

# Tecnoloxías de Control Social: o Son.

## Discusións socioacústicas e documentos textuais sobre o sonoro (como linguaxe). Estudo das formas acústicas da sociabilidade. O son e o seu enigma.

Chiu Longina

SINSALaudio, Mediateletipos.net, Artesonoro.org e Alg-a.com, Vigo, Pontevedra, 36201, España

**Abstract** — Reflexións sobre o papel do son e a música nos mecanismos do control social. Este ensaio inclúe discusións socioacústicas e documentos textuais sobre o sonoro (como linguaxe) e a súa relación cos mecanismos de control social. Aborda o estudo das formas acústicas de sociabilidade e profunda na dificultade material de abordar o estudo dunha cultura a través do seu imaxinario sonoro . O son e o seu enigma.

**Index Terms** — Antropoloxía do Son, Ruídos, Tecnoloxías de Control Social, Tecnopolítica.

de integrar o son na análise das sociedades, aínda que non con certa carga poética, moi propia das análises deste tipo. O son é intrinsecamente enigmático (outro asunto que trato neste traballo), e abordalo obriga a utilizar a linguaxe poética e metafórica.

Son consciente do perigo que supón falar do sonoro como linguaxe, por iso, tamén é necesario aclarar que baseo esta comparación, (a da linguaxe falada coa da linguaxe musical), na definición do dicionario da RAE, cuxa voz referida á “linguaxe” di así: “*Conxunto de sons articulados con que o home manifesta o que pensa ou sente*”. É, entón, unha metáfora no sentido de que chamar ao musical linguaxe non é máis que un tropo (traslado do sentido recto dunha voz a outro figurado, en virtude dunha comparación tácita).

### I. Introdución

Para o desenvolvemento deste ensaio partirei da existencia dunha resposta estética humana universal ao son [Maquet, 1996]. Supoñerei tamén que a música (o sonoro) é un tipo de linguaxe universal, en case todos os casos indiscifrible e historicamente problemático, (a historia da ciencia en xeral, e da filosofía e a musicoloxía en particular, está plagada de fracasados intentos na comprensión do sonoro como instrumento de comunicación humana. Cando escribo “o sonoro”, refírome ao audible, exceptuando a articulación sonora da linguaxe falada). A Ciencia Antropolóxica evitou historicamente o feito sonoro e aínda que a etnomusicoloxía traballou profundamente este feito, o seu enfoque foi predominantemente documental. Son excepcións os traballos de Steven Feld, Michael Bull, Alan Merriam e outros antropólogos que debuxaron un borrador para o estudo das sociedades a través do seu imaxinario sonoro. No caso de España, a publicación que analizo neste traballo *Espazos Sonoros, tecnopolítica e vida cotiá*, representa, sen dúbida, o primeiro intento serio

### II. Sobre o enigma do sonoro. O son, materia subversiva

Todo fenómeno sonoro prodúcese e reproducése no marco dunha cultura, dun contexto. Imbrícase estreitamente con outros elementos desa contorna así que abordar o seu estudo, implica unha actitude holística cos elementos desa cultura. Isto é evidente, obrigatorio e deontolóxico; xa ninguén o dubida.

Claves serán os significados, os símbolos, as funcións, as respostas estéticas, as relacións do sonoro con outras manifestacións sensoriais, a fisicidade do audio, o compoñente de socialización destas manifestacións, os avances tecnolóxicos, a influencia destes avances técnicos no audio-paradigma, a condición dinámica da cultura (e a

condición temporal do sonoro), os procesos en continuo movemento-mutación, os condicionantes sociais que selan a boca de moitos protagonistas (os/as excluídos) e a asimilación de que o *outro* obxecto de estudo (neste caso: o sonoro), non é exótico nin estraño; é parte da nosa natureza, está en nós e, como xustificarei a continuación, HENOS ESTRAÑO.

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

Sobre a linguaxe musical, a música: Wilhelm Dilthey. Filósofo e Historiador Alemán.

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

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

*“La música es una especie de lengua extranjera que yo no hablo pero que me habla. Sabe de mi lo que yo ignoro”*

Michel Schneider. Musicólogo e psicoanalista francés.

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

Charles Baudelaire. Poeta francés do Século XIX.

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

Claude Debussy. Músico.

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

Sigmund Freud (a principios do Século pasado).

Unha cita da man de Llorenç Barber: [Barber, 1993]

*[...] Para comenzar diré que música es enigma, y enigma evanescente (tempus fugit), y hablar de ese “país extranjero” que toda música es puede ser irrelevante, pero también, y en ello nos esforzaremos, clarificador. Pues la música, que es placer (unas veces divertimento, otras pasión) y es concertus (esto es, conflicto, combate ceremonial, pero dramático), consiste siempre en un pasarse por lo equívoco y por lo oscuro. [...]*

E unha máis de Carsten Nicolai: [Coulson, 2005]

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

Nunha entrevista recente a José Manuel Berenguer, responsable do Festival Zeppelin de Arte Sonora (en Barcelona), e membro da *Orquesta del Caos*, (editores da publicación que analizo neste ensaio), atopamos unha estupenda opinión acerca desta condición enigmática do sonoro [Berenguer, 2005]:

*[...] El sonido tiende a ser percibido de forma inconsciente, mientras que la imagen tiende a serlo, contrariamente, de forma consciente. El sonido ha sido, en nuestra filogenia, vehículo de informaciones esenciales para la subsistencia en la oscuridad y en la lejanía, cuando la vista no tiene nada que hacer. Pero no tenemos párpados para los oídos. No podemos, pues, cortar el flujo de información sonora de forma mecánica. Por eso, tendemos a desconectar psíquicamente. A no escuchar el contenido sonoro, ya no de las páginas web, sino de todos los productos audiovisuales. El sonido no se oye como lo que es, sino como lo que representa. Cuando se ha identificado el significado, el significante no se oye más. Pero eso no es del todo así. Sí se oye aunque no se escuche. Como sí se ve, aunque no se mire. Pero se escucha mucho menos de lo que se mira. Y, de la misma manera que cuando hay imperfecciones en la imagen, cuando el contenido formal del sonido es inapropiado, como en la mayor parte de las veces, entonces, aunque no se escuche, sí se percibe malestar. La ilustración sonora de un documento en la red no debería estar determinada por los imaginarios sonoros de los realizadores, porque el propio contenido simbólico que compone esos imaginarios impide o dificulta la escucha desapasionada. Debería limitarse, en gran medida, a las necesidades de accesibilidad, como la mayor parte de los elementos gráficos, a menos que el papel de los sonidos o de las músicas sea central. En este sentido, no habría que olvidar nunca que no todas las personas ven igual, que hay disminuidos visuales y acústicos. Las informaciones visuales y acústicas deberían complementarse y superponerse a fin de facilitar el acceso a todo el mundo. La redundancia no está de más si se pretende una verdadera democratización, para que los mensajes lleguen, sea quién sea y como sea quién se ponga a interpretarlos. [...]* [Berenguer, 2005]

Ante este percal: que se o sonoro é unha linguaxe universal..., Que cal é a materia que contén..., Que se é significante ou significado... Non será nada doado construír un discurso ou teoría de análise cultural a través do seu imaxinario sonoro. Antes teremos que pescudar de que estamos falando. ¿Como é o son?, ¿de que cor ou

material está feito? Lévi-Strauss no seu *Mirar, escuchar, leer*, e citando a Louis Bertrand, un visionario do S. XVIII, dinos:

*“Louis Bertrand en el siglo XVIII había proyectado la fabricación de un clavicordio ocular (cromático) con la idea de que la combinación y movimiento de colores pudiese afectar agradablemente a la vista, de igual modo que afecta la música al oído.”* [Lévi-Strauss, 1993]

Esta máquina non chegou a fabricarse, aínda que se se fabricaron mecanismos similares a principios do século pasado, case sempre chegando á conclusión de que ambos discursos (o sonoro e o visual), poden convivir sinérxicamente, (na escena musical actual esta sinerxia é fundamental), pero son cousas ben distintas, vexamos [cito de novo a Lévi-Strauss]:

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

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

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

Javier Ariza dinos: [Ariza, 2003]

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

A razón pola que falei da proximidade do oído con outros sentidos humanos, (mellor devandito: da distancia), responde á eterna discusión que en antropoloxía mantívose en torno á hipótese Sapir-Whorf. (Sintéticamente esta hipótese considera á linguaxe como clasificador e organizador da experiencia sensible [Bonte, 1996]. Dito doutro xeito, as formas estruturais da linguaxe poñen de manifesto que *“o mundo real é en gran medida inconscientemente construído polos hábitos lingüísticos do grupo”* [E. Sapir, 1981], e para entendernos

aínda mellor, “linguas diferentes producirían visións do mundo- así mesmo diferentes” [Barfield, 2001]

Jöel Candau traballou sobre a percepción partindo do orzamento de que as actividades cognitivas (visuais, olfativas, gustativas, etc.) *“constituyen la materia prima de los procesos simbólicos, tanto en la dimensión interpretativa de las asociaciones y evocaciones, como en la exploración y manipulación de los símbolos para crear, improvisar e innovar”* [Aguirre Baztan, 1993]. Aínda que Candau fai unha separación clara entre *“sentidos multisensoriales”*, (refírese ao olfato e eu meto ao oído no mesmo saco), e outros sentidos menos complexos, (como a percepción das cores), considera que os primeiros, do seu interese, e debido aos seus *“atributos multisensoriales e sinestésicos, o espazo semántico dos cheiros ofrece entón no campo da evocación unha precisión que non posúe”* [Candau, 2003]. O que nos está dicindo é que a hipótese Sapir-Whorf non carece de importancia, pero non é aplicable en moitos casos, como é o dos cheiros, (un caso que deniega e contradí a hipótese, tamén aplicable ao son). Di: *“la existencia de un auténtico lenguaje multisensorial falta, condición por tanto necesaria [...] para validar la hipótesis de Sapir-Whorf”* [Candau, 2003].

O anterior respecto de a *versión forte* da hipótese (a que actualmente non é aceptada), respecto de a versión débil (a do relativismo lingüístico que afirma que o vocabulario pode afectar á categorización, a comunicación ou a memorización, exercendo influencia sobre o pensamento), non se proclama contrario, aínda que iso se, o pouso que queda ao reler o artigo é o dunha posición contraria, crítica (por insuficiente). Non vou sumarme á crítica de Candau, pero se meterei no mesmo saco ao imaxinario sonoro no sentido de que é tamén o audible unha linguaxe multisensorial difícilmente abordable desde o relativismo Sapiriano (e non me refiro aos sons da lingua, aos que Boas deu pistoletazo de saída, senón aos sons que acompañan ao home ao longo da súa existencia; ao sonoro).

Está claro que a análise simbólica e etnosemántica dos sons pode ser unha das vías de estudo dunha cultura, pero volvamos ao son, á súa estrutura física, sigamos tratando de definir a súa condición, o seu enigma. Un par de apuntes sobre o concepto de tempo, tan unido á natureza do son. Da man de Luís Cencillo: [Cencillo, 2000]

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

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

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

O compoñente multisensorial, efémero e temporal do son colócao nun lugar móbil e inestable, difícil de abordar. Para Carsten Nicolai (músico dixital alemán), o son é, ademais, un ente independente, con vida propia, di:

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

Pero unha cousa é teorizar e outra moi distinta analizar a realidade da historia do sonoro. Aquí se que nos imos a atopar con algo que nos adianta Clara Garí na introdución da publicación do Institut Catalá D'Antropología: *“la escucha y su memoria permiten controlar la historia, manipular la cultura de un pueblo, canalizar su violencia y orientar su esperanza. Así es como la tecnología contemporánea en manos del Estado postindustrial transforma las acústicas del control en un gigantesco aparato que emite ruido y a la vez en un gigantesco radar capaz de escucharlo todo”.* Tamén atópase na historia unha solapada guerra de sexos cun claro vencedor: o sexo masculino.

Para Max Weber o home é un ser animal insiro en tramas de significación tecidas polo mesmo. [Cámara de Landa, 2003] Clifford Geertz vai propoñer na súa *Interpretación de las Culturas* un concepto simbolista de cultura. Según este concepto a cultura será un *“esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en simbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y*

*desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida”.* [Cámara de Landa, 2003] Pouco importa o concepto de cultura que manexemos: o estruturalista, o cognitivista, os clásicos funcionalista e evolucionista, os que teñen o prefixo *neo* ou *post*, os Estudos Culturais... Tomei o de Geertz porque influíu profundamente na Etnomusicología, como Lévi-Strauss, pero todos os conceptos de cultura teñen en común que se basean na interacción humana, falan da construción dun edificio imaxinario que chamaremos cultura e tratan de explicar ou comprender o quefacer humano, xa que logo, e no caso do concepto de Geertz, por exemplo, esa rede de significacións ou redes de signos e símbolos interpretables e aislables son o resultado dunha interacción histórica dos membros desa cultura. En devandita interacción histórica houbo dominantes e dominados, fortes e débiles, bos e malos e todo un magma humano que historicamente favoreceu máis ao poderoso que ao pobre, ao sexo masculino que ao feminino, isto é, creáronse *culturas* (edificios con fortes muros) que conteñen na súa base esta desigualdade acusada e non é doado *reconstruír* estes cimentos culturais.

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

Xa sabemos entón que a historia constrúena os homes, e nese proceso constructivo houbo dominantes e dominados, intereses e interesados. Tamén sabemos que a linguaxe constrúe a realidade, por iso, intencionadamente, comparei o sonoro coa linguaxe falada, e fíxeno para poñer sobre a mesa non só o que nos ensinou a hipótese de Sapir-Whorf (que linguaxe é igual a cultura), ou o que despois aportou Lévi-Strauss (que cultura é igual a pensamento), senón algúns mecanismos de control social que utilizaron as clases dominantes servíndose da tecnoloxía sonora. A continuación analizo algúns dos ensaios que presenta esta publicación e que considere importantes para sensibilizar sobre a importancia do sonoro e loitar, así mesmo, contra a hexemonía do visual. Hei de dicir que a calidade dos artigos, exceptuando

algúns, é decepcionante. Pero trátase do primeiro intento oficial de desenvolvemento dunha disciplina sonora dentro da Antropoloxía, e ese é o motivo polo que é necesario dedicarlle tempo.

E para paliar esta pequena decepción, engado ao final un par de comentarios sobre outros textos, alleos a este proxecto, pero que tratan tamén o tema do control social a través do son (anexo deste ensaio). Un deles está asinado por Ariel Germán Vila Redondo (da Universidade de Barcelona). Vila Redondo explícanos como os Jesuitas utilizaron a música para o control da etnia guaraní na provincia de Paraguay nos séculos XVII e XVIII., (a provincia jesuítica do Paraguay foi creada en 1604 e comprendía o que actualmente é Arxentina, Uruguay, Paraguay e partes de Bolivia, Chile e Brasil).

Outro dos textos trata de explicar en que medida a marxinação que sufriu o estudo da chamada música popular contemporánea por parte da musicoloxía tradicional, é consecuencia dunha distinción que se atopa na base do pensamento moderno occidental (a distinción entre o verdadeiro e o imaxinario, o público e histórico do subjetivo e privado; dun lado a música culta e ao outro a popular, outro sutil modo de control social que afecta á música que crea e consome algo máis do noventa por cen da poboación mundial: a música popular). E para terminar, un breve comentario dunha obra sonora de Juan Gil (Musicólogo e co-editor de mediateletipos.net). Devandita obra foi presentada á convocatoria do Festival Zeppelin do 2 ano (dedicado ás tecnoloxías de control social), inclúe un pequeno texto explicativo que é de interese aquí, sobre todo polos links e bibliografía que ofrece.

O control social a través do son é un campo de investigación certamente complexo. Este ensaio está lonxe aínda de achegarse ao meollo da cuestión. Quedan no tintero asuntos como o poder da radio (que necesitaría unha investigación aparte), as megafonías utilizadas no nazismo (ou as Sirenas Eólicas dos avións Stukas, na Segunda Guerra Mundial, tamén a chamada *morte silvante* que describían os xaponeses), as músicas muzak (os Telharmonium), os fños musicais nas salas de espera e nos supermercados (ou nas viaxes de avión), as melodías de espera nas comunicacións telefónicas, e un longo etcétera. Seguramente a musicoterapia e as teorías fisiolóxicas sobre a percepción poderían aportar grandes pistas para entrar no tema.

### III. Entrando no texto

#### *Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana*

Edición da *Orquesta del Caos* para o *Festival Zeppelin Institut Català d'Antropologia*.

Volumen quinto de la publicación *Quaderns-e*.

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

Unha das súas preocupacións (compartida pola maioría dos profesionais desta disciplina, a do audio) é a histórica hexemonía do visual respecto de o auditivo. Fai unhas liñas liamos a súa opinión respecto de este asunto, Berenguer buscou con interese o motivo desta dominación sensorial e neste texto incide de novo neste problema: [...] *La aparente predilección de los mecanismos de control por lo visual no es un accidente: una elevación suficiente de la vista no sólo privilegia al observador situándolo fuera de lo que ven los demás, sino que, además, activa uno de los principios elementales de control y dominación constantes en toda la zoología, a saber, la más alta posición del dominante. Por el contrario, el sonido, como rodea y penetra tanto al que lo genera como al que escucha, se adapta mucho menos a las actividades de dominación directa. No hay que pensar por ello que la dominación que ejerce acaso sea menos eficaz [...]*, e esa é precisamente a clave da eficacia do son como ferramenta tecnolóxica de control social: o poder do son e a ausencia de control que se ten sobre o seu efecto.

Noel García López, o seguinte autor desta publicación, titula o seu texto: “*Alarmas y sirenas: sonotopías de la conmoción cotidiana*”. Di: [...] *Desde el timbre de un despertador a una sirena de evacuación, la variedad de formas que puede adoptar una alarma es infinita, pero su lógica y su función básica es siempre la de generar un*

punto de inflexión, enunciar algo y reclamar un movimiento [...]. Esixe, por tanto, unha elección: [...] Ante el sonido de una alarma sólo caben dos opciones para dejar de escucharla: huir, llegando a un lugar donde no alcance su sonido, o bien cumplir con aquello que reclama, el pequeño gesto o movimiento, la solución [...]. Como Jaume Ayats (que dedica un texto ao mesmo tema nesta publicación), García López é consciente do poder simbólico dos himnos; da súa densidade simbólica: [...] Hay sonidos con gran densidad de sentidos, como los himnos que, además de pseudomúsica, componen filas de cuerpos contenidos, manos y vistas alzadas, culos prietos, voluntades compartidas y disidencias silenciadas. A algunos incluso se les eriza la piel, y faltan palabras [...]. A literatura está plagada de alusións directas ao poder do son, aínda que case sempre con certa distancia científica, cun alo de enigma que converteu ao son nun arma perigosa (verémolo despois, cando leamos o texto de Juan\_Gil sobre torturas militares con son): [...] El poder del sonido para hechizar, doblegar voluntades, movilizar cuerpos y almas, seducir corazones o llamar a la vida y a la misma muerte es un tema recurrente en nuestro imaginario literario y mítico, y en nuestra historia arquitectónica y política [...].

Un detalle moi importante que nos ofrece este autor é a condición colectiva do sonoro respecto de o visual. Un pode “ollar” (fixar a mirada, non “ver), “escoitar” (orientar a escoita, non oír). Case todos os autores desta publicación mencionan a frase soada de Pascal Quignard “el oído no tiene párpados” [Quignard, 1999] e é precisamente este feito biolóxico o que reforza o poder do sonoro. A un cadro, se non nos gusta, podemos darlle as costas; dun son temos que fuxir: [...] a diferencia de la vista, caracterizada por su distancia con el objeto y por la razón como instrumento, el oído es colectivo [...]. Este factor de colectividade reforza tamén o poder de vincular e cohesionar; todos compartimos os sons: [...] El poder conmovedor del sonido también sirve, sin embargo, para conformar vínculos y cohesión. [...]

Sobre as relacións de poder que se construen na escoita, o autor é moi claro: [...] Podríamos decir que cada vez que suena una alarma, ésta compone además un determinado régimen de sonoridad, que establece un conjunto de posibilidades de expresión sonora y de escucha, un determinado campo de visibilidad, unas ciertas posibilidades de reacción ante el estado de conmoción y, en definitiva, una relación de poder [...]. E unha vez que entra no concepto de poder, parece lóxico citar a Foucault: [...] Tomando prestado el concepto de “panóptico” desarrollado por Foucault en Vigilar y castigar, (1975) podríamos decir que algunas alarmas —

sobretudo las barreras sonoras de las tiendas, aeropuertos, edificios y demás— funcionan como un dispositivo sonoro que colabora en la distribución de las miradas y los cuerpos en el espacio de la disciplina panóptica. Las alarmas distribuyen en el espacio un conjunto de potenciales avisadores que orientan la mirada y actualizan la relación de poder que les da sentido [...]. Ou facer unha alusión á propiedade: [...] Y hablando de casas, ¿qué ocurre con las alarmas de la propiedad privada? Cada vez que suenan renuevan el eterno pacto, el de la propiedad [...].

Noel García López propón entón unha escoita distinta do mundo, e sobre todo unha escoita crítica das alarmas que nos permita descubrir [...] su capacidad para crear espacios de sentido, actualizar discursos y establecer regímenes de sonoridad que nos conmocionan a diario [...].

Daniel López Gómez titula o seu texto: “Tecnopolítica del sonido: del instrumento acústico a la antropotecnia sonora”. En dito texto o autor fai unha análise da manifestación de Indymedia MayDay (o 1 de maio en Barcelona). Incide, sobre todo, na tecnoloxía sonora utilizada na manifestación (os soundsystems), fronte ás clásicas consignas voceadas. Di: [...] El sonido no es sólo el medio de expresión de significados sino también un modo de producir afectos, y por tanto, de dar forma a los sujetos tanto colectivos como individuales [...], [...] la capacidad de afectar del sonido es la que permite que los mensajes, a pesar de mostrarse como ideas con una existencia inmaculada, tengan un efecto movilizador [...]. E fala da competencia das dúas tecnoloxías, remitíndose ao mundo clásico: [...] En ambos casos, tanto en la repetición de consignas como en la música del soundsystem, estamos ante una lucha por el oído, una lucha por afectar, aunque sea de modos diferentes y con fines diferentes. De hecho, esta lucha es una constante a lo largo de la historia. El emperador romano Nerón, por ejemplo, cuando en uno de sus viajes a Nápoles se topó con el órgano hidráulico que inventó Ctesibé de Alejandría, lo primero que imaginó fue que con sólo tocarlo sus enemigos se convertirían a su causa. A través de este nueva tecnología sonora, Nerón podía transformarlos en soldados que obedecieran sus ordenes. Algo que, como explica Virilio, no es ninguna exageración [...]. Tamén recórdanos a fábula de Flautista de Hamelín (unha bonita metáfora do home-ratón que segue ao home-poder).

E fai tamén unha interesante comparación do poder que exerce o director de orquestra: [...] El desarrollo mismo de la música sinfónica muestra de qué modo el director

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

López Gómez lanza despois a seguinte pregunta: [...] ¿En qué sentido podemos calificar a las tecnologías sonoras como tecnologías políticas? [...] , e, seguidamente, trata de mostrar que as tecnoloxías sonoras non poden ser pensadas como instrumentos, é dicir como medios que persiguen fins políticos, senón como formas de facer política: [...] La tecnología de suyo no tiene nada de político. Son las tradiciones, discursos, relaciones de producción, y otros elementos del contexto social lo que da a la tecnología su carácter político [...].

O autor induce cómo unha noción de tecnoloxía diferente á de instrumento no só dota aos medios de politicidad senón [...] transforma la misma idea de política [...].

Miguel Alonso Cambrón, no seu texto “Sonido y sociabilidad: consistencia bioacústica en espacios públicos” parte dos discursos clásicos dos paisaxistas sonoros, pero introduce con argucia o concepto de “sociofonía” fronte ao de “biofonía” (que utilizan estos autores): [...]“sociofonía.” Éste, en nuestra opinión, un término más apropiado en tanto en cuanto ataca el análisis desde un punto de vista relacional, tanto comunicativo como metacomunicativo. Con él pasan a un primer plano el eje contextual y, evidentemente, el sistémico sin centrarse específicamente más que en las formas sonoras que toma la sociabilidad.”[...].

Desde logo, a achega dos autores clásicos da paisaxe sonora (véxase Murray Schafer, Barry Truax, etc.) foi moi importante, pero pecou de excesivo materialismo tecnolóxico, un tecnocentrismo moi acusado que lles colocou nunha posición excesivamente esteta. Alonso

Cambrón, ao introducir o concepto de “sociofonía” revitaliza con graza os seus discursos.

A publicación contén algúns textos máis, algúns pouco interesantes na miña opinión (por meramente descriptivos, documentais ), é o caso de Andrés Antebi e Pablo González e o seu “Da la internacional al Sound System: aproximación al paisaje sonoro de las manifestaciones” e outros máis profundos na súa visión pero que necesitarían unha revisión aparte pola súa densidade e interese, este é o caso de Jaume Ayats e o seu “ gesto digno para cantar todos con una sola voz”, que profunda no multi-simbolismo dos himnos. Manuel Delgado tamén fai unha achega interesante pero non concreta, e non a comentarei aquí.

Esta publicación pode descargarse libremente no seguinte link (formato .pdf):

<http://www.icantropologia.org/quaderns-e/05/EspaciosSonorosTecnopoliticaVidaCotidiana.pdf>

ou lerse directamente na Web do Institut Catalá D'Antropología:

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

#### IV. Anexos. Índice

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

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

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

4. **Direccións Web** sobre este tema.

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

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

O traballo de Vila Redondo analiza o papel que desempeñou a igrexa no Novo Mundo (durante o período de colonización do continente americano). Estuda os usos que os jesuitas fixeron da música como soporte tecnolóxico para lograr disciplina e dominación durante os séculos XVII e XVIII na etnia guaraní da Provincia do Paraguay (a provincia jesuítica do Paraguay foi creada en 1604 e comprendía o que actualmente é Arxentina, Uruguay, Paraguay e partes de Bolivia, Chile e Brasil).

Un dos seus obxectivos foi identificar no proceso histórico das Misiões Jesuíticas o uso racional de estratexias de control social.

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

A diferenza da música europea, a guaraníica requiría dun alto grado de cooperación para ser interpretada, non existía, xa que logo, a noción de competencia. Este feito coadxudou (di o autor), á redución e organización económica da man de obra guaraní:

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

O traballo de Vila Redondo foi finalista do Certamen Universitario “Arquímedes” na edición de 2003. No apartado “Direccións Web” deste anexo ofrece un link para descargar o pdf con todos os detalles da

investigación: antecedentes do tema, obxectivos, metodoloxía e un pequeno listado dos resultados que resumo aquí:

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

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

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

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



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

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

O texto de Joan-Elies Adell Pitarch trata de explicar, como viamos anteriormente, en que medida a marginación que sufriu o estudo da chamada música popular contemporánea por parte da musicoloxía tradicional é consecuencia dunha distinción que se atopa na base do pensamento moderno occidental: a distinción entre o verdadeiro e o imaxinario, o público e histórico do subjetivo e privado; a un lado a música culta e ao outro a popular.

Na miña opinión, e como vítima desta distinción (fun estudante de musicología e produzo e teorizo sobre música popular), esta inxusta diferenciación entre o elevado e o vulgar, entre a alta e a baixa cultura non é máis que outro sutil modo de control social. Sirva como dato importante que a música que consome algo máis do noventa por cen da poboación mundial é, precisamente, a música popular.

O autor explica que [...] *se trata pues de una separación de las esferas culturales, políticas y económicas que poco tiene de elección teórica natural sino que, más bien, se trata de un acto de complicidad que deja el ámbito musical tradicional en un limbo de pureza o de incontaminación absoluta que evita, de hecho, su análisis histórico. Esta separación evita preguntarse por su papel, histórico, en la construcción y reconstrucción constante de las hegemonías y de las identidades sociales [...]* E precisamente este proceso entra en crise cando a música popular non é considerada "música seria".

É difícil ofrecer unha explicación ao abandono constante ao que estiveron sometidas as músicas vivas (así lles chamo eu ás músicas populares), sobre todo á hora de abordalas desde un punto de vista teórico e reflexivo. Este é o caso da musicoloxía académica, aínda que, como di o autor: [...] existen otras vías de entrada, como pueden ser la semiótica o la teoría del discurso, que puedan ofrecer otra manera de "hacer significar" este tipo de música [...] E aquí é onde entra en xogo a Antropoloxía.

### Causas

O autor teno claro: [...] *Por una parte la música no es vista como si de una práctica "nueva"*

*se tratara, a pesar de la innovación tecnológica que la ha sacudido, como sí son vistos el cine y la televisión: la música ha existido como tal "desde siempre" [...]* Refírese a que novas disciplinas como Comunicación Audiovisual si incorporaron as novas tecnoloxías da comunicación ao seu plan de estudos (Radio, Televisión, etc), pero a música, como explica o autor, non é nada novo (para a musicoloxía académica), pero se o é o modo de difundila, creala e consumila. Neste aspecto está moi atento Adell Pitarch: [...] *Los cambios formales, de difusión, de función, de recepción, de circulación, no son percibidos como si de un cambio de "objeto" se tratara, no han modificado en ningún caso su "esencia" musical. Siempre, pues, se trata de música. Y esta disciplina ya tiene un espacio reservado para su estudio y análisis: el conservatorio. Y unos especialistas: los musicólogos [...]*.

Por outra, di o autor, [...] *se trata de una música que aporta bien poco al "progreso" musical. No hace falta, por lo tanto, tomársela seriamente [...]*. E sobre esta causa, que é evidente no ambiente académico, pese a quen pese, non é necesario que fagamos ningún comentario. Simplemente non lle facemos caso ao avó.

### Explicación destas causas

[...] as ferramentas metodolóxicas e a ideoloxía dominante en la musicología tradicional resultan del todo inadecuadas e pouco eficaces a la hora de realizar análisis críticos. La música popular contemporánea es una clase de música que no puede ser reducida con facilidad a una

descripción estructural, como sí lo es la llamada música "clásica", necesita para que su dinámica pueda ser más o menos comprensible tener en cuenta que se trata de una práctica social.[...]. Esa é precisamente a clave: trátase dunha práctica social.

Adell Pitarch ten moi claro que ata o momento non existiu unha reflexión teórica sobre a relación entre as formas do imaxinario social e a produción, a recepción e a estrutura da música popular contemporánea.. O musicólogo estuda as estruturas musicais, pero non fai labor sociolóxico. foron precisamente os sociólogos os primeiros científicos sociais que abordaron un estudo serio das músicas populares. Esta sería unha forma de abordalas:[...] una teoría del discurso puede ayudar a explicar qué ha significado la alteración de los hábitos de comunicación y de recepción; la crisis de los cánones estéticos tradicionales y de la noción misma de arte [...]. De novo ao antropólogo se lle ofrece un nicho laboral.

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

### **Profundizando**

*[...] las posiciones tradicionalistas tienden a acentuar el aspecto personal y creativo en la música, aspectos considerados como aislados y separados del proceso social [...], asimismo para esta musicología: [...] si el sentido y el significado de la música se encuentran separados y desvinculados de manera significativa del proceso social, al ser productos de una experiencia interna y personal, esto significa que cada significado social atribuible a la música dependerá de una referencia externa al mundo social. [...].* Sen lugar a dúbidas: *[...] la musicología tradicional se encuentra con verdaderos problemas cuando quiere discutir sobre cualquier tipo de significado que tenga una dimensión fundamentalmente social o cultural a partir de la música. [...],* porque, suscribindo as palabras deste autor (e seguimos co paradigma que manexa a musicoloxía tradicional): *[...] Se piensa que la "buena" música, en otras palabras, es intrínsecamente asocial a la hora de significar. [...].* Como pre-conclusión (eu non podo expresalo mellor): *[...] No debería sorprendernos demasiado, por lo tanto, si cualquier intento de incluir la música popular contemporánea en el punto de mira de una perspectiva teórica es sentido como una amenazada. Porque, para estudiarla, se necesita, de manera inevitable, poner sobre la mesa una serie de criterios culturales, relativos por lo tanto, para poder hacer una valoración crítica. [...].* Estamos ante un desafío importante para as estruturas epistemolóxicas da ciencia musicolóxica. A música popular non é sempre unha ferramenta de control social, como así o ve a musicoloxía.

Máis tarde Adell Pitarch explica que a análise da música popular non é unha análise do seu significado, senón do sentido que constrúen. A partir desta premisa desenvolve un discurso no que inclúe os discursos de Philip Tagg (musicólogo que centrou o seu traballo na crítica feminista) entrando na análise dos medios de produción e, como non, na metodoloxía propia da antropoloxía económica, *[...] los análisis discursivos también tendrían que tener en cuenta e incluir las formas de producción [...].*

Non é este o lugar para continuar co desenvolvemento da súa teoría, iso é evidente, así que se existe interese nesta histórica discriminación da Música Popular respecto de a mal chamada *Musica Culta* ou *Música Seria* (esta terminoloxía é realmente de vulgado de garda), o seu texto está colgado na rede na seguinte dirección: <http://www.sibetrans.com/trans/trans3/adell.htm>.

O que se transcribire aquí son as súas últimas frases que aínda contradicindo as premisas do meu ensaio, (música=a linguaxe), son do todo clarificadoras (cando falo de música=a linguaxe, estou utilizando unha metáfora, creo que o deixei claro arriba): *[...] La música, por lo tanto, no es lenguaje, sino un conjunto de discursos que se entrecruzan, actividad significativa, efecto de sentido. Pero no se debe entender este dominio de lo subjetivo como un predominio de lo individual, de lo "personal". Se trata, más bien, del compromiso de la subjetividad con el imaginario social. Por lo tanto, supone que los procesos subjetivos que la música provoca son "culturalmente conscientes", que la unión que establece la música entre imágenes, sonidos, memoria, sensaciones, recuerdos y deseos crean, en el receptor, formas de subjetividad que son en si mismas inequívocamente sociales. [...]*

### 3-Ruido blanco-house of fun.

Juan\_Gil López. Musicólogo, co-editor de mediateletipos.net. Texto que acompaña á obra sonora. Festival Zeppelin 2005, Barcelona.

O texto de Juan\_Gil López (musicólogo e co-editor da publicación electrónica mediateletipos.net, con Pablo Sanz , Pedro Jiménez e un servidor), é unha achega que considerei moi importante neste traballo, xa non só pola súa capacidade de síntese sobre o tema, senón pola valiosa información que ofrece. Por este motivo e polo seu brevedad, o transcribiré aquí literalmente e, abofé, co seu permiso.

#### \_ruido\_blanco/house\_of\_fun\_

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

Michel Foucault [1]

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

Kendall Wrightson [2]

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

En el repertorio de nuevas "tecnologías de control político" el sonido ocupa un lugar destacado. El inventario presentado en 1972 por la US National Science Foundation (NFS) incluye métodos como la combinación de luces estroboscópicas con pulsaciones acústicas o los generadores de infrasonidos (que afectan al sistema auditivo perturbando el control del equilibrio e induciendo a la náusea) completando una lista de 34 métodos (productos químicos, surtidores de agua electrificada...) destinados a dispersar revueltas civiles [3].

Pero el uso del sonido adquiere una mayor perversidad coercitiva, si cabe, en el campo de las "Técnicas y

tecnologías de interrogación y tortura" cuyo refinamiento persigue aumentar la eficiencia del método y eliminar posibles secuelas detectables. Sistemas como la "Apollo machine" utilizada por la policía secreta iraní (Savak) [4] o la sala de interrogatorio "House of Fun", de fabricación inglesa, en la que se utiliza ruido blanco con el fin de destruir la resistencia individual [5], son sólo dos ejemplos de este tipo de prácticas acústicas.

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

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

De la combinación de este material surge una obra que generó a lo largo del proceso creativo una constante reflexión sobre el alcance del sonido más allá de sus posibilidades coercitivas. Surgen aquí inevitables paralelismos entre ruido blanco y silencio. El simple carácter sinestésico de la palabra -"ruido blanco"- nos aproxima a la idea de vacío, al menos en un contexto pictórico- cultural -"lienzo"-, que conceptualmente se acerca a la definición académica de "Silencio" -ausencia de todo sonido- estableciendo simultáneamente un nexo con los escritos de John Cage sobre el alcance de lo que podemos asumir como tal [7].

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

Juan\_Gil López

## NOTAS

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

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

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

[4] Al mismo tiempo que se aplican descargas eléctricas en distintas partes del cuerpo se cubre al prisionero con un casco que amplifica sus gritos. En:

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

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

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

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

## 4. Direcciones Web

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[\_ruido\_blanco/house\_of\_fun\_. Presentación de la obra de Juan\_Gil López para el Festival Zeppelin 2005]

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

[L.A. Cops' Super Sonic Blaster, in DefenseTech.org]

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

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

<http://www.secretgovernmentlabs.com/page/bookstoacontrol98>

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

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

[Perfect Sound from Thin Air, New Scientist, Sept. 7, 1996. By Gary Eastwood]

<http://www.guelman.ru/xz/english/XX22/X2205.HTM>  
[Noise, Dejan Stretenovic]

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

<http://www.statewatch.org/news/2002/nov/torture.pdf>  
[FUTURE SUB-LETHAL, INCAPACITATING & PARALYSING TECHNOLOGIES - THEIR COMING ROLE IN THE MASS PRODUCTION OF TORTURE, CRUEL, INHUMANE & DEGRADING TREATMENT  
Dr Steve Wright, Director of the Omega Foundation]

<http://www.dself.dsl.pipex.com/ampins/failproj/failproj.htm>

<http://www.dself.dsl.pipex.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm>

<http://www.kirchersociety.org/blog/?p=676>

## BIBLIOGRAFÍA:

\***Aguirre Baztán, Ángel** (Ed.) (1993): Diccionario temático de Antropología, (Barcelona, Editorial Boixareu Universitaria)

\***Ariza, Javier** (2003): Las imágenes del sonido (Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha)

\***Barber, Llorenç** (1993): “Los dioses muertos”, en Revista de Occidente, Nº 151 (Madrid, diciembre 1993).

\***Barfield, Thomas** (Ed.) (2001): Diccionario de Antropología, (Barcelona, Ediciones Bellaterra)

\***Bonté, Pierre y Michael Izard** (1996): Diccionario Akal de Etnología y Antropología, (Madrid, Ediciones Akal)

\***Cámara de Landa, Enrique** (2003): Etnomusicología, (Madrid, Ediciones del ICCMU).

\***Candau, Joel** (2003): “El lenguaje natural de los olores y la hipótesis Sapir-Whorf”, en Revista de Antropología Social, nº 12. Universidad Complutense de Madrid.

\***Coulson, Amanda** (2005): “Carsten Nicolai: el ejercicio oculto”, en Revista Lápis nº 212.

\***Maquet, Jacques** 1999 (1986): La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte, (Madrid, Editorial Celeste/Universidad).

\***Berenguer, José Manuel** (2005): “Entrevista para la revista Mosaic”, en Revista Mosaic, (Publicación electrónica de la Universidad Oberta de Cataluña).

<http://www.uoc.edu/mosaic/entrevistas/jberenguer0905.html>. (última consulta: xullo 2006).

\***Lévi-Strauss, Claude** (1993): Mirar, escuchar, leer (Madrid, Ediciones Siruela).

\***Quignard, Pascal** (1999): El odio a la música (Barcelona, Editorial Andrés Bello)

\***Sapir, Edward**. (1981): El lenguaje (México, FCE.).