





“Luz Blanca”

NIUB 20188626

Marc Pauchet Borrell

Tutora: *Carlota Polo*

Sección: Comportamientos Escultóricos



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Facultat de Belles Arts

*Luz Blanca*

## Palabras Clave

Arte Sonoro, Silencio, Música, Ruido, Composición



## *Keywords*

*Sound Art, Silence, Music, Noise, Composition*

## Resumen, *Abstract*

*Luz Blanca* es un conjunto de libros musicalizados que registran el proceso personal de creación de una identidad sonora basada en la transformación del tiempo en espacio. El proyecto, dividido en tres volúmenes distintos, abarca la interconexión que se establece entre sensorialidad y música, materializada en el análisis de diversos proyectos de *Noise* y *Ambient*, y captura como todos ellos influyeron en la construcción de un universo sonoro único. A lo largo del escrito, se desarrolla el poder que alberga el arte sonoro ambiental como herramienta de transformación política y social, y cómo a través de ciertos recursos como el silencio, el ruido o la repetición, consigue vincularnos con un entendimiento más líquido y abierto del mundo.

*Luz Blanca* cuenta con una banda sonora original concebida para ser escuchada en el espacio de lectura, y así acompañar al lector hasta un plano más perceptivo de la experiencia. Además, incluye un registro escrito de los distintos procesos de composición musical de la obra, basados en el uso del reciclaje musical y la ralentización melódica, y supone el desenlace de una etapa vital de investigación, creación y pensamiento de búsqueda de la *luz blanca*.

*“Luz Blanca” is a set of books set to music that record the personal process of creating a sound identity based on the transformation of time into space. The project, divided in three different volumes, covers the interconnection established between sensorially and music, materialized in different Noise and Ambient artists and projects, and captures how all of them influenced the construction of a unique sonic universe. Throughout the book, the power of ambient sound art as a tool for political and social transformation is developed, and how through certain resources such as silence, noise or repetition, it manages to link us with a more liquid and open understanding of the world. “Luz Blanca” has an original soundtrack conceived to be listened to in the reading space, in order to accompany the reader to a more perceptive plane of experience. It also includes a written record of the different processes of musical composition of the work, based on the use of musical recycling and melodic slowing down, and represents the outcome of a vital stage of research, creation and thought in the search for white light.*

# Índice

## Desplegable

Palabras Clave, <i>Keywords</i>	p. 03
Resumen, <i>Abstract</i>	p. 04
Índice	p. 05
Prólogo	p. 07

## Libro A (*Noise*)

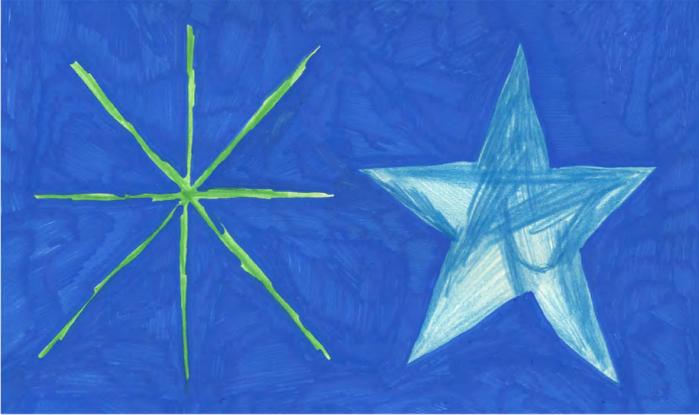
Pista de Audio 1	p. 05
Capítulo 1	p. 09
Capítulo 2	p. 13
Capítulo 3	p. 21
Capítulo 4	p. 31
Anexo Sonoro: <i>Estruendos</i>	p. 37

## Libro B (*Ambient*)

Pista de Audio 2	p. 05
Capítulo 1	p. 09
Capítulo 2	p. 15
Capítulo 3	p. 23
Anexo Sonoro: <i>Murmullos</i>	p. 37

## Luz Blanca

Pista de Audio 3	p. 05
Capítulo 1	p. 09
Capítulo 2	p. 15
Capítulo 3	p. 27
Anexo Sonoro: <i>Mutaciones</i>	p. 43
Referencias y Bibliografía	p. 45



## Prólogo

Podría catalogar *Luz Blanca* como una especie de diario musical, una simbiosis extraña en la que varias disciplinas irrumpen a la vez para transformar la lectura en una experiencia más sensorial y abierta. La música, la principal de estas disciplinas, es la que conduce al lector por este universo personal, un universo en el que la historia reciente de los géneros musicales del *Ambient* y el *Noise* es desglosada y releída para alcanzar un entendimiento más politizado de la presencia del sonido en nuestro mundo. El firme equilibrio entre el sonido y el texto sostienen esta publicación, la consonancia entre ambas es absoluta y el apoyo es bidireccional, la música constituye una banda sonora para el escrito, y el escrito otorga la voz y la defensa que consolidan al sonido. Por esta razón, los tres volúmenes que conforman este proyecto están divididos en tres objetos distintos, cada uno supone una experiencia distinta para el lector, con su propia banda sonora, así como su expresión y lenguaje particular. El formato concede a cada volumen su espacio, cada uno de ellos cuenta con una sensibilidad propia y un marco teórico diferenciado, así como una pista de audio única e intransferible al resto.

Decidí dividir los tres volúmenes en *Libro A*, *Libro B* y *Luz Blanca*, inspirándome en la terminología empleada para diferenciar las distintas caras de los discos de vinilo, que suelen conocerse como *Side A* (Lado A) y *Side B* (Lado B). Me pareció lo más adecuado dado el paralelismo a nivel estructural entre la composición de un disco de vinilo y esta publicación. Cada lado o volumen de *Luz Blanca* supone una perspectiva distinta sobre la que aproximarse a un mismo sujeto de investigación común: transformar el tiempo en espacio a través del sonido.

El marco teórico de este escrito pretende crear espacios y contrarrestar el sistema de velocidades impuesto por una sociedad que capitaliza el tiempo. Las distintas herramientas de composición sonora, algunas de ellas con un amplio trasfondo filosófico y conceptual, anhelan una liberación de las sensaciones y una mayor amplificación de la emoción y la reflexión. En varios momentos, de hecho, se genera una especie de contacto o diálogo entre obras musicales y distintas corrientes de pensamiento, como en el capítulo que estudia el poder de la repetición a partir de las composiciones de William Basinski y la filosofía de Gilles Deleuze. Por este mismo motivo me pareció importante componer una pieza sonora que apoyase la lectura y plasmase los contenidos en el sonido, promoviendo así un acercamiento entre múltiples y dispares puntos de vista que cobrasen sentido al soldarse y fundirse entre sí.

La publicación ha sido creada con la intención de constituir una pieza en sí misma, la música y la palabra son usadas como el barro o la pintura, como la piedra o el dibujo, y deben de ser entendidas como herramientas capaces de generar experiencias artísticas completas al igual que cualquier otra disciplina, la maleabilidad y fluidez del sonido conceden en realidad a la propuesta la capacidad de moldear nuestra percepción del tiempo y el espacio con mayor habilidad y sutileza que el resto de las artes. Al contrario que el lápiz o el pincel, el sonido es capaz de estirarse, dilatarse, de metamorfosear el ambiente y de habitar el infinito. El carácter inmortal y atemporal del sonido ha sido sin duda el mayor aliado a la hora de concebir este proyecto y dar el altavoz adecuado al discurso que se abarca.

El primer volumen, titulado *Libro A (Noise)*, explora la liberación del sonido a través del ruido y el grito. Su estilo de redacción y su composición sonora reflejan la idea del *Noise*, y seducen a los contenidos teóricos que se exponen con los recursos arquetípicos de este género musical: disociaciones, ruido, caos, desilusión y tristeza. La anarquía en la música, en cierta forma, es lo que anhela este volumen. No hay normas, la pista que acompaña a *Libro A (Noise)* está compuesta por múltiples canciones conectadas por interludios de poesía, sonidos de la naturaleza y texturas que cimientan y erigen la descomposición sonora. La investigación se centra en el proceso creativo de varios artistas, músicos y movimientos cercanos al *Noise* de los siglos XX y XXI y como, a través del ruido, consiguieron transformar la voz y el dispositivo sonoro para contar sus historias vitales.

*Libro B (Ambient)* traza un breve recorrido por la historia reciente de la música *Ambient*, haciendo especial hincapié en el carácter revolucionario de esta respecto a la mercantilización y aceleración del tiempo, y ofrece una alternativa a la música rápida basada en la atmósfera, el silencio, la repetición y el reposo. La sutileza y la fluidez de la lectura y la escucha reflejan el carácter accesible y disponible de este volumen, que resulta más amable para el lector respecto a su predecesor. Las propuestas musicales que son analizadas en los distintos capítulos que conforman este volumen se enlazan y dialogan con nuevos campos, y plantean como la arquitectura, el dibujo o incluso el sueño son vehículos capaces de conducir a todo aquel dispuesto a dejarse llevar por ellas hacia nuevas experiencias ambientales, sonoras y absolutamente transformadoras.

El tercer y último volumen homónimo de la publicación es *Luz Blanca*. En este último libro se desarrollan las distintas técnicas empleadas para la composición de la pieza sonora que acompaña al proyecto *Luz Blanca* en su totalidad. *Luz Blanca* abarca la metodología de trabajo, así como un profundo desarrollo de los distintos recursos que se han empleado para su confección: teoría del reciclaje musical, deformación sonora, producciones originales y *Spoken Words*, entre

otras. Este volumen no tiene esa simultaneidad y contraposición característica entre los contenidos de los dos primeros libros, razón por la que no me pareció oportuno llamarle *Libro C*, dada la relación de contrastes entre los libros *A*, *B*, y que dejan en una zona de exclusión a éste último volumen. Escribí este volumen como el más personal de todos, en su interior encontramos textos e imágenes de todo el proceso creativo de la obra e incluye varios registros de sus presentaciones en vivo a lo largo de los últimos años. Conciertos, recitales, directos interactivos y proyectos paralelos a este como la residencia radiofónica *Island of Angels* o la transformación de figuras populares como Justin Bieber en organismo sonoros experimentales, y la creación del universo de *Luz Blanca*.

A raíz de la diferencia de contenidos entre los tres volúmenes y la importancia de remarcar que cada uno cuenta con una banda sonora particular, todos ellos están maquetados como libros independientes en la versión física de *Luz Blanca* y son unificados y empaquetados en una misma caja/objeto. Al principio de cada volumen hay un enlace que redirige a la página de Bandcamp del proyecto con las tres pistas de audio. Cada una tiene una duración de entre veinte y treinta minutos, adaptándose al tiempo de lectura aproximado de cada libro, que fue calculado en una serie de ensayos cronometrados.

Al final de cada volumen encontramos un anexo sonoro, un listado de escuchas recomendadas a partir de los textos que pueden ayudar a ampliar y entender el alcance conceptual de los contenidos, así como materializar las ideas expuestas en obras y artistas más concretos.

En el *Libro A (Noise)* el anexo sonoro se titula *Estruendos*, e incluye varias artistas *Noise* cuyo trabajo se centra en el ruido, el caos y el grito. En el *Libro B (Ambient)*, el anexo *Murmullos* presenta varias pistas ambientales, la mayoría de ellas de una extensa durabilidad y un carácter muy atmosférico y minimalista. El último anexo sonoro es el más complejo de todos: *Mutaciones* propone escuchas paralelas entre varias canciones de otros autores y mis posteriores ediciones personales como Mark Allen Soul, el nombre artístico con el que firmo la música que se podrá escuchar a lo largo de todo el proyecto. El anexo del tercer libro, *Luz Blanca* es de especial interés para el lector porque ayuda a entender e identificar los procesos de composición de la música y concreta el origen de todos los reciclajes sonoros expuestos.

Les deseo una agradable escucha y lectura,  
nos vemos al otro lado.

Marc Pauchet *a.k.a.* Mark Allen Soul





A



# LIBRO A (*Noise*)

*1/3 de Luz Blanca*

Side A (Pista 1)

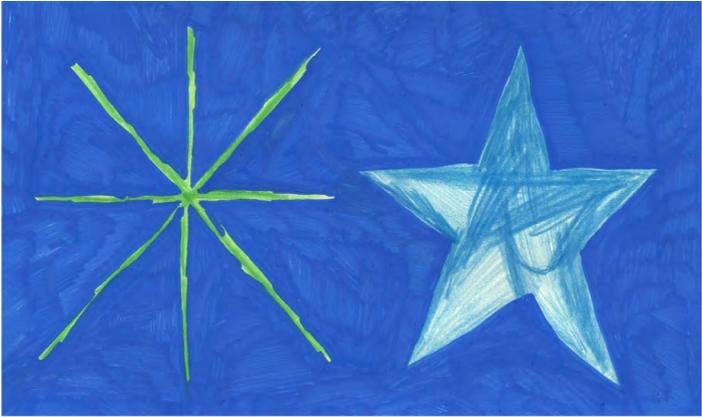
20 minutos 28 segundos



1. Dirígete a:

<https://markallensoul.bandcamp.com/album/luz-blanca>

2. Reproduce la Pista N°1: *Side A*



*Ruido, distancia, caos y el vacío.*



## 1

A veces vivir resulta insoportable.

A veces odio la velocidad, otras veces la abrazo.

Algunas veces he sentido la velocidad chocar contra mí y la presión estrellarse contra todo. Otras veces simplemente no he sentido nada.

Siempre he sentido pasión por la música, desde pequeño he sido una persona con especial predilección por buscar y entender las letras de las canciones en lugar de leer los libros. La filosofía solía aburrirme, la sustituí pasando horas y horas leyendo las letras de mis canciones favoritas, buscando respuestas y explicaciones a aquello que no conseguía entender en todo lo que se rodeaba de melodías e instrumentos.

A los 15 años empecé a explorar lo que por aquel entonces simplemente consideraba “música rara” y me interesé por artistas y canciones que estuviesen ubicados en la dimensión más experimental y contracultural de la escena musical. Empecé a escuchar música conceptual, artistas como Jenny Hval, Preservation, Yves Tumor y una interminable lista de nombres cuyas composiciones mezclaban el sonido, la poesía, la repetición y la filosofía. Fue entonces cuando me encontré con la canción “*That Battle Is Over*” de Jenny Hval, en la que la artista cantaba:

*“This is what happens on the edge of history: the Great Eye turns to us. (Esto es lo que ocurre en la cima de la historia, el gran ojo se vuelve hacia nosotros.)”* (Hval, 2015).

Esta idea de *estar* en la cima de la historia me resultó fascinante, intrigante y terrorífica a la vez. Primero porque definía a la perfección cómo me sentía y la angustia de no poder contar con un futuro asegurado a causa del calentamiento global, pero sobre todo,

por ese sentimiento de haber cruzado todos los límites que la naturaleza y el propio sentido de la vida parecían tener y haber alcanzado un estado de equilibrio tan frágil y delicado, que el sentimiento de una inminente caída al vacío era constante.

Es cierto, ahora la sensación de prolapso ha invadido el mundo, nada se detiene y el camino parece estrecharse inevitablemente. No queda tiempo ni espacio y nos comprimimos sin detenernos. El destello de luz que figuraba encima de nosotros en alguna parte y a lo lejos parece estar debilitándose inexorablemente hasta desaparecer.

Leí recientemente al teórico francés Paul Virilio, que hablando sobre esta ansiedad común en la sociedad explicó:

*“La contracción del mundo es la que hace que las personas estemos viviendo en una constante compresión, y en consecuencia choquemos los unos con los otros, generando de esta forma el odio.”* (Virilio, 2000).

Esto explicaría en cierta manera la tendencia actual de crecimiento de los movimientos de odio y de partidos de extrema derecha en todos los estados capitalistas, siendo Estados Unidos, Polonia o Italia algunos de los primeros países que cuentan con gobiernos ultraderechistas conformados por partidos que promueven acciones contra la inmigración, la igualdad o la libertad sexual.

El sistema de velocidades que hemos adoptado como sociedad ha ido generando el odio, las guerras y la tecnología, entendiendo la realidad como una acumulación de sucesos rápidos con resultados inmediatos. El comercio es el último culpable de la histeria colectiva, de los duelos inalcanzables, de las muertes insuperables y de los ángeles pelados condenados a mostrar sus heridas abiertas al mundo. Estamos sentenciados a vivir abiertos, a sentir el aliento de la muerte y llamarle

*contaminación,  
miseria  
o distancia.*

Llegados a este punto de la historia ya no queda nada excepto el vacío y el frío de la distancia, se nos escapan los días a la velocidad del rayo. Ya no quedan suturas para tantas heridas, ahora deben permanecer abiertas porque la verdadera herida es el rastro que va dejando el tiempo al pasar.

Esta asfixia permanente o mutilación del tiempo es la que diseña un orden geométrico de las sensaciones que, en vez de fundirse las unas con las otras, se colocan en tiempos y espacios determinados, simplificando las emociones y transformando las personas en usuarios que en lugar de vivir la vida, la consumen.

Las sensaciones están encajadas: la tristeza se ubica en un extremo, la euforia en el otro, el terror en la noche, en horror en la muerte y el amor en la cama.

Pero este escrito pretende revertir, a través de la música, el destrozo de las zonas de tránsito de las emociones. Creo en la liquidez, en la maleabilidad y en la transformación, pero sobre todo en lo simultáneo. Creo en la destrucción absoluta del capitalismo binario, en la música interminable e indeterminada, en combinaciones imposibles y en la composición del caos como único camino hacia la liberación de las emociones.



## 2

El término caos, especialmente en la música, tiene varias caras. A veces puede ser sutil como una navaja escondida en un calcetín, y otras puede ser magno y exuberante como una catana a manos de un asesino. De su alcance e influencia dependen la profundidad de su corte y su presencia en las estructuras que le otorgan la forma: el caos puede integrarse con sutileza en el esqueleto de la canción, generando un paisaje caótico en su diseño pero con un contenido bello y ambiental, aunque también puede invadir el sonido en sí y adoptar formas imposibles compuestas por ruido, gritos y el dolor de lo inalcanzable.

El músico norteamericano Keith Fullerton Whitman escribió sobre las estructuras que inundaban sus producciones de música ambiental:

*“La adopción total del caos es el mismo caos.”* (Fullerton Whitman, 2021).

Las producciones de Whitman no son especialmente desconcertantes ni desorganizadas, probablemente todo lo contrario, pero su carácter atmosférico sirve como espejo para la mente del oyente, la repetición sin alteración lo enfrenta a sí mismo, obligándolo a penetrar en su propio caos, pues la música puede ser misteriosa y profunda, pero las personas lo somos más.

Los productores de música *drone* o minimalista como Whitman encuentran en la calma de lo inexplicable un consuelo para sus almas. Pero antes de la calma siempre hay una tormenta: el caos, pues el espectro del vacío siempre debe ser compensado por su gran

opuesto, porque al igual que en este ensayo, como en la vida o en la música, todo se vuelve más interesante cuando aparece la irremediable balanza de la contradicción.

Encontramos en la mayor representación del caos en el sonido un gran aliado a través del cual canalizar el caos del espectro capitalista y tecnológico que habitamos: el ruido. A veces lo he odiado, otras lo he admirado, igual que la tecnología a la que repudio y anhelo a partes iguales. Los códigos informáticos que conforman la realidad nos sumergen en una terrorífica y laberíntica espiral dotada de infinitud de oscuras salidas tales como el consumo, la enfermedad o la máquina.

El ruido nos libera, cierto, pero al igual que el fuego o la energía nuclear, alberga un poder incontrolable y fatal para la sociedad. Con esto no pretendo posicionarme en contra del ruido, al contrario, creo en su poder liberador, pero también creo en sus fatales posibilidades cuando cae en garras del mal: me asusta el ruido cuando pertenece a las multinacionales, a las farmacéuticas o a las fuerzas y cuerpos de seguridad del estado, pero su inevitable belleza me consterna cuando lo esculpen manos como las de Uboa.

Poco se sabe de Uboa. Su música me cambió la vida, especialmente su álbum "*The Origin Of My Depression*" (Uboa, 2019), publicado a través del sello de música oscura *The Flenser*. De nombre Xandra Metcalfe, Uboa es visceral como pocas, su sonido, al igual que todo el aspecto visual que rodea su obra refleja el terror de una mujer atrapada en los males que rodean la sociedad capitalista y heteropatriarcal: dismorfias corporales, enfermedades mentales, sexo, comida y turbulentas relaciones personales. En la portada de su EP "*The Absolut*" (Uboa, 2019), vemos el brazo de la artista ensangrentado y conectado por vía intravenosa en distintos puntos junto a la pulsera para pacientes de un hospital. En "*The Origin Of My Depression*" vemos la silueta de sus piernas bajo la manta de la cama de otro hospital frente a una cortina que la separa del resto de pacientes y espacios del centro.

En la canción homónima de este último álbum, Uboa recita:

*“Love is not the origin of my depression  
Gender dysphoria is not the origin of my depression  
Poverty is not the origin of my depression  
People ignoring me is not the origin of my depression  
Awkward social interactions are not the origin of my depression  
Failing everything is not the origin of my depression  
Disappearing is not the origin of my depression  
Not eating is not the origin of my depression*

*(...)*

*There is no reason why  
It's aleatory”*

*“El amor no es el origen de mi depresión  
La disforia de género no es el origen de mi depresión  
La pobreza no es el origen de mi depresión  
Que la gente me ignore no es el origen de mi depresión  
Las interacciones sociales incómodas no son el origen de mi depresión  
Fallar en todo no es el origen de mi depresión  
Desaparecer no es el origen de mi depresión  
No comer no es el origen de mi depresión.*

*(...)*

*No hay razón,  
es aleatorio)”  
(Uboa, 2019)*



Uboa (2020). *Uboa live at UMACfest 2019, The Tote* [Live].

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZbYuAT9cgyE>

Al escucharla, la letra de la canción resulta incomprensible al oído común, Uboa la grita y se retuerce en su dolor. La artista te sirve a la muerte en bandeja, ahora tú también la sientes extrañamente cerca, al escucharla parece que sus cuerdas vocales vayan a romperse en cualquier momento dejando un rastro de miseria y penuria sonora.

Xandra Metcalfe es un ángel pelado condenado a mostrar sus heridas abiertas al mundo. Ella revierte el poder del ruido y los límites vocales del cuerpo humano para generar belleza, para contar la historia de una mujer aterrada por los males que reinan sobre las estructuras del capitalismo y liberar al oyente del terror de la realidad. Su relación con la muerte sale a relucir de forma constante a través de los espacios que genera en su música: explorando las transiciones entre los mundos de la vida y la muerte o el bien y el mal, pero también redefiniendo y desdibujando los límites entre las distintas líneas temporales que diseñan el dolor. Su música es cruda, complicada y carnal, ¿Pero acaso no conduce al oyente hacia un mundo en el que pueda dejar a la oscuridad atrás? Si la violencia se concentra, ¿No cabe la posibilidad de dar paso irremediamente a la paz?

Fuera de la industria musical, el artista vienés Hermann Nitsch exploró durante más de cuatro décadas el equilibrio entre paz y violencia como camino hacia un mundo mejor. En sus performances, consideradas para muchos como las más influyentes y polémicas del movimiento accionista vienés, se realizaban prácticas colectivas y controladas de violencia, acciones en que de forma grupal se sacrificaban animales y ejercían rituales colectivos con su sangre, así como exuberantes muestras de material militar y escenografías que podían llegar a durar varios días. En su reconocida “*Acción Número 100*” (Nitsch, 1998) y como parte del conjunto de representaciones de su serie “*Teatro de Orgías y Misterios*”, el artista realizó representaciones acompañadas de música experimental que incluía ensordecedores gritos humanos a todo volumen. Según las documentaciones que resultaron de la acción:

*“Los participantes en el ritual perforaban vejigas de cerdo llenas de sangre, machacaban frutas y desgarraban carne cruda. Todo en silencio o entre gruñidos, pues así se reducía la capacidad del habla a la liberación de gritos de lujuria.”* (Lapidario, 2016).

Si bien tengo ciertas discrepancias respecto al carácter anti ecológico y anti animalista de sus piezas, si es de gran interés como Nitsch integraba el grito como elemento transformador e imprescindible para alcanzar la paz que perseguía en sus acciones.

Él consideraba que la performance tenía el poder de hacer del mundo un lugar más pacífico a través de un ejercicio controlado de gritos y gruñidos. Igual que Uboa o algunas de las artistas *Noise* que abordaremos más adelante, Nitsch creía que la muestra visceral de la realidad de un estado mental caótico a través del ruido podría generar en el oyente cambios y tensiones emocionales, con el fin de liberarlo de sus contenciones sociales.

Me propuse explorar el camino de la sanación a través del grito el año pasado por mí mismo: el 14 de mayo de 2022 formé parte de una noche de conciertos que se realizó en la sala *El Pumarejo*, ubicada en la planta baja de una nave industrial en el Hospitalet de Llobregat, un municipio cercano a Barcelona. Aquella noche tocamos Hadren, La-Francisca y yo, cada uno con su propuesta musical y performativa, yo tocaba el último. En aquel momento yo no estaba bien, atravesaba una época complicada causada por el desamor y la pérdida vital, me sentía como un naufrago a la deriva, en busca de nuevos estímulos que me liberasen de la oscuridad a la que estaba sumiso.

Siempre me han interesado los rituales, y una performance musical tiene gran parte del carácter ritualístico y transformador que busco transmitir a través de mi obra. Decidí titular mi pieza para esa noche "*Ritual Emo-Gay*" (Allen Soul, 2022). *Emo* porque iba a ser un ritual emotivo, más bien centrado en la zona triste de las emociones. *Gay* porque mi identidad sexual atraviesa todo lo que hago como un cuchillo afilado clavado en mi espalda, pues hoy en día y con total seguridad para el resto de mi vida, no abordar mi trabajo desde una perspectiva *queer* sería como obviar que soy humano, que respiro o que existo.

El ritual consistió primero en un recital abierto de mis más profundos secretos, llevaba una extensión de mi mano tejida a crochet por mi amiga y artista Marta Ovejero, con la que tocaba el corazón de cada uno de los asistentes a la vez que revelaba un secreto relacionado con mi oscuro momento vital. Tras el recital, empecé a gritar en el centro de la sala distorsiones incomprensibles junto a Azombike, otra gran amiga y música

que aceptó unirse al ritual. Los gritos consiguieron que los secretos se esfumaran con sutileza mientras la pieza avanzaba y se transformaba en una experiencia interactiva de gritos en comunidad. Varias personas del público empezaron a gritar con nosotros, descontrolados, el caos y el desorden se apoderaron rápidamente de la sala y de los oyentes, ahora partícipes de una experiencia profundamente cicatrizadora.

El grito remite a la vida. El ruido es una de las mayores herramientas de control de la sociedad capitalista, pero tiene un poder superior cuando se exige en comunidad. Me fascinó e inquietó descubrir los alcances de su poder por controlar el estado anímico de los asistentes, sus emociones se moldearon como el barro a medida que las distintas performances que realicé se iban sucediendo. Al final del ritual de gritos, me dirigí al escenario y realicé un *DJ Set* de lo que inicialmente anuncié como “*Gabber, Hardcore y música que no sabrás cómo bailar.*” (Allen Soul, 2022). Las asistentes estuvieron extrañamente entregadas a la fiesta, bailaban, pero sus corazones aún se remitían al ritual que habían vivido. Ahí fue cuando comprendí que la música tenía el gran poder de transformar el tiempo en espacio, y que la experimentación sonora era capaz de expandir el momento para generar una experiencia más completa.

Esa noche lo comprendí: poseer es tener el control.



## 3

Frederikke Hoffmeier, más conocida como Puce Mary, es una música experimental danesa nacida en 1989. Su obra es considerada una de las mayores referencias del panorama *Noise* europeo de los últimos años y ha publicado álbumes con algunos de los sellos experimentales más emblemáticos de Europa, tales como *PAN* (Berlín) o *Posh Isolation* (Copenhague). Sus canciones navegan entre el ruido industrial, el *Ambient* y la electrónica experimental para abordar temas como la transformación, el poder, el sexo y la performance a través de una narrativa bañada en rabia, vulnerabilidad y poesía. Sus actuaciones altamente intensas la colocaron como una de las mayores artistas experimentales en el panorama nórdico capaces de ofrecer un directo caótico y liberador para los oídos. El crítico de música Bob Cluness escribió sobre ella para la revista digital *The Quietus*:

*“Hoffmeier utiliza motivos del género Noise y la música industrial, no tanto para bombardear al oyente con fantasías adolescentes de poder, transgresión y provocación, sino para considerar esa violencia como una herramienta para generar empatía basada en la acción y la transformación.”* (Cluness, 2018).

Sus acciones musicales buscan el equilibrio entre la fragilidad que conlleva exponerse ante su público y la crudeza de su forma. Puce Mary traslada su mensaje a través de espacios sonoros que va generando con el ruido, creando planos superpuestos de máquinas, drones y sonidos ultraprocesados que, uno tras otro, van ampliando el alcance emocional de quién la escuche.

Sobre esta balanza habla en su canción *“To Possess Is to Be In Control”* (Puce Mary, 2018), incluida en su álbum *“The Drought”*, en la que Hoffmeier escribió:

*"It makes me sick  
To open my body to you  
To give you all I have*

*If I can possess you  
Like I possess my own body  
To possess is to be in control*

*If I could open your body and slip up inside of your skin*

*To possess is to be in control"*

*"(Me pone enferma  
Abrirte mi cuerpo  
Darte todo lo que tengo*

*Si puedo poseerte  
como si poseyera mi propio cuerpo  
Poseer es tener el control*

*Si solo pudiera abrir tu cuerpo y deslizarme dentro de tu piel,*

*Poseer es tener el control)"*

*(Puce Mary, 2018)*



Puce Mary (2019). *Puce Mary live w/ Sunn O)))* [Live].

Puce Mary explora la vulnerabilidad de la *performance* y la contradicción existencial en la que habita como compositora, exponiéndose al mundo, escribiendo sus canciones y controlando lo que eso genera respecto a su público, un público dispuesto a venerar la vulnerabilidad y la disponibilidad del artista.

En el “*Ritual Emo-Gay*” que realicé ese 14 de mayo de 2022, entendí a lo que se refería Hoffmeier cuando hablaba de poseer a alguien como si poseyera mi propio cuerpo, ¿Terrorífico, verdad? Hoffmeier describe la interacción con el público a través del ruido como un acto en el que abre los cuerpos, para luego deslizarse dentro de su piel, un *modus operandi* que puede recordar al que se usaba en rituales y exorcismos de la anti-güedad cuyo objetivo era alentar los males que quedan atrapados dentro de los cuerpos a través de sesiones grupales de gritos.

Pero la liberación que persigue Puce Mary a través del *Noise* no se refiere a los males que habitan dentro de las personas, sino más bien a aquellos que conforman nuestro entorno, un ritual moderno cuyo fin es liberar al oyente de un mundo hipercontrolado por las cámaras de seguridad, las pastillas, las farmacias, la policía, el dinero, las banderas, las leyes, el trabajo, la comida, la familia, el sexo, la política, la tecnología y el ejército. ¿No es esperanzador creer en un control que se ejerza a través de la creación y con fines liberadores? Poseer es tener el control, y el orden social del espectro capitalista no puede permitirse en un mundo sin posesiones en el que el caos nos haga indomables.

Uboa y Puce Mary forman parte de toda una corriente actual de mujeres *Noise* que habitan y trabajan en estados capitalistas cuyo trabajo explora la interconexión entre sensorialidad y música, entre las cuales también encontramos a Pharmakon.

Margaret Chardiet nació en Nueva York en 1990 y se dio a conocer en la escena local experimental a la edad de 17 años bajo el pseudónimo Pharmakon. En el año 2013 se afilió a la discografía *Sacred Bones Records*, que apostó por primera vez a través de ella por un nuevo sonido más confrontacional. El carácter visceral de su sonido también se refleja en todo su imaginario visual y en sus *performances*, en la portada de su primer

álbum con *Sacred Bones* publicado en 2013 y titulado “*Abandon*” (Pharmakon, 2013), la artista aparece sentada y cubierta de una gran cantidad de gusanos a los que coge con sus manos y vierte sobre su cuerpo desnudo, especialmente sobre el triángulo formado entre sus piernas y torso rodeando toda su zona genital.

En su segundo álbum de estudio publicado un año más tarde y titulado “*Bestial Burden*” (Pharmakon, 2014), el torso de la artista aparece desnudo y cubierto por distintos órganos de animales cortados y colocados tapando su piel y sus pechos. Esos órganos, a los que accedió reciclando carne de una tienda y sin tener que lastimar a ningún animal, eran el reflejo de la dura realidad que la artista vivió durante toda la etapa de composición del *LP*, y es que Chardiet produjo el álbum en su totalidad desde la cama de un hospital recuperándose de una operación a la que se sometió un año antes para extraer un quiste que estuvo a punto de provocarle una falla orgánica en el sistema y arrebatarle la vida.

Escuchar “*Bestial Burden*” se siente como mirar la muerte a los ojos. A través de sus siete canciones, la artista confronta a la muerte reproduciendo las distintas fases sonoras que pasó al perder el control de su cuerpo y plasmarlas a través de ciclos de respiración y ruidos provocados por los distintos fallos orgánicos que sufrió.

Ella misma describió los distintos sonidos que integran la pieza como:

*“La materialización de su deseo por mostrar el cuerpo como un bulto de carne y células que mutan, te fallan y te traicionan.”* (Pharmakon, 2014).

Chardiet reniega del carácter sagrado e indomable que el cuerpo humano parece haber alcanzado en la era de la medicina para presentarlo como lo que realmente es: un organismo animal imperfecto, falible y vulnerable.

En la primera canción del álbum titulada “*Vacuum*” (Pharmakon, 2014) se escucha la respiración de Chardiet atragantándose consigo misma, fragmentándose y perdiendo la continuidad hasta colisionar con su propio cuerpo.

La pieza, que a medida que avanza va generando un ciclo de control sobre nuestra respiración, crea un espacio de reencuentro con la muerte y coloca al oyente en una posición de empatía total hacia la posibilidad absoluta de un fallo corporal inmediato.

En las siguientes pistas aparecen los ruidos de las máquinas y los gritos, y sus recitales abarcan el carácter autodestructivo del ser humano que, desde el principio de los tiempos, ha provocado su confrontación con la muerte.

En “*Primitive Struggle*” (Pharmakon, 2014) se escucha a la artista toser durante dos minutos, transmitiendo su deseo por expulsar a los cuerpos extraños que habitan en su interior hasta vomitarlos, trasladando de nuevo la sonoridad de su enfermedad al oyente a través del ruido. En la pista más larga del LP, titulada “*Intend of Instinct*” (Pharmakon, 2014), Chardiet recita:

*“Beyond will  
Beyond intent  
Beyond instinct  
Beyond language  
Beyond control  
Beyond the logic of reason  
We have the bitter knowledge  
Of that vacuum  
The realized void  
Which tears body away from self”*

*“(Más allá de la voluntad  
Más allá de la intención  
Más allá del instinto  
Más allá del lenguaje  
Más allá del control  
Más allá de la lógica de la razón  
Tenemos el amargo conocimiento de ese vacío.  
El vacío que arranca el cuerpo lejos de sí mismo)”*  
(Pharmakon, 2014)



Pharmakon (2023). *An Interview with Pharmakon* [Live].

Disponible en: <https://elevate.at/detail/news/an-interview-with-pharmakon/>

*“Tenemos un hambre devoradora de autodestrucción, y cuando pensamos en la autodestrucción tendemos a pensar en ello a nivel personal, como en el consumo de drogas y alcohol. Pero también lo son cosas como las carreras de armas nucleares, como el cambio climático. Se trata de cómo nos deshacemos de nuestros hermanos y hermanas.”*

(Pharmakon, 2014).

Lo que Chardiet explica en su obra es que la muerte está en todas partes y demuestra a través de los sonidos del cuerpo su carácter inevitablemente paralizante. La muerte no habita espacios, ocupa el universo entero y todos los tiempos; pasado, presente y futuro se dirigen inevitablemente hacia ella. En el mundo de la velocidad y de la aceleración de la realidad en el que habitamos vemos a la muerte cada vez más cerca. Si antes caminábamos por el sendero de la desaparición, ahora corremos hacia ella. Y si esta ansiedad se deja ver en el comportamiento de la sociedad, ¿Cómo no iba la música a reflejarla también?

El camino hacia la muerte está conformado por la sensación de alienación a pertenecer a este mundo, y es probablemente una de las sensaciones más comunes y resultantes del terror de la precariedad y la pobreza en todos sus sentidos: cultural, económica, relacional y sentimental. El sufrimiento personal tiende a parecer inexplicable, sobre todo cuando no logramos identificar que parte de responsabilidad tiene nuestra posición en la sociedad sobre nuestro estado mental.

En la última canción homónima del álbum, Pharmakon grita:





## 4

Hace muchos años compuse una canción titulada “*comme c’est étrange que malgré tout on souffre autant*” (Allen Soul, 2019) inspirada en el poema “*Bei Hennef*” de D. H. Lawrence. La pista, titulada originalmente como “*Cicatriz n.19*” está formada por una serie de samples de piano y voces melódicas que se difuminan entre sí para dar cabida a distintas texturas y ruidos que parecen desear la destrucción del sonido:

*“Tú eres la llamada, y yo la respuesta,  
 tú eres el deseo, y yo su cumplimiento,  
 tú eres la noche, y yo el día.  
 ¿Qué más? Es perfecto.  
 Perfectamente completo,  
 tú y yo,  
 ¿qué más...?  
 Qué extraño que pese a todo suframos tanto”  
 (Lawrence, 1913)*

Me resultó esclarecedor encontrar un escrito como el de Lawrence, que definía lo extraño que resulta para el hombre sufrir sin razón y el carácter incomprendible del sufrimiento que me atormentaba. Solía buscar motivos hasta debajo de las piedras, en tiempos remotos, en los años y en los sitios más escondidos, pero su carácter invisible me envolvía como si del abrazo de un fantasma se tratara.

Ahora, creo en el ruido como una concentración y una acumulación de todas esas capas invisibles e inexplicables del sufrimiento de la era tecnológica. No hay salvación



Luigi Russolo (1916). L'Arte dei rumori, *supplement to Alfabeta n.43* [Fotografia].

sin ruido y sin silencio, no hay luz sin oscuridad. Habitamos el contraste de una realidad rodeada de equilibrios en la que todo parece tener un motivo, pero hay cosas que carecen de ello.

Tanto en la ciudad como en la red anhelo el silencio, pero también me siento a gusto cuando el ruido de las máquinas llenan mi cabeza hasta dejar sin cabida a la tristeza.

La naturaleza es silenciosa y acudo a ella de forma recurrente cuando me siento atormentado, pero para generar ruido hacen falta máquinas, ciudades, empresas y sociedades. Sin ellas no habría un caos con el que equilibrar la balanza entre el orden y el desorden que conforman la estabilidad del sistema.

Hubo en la primera década del siglo XX un movimiento nacido en Italia que se construyó sobre la base de este pensamiento, probablemente el precursor de lo que posteriormente se convirtió en el género *Noise*: el Futurismo.

Ya en el año 1913 Luigi Russolo escribió "*El Arte de los Ruidos*" (Russolo, 1913), un manifiesto futurista en el que pretendía ampliar y desgranar la paleta de sonidos y ruidos que conformaban la música y el arte y para dar a conocer el poder sublime de lo que en un primer momento podía resultar desagradable al oído humano, pero que con el paso del tiempo podríamos entender como una superpotencia capaz de albergar y expresar grandes poderes espirituales.

El ruido remite a la vida y a la muerte, a la verdad y a la mentira, a la razón y al sentimiento. Su poder es infinito porque su energía se halla en todas partes, en el plano matérico de la existencia, pero también en el plano de lo intangible.

El *Noise* alberga el poder liberador del sonido desconocido e inconforme y propone una apertura sonora hacia el desorden, una grieta en el sistema del capital y la música para que el oyente se transforme con cada escucha y amplíe su horizonte de pensamiento:

*"Diría que la velocidad es el centro de todo. La velocidad es el espacio del vehículo.*

*Estamos vestidos y cubiertos por la velocidad del vivir y del ser."* (Virilio, 2000)

La escritora Carmen Pardo describió el ruido en 2016:

*“Unas vibraciones irregulares en tiempo e intensidad, una alteración que pone al descubierto emociones antes insospechadas.”* (Pardo, 2016).

El ruido ya no debía ser entendido como un suceso auditivo indeseable, ni como una especie de complemento a la banda sonora vital de las personas, sino como un camino capaz de transformar emociones y moldearlas de la misma forma en que un escultor moldea el barro.

Las máquinas, los coches, los ordenadores o las fábricas son los nuevos instrumentos, pero también son vehículos espirituales con los que navegar a través de las emociones de la ciudad. El uso de auriculares en el espacio público es la mayor demostración de las grandes posibilidades auditivas que conforman la interacción entre música y ruido, cuando una canción termina y empieza otra, se deslizan en nuestro interior los ruidos provocados por el ambiente, generando en ocasiones un diálogo con lo que escuchamos y desdibujando el límite entre las distintas canciones.

El ruido, igual que la atmósfera, tiene el gran poder de transformar el tiempo en espacio. En ocasiones hago al ejercicio de bajar el volumen de la música y dejar que los distintos sonidos de la ciudad entren en contacto con lo que estoy escuchando, se generan diálogos increíbles: las conversaciones ajenas en el transporte público se transforman en recitales de poesía que se complementan con la música, los ruidos de los motores se abalanzan sobre las melodías y amplían el espectro del sonido tal y como lo entendemos:

*“Los ruidos provocan que los sonidos musicales se perciban como monótonos, sin vida. Los ruidos de la vida moderna son excitantes. Frente a la escucha concebida como pasaje sonoro por la interioridad, la escucha de los ruidos obliga a un paseo por la exterioridad. El ruido que surge de lo mecánico estaría produciendo una lenta diversificación del conjunto de los órganos sensitivos y especialmente del oído. Nos obliga a tener las orejas más atentas que los ojos.”* (Pardo, 2016).

Además, el carácter colectivo de los ruidos urbanos alejan al oyente de la individualización sensitiva a la que vivimos sometidos y unifican los raíles personales de cada uno en experiencias sonoras compartidas. Gracias a ellos podemos transformar un camino rutinario hacia el trabajo o la escuela en un recorrido múltiple sensitivamente. Integrar el ruido en la música supone destruir la divinización de la creación sonora y ampliarla a cualquier ejercicio cotidiano: todo puede ser música, cualquiera puede hacer música. ¿Acaso no supondría una liberación para las emociones de la clase media y baja, sometida y destinada a mutilar sus sueños con una vida conducida por la monetización del tiempo, el trabajo, las nóminas y los horarios?

No hay límites ni fronteras, el ruido tiene el gran poder de liberarnos, el tiempo puede dejar de ser tiempo, el presente ya no tiene por qué dirigirse hacia el futuro.

Si el ruido también es música, la música está en todas partes, se deslocaliza, se descomercializa, descapitaliza el sistema, escucha al mundo.

Abolición al trabajo, destruyamos el orden, yo ya no creo en la dictadura del sonido.



## Anexo: Estruendos

Jenny Hval - *That Battle Is Over* (2015). Sacred Bones Records.

Uboa - *The Origin of my Depression* (2019). The Flenser.

Puce Mary - *The Drought* (2018). PAN 87.

Pharmakon - *Abandon* (2013). Sacred Bones Records.

Pharmakon - *Bestial Burden* (2014). Sacred Bones Records.

### Escuchas complementarias

KMRU & Aho Ssan - *Limen* (2022). Subtext / Multiverse LTD.

Alberich - *NATO-Uniformen* (2010). Hospital Productions.

Ramleh - *Hole In The Heart* (1987). Broken Flag.



Libro A (*Noise*)

*Luz Blanca*

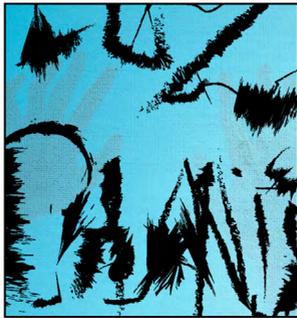
2023

1/3

Escrito y Publicado por Marc Pauchet *a.k.a. Mark Allen Soul*

Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, 2023









B



## LIBRO B (*Ambient*)

*2/3 de Luz Blanca*

Side B (Pista 2)

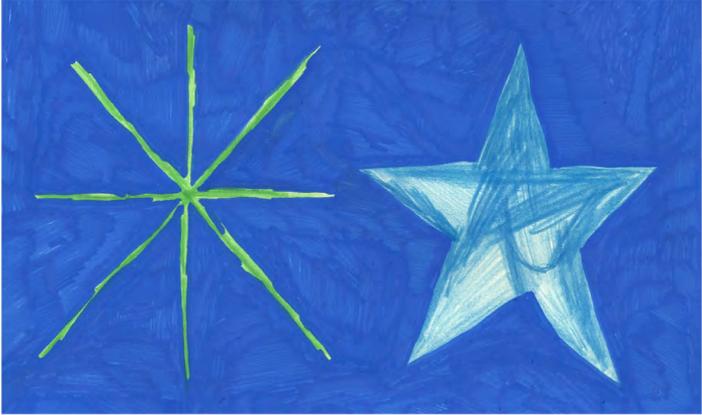
24 minutos 58 segundos



1. Dirígete a:

<https://markallensoul.bandcamp.com/album/luz-blanca>

2. Reproduce la Pista N°2: *Side B*



*Silencio, atmósferas, repetición, y La Nueva Era.*



# 1

A veces odiaba la velocidad, lo que buscaba era el registro de lo eterno. Escapar al control era mi mayor anhelo, no soportaba vivir más en este mundo hiperconectado y dominado por los gigantes tecnológicos que abruma el espíritu. Fue entonces cuando descubrí el *Ambient*.

Podría ubicar mi primera relación con el *Ambient* en el año 2017, concretamente en el 29 de abril de 2017. Ese día se emitió en la Radar Radio de Londres el “*Mix 007*” de Malibu, una sesión de una hora en que la artista francesa Barbara Braccini, también conocida como Malibu, mezclaba infinidad de temas del espectro pop con desconocidos sonidos de una calma extraña que se me clavaron en el corazón. Aquella mezcla cambió mi visión de la música para siempre, como si alcanzase una isla paradisíaca escondida tras años de tormentas y navegación a la deriva.

En la pieza, Braccini mezclaba a iconos populares como Miley Cyrus, Lana Del Rey, Arca o Lil Yatchy con artistas como Sun O))), Mica Levi o el catalán Jordi Savall y transformaba canciones con una estructura arquetípica de la industria del comercio rápido en una eterna sucesión de espacios y emociones que parecían no terminar nunca y encajar las unas con las otras como piezas de un puzzle perfecto. Aquello me cambió, y empecé a entender la música de otra manera. Creo que lo que realmente me marcó de la mezcla fue el hecho de que dejé de entender el sonido como una herramienta para ordenar el tiempo y empecé a verla como una fuerza capaz de generar ambientes y espacios multisensitivos.

Ahora que lo veo con distancia, todo parece tener un sentido: Carmen Pardo, una de las mayores teóricas de música ambiental en España y que tradujo la mayoría de los textos de John Cage a nuestra lengua escribió:

*“Frente a esta música hecha de objetos temporales finitos, el paréntesis temporal propuesto por John Cage constituye la entrada a la flexibilidad, el acto de romper con la lógica binaria y la afirmación del olvido respecto al gusto, la emoción y la memoria.” (Pardo, 2016).*

La obra de John Cage marcó un antes y un después para la música experimental, reflexionó por primera vez acerca del papel que juega el silencio en el sonido y cómo puede integrarse en él para romper con esta lógica binaria que capitaliza nuestro entendimiento: *“sonido = música”* y *“silencio = no música”*.

Dar una alternativa a esta conceptualización de lo sonoro supuso por fuerza un acto revolucionario, rompedor e incluso anticapitalista en cierta forma. A partir del momento en que el silencio se empezó a integrar como parte fundamental del sonido, muchos otros elementos externos a la composición musical clásica también empezaron a buscar su lugar: aparecieron los *Background Sounds* o sonidos de fondo, el reciclaje musical, el ruido o posteriormente el ASMR: un movimiento surgido en el año 2010 y basado en el sonido provocado por el contacto entre objetos y personas, generando ruidos y sonidos que produzcan una leve sensación de placer para el oyente.

La música empezó a integrarse en el paisaje, y el orden del tiempo fué relegado a un segundo plano para dar su sitio al espacio y a la experiencia. Todos los elementos que pusieron en entredicho el orden de temporalidad tradicional de la música (con un principio y un final delimitados) buscarán a partir de ese momento la posibilidad de intervenir en la experiencia de la escucha, ampliándola y liberándola. De hecho, en su momento John Cage ya definía al silencio como la *“presencia de ambiente o de un ruido involuntario, más bien que la completa ausencia de sonido”* (W. Joseph, 2016) y comparaba la relación del silencio con la música con la relación que mantienen la arquitectura de Mies Van Der Rohe con su entorno:

*“Cualquier silencio en la arquitectura Miesiana no niega al entorno, sino que abre el edificio a través de sus alrededores”, decía, “entiendo la transparencia de sus edificios de cristal como una metáfora sobre mi objetivo de erradicar la armonía de la alienación de la música.” (W. Joseph, 2016).*



Mies van der Rohe (1951). *Ludwig Mies van der Rohe, Farnsworth House, Plano, Illinois, USA* [Fotografía].

El silencio empieza a tenerse en cuenta en la composición, que ya no se construye como un bloque sólido y aislado de todo su entorno, sino que se conforma de paredes translúcidas como en las construcciones de Mies, y en su simbiosis establecen un diálogo bidireccional con el entorno. Este cambio de paradigma afecta por fuerza a la concepción del tiempo en la música, ubicando la experiencia de la escucha en un instante en concreto cuyo sentido varía según quién, dónde y cuándo la escuche.

*“Dejar de organizar el tiempo implica liberar la música y el tiempo mismo. Dejar ser al tiempo y la música para convertir la organización sonora en un recorrido múltiple.”*  
(Pardo, 2009)

Es la hora de lo que a partir de ahora conoceremos como *Nueva Era*: la atmósfera es el género musical, el estilo es el clima; la humedad, las precipitaciones o la tonalidad són el contenido. Las estructuras musicales emergen a medida que conforman y multiplican los espacios que integran, generan paisajes y ríos y campos infinitos. Las partituras solo se dejan entrever de una forma lenta y minimalista, si es que lo hacen. La música adquiere la capacidad de formar parte de la vida en sí misma, y deja de ser un sujeto activo para convertirse en parte de la naturaleza, como una especie de acompañamiento vital en forma de banda sonora. Alcanzamos entonces lo que el escritor y músico David Toop describe en su libro *“Océano de Sonido”* como *“El lado correcto del aburrimiento”* (Toop, 2016).

Cuando leí la frase *“El lado correcto del aburrimiento”* algo cambió en mí. Podría decir que supuso un segundo punto de inflexión en cuanto a mi relación con el sonido se refiere tras escuchar el *“Mix 007”* (Malibu, 2017) del que he hablado al principio de este escrito. En sus estudios, Toop comprime toda una era de pensamiento ambiental, refiriéndose directamente a la célebre frase de Brian Eno:

*“La música Ambient debe ser capaz de dar cabida a muchos niveles de atención de escucha sin imponer uno en particular, debe ser tan ignorable como interesante”* (Eno, 1978)

Ahora se coloca el foco en las sensaciones del oyente más que en la intencionalidad del artista. Toop define al lado correcto del aburrimiento como un espacio, un rincón escondido y recogido en alguna parte de la experiencia de la escucha al que se puede acceder a través de la repetición y la espera. El oyente deja de escuchar un tiempo, ahora debe escuchar un lugar.

Un ejemplo muy claro es el que presenta James Hoff en su artículo *“Unsuppressed Echoes”*. En él, Hoff explica el poder del silencio en los actos que se realizaron durante las manifestaciones civiles contra el racismo y en protesta por la muerte de George Floyd en Estados Unidos como resultado de la brutalidad de los cuerpos de policía:

*“La presencia en las manifestaciones de George Floyd me hicieron plantear un nuevo tipo de espacios con una duración de 8 minutos y 46 segundos de silencio, que fue el tiempo durante el cual George Floyd permaneció anclado contra el suelo y asfixiado por un policía de Minneapolis.”* (Hoff, 2021).

En los silencios de Hoff, la nada era el material de construcción, ya no hablamos de la sensibilidad del espacio en términos arquitectónicos sino atmosféricos, la energía es el cemento y el ambiente són las paredes. La escucha es el mayor vehículo hacia una apertura total de los sentidos, la liquidez domina el el plano de lo sonoro.

*“En las protestas callejeras, era el tiempo en que los manifestantes se agachaban y solo se escuchaba los dispositivos sonoros invisibles de la policía tales como helicópteros, sirenas o walkies”* (Hoff, 2021).

El sonido se volvió líquido, llenó los espacios y el arte, inundó las calles, las instituciones, la cotidianidad y, por fin, los museos. No hay límites ni fronteras, el sonido ya no es invisible, envuelve el espacio igual que la pintura o la geometría. El ruido del ambiente conecta a las personas entre sí y consigo mismas, los oídos se transforman en las manos de un escultor capaz de moldear el tiempo y el espacio como si de un torno con barro se tratara. El sonido es el último material.



## 2

El sonido y la música han conseguido lo que ningún otro medio alcanzó: burlar el paso del tiempo a través de la creación. En la escritura, igual que en el dibujo, en la pintura, o en cualquier otra disciplina que precise de una mano, un utensilio y un soporte físico, la acción tiene un inicio y un final. Esto se plasmaba, por ejemplo, en los dibujos del artista Ignacio Uriarte, sobre los que el propio artista reflexionaba en “Infinity”:

*“El símbolo del infinito, cuando se escribe a mano, tiene un inicio y un final. Esta contradicción se debe al propio proceso de escritura que empieza y acaba con el apoyar y levantar del rotulador.”* (Uriarte, 2010).

En un bucle sonoro, el punto de final se conecta con el de inicio, generando espacios que esquivan la linealidad del tiempo para conformar círculos infinitos:

*“Para lograrlo, el símbolo se calca una y otra vez de la copia anterior, provocando un cambio orgánico constante de la forma original.”* (Uriarte, 2010).

La principal herramienta para alcanzar el infinito es siempre la repetición. Superponer una acción a sí misma de forma sostenida en el tiempo hasta generar cambios en la sensación de quién la observa, y así conseguir que las horas, los días y los años se transformen en planos, espacios y atmósferas.

En el campo de la filosofía, Deleuze explora este fenómeno en su libro “*Différence et Répétition*”, presentando las bases conceptuales de lo que pretende la música de repetición. El sonido, igual que cualquier otro medio de este mundo, adquiere un nuevo significado al ejercerse una y otra vez. La exposición de un objeto a su propia prolongación en

el tiempo y el espacio genera una serie de cambios en las sensaciones del sujeto que la escucha: uno no aparece sin que el otro haya desaparecido.

La sucesión de un sonido consigo mismo persigue un sentimiento de atemporalidad y pone en jaque a la concepción lineal que como sociedad hemos construido del paso del tiempo:

*“La repetición se deshace a medida que se hace. Ejemplo: AB-AB-AB... No cambia nada en el objeto, por el contrario, se produce un cambio en el espíritu que la contempla: una diferencia, algo nuevo en el espíritu. Cuando aparece A, espero la aparición de B. Esta es la paradoja de la repetición. Forma una síntesis del tiempo. Una sucesión de instantes no hace el tiempo, sino que lo deshace.”* (Deleuze, 1968).

La música en sí está construida sobre la base de la idea del bucle, desde sus primeras concepciones en la antigüedad hasta la música actual, toda ella se ha compuesto alrededor de la idea del *Loop* y sus infinitas posibilidades, pero todo se intensifica cuando el foco de la creación se centra en el propio comportamiento del bucle respecto a su entorno, y no tanto en sus posibilidades como herramienta musical. El ejemplo más claro de ello es la obra de William Basinski.

Basinski fue el último responsable de que quedase hechizado para siempre por la música *Ambient*. Sus pistas suelen alcanzar varias horas de duración y se componen de bucles analógicamente procesados para materializar lo que Deleuze entendía como la paradoja de la repetición: la capacidad de intervenir el espíritu de quien la contempla sin ni siquiera modificarla.

Nacido el año 1958 en Texas, instrumentista de jazz y clarinetista de formación, sus piezas musicales no alcanzaron el reconocimiento que merecían hasta inicios del siglo XXI, pues no publicó ningún trabajo propio hasta el año 1998, a la edad de cuarenta años. Tras compartir varios álbumes de estudio basados en composiciones que fue acumulando durante todos esos años, Basinski publicó su obra más reconocida hasta la fecha: *“The Disintegration Loops”* (Basinski, 2002) en el año 2002.



William Basinski (2002). *The Disintegration Loops 1.1* [LP].

Disponible en: <https://williambasinski.bandcamp.com/album/the-disintegration-loops>



Ignacio Uriarte (2010). *Infinity* [Dibujo].

Disponible en: <https://www.ignaciouriarte.com>

El proyecto de “*The Disintegration Loops*”, conformado por nueve bucles de entre veinte y sesenta minutos de duración cada uno suponen una de las mayores obras de música ambiental de la historia.

Para su creación, Basinski recuperó una serie de sonidos y bucles que él mismo había compuesto años atrás, así como varios *samples* que había editado y guardado en distintas bandas magnéticas que procedió a digitalizar. Cuando recuperó las distintas pistas, pudo apreciar que el sonido se había deteriorado y había generado una especie de degradación progresiva de los bucles impresos en las cintas. Decidió grabar las modificaciones que de forma accidental se habían impreso en las bandas magnéticas y el resultado fueron los distintos “*Disintegration Loops*” que conforman estos cuatro álbumes de estudio. En ellos, escuchamos melodías de menos de 10 segundos de duración repetidas una y otra vez, pero con una pequeña variación en cada una. Para el oído común, la diferencia entre una y otra repetición resulta irreconocible a corto plazo, sin embargo a medida que los minutos van pasando, los distintos sonidos se van difuminando y degradando hasta dejar una serie de texturas que poco o nada tienen que ver con la melodía inicial.

Esta norma se repite una y otra vez en cada una de las pistas del proyecto, generando distintos espacios de muerte y podredumbre. La idea de Deleuze impregna claramente la obra de Basinski:

*“La repetición es lo que nos pierde y nos degrada, pero también lo que puede salvarnos y hacernos salir de la otra repetición.”* (Deleuze, 1968).

La sensación de plenitud y satisfacción se apodera del oyente con el transcurso de cada segundo de escucha de los bucles: cuando una melodía termina, el oído ya asume la entrada de la misma, y ello genera lo que Deleuze entiende como placer:

“Se denomina placer el proceso, a la vez cualitativo y cuantitativo, de resolución de la diferencia.” (Deleuze, 1968).

La experiencia de los bucles de Basinski es triste en cierta manera, lo que en un principio se escucha de forma clara, se acaba degradando inexorablemente hasta desaparecer, las melodías y su propia desintegración apelan a la nostalgia humana, al echar de menos, al paso del tiempo y a la muerte. Basinski comprime una vida entera en una sola hora y expone al oyente a enfrentar todas las etapas sensibles que habitan la contracción del nacimiento, la juventud, la madurez, la vejez y el gran final. Por este motivo, todo aquel que se propone vivir la experiencia completa de la escucha de los distintos álbumes que conforman este proyecto cae rendido y cautivado por su gran complejidad emocional.

Tal es su alcance que la sociedad americana considera “*The Disintegration Loops*” como la banda sonora de los atentados del 11 de septiembre de 2001 sobre las torres gemelas de Nueva York. El propio Basinski relató que el día del atentado subió a su tejado a ver como los rascacielos *One World Trade Center* y *Two World Trade Center* que fueron derribados durante el atentado, y que además simbolizaban el gran emblema del poder norteamericano, se desmoronaban.

Basinski escuchó sus *Loops* mientras observaba la caída de las torres, viendo en esa acción física la materialización de la degradación y la muerte sonora de su pieza, que ahora se reflejaba en el temblor de los cimientos sobre los que se asentaba la sociedad estadounidense, y tomó una serie de fotos que posteriormente servirían como portada para la publicación de los álbumes.

Hoy en día, “*The Disintegration Loops*” es considerada una de las grandes obras musicales de la historia y es uno de los únicos álbumes del siglo XXI en alcanzar la máxima puntuación posible de la revista de crítica musical Pitchfork (Richardson, 2012).



William Basinski (2002). *The Disintegration Loops 2.2* [LP].

Disponibile en: <https://williambasinski.bandcamp.com/album/the-disintegration-loops-ii>



## 3

Los bucles eternos han sido una de las grandes herramientas de composición desde que Brian Eno presentó su álbum “*Ambient 1: Music for Airports*” (Eno, 1978). En él, Eno presentó un conjunto de cuatro canciones con una duración total de casi una hora, en las que un bucle de piano se alternaba con un coro de voces femeninas, repitiéndose una y otra vez hasta fusionarse y combinarse de múltiples formas, generando distintas atmósferas pero con unos mismos sonidos. Eno fue el primer músico de la historia en reivindicar la terminología *Ambient* para referirse a un género musical concreto, con un lenguaje propio y una intencionalidad sobre el oyente, distanciándose de la música Muzak (de la que hablaremos más adelante), y dando una nueva forma a la música minimalista, que en aquel momento vivía su época dorada gracias a autores como Steve Roach o La Monte Young.

Lo hemos mencionado anteriormente, Brian Eno concibió la música *Ambient* alrededor de su célebre idea de que “*debía ser tan ignorable como interesante*” (Eno, 1978). Una idea que posicionaba la relación del oyente con el sonido en un segundo plano, dándole el carácter de banda sonora de la vida, más que de una herramienta capaz de intervenir en las sensaciones a través de su escucha. La obra de Basinski supuso un antes y un después para la conceptualización de este tipo de piezas musicales, integrando por primera vez una sensibilidad más amplia y conectada con la realidad al resto de la música atmosférica, aunque una gran cantidad de artistas ya hubiesen abierto paso con este tipo de sonidos anteriormente. De hecho, su entendimiento de la música ambiental mantiene cierta conexión con el origen de esta música fuera de occidente, pues cabe destacar que la mayoría de géneros musicales que han transformado la industria occidental, incluyendo el *Ambient*, provienen de otras partes del mundo como Indonesia, Asia o África.

El compositor Colin McPhee, por ejemplo, describió durante la primera mitad del siglo XX una serie de rituales y eventos que vivió en Bali, Indonesia, que duraban toda la noche:

*“Viví unas performances de largos ciclos rítmicos de música que permitían a los oyentes modular su concentración y alternar la escucha con los actos de comer, beber, y en última instancia, también dormir.”* (Toop, 2016).

Lo que ahora conocemos como música de fondo, y que alcanzó su pico máximo en el siglo XX en occidente a través de artistas como Steve Reich, Brian Eno o el mismo John Cage no es más que una interpretación occidental y electrónica de una larga corriente de sonidos y estilos provenientes de otras partes del mundo como India, Bali, Java o Marruecos.

La clave que marcó la diferencia entre la música de carácter ritualístico de todas esas culturas y la música *Ambient* occidental del siglo XX fue sin duda la capacidad de distribución y comercialización del sonido como objeto mercantil, con la introducción de los discos de vinilo en 1948 y sobre todo, de Muzak en 1934.

Muzak fue la mayor marca de música de fondo estadounidense del siglo XX, concebida a partir de la segunda década del siglo como una alternativa a la radio, que por aquel entonces se encontraba en una fase inicial de mercantilización. Fue a partir del año 1934 cuando Muzak se distinguió como un repositorio con miles de grabaciones y sonidos de fondo a la venta para todo tipo de empresas, desde peluquerías o tiendas hasta hospitales y consultorios médicos. A partir de ese momento, Muzak se dio a conocer como la mayor herramienta de creación y distribución de música para ascensores, un término con el que aún hoy en día se sigue definiendo a este tipo de sonidos y que el propio Eno decidió usar para titular la primera obra de música *Ambient* de la historia: *“Music for Airports”*.

Sin embargo, el capitalismo engulló Muzak a través de la compra de la compañía Warner Bros de todos sus contenidos y medios de distribución, y Muzak pasó a ser a inicios de la cuarta década del siglo un arma de doble filo.

Lo que en un primer momento se creó con la intención de redefinir espacios y amenizarlos, al igual que lo hacen una pintura en una sala de espera, un buen libro o la arquitectura Miesiana, empezó a albergar intenciones ocultas para modificar el comportamiento de la clase obrera. Por una parte, se diseñaron hilos musicales con una duración concreta que se repetían una y otra vez y se alternaban con varios espacios de silencio, pero aumentando el tempo a cada repetición para agilizar la productividad del trabajador, hasta que en 1950 empezó a considerarse como un método de control mental y conductual hacia el obrero.

Por otro lado, se empezó a construir el sonido de fondo o espera de los establecimientos de consumo para condicionar y acomodar al cliente, y así aumentar las probabilidades de compra:

*“Hay estudios que ponen de manifiesto que hay una relación entre ciertos parámetros de la música y determinados hábitos del consumo” (Sierra, 2007).*

La creación musical, así como su distribución y los espacios en los que interactúa con el oyente, se despersonalizaron y centralizaron en grandes multinacionales que empezaron a tratar al sonido como si fuese leche, cemento o harina:

*“La empresa Telefónica ofrece música ambiental a más de 60.000 grandes y pequeñas empresas profesionales en España y Portugal, y es propietaria de un fondo musical que cuenta con más de 400.000 temas. Actualmente, más de 2.600 empresas disponen de hilo musical en España para estimular las compras.” (Hidalgo, 2007).*

El poder de la repetición en garras del mal se empieza a considerar como una técnica para controlar de forma casi hipnótica al consumidor, adaptándose a cualquier necesidad que la empresa requiriera: si los productos que se venden tienen un valor muy alto, los sonidos que transmiten abundancia y relajación sonarán, si la materia prima, por lo contrario, tiene un valor económico muy bajo, se dará paso a sonidos más rápidos que estimulen la compra de la cantidad por encima de la calidad.

Cada canción y cada sonido son contruidos en los despachos de operadoras y multinacionales para estimular el círculo del vicio y del consumo: la música en la publicidad, en el cine, en los centros comerciales y en los restaurantes, todas ellas concebidas con el fin de sobreestimar al público y generar nuevas necesidades que antes no existían.

El gran monstruo del capitalismo engulle al sonido para conseguir que la rueda siga girando y nosotros sigamos comprando y trabajando. Pero no pierdo la fe en revertir este proceso gracias a la creación de situaciones, espacios y experiencias que a través del *Ambient* puedan despertar nuestra conciencia, al fin y al cabo cabe recordar:

*“El público venera el aburrimiento porque el aburrimiento es misterioso y profundo.”*  
(Toop, 2016).

Y se ha demostrado que la repetición ritual tiene cierta influencia sobre el diseño y la modulación de nuestra sensibilidad. La repetición promueve la contemplación y en consecuencia la reflexión, gracias a ella podemos generar espacios en los que repensar las estructuras del sistema que nos rodea y generar pequeños cambios o grietas que rompan con la rueda infinita del capital.

La era de la velocidad consiste justamente en deshabilitar aquellos espacios que promueven el aburrimiento, porque el aburrimiento es profundo. En Barcelona, por ejemplo, resulta muy extraño encontrar grandes salas de conciertos o festivales que presenten propuestas ambientales, sus líneas editoriales más bien giran en torno a la era del auge de la cultura del club, la música rápida y la sobre estimulación electrónica, materializada en la figura del *DJ*.

¿Por qué les da miedo aburrir al público? ¿Será porque el aburrimiento es difícil de monetizar? ¿Será porque despierta en nosotros emociones antes insospechadas?

El sociólogo francés Michel Maffesoli escribió sobre ello en su libro *“El Instante Eterno”* (Maffesoli, 2000):

*“Cuando queremos hablar de un tiempo que no se termina, estamos obligados a recurrir a otro término: la duración. Poniendo en cortocircuito el tiempo lineal favorecemos la contemplación, es decir, la apreciación de ese mundo tal cual es, tal como se entrega a vivir, aquí y ahora. La vida del “da todo igual”, de la repetición y del redoblamiento.*

*Repetir nos hace entrar en un tiempo mítico.*

*La repetición ritual es una manera de expresar y escapar de una temporalidad demasiado marcada por la utilidad y la linealidad. El eterno nuevo comienzo de lo mismo.”*

(Maffesoli, 2000).

La contemplación de la nada estirada en el tiempo y en el espacio genera pensamiento, genera dudas, preguntas y nos ayuda a entrar en consonancia con el ritmo cósmico de las cosas.

Erik Satie, uno de los grandes precursores del minimalismo en la música, compuso en 1893 “*Vexations*” (Satie, 1893), una pieza pensada para ser interpretada 840 veces, aunque la composición contaba con tan solo 18 notas distintas. La pieza fue impresa por primera vez en el año 1949 y posteriormente interpretada por diez pianistas en una velada organizada por John Cage y Lewis Lloyd. Su primera representación duró un total de 18 horas y 40 minutos, una sola persona del público fue capaz de aguantar la pieza de principio a fin. A lo largo de los años, “*Vexations*” ha vuelto a ser representada hasta en más de cuarenta ocasiones por múltiples pianistas en jornadas maratónicas por todo el mundo, la más larga de ellas en el Conservatorio Nacional de Música López Buchardo de Buenos Aires, en el año 2001, donde se estuvo repitiendo durante 168 horas, una semana entera.

Aunque la propuesta de Satie confronta directamente ciertos límites fisiológicos del ser humano, al no tener un final determinado y estar abierta a múltiples interpretaciones con una durabilidad imposible e insuportable para el oído común, supone una transgresión total respecto al funcionamiento de la industria de la música tal y como la conocemos.

La propia venta de entradas para estas jornadas de escucha eterna fue concebida con la idea de premiar la contemplación: cuanto mayor era el tiempo que el público pasaba en la sala, el precio de su entrada se iba reduciendo proporcionalmente. En la primera representación organizada por Cage en 1963, hasta se colocó un reloj en el acceso para que cada persona del público pudiese abonar la cantidad de dinero equivalente al tiempo que había permanecido escuchando la pieza. Este formato es directamente opuesto a los sistemas de sonido diseñados por Muzak, Warner o Telefónica: en lugar de construir estructuras sonoras que modulan al público, Cage dio el poder de decisión al pueblo e incentivó una mayor exposición al aburrimiento y al pensamiento.

Esta estrategia ideada por Cage y Lloyd para incentivar que el público se mantuviera en la sala el máximo tiempo posible refleja su fe en la posibilidad de expandir horizontes sensitivos a través de la repetición ritual. Satie construyó “*Vexations*”, considerada como uno de los grandes símbolos de la experimentación en la música, alrededor de la idea de que la durabilidad de la repetición era directamente proporcional a la profundidad que se podía alcanzar durante la experiencia de la escucha.

El guitarrista Bill Orcutt habló sobre este fenómeno en su artículo “*La ansiedad de la simetría: la repetición “como debe ser” y el automatismo en la música*” (Orcutt, 2021), incluido en el libro “*Spectres III: Fantasmas en la Máquina*” (Bonnet, Sanson, 2021):

*“Cada itinerancia de un bucle compulsivo lleva su propia firma emocional única (aunque nada haya cambiado) y la acumulación de bucles genera una agradable sensación de plenitud.”* (Orcutt, 2021).

Bill Orcutt está en lo cierto, yo lo he sentido miles de veces. Cada repetición tiene su propia identidad emocional, su propio significado. Cada bucle, aunque nada haya cambiado, despierta algo distinto dentro de mí, afloran nuevos sentimientos, surgen infinitas posibilidades sensitivas y florecen en mi interior voces que creía apagadas.

*NOTE DE L'AUTEUR:*

*Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités strieuses.*

♩ Très lent

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex, repetitive melodic line with many accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a supporting bass line with fewer notes and some accidentals.

The second system of musical notation continues the piece with the same complex, repetitive melodic line in the treble and supporting bass line.

♩ A ce signe il sera d'usage de présenter le thème de la Basse

*THÈME*

The 'THÈME' section is a single staff in bass clef, showing a melodic line with several notes and accidentals.

*“La repetición no existe, solo se trata de insistencia.”* (Orcutt, 2021).

Lo que la insistencia consigue es pensamiento, nos ayuda a conectar con el plano más profundo de nuestras sensaciones y promueve una actitud más crítica con el sistema y el orden social. El mundo tal y como lo conocemos está basado en el uso rápido de la publicidad para alcanzar fines inmediatos, objetivos a corto plazo y respuestas rápidas a *inputs* de una simplicidad emocional fulminante. Las experiencias basadas en una escucha del mundo más lenta, en la que las melodías vayan apareciendo y desapareciendo progresivamente, consiguen que conectemos con todos los planos del tiempo a la vez para generar un entendimiento más completo de la realidad. El aburrimiento consigue que pasado, presente y futuro se fusionen en un mismo momento, los recuerdos vuelven a nosotros y nos hablan sobre quién somos y en qué nos hemos convertido, para luego hacernos preguntas que remiten directamente hacia el futuro, a dónde queremos ir, qué queremos ser y cómo queremos vivir la vida. Pero la publicidad y el sistema del trabajo se encargan de suprimir dichos espacios, exprimiendo el tiempo y ocupándolo el máximo tiempo posible con actividades rápidas.

Max Richter propuso revertir este proceso con *“Sleep”* en 2015 (Richter, 2015).

*“Sleep”* es una pieza sonora dividida en 204 canciones sin transiciones y con una duración total de ocho horas y media. Richter compuso el álbum con la intención de que la gente lo escuchara mientras dormía, de ahí que su duración se ajuste a la cantidad de horas de sueño recomendadas y los sonidos que lo componen estén modulados basándose en las distintas fases del sueño humano. Richter compuso originalmente la obra para sus hijos, porque temía que en un futuro más próximo ni ellos ni el resto de niños tuvieran espacios para el descanso. *“Sleep”* contiene una carga política brutal, según él mismo afirma, y apela a un diálogo más profundo entre la conciencia, la música y el sueño.

*“Durante mucho tiempo he querido escribir algo que pueda calmar a mis hijos, así que esta es mi nana personal para un mundo frenético: un manifiesto para un ritmo de existencia más lento.”* (Richter, 2015)

“*Sleep*” se presentó en el año 2016 en la antigua planta eléctrica Kraftwerk de Berlín frente a 400 personas que decidieron formar parte de una escucha colectiva. Se colocaron en total 400 camas repartidas por toda la planta frente a Richter, que estuvo ocho horas tocando la pieza. El experimento duró toda la noche, los oyentes fueron allí a la hora de dormir, la mayoría vestidos en pijama y se acostaron a escuchar la pieza hasta que llegó el amanecer. Richter anunció al principio del concierto:

*“Les deseo un lindo viaje por la noche. Nos vemos del otro lado.”* (Richter, 2016).

Las entradas para las tres sesiones de sueño grupal que se hicieron en Kraftwerk para presentar el álbum “*Sleep*” se agotaron rápidamente tras el estreno. Más de 1200 camas repartidas en tres noches distintas por un público que respondió a la necesidad compartida de encontrar un espacio donde pausar momentáneamente el paso del tiempo.

*“Que sea en una central eléctrica es la metáfora perfecta: un espacio que no duerme y genera energía continuamente. El éxito enorme de la propuesta dice mucho sobre nuestra percepción actual del tiempo, en todo el mundo hay un sentimiento compartido de que la vida se acelera, pese a que tenemos cada vez más herramientas para crear tiempo. Es un sentimiento moderno que se empezó a percibir ya a fines del siglo XIX, pero que cobró otra dimensión con el nuevo mundo digital.”* (Sanguinetti, 2016).

La experiencia se repitió en distintas ciudades del mundo los siguientes años: en Madrid y París en el año 2017, cada sesión contando con una instalación de 400 camas y la más masiva de ellas, en el Grand Park de Los Angeles en 2018 frente a 560 camas. La gran acogida que tuvo “*Sleep*” en su versión en vivo demuestra la fractura que existe entre las necesidades reales de la población y el ritmo de vida que se nos ha estipulado.

Nuestro entendimiento del tiempo es violento y tóxico, tratamos de agarrarlo con las manos como si este fuera a escapar volando en cualquier momento. Nos relacionamos con la velocidad del mundo de la misma manera en que lo hacen los adictos con la



Richter, M (2016). *Sleep Live at Kraftwerk Berlin* [Live].

droga: nada nos sacia, nada nos calma, vivimos en una especie de síndrome de abstinencia permanente que nos abduce y moldea nuestro comportamiento a partir de lo mucho que tenemos perder el tiempo. La ansiedad es la gran consecuencia de ello, nuestra mente colapsa porque nuestro miedo por no vivir lo suficiente nos paraliza. Vivimos rodeados de proyecciones irreales, de éxitos inmediatos, de figuras populares que parece que fueron colocadas en el centro de todas las miradas de forma mitológica, nos creemos la gran ilusión que el capitalismo nos ha vendido: que cualquiera puede alcanzar el éxito de forma repentina, inmediata, que nada depende de nosotros. Los fenómenos virales son un gran ejemplo, dinero fugaz, la fama que se va tan rápido como vino, cualquier persona puede ser alguien, pero nadie consigue realmente ser nadie. Con las emociones ocurre exactamente lo mismo, pretendemos abarcarlas todas y a la vez, que nada nos frene, no hay ni un solo momento en nuestro día que esté reservado para no sentir nada. Debemos proteger aquellos espacios que nos permitan descansar y crecer sin dejarnos influir por los estímulos del mercado de la compraventa de sensibilidades.

*“Este torbellino de vida, tan rápido, tenemos tan poco tiempo. Qué parte tan milagrosa de nuestras vidas, este estado de animación suspendida que existe entre el ser y el no ser. Me pregunto qué le ocurre a la música allí.”* (Richter, 2015)

Richter se refiere a ese mismo espacio que David Toop mencionaba en su libro: el lado correcto del aburrimiento, ese estado de animación suspendida que existe entre el ser y el no ser. Ambos encuentran en la música un espacio sin principio ni fin, sin una frontera delimitada, simplemente una especie de cápsula mental que se encuentra dormida o apagada dentro de cada uno.

La música *Ambient* apela a un estado líquido de la realidad, a unas emociones más maleables, más flexibles, más tranquilas. La música *Ambient* se refiere a la parte más inexplorada de cada persona, aquella que permanece oculta tras la fugacidad de la realidad

tangible. La música *Ambient* se dirige al plano no matérico de nuestro universo, remite a lo que escondemos debajo de la alfombra, a nuestros sueños, a nuestros recuerdos, a nuestras estructuras y a nuestros orígenes.

“*Sleep*” trata de establecer un diálogo con nuestro sueño, con nuestra nocturnidad, con el inconsciente, con lo incontrolable y con lo indomable. “*The Disintegration Loops*” remite a la muerte, a la podredumbre, al ciclo natural del universo, a lo que nos conforma y a lo que nos hace nacer, crecer y morir. “*Vexations*” explora los rincones más inhóspitos de nuestro pensamiento, tensiones en la nada, lo oculto y lo prohibido, aquello que acumulamos y nos han hecho creer que repudiamos.

Esta es una declaración abierta y política contra la histeria del tiempo del siglo XXI y contra el juego inmoral de la velocidad hiperacelerada.

Yo creo en un mundo más amable y responsable con la vida, creo en el proceso lento de la cicatrización, creo en el poder de la insistencia, creo en el *Ambient*.

*“Una imagen ordinaria puede ser muy poderosa, muy incómoda de mirar si la cámara se detiene en ella”.* (Larsson, 2007)





## Anexo: Murmullos

Malibu - *Mix 007* (2017). United In Flames.

William Basinski - *The Disintegration Loops* (2002). Musex International.

Brian Eno - *Ambient 1: Music for Airports* (1978). Virgin Records Limited.

Erik Satie - *Vexations* (1893).

Max Richter - *Sleep* (2015). Deutsche Grammophon.

### Escuchas complementarias

Steve Roach - *Structures from Silence* (1984). Projekt.

Aphex Twin - *Selected Ambient Works 1985-1992* (1992). R&S Records.



Libro B (*Ambient*)

*Luz Blanca*

2023

2/3

Escrito y Publicado por Marc Pauchet *a.k.a. Mark Allen Soul*

Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, 2023









LUZ BLANCA



*Luz Blanca*

*3/3 de Luz Blanca*

**Bonus Track (Pista 3)**

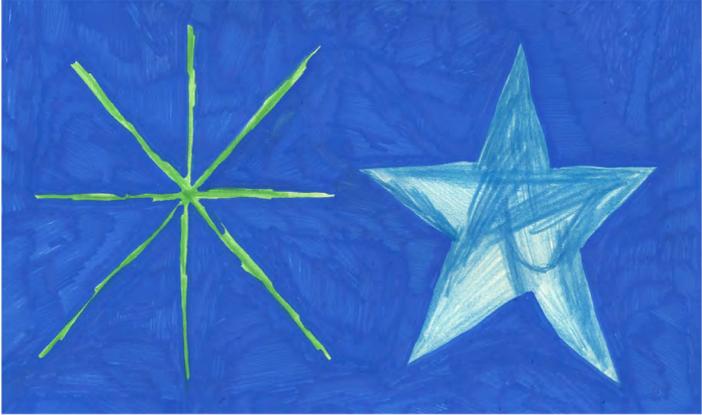
**18 minutos 28 segundos**



1. Dirígete a:

<https://markallensoul.bandcamp.com/album/luz-blanca>

2. Reproduce la Pista N°3: *Bonus Track*



*La iluminación, la Luz Blanca, el círculo se cierra.*



# 1

En algún punto intermedio de la balanza entre el *Noise* y el *Ambient*, encontré ciertos espacios sensibles en el lado correcto del aburrimiento.

El círculo se cierra, es el final de un gran viaje.

Fue entonces cuando empecé a componer.

La primera vez que empecé a hacer música fue en 2019. Fue una interacción más parecida a un juego de niños que a una composición musical en sí, un simple *mashup* entre dos pistas y unos pocos arreglos. Las dos canciones eran “*Laser To Laser*” de Oneohtrix Point Never (Lopatin, 2007) y “*Selva Oscura*” de William Basinski con Lawrence English (Basinski, 2018). Era una mezcla muy intuitiva, el primer tema, “*Laser To Laser*” aportaba un *loop* de sintetizadores procesados que se iban intensificando a medida que se repetían, y la pieza de Basinski y Lawrence añadía un tono de tristeza gracias a unos drones que eran encajados sutilmente sobre la primera pista. Durante la mayor parte de la mezcla, las dos canciones eran acompañadas por la repetición, como si de un mantra se tratara, de una frase con distintos efectos de ecos, que conseguía fusionarse con la instrumentalidad de las canciones originales, la voz recitaba una y otra vez: “*Je t’aime*”. El resultado fue una edición de casi cuatro minutos titulada “*Laser 2 Oscura*” (Allen Soul, 2019), y supuso un primer paso hacia la dirección que mis siguientes proyectos sonoros iban a tomar. Aunque la pista no tenía ninguna complejidad a nivel técnico, dado mi escaso conocimiento en producción musical, la intencionalidad conceptual quedó impresa en ella: iba a reciclar sonidos ajenos para configurar un imaginario propio. ¿Y cuál iba a ser mi imaginario sonoro? La tristeza, la nostalgia, las notas musicales estiradas y reproducidas debajo del agua. El aburrimiento y la quietud, la luz

tras la oscuridad. El clima, la humedad, el espacio y la culpa. La sexualidad y el ruido, la distorsión sonora, los remordimientos y el desamor. Echar de menos a alguien que nunca existió.

Mi creación a nivel sonoro se limitó a repetir el mismo patrón de edición durante los siguientes dos años hasta que en el año 2021 publiqué mi propio proyecto musical original. A lo largo de esos años fui creando innumerables piezas, algunas de las cuales decidí publicar a través de un perfil de Soundcloud, en las que estiraba y distorsionaba sonidos y canciones ajenas. En “*I die every night w you*” (Allen Soul, 2019), *sampleé* un conjunto de efectos y sonidos que sonaban al inicio de “*My My My!*” (Sivan, 2018), una canción de pop electrónico del cantante australiano Troye Sivan. El proceso fue sencillo, hacer un *loop* de los distintos sonidos y revertir algunos de ellos para luego superponerlos a los originales, y después ralentizar toda la edición y añadir reverberación. Lo que resultó, poco o nada tenía que ver con la versión original de la canción de Sivan, la euforia propia de la electrónica popular quedaba relegada por paisajes lúgubres y lentos, y se generaban nuevos espacios con una gran carga de intimidad.

Luego vino “*comme c’est étrange que malgré tout on souffre autant*” (Allen Soul, 2019), de la que ya hablé anteriormente en el *Libro A (Noise)* y que supuso una mayor aproximación hacia el espectro del ruido, lo lejano y lo inaudible. Por primera vez empecé a integrar un elemento que a partir de ese momento sería recurrente en todas mi música: el *spoken word*. El propio nombre de este recurso lo indica: *spoken word*, en español, palabra hablada, es un subgénero de la performance poética que busca complementar el recital de poesía con recursos que enfatizan su sensibilidad, ya sea a través de la música, la danza o el teatro. Dicho de otra manera, es una alternativa a la poesía oral respaldada y amplificada por otras disciplinas artísticas.

En el campo de la música, artistas como John Cage, Leonard Cohen, Iggy Pop e incluso Madonna hicieron uso de ello en sus composiciones, hoy en día hasta existen *playlists* en la mayoría de plataformas de *streaming* musical dedicadas exclusivamente a la música de este campo.

Uno de los mayores proyectos de *spoken word* musical de los últimos años fue sin duda “*Zwischen*” (Jelinek, 2018), un álbum del productor alemán Jan Jelinek publicado a través del sello Faitiche. En “*Zwischen*”, el autor *samplea* fragmentos de entrevistas a personajes públicos y crea canciones a partir de las distintas grabaciones para aportarles melodía y sonoridad. En el título de cada canción, Jelinek indica la pregunta a la que respondía el artista para luego transformar su respuesta en un paisaje sonoro:

*“Lady Gaga, una vez dijiste en una entrevista que escribes música para la industria de la moda. ¿Es la moda tan importante como la música para ti? John Cage, me han pedido que te haga la siguiente pregunta: ¿Hacia dónde nos dirigimos? Marcel Duchamp, ¿Espera usted que la gente haga rodar su objeto cinético “Roue De Bicyclette”?” (Jelinek, 2018).*

La palabra hablada cobra un nuevo sentido gracias a su consonancia con la música, siendo capaz de generar atmósferas en las que el músico se transforma en poeta y te susurra sus pensamientos al oído. A nivel personal, siento cierta conexión con el álbum de Jan Jelinek por cómo recicla elementos de la cultura popular para conseguir un mayor alcance con su música y acercarse al público general, pero induciendo ideas y contenidos de una mayor profundidad espiritual.

Otros artistas también se propusieron introducir conceptos de los campos de la espiritualidad, la ciencia o la filosofía a través del *spoken word* en la música, como es el caso de mis dos canciones favoritas de este peculiar género musical: “*Albedo 0.39*” (Vangelis, 1976) y “*O*” (Jarmusch, 2013).

En la primera, incluida en el álbum conceptual “*Albedo 0.39*” del productor griego Vangelis, una voz en off describe la tierra a partir de una serie de informaciones y características sobre su forma, cuerpo y espacio respecto a otros elementos del universo, acompañando el recital con un conjunto de sintetizadores y drones que generan una especie de área de escucha ambientada en el espacio.

Algo similar ocurre con “*O*”, la canción producida por Preservation, escrita y recitada

por Jim Jarmusch en la que a lo largo de casi cinco minutos desarrolla la importancia de la letra "O", el número 0 y la forma del círculo en nuestro mundo:

*"La importancia de la O, lo que significa para mí y algunas de las cosas a las que me recuerda. Primero de todo, la O representa una esfera, el número 0, un objeto cualquiera o una persona sin importancia. Una figura perfectamente circular constituida de 360 grados y rodeada por una línea llamada arco. El arco es lo que delimita cualquier circunferencia, pelota, etc.*

*Los planetas en nuestro sistema solar son esféricos o redondos, cada uno de ellos rota sobre su propio eje en movimientos circulares, a la vez que orbitan alrededor del sol. El sol es una estrella con forma circular y es la fuente de vida del resto de planetas del sistema solar. Los tornados y ciclones son tormentas violentas y circulares, cada una de ellas siendo un fenómeno atmosférico materializado en una espiral redondeada. Las lentes de nuestras cámaras y los telescopios son redondos como los ojos. Hasta las células de nuestro cuerpo son redondas. En el campo de las matemáticas y los números, la O representa el 0, la nada, y al entrar en contacto con cualquier otro número, multiplica ese número por 10. Al retirar de nuevo el 0, el número vuelve a dividirse por 10: es el único número que no tiene ningún valor, a no ser que se encuentre junto a otro número. "Juntos nos mantenemos, cuando nos separamos caemos."*

*Pensad en la importancia de la forma circular: las pelotas son redondas, lo que las permite botar y rodar. Si las pelotas no fuesen redondas y tuviesen lados y esquinas, resultaría muy complicado predecir qué dirección pudieran tomar una vez entrasen en contacto con el suelo, y la mayoría de deportes de nuestro mundo serían prácticamente imposibles de jugar. ¿Os imagináis jugar a fútbol con una pelota que tuviese cualquier otra forma? La O juega un papel importantísimo en nuestras vidas, imaginad si las ruedas no fuesen redondas: la bicicleta, el coche, la motocicleta o los carros no existirían, con lo que viajar sería extremadamente complicado e incómodo. Los relojes en sí son redondos, de esta manera consiguen a representar las 24 horas que dura un día. Hasta en el mundo de la música la forma circular juega un papel importante: desde los vinilos, los cds, los auriculares, los altavoces y hasta los platillos en las mesas de mezclas, todos ellos son redondos."* (Jarmusch, 2013).

La letra de Jarmusch y su visión sobre la figura del círculo consiguen conectar con el oyente y transmitir la sensorialidad de su mensaje gracias a su compatibilidad con los distintos *loops* que se reproducen de fondo. Los instrumentos usados en la canción repiten las mismas melodías una y otra vez, generando círculos en el discurso, el espacio y el tiempo. La compatibilidad entre la palabra hablada y la música ambiental es absoluta.

En mis propias composiciones decidí sustituir el cantar por el hablar, transmitiendo mis pensamientos y emociones únicamente a través de recitales y dejando el canto a un segundo plano, entendiéndolo como un dron más que, en lugar de generar sonidos, articula sencillos mantras que contribuyen al cuerpo y al volumen a la composición.

En el año 2020 escribí una canción titulada “*Can’t Sleep You’re So Precious*” (Allen Soul, 2020), un collage de distintos *samples* y coros que en cierto momento de la pista eran intervenidos por mi voz. El proceso fue el mismo, me grabé cantando la frase “*Just want some love*” con el teléfono, añadí eco, reverberación y distorsioné la voz para integrarla como si de un instrumento más se tratara. El canto era incomprensible, solo ciertas palabras aleatorias resultaban identificables en algunos momentos concretos. Al final de la pista, recitaba ante la ausencia de sonido: “*El amor es una descarga*”.

Considero que, entre otras cosas, la repetición de palabras relacionadas con el amor en todas las canciones, que además sirven como interludios para una escucha continuada de todo mi proyecto sonoro, son las que constituyen el imaginario emocional del proyecto en sí. El bucle no solo se hace ver a través de la repetición de la música, sino también gracias a una congelación permanente del tema principal de las letras: girar y escribir alrededor del amor y el desamor de forma bidireccional, desdibujando la temporalidad que separa ambas ideas para generar esta especie de círculo eterno en que todas las composiciones parecen quedar atrapadas.

Las canciones no pretenden contar una historia, sino más bien desarticular la estructura temporal conformada por un inicio y un final lineal. Buscan atrapar al oyente en ambientes, paisajes, en constantes retornos y viajes espaciales en que tanto el pasado, el presente y el futuro remiten al mismo objetivo común de ampliar la sensibilidad a través de la música.



## 2

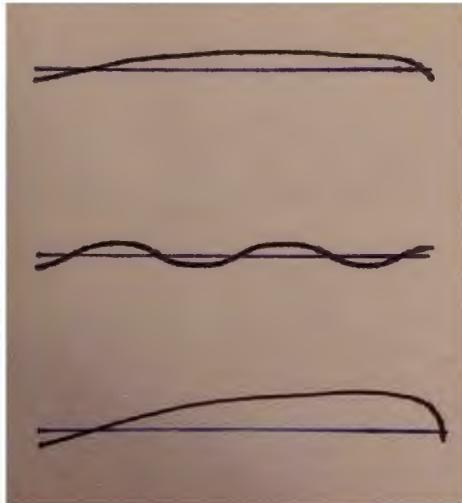
Aunque en ocasiones sí que he podido conectar con una composición propia, la gran mayoría de lo que conforma mi trabajo en arte sonoro se ha basado en el reciclaje musical. Creo firmemente en el reciclaje musical, en la apropiación y en la deconstrucción sonora como herramientas para luchar contra la capitalización de la creación y como remedio para promover una mayor ecología auditiva y sonora en el mundo del mañana. Considero que, si tenemos una conciencia ecológica suficientemente desarrollada como sociedad, debemos considerar también la necesidad de integrar la lucha contra la contaminación sonora y visual del sistema capitalista en nuestro camino hacia un mundo menos agresivo consigo mismo. Me resulta imposible imaginar un mundo más ecológico y conectado con el medio ambiente, sin considerar un cambio en el paradigma en la creación y consumo de los estímulos visuales y auditivos que nos rodean.

Cada año se publican miles de nuevos álbumes de música, cada día, cada minuto y cada espacio que habitamos en nuestro día a día está musicalizado, el bombardeo de información sonora que recibimos es absolutamente desproporcionado respecto a los sonidos que realmente consiguen conectar con nosotros, vivimos con la necesidad de consumir novedades musicales constantemente. Hasta finales de la primera década del siglo XXI, lo más normal era que los músicos se tomaran periodos de tiempo bastante amplios entre las diferentes publicaciones de sus álbumes musicales, y no vivían con la presión de compartir nuevo material de una forma tan constante y permanente. Michael Jackson, por ejemplo, solía dejar un margen de tiempo de entre cuatro y seis años entre cada *LP* que publicaba, algo impensable para el funcionamiento de la industria actual.



Allen Soul, M (2022). *Live on Logic* [Live].

Preparación, distribución de las canciones y mapa sonoro del concierto desde el programa *Logic*, para el festival Mirada Pilot, realizado el 3 de mayo de 2023.



Allen Soul, M (2023). *Company, I'll Show You, Need Seomeone* [Ondas Sonoras].

Dibujo de tinta sobre papel vegetal de la progresión sonora de las tres pistas ambientales de Justin Bieber, basándose en la evolución de su intensidad.

La sociedad de lo inmediato solo premia la constancia de la creación. La economía es un enorme monstruo que precisa de una alimentación diaria de contenidos consumibles que puedan engrandecer el capital de la industria y el poder. Frente a todo ello, creo en el reciclaje musical como medio para repensar lo que ya se ha hecho, y dar una nueva vida a todo lo que ya forma parte de nuestro mundo antes que seguir alimentando al monstruo. Destruir al enemigo desde dentro sería mi propósito, y para ello empecé a centrar la regeneración musical a través del uso de grandes figuras populares, la principal de ellas: Justin Bieber.

Justin Bieber es un cantante y compositor canadiense nacido en 1994. Autor de algunos de los mayores éxitos musicales de la última década, fue el primer artista en conseguir siete sencillos de un álbum debut dentro de la lista de éxitos norteamericana Billboard Hot 100, basada en la cantidad de *streaming* y venta de la música. Según el diario británico *The Guardian*: “*el fenómeno mediático que supuso Justin Bieber en su descubrimiento superaba la influencia que tenían sobre la sociedad personajes como Barack Obama o Dalai Lama*” (Rushe, 2011), siendo considerado una de las mayores estrellas adolescentes de la historia y una jugosa herramienta de comercio para la industria y la política. Reinterpretar a un personaje como Justin Bieber a través de la música experimental resulta especialmente interesante por lo que representa en nuestra sociedad: un hombre blanco heterosexual que se dio a conocer a la edad de catorce años, autoproclamado antiabortista, cristiano, devoto y cuyas creencias se posicionan en contra del sexo fuera del matrimonio. Una figura perfectamente diseñada para el adoctrinamiento de las generaciones más jóvenes en la fe de la iglesia y los valores tradicionales, pero a la vez víctima de un sistema sin escrúpulos que fue creando poco a poco un monstruo con un inconmensurable deseo de autodestrucción.

Justin Bieber es víctima y verdugo a la vez, alimenta al monstruo del capital, pero se ve obligado a convivir desde pequeño con las problemáticas de nuestra sociedad: sexualización infantil, mercantilización, rentabilidad económica sobre un menor de edad y una intervención excesiva sobre una persona en la fase inicial de su propio desarrollo. Bieber es un reflejo de toda la construcción social americana: despolitización de las

clases populares, estabilidad de la pederastia en el discurso mediático, proliferación de discursos irreflexivos, etc.

De hecho, existen en la red múltiples videos donde se recopilan todas las ocasiones en las que, en entrevistas de radio y televisión, mayores de edad han increpado sexualmente o se han insinuado a Justin Bieber públicamente en tono jocoso, siendo Bieber menor de edad. Todo ello, sumado al imaginario de Disney y la sexualización de la adolescencia, generan la mezcla perfecta sobre la que construir los cimientos de la sociedad del capital pre-trumpista.

Las letras de Bieber siempre fueron especialmente románticas, la gran parte de sus melodías e instrumentos reflejan el carácter sensible e inocente del personaje que representa, y gracias a ello consigue que las sensaciones que transmite sean accesibles y todo tipo de público pueda verse reflejado en ellas. En “*Company*” (Allen Soul, 2022), seleccioné un fragmento de la canción homónima de Bieber en la que cantaba “*maybe we can be each other’s company*” y la mezclé con “*Sound of Music 2*” (Deskulling, 2022), una producción de drones que un amigo me prestó.

En “*Company*”, la voz de Bieber se transformaba en una especie de mantra que inunda el ambiente al completo, junto a las melodías de Deskulling, todo ello resignificaba las sensaciones, aparentemente vacías y superficiales, de la canción original para lograr un mayor alcance sensorial. *Hacerse compañía* cobraba un nuevo significado con cada repetición, como ya analizamos en el *Libro B (Ambient)* gracias a la filosofía de Deleuze. Aunque nada cambiase a lo largo de los cinco minutos y medio que duraba de la pista, cada insistencia colocaba al oyente en un plano distinto de la experiencia, al contemplar la misma frase una y otra vez, las distintas capas del espíritu se van traspasando, para lograr progresivamente una mayor profundidad y conexión con la música gracias a la ausencia de cambios y variaciones. Repetí la misma estructura en un total de tres ocasiones más, con la canción “*Need Someone*” (Allen Soul, 2023) y “*I’ll Show You*” (Allen Soul, 2021), todas ellas extraídas de fragmentos vocales y melódicos de temas de Justin Bieber.



Allen Soul, M (2023). *Centro Cívico de Sant Andreu* [Live].

Mark Allen Soul cantando “*Can’t Sleep You’re So Precious*” el 3 de mayo de 2023 en el centro cívico de Sant Andreu, como parte del festival Mirada Pilot.

En algunos de los conciertos que tuve la ocasión de hacer a lo largo de los últimos dos años, entre ellos el “*Ritual Emo-Gay*” el 14 de mayo de 2022 en El Pumarejo, o el concierto ambiental en el Centro Cívico de Sant Andreu el 3 de mayo de 2023, pude presentar las distintas ediciones de Justin Bieber, y corroborar como todas ellas podían fusionarse con múltiples sonidos de una experimentación y riesgo sonoro con una escucha mucho más inaccesible. La integración de voces e *inputs* reconocibles para el oyente consigue conectar los distintos espacios que el sonido va generando y conectar con recuerdos personales y voces apagadas, enmarcando todo ello en un ambiente desconocido, habitado por una música ambiental que resulta mucho más lejana y distante para el público. Me gusta pensar en la figura de Bieber como una especie de puente que consigue integrar los aspectos más hostiles y distantes del sonido en un repertorio emocional accesible para todo tipo de oyente.

En la actuación del pasado 3 de mayo de 2023 quise configurar un espacio de hermetismo absoluto en el que probar la recepción de la mayoría de las piezas que fui acumulando durante años, y ver cómo todas ellas podían establecer un diálogo entre sí y unificarse para conseguir una sensación de cohesión y plenitud. En ella alterné la mayoría de recursos musicales de los que he ido hablado en las últimas páginas: *spoken words*, recitales de poesía con sonido, reciclaje sonoro, Justin Bieber, composiciones originales, ruidos y texturas, etc. Recuerdo disfrutar mucho el concierto, las ocasiones en que tengo la oportunidad de presentar una música más tranquila al público, en las que puedo transmitir calma y desasosiego, me producen especial satisfacción porque siento que suponen la oportunidad perfecta para crear espacios que reflejen la carga política de mi trabajo. Después de ese concierto vino el Opi Melissa, concretamente diez días más tarde, el 13 de mayo de 2023. Opi Melissa es un colectivo nacido a principios de 2023 en Barcelona, con sede en La Infinita, laboratorio de artes visuales y performativas de l’Hospitalet de Llobregat. El colectivo, formado por jóvenes músicas y artistas del panorama de la ciudad condal, nació con la intención de proponer espacios alternativos a la nocturnidad de Barcelona, dejar la música club a un lado, y ofrecer una propuesta más interactiva, acústica y dotada de sonidos blandos y tranquilos:

*“Opi Melissa busca crear un lugar para la música y la tranquilidad. Somos un colectivo que propone experiencias inmersivas, sonoras y visuales, que prioriza la escucha activa, los experimentos sonoros, las zonas blanditas, el vino dulce y las infusiones. Ingredientes perfectos para equilibrar toda la tralla que llevamos encima. Nos unen los latidos del corazón y sus ruiditos, Opi Melissa es una incubadora creativa que busca crear un espacio seguro donde todas las identidades tienen cabida, priorizamos la comodidad y el bienestar, nos movemos por el Ambient y lo acústico.*

*¿Cuándo fue la última vez que escuchaste un sonidito? ¿Cuándo fue la última vez que hibernaste? ¿Te has cansado de tanta tralla? ¿Quieres una taza de té? ¿Quiere no ir de fiesta? ¿Te acuerdas de esa vez que estuvimos en La Infinita y fue como un sueño y bajaron hadas con arpas?” (Zambrano, 2023)*

Preparé para la segunda edición de Opi Melissa un directo interactivo en el que daba la oportunidad a todo el público de experimentar con el reciclaje sonoro. Colocamos un cartel en una de las paredes de la sala en el que se invitaba a todo el que quisiera a escribir sus canciones favoritas, que serían luego reinterpretadas en directo para formar parte de una sesión de escucha atmosférica. La idea era que canciones y autores de todos los géneros tuviesen la oportunidad de formar parte del directo, y demostrar que cualquier tipo de sonido, transformado de la manera adecuada, podía convertirse en un vehículo hacia la relajación. En la pieza sonaron multitud de artistas, desde Bad Gyal, La Zowi o Rosalía hasta Lil Kev, Wisin & Yandel o Three Six Mafia. Todos ellos fueron sampleados y mezclados con otras pistas ambientales, y se fueron intercalando hasta construir un concierto de una hora basado en la improvisación, el experimento y el juego. La pieza se fue moldeando gracias únicamente a una controladora *DDJ 400* y el programa *Rekordbox*, a través del cual iba extrayendo las vocales y los instrumentos, ralentizándolos y mezclándolos con pistas más atmosféricas.

A lo largo de la noche se realizaron muchas otras actividades y conciertos: un recital abierto de poesía, una *jam session*, la presentación del *Hexagrama*, un instrumento construido y soldado por el artista Nasty Dalsy o las propuestas musicales de Fairy Juicie, Damoridemort y la artista sonora peruana Constanza Bizraelli.



Allen Soul, M (2023). *Opi Melissa* [Live].

Fotografía del *Live A/V* de láseres hechos por la artista visual Ana Harrison, que se proyectaron durante el concierto de Mark Allen Soul en *Opi Melissa* el 13 de mayo de 2023.



Allen Soul, M (2023). *Island of Angels w/ Marc O'Callaghan [Mix]*.

Portada original del programa *Island of Angels* emitido el 7 de julio de 2022 en *Hong Kong Community Radio* con Marc O'Callaghan, que creó una mezcla de treinta minutos de música ambiental hecha a partir de interludios de canciones *Mákina*.

Siempre me ha interesado el contacto con otras artistas y la creación de una comunidad alrededor del arte sonoro y la creación local. Espacios como Opi Melissa donde todo tipo de creadores se juntan para compartir propuestas, pensamientos y sonidos, resultan imprescindibles para el desarrollo de una comunidad emergente y consolidada, tanto en el plano físico como en la red. Fue en la red, de hecho, donde empecé a consolidar mi propuesta musical y compartirla con otros miembros de la comunidad, hace ahora más de dos años, a través de una residencia radiofónica llamada *Island Of Angels*.

El proyecto de *Island of Angels* (Allen Soul, 2021) empezó como un encargo mensual para Radio Relativa, una emisora de radio de Madrid que acoge residencias musicales de toda España. La propuesta se desarrolló a lo largo de los últimos seis meses de 2021, y consistía en la emisión de una hora de música ambiental a mi cargo. Cada mes, recibía a una artista invitada que presentaba una mezcla de media hora que reflejaba la conexión de su sonido con todo tipo de sonidos relajantes y ambientales, seguida por otra mezcla de treinta minutos que presentaba yo mismo. Cada programa, cuyo contenido era completamente musical y carecía de contenidos hablados, abrazaba distintas vertientes del *Ambient* con la intención de expandir sus límites y fronteras, e invitaba tanto a los artistas como a los oyentes a reflexionar sobre el papel que juegan este tipo de música en los sonidos que conforman nuestro mundo. En enero de 2022 se presentó el colofón de la residencia, una pieza que realicé durante el período de cuarentena titulada *6 Hours of Sleep* (Allen Soul, 2022), que como su propio nombre indica, tenía una duración de seis horas y fue emitida durante todo el mes de doce de la noche a seis de la madrugada. En marzo de ese mismo año, *Island of Angels* se incorporó al plantel de residencias de la Hong Kong Community Radio, en la que se sigue emitiendo hoy en día de forma bimestral, cada dos meses. A lo largo de sus casi dos años en emisión, el programa ha contado con la presencia de artistas como Marc O'Callaghan, creador del proyecto *CSFCMM CAB* (O'Callaghan, 2019), producido a través de la edición 2019-2020 de *Barcelona Producció* en La Capella, la cantante asturiana Zero Castigo, la plataforma discográfica o *netlabel* Formforum, o la surcoreana Bela, entre otras.



## 3

En un primer momento, pensé en *Luz Blanca* como una propuesta hecha para encajar en el formato de un EP, *Extended Play* es el término que se usa para denominar una grabación musical demasiado larga como para publicarse en forma de *single*, que suelen tener entre una o dos canciones como máximo, pero no lo suficiente como para ser considerada un álbum o LP (*Long Play*), que suele oscilar alrededor de las siete y quince pistas. Pero a medida que iba presentando las canciones en conciertos y las iba remezclando y reinterpretando para darles nuevas formas, la idea de separar las pistas como grabaciones independientes me parecía cada vez menos consecuente con el hecho de que todas ellas conformasen una atmósfera envolvente para el oyente, y a la vez una experiencia ambiental completa.

Fue entonces cuando empecé a redactar el trabajo final de carrera y me di cuenta de que todos esos sonidos acumulados podrían servir de alguna manera para sonorizar los textos más vinculados a la investigación teórica e histórica de los libros. Esta bidireccionalidad entre texto y sonido fue la que terminó por hechizarme y decidí que toda la música sería reunificada y remezclada únicamente en tres pistas, una para cada bloque de esta investigación que dividiría en tres actos. Si la teoría del sonido que iba a desarrollar en la publicación giraba alrededor del balance entre ruido y silencio, el *Noise* y *Ambient*, entonces dividiría todo el contenido musical en esas dos categorías, y cada una de ellas musicalizaría su texto correspondiente, dejando un tercer espacio independiente para hablar del proceso de composición, creación y la metodología empleada. Las canciones con una duración más corta, cuyas estructuras tienen un tono más experimental y albergan una infinitud de *samples*, coros, modificaciones, texturas y voces, pasarían a formar parte de la *Pista 1*, asociada al *Libro A (Noise)*.

Por otro lado, para ambientar el *Libro B (Ambient)*, me decanté por exponer al oyente a un solo *loop*, repetido sin diferencia alguna a lo largo de casi media hora, y con una voz y unos sonidos integrados con mayor sutileza y elegancia sobre la melodía original: efectos de lluvia, recitales esporádicos de poesía propia en francés y ralentizaciones permanentes. Finalmente, para el tercer volumen de la publicación seleccioné un conjunto de tres canciones de producción original que hice a lo largo del 2021, y que reflejan la simbiosis entre los conceptos expuestos a lo largo de los dos primeros volúmenes y las pistas A y B, confluyendo *spoken words* con ralentizaciones, interludios con sonidos ambientales, olas del mar y atmósferas más positivistas.

Es importante entender que la mezcla y el formato de la música por la que he optado en esta publicación no es en ningún caso la representación más determinante de las canciones del proyecto, sino una versión adaptada para la lectura. Lo cual no significa que este formato suponga el punto final para el desarrollo de toda la música que la integra, más bien hay que entender este conjunto de libros sonoros como una de las múltiples posibilidades o metamorfosis que tiene todo el universo musical de *Luz Blanca*.

El paralelismo entre escrito y sonido constituye un viaje por de las entrañas del proceso creativo, un viaje que a la vez es entendido como una experiencia interdisciplinaria capaz de transgredir el formato clásico de un diario o una investigación para alcanzar el plano más sensible del espectador, oyente o receptor.

La combinación entre sonido y lectura promueve una mayor apertura de la sensibilidad del lector u oyente a la hora de integrar todos los conceptos de la pieza. No se trata de pintar, dibujar o esculpir, y sostener la obra en cuestión con una investigación escrita. En este caso, el escrito se convierte en la obra en sí, tiene un carácter propio, como pieza y como propuesta creativa, y su interconexión con la música la traslada a un plano mucho más profundo y sensitivo que aquel en el que se ubican el resto de escritos de investigación común, cuya función es meramente informativa y de soporte a la creación. El entendimiento de la publicación escrita y sonora como si de una pieza artística se tratara promueve un cambio en el paradigma temporal de observación artística, que gracias al formato tiene la capacidad dilatarse y estirarse mucho más que cuando ob-



Ricou, U. (2023). *Luz Blanca* [Pintura].

Pintura del artista barcelonés Unai Ricou y portada de la versión digital de *Luz Blanca*.

servamos una obra de arte común y matérica, como puede ser una escultura tallada en madera o mármol. La imposibilidad de poder reducir y controlar el tiempo de observación de la pieza obliga al receptor a integrarse de una forma absoluta en la propuesta, consiguiendo de esta manera esta anhelada conversión del tiempo en espacio: los minutos y las horas se detienen, el consumo carece de principio ni final, solo queda el ambiente, el espacio de lectura, una área plural y diversificada que abre la mirada y extiende la sensibilidad. Para poder saborear el espacio de lectura de la forma más óptima posible, es importante poder contar con la versión física de los libros sonoros, una maqueta de tres volúmenes independientes y un desplegable de doce caras encajonados en un revistero hecho a medida.

La construcción del objeto, que comprime todos los textos y sonidos que capturan el proceso creativo de *Luz Blanca*, consta de tres libros independientes de tapa negra y cuarenta páginas cada una aproximadamente. Además de un desplegable que captura todo el contenido burocrático, un prólogo y la extensa bibliografía del proyecto. Todos estos objetos están empaquetados en una caja hecha a medida y forrada con el mismo papel que el desplegable, logrando así una cierta sensación de uniformidad y consistencia en el *packaging* final.

El contraste entre el título *Luz Blanca* y la maquetación de los libros en portadas negras refleja la comodidad y holgura de la investigación a la hora de asentarse sobre conceptos contrarios y sobre un equilibrio entre ideas confrontadas, cuya expresión en paralelo consigue engrandecer y amplificar el alcance sensitivo de los escritos: oscuridad y luz, negro y blanco, ruido y silencio, música y ambiente. El diseño gráfico refleja la armonía de los contenidos expuestos y representa esta balanza metafórica sobre la que se edifica el formato.

Esta publicación es, por lo tanto, una primera edición que captura el proceso, el recorrido creativo y la evolución de un trabajo musical sin definir, y que gracias a la experimentación entre disciplinas busca generar una pieza con un valor simbólico, estético y conceptual, con una identidad propia e independiente.

*Luz Blanca*, como propuesta musical, aún tiene muchas posibilidades y caminos sobre los que trabajar y expandirse, con nuevas y múltiples formas, quizás un Cd, un vinilo o una publicación digital con las canciones por separado en un futuro próximo. Pero esta edición supone la captura de todo el proceso creativo, siendo el mayor testimonio de todo el recorrido transcurrido hasta el momento, un mapa, una brújula y un diario a la vez.

Ambas ediciones físicas y digitales se pueden adquirir a través de *Bandcamp*, una plataforma de *streaming* y descarga musical que elegí dada su transparencia, ética, y la fórmula propia que tiene a la hora de remunerar a las artistas que publican sus trabajos en ella, siendo uno de los medios más justos del mercado musical en la red. Además, la portada de *Luz Blanca* cuenta con el soporte pictórico de Unai Ricou, un gran amigo y artista barcelonés que me prestó dos de sus últimas piezas inspiradas en el concepto de la persecución de la luz, y que pude usar como portada para las pistas en *Bandcamp*.

La libertad disciplinar y la diferencia respecto a una estrategia de trabajo e investigación clásica han sido las principales proyecciones sobre las que decidí resolver esta propuesta, la confluencia entre la música, el ruido, el silencio, el arte y la composición, todas ellas, herramientas que nos pueden ayudar a conectar con el plano de lo intangible, a transformar nuestro espíritu, a confrontar el orden, la tradición, la disciplina y el sistema que nos rodea.

La política y la filosofía, como medios, son tierra más fértil sobre la que edificar una experiencia artística completa, basada en el desarrollo del pensamiento, la emoción, la sensibilidad, y trasladar a la comunidad hacia un mundo más abierto, ecológico, amable y consciente.

Cuando empecé a escribir sobre el símbolo de la *Luz Blanca* pensé en un ente positivista, en la resolución de un período oscuro, personal o global, en el estado de paz que todas perseguimos a lo largo de nuestras vidas, en una salvación o en un diamante al final de un abismo.

No pretendo esquivar el sufrimiento, suprimirlo, ni olvidarlo. Pero en el breve estado de la vida que nos ha tocado vivir, en la era del horror del consumo y de la hipervelocidad, lo mínimo que podemos hacer como creativos es intentar amenizar el sendero que recorre nuestra comunidad. En mi caso personal, ojalá lo consiga con un poco de música.

Los números son solo eso, números.

En el *Ambient*, la variable temporal sale de la ecuación,  
nos enseña a vivir en el registro de lo eterno.

Cuando te sientas abrumado,  
cuando necesites la calma y la música,  
yo estaré al otro lado.







Allen Soul, M. (2023). *Luz Blanca* [Libro Sonoro].

Publicación física del proyecto *Luz Blanca*, editado y maquetado en tres volúmenes independientes y un desplegable, todos ellos agrupados en una caja hecha a medida.





Silencio, atmósferas, repetición, y La Nueva Era.









Ignacio Uribe (2010), *Infinito* [Dibujo].  
Disponible en: <http://www.ignaciouribe.com>

El proyecto de "*The Disintegration Loops*", conformado por nueve bucles de entre veinte y sesenta minutos de duración cada uno suponen una de las mayores obras de música ambiental de la historia.

Para su creación, Basinski recuperó una serie de sonidos y bucles que él mismo había compuesto años atrás, así como varios *samples* que había editado y guardado en distintas bandejas magnéticas que procedió a digitalizar. Cuando recuperó las distintas cintas, pudo apreciar que el sonido se había deteriorado y había generado una especie de degradación progresiva de los bucles impresos en las cintas. Decidió grabar las modificaciones que de forma accidental se habían impreso en las bandejas magnéticas y el resultado fueron los distintos "*Disintegration Loops*" que conforman estos cuatro álbumes de estudio. En ellos, escuchamos melodías de menos de 10 segundos de duración repetidas una y otra vez, pero con una pequeña variación en cada una. Para el oído común, la diferencia entre una y otra repetición resulta irreconocible a corto plazo, sin embargo a medida que los minutos van pasando, los distintos sonidos se van difuminando y degradando hasta dejar una serie de texturas que poco o nada tienen que ver con la melodía inicial.

Esta norma se repite una y otra vez en cada una de las cintas del proyecto, generando distintos espacios de muerte y podredumbre. La idea de Deleuze impregna claramente la obra de Basinski:

*"La repetición es lo que nos pierde y nos degrada, pero también lo que puede salvarnos y hacernos salir de la obra repetición."* (Deleuze, 1968).

La sensación de plenitud y satisfacción se apodera del oyente con el transcurso de cada segundo de escucha de los bucles: cuando una melodía termina, el oído ya asume la entrada de la misma, y ello genera lo que Deleuze entiende como placer:



## Anexo: Mutaciones

[ Mark Allen Soul - *Laser 2 Oscura* (2019).  
Oneohtrix Point Never - *Laser To Laser* (2007). Quemado Records.  
William Basinski - *Selva Oscura* (2018). Musex International. ]

[ Mark Allen Soul - *I die every night w you* (2019).  
Troye Sivan - *My My My!* (2018). Universal Music Australia. ]

[ Mark Allen Soul - *Company (with deskulling)* (2022).  
Justin Bieber - *Company* (2015). UMG Recordings.  
deskulling - *Sound of Music 2* (2022). Formforum. ]

[ Mark Allen Soul - *Need Someone* (2023).  
Justin Bieber - *Hold On* (2021). UMG Recordings. ]

[ Mark Allen Soul - *I'll Show You* (2021).  
Justin beiber - *I'll Show You* (2015). UMG Recordings. ]



## Referencias y Bibliografía

- Alberich, B. (2010). *NATO-Uniformen* [Álbum]. Hospital Productions.
- Allen Soul, M. (2020). *Can't Sleep You're So Precious* [Canción].
- Allen Soul, M. (2019). *Comme c'est étrange que malgré tout on souffre autant* [Canción].
- Allen Soul, M. (2022). *Company (with deskulling)* [Canción].
- Allen Soul, M. (2019). *I die every night w you* [Canción].
- Allen Soul, M. (2021). *I'll Show You* [Canción].
- Allen Soul, M. (Director y productor). (2021-2023). *Island of Angels* [Programa de radio]. *Island of Angels*. Radio Relativa / Hong Kong Community Radio.
- Allen Soul, M. (2019). *Laser 2 Oscura* [Canción].
- Allen Soul, M. (2023). *Need Someone* [Canción].
- Allen Soul, M. (2022). *Ritual Emo Gay* [Performance]. El Pumarejo.
- Allen Soul, M. (Director y productor). (2022, Enero). *6 Hours of Sleep* [Programa de radio]. En *Island of Angels*. Radio Relativa.
- Basinski, W. (2018). *Selva Oscura* [Canción]. En *Selva Oscura*. Musex International / Temporary Residence.
- Basinski, W. (2002-2003). *The Disintegration Loops* [Álbum]. Musex International / Temporary Residence.
- Bieber, J. (2015). *Company* [Canción]. En *Purpose*. UMG Recordings.
- Bieber, J. (2022). *Hold On* [Canción]. En *Justice*. UMG Recordings.
- Bieber, J. (2015). *I'll Show You* [Canción]. En *Purpose*. UMG Recordings.
- Braccini, B. (2017). *Mix 007* [Mix]. En *United in Flames*. Radar Radio London.
- Casamitjana, S. (Director) (2022). *PLAYOFF* [Cortometraje]. ESCAC.
- Chardiet, M. (2013). *Abandon* [Álbum]. Sacred Bones Records.

- Chardiet, M. (2014). *Bestial Burden* [Álbum]. Sacred Bones Records.
- Chardiet, M. (2014). *Bestial Burden* [Canción]. En *Bestial Burden*. Sacred Bones Records.
- Chardiet, M. (2014). *Primitive Struggle* [Canción]. En *Bestial Burden*. Sacred Bones Records.
- Chardiet, M. (2014). *Vacuum* [Canción]. En *Bestial Burden*. Sacred Bones Records.
- Cluness, B. (2018). Reviews: Puce Mary - The Drought. *The Quietus*. Disponible en: <https://thequietus.com/articles/25558-puce-mary-the-drought-album-review>
- Deleuze, G. (1968). *Différence et Répétition* (Delpy M. S., Beccacece H., trad.; 2002 ed.). Amorrortu.
- Deskulling (2021). *Sound of Music 2* [Canción]. En *P/AL*. Formforum.
- Eno, B. (1978). *Ambient 1: Music For Airports* [Álbum]. Virgin Records Limited.
- Fullerton Whitman, K. (2021). *Acchiappafantasmii*. En Bonnet F. y Sanson B. (ed.), *Spectres III: Ghost In The Machine / Fantômes Dans La Machines* (p. 111-115). Shelter Press. Disponible en: <https://shelter-press.com/spectres-3/>
- Hidalgo, S. (2007). Muzak, la música que oculta segundas intenciones. *Público*. Disponible en: <https://www.publico.es/espana/muzak-musica-oculta-segundas-intenciones.html>
- Hoff, J. (2021). *Unsuppressed Echoes*. En Bonnet F. y Sanson B. (ed.), *Spectres III: Ghost In The Machine / Fantômes Dans La Machines* (p. 93-99). Shelter Press.  
Disponible en: <https://shelter-press.com/spectres-3/>
- Hoffmeier, F. (2018). *To Possess Is To Be In Control* [Canción]. En *The Drought*. PAN 87.
- Hokusai, K. (1814). *El Sueño De La Esposa Del Pescador* [Xilografía].
- Hval, J. (2015). *That Battle Is Over* [Canción]. En *Apocalypse, Girl*. Sacred Bones Records.
- James, R. D. (1992). *Selected Ambient Works 1985-1992* [Álbum]. R&S Records.
- Jarmusch, J. (2013). *O* [Canción]. En *Preservation, Old Numbers*. Mon Dieu Music
- Jelinek, J. (2018). *Zwischen* [Álbum]. Faltiche.
- Jocks, H. N. (2000). Una súbita detención de por vida en la prisión temporal del mundo (Una entrevista a Paul Virilio). *Revista Nihilismo y Crítica, Et Etcétera*, N. 4.
- Lapidario, J. (2016). Pintura, sangre, sexo y muerte: En las tripas del accionismo vienés. *Jot Down*. Disponible en: <https://www.jotdown.es/2016/01/pintura-sangre-sexo-y-muerte-en-las-tripas-del-accionismo-vienes/>
- Larsson, A. (2020) *OJORIMACONMÁQUINA*. En *Esperanza Collado, Kicked with the front foot on the dark side of deck (of skateboards and lights)*. La Escocesa.

- Lawrence, D.H. (1913). *Bei Hennef* [Canción]. En *Love Poems and Others*. Duckworth and Co.
- Lopatin, D. (2007). *Laser To Laser* [Canción]. En *Betrayed in the Octagon*. Quemado Records.
- Maffesóli, M. (2000). *El Instante Eterno*. En Maffesóli M., *El Instante Eterno*. (p. 63-71). Édition Denoël. Disponible en: <https://desarmandolacultura.files.wordpress.com/2018/04/maffesoli-michel-el-instante-eterno-paidos.pdf>
- Metcalfe, X. (2019). *The Origin of my Depression* [Canción]. En *The Origin of my Depression*. The Flenser.
- Nitsch, H. (1998). *Action N° 100* [Performance]. En *Orgies and Mysteries Theater*.
- Odysseas, E. (1976). *Vangelis 0.39* [Canción]. En *Vangelis 0.39*. BMG Music
- O'Callaghan, M. (2019). CSFCMM CAB, *Correspondencias Simbólicas entre Folklore Católico y Música Mákina en el Casco Antiguo de Barcelona* [Proyecto de Investigación]. En #BCNProducció. La Capella. Disponible en: <http://marcocallaghan.com/csfcmcab/>
- Orcutt, B. (2021). *The Anxiety of Symmetry: "Just Right" Repetition and Automatism in Music*. En Bonnet F. y Sanson B. (ed.), *Spectres III: Ghost in the Machine / Fantômes dans la Machines* (p. 43-49). Shelter Press. Disponible en: <https://shelter-press.com/spectres-3/>
- Ovejero, M (2023). *Tanarra Fashion Show* [Desfile]. Can Ricart.
- Pardo Salgado, C. (2009). Del tiempo suspendido. En *Cage, paisajes imaginarios, conciertos & Musicircus*. Espai d'Art Contemporani de Castelló. Disponible en: [http://home.att.ne.jp/grape/charles/dc/dc\\_texts/pardo-del tiempo\\_suspendido.pdf](http://home.att.ne.jp/grape/charles/dc/dc_texts/pardo-del tiempo_suspendido.pdf)
- Pardo Salgado, C. (2016). Una música para habitar el mundo. En *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde* (p. 197-207). Disponible en: <https://hal.science/hal-01789703/document>
- Ramleh (1987). *Hole In The Heart* [Álbum]. Broken Flag.
- Ray, I. S. (Directora y productora) (2023, Junio). *Fetitxisme Sònic amb Mark Allen Soul* [Podcast]. En *Fetitxisme Sònic*. Ivana Ray Singh / Omvra.
- Richardson, M. (2012). Best New Reissue: The Disintegration Loops. *Pitchfork*. Disponible en: <https://pitchfork.com/reviews/albums/17064-the-disintegration-loops/>
- Richter, M. (2015). *Sleep* [Álbum]. Deutsche Grammophon.
- Richter, M. (2015). Sleep is an eight-hour lullaby. *Max Richter*. Disponible en: <https://www.maxrichter-sleep.com/en/>
- Roach, S. (1984). *Structures from Silence* [Álbum]. Projekt.

- Rushe, D. (2011). Justin Bieber is more influential online than the Dalai Lama or US president. *The Guardian*. Disponible en: <https://www.theguardian.com/media/2011/jan/02/kkout-social-media-networking>
- Sanguinetti, P. (2016). En Berlín, un concierto para escuchar acostado y con el pijama puesto. *La Nación*. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/en-berlin-un-concierto-para-escuchar-en-pijama-nid1880320/>
- Satie, E. (1893). *Vexations* [Partitura].
- Sivan, T. (2018). *My My My!* [Canción]. En *Bloom*. Universal Music Australia.
- Stosuy, B. (2014). Pharmakon. *Pitchfork*. Disponible en: <https://pitchfork.com/features/update/9481-pharmakon/>
- Toop, D. (2016). *Océano de Sonido* (1a ed.). Caja Negra Editorial.
- Uriarte, I. (2010). 39. *Infinity* [Tinta sobre papel]. Disponible en: <https://www.ignaciouriarte.com/>
- W. Joseph, B. (2016). *John Cage in music, art and architecture* (1a ed.). Bloomsbury. Disponible en: <https://www.bloomsbury.com/us/experimentations-9781501306396/>
- Zambrano, A. [@lainfinalh] (2023). *Yo Me Lo Guiso #6 Opi Melissa #2* [Flyer]. Instagram. Disponible en: <https://www.instagram.com/p/CsJDI7DKPpI/>





*Luz Blanca*  
*Luz Blanca*  
2023

3/3

Escrito y Publicado por Marc Pauchet a.k.a. *Mark Allen Soul*  
Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, 2023



