

Probablemente perteneces a los pepinillos

Electromagnetismo y comunicación en Letonia antes de la llegada de internet

1. Introducción. Flujos de comunicación antes de la red de redes.

"Pronto las personas estarán conectadas a un canal de comunicación que podrá usarse para cualquier tipo de medio (sonido, texto, imagen) por primera vez en la historia o para el final de la historia"¹.

Friedrich Kittler, 1986

Cita de audio: JIew. *A recording of a computer connecting to the internet with AOL using a dial up modem. March 3rd, (2006)* <https://freesound.org/people/JIew/sounds/16475/>

Más de tres décadas después de esta cita del profesor y teórico alemán Friedrich Kittler, podemos afirmar que la digitalización de datos ha hecho mella en la memoria o, como él decía, en la misma historia. Existe una obsesión por afirmar que los espacios, la percepción, el tiempo y casi nuestra vida, en definitiva, han cambiado radicalmente con la llegada de internet.

¹ "Soon people will be connected to a communication channel which can be used for any kind of media-for the first time in history or for the end of history" Friedrich Kittler. "Gramophone, telephone, typewriter" en John Johnston Ed. *Friedrich A. Kittler Essays. Literature, media, information systems*. Routledge, 1997, Pág. 31.

Compartir

Fecha: 09/09/2016

Realización: Rubén Coll y José Luis Espejo

Agradecimientos: Māra Žeikare

Licencia: Creative Commons by-nc-sa 4.0



Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union

Sin embargo, la idea de un sistema de comunicaciones, así como la de una red de puntos interconectados como razón de ser de ciertos comportamientos estéticos, es anterior a internet. El ejemplo más simple es el Arte Postal, donde no era tan importante el formato de lo enviado como el hecho de dar forma a una comunidad donde los comportamientos artísticos son más importantes que los objetos producidos o el precio al que se venden². Entre las cosas que se enviaban había de todo: postales, como era de esperar, cartas, cintas de casete e incluso, se cuenta, algún filete.

Esta serie de cápsulas se inspira en la exposición *Tienes 1243 mensajes sin leer: La última generación antes de Internet. Sus vidas*, una exposición impulsada por el Centro Letón de arte Contemporáneo en Riga). Una muestra que evidenciaba la existencia de redes antes de la llegada de internet, que funcionaban incluso con independencia del correo internacional, aparentemente libre, en la que el Arte Postal estaba implícitamente asentado. Y es que la cultura letona constituye un valioso punto de partida por estar llena de modos de comunicación, desde los libros de recuerdos y álbumes de fotos cuyos contenidos se transforman según pasan de una persona a otra, hasta, por supuesto, todo tipo de publicaciones no oficiales textuales y sonoras que se autoeditaban y autodistribuían.

En los próximos minutos tomaremos como excusa lo aquí mencionado para centrarnos en las tecnologías electromagnéticas como hilo conductor que recorre el s.XX, desde la invención de la reproducción del sonido hasta la llegada de las discotecas a la Unión Soviética, y pasando por el ocultismo, la experimentación y la copia como nudos principales del relato.

2. E.V.P. Fenómenos de Voz Electrónica

² Por estas mismas razones, y del mismo modo que otros comportamientos artísticos surgidos en torno a los medios en los años sesenta y setenta, como el arte sonoro, el conceptual o el arte del paisaje, son difícilmente definibles, es decir, delimitables, puesto que se extendían y se extienden más allá de los objetos y los marcos mercantiles en los que, a día de hoy, sigue funcionando el arte.

Cita de audio: A WebSDR is a Software-Defined Radio receiver connected to the internet, allowing many listeners to listen and tune it simultaneously
<http://www.websdr.org/>

Para Friedrich Kittler las dos grandes guerras que marcaron el siglo pasado fueron responsables de buena parte de las invenciones técnicas que conocemos en la actualidad. La Segunda Guerra Mundial fue decisiva para el desarrollo de lo que hoy entendemos por medios de telecomunicación o tecnologías de transmisión, muchos de los cuales dejarían de ser exclusivos de los entornos bélicos para formar parte del día a día a partir de los años cuarenta, la misma década en que, si bien parecía que se había alcanzado la paz, toda una serie de maniobras seguían su curso en segundo plano, marcando distancia entre el bloque occidental y el oriental. No en vano, Kittler llegó a decir, aludiendo al escritor Thomas Pynchon, que "las verdaderas guerras no son aquellas que se llevan a cabo sobre los pueblos o naciones, sino más bien entre varios medios, tecnologías de la comunicación y flujos de datos."³

Para Kittler, además, los medios de comunicación han propiciado desde siempre la aparición de espectros⁴. Esto se debe, quizá, al hecho de que a finales del siglo XIX y principios del siglo XX el funcionamiento de la electricidad no estaba del todo claro y la cultura científica europea y norteamericana no estaba separada del pensamiento mitológico y fantasmagórico⁵. Por ejemplo, se podría pensar que Thomas Alva Edison el célebre inventor del fonógrafo y la bombilla, entendía mejor que nadie la relación de la vibración y la energía de la materia, pero no es así. Como dejaron claro los diarios publicados del inventor publicados en 1948, Edison estuvo investigando desde 1870 en un *spirit-phone*, un artefacto que permitiera la comunicación con los muertos⁶ y en 1933 se supone que realizó una sesión semi pública de espiritismo en la que la electricidad funcionaba como prueba de la existencia de fantasmas⁷.

³ Friedrich Kittler. Ibid, Pág. 30

⁴ Friedrich Kittler. Ibid, Pág. 41

⁵ *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950* 8/10/2011 - 12/2/2012 Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg

⁶ "If our personality survives, then it is strictly logical or scientific to assume that it retains memory, intellect, other faculties and knowledge that we acquire on this Earth. Therefore, if personality exists after what we call death, it is reasonable to conclude that those who leave the Earth would like to communicate with those they have left here. I am inclined to believe that our personality hereafter will be able to affect matter. If this reasoning be correct, then, if we can evolve an instrument so delicate as to be affected by our personality as it survives in the next life, such an instrument, when made available, ought to record something." Austin C.

Lescarboua. *Edison's Views on Life and Death Scientific American* 123, 446. 1920

⁷ "Thomas Edison, the famous inventive wizard, gathered a small group of scientists in his laboratory to witness his secret attempts to lure spirits from beyond the grave and trap them with instruments of incredible sensitivity. Until recently only the few favored spectators ever knew the outcome of this sensational experiment. Only the few Edison intimates, assembled like members of a mystic clan, ever knew what unearthly forms materialized in the scientist's laboratory that night to give proof or disproof of existence beyond the grave. [...] Edison set up a photo-electric cell. A tiny pencil of light, coming from a powerful lamp, bored through the darkness and struck the active surface of this cell, where it was transformed instantly into a feeble electric current." *Edison Own Secret*. Modern Mechanix, Octubre 1933
<http://blog.modernmechanix.com/edisons-own-secret-spirit-experiments/#mmGal>

Esta búsqueda de voces de ultratumba daría lugar a la definición del concepto de "Fenómenos vocales electrónicos" o "Fenómeno de voz electrónica", traducción al castellano de las siglas EVP, *Electronic Voice Phenomena*, término utilizado para referirse a un peculiar tipo de manifestaciones con cierta resonancia en la cultura popular del ocultismo e, incluso, con influencia directa en parte de la experimentación musical. Los fenómenos de voz electrónica son el resultado de grabar sonidos donde, se dice, pueden escucharse las voces de personas muertas una vez son debidamente analizados. Insistimos en "se dice", porque la explicación del parapsicólogo de lo que significan las palabras suele ser vital para entender lo que la voz cuenta. Por lo general se entiende que el origen de esta práctica está ligada a la llegada de la cinta magnética tras la Segunda Guerra Mundial⁸.

Cita de audio: websdr_recording_start_2018-05-12T15_51_56Z_1485.0kHz

Escuchamos una grabación de una emisión radiofónica realizada en una frecuencia específica: 1485 kilohercios. Una posición en el espectro electromagnético que para algunos se conoce como la "frecuencia Jürgenson", ya que esta era la predilecta de uno de los principales exponentes del estudio de los fenómenos de voz electrónica, Friedrich Jürgenson⁹.

Nacido en Odesa en 1903, pintor, cantante y arqueólogo, Jürgenson afirmaba que el 12 de junio de 1959 fue un momento crucial en su biografía, ya que en esa fecha, escuchando una grabación que había realizado con la intención de capturar el canto de unos pájaros, se encontró con una voz grave de lo que entendió que era un hombre hablando en noruego¹⁰.

Perplejo y fascinado por el descubrimiento, Jürgenson comenzó a realizar grabaciones en las que registraba voces políglotas de origen desconocido, como la que escucharemos a continuación, procedente de una sesión realizada el 28 de diciembre de 1959 y de la que se da cuenta en su libro *Sprechfunk mit Verstorbenen*, traducible como *Transmisiones con los muertos*¹¹. En ella, en teoría, se puede apreciar la palabra

⁸ El hilo magnético "wire recorder" era el sistema casi específicamente militar utilizado durante los años 30. Durante la Segunda Guerra Mundial esta tecnología se perfeccionó dando origen a soportes con mayor superficie de grabación como el papel duché "coated paper" y, finalmente, la cinta magnética "magnetic tape", que cambiando la la composición de óxido ferroso sobre el plástico se fue reciclando durante el siglo XX hasta nuestros días" Buckland, Reynold. *The Spirit Book: The Encyclopedia of Clairvoyance*. Visible Ink Press. 2005. Pag. 128

⁹ Carl Michael von Hausswolff, *M.S.C. Harding. 1485.0 Khz*. Cabinet, 2000.

<http://www.cabinetmagazine.org/issues/1/vonhausswolff.php>

¹⁰ Ibid.

¹¹ "What resulted from that was peculiar. We had sat still for three minutes. On the tape you can hear muffled street-noises. Suddenly a loud male voice sounded resolutely and with clear emphasis and said, "Grecola!" For a few seconds it was quiet, then Arne's wife interrupted the silence and said with resonating voice: "If I wasn't scared, I would go into the kitchen. Monika would you go with me?" Els-Marie had laid her little son to sleep in the kitchen. Only after three years would I find out what "Grecola" means, and this was through Dr. Alf Ahlberg who had visited me in 1963. "Grecola" was a term used in the old Roman Empire as a term of

"Grecolá", término en latín que según Jürgenson servía en la antigüedad para referirse a un griego asustadizo.

Cita de audio: Friedrich Jürgenson. *Einspielung #5 - Recording Session 28 Dec 1959*, Parasychic Acoustic Research Cooperative/Ash International (2000)

Si bien inicialmente sus experimentos se basaban en el uso de un magnetófono y un micrófono, pronto, siguiendo el consejo de una de esas voces misteriosas, incorporó a su metodología de trabajo el recurso a la radio, que le serviría de puente con el, suponemos, "más allá." De esta manera, a partir de 1960, el intervalo existente en el espectro electromagnético entre los 1445 y los 1500 kilohercios sería el espacio habitual en el que Jürgenson realizaría sus contactos con estas manifestaciones de difícil explicación¹².

Cita de audio: Friedrich Jürgenson. *Einspielung #10 - 1960?*, Parasychic Acoustic Research Cooperative/Ash International (2000)

Tanto esta última grabación como la anterior proceden del disco *From The Studio For Audioscopic Research*, una antología que recoge una selección de los cientos de grabaciones realizadas por Jürgenson y que fue producida con motivo de una exposición dedicada a su figura en el año 2000. Tanto el disco como la muestra estuvieron a cargo del artista y músico Carl Michael von Hausswolff, responsable de la Parapsychic Acoustic Research Cooperative, esto es, la Cooperativa de Investigación Acústica Parasíquica, entre cuyos miembros se encuentran otros exploradores sonoros como Michael Esposito o Leif Elggren.

Cita de audio: Leif Elggren. *Introduction and commentary*, Parapsychic Acoustic Research Cooperative (2006)

"My name is Leif Elggren, my task is to guide you through of a myriad of voices found on this cd, and to take you on a journey, a journey which owing to technological advances is peculiar to this century. I speak of the domestication of electricity, the arrival of the tape recorder and the development of sensitive measuring devices. But despite these advances, EVP remains an unsolved twentieth century mystery, perhaps in the twenty first we'll find the solution.¹³ "

deprecation. It was a Latin expression for a fearful Greek. Possibly it could be rendered as: "Scared little rabbit." Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Leif Elggren. *Introduction and commentary. The Ghost Orchid: An Introduction To EVP*, Parapsychic Acoustic Research Cooperative, 2006.

Cita de audio: "This is Konstantin Raudive, you are going to have hear some samples of recordings belonging to group A, experiment done on July 17, 1965."

Konstantin Raudive. "Here Is Konstantin Raudive... Part #1" en *VVAA Konstantin Raudive - The Voices Of The Dead*, Sub Rosa – SR66 (2002)

En 1964, el letón Konstantin Raudive ya estaba al corriente de los experimentos de Jürgenson y entró en contacto con él para terminar trabajando por su cuenta e inventar dispositivos con capacidad de traducir a ondas audibles las emisiones de ectoplasma. Raudive llevó la grabación de fenómenos de voz electrónica a una dimensión monumental. En 1968 publicó *Unhörbares wird hörbar* cuyo maravilloso título podríamos traducir como "Lo que es inaudible se hace audible" y que se publicó en inglés 1971 como *Breakthrough: An Amazing Experiment in Electronic Communication with the Dead* (Abriendo Brecha: Un sorprendente experimento de Comunicación Electrónica con los Muertos). A lo largo de su vida se supone que Raudive realizó decenas de miles de grabaciones en estrictas condiciones de laboratorio, lo que le valió el sobrenombre del Picasso de los fenómenos de voz electrónica¹⁴.

En su libro Raudive establece que:

- "Las entidades vocales hablan muy rápidamente, en una mezcla de idiomas, a veces hasta cinco o seis en una frase".
- "Hablan en un ritmo definido, que parece forzado en ellos".
- "El modo rítmico impone una frase o frase abreviada de estilo de telegrama".
- "Las reglas gramaticales se abandonan con frecuencia y abundan los neologismos"¹⁵.

En un pequeño disco que acompañaba al libro, un locutor explica lo que dicen las voces grabadas. Esta explicación, nos dicen, ayuda al oído a comprender la forma de hablar de los fantasmas.

Cita de Audio: Konstantin Raudive. *Breakthrough*, Vista (1971)

El libro de Raudive empieza a lo grande. El editor de la versión inglesa reconoce que, de primeras, no necesitó leerse el libro entero para saber que era científicamente fiable y explica, pocas líneas después, que debió confiar en las afirmaciones de Raudive, dado que los fantasmas hablan en lenguas cruzadas que el editor no entiende pero que Raudive, que sabía varios idiomas, interpreta.

Raudive estaba convencido de que una parte de la persona, el alma, no se rige por la naturaleza humana, sino por un funcionamiento "externo" al cuerpo y la mente. En ese sentido, afirma que "el micrófono y la grabadora son para el investigador de los fenómenos de voz electrónica como el microscopio y el telescopio para el

¹⁴ Karen Stollznow. *Language Myths, Mysteries and Magic*. Palgrave Macmillan, 2014. Pág 123

¹⁵ Alasdair Wickham. *The Black Book of Modern Myths: True Stories of the Unexplained*. Arrow, 2012 p. 112

astrónomo"¹⁶. Sin embargo, no termina de resolver cómo es posible que la voz de un ente sin aparato fonador suene tan parecida a la de una persona con laringe, cuerdas vocales y pulmones. Concluye, solamente, que los entes incorpóreos deben tener un aparato como el de las personas, aunque no debamos analizarlo con las mismas leyes científicas. Raudive, al igual que Jürgenson, dice encontrarse con las voces de Hitler, Stalin o Churchill. Sus voces, o almas, sin embargo, han ido perdiendo facultades por el paso de los años en el otro mundo.

Aparentemente, el letón se tomaba muy en serio su trabajo. Para él, la vida después de la muerte y su manifestación como fenómenos de voz electrónica era desatendida por los científicos materialistas porque no podían comprenderla.

Sin embargo, la fascinación en torno a la figura de Raudive es remarcable. En el terreno musical, en el 2002, el sello belga Sub Rosa publicó una suerte de tributo a Raudive con nombres destacados de la escena experimental del momento, como Paul D. Miller (Dj Spooky), Lee Ranaldo, el mencionado Carl Michael von Hausswolff o David Toop¹⁷, de quien escuchamos este *Koladé Spirit*.

Cita de audio: David Toop. *Koladé Spirit*, Sub Rosa (2002)

Cita de Audio: William S. Burroughs. *Lecture - Part 1*, Jack Kerouac School of Disembodied Poetics (20/07/1976) https://archive.org/details/naropa_william_s_burroughs2

"And what I'm going to be discussing is tape-recorder experiments, and this book gives a very clear, concise, summary of the experiments which I will be discussing during these lectures. It's Chapter 15 - "Your Tape-Recorder - A Tracking Station for Paranormal Voices?".

"It seems that recordings made with no apparent in-put have turned up unexplained voices on the tape. Now I'm quoting from the book - "Voice phenomena are done with a tape recorder and microphone set up in the usual way and using factory-fresh tape. No sounds are heard or emitted during the recording but on reply faint voices of unknown origin appear to have been recorded. Visible speech diagrams and voice prints have confirmed that these actually are recorded voices and the most complete source-book is a book called *Breakthrough* by *Konstantins Raudive* (that's actually pronounced Rau-di-vay, it's Latvian, but I think I'll just stick with Raudive, or Raudy, for short).¹⁸"

¹⁶ Konstantine Raudive. *Breakingthrough*, Colin Smythe Ltd, 1971. Pág 18

¹⁷ Various. *Konstantin Raudive - The Voices Of The Dead*. Sub Rosa – SR66, 2002

¹⁸ William S. Burroughs. *Lecture - Part 1. Jack Kerouac School of Disembodied Poetics*, 20/07/1976
https://archive.org/details/naropa_william_s_burroughs2

Otro ejemplo de la influencia del letón en sus coetáneos sería la grabación que acabamos de escuchar, procedente de un seminario de escritura creativa impartido por William S. Burroughs en 1976, cinco años después de la publicación de *Breakthrough*. El curso consistía en una serie de conferencias realizadas en el marco del Instituto Naropa, donde Burroughs tomaba a Raudive y sus experimentos como objeto de reflexión. Por una parte, el escritor consideraba que el trabajo del letón compartía similitudes con los collages, textuales o sonoros, conocidos como *cut ups*, que él mismo había venido desarrollando en compañía de su amigo Brion Gysin desde finales de los cincuenta y que prácticamente empezaron a hacer al mismo tiempo que Jürgenson sus grabaciones. Por otra parte, para Burroughs, parte del trabajo de un escritor consistía en escuchar voces, independientemente de cuál fuera su procedencia, de ahí que trajera a colación para sus alumnos las frases grabadas por Raudive que aparecían en *Breakthrough*. De hecho, una de las obras de Burroughs, *Las últimas palabras de Dutch Schultz*, se inspiraba en un episodio verídico: el registro realizado por la policía del incoherente discurso de un gangster delirando en su lecho de muerte tras ser tiroteado. Si Raudive consideraba que el origen de estas voces fantasmales bien podía estar en nuestro propio inconsciente, en supuestos alienígenas o en los muertos, Burroughs añadía a estas controvertidas hipótesis otra opción: que aquellas frases estuvieran construidas en base a un lenguaje en clave, una suerte de código. El autor del *Almuerzo Desnudo* consideraba que desde el final de la Segunda Guerra Mundial se llevaron a cabo experimentos que buscaban proyectar voces en el cerebro de un individuo por medio de su exposición a un campo electromagnético, de ahí que esas transmisiones tal vez pudieran quedar registradas en cinta magnética y escucharse solo al reproducir las cintas pero no durante su grabación. Burroughs llegó a especular con la posibilidad de que un paciente diagnosticado con una enfermedad mental que oyera voces en su interior tal vez pudiera estar recibiendo mensajes de una hipotética red generada por sofisticados equipos en manos de entidades como las norteamericanas Agencia de Seguridad Nacional, la NSA, o la Agencia Central de Inteligencia, la CIA.

Al margen del particular interés de Burroughs por las relaciones entre patología y sociedades de control, rayano en la paranoia conspiracionista, durante el seminario el escritor hizo mención a varias de las frases del libro de Raudive, aparentemente sin sentido y supuestamente transmitidas desde el otro lado.

Cita de Audio: William S. Burroughs. *Lecture - Part 1*, Jack Kerouac School of Disembodied Poetics (20/07/1976)

"We see Tibet with the binoculars of the people. Give reinforcement. Diminish the stopper. Sometimes only the native country loves. I am expensive. We are coordinated, the guard is manifold. You belong probably to the cucumbers.¹⁹"

Y es precisamente esta última frase, la relativa a los inofensivos pepinos -"you belong probably to the cucumbers"- , una de las más significativas en relación a su hipótesis

¹⁹ Ibid.

en torno al origen de estas voces desconocidas registradas en cinta. Para Burroughs, pepinos era una palabra clave, una referencia a la Agencia Central de Inteligencia, a la cual se referían en los medios como "la fábrica de pepinillos", *the pickle factory*, debido a la pronunciación del acrónimo del boletín de información confidencial con el que dicho organismo resumía a la presidencia estadounidense la actualidad en materia de política exterior y seguridad nacional: la President's Intelligence Checklist, esto es, la P.I.C.L., o *pickle*.

Cita de Audio: William S. Burroughs. *Lecture - Part 1*, Jack Kerouac School of Disembodied Poetics (20/07/1976)

"(I think he was smelling the pickle-factory)

"You belong probably to the cucumbers" - I don't know how many of you are familiar with the term used to designate the CIA, it's "the pickle-factory". "He works for the pickle-factory" means he works...he's a CIA man.

I think this designation was mentioned in Time or Newsweek and I'd already heard it from some acquaintances in the CIA. Well, what would be the derivation of the term? - To be "in a pickle" is to be in a quandary and a bad spot, and what is the CIA manufacturing but bad spots and quandaries, so I think it's quite possible that that is the reference.²⁰"

3. Radio Jamming y Samizdat

²⁰ Ibid.

En 1993, durante las celebraciones del cuarenta aniversario de Radio Libertad, Boris Yeltsin, entonces director de la Federación de Países Rusos, habló sobre la importante "contribución de esta radio a la destrucción del régimen totalitario en la antigua Unión Soviética²¹"

La frase de Yeltsin, que en 1993 debió sonar esperanzadora, resulta hoy profética y terrorífica.

Como es bien sabido el totalitarismo, en 2018, no solo no ha desaparecido, sino que se ha establecido con fuerzas renovadas gracias, en parte, a la labor normalizadora de los medios de comunicación. Un discurso que podría sonar como cosa del pasado si no fuera porque describe a una distopía retrofuturista instalada en el presente.

Los rumores sobre las maniobras de manipulación informativa organizadas por Vladislav Surkov para mantener a Putin en el poder²², los sospechosos resultados de la elecciones norteamericanas que dieron la victoria a Donald Trump caracterizados por la confusión en redes sociales, la obsesión de los distintos gobiernos por neutralizar las noticias supuestamente falsas administradas por internet y la persecución de las filtraciones de información, nos demuestran que la aparente libertad de los medios no es más que otra forma de poder.

Cita de Audio: N.S.C. C.I.A. *Radio Free Europe*. (09/18/1947 - 12/04/1981)

En el contexto letón, una de las tecnologías de control de los medios que más afectaron a la escucha y la cultura fueron las interferencias por parte del gobierno soviético de las señales de radio extranjera. En 1948 la URSS comienza su campaña de interferencia de frecuencias de radio por encargo directo de Stalin para proteger los oídos rusos de La Voz de América y la BBC²³.

Es interesante apuntar que solo siete años antes, durante la Segunda Guerra Mundial, la URSS había financiado estratégicamente una serie de radios por toda Europa con las que salvar la distancia entre las fronteras de los países a los que debía llegar su propaganda. Al poco de que esto sucediera, en la década de los cincuenta, Estados Unidos envió inhibidores de frecuencia a países fascistas como España para evitar la señal emitida por el Partido Comunista desde Bucarest, donde se encontraban las emisoras financiadas por la Unión Soviética desde 1941. Más tarde lo intentaría en

²¹ Evgeniya Konovalova. *The Effects of Western Broadcasting on the Soviet People in Glasnost and Perestroika Period: The Case of Radio Free Europe/Radio Liberty*. Charles University in Prague, 2012, p. 1
https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/46118/DPTX_2011_2_11230_0_367230_0_123221.pdf?sequence=1&isAllowed=y

²² Vladimir Stepanov. *The gray cardinal leaves the Kremlin*. Lifestyle, 2011
https://www.rbth.com/articles/2011/12/28/the_gray_cardinal_leaves_the_kremlin_14123.html

²³ A. Ross Johnson. *History RFE/RL: Free Media In Unfree Societies*. 2008
<https://pressroom.rferl.org/p/6092.html>

Chile, pero ya habían comprobado que este servicio era demasiado costoso²⁴. Este hecho, que probablemente se repitió en muchos otros países del mundo, destruye el relato según el cual Estados Unidos ganó la Guerra Fría mediante la radiodifusión de un mensaje de libertad, mientras los soviéticos la combatieron mediante su interferencia. De hecho, también es abiertamente falso que los países de Occidente, el así llamado bloque libre, se caracterizaran por la libertad de comunicación dentro de sus fronteras; más bien, impusieron un control capitalista de los medios. En radio, por ejemplo, el control lo establecía el precio de las licencias y el alcance de la emisión, lo que hacía ilegal cualquier radio local no controlada por determinadas leyes.

Cita de Audio: Benny Goodman. *In Moscow 1962, Giants Of Jazz* (1995)

Radio Europa Libre, o Radio Libertad, comenzó a funcionar en Bulgaria, Checoslovaquia, Hungría, Polonia y Rumania desde 1950 pero no llegó a Estonia, Letonia y Lituania hasta 1975.

En realidad, Radio Libertad estuvo relacionada al principio de la Guerra Fría con Radio Europa Libre, estando las dos emisoras promovidas por la CIA y bajo un control estricto hasta 1971, como parte de un proyecto del Departamento de Asuntos Exteriores de los Estados Unidos para expandir en Europa el ideario de La Voz de América, una emisora pensada para oyentes estadounidenses. El ideario de estas dos emisoras debía filtrar suficientemente el de La Voz de América de manera que los oyentes europeos realmente pensarán que estaban escuchando una radio que abogaba por los derechos civiles y no un medio de propaganda imperialista. En 1973 la CIA decidió disminuir el control sobre los contenidos de Radio Libertad para, según ellos mismos, causar un daño mayor a los gobiernos de las distintas repúblicas soviéticas²⁵.

En 1972 los Estados Unidos ya habían estimado que interferir las señales costaba a los soviéticos unos 300.000.000 dólares frente a los escasos 5.300.000 dólares que le costaba a la CIA sufragar La Voz de América, Radio Libertad y Radio Europa Libre en su conjunto.²⁶

Cita de Audio: C.I.A. *Cold War Radio Free Europe Crusade For Freedom Propaganda Film With Walter Cronkite* (1957) <https://archive.org/details/79834TowersOfTrut>

Cita de Audio: Muslimgauze. "Samizdat" en *Flajelata*, Limited editions (1986)

²⁴ Francisco Salvador. *Una voz que vino de lejos. Memorias de la comunicación de los programas radiales ESCUCHA CHILE y RADIO MAGALLANES, durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990)*. Universidad nacional de La Plata, 2015
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/52796/Documento_completo_.pdf-PDFA.pdf?sequence=3

²⁵ C.I.A. Supplemental authorization for radio free Europe and radio liberty. "5 de junio de 1978" <https://www.cia.gov/library/readingroom/docs/CIA-RDP75B00380R000400020004-6.pdf>

²⁶ Ross Johnson. Radio Free Europe/Radio Liberty. 2008
<https://pressroom.rferl.org/p/6092.html>

Como ha indicado Friederike Kind-Kovacs Radio Europa Libre y Radio Libertad dedicaron parte de su programación habitual a la lectura de testimonios a viva voz sobre el día a día en la Unión Soviética, escritos por personas que vivían en varias de sus repúblicas²⁷. Estos testimonios procedían principalmente de publicaciones clandestinas llamadas *samizdat*, donde *sam-* indicaba el carácter autoproducido de este tipo de textos surgidos en la década de los cincuenta que pretendían escapar del control de las autoridades²⁸. Estos materiales comenzaron a proliferar poco después de la muerte de Stalin, cuando el control de la información se hizo algo más laxo²⁹, sin que ello supusiera dejar de arriesgarse a ser arrestado por el Comité para la Seguridad del Estado, esto es, el KGB.

Las publicaciones del *samizdat* se caracterizaban por estar escritas a máquina en tiradas muy limitadas y por copiarse luego con papel carbón o manualmente. A veces, incluso, se fotografiaban, dado que poseer una máquina multicopista podía acarrear graves consecuencias. Entre la década de los setenta y los últimos años de la Unión Soviética, Radio Europa Libre y Radio Libertad llegaron a albergar dos de las más voluminosas colecciones de *samizdats*, y es que ambas emisoras se convirtieron, en palabras de Max Hayward, en su "cámara de eco" o "caja de resonancia" ³⁰.

Una particularidad del *samizdat* es que la noción de autoría era sometida a una reformulación radical. La urgencia por hacer circular contenidos que se consideraban clandestinos, unida a la falta de recursos para poder copiar los textos originales de manera íntegra, hacía que muchas veces los textos se transformasen, dando lugar a versiones que evolucionaban de un lector a otro y de un copista al siguiente. Aquel que leía sabía que debía contribuir a que el texto continuase circulando, por lo que a veces estos textos se sometían a una edición tan pragmática como creativa, en ocasiones reduciendo el contenido a lo esencial, algo, por supuesto, muy subjetivo.

Discreto por obligación, el *samizdat* ha de entenderse como un ejemplo de literatura realizada horizontalmente, opuesta a la paradójica verticalidad jerárquica imperante en el bloque soviético, una literatura donde los contenidos eran igual de importantes que la conformación de esa red de lectores, editores y distribuidores anónimos. Una red que terminaría traspasando las fronteras de la Unión Soviética y llegando a Occidente, donde gracias a emisoras como Radio Libertad y Radio Europa Libre el *samizdat* volvía amplificado a la URSS, alcanzando, por medio de la oralidad, una audiencia mucho mayor.

²⁷ Véase: Friederike Kind-Kovacs. Radio Free Europe and Radio Liberty as the "echo chamber" of Samizdat. *Samizdat, Tamizdat and beyond: Transnational media during and after socialism*. Berghahn Books, 2013, p.79.

²⁸ Ann Komaromi. About Samizdat. <https://samizdat.library.utoronto.ca/content/about-samizdat>

²⁹ Kristen Alfaro; Ann Komaromi. Uncertified copies: On Samizdat. Triple Canopy. 8 de mayo de 2012 <https://www.canopycanopycanopy.com/contents/uncertified-copies-on-samizdat>

³⁰ Max Hayward citado Friederike Kind-Kovacs. Radio Free Europe and Radio Liberty as the "echo chamber" of Samizdat. *Samizdat, Tamizdat and beyond: Transnational media during and after socialism*. Berghahn Books, 2013, p.81.

Los intentos de las autoridades soviéticas por interferir esta clase de emisiones radiofónicas se revelaron infructuosos, y en 1988 cesaron dichas interferencias³¹. Eran los años de la paulatina liberalización que vino de la mano con la política de transparencia que trajo la *glásnost* impulsada por Mijail Gorbachov, un período que coincide también con el principio del declive de *samizdat*³².

Dentro del *samizdat* había lugar para publicaciones de muy distinta índole que tenían en común el no haber sido aceptadas por la cultura oficial. Un ejemplo es *Doctor Zhivago* de Boris Pasternak, obra literaria que no se ajustaba a los dictados del realismo socialista, por lo que tuvo que esperar hasta 1988, esto es, tres décadas, para ser publicada en Rusia³³. Hasta esa fecha, como muchas otras obras, la única forma de leer la novela de Pasternak era gracias a los ejemplares introducidos desde Occidente, prácticamente de contrabando, o bien gracias a las copias realizadas por lectores deseosos de compartir. Bajo la denominación de *samizdat* también había boletines dedicados a denunciar las violaciones contra los derechos humanos como *Crónica de los Acontecimientos Actuales*, o revistas vinculadas con la poesía experimental como *Transponans*, la publicación de Rea Nikonova y Serge Segay que recuperaba el legado de las primeras vanguardias rusas³⁴.

De todas maneras, el relato sobre el decisivo impacto de lo comunicacional en el derrumbamiento de la Unión Soviética ha de ser leído con cautela. Al menos eso es lo que opina el bielorruso Evgeny Morozov, quien en su libro *El desengaño de Internet (The Net Delusion)* minimiza la eficacia del *samizdat* o de las emisiones radiofónicas procedentes de Occidente, recordando que hubo otras variables en juego igual de decisivas, entre ellas, el incremento de la deuda externa de varios países centroeuropeos, la ralentización de la economía soviética o la incapacidad del Pacto de Varsovia para competir con la OTAN³⁵.

Cita de Audio: Cabaret Voltaire. *The Voice Of America / Damage Is Done*, Rough Trade (1980)

³¹ Rimantas Pleykis. Radio Jamming in the Soviet Union, Poland and others East European Countries. *Antentop*, 1, 2006, Pág. 78. <http://www.antentop.org/008/files/jamm008.pdf>

³² Evgeniya Konovalova. Op. cit. Pág. 13.

³³ Philip Taubman. Soviet writers reinstate Pasternak. *The New York Times*, 24 de febrero de 1987, Pág. A10.

³⁴ Kristen Alfaro; Ann Komaromi. Op. cit.

³⁵ Evgeny Morozov. *The Net Delusion*. Public Affairs, 2011, Pág. 51.

4. Magnitizdat

En la Unión Soviética la existencia de un circuito de distribución de artefactos culturales paralelo al oficial no se ceñía a lo puramente textual, también existía el denominado *magnitizdat*, neologismo que funcionaba de manera similar al del *samizdat*, pero centrándose en la copia de materiales sonoros en cinta magnética.

Como ha mencionado Brian A. Horne, los sesenta y setenta fueron testigos de un importante incremento en lo que se refiere a la producción de magnetófonos de bobina abierta para su uso doméstico en la URSS. Si en 1965 se habían producido 500.000 unidades, en 1970 la cifra de magnetófonos se había duplicado³⁶. Con esta tecnología el proceso automatizado de copia era mucho más rápido que el empleado para reproducir un *samizdat*, lo que supuso la puesta en circulación de millones de cintas que contenían las grabaciones de creadores que no gozaban de respaldo oficial. Es el caso del cantautor, Vladimir Vysotsky, que no tenía acceso a los medios técnicos profesionales que sí estaban reservados a aquellos que contaban con el beneplácito de las autoridades. A pesar de ello, su canción *Spasite Nashi Dushi*, traducible como *Salvad nuestras almas*, se convertiría en todo un himno.

Cita de audio: Vladimir Vysotsky. *Spasite Nashi Dushi*, Moroz (2000)

Cita de audio: Seque. *Iespieduma kļūdas*, Seque (1979)

Hasta la aparición del magnetófono, la forma más extendida de distribuir música en la Unión Soviética eran las láminas de radiografías usadas para prensar sobre ellas los mismos surcos que se prensarían en un vinilo. Algo similar a un flexidisco.

Cita de audio: Seque. *Kuncendorf's China notes 2*, Seque (1978)

Discos pero, sobre todo, cintas de manufactura casera fueron los formatos utilizados por Juris Boiko y Hardijs Lediņš, un dúo de artistas letones cuya producción tenía poco que ver con la lírica de bardos como Vysoṭskys. Boiko y Lediņš serían conocidos por firmar sus trabajos como NSRD, *Nebijušu Sajūtu Restaurēšanas Darbnīca*, proyecto cuyas siglas se traducirían como *Taller de Restauración de Sentimientos No Sentidos* y en el cual tenían cabida desde las prácticas conceptuales a la investigación arquitectónica, pasando por la experimentación multimedia, y prestando especial atención a lo sonoro.

Boiko y Lediņš comenzaron a trabajar de manera conjunta en su adolescencia, cuando en 1971 decidieron poner en circulación *Zirgābols*, una publicación en formato *samizdat* que les valdría una llamada de atención por parte del KGB. Otra de sus primeras publicaciones, *Seque*, terminaría dando nombre al proyecto musical, estudio doméstico y sello fonográfico que desde finales de los setenta utilizarían como

³⁶ Friederike Kind-Kovács and Jessie Labov (Ed.) *Samizdat, Tamizdat, and Beyond. Transnational Media During and After Socialism*. Berghahn, 2013. Pág 179

plataforma. En una primera etapa, sus grabaciones se caracterizarían por el predominio de viñetas instrumentales en las que se aprecian ecos de John Cage o de compositores afines al minimalismo. Una vez comenzada la década de los ochenta, y como consecuencia del cada vez más habitual recurso a la voz y a los instrumentos electrónicos, *Seque* se desdoblaba en NSRD, primando así una singular relectura de estilos occidentales en boga, como la *new wave*. NSRD se distinguieron por unas canciones de corte experimental, en ocasiones concebidas para ser reproducidas y disfrutadas en la pista de baile³⁷.

Cita de audio: NSRD. *Nepaartrauktais*, *Seque* (1983)

Cita de audio: King Crimson. *Fracture*, *Island* (1974)

Desde muy temprano Hardijs Lediņš demostró pasión por la música, lo que le llevó a crear un club universitario para difundir las tendencias más vanguardistas en el campo de la composición así como de los sonidos rock menos convencionales. Pero para ello necesitaba del permiso del Komsomol, el órgano juvenil del partido comunista, lo que le obligaba a "disfrazar" sus heterodoxas sesiones musicales como conferencias. En ellas podía sonar desde Charles Ives hasta King Crimson y, en ocasiones, terminaban con buena parte de los asistentes bailando. Estas charlas tuvieron lugar entre 1974 y 1977, y sirvieron de antesala tanto de los primeros festivales de música contemporánea realizados en Letonia como de uno de los proyectos más fascinantes de la trayectoria de NSRD: la discoteca Kosmoss³⁸.

Según Timothy Ryback, la fascinación con la música disco en la Unión Soviética comenzó en Letonia, concretamente en su capital, Riga, debido a que "la región báltica representaba el Occidente 'auténtico' en su versión socialista."³⁹ Todo ello en un momento, a mediados de los setenta, en los que las discotecas representaban un lugar adecuado para el entretenimiento de la juventud comunista ⁴⁰

En su búsqueda por la construcción de un ambiente a través de diversos medios, la discoteca Kosmoss conectaba perfectamente con las pretensiones creativas de NSRD, ya que Lediņš había llegado a apuntar que uno de los rasgos definitorios del colectivo era el conseguir una atmósfera que permitiese a todas las personas ser creativas y estar auto-poéticamente involucradas en un proceso artístico y cultural⁴¹.

Hardijs Lediņš continuó organizando discotecas experimentales junto con Leonards Laganovskis, Mārtiņš Rutkis, Imants Žodžiks y Mārcis Bendiks. Estas discotecas tuvieron lugar en espacios relacionados con la universidad y, en ocasiones, se programaban

³⁷ Ieva Astahovska, Māra Žeikare (Ed.). *Workshop For The Restoration Of Unfelt Feelings. Juris Boiko and Hardijs Lediņš*. LCCA, 2016. Pág 23

³⁸ Ieva Astahovska, Māra Žeikaren (Ed.) Ibid, Págs. 26-27

³⁹ Dietmar Neutatz, Julia Obertreis, Marie-Janine Calic (Ed.) *The Crisis of Socialist Modernity: The Soviet Union and Yugoslavia in the 1970s*. Vandenhoeck & Ruprecht, 2011. Pág 94

⁴⁰ Ibid

⁴¹ "atmosphere letting anyone get creatively, auto-poetically involved in the processes of art and culture" Ieva Astahovska, Māra Žeikaren (Ed.) Ibid, Págs. 21

antes de eventos oficiales de las mismas universidades, como un partido de hockey sobre hielo en el Palacio de los Deportes. El concepto de la discoteca Kosmos alcanzó otro significado cuando Lediņš comenzó a organizar fiestas para los obreros de la construcción en la Casa de la Cultura de Sarkanarmijas en 1981. Las escenografías estaban especialmente cuidadas y el programa reunía música, proyecciones y otros efectos, con los diseños de Laganovskis, quien había ganado un diploma en la Academia de Arte de Letonia con su *Youth Recreation Park in Jūrmala* en 1979⁴².

Cita de Audio: NSRD. *Ciku caku caurā tumba, Seque* (1985)

Pese a la consolidación de la que gozaban las discotecas en la Unión Soviética en los ochenta, Kossmos se vio obligada a cerrar en 1983 acusada de promover estilos musicales sin gusto, moral e ideológicamente dañinos.⁴³

⁴² Ibid, Pág. 36

⁴³ Ibid. Pág. 37.

5. Tape Jockeys

Cita de Audio: NSRD. *Enokoto*, Seque, (1988)

La fascinación de NSRD con la cultura disco como espacio en el que enmarcar sus creaciones artísticas iba más allá de una cuestión coyuntural o anecdótica. De hecho, Lediņš llegó a decir que un *discjockey* "implicaba ser una persona versátil y entusiasta - un actor, musicólogo, técnico, lingüista y diseñador al mismo tiempo.⁴⁴" Aunque tal vez sería mejor emplear la palabra *tape-jockey* ya que la escasez de discos en la época hacía que muchas veces fuera necesario recurrir a cintas de bobina abierta, que no casetes, ya que incluso en los ochenta seguía siendo el formato más accesible para reproducir música en la Unión Soviética, música que la mayor parte de las veces había sido obtenida de manera clandestina.

Cita de Audio: Westbam. *Do it in the punk mix*, Metropol (1987)

Cita de Audio: NSRD. *Ziemeļbriežu Pajūgā Pa Rīgas Jūras Līci*, Blue Cow, (1992)

Escuchábamos *Do it in the punk mix* un tema ensamblado por un *discjockey* de la, por entonces, denominada República Federal Alemana. El artista en cuestión, Maximilian Lenz, más conocido como Westbam, grabó este rompecabezas sónico al más puro estilo del primer *hip hop* neoyorkino. Sin embargo, *Do it in the punk mix* fue grabado en una discoteca de Riga en 1987. De hecho, en los créditos del disco se indica la colaboración de dos personalidades locales: Ainars Mielavs y Roberts Gobziņš, éste último integrante de la banda Dzeltenie Pastnieki y colaborador de NSRD, quien al conocer a Westbam decidió rebautizarse como Eastbam.

La causa de por qué Gobziņš eligió semejante nombre artístico tiene su origen en una exposición realizada ese mismo año en la Casa del Conocimiento de Riga⁴⁵. Allí NSRD tuvo la oportunidad de crear un ambiente inmersivo en busca de nuevas formas artísticas en el que se desdibujaban los límites entre música, vídeo, performance y texto, todo ello bajo la denominación de "arte aproximado"⁴⁶.

Durante la inauguración, Westbam, uno de los invitados procedentes de Alemania Occidental, demostró que, como *discjockey*, su destreza ante los giradiscos y la mesa de mezclas constituía una disciplina artística en sí misma, la cual le permitía acercarse al collage, en este caso sonoro, por otros medios. El impacto fue tal que Roberts Gobziņš, adoptaría rápidamente el *modus operandi* del alemán, con una notable diferencia, Eastbam intentaría hacer lo propio con magnetófonos modificados y cintas, en lugar de con platos y discos de vinilo⁴⁷.

⁴⁴ Ieva Astahovska, Māra Žeikaren (Ed.) Ibid, Pág. 36

⁴⁵ Ibid. Pág. 70.

⁴⁶ Ibid. Pág. 211.

⁴⁷ Ibid. Pág. 464.

Cita de Audio: NSRD. *Maijas Raps*, Approximate Art Agency, (1989)

Cita de Audio: Afrika Bambaataa and the Soul Sonic Force. *Planet Rock (Instrumental)*, Tommy Boy (1982)

Sería erróneo reducir el encuentro entre Eastbam y Westbam a algo puramente coyuntural, como la introducción de una subcultura juvenil occidental en un contexto relativamente aislado como el letón. Más bien, hay que ver esa coincidencia entre el *discjockey* alemán y el futuro *tape-jockey* local como un episodio revelador, si se quiere profético, de las transformaciones geopolíticas que estaban por llegar al final de la década de los ochenta.

Que Eastbam y Westbam llegarán a conocerse era el resultado de la red de contactos tejida entre la R.F.A. y Letonia, y en la que jugó un papel clave Indulis Bilzāns, un artista y agitador cultural letón que creció exiliado en el país germano, donde junto a Westbam participaría en el advenimiento de la escena techno berlinesa. De hecho, fue Bilzāns quien sugirió el nombre al discjockey; Westbam era la contracción de Westfalia, región alemana, y Bambaataa,⁴⁸ en referencia al legendario pionero del *hip hop* y el electro Afrika Bambaataa; Bilzāns fue igualmente influyente para NSRD, a quienes, se dice, introdujo al legado de Fluxus, y a la experimentación con el vídeo y su hibridación con la *performance*.⁴⁹

Por otro lado, hay que entender a Eastbam como un cambio profundo en el panorama socio-musical letón, el punto de inflexión que marcaba la transición de una cultura de la discoteca a la inminente escena de *club* y la explosión del fenómeno *rave*, las cuales serían definitivas en el escenario post-soviético y con el que las fiestas pasaban a asemejarse a una zona temporalmente autónoma. Eastbam no sería una anomalía, de hecho, en 1989 se celebró el campeonato internacional de *tape jockeys* en Riga en el que estuvieron presentes además del citado pionero, Westbam y Hardijs Lediņš y donde resultó ganador Mr. Tape, nombre de guerra de un tal Modris Skaistkalns. Mr Tape se sigue recordando a día de hoy por su derroche de habilidades con los magnetófonos en el *Disco Mix Club World Championship*, una competición a escala mundial para **DJs** virtuosos celebrado en 1991.

Si bien Alexei Yurchach, considera que Letonia, y en especial Riga, por sus vínculos con la Alemania del Oeste, sería la primera república de la URSS en tomar contacto con la nueva música electrónica de baile⁵⁰, Viktors Buda, promotor letón de este tipo de

⁴⁸ Will Mawhood. Era of Dance: How Riga brought techno music to the Soviet Union. *Deep Baltic*, 16 de febrero de 2017, <https://deepbaltic.com/2017/02/16/era-of-dance-how-riga-brought-techno-music-to-the-soviet-union/>

⁴⁹ Ieva Astahovska, Māra Žeikaren (Ed.) Pág. 307.

⁵⁰ Alexei Yurchach. Gagarin and the Rave Kids. Adele Marie Barker (ed.) *Consuming Russia: Popular Culture, Sex and Society since Gorbachev*. Duke University Press, 1999, Pág. 89

sonidos, comentaría que habría que esperar a mediados de los noventa para que el país báltico experimentase la cultura rave, importada desde Moscú⁵¹.

Cita de Audio: Eastbam. *Theme from Riga (Riga Sunrise Mix)*, Low Spirit Recordings (1990)

Esta serie de cápsulas ha arrancado con Friedrich Kittler, autor para quien, cabe recordar, consideraba que las verdaderas guerras no se llevaban a cabo sobre los territorios o las personas sino más bien entre los medios, las tecnologías de la comunicación y los flujos de datos⁵². A este respecto, otro teórico de los medios, Franco Berardi, testigo del movimiento de las radios libres italianas en los setenta, exponía su convencimiento de que el vídeo, la música e incluso las drogas también debían ser considerados como tecnologías de la comunicación. Berardi lo decía con motivo de su mayor velocidad e inmediatez en lo relativo a la capacidad de retroalimentación, o reacción a la respuesta del otro, superando así a la radio y a otras formas de comunicación textual⁵³.

En la estela de estas dos últimas reflexiones es como nos gustaría concluir este recorrido por todo tipo de transmisiones, interferencias, copias y fiestas con una cita anónima incluida en un artículo de Sergejs Timofejevs, poeta y *discjockey* letón. Traducible como *Interrogatorio - 90. Tentativa de confesión (Interrogation-90. Attempted confession)* es un texto que muestra a Timofejevs haciendo balance sobre lo que supuso la década de los noventa en Letonia, una vez traspasado el umbral de la implosión soviética. En él se da cuenta de las relaciones entre la escena artística y la entonces emergente cultura rave a mediados de dicha década, y curiosamente se recuperan las palabras de una joven aparecidas en la revista rusa *Ptjuch*, publicación clave en la época para entender este nuevo movimiento cultural:

Cita de Audio: Westbam & Eastbam. *Go Eastbam*, Low Spirit Recordings (1989)

"una discoteca... tenía una atmósfera diferente ... Siempre había alguien mirándote de manera lasciva... La gente iba a las discos para entrar en contacto con otros seres humanos a través de la música. Por contra, una rave te hace autosuficiente, mientras al mismo tiempo eres parte de un todo, de una especie de cuerpo colectivo arcaico. Es como una suerte de rito pagano desexualizado (...)"⁵⁴

⁵¹ Will Mawhood. Era of Dance: How Riga brought techno music to the Soviet Union. *Deep Baltic*, 16 de febrero de 2017, <https://deepbaltic.com/2017/02/16/era-of-dance-how-riga-brought-techno-music-to-the-soviet-union/>

⁵² Friedrich Kittler. Op. cit. Pág. 30

⁵³ Rosetta Brooks. Radio Alice. *Zg Press*, 10 de julio de 2010, <http://www.zgpress.com/?p=36>

⁵⁴ Sergejs Timofejevs. *Interrogation-90. Attempted confession. Nineties. Contemporary Art in Latvia. Latvian Centre for Contemporary Art*, p. 334 "a disco... had a different atmosphere ... Someone was always staring at you lustfully. People went to disco parties to contact other human beings through music. Rave, on the contrary, makes you self-sufficient, while at the same time you are part of one whole, of some kind of archaic collective body. it is like a de-sexualized pagan rite."