voces sin rostro hacen vibrar:
con PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS de pablo sanz

Susana Jiménez Carmona

Este texto es una reflexión que parte tanto de la escucha de PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS de Pablo Sanz como del diálogo mantenido con él tras la presentación de esta instalación a finales de abril de 2023 en Etopia (Zaragoza). Puede servir como acercamiento, pero, ante todo, se plantea como un tratar de pensar de manera abierta y compartida, sin pretender ser última palabra sino tanteo al que quien escuche esta hermosa obra o se sienta interpelado por las cuestiones que aquí se plantean pueda unirse. Cabe preguntarse por la necesidad de que este texto acompañe la escucha de este trabajo de Sanz. Mi respuesta es que no es necesario para disfrutar de esta obra. Quien no quiera que su acercamiento y su atención se vean afectados por lo que aquí se escribe puede dejar de leer tras acabar esta breve introducción. Porque no quiero dejar de recordar que son muchas las maneras de escuchar cualquier obra musical o sonora. Pero cada vez que escuchamos aquello que suena, difícilmente deja de tramarse con memorias, imaginarios, deseos, expectativas, hábitos, pensamientos… Es por ello que Pablo Sanz habla de la fragilidad de este trabajo, porque no hay una única manera de recibirlo ni tampoco es posible (ni deseable) controlar o imponer cómo hacerlo, y porque en él se ponen en juego de manera sutil *cosas que importan*[1].

'Cicada' (cuerpos vibrantes)

Los 43 minutos que dura PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS suenan en bucle y es posible entrar y salir de esta instalación a discreción. No hay ni un principio ni un final marcados para quien escucha. Ello hace que, si bien el orden en su sucederse siempre sea el mismo, cualquiera de las cuatro partes que lo componen (que son claramente distinguibles) pueda ser la primera en oírse. Para dar nombre a cada una de las cuatro secciones que conforman este texto empleo los nombres que Pablo Sanz da a las diferentes partes de esta obra, pero lo hago de manera inversa al orden en el que se escuchan. La primera que escribí y la primera que aparece aquí se titula como la última de las partes de PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS: 'Cicada'. Quizás se deba a que la reconocida capacidad vibratoria y vibrante que poseen las cigarras, facilite entrar desde las palabras a una instalación inmersiva que hace partícipes a quienes se adentran en ella, en tanto que cuerpos que escuchan y vibran, de la escultura sonora que compone[2].

1 Con estas 'cosas que importan' se alude a una de las cuestiones que atraviesan *Habitar como un pájaro* de Vinciane Despret: lo que importa a las aves y que hacen notar como tal con sus cantos. Es al final de este libro donde Despret, siguiendo a Haraway, utiliza por vez primera el término Fonoceno para referirse a la actual era geológica (Vinciane Despret, *Habitar como un pájaro*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2022).

2 La fascinación por las cigarras es grande entre músicos, artistas y científicos, hasta el punto de que Makis Solomos llega a darle el nombre de tetticología (de *tettris*, cigarra en griego antiguo) a este campo de estudio especializado, aunque no esté reconocido oficialmente como tal (Makis Solomos, *Exploring*

A PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS se entra a tientas, pues el lugar acondicionado para su escucha está a oscuras. Se necesita de cierto tiempo para que los ojos se adapten a una oscuridad casi total y los oídos a la inmersión producida por 22 altavoces situados a tres diferentes alturas que te rodean[3]. En cierto modo, irse adentrando en esta escultura sonora, requiere ir sintonizándose como cuerpo oyente y vibrante con lo que está sonando de manera parecida a como la cigarra protagonista en la última parte de esta obra se va acordando con el coro o fondo de frecuencias que la envuelve (y con ella, a quien allí se adentre). Ahora bien, esto que acabo de escribir puede resultar engañoso ya que incita a nuestro imaginario sonoro a acudir a referencias previas, conocidas de cigarras cantando, a esos coros estivales capaces de alcanzar tantos o más decibelios que un conjunto de motores de motocicletas. Este símil con motores de combustión es habitual en textos sobre cigarras y sus capacidades sonoras. Y algo de motor que tratara de arrancar para posteriormente detenerse con delicadeza tiene la Cicada de PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS, de cuerpo entre maquínico y orgánico que fisura las cada vez más cuestionadas fronteras entre lo viviente y lo que no lo es[4]. El ritmo de arranque y detención, el crescendo y decrescendo parece responder a la respiración de algo vivo, sentimos un cuerpo que late, pero el poderoso, claro, lento e incisivo golpeteo del *tymbal* descoloca[5].

Aquí nos encontramos con algunas de las claves de este trabajo de Sanz. Por un lado, parte del material sonoro con el que está compuesto proviene de grabaciones realizadas con micrófonos y dispositivos que captan y registran de manera muy distinta a como lo hace el oído humano. Ello interfiere en buena medida los hábitos de reconocimiento y representación de lo que se está oyendo. En el caso de esta cigarra, Sanz logró captar su canto de manera individualizada, aislada y singular gracias al uso de la parabólica. Ciertamente, no es este dispositivo el que mayor extrañamiento pudiera provocar (en otros momentos de PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS lo que se oye proviene de ultrasonidos captados por heterodinos). Sin embargo, lo más determinante es cómo se han editado, transformado y compuesto posteriormente los sonidos registrados, en una labor que podemos calificar sin duda de composición musical: Sanz parte de la escucha del material sonoro registrado para seguir, explorar, amplificar, desplegar, combinar sus potencias. PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS se construye desde los sonidos, desde los propios materiales sonoros sin buscar el reconocimiento de aquellos que, en principio, los produjeron, pero tampoco sin anularlos. Como afirma Sanz, los sonidos tienen realidad, energía aural propia. Es por esto que, aunque el espacio esté a oscuras, aunque se escuche a ciegas, no se busca una escucha reducida o acusmática que borre las fuentes sonoras: ni los animales cuyos sonidos fueron registrados, ni tampoco los altavoces que nos hacen vibrar con ellos. El desconcertante canto a solo que sale de estos altavoces resulta a la vez orgánico y maquínico por cómo se ha registrado, por cómo se ha editado (una edición leve que afecta solo al tratamiento espectral y al temporal y

the Ecologies of Music and Sound, Taylor and Francis Group, 2023, p. 147). Una pequeña muestra de esta fascinación es la presencia de las cigarras, de muy distintas maneras, en obras de músicos y artistas sonoros tan variados como Iannis Xenakis, Luc Ferrari, Hildergard Westerkamp, Knud Viktor, David Rottenberg, Francisco López o Félix Blume.

3 PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS es una instalación ambisónica compuesta para 22 canales de audio producto del trabajo de Pablo Sanz durante su residencia en el Laboratorio de sonido de Etopía y con la colaboración de quienes allí trabajan.

4 Lo más probable es que se trate de una *Quesada gigas* o cigarra gigante, que llega a superar los 90dB.

5 El *tymbal* es la membrana que hacen vibrar las cigarras para cantar.

por cómo se ha compuesto (las secuencias elegidas, las pautas de repetición, su relación con el coro de frecuencias…). Y también por cómo nos componemos con él: al sintonizarnos con el flujo sonoro que parte del abdomen batiente de un cuerpo cicádico y que llega hasta estos altavoces que nos hacen vibrar a través de múltiples membranas, cables, impulsos, dígitos, discos duros, la escucha y el trabajo compositivo de Sanz, etc., terminamos tramándonos en este ensamblaje o agenciamiento[6].

Antes de entrar en la cuestión de la voz, de preguntarnos si a ese canto torácico y maquínico, cuidadosamente editado y compuesto lo podríamos calificar de voz, algo habría que decir sobre el coro o fondo de frecuencias que se ha ido mentando, ese con el que la Cicada parece concertarse. Sanz habla de nubes de frecuencias para referirse a un material sonoro tan ralentizado y tan transformado espectralmente que las fuentes se abstraen desarticulando por completo nuestros mecanismos de representación sonora. En 'Cicada', esa nube o fondo se compone con material sonoro proveniente de grabaciones de coros de cigarras, pero tan ralentizado y transformado que lo que suena se suspende en el tiempo. Sin rastro de respiración o latido, los cuerpos se desvanecen y solo queda un espectro armónico sutil y envolvente que proviene de ningún lugar. Sanz dice que PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS es como un sueño de ENTANGLED[7]. Pero ¿el sueño de quién o de qué?

'Phonocene principal' (las voces de los fónicos)

Sanz le da el nombre de 'Phonocene principal' a la parte más extensa (27 minutos) y también más nueva de esta obra. En ella adquieren especial protagonismo las nubes de frecuencias así como breves vocalizaciones de secuenciación hipnótica: extrañas voces que vuelven y se responden sin atender ritmos ni pulsos que nos dejen anticipar nada más que la expectativa de sus posibles vueltas o respuestas. Lo de adjetivar estas voces de extrañas se debe a que es prácticamente imposible reconocer de quiénes proceden. De nuevo se podría sentir la respiración de unos vivientes no porque oigamos sus alientos, sino porque la sucesión fónica parece seguir la que marcarían cuerpos que laten, respiran y atienden. Ahora bien, de estos cuerpos solo quedarían unas voces que son ralentizadas y modificadas espectralmente hasta hacerlos desaparecer. El que el tratamiento y la ralentización de cada voz sea singular, no solo desmonta cualquier regularidad métrica, sino que teje una temporalidad múltiple, propia de cada voz en tanto que despliegue de su particular materialidad sonoro-temporal (sin apuntar en ningún momento a la más mínima incitación melódica). Solo podemos bosquejar algún rostro a estas voces espectrales que nos van atrapando en una suspendida red temporal cuando Sanz nos dice que provienen de registros de anfibios, insectos, algunas aves...[8].

6 Sobre los agenciamientos y flujos expresivos a los que aquí se alude, véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 2002, p. 407s. También Jane Bennet, *Materia vibrante*, Buenos Aires, Caja Negra, 2022.

7 ENTANGLED (2020) es una de las (de momento) tres obras con las que está estrechamente vinculada PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS por estar todas ellas compuestas con material sonoro registrado durante los dos meses de 2015 que Pablo Sanz estuvo en las reservas de Amanã y Mamirauá, en la Amazonia. Los otros dos trabajos son ARRAU (2021) y STRANGE STRANGERS (2019).

8 Son varios los momentos en PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS que recuerdan a los tiempos suspendidos de Morton Feldman.

El término *Phonocene*, que se traduce por Fonoceno, que da nombre a este trabajo y a la tercera parte del mismo lo emplea la filósofa belga Vinciane Despret al final de su libro *Habitar como un pájaro*. Despret recurre a este término para nombrar la actual era geológica inspirada por Donna Haraway, quien en una entrevista dada a principios de 2019, cuando le preguntan por el Chthuluceno aclara que con él "quería que el oído oiga el sonido de los terrestres"[9]. Si acudimos a la etimología, aunque el 'fono-' se pueda aplicar a lo sonoro en general, tiene un origen y una componente vocal ineludible: φωνή es la voz. Y el libro de Despret se decanta, sin duda, por esta vocalidad tanto por dedicarlo a las aves que cantan, como por la interpretación que realiza de unos cantos que, según ella misma afirma, tocan su oído (el de Despret) "exactamente adonde llegan las palabras del lenguaje"[10]. Sanz se decanta también por la vocalidad del Fonoceno pues habla de su preocupación por atender las voces y las expresiones sonoras de vida no humanas y de la necesidad de prestar atención a las voces del planeta. Sin embargo, los sonidos de sus fónicos difícilmente llegan donde tocan las palabras del lenguaje. En cambio, se agarran justo donde lo hace la música[11]. Con esto no se quiere decir que los pájaros cantores de Despret no sean musicales. Aunque esta filósofa de la ciencia se centre en "los científicos que han hecho de las aves sus compañeras de conocimiento"[12], la música está muy presente en su libro: en los títulos de los capítulos (acordes, contrapuntos, partitura polifónica), en la descripción de los cantos de las aves (series de notas, episodios melódicos, coros), en algunos símiles y metáforas (acordarse/afinarse, componer) e incluso menciona a un par de compositores, Johann Sebastian Bach y Pior Ilich Tchaikovski, para hacer entender cómo un paisaje se vuelve musical. Si bien esta doble mención podría considerarse meramente anecdótica, tiene un especial interés no solo por explicitar el gusto musical de Despret (la música de tradición europea denominada culta o clásica), sino por dar un ejemplo de cómo ponerle una voz-rostro a un paisaje, en el sentido de la rostridad que Gilles Deleuze y Félix Guattari apuntan en *Mil mesetas*. Cuando estos escriben que "el rostro es un verdadero porta-voz", se refieren a cómo es la reproducción social de rostro la que sostiene significancias y subjetivaciones[13]. De un rostro que habla esperamos un sentido en lo que dice y una subjetividad con intención al decir. Cuando el mirlo canta, Despret siente y entiende que está diciendo algo importante, tiene rostro.

Mil mesetas es un libro importante para Despret en su tantear otras formas de atender las relaciones entre aves canoras y sus territorios. Y en ambos textos (*Mil mesetas* y *Habitar como un pájaro*), se utilizan términos y metáforas musicales inspiradas por Jakob Uexküll. No obstante, los distintos gustos musicales trazan muy distintos paisajes fonocénicos en los textos de estos pensadores. Así, si Despret se decanta por coros polifónicos perfectamente afinados y armónicos, sin cacofonías ni interferencias (recordemos su mención a Bach y

9 Donna Haraway, 31 de enero de 2019, « Avec le terme chthulucène, je voulais que l'oreille entende le son des terrestres », en *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/01/31/donna-haraway-la-pensee-chthulu_5417206_3232.html Para saber más sobre el mentado Chthuluceno, véase S*eguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, Bilbao, Consonni, 2019.

10 Vinciane Despret, *Habitar como un pájaro*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2022, p. 12.

11 El verbo que Despret emplea en el francés original es *s'accrocher*, que aquí estoy traduciendo como tocar y agarrarse.

12 Vinciane Despret. "Inhabiting the Phonocene with Birds". *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*, 2020, p. 255.

13 Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, p. 184s.

Tchaikovski), Deleuze y Guattari describen la música contemporánea (la compuesta en el siglo XX dentro de la tradición europea llamada culta o seria) como la edad de los insectos en la que se ha "sustituido al reino de los pájaros, con vibraciones, chirridos, crujidos, zumbidos, chasquidos, roces, frotamientos mucho más moleculares", disolviendo relaciones armónicas y melódicas por las más variadas velocidades y lentitudes en líneas oblicuas[14]. En su devenir insecto, la música pierde rostro.

Ultra-signal (en ningún lugar)

Entre el material sonoro de la segunda parte de PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS, 'Ultra-signal', se oyen una especie de etéreas vocalizaciones que podrían hacernos imaginar extrañas aves. No lo son, esos sonidos derivan de ultrasonidos producidos por insectos. La extrañeza ante los fónicos no humanos en la que nos coloca esta obra es muy distinta a la de STRANGE STRANGERS (2019). Este trabajo, cuyo título está inspirado en unas palabras de Timothy Morton, arranca con el encuentro inesperado entre un micro con parabólica y un ave de poderosa presencia sonora, un extraño cuya otredad y extrañeza se mantiene, cuando no se acentúa, en la edición y elaboración del material sonoro registrado[15]. En PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS a esos extraños ni siquiera podemos ponerle rostro, incluso su corporalidad se disipa. Tampoco podemos situarlos en un paisaje, ni siquiera uno sonoro. Las voces de este Fonoceno no solo parecen suspendidas en el tiempo (y con ellas, quien las escucha), sino ajenas a todo territorio. Sin duda esto les confiere una espectralidad que es apuntada en el nombre dado por Sanz a esta instalación.

Antes de adentrarnos en el mundo de los espectros, algo hay que decir sobre ese paisaje ausente ya que el material sonoro que compone PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS fue registrado en varias localizaciones de un lugar cargado de significantes y espectros, y atravesado por disputas que llegan a ser ontológicas: la Amazonia. Emplear 'lugar' en singular es ya caer en la trampa del imaginario de selva virgen, de territorio salvaje (*wilderness*) que unifica e idealiza bajo la etiqueta de 'naturaleza' lo que es complejo, múltiple y está habitado y compuesto de historias y culturas humanas y no humanas, como bien traza Paulo Tavares en *Derechos no humanos*[16]. Pablo Sanz llega a a la Amazonia central brasileña gracias a una beca

14 Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, p. 306s.

15 "Este forastero no es solo extraño. Él o ella o ello - ¿lo sabemos? ¿cómo? - es extrañamente extraño. Su propia extrañeza es extraña", en Timothy Morton, *El pensamiento ecológico*, Barcelona, 2018, p. 62.
STRANGE STRANGERS obtuvo el premio Paysage Sonore / Field Recording en Phonurgia Nova Awards 2020.

16 En *Derechos no humanos y otros ensayos acerca de la arquitectura del bosque* (Madrid, Bartlebooth, 2022), Paulo Tavares cuenta cómo se reconceptualizó la Amazonia como un espacio único y continuo de intervención bajo la llamada Operación Amazonas. Con el apoyo financiero y técnico de EEUU se dibujó una nueva cartografía que redujo la multiplicidad de sistemas socioecológicos que habitan la cuenca a un terreno homogéneo de recursos (p. 41). En este libro, Tavares se acerca a algunos de estos sistemas socioecológicos y nos muestra cómo aquello que percibimos como bosques y sabanas naturales son paisajes culturales.
Por otro lado, esta uniformización no solo tiene como factor el extractivismo que todo lo convierte en recurso a explotar, sino que también desde el lado conservacionista lo tachado como *wilderness* (en este caso, selva virgen) se puede volver contra sus más antiguos habitantes humanos, como bien señalan, por ejemplo, William Cronon, "Le problème de la *wilderness*, ou le retour vers une mauvaise nature", *Écologie & politique*, vol. 38, no. 1, 2009, pp. 173-199 y Donna Haraway, "Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles", *Política y Sociedad*, 30, 1999, pp. 121-163. Este

de la Queen's University Belfast y la colaboración del Instituto Mamirauá y la UNICAMP de Campinas, beca que acepta por la oportunidad que le ofrece de poder estar durante un par de meses registrando en un lugar con una riqueza sonora enorme debida a la biodiversidad que la compone. Desde finales de agosto a principios de octubre de 2015, estuvo trabajando en las reservas de Amanâ y Mamirauá, a unos 600 km al oeste de Manaos. Ambas son Reservas de Desarrollo Sostenible (RDS) desde finales de los noventa del siglo pasado. Durante su estancia se alojó en los espacios del Instituto, estando siempre acompañado por quienes trabajan y colaboran con el mismo y contó con la ayuda de las gentes que viven allí para localizar lugares interesantes de grabación.

Sin embargo, a pesar de esta constante compañía, lo humano se diría ausente en PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS. El material sonoro con el que está compuesta esta obra no procede en origen de fuentes antrópicas. Incluso durante parte del proceso de registro, el propio Sanz estuvo ausente ya que empleó equipos de grabación (fabricados por él mismo) que dejaba instalados sin supervisión. A ello se añade que durante la estancia en los lugares en los que se fueron realizando las grabaciones de campo no llegó a escuchar apenas lo que se estaba registrando. No obstante, no hay una intención de eliminar lo humano para embarcarse en la búsqueda de esa selva virgen, sino de descentrarlo. Y logra hacerlo al no poner el foco en los sonidos antrópicos, al descolonarnos de las referencias e ideas previas que podamos tener sobre cómo suena la Amazonia y quienes la habitan, y al perder relevancia la propia experiencia del artista durante la grabación porque al estar ausente durante la misma quiebra la opción de transmitir ese momento subjetivo y significante. Ahora bien, no llega a estar eliminado del todo ya que es él quien decide qué micros utilizar en cada ocasión y dónde y cómo colocarlos, así como los tiempos de grabación (que suelen corresponder a los ciclos circadianos)[17]. Sanz prepara con cuidado, pero no sabe qué va a pasar ni está siempre presente cuando pasa. Y, claro está, a todo ello se añade todo el posterior trabajo de selección, edición y composición.

Más de siete años después, Sanz vuelve a parte de aquellos registros no para llevarnos hasta la Amazonia, ni para transmitirnos su experiencia amazónica, ni para presentarnos a algunos de sus habitantes. Si no nos dijera de donde provienen los sonidos que edita, transforma y con los que compone PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS, no podríamos imaginarlo. Si el modo de registrar trastoca lo que nuestros oídos y referencias podrían esperar, el trabajo de edición y composición realizado por Sanz nos dejan sin asideros. "Casi nada de lo que suena lo hace tal y como quedó registrado": los espectros acústicos son modificados anulando la referencia

---

conservacionismo también llega a ser extractivista cuando convierte esas naturalezas salvajes, esos terrenos vírgenes de humanos, en parques turísticos, algo con lo que Pablo Sanz se encontró en los lugares en los que estuvo trabajando durante los meses de investigación y registro.

17 Añadamos a lo dicho estas palabras de Haraway, sustituyendo 'ojos' por 'oídos' y 'visión' por 'audición' para insistir en la imposibilidad de borrarnos del todo y la necesidad de situarnos para descentrarnos: "Los 'ojos' disponibles en las modernas ciencias tecnológicas pulverizan cualquier idea de visión pasiva. Estos artefactos protésicos nos enseñan que todos los ojos, incluidos los nuestros, son sistemas perceptivos activos que construyen traducciones y maneras específicas de ver, es decir, formas de vida. No existen fotografías no mediadas ni cámaras oscuras pasivas en las versiones científicas de cuerpos y máquinas, sino solamente posibilidades visuales altamente específicas, cada una de ellas con una manera parcial, activa y maravillosamente detallada de mundos que se organizan". (Donna Haraway, "Conocimientos situados", *Ciencia, cyborgs y mujeres*, Valencia, Ediciones Cátedra, 1988, p. 327).

aural de esas voces sin rostro, a lo que se une que superpone y combina sonidos registrados en diferentes emplazamientos. No hay representación de un paisaje, ni tampoco hay un lugar más allá del aquí esculpido por el material sonoro que compone esta instalación ambisónica de 22 canales. Pero tengamos cuidado, porque esa escultura sonora no se compone solo con las ondas sonoras aéreas que llegan a los cuerpos humanos que en ella se adentran. Antes se mencionó ese flujo sonoro maquínico-orgánico al que nos conectamos y del que forman parte importante los dispositivos de almacenamiento digital en los que se archivan las voces vibrantes. Pensemos por un momento en el ingente número de soportes digitales en los que se encuentran guardados millones de archivos sonoros y que a través de la red los ofrecen a nuestra escucha más o menos atenta desde y en cualquier lugar del planeta. Si ahora atendemos a todos los recursos geológicos que requiere está enorme red sonora (metales más o menos raros y combustibles fósiles para ordenadores, baterías, cables, micrófonos, altavoces, auriculares, microchips…), el Fonoceno se nos aparecería demasiado pegado al Antropoceno que en principio cuestionaría o del que ofrecería una alternativa[18]. Aquí una opción sería seguir con el problema – por decirlo 'a la Haraway' –, no dejar de preguntarse continuamente qué recursos se emplean, cómo y para qué. En el caso de Sanz, el reciclaje, la construcción de dispositivos, su alimentación por medios lo más ecológicos posibles, son aspectos que tiene presentes y que determinan su manera de registrar y trabajar.

Ultra-noise (afectos y espectros)

La primera de las partes de PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS está compuesta con material sonoro procedente de ultrasonidos realizados por insectos y murciélagos y captados y capturados gracias a un heterodino. Es la parte más inquieta de esta obra por los continuos golpeteos que proceden de los altavoces situados en el nivel más alto (los tres niveles en los que están situados los altavoces juegan con la idea de los nichos acústicos de Bernie Krause). También es la más cruda, en palabras de Sanz, ya que es en la que menos se ha transformado ese material sonoro. El heterodino convierte las frecuencias que escapan al rango de audición humana en sonidos que pueden captar nuestros oídos. Nos permite oír lo inaudible. Esta es, sin duda, una manera directa de hacer audible, pero no es la más importante que se efectúa en PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS. Me estoy refiriendo aquí a lo que Deleuze y Guattari consideran que es la tarea del arte: el volver sensibles "las fuerzas insensibles que pueblan el mundo, y que nos afectan, que nos hacen devenir"[19]. Es escuchando el material sonoro, materia expresiva que se vale por sí misma, tanteando, explorando, extrayendo, desplegando los perceptos y los afectos que laten en él para componer el bloque de sensaciones que es esta obra como Sanz hace audibles eso que es inaudible que nos afecta. No se trata de elegir

18 Otro sentido no demasiado alentador que también podría adquirir el término Fonoceno sería el que apuntase a las ubicuas musicalización y sonorización del mundo causantes de una hipertrofia de nuestros entornos sonoros y demandantes de una escucha continua vinculada principalmente con el consumo (véanse, por ejemplo, de Carmen Pardo, "L'oreille globale", *Musique et Globalisation: musicologie-ethnomusicologie*, Paris, L'Harmattan. 2010, pp. 253-269, y "Capitalismo, sonidos y procesos de subjetivación en la ciudad contemporánea", *Panambí n. 4*, 2017, pp. 111-124). Apunto estos sentidos menos positivos que podrían dársele a un término como el de Fonoceno por no dejar de recordar los peligros o las trampas de dar como bueno todo lo que tenga que ver con lo sonoro o lo auditivo (lo que Sterne denomina la letanía audiovisual en *The audible past*, Durham, Duke University Press, 2003) y también para tratar de pensar sin abandonar lo complejo y lo problemático.

19 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 184.

sonidos para colocarlos o distribuirlos en un determinado espacio en el que se disponen unos altavoces y que se sucedan en el tiempo calculado, sino de atender esa materialización expresiva, percepto-afectiva, encontrar cómo se articulan sus diferencias y desplegar la espacio-temporalidad que envuelve. Es por ello que no sólo son tan singulares cada una de las partes de esta obra, sino que los demás trabajos de Sanz realizados a partir de los registros que realizó durante aquellos dos meses de 2015 son tan radicalmente diferentes. Cada uno de ellos parte de registros realizados con procedimientos y dispositivos diferentes que captaron sonidos y vibraciones de muy distintos agentes (vivientes o no). Y, como dice Karen Barad, la materia tiene su propia capacidad de agenciamiento, intra-actúa y son estas intra-acciones, restrictivas aunque no determinantes, las que marcan lo que es posible[20]. Se trataría, por tanto, de atender y tentar las posibilidades, que no se quedan quietas, del propio material sonoro.

En el propio nombre dado por Sanz a esta instalación se señala el protagonismo de una atención y una manera de trabajar con el material sonoro y su afectividad propia: SPECTRAL AFFECTS, afectos espectrales. Los parciales o armónicos que componen cada sonido y el despliegue propio de los mismos (cada parcial tiene su duración, surgimiento y extinción particulares) han sido modificados. Por tanto, las relaciones de velocidad y lentitud son alteradas y, con ellas, la manera y la capacidad de afectación de un material expresivo ajeno a imágenes y representaciones. Son esas velocidades y lentitudes moleculares de unas voces sin rostro las que nos capturan al hacer vibrar con ellas y al irnos tramando y suspendiendo en la espacio-temporalidad intensiva que despliegan. Nos dicen Deleuze y Guattari que el tiempo liso es el que se ocupa sin contar, el compuesto de multiplicidades no métricas, el que ya no responde a la organización en líneas melódicas y armónicas[21]. Pero quiero traer aquí directamente sus palabras sobre el espacio liso por hermosas y pertinentes:

> el espacio liso está ocupado por acontecimientos o haecceidades, mucho más que por cosas formadas o percibidas. Es un espacio de afectos más que de propiedades. Es una percepción háptica más bien que óptica. Mientras que en el estriado las formas organizan una materia, en el liso los materiales señalan fuerzas o le sirven de síntomas. Es un espacio intensivo más bien que extensivo, de distancias y no de medidas. *Spatium* intenso en lugar de *Extensio*. Cuerpo sin órganos en lugar de organismo y de organización. En él, la percepción está hecha de síntomas y de evaluaciones más bien que de medidas y de propiedades. Por eso el espacio liso está ocupado por las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades táctiles y sonoras, como en el desierto, la estepa o los hielos. Chasquido del hielo y canto de las arenas[22].

Deleuze y Guattari no mencionan la selva tropical entre los ejemplos que dan de espacios intensivos, aunque responde perfectamente a los rasgos que aquí señalan. En las selvas tropicales se oye mucho más de lo que se ve. La mayoría de los animales cuyos sonidos (voces, expresiones sonoras) son el origen del material sonoro que compone PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS no se dejan ver. La terrible posibilidad cada vez más real de que dejen de oírse hace que alguno de esos afectos espectrales que acompañan en el título al PHONOCENE responda a la nostalgia por una pérdida anunciada. Algo parecido sucede al final

20 Kared Barad, *Meeting the Universe Halfway*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 177.
21 Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, p. 486s.
22 *Ibid*., p. 487.

de *Habitar como un pájaro*, ya que cuando Despret acude al término de Fonoceno lo hace para alertar de que el enmudecimiento se acelere y agudice si dejamos de prestar atención a esas voces. Es ese mismo temor ante esta pérdida el que impulsa desde hace unas décadas el afán por registrar y archivar las voces y los sonidos de aquellos no humanos con los que convivimos, así como de los entornos compartidos, al igual que ya llevó a los primeros audio etnógrafos a grabar las voces, los cantos y las músicas de la culturas que estaban siendo exterminadas a finales del s. XIX y principios del s.XX[23]. Se podría objetar que estas afectividades son externas al propio material sonoro. Sin embargo, el que esas voces sin rostro provengan de archivos de sonido (y también lo sean, pues como tales son conservadas antes, durante y tras convertirse en PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS), las haga articularse como espectrales, que entre las expresividades que les son propias en tanto que sonidos registrados se encuentre una espectralidad que Sanz despliega en este trabajo. En *Mal de archivo*, Jacques Derrida afirma que la estructura del archivo es espectral a priori ya que no está "ni presente ni ausente 'en carne y hueso', ni visible ni invisible, huella que remite siempre a otro con cuya mirada no podríamos cruzar la nuestra"[24]. Las voces sin rostro ni paisaje de PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS ¿podrían provenir de un futuro de ausencias soñado por los dispositivos de archivo que las preservan? Reconozco que con esta pregunta me he dejado llevar por un mal de archivo contagiado del SF harawayano[25]. Pero, como indiqué en la breve introducción, cada vez que escuchamos aquello que suena, difícilmente deja de tramarse con memorias, imaginarios, deseos, expectativas, hábitos, pensamientos… Todo este texto es una muestra clara de con qué y quienes me he tramado al escuchar PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS y al hablar con quien ha compuesto tan hermosa obra, Pablo Sanz. Y a quien haya leído hasta aquí solo me queda decirle que, comparta o no lo escrito, se adentre en PHONOCENE ~ SPECTRAL AFFECTS como obra que da para escuchar y también para pensar porque en ella se ponen en juego *cosas que importan*.

23 Véase Sterne, *The audible past*. En este libro se puede seguir el vínculo entre las tecnologías de registro y reproducción de audio y el deseo de preservar las voces de los muertos, y la temporalidad polirrítmica que este vínculo pone en juego.

24 Jacques Derrida, *Mal de archivo*, Madrid, Trotta, 1997, p. 92.

25 Las siglas SF las utiliza Haraway para referirse a la ciencia ficción, el feminismo especulativo, la ciencia fantástica, la fabulación especulativa, el hecho científico y la figura de cuerdas, ya que en inglés todas estas expresiones las comparten. Haraway aclara que "SF es contar cuentos y narrar hechos; es el patronaje de mundos posibles y tiempos posibles, mundos semiótico-materiales, desaparecidos, aquí y aún por venir" (*Seguir con el problema*, p. 62).