

- [Listas](#)
-
- [Mixes](#)
- [Chart](#)
- [TV](#)
 - [PlayGround Productions](#)
 - [Music Videos](#)
 -

[Newsletter](#) [RSS](#)

Buscar

Reportajes

- [« Anterior](#)
- •
- [Siguiente »](#)

Máquinas de hacer ruido para destruir el mundo

Avanzamos en exclusiva un fragmento del ensayo “El Arte Del Ruido”, de Luis Gámez (Alpha Decay, 2012)

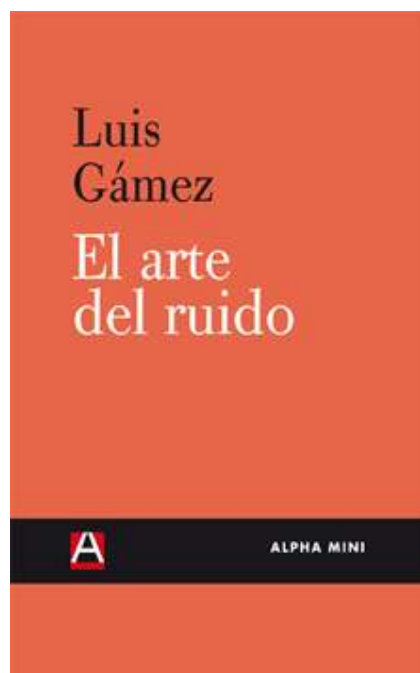
Por: [Luis Gámez](#) jueves 17 de mayo de 2012

Twitter 3 Me gusta 0 0

Género: [experimental](#), [Noise](#)



Os adelantamos un fragmento de “El Arte Del Ruido”, el libro de Luis Gámez que edita Alpha Decay la próxima semana y que trata sobre la estética noise en la vanguardia del siglo XX. También hablamos con el autor.



El próximo lunes, la editorial barcelonesa Alpha Decay –dentro de su colección Alpha Mini– publica un librito firmado por Luis Gámez, titulado “El Arte Del Ruido”, y que repasa de manera breve el nacimiento y la evolución del ruido como elemento integrante del lenguaje musical del siglo XX y en adelante, comenzando con la vanguardia futurista italiana impulsada por Luigi Russolo y acabando en figuras contemporáneas del alcance de Maurizio Bianchi y Throbbing Gristle. Luis Gámez, nacido en Córdoba en 1981, lleva publicando desde 2011. Ese año apareció “**El Libro De Las Transformaciones**” (Aristas Martínez, 2011), una obra experimental sobre poesía hermética y plagiarismo. Ha colaborado con la revista *Quimera* en funciones de crítico literario, y es reseñista habitual y escritor de ficción esporádico. Ha creado el proyecto ruidista [BlitzKerner](#), accesible de forma gratuita vía su Bandcamp.

Éste es su primer ensayo musical, y además de poder leer un fragmento –que ocupa unas diez páginas del formato impreso–, también podrás acceder a sus opiniones y experiencias a partir de la breve entrevista que le hemos realizado.

El Arte Del Ruido. Parte II: Máquinas de hacer ruido para destruir el mundo

“Con la música nacen el poder y su opuesto: la subversión”.

Jacques Attali

Explotador, zumbador, crepitador, plegador, silbador, retumbador, gritador, tronador, rugidor, susurrador, graznador, gorjeador, aullador. La propuesta de Russolo no concluyó con la reclamación de un nuevo arte musical futurista, sino que avanzó hasta la fabricación de todo un conjunto de nuevos instrumentos, tan ruidosos como sus nombres indicaban, con los que pretendía liquidar la constricción de timbres que identificaba como la causa del anacronismo del arte musical respecto al desarrollo del mundo industrial contemporáneo. Su concepción era contraria a la mera interpretación imitativa de un supuesto mundo concreto respecto al cual la música se erigía como construcción abstracta e intangible. La percusión que persigue los efectos sonoros de una tormenta o el viento de los metales que evoca el fluir de un arroyo, por ejemplo, valorados en su intento de *representar* el mundo, sólo identifican con mayor precisión los límites en que el arte musical estaba confinado, destacando su propio aislamiento. Para Russolo se trataba más bien de favorecer el movimiento en la dirección contraria: no tanto que la interpretación musical interviniera en la realidad, sino permitir que la realidad invadiera el arte musical. A pesar de violentar la relación que el sonido en su materialidad mantiene con el ambiguo lenguaje abstracto de la música tradicional (un lenguaje cuyo significado está contenido en su propio

desarrollo, sin relación con ningún objeto externo), Russolo aún estará muy lejos de romper sus límites: la domesticación de la realidad para otorgarle un espacio en el nuevo arte musical –que, en última instancia, es el propósito que sus máquinas de hacer ruido desvelan– se demuestra simplemente como un aspecto más de la misma concepción idealista a la que pretendía enfrentarse. Del mismo modo que el periodo de entreguerras y la nueva configuración del mundo tras la Segunda Guerra Mundial parecen cancelar todas las reclamaciones futuristas relacionadas con la tecnofilia y el dinamismo (confirmando sus intuiciones a la vez que abomina de ellas, en un juego de máscaras representado en el teatro del hipercapitalismo postmoderno), la apuesta de Russolo por la liberación del compositor, su apertura a los ruidos de la cotidianidad, parece silenciada por el propio estruendo del mundo y es en realidad una apuesta por una separación aún más efectiva (cuya consecuencia lógica, finalmente, sería la música electroacústica, merced a las nuevas técnicas de procesamiento y síntesis del sonido, que lleva al extremo el principio que encarnaban las máquinas de hacer ruido de Russolo al hacer realidad otro de los deseos expresados por Cage: la creación de *cualquier sonido posible*). Cuanto más cerca del ideal revolucionario del cambio se han presentado las iniciativas de ciertos pioneros, sean éstos Russolo o Cage, menos claro parece su verdadero alcance y las implicaciones de sus principios estéticos para el conjunto del arte musical. Examinándolas de cerca, sus propuestas convierten en glosa las palabras de Baudrillard: «todas las liberaciones no son más que transición hacia la manipulación generalizada». Tanto las pretensiones *ruidistas* y tecnócratas de Russolo como las más espirituales del minimalismo de Cage (relacionadas con cierto primitivismo y una conciencia más holística del arte) no son sino auténticos delirios de control. Contra esta estética de la normalización, el *ruido* es aquello que escapa a todo control. Que el ruido se convierta en material de reflexión no implica que posea un significado. El ruido no significa nada, o en todo caso significa una negación de las pretensiones de sentido que se le otorguen. La domesticación de los ruidos para su consideración como parte de la obra musical (por alejados que estén en principio de ella), esto es, su nueva significación como elementos musicales y su consecuente reasignación al sistema musical, no pueden, por principio, guardar relación alguna con un ruidismo pleno. Como ha afirmado Salomé Voegelin: «El ruido no tiene por qué ser in tenso, pero sí exclusivo: excluir otros sonidos, crear mediante él una burbuja contra los sonidos, destruir significantes sónicos y divorciar la escucha del sentido material externo a su ruido».

Sólo ante la plena conciencia de la superación de la era industrial (ingenuamente cegada por el espejismo del progreso, al modo futurista, e incapaz de prever las consecuencias del método fordista de producción en masa, los medios de comunicación como forma de control a través de la propaganda, los campos de concentración y exterminio como modelo de organización social o el espectro de la Bomba, que canceló la última de las guerras posibles, operando como superyó de una humanidad enferma), sólo tras la inmersión en la era postindustrial, como si se tratase de un bautismo inverso, una confirmación de la muerte que confrontase la abyección, es posible hablar de ruidismo. El *dictum* de William Burroughs sobre el lenguaje podría ser adaptado para referirse al sonido y su uso musical, respecto a los cuales el ruido es un virus. Si después de Auschwitz, como manifestó Adorno, escribir poesía es un acto de barbarismo, entonces el ruido es la única expresión posible para un arte verdaderamente consciente: la cancelación, mediante un único gesto, tanto del arte musical supuestamente elevado como de aquella otra «música de fondo» (en referencia a la música convertida en mercancía). Se trata de la sociedad que J. G. Ballard simbolizaría a través de la «muerte del afecto», sustentada en la psicopatía del hombre moderno, o que el mismo Burroughs describiría en sus obras identificándola con la relación sublimada de absoluta sumisión que el yonqui (el consumidor definitivo) mantiene con la droga (la mercancía perfecta). En el epílogo de la novela **“El Tiquet Que Explotó”**, de 1962, titulado «la generación invisible», que comienza con la afirmación de que «lo que vemos está en gran medida determinado por lo que oímos» y que explica cómo aplicar el método *cut-up* a la esfera sonora para desautomatizar nuestra relación con el sonido, del mismo modo que en la escritura podía liberar al propio lenguaje, se encuentra el nuevo paradigma de la generación (no invisible, pero casi) de artistas que redefinirían el valor del ruido en el conjunto de los sonidos.

Hijos bastardos de futuristas y dadaístas, y hermanastros del «arte intermedia» de Dick Higgins, el minimalismo de la Monte Young, el conceptualismo feísta de Yoko Ono o el accionismo vienés, el extremismo de los músicos ruidistas se desarrollará como respuesta negativa a la decadencia de la sociedad occidental. Antes de cambiar su nombre por el de Throbbing Gristle y de trasladar su radicalismo performativo a un contexto propiamente musical, los miembros de COUM Transmission ya se habían ganado el título de «demoledores de la civilización».

Movidos por el deseo de ampliar su capacidad expresiva, los músicos del siglo XX han creado modos de composición experimental y tipos de notación alternativa, además de emplear temas sonoros tradicionalmente ajenos a lo musical (atonía, disonancia), pero todos ellos habían sido educados en la tradición con la que dialogaban y en la que buscaban insertarse (¿cómo destruirla, entonces?). Involuntariamente ajenos a las discusiones en el seno de una tradición que poco les importaba y conscientemente inmersos en una cultura psicótica de la represión, la centralidad del ruido frente al uso casual, marginal o tentativo de épocas previas se impone entre ciertos artistas como una estrategia inmediata para «desterritorializar» –usando el concepto de Deleuze y Guattari– la expresión musical y anular otros condicionamientos sociales. La proliferación de sellos independientes o autoediciones inspirados por la gestión DIY y apoyados en la popularización de la tecnología de producción y grabación (sintetizadores, portaestudios), o la creación de un circuito global de intercambio de casetes (en la línea del arte postal neovanguardista), permitirán la eclosión de propuestas radicalmente marginales como las del industrial noise de Throbbing Gristle o SPK, el power electronic de Nurse With Wound o Whitehouse, el rhythmic noise de Esplendor Geométrico, el harsh noise de Maurizio Bianchi o Merzbow y el paisajismo ruidista de Francisco López. Todas ellas son apuestas sonoras extremas y antimusicales por principio. A través de una ritualización del enfrentamiento, cumplen el papel destructivo de la «transgresión indefinida» descrita por Bataille, si bien en este caso el rey sacrificial cuya muerte desata la violencia sin límite, la ruptura de todas las prohibiciones, es la propia civilización postindustrial en decadencia.

Ficha técnica

Luis Gámez, “El Arte Del Ruido”

64 páginas

Precio: 7 euros

[Seguir leyendo \(Página 2\) »](#)

[Siguiente »](#)

¿Te ha gustado este contenido?

[Suscríbete a nuestra newsletter.](#)

[Suscríbete a nuestro RSS.](#)

Añadir Comentario

[Ingresar](#)



Escriba su comentario.

Mostrando 0 comentarios

Ordenar por: los más populares

M [Suscríbete por e-mail](#) S [RSS](#)

blog comments powered by [DISQUS](#)

