encontrar una gran variedad de propuestas (artísticas o en forma de talleres) dedicadas a compilar y manipular muestras sonoras, que parten de la idea de crear mapas sonoros a través de la recogida de datos (Sonidos de Barcelona, Escoitar.org...), a artistas que están incorporando las grabaciones de campo a su discurso sonoro. ¿Cómo explicáis este resurgir? ¿Hay algún proyecto por el cuál sintáis especial afinidad? Según vuestro parecer, ¿hay algún cambio en la metodología o en el enfoque de estos trabajos que se están generando ahora? Tal vez la incorporación de la red, como una herramienta que ayuda a visualizar y trabajar descentralizadamente.**

Hasta hace unos años, al mencionar la idea de paisaje sonoro a alguien que nunca hubiera oído hablar de ella, sentías que tu interlocutor encontraba en ese mismo instante un término para algo que siempre había experimentado sin haber llegado nunca a denominarlo. Se le iluminaba el rostro indicando que sabía perfectamente de qué le estabas hablando. No hacía falta que dijeras nada más. Estaba claro: ¡paisaje sonoro, claro! Cuando en el año 1988 propuse al Centre d'Iniciatives i d'Experimentació per a Joves de La Caixa aquella actividad de recogida y análisis del paisaje sonoro de Barcelona en la que iba a participar un nutrido grupo de escuelas de la ciudad, mis interlocutores en esa institución dieron muestras de entender perfectamente de qué les hablaba y pusieron a la disposición del Laboratori de So i Música los mejores equipos de grabación de campo conocidos en aquella época. Aunque importante, el único problema que tuvo la actividad es la escasez de grabadores. Eran muy caros; así que no todos los asistentes tenían la posibilidad de participar activamente en el proyecto. Sin embargo, el nivel de implicación en las escuchas y descripciones fue muy notable. La idea de paisaje sonoro tiene esta cualidad. Evoca experiencias de



[Archivo Sonidos en Causa]

todo tipo en todo tipo de personas. El reverso de la cuestión es que esas experiencias no tienen por qué ser coincidentes, por lo que la idea de paisaje sonoro se va ampliando con el tiempo. En la actualidad, ya casi nadie se sorprende del término, que ha saltado al dominio público y ha pasado a ser auténticamente polisémico. Creo que la polisemia es una de las claves de ese resurgir evidente al que aludes.

Una de las grandes líneas de aplicación del paisaje sonoro es la documental, que por naturaleza se puede vincular directamente al contexto de los medios de comunicación, entre los que destaca internet en todas sus formas; especialmente, ahora que las herramientas de personalización, colaboración, publicación y almacenamiento se han puesto tan al alcance. No es extraño que hayan emergido tantas sedes web con vocación de portal de sonidos y menos aún que movimientos sociales como los que mencionas gocen de registros sonoros asociados. Las cosas ocurren cuando pueden ocurrir. Es más, si la dinámica en la que podrían darse es estadística, como pasa en la red, si algo puede ocurrir, la probabilidad de que no ocurra va tendiendo a cero con el tiempo. Si Caos->Sonoscop abrimos una página dedicada a los sonidos de la indignación es porque quisimos contribuir al fenómeno 15M con nuestro granito de arena. Entre nuestras habilidades se cuenta la de grabar sonido en buenas condiciones, así que salimos a la calle aquellos días, grabamos y, con la esperanza de que fuera útil a alguien, colgamos en nuestra web todo lo que registramos. Y también añadimos el material que otros artistas quisieron compartir. Pero no continuamos con ello de una manera sistemática, porque, al no ver la posibilidad de dotarlo de la financiación que considerábamos necesaria, nunca elaboramos un proyecto basado en ese tema. Nuestra aportación en esta ocasión fue totalmente visceral y nos sentimos felices de ello, porque en la actualidad esas grabaciones están siendo objeto de diversos proyectos de creación.

Imagino que en Google estarán encantados de que su API de localización tenga un uso tan extendido y no solo para dar cuenta de la posición de las grabaciones de campo. Comprendemos la fascinación que puede suscitar la localización en un mapa de las muestras de nuestra vida. Es una cuestión de empatía. Nos interesan todos los proyectos relacionados con el paisaje sonoro, incluidos los mapas sonoros, con los que, por supuesto, compartimos muchos anhelos y puntos de vista. Por cierto que, entre los de la península Ibérica, nos gustaría citar al primero del que tuvimos noticia: Soinumapa, que nació en el año 2004 con la inclusión del archivo sonoro recopilado por la artista sonora mexicana Luz María Sánchez durante una estancia en Arteleku y que en la actualidad coordinan Xabier Erkizia y Oier Iruretagoien.<sup>19</sup>

Somos conscientes de que los mapas sonoros han tenido una gran función en la difusión de las ideas más básicas relacionadas con los estudios del paisaje sonoro y la ecología acústica. Es un hecho innegable que debe destacarse. Lo mismo ocurre con los talleres a los que aludes. Está claro que, en lo que concierne a talleres, las entidades docentes tienen a su alcance un mercado casi virgen por explotar. La posibilidad de localizar las propias actividades, tomas de sonido, viajes, lo que sea, en mapas abiertos a la gran comunidad humana, posee la inestimable facultad de generar empatías. Pero, más allá de las ventajas mediáticas de esas herramientas, tras casi una década de actividad, no estamos muy convencidos del interés que aún pueda tener la iniciativa de la localización en sí o los talleres de divulgación de los métodos básicos de grabación, edición y proceso de audio o de empleo de las API de Google, SoundCloud o la de Adobe para incrustar players de Flash. Creemos que el tiempo de los talleres, sin abandonarlos, debería dar paso al de los seminarios. Necesitamos reflexionar. “Lo que necesitamos es silencio.”<sup>20</sup> Cage es como el I-Ching: siempre encuentras en él una reflexión aplicable a la realidad de tu momento. Lo digo de paso, pero, por cierto, me pregunto si con el uso de esos productos y a través de la cesión de nuestros derechos de autor al dominio común, no estaremos contribuyendo al engorde de empresas poderosas cuya única vocación parece ser la de sacarnos la sangre. Pero volviendo al tema y para que no se me malinterprete, lo que de verdad quiero señalar es que, con la simple identificación de la posición de la toma o por publicar sonidos y paisajes en una web, en realidad, ofrecemos poca información. Por supuesto que el mapa puede contribuir al conocimiento del territorio, pero me permito recordar aquí aquella reflexión de Alfred Korzybski que tanto placía a Gregory Bateson: “El mapa no es el territorio y el nombre no es la cosa nombrada.”<sup>21</sup>



[Archivo Sonidos en Causa]

La grabación de campo de paisajes sonoros o de sus componentes, así como su consiguiente localización, descripción y publicación en internet es una excelente actividad escolar y de iniciación. Desde luego que no vamos a dejar pasar la ocasión de promover actividades en ese sentido, pero estamos convencidos de que un proyecto dedicado al paisaje sonoro, con web o sin él, con o sin mapa, debe superar la dinámica del *objet trouvé*, que pronto tendrá cien años, y generar productos culturales, conocimiento, más que información. Interpretación. Contenido. Creemos que, más allá de estimular un mayor número de grabaciones de campo de calidad incierta; unas veces realizadas con medios semiprofesionales, otras no, se trata de propiciar los contenidos relacionados con el paisaje sonoro, de estimular el debate y dar visibilidad a los artistas que los generan. Precisamente, nos sentimos atraídos por muchas orientaciones del pensamiento acerca del paisaje sonoro. Si otra vez nos centramos en el panorama ibérico, me gustaría llamar la atención sobre el proyecto Islas Resonantes, de Pepe Iges y Concha Jerez (islasresonantes.com), por la coherencia del planteamiento junto con la diversidad de propuestas estéticas; los trabajos de Juan Carlos Blancas,<sup>22</sup> por su gran delicadeza en la selección de contextos a registrar y la altísima calidad de sus tomas, y el de Carlos Suárez<sup>23</sup> por el notable esfuerzo en la contextualización y descripción de sus grabaciones. Más allá de la península Ibérica, la lista es mayor, porque en el mundo hay mucha gente. Propuestas con contenido que dejan atrás el puro registro sonoro pueden encontrarse en Sounds like Noise,<sup>24</sup> Peter Cusack,<sup>25</sup> John Levack Drever,<sup>26</sup> Gabrielle Proy,<sup>27</sup> Justin Bennet,<sup>28</sup> Yolande Harris<sup>29</sup> y, por suerte, en un gran número de propuestas que no podemos incluir aquí.

Las grabaciones de paisajes sonoros pueden aportar un alto valor estético, pero mucho mejor es ir al lugar y ponerse a escuchar, grabes o no grabes. En este sentido, el de la experiencia de la propia escucha, el de su análisis, el de la emergencia de las implicaciones de la práctica de la escucha en la propia percepción del yo, o de los yoes de uno (si es que uno es solo uno), del lugar de cada uno en sus sociedades, creo que queda muchísimo trabajo por hacer. En el límite, si se desea tener una auténtica experiencia del sonido y del paisaje sonoro, es quizá mejor no grabar nada y ponerse a escuchar sin mediación de ninguna parafernalia técnica. A estas alturas, parecería de Perogrullo recordarlo, pero la proliferación de talleres elementales podría haberlo enmascarado: el interés de grabar no está en hacerlo. Está en el hecho de que es una forma de congelar el tiempo, lo que permite la repetición de los sucesos para analizarlos e interpretarlos. No solo para que los escuchen otros, que también, sino sobre todo para que esos otros y nosotros mismos reflexionemos sobre lo que en realidad se grabó y no necesariamente sobre la propia grabación, que es siempre una muestra mediatizada del mundo. El interés de la grabación está en lo que podríamos hacer con los materiales obtenidos y en escuchar con la atención lo más consciente posible, a fin de estar en disposición de compartir esa experiencia íntima y no solo los detalles más o menos anecdóticos.

Los medios tecnológicos, que tanto han contribuido en el desarrollo de nuestras ideas, no están exentos de ciertas perversiones. Una es la traslación del dominio de atención de nuestro objeto de interés, el sonido, al terreno de lo visual. Antes de las interfaces gráficas, la relación con el sonido era más inmediata, aunque el problema de las interfaces textuales es que uno tenía que escuchar muy atentamente para identificar un determinado punto del transcurrir sonoro y todo el mundo sabe lo que cuesta mantener la atención durante un rato. En nuestros días, la identificación de un punto con unas características cualesquiera en un documento sonoro resulta a menudo mucho más rápida si se tienen en cuenta las propiedades gráficas de la forma de onda. Esa cualidad es muy acorde con las aún paradójicamente crecientes exigencias de velocidad del mundo neoliberal. Pero en ese caso, la experiencia acústica del sonido tiende a quedar relegada al segundo plano. De manera similar, el recurso de la localización de las muestras en un mapa es muy útil para situarlas en un contexto geográfico, pero esa misma facilidad podría cerrar el paso a descripciones y consideraciones más detalladas, lo cual también es muy deseable desde las perspectivas ideológicas que apoyan el crecimiento sin límite.

Internet ha avanzado mucho en la visibilidad de los contenidos que acoge, aunque no suficientemente; pero debería contribuir aún más en la mejora de la audibilidad. La aplicación de herramientas de compresión de audio tiene resultados dramáticos en el paisaje sonoro, porque las grabaciones de campo



[Archivo Sonidos en Causa]

pueden tener márgenes dinámicos mucho más grandes que los productos musicales convencionales. Así, pues, desde nuestro punto de vista: redes sociales, sí; compartir, sí; participación de todo el mundo, sí; publicación libre de todo, sí; herramientas de todo tipo al alcance de todos, sí. Pero también, verdadera calidad de audio, introspección, análisis y autocrítica, más que nunca, porque si los sonidos desaparecen de nuestros registros, podría ser que, al final, perdiéramos la capacidad de escuchar directamente a ese mundo, entre cuyas señales y nosotros interponemos cada vez más barreras, más interfaces.

**Aunque alejado de la temática de Sonidos en Causa, me interesa también tu punto de vista sobre la creciente tendencia que estamos viviendo de presentar trabajos de visualización de datos (muy frecuentemente provenientes de proyectos científicos) como proyectos artísticos. En un proyecto con Mark Fell, comisario de la serie de RWM *Componiendo con procesos*, este reflexionaba sobre el formalismo y la falsa acusación de que este tipo de aproximaciones artísticas eran a veces vistas como contenedores vacíos, meros ejercicios estéticos. “Para el antropólogo todos los artefactos culturales, incluidos el arte y la música, (...) dicen algo de los valores, creencias y tradiciones de la sociedad que representa”.<sup>30</sup> El contexto de esta reflexión era un proyecto de sonificación de datos que acaba de realizar, en el que también me parece interesante cómo matiza el hecho de que ésta, pese a todas las capas de significado que el artista quiera añadir al origen de los datos, no deja de ser un mero artificio (un cúmulo de decisiones estéticas asociadas a números) al que a menudo se pretende dotar de un significado más relevante dado el origen del flujo de datos.**

Lo primero que me viene a la mente es que nunca he entendido demasiado bien la lógica que se emplea al acusar a los artistas de realizar ejercicios estéticos. Se supone que eso es precisamente lo que deberíamos hacer: generamos experiencias o ejercicios estéticos que se muestran y se someten a la crítica pública. Echo mucho en falta esos tan denostados contenedores vacíos y confieso un gran hastío por lo que a menudo se me antoja manía y consiste en dotar a las obras de arte de significado explícito o de enmarcarlas en contextos artificiales para los que no han sido concebidas. A fin de cuentas, observo que muchas obras con pretensión de significado explícito se reducen a la anécdota. Al chiste. Al panfleto. Si alguien tiene algo que decir, creo que lo más pertinente es decirlo (“¡que lo diga en cualquier momento!”)<sup>31</sup> o, incluso mejor: sentarse a considerar las formas más eficaces de escribirlo –o, simplemente, comunicarlo– y reservar la meditación artística para cuando lo que se desea mostrar es indecible. El recurso técnico de la visualización de datos, así como el de la sonificación, tiene un gran interés para mí, aunque entraña un primer peligro: que adopte formas estériles procedentes de la metodología científica o de las restricciones del software empleado, con lo que todo ello supone de banalización y de manierismo. Sin embargo, la ceguera de los datos abre la puerta al alejamiento de falsas necesidades discursivas. Puede revelar combinaciones formales nuevas a las que no hubiera sido posible llegar de otro modo. La música aleatoria y la serial, igualmente la estocástica, tienen esa misma propiedad: el mismo planteamiento de los procesos que determinan la obra te conduce a parajes que nunca visitarías por tu propia iniciativa. Yo veo en esos procedimientos formas eficaces de evitar la autocomplacencia, la insistencia en el chiste que ya te rieron por enésima vez. Son detonantes de posibilidades nuevas de articulación de las formas, así que los considero auténticos estimulantes de la creatividad, siempre que se sea capaz de realizar una autocrítica profunda acerca de si verdaderamente la nueva propuesta surgida de la objetualidad fría de los datos satisface las necesidades de la obra en la que pretendes emplearlos. Parte de la dificultad del trabajo consiste, precisamente, en desligar la procedencia de la corriente de datos del acontecer estético. Si eso no se lleva a cabo, se corre el peligro de mistificar la fuente y que se le llegue a dar más relevancia que la obra. Por lo tanto, si lo que me interesa es la fuente de los datos, prefiero no hacer la obra y dirigir el foco directamente a la fuente. Que los datos provengan, por ejemplo, de un detector de rayos cósmicos, del Gran colisionador de hadrones, de la Cola de Caballo del Parque Nacional de Ordesa o de los registros electromagnéticos procedentes de la Galaxia de Andrómeda es, para mí, poco relevante. La procedencia no asegura el crecimiento de ninguna poética en el interior de la obra ni es tampoco capaz de extrapolar directamente la belleza del fenómeno a la de la obra de arte en la que se emplea. Puede que la cita alimente aquellos imaginarios que necesitan narrativas para gozar de las obras de arte, pero a mí, lo que de verdad me importa es si la estructura de los datos es



[Archivo Sonidos en Causa]

suficientemente rica como para que se generen formas igualmente ricas, susceptibles, por tanto, de dotar de contenido poético y estético a mis producciones.

Hay aún mucho trabajo por hacer en este dominio. Creo que el camino es abandonar la relación lineal entre datos y resultados. Crear nuevas relaciones. Conviene tener presente la potencia de la magia y emplearla. Pero también tener presente que, si revelas el truco, la construcción se desmorona como un castillo de naipes.

**Volviendo a nuestro tema, y esto lo hemos hablado en persona, el paisaje sonoro puede ser una puerta de entrada relativamente sencilla desde un punto de vista técnico y en la que también es relativamente fácil elaborar un discurso o una coartada artística.**

Si tu deseo es elaborar una coartada en forma de discurso, lo tienes fácil con cualquier tema. Se trata de empezar a escribir y crearte lo que te va saliendo. Por lo demás, seguro que algo habrá de cierto en todo ello. En estos terrenos del arte no literario, el lenguaje tiene la función de construir metáforas que contribuyan a la aproximación de público y especialistas al núcleo de las creaciones. Para mí, lo perverso surge, no con la elaboración, sino con la hipertrofia del discurso, que, a pesar de poner inicialmente en valor los productos artísticos, en muchas ocasiones les resta visibilidad o induce a interpretaciones sesgadas. Por otra parte, en general, prefiero las explicaciones de los autores a las de segundas y terceras personas, a pesar de que, precisamente porque el lenguaje no es nuestro medio de expresión preferido, no tengamos grandes habilidades literarias. Umberto Eco contaba en el prefacio del *Tratado de semiótica general* que lo había escrito en inglés, una lengua que no dominaba como la suya propia, por no andarse por las ramas. En el lenguaje del autor es siempre posible hallar perlas que nos cuentan detalles valiosos a los que jamás podríamos llegar desde discursos demasiado tamizados.

Ya ves que no hablo solo de paisaje sonoro ni me limito a las artes sonoras. Creo que la elaboración de discursos o coartadas con la intención de justificar los productos artísticos es un mal generalizado de nuestra época. Me aventuro a proponer que tenemos necesidad de justificarlos con metáforas de asociación inmediata, porque nuestro público no tiene tiempo suficiente para dedicarse a la contemplación de la cosa en sí. Con la pérdida paulatina de la calidad de las señales en beneficio de explicaciones más o menos rápidas y evocadoras, si no reaccionamos a tiempo, terminaremos siendo insensibles a los detalles sutiles a través de los cuales el mundo comparte con nosotros lo que es. Podríamos acabar sordos y ciegos, a pesar de estar viéndolo todo, si nuestras expectativas no fueran más allá de las explicaciones de consumo y asimilación inmediata. También es por eso que proponemos a todos, especialistas y no especialistas, la práctica radical de la escucha, que no es otra cosa que una forma de atención al mundo y a nosotros mismos.

En cuanto a la cuestión de la técnica, convengo contigo en que el género grabación de campo podría ofrecer un aspecto amable. Durante el Seminario de Paisaje Sonoro de Zeppelin 2010, en su conferencia "La fonografía o el arte de llegar tarde", escuchábamos a Xabier Erkizia relatar su dilatada experiencia en el registro de sonidos y paisajes sonoros. Es muy difícil, léase casi imposible, venía a argumentar, escoger el momento de la grabación; nunca llegas en el momento adecuado. Grabes lo que grabes, es contingente. Por esa razón, la grabación de campo, más aún que otras, requiere el aprovechamiento del instante y parecería sensato que la mejor manera sea estar atento al más mínimo detalle. Es una disciplina que requiere tiempo.

Parece sencillo: vas, pones el micro donde te parece, lo conectas al grabador, le das al botón y ya está. Ahora que, además, muchos grabadores llevan incorporados los micrófonos, la cosa parece aún más fácil. El otro día escuchaba a un músico contar lo satisfecho que había quedado de una grabación realizada con uno de esos cacharritos. "Lo pones delante, tocas y para disco", decía. Esa confianza en que la máquina va a comportarse de manera óptima, sin que nadie emplee energía en controlar la situación, es algo muy extendido entre todo tipo de artistas del sonido. No sé qué es lo que escucharía ese músico, pero seguro que no era sensible a los detalles de una grabación con personalidad. La



[Archivo Sonidos en Causa]

confianza ciega en las tecnologías propicia el abandono del control de la calidad a procedimientos automáticos, de manera que los resultados pueden ser correctos, pero solo en términos de estándar. No puede decirse que las grabaciones así realizadas, sin seleccionar los rangos óptimos de frecuencia, sin escoger adecuadamente la orientación, ni el tipo de micrófonos, ni reparar en la profundidad de planos, ni en las reflexiones del sonido en los límites de los espacios ni las variaciones de nivel ni la posible presencia de fuentes enmascaradoras, tengan muchas posibilidades limitar los errores ni mucho menos de ofrecer valores añadidos. La situación es parecida a fotografiar con cámara automática: el único lugar que queda a la expresión personal es el encuadre y la habilidad de escoger el momento del disparo. Todo lo demás, la luz, la profundidad de campo, el enfoque, la temperatura del color, etc., son contingentes. Eso es, por supuesto, una posibilidad expresiva, pero no la única. En general, las tomas de sonido requieren escucha atenta y autocrítica; cuestionamiento constante durante todo el proceso acerca de si lo que se escucha en la grabación se corresponde con los detalles de la realidad que, dado el contexto, interesa poner de manifiesto e, igualmente, cuestionamiento constante acerca de si los instrumentos responden bien a las necesidades del instante.

Como antes, la médula de la cuestión está en la simultaneidad de la escucha hacia afuera y de la escucha hacia adentro; en el análisis ensimismado de la forma en la que percibimos los sonidos. En el detalle ultrafino, pues, del paisaje sonoro.

<sup>1</sup> R. M. Schafer, *Handbook for Acoustic Ecology*, Burnaby, B.C.: Publicaciones ARC, 1978.

<sup>2</sup> R. M. Schafer, *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*. Canadá: BMI, 1969.

<sup>3</sup> Un meme es, en las teorías sobre la difusión cultural, la unidad teórica de información cultural transmisible de un individuo a otro, o de una mente a otra, o de una generación a la siguiente (Wikipedia: [es.wikipedia.org/wiki/Meme](http://es.wikipedia.org/wiki/Meme)).

<sup>4</sup> La documentación se halla disponible en [www.sonoscop.net/sonoscop/soundscape/index.html](http://www.sonoscop.net/sonoscop/soundscape/index.html). Emitimos una convocatoria internacional que fue difundida ampliamente, encargamos textos teóricos, organizamos conciertos y editamos un CD con las obras que nos parecieron más relevantes. Toda la información relacionada es accesible a través de esa dirección.

<sup>5</sup> En 2004 dedicamos Zeppelin a la dualidad acuerdo-desacuerdo. El nombre general que recibió el evento, totalmente determinado por la guerra de Iraq el año anterior, fue *El sonido del otro/La razón del otro*. Con ese marco general, diseñamos *En Red O* como actividad teórica paralela del festival del CaixaForum, con la idea de tratar en profundidad los aspectos del paisaje sonoro relacionados con la ecología acústica. El lema del simposio fue aquel año *Ecología acústica: ética y estética del paisaje sonoro*. En [www.sonoscop.net/zeppelin2004/prog/ecologia.html](http://www.sonoscop.net/zeppelin2004/prog/ecologia.html) y [www.sonoscop.net/zeppelin2004/indexbcn.html](http://www.sonoscop.net/zeppelin2004/indexbcn.html) puede apreciarse la importancia que concedimos a esta cuestión. Los invitados principales del festival fueron los participantes en el simposio.

<sup>6</sup> Todo ello se puede consultar en [www.sonoscop.net/sonoscop/zeppelin.html](http://www.sonoscop.net/sonoscop/zeppelin.html)

<sup>7</sup> Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité*. París: Éditions du Seuil, 1971.

<sup>8</sup> J. M. Berenguer, "El paisaje sonoro y la evolución de las perspectivas de escucha": [josemanuelberenguer.blogspot.com.es/2009/01/el-paisaje-sonoro-y-la-evolucion-de-las.html](http://josemanuelberenguer.blogspot.com.es/2009/01/el-paisaje-sonoro-y-la-evolucion-de-las.html)

<sup>9</sup> F. Varela, *La habilidad ética*. Temas de debate, 2003.

<sup>10</sup> El proyecto inicial de Sonidos en Causa contemplaba la instalación de la red RedEsLab, pero tuvimos que posponerla por falta de financiación y así fue como solo dimos comienzo a las grabaciones.

<sup>11</sup> World Listening Project: [www.sfu.ca/~truax/wsp.html](http://www.sfu.ca/~truax/wsp.html)

<sup>12</sup> PODX: [www.sfu.ca/~truax/pod.html](http://www.sfu.ca/~truax/pod.html)

<sup>13</sup> Entrevista de Toru Iwatake a Barry Truax en 1991: [www.sfu.ca/~truax/barry.html](http://www.sfu.ca/~truax/barry.html)

<sup>14</sup> Paul K. Feyerabend, *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge* (<http://bit.ly/18ElgT4>) y Virginia Maria Fontes Gonçalves, "Do racionalismo crítico au anarquismo pluralista: uma ruptura na transformação do pensamento de Paul Feyerabend" (<http://bit.ly/12NgWZC>).

<sup>15</sup> Documentación sobre las acciones: [www.youtube.com/watch?v=m8ZAIHwsLJg](http://www.youtube.com/watch?v=m8ZAIHwsLJg) [youtu.be/6xCWzT7dtOQ](http://youtu.be/6xCWzT7dtOQ)

<sup>16</sup> <http://www.aecid.es/es/noticias/2012/05-2012/2012-05-18-sonidos.html>,

<sup>17</sup> <http://hipermedula.org/2012/08/sonidos-en-causa-en-santo-domingo/>

<sup>18</sup> Sonidos en Causa despertó también el interés del Museo de Arte

Contemporáneo de la Universidad de Santiago de Chile, que en marzo pasado organizó una performance telemática en la que participamos junto a Julio Catalano en el Centro de España-Córdoba y Alejandro Albornoz, en el propio MAC.

<sup>19</sup> [www.soinumapa.net](http://www.soinumapa.net).

<sup>20</sup> John Cage, "Lecture on Nothing", en *Silence. Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

<sup>21</sup> Alfred Korzybski: *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*.

<sup>22</sup> [soundcloud.com/coeval](https://soundcloud.com/coeval) y [www.madridsoundscape.net](http://www.madridsoundscape.net)

<sup>23</sup> [www.escoitar.org/Paisaxes-sonoras-de-Venezuela](http://www.escoitar.org/Paisaxes-sonoras-de-Venezuela)

<sup>24</sup> Sounds like Noise: [soundlikenoise.wordpress.com/about](http://soundlikenoise.wordpress.com/about)

<sup>25</sup> Peter Cusack: [en.wikipedia.org/wiki/Peter\\_Cusack\\_%28musician%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Cusack_%28musician%29)

<sup>26</sup> John Levack Drever: [www.gold.ac.uk/music/staff/drever/](http://www.gold.ac.uk/music/staff/drever/)

<sup>27</sup> Gabrielle Proy: [www.gabrieleproy.at](http://www.gabrieleproy.at)

<sup>28</sup> Justin Bennet: [www.bmbcon.demon.nl/justin](http://www.bmbcon.demon.nl/justin)

<sup>29</sup> Yolande Harris: [yolandeharris.net](http://yolandeharris.net)

<sup>30</sup> De las notas del disco de Mark Fell en colaboración con Jonathan Howse *Scale Structure Synthesis*, publicado por ALKU.

<sup>31</sup> John Cage, "Lecture on Nothing", en *Silence. Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961, p. 109.

[es.scribd.com/doc/55116244/John-Cage-Silence](http://es.scribd.com/doc/55116244/John-Cage-Silence)

---

## 02. Enlaces relacionados

Página de José Manuel Berenguer en Sonoscop

[www.sonoscop.net/jmb/](http://www.sonoscop.net/jmb/)

Página de Sonidos en Causa

[www.sonoscop.net/sonoscop/sonidosencausa/](http://www.sonoscop.net/sonoscop/sonidosencausa/)

Podcast: INTERRUPCIONES #8. Sonidos en Causa

[rwm.macba.cat/es/curatorial/interruptions\\_8\\_sonidos\\_en\\_causa/capsula](http://rwm.macba.cat/es/curatorial/interruptions_8_sonidos_en_causa/capsula)

Podcast: AVANT #4. José Manuel Berenguer. Parte I

[rwm.macba.cat/es/investigacion/avant\\_jose\\_manuel\\_berenguer\\_1\\_1\\_es/capsula](http://rwm.macba.cat/es/investigacion/avant_jose_manuel_berenguer_1_1_es/capsula)

Podcast: AVANT #4. José Manuel Berenguer. Parte II

[rwm.macba.cat/es/investigacion/avant\\_jose\\_manuel\\_berenguer\\_1\\_2\\_es/capsula](http://rwm.macba.cat/es/investigacion/avant_jose_manuel_berenguer_1_2_es/capsula)

Podcast: Orquesta del Caos / Sonoscop. José Manuel Berenguer

[radio.museoreinasofia.es/sonoscop](http://radio.museoreinasofia.es/sonoscop)

---

## 03. Créditos

Entrevista: Anna Ramos, con la colaboración de Roc Jiménez de Cisneros y Lluís Nacenta. Imágenes: archivo Sonidos en Causa. Corrección: Ester Capdevila y Clàudia Faus.

---

## 04. Licencia

2013. Este texto está licenciado bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España (CC BY-NC-ND 3.0).