

Habla conmigo. Sonido y contenido visual en el arte contemporáneo

Delfim Sardo

Now giving lecture on Japanese poetry. First giving very old Japanese poem, very classical:

Oh willow tree,

Why are you so sad, willow tree?

Maybe baby?

Now giving 19th century romantic Japanese poem:

Oh bird, sitting on a willow tree,

Why are you so sad, bird?

Maybe baby?

Now giving up-to-the-minute 20th century Japanese poem, very modern

Oh stream, flowing past willow

tree

Why are you so sad, stream?

Baby?

John Cage¹

La primera vez que se oye la voz del Comandante Kurtz en *Apocalipsis Now*, película emblemática de Francis Ford Coppola de 1979, es en una grabación en la que, a través de un filtro, la voz de Marlon Brando dice, una y otra vez, lentamente, una de las frases más citadas de la historia del cine: “He visto un caracol, deslizarse por el filo de una navaja, y sobrevivir”.

La voz que recita es transmitida por un grabador de bobinas, y supuestamente la capta un mecanismo de escucha indefinido. Es una grabación sucia y metálica. Incluso así, la voz ocupa todo el espacio emocional de la película, le sobrevive y continúa en nuestra conciencia una vez que la película ha terminado. La contradictoria cualidad física de la imagen, en contraste con el carácter fantasmagórico de la voz, el reconocimiento de la propia voz del actor y la tensión que deja entrever constituyen un momento particularmente perturbador de la película, discreto y de una violencia inusitada al mismo tiempo. Toda esta violencia está contenida en el timbre de susurro que, más tarde, volveremos a encontrar, pero que en ese momento es sólo una voz que sale de un grabador Sony de bobinas, que aparece en primer plano mientras un hilo de voz nasal describe el horror.

La idea original para esta exposición surgió de la necesidad de dibujar un mapa de esta tentativa de las artes visuales, es decir, de ir al encuentro de la necesidad que han sentido algunos artistas de prescindir de la componente visual de su trabajo, probablemente el centro de su actividad, para poder ocupar un espacio emocional, definir un espacio físico o conceptualizar el carácter físico de la relación con el espectador a partir de lo que un sonido (por ejemplo, una voz) puede sus-

citar. No se trata, por lo tanto, de encontrar situaciones en las cuales la imagen se cruce con el sonido o viceversa. Tampoco se trata, como veremos, de una exposición de “Sound Art”. En el arte contemporáneo, como en la cultura audiovisual, el oído está unido a la vista casi tan indisolublemente como el paladar al olfato, si se me permite la analogía.

Lo que esta exposición intenta es reunir un conjunto de obras que hacen que el ojo se vuelva hacia adentro, para usar una antigua metáfora socrática, a partir de una vibración.

SONIDO Y VERACIDAD

En un universo regido normalmente por la convicción que supone un lugar común —la de que vivimos en un universo poblado de imágenes—, nos olvidamos de un segundo dato, no menos importante: en este mundo inevitablemente cargado de imágenes, la gran mayoría de ellas no es artística, esto es, no participa del conjunto de protocolos socioculturales, afectivos, éticos y económicos a los que llamamos arte, al contrario de lo que ocurría en el pasado, hasta el momento en que se crearon formas de reproducción mecánica de imágenes, en el siglo XIX. Las imágenes artísticas tienen hoy la difícil tarea de renegociar las condiciones de su recepción (como hemos estado viendo, sumergiéndose en una intensa rotación de discursos de legitimación, como el psicoanálisis, la antropología, la sociología o la política), porque han perdido el estatuto de unicidad que no amenazaban los espejos (únicas máquinas capaces de producir dobles, a pesar de estar supeditados a la presencia).

Pero, dato todavía más significativo, también en el campo de los sonidos el mundo se ha dividido en ruido, siendo cada vez más difícil para cualquiera de nosotros salir de casa y no oír música, o sonido grabado y difundido (entrevistas, diarios, anuncios, *muzake*) durante un día en una ciudad cualquiera. Probablemente, lo que hemos dicho sobre las imágenes y su reproductibilidad puede aplicarse al sonido, en cuanto a esta reproductibilidad, pero también en cuanto a su difusión —de una forma más ineludible, incluso, que en el campo de la imagen, porque es más intrusiva—. El sonido penetra en nuestro cuerpo de forma ineludible, inevitable (el oído es un agujero en la cabeza, extrañamente próximo al cerebro²) y, por ello, su expansión, o la expansión de su difusión, ha penetrado también en todos los dominios de la cultura. Desde la década de 1920 el sonido grabado (primero en rollos, después en cerámica, más tarde en discos o cintas, hasta el sonido digital) multiplica el acceso al sonido en diferido en relación con su producción original, permitiendo de esta forma su edición, montaje, acoplado y difusión.

Como refiere Douglas Kahn³, el sonido, de este modo, ha permeabilizado todas las otras formas artísticas y de representación, pero además todas las posibilidades de presentación, distribución y consumo de imágenes, especialmente de las imágenes en movimiento, así como de las restantes formas y metodologías artísticas (lo que vulgarmente denominamos “géneros”).

En este sentido, la cuestión de la utilización del sonido en el contexto del arte contemporáneo es inseparable de otros dos temas importantes: la reproductibilidad (y las temáticas asociadas, desde el doble a la cuestión de la copia, del original, etc.) y el problema de la migración de género (del arte como una entidad “general”, liberada de los constreñimientos culturales de los diversos procedimientos artísticos).

En relación con la primera de estas cuestiones, la que llamamos, “reproductibilidad”, se puede evaluar su importancia a partir de un dispositivo histórico de la pintura: los panoramas que, desde el final del siglo XVIII se proponían reformular la pintura e introducirse como espectáculo de masas. Hay un pensamiento generalizado entre los estudiosos de los panoramas de que su declive se produjo, en los albores del siglo XX, por el surgimiento del cine, es decir, de la imagen en movimiento, lo que se corresponde con los hechos. Sin embargo, la ausencia de imagen en movimiento habrá

tenido la misma importancia que la falta de verosimilitud por falta de mecanismos sonoros. Veamos: en los panoramas de finales del XVIII la estructura cilíndrica albergaba ya imágenes realizadas con enorme habilidad utilizando sistemas de planos fotográficos, elementos tridimensionales “reales”, actores y figurantes e incluso elementos olfativos⁴. En el panorama de Hugo D’Alessi, probablemente el canto del cisne de los panoramas, faltaba, precisamente, un dispositivo sonoro de reproducción (todavía no disponible), sistemáticamente sustituido por actores, que gritaban voces de mando marítimas. Nótese, sin embargo, que su veracidad no era suficiente, por exceso de verdad. Esto es, en una situación que se vería como una representación sería necesario que también el sonido fuese una representación para que el nivel de realidad se manifestase como único, con unidad propia, lo que todavía no resultaba posible. Sería la reproductibilidad la que crearía modelos de representación de la realidad y, consecuentemente, de verosimilitud, es decir, la que establecería el sonido como una forma susceptible de representación.

La segunda cuestión, a saber, de la crítica de los géneros artísticos, está presente en todas las estrategias de vanguardia, sean o no tributarias de una idea de *Gesamtkunstwerk*, de obra de arte total —nacida y acogida, en primer lugar, en el campo de la música— pero que llegaría a tener un papel central en la definición de las vanguardias rusas.

La idea de obra de arte total radica en la posibilidad de involucramiento sensorial del espectador por una multiplicidad de experiencias que se materializan en la definición de una espacialidad diferente, es decir, de una espacialidad desplazada en relación con las formas normales de producción de inteligibilidad cotidiana. Esto ocurrió con la utopía operística de Wagner y con la definición de un plano global perceptivo, pero también con El Lissitzky y con la idea fusionista que presidía sus proyectos de intersección entre pintura, arquitectura y diseño (como ocurriría también con Schwitters y el proyecto *Merz*, con los dadaístas, con los futuristas, con Cabaret Voltaire, etc.).

Por otro lado, vale la pena recordar, con Mel Gordon, que “el concepto de ruido es un subproducto de la Revolución Industrial”⁵. Todos los suburbios de las grandes metrópolis del siglo XIX, el “sprawl” urbano que genera la industria, es contemporáneo e inherente a la producción de martilleo de chapas, golpeteo de máquinas, latido de émbolos, chirrido de engranajes y ulular de sirenas que crearon lo moderno, tal como lo conocemos. La vanguardia y su utilización de sonido concreto —esto es, de sonido que corresponde al universo de la experiencia sonora colateral al desarrollo— está íntimamente conectada al proceso de encuentro con lo real que el siglo XIX dejó en herencia al XX, y corresponde también a una generosa, violenta y decidida tentativa de desjerarquización de las condiciones de la experiencia, es decir, de la reinención del orden de las experiencias contabilizadas como posibles en el interior de los renovados protocolos de las artes. De esta forma, las formulaciones de Marinetti, o el Manifiesto Futurista “La Peinture des Sons des Bruits et Odeurs” de Carrà (1913), o “L’Art des Bruits (Manifeste Futuriste)” de Luigi Russolo (1913) coinciden en la necesidad de inscribir los sonidos de la modernidad —esto es, sus sonidos desclasificados como sonidos, inscritos como ruido, o sea interferencia— como posibilidades que se podrían recombinar indefinidamente en una nueva música (portadora de otras reglas, de otras posibilidades combinatorias). Esta pasión por lo (todavía) informe radica en un interés por la posibilidad renovadora de aquello que no posee, en términos kantianos, *forma* —porque es muy complejo, porque no se configura como tal o es muy grande— y, en ese sentido, no puede dar lugar a una imagen, o no puede ser imaginado⁶. A este respecto es curioso que se verifique el equivalente en cuanto a jerarquía de la imaginación creado por Bataille en el *Dictionnaire Critique*, publicado en la revista *Documents* entre 1929 y 1930, estando claro que la identificación de lo *informe* como categoría estética (a pesar de que el término “categoría estética” no sea aquí absolutamente justo) no corresponda a una mera valorización de la hipotética ausencia de forma, sino a un aprecio programático particular por la bajeza de lo que no posee forma, por su potencial corrosivo y amargo, en una palabra, revolucionario, (“decir que el universo no se parece a nada y sólo es informe es igual que decir que el universo se parece a una araña o a un escupitajo”⁷).

En ese sentido, existe un fuerte componente político en el uso del ruido como materia sonora y/o musical, como es notable en las referencias que se encuentran en las vanguardias ligadas a la “Gran Experiencia Rusa” que atraviesa la Revolución de Octubre en el campo de la creación artística. En este sector, es necesaria la referencia al grupo de Cubo-futuristas (que más tarde daría origen al Grupo Constructivista), sobre todo por los proyectos sonoros Alexei Kruchenykh (1886-1968) y Khlebnikov (1885-1922), pioneros del movimiento Zaum. El primero, más conocido por la Ópera “Victoria Sobre el Sol” (realizada en colaboración con Malevitch, en 1920, y rehecha por El Lissitzky en 1923). Curiosamente, y a pesar de que exista una brecha entre los futuristas (entre los que pontificaba desde 1915) y el Suprematismo de Malevitch, la teoría Zaum (de Za=sobre y um=razón), la influencia fundamental de Zaum se encuentra en la obra de Andrei Belji (discípulo del gran filósofo del XVIII Soloviev). Belji, en su libro *Simbolismo*, de 1910, defendía la idea de que el arte es “bezumnoe passimanie”, lo que significa “un conocimiento sin razón”, o no-racional. Es de esta expresión (bez=sin, um=razón) de donde surge el movimiento Zaum, en el que Malevitch participa desde sus inicios⁸. La otra consecuencia del libro de Belji es la valorización del concepto de “ausencia de objeto” (bezpredmenost), que llegará a tener un papel muy importante en Diaghilev, y en su valorización del icono, que será seriamente entendida por Malevitch, pero también por Khlebnikov, que desarrollará un lenguaje Zaum como un “esperanto de emociones”, un discurso que se situará en la confluencia fonética de un hipotético lenguaje místico —determinante en la construcción de “Victoria sobre el Sol”, la pieza que marca la versión operística del *Gesamtkunstwerk* revolucionario—.

VOZ Y PERFORMATIVIDAD

Independientemente de las diferentes versiones, más o menos ideológicas, que presiden la expansión de los procesos artísticos hacia algo dicho o producido de “otra manera, mediante otros procesos”, lo cierto es que la introducción del sonido es, en primera instancia, el hito más tardío de la salida del campo de la visualidad hacia otro campo, más amplio y, simultáneamente (aparentemente, también) sin reglas estéticas para su juicio. A principios de siglo, y también en la década de los sesenta, la fuga de la idea de género es tributaria de una tentativa de fuga en relación a la idea de canon, que a su vez deriva de la necesidad de destruir, o de minar, los fundamentos del juicio de gusto (y, en ese sentido, las vanguardias son visceralmente antagónicas a la posibilidad de una estética porque, en primer lugar, dudan de la posibilidad de un modelo de humanidad, y en segundo lugar, porque no creen en la posibilidad de afirmar el canon para la formulación de juicios).

Resta, por tanto, la afirmación de la voz como primer indicio de la posibilidad expresiva del cuerpo, tanto en una derivación que nace de la poesía (y de su formulación griega como palabra dicha y oída), como en otra formulación moderna que parte de una idea hertziana de la voz, como ocupación de espacio, simultáneamente difusión e intimidad.

Así, cuando las artes visuales utilizan la voz, sea en la *Ursonate*, de Schwitters, sea en la intimidad de Vito Acconci, se trata de usar una voz que instaura o establece un cuerpo, que lo fundamenta. Tampoco es ajeno a esta voz el hecho de ser proferida para su registro, esto es, su competencia *performativa* no es teatral. Muy al contrario, la producción de obras sonoras por artistas visuales no se sitúa, en la mayor parte de los casos, en un eje de relación con los procesos de teatralidad, digamos así, con la vocación directa de establecer un espacio de representación, escénico, en oposición a un estado de fruición en un tiempo común y compartido, sino que, muy al contrario, la voz registrada y reproducida comparte el espacio con el espectador.

En el caso de las obras incluidas en *La Exposición Invisible* esa condición es ampliamente compartida por las piezas en exposición (y por eso podemos seguir hablando de obras “en exposición”), pero vale la pena referirse a dos en par-

ticular: la pieza de Bruce Nauman *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* y la obra de Janet Cardiff *Forty Part Motet*, que incluye la pieza *Spem im Alium* de Thomas Tallis.

La obra de Nauman consiste en una voz que, en un cuarto vacío, repite incesantemente el vocativo que le da título. La frase ordena la salida del espectador del cuarto donde se encuentra —el espacio físico de la exposición—, pero también la salida de “mi” mente (de la mente de la voz). Esta paradoja parece identificar el espacio real donde el espectador se sitúa con un espacio mental de otro, haciendo así que el espectador *represente* su persistencia en la mente de alguien (de quien tiene esa voz), un poco como en la película *Cómo ser John Malkovich* (Spike Jonze, 1999). Queda, así, identificado un campo de realidad y “otro” —especulativo, mental y, por ello, de ficción—, habitados ambos “ipso facto” por nosotros, espectadores, con una densidad tal en la realidad de ese habitar, de esa condición de ocupación de espacio, que nos transformamos en la razón de ser de la obra. De esta forma, la voz nos crea como intrusos, genera un espacio paradójico (físico, real y mental, de ficción), y nos ordena que salgamos. Esto es, que le quitemos su única, autoritaria, razón de existir. En este sentido, su condición no es teatral sino eminentemente *performática* porque fundamenta nuestra propia *performatividad*.

La obra de Janet Cardiff está compuesta por un círculo de altavoces, como esculturas que diseñan un espacio al que el espectador es invitado a entrar. Hay voces dispersas, se oye una batuta golpeando un atril y percibimos, por el aclarado de voces y la afinación sorda, que vamos a oír un coro.

De hecho el coro canta un motete de Thomas Tallis (1505-1585), el compositor inglés más importante del Renacimiento. Se trata de una pieza para 40 voces, la mayor formación vocal que se utilizaba en ese período, y de una composición emocionalmente intensa.

Cuando el espectador percibe que de cada altavoz sale una voz individualizada, entiende también que por primera (y, tal vez, única) vez, tendrá a su alrededor un coro de 40 individuos cantando para él.

Se invita por tanto al espectador a que *se represente* a sí mismo como espectador, a que se coloque en el medio del círculo y a que lidie emocionalmente con el privilegio, con su consecuencia política y con su posibilidad. Pero el coro es, también, una máquina de viaje en el tiempo y en el espacio, una herramienta de desplazamiento, un vehículo de perturbación. De una cierta forma, es el reverso de la obra de Bruce Nauman, marcando con balizas dos posibilidades de su naturaleza vocal: dentro de nuestra cabeza, por el agujero de los oídos nuestra mente es invitada a salir, o es invitada a partir. Pero siempre a desplazarse.

VOZ Y ESPACIALIDAD

De esta forma, el primer punto de partida para esta exposición se sitúa en el cruce entre esos dos orígenes para la intervención sonora dentro de las artes visuales.

Así, el recorrido que *La exposición invisible* propone se inicia en una zona de referencia histórica representada por las obras de Kurt Schwitters, Raoul Hausmann y Luigi Russolo, para proseguir por la posguerra y desembocar en el uso del sonido por parte de artistas contemporáneos como Luísa Cunha, Antoni Muntadas, Julião Sarmiento, Stephen Vitiello, Ceal Floyer, Rodney Graham y Janet Cardiff, pasando por la narratividad de Acconci y Joan Jonas, la memoria presente en Louise Bourgeois, la imperatividad de Bruce Nauman, el carácter de encantamiento de James Lee Byars, la ironía de Martin Creed, el registro performativo de Joseph Beuys y el trabajo precursor de Juan Hidalgo, On Kawara y Michael Snow.

En términos programáticos, el fundamento de la exposición se encuentra en la búsqueda de tres ejes de referencia en

el arte de nuestros días: la espacialidad, la narratividad y la transversalidad entre el campo auditivo y el campo visual. De una forma sencilla, podríamos decir que la relación entre fenómenos que las artes visuales han trazado a lo largo del siglo XX, si por un lado se puede situar en el prolongamiento de la espacialidad que los mecanismos de visualidad del siglo XIX habían propuesto, mediante otros medios (como la introducción de situaciones panorámicas, o la exploración de la imagen en movimiento y la introducción de convocatorias para otros dispositivos sensoriales, como el olfato), por otra parte ha tomado como tarea el establecimiento de una permanente recursividad del desvío, del desplazamiento, del transporte o de la fuga, como hemos visto en Cardiff y Nauman.

El sonido, y, en el caso de esta exposición casi exclusivamente, el sonido de la voz humana, instaura espacios y los reafecta, esto es, les da la posibilidad ser producidos o de ser afectados (en el sentido de Spinoza).

Podríamos entender esta instauración del espacio de una forma física, a partir del sonido en cuanto cuerpo que es. Sin embargo en el caso de esta exposición, la relación espacial se decidió por la relación funcional y perceptiva que el espectador define en su recorrido, funcionando la invisibilidad como una delegación de la competencia fundadora del espacio en la perspectiva emocional. Es en este sentido en el que se puede comprender tanto la narratividad de las obras que dibujan una línea del tiempo y una posibilidad de transporte (como es el caso de *The Anchor's Stone*, de Joan Jonas), como de las obras que, por su estructura repetitiva, proponen una claudicación del espacio en cuanto entidad euclidiana en función de una espacialidad diferente diseñada por el sonido.

Todavía podríamos añadir que esa alteridad espacial producida mediante el sonido configura una categoría estética particularmente relevante para el arte del siglo pasado que podemos definir como el “extraño arquitectónico”, para utilizar la definición de Anthony Vidler⁹. De hecho, el espacio que se nos da para la representación a través de la experiencia del sonido es particularmente complejo, pero se sitúa muy cercano a la idea de “unhomely”, o inhóspito, en el sentido en que resulta perturbador. Podríamos incluso hablar de espacio negativo, en la medida en que su vivencia pasa a estar totalmente condicionada por un elemento que, sin ser visual, ocupa el espacio llenándolo hasta el momento en que el espectador toma conciencia de que su cuerpo está siendo moldeado en sonido, tanto física como emocionalmente.

Se trata, por tanto, de un proceso de afección, de una ocupación del espacio a veces negra, tan negra como la fuerza. Este Museo, por ello, no está vacío. Lo que lo llena no se ve, pero está ahí.

SONIDO Y CINEMÁTICA

Podríamos intentar comprender el desarrollo de las artes durante el siglo XX como una tentativa de desplazamiento de los procesos perceptivos desde su campo natural hacia otros medios o soportes, de una forma un poco similar a lo que se produjo en el interior del campo de la música, que ha absorbido determinaciones extramusicales como el llamamiento de la matemática, de la computación o de la migración de las filosofías orientales. En el campo de las artes visuales el reto planteado tal vez sólo se haya visto reflejado en la danza, totalmente desvinculada, a partir de Mercê Cuningham, del gesto antigravitacional que la había definido hacia una práctica y teoría general del gesto, ampliando su incidencia hasta la crítica a la propia posibilidad del gesto en la danza. En Portugal, donde la danza contemporánea ha sido particularmente relevante en el campo de la práctica artística (especialmente a partir de la década de los 90), existe incluso un proceso recurrente de sustitución del gesto por su ausencia, invisibilidad o sustitución por la palabra, como es el caso del coreógrafo João Fiadeiro¹⁰.

En el interior de las prácticas de las artes visuales, probablemente las dos adquisiciones más significativas han sido la absorción de la fotografía hacia el interior del arte, esto es, la utilización de fotografía por artistas a partir de protocolos de inteligibilidad sacados de la pintura, y también el surgimiento del vídeo y su relación con el cine, no porque los artis-

tas que han usado el celuloide hayan vehiculado unas tramas de posibilidades de protocolos que permitan la migración de las prácticas filmicas hacia prácticas videográficas, sino porque el vídeo ha desplazado, también él, el proceso creativo de soporte hacia el cuerpo del artista, después hacia el espacio urbano, después hacia la dimensión proyectual que lo ha ligado más a la arquitectura y a sus métodos que a la tradición propiamente dicha de la película experimental.

En este contexto, el vídeo ha introducido en las prácticas contemporáneas la noción audiovisual ligada al arte de nuestros días, pero también una inevitabilidad de la introducción de cuestiones sonoras que la película experimental había dejado de lado, tal vez porque su metodología de edición no lo permitía —durante la década de los sesenta muchos artistas no tenían la posibilidad de editar películas con sonido.

Así, el campo del vídeo sería particularmente permeable a las problemáticas del sonido, en primer lugar por la importancia referencial que el cine comenzaba a producir de una forma quirúrgica, específicamente a partir de dos ejemplos esenciales: la influencia de Guy Debord a partir de la polémica presentación, en 1952 del film *Hurléments en faveur de Sade*, proyectado en la cinemateca francesa y acompañado de un enorme clamor, y el cine de Godard, sobre todo a partir de la notable interdependencia entre imagen y sonido que marcó su regreso en 1979 con *Sauve qui peut la vie*, bajo la batuta de Francis Ford Coppola.

El caso de Debord es particularmente significativo para la cuestión del sonido, en la medida en que es una película que no tiene ninguna imagen, sino que la pantalla permanece siempre en negro, y el sonido está distribuido únicamente en los momentos de la película en los que un fogonazo blanco convoca un diálogo paradójico. De alguna forma, la radicalidad de los 104 minutos del film de Guy Debord hizo que la tónica en el sonido fuera algo inevitable en el cine de la posguerra.

Esta relación de invisibilidad hace prever una última tónica: la utilización de sonido por artistas visuales construye una cinemática, esto es, propone una metodología de ligazón entre el cuerpo del espectador en el espacio, su tramitación y la construcción de posibilidades narrativas.

Chrissie Iles, comisaria de la exposición *Into the Light: The Projected Image in American Art*, presentada en el Whitney Museum de Nueva York y en el CCB de Lisboa, ilustra su forma de entender el carácter proyectivo de la proyección en la película experimental a partir de una obra de Marcel Duchamp titulada *Petit Verre*, de 1921. Para describir la pieza recurre a un texto de Thierry de Duve que, según su propia descripción efectuó una parte de la experiencia propuesta por Duchamp: la obra tiene como subtítulo *Pour être vue de l'autre cote du verre pendant presque une heure*. Efectuando esa larga permanencia, se comprende que la obra es un dispositivo, que su objetivo no es ser mirada, sino ser *mirada a través de*, esto es, ser utilizada como un dispositivo de observación —de la sala, de los otros espectadores— instaurando, de esa forma, un proceso de edición en tiempo real.

Mutatis, mutandis, la práctica de sonido por artistas visuales busca una relación cinemática con el espacio y los restantes usuarios, pero propone también un universo de procesos de edición de un cine trascendental, esto es, de una experiencia cinemática, necesariamente proyectiva, pero inexorablemente corpórea. El sonido, así, es una entidad corporizada.

1 · Cage, John, “Aftermath to Lecture on Nothing”, 1949, in *Silence*.

2 · Conf. Gregory Whitehead and Douglas Kahn editors, *Wireless Imagination, Sound, Radio and the Avant-Garde*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1992, “Preface”.

3 · Kahn, D. *Noise, Water, Meat, A History of sound in the arts*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1999.

4 · Hugo D’Alessi (1856-1906) construyó un panorama para la Exposición Universal de París de 1900 que tenía un sofisticado sistema de movilidad: el espectador entraba en una plataforma donde se podían acomodar 700 espectadores. La plataforma imitaba el combés de un barco, de una forma tan perfecta que las olas eran simuladas por un mecanismo que producía dos movimientos: uno de la tela del panorama, que inducía la ilusión del hipotético barco, y un segundo movimiento oscilatorio de la plataforma, un perfecto simulador de la fluctuación que transformaba el edificio del *Mareorama* en una experiencia marítima en la que embarcaban los visitantes.

El detalle de Hugo D’Alessi llegó al punto de concebir un sistema de ventilación que hacía que el aire pasase por una cortina de algas, y de esa forma, dar a los parisinos la sensación indiscutible de que efectivamente estaban en alta mar, de viaje.

Alta mar en París, a la que sólo falta, como se señaló, el sonido de voces gritando a través de megáfonos y el ruido de las olas, pero la grabación de sonido todavía no se había inventado.

5 · Gordon, Mel, *Songs from the Museum of the Future, Russian Sound Creation 1919-1930* in Kahn and Whitehead, op. cit. p.197.

6 · La notación y su historia podrían ilustrar esta lucha entre la necesidad de incorporar la inestabilidad de lo informe y la necesidad de su fijación lingüística. La cuestión de la notación es, evidentemente, muy rica, tanto en el universo de la música moderna y contemporánea, como en el universo de la danza. Al respecto, conf. Russolo, L., *L’Arte dei Rumori*, Milán, 1916.

7 · Bataille, George, “Dictionnaire Critique”, “L’informe”, in *Documents*, 1930.

8 · Y por lo tanto, no está claro que el movimiento AUM se pueda encarar como un movimiento Cubo-futurista, en la medida en que la separación entre el universo realista de Tatlin y el espiritualismo de Malevitch serían decisivos para el posterior desarrollo de las vanguardias en la Unión Soviética. A este respecto, conf. Gordon, Mel, op.cit. e Kluser, Bernd (ed), *Die Kunst der Ausstellung*, Insel Verlag, 1991, p. 67.

9 · Conf. Vidler, Anthony, *The Architectural Uncanny*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1992, especialmente pp.24 y sig. y 172 y sig.

10 · João Fiadeiro ha desarrollado un recorrido de intenso diálogo con las artes visuales, específicamente a partir de la cuestión de Duchamp de la apropiación, así como del pensamiento sobre la invisibilidad, o la obnubilación de la visión. Al respecto, conf. *I am here, João Fiadeiro*, Centro Cultural de Belém, mayo de 2004.

Los ruidos de la vanguardia

Douglas Kahn

EL BRUITISMO

A principios de este siglo, cuando en Europa comenzaron a reunirse en los cafés unas personas —que en su mayoría eran hombres— y convirtieron el ruido en arte, este adquirió mucha importancia. Hubo sobre todo un café, el Cabaret Voltaire del Zúrich dadaísta, que dejó tras de sí un legado artístico revolucionario. Aquel ruido se convirtió en algo importante en parte por el hecho de restarles importancia a otros —sobre todo a las mujeres y a los no europeos— en un contexto bélico y religioso. El Cabaret Voltaire, emplazado en medio de la Segunda Guerra Mundial tanto geográficamente (Suiza) como cronológicamente (1916), se llenaba de gente que había sido lo bastante afortunada como para haber escapado, gracias al sigilo o a la riqueza, de los horrores que estaban asediando al resto de Europa. La música de ruido, la creación de ruido e incluso la poesía sonora y la poesía simultánea del dadá fueron englobadas por el término “bruitismo”, y aunque el bruitismo era variado y empleaba cualquier tipo de dispositivo para hacer ruido, su emblema en el Cabaret Voltaire era Richard Huelsenbeck tocando el bombo. Tal como lo habría querido el mismo Huelsenbeck, todo el dadá “golpea los timbales, gime, se burla y la emprende a golpes”.¹ Tristan Tzara lo describió así en su “Crónica de Zurich”: “...Traen el bombo, Huelsenbeck contra 200, *Ho-senlatz* acentuado por el bombo, muy grande, y por las campanillas en el pie izquierdo; la gente protesta grita rompe ventanas se asesina mutuamente destroza lucha llega la policía interrupción”.² La palabra *Hosenlatz* [cremallera del pantalón] hace referencia al poema bruitista de Huelsenbeck titulado “Plane”, una mezcla de letras y palabras sin sentido: “Observa la forma en que la placenta se desnata en los cazamariposas de los chicos de instituto / sokobauno sokobauno / el vicario se cierra la *cremallera del pantalón* rataplán rataplán la *cremallera del pantalón* y le saa-len unos pelos de las orejas / la catapulta macho la catapulta macho caa-e del cielo y la abuela levanta sus pechos con violencia”.³

Los futuristas italianos, que se dedicaban al tráfico de ruidos ya desde 1913, resultaron ser una inspiración para el ruido dadaísta, tal como escribió Huelsenbeck en 1920: “[El dadaísmo] diseminó la música BRUITISTA de los futuristas (cuyas preocupaciones puramente italianas no desea generalizar)”.⁴ Huelsenbeck, en realidad, se basaba en informes de otras personas, que no eran muy precisos, sobre el ruido futurista italiano. Afirmaba que había sido F. T. Marinetti el que había inventado el *arte de los ruidos* (un error frecuente), consideraba que la música de ruidos de Russolo era imitativa, y pensaba que se interpretaba con una desarrapada variedad de instrumentos en lugar de hacerse con instrumentos destinados a entonar ruidos y diseñados por Russolo y Ugo Piatti específicamente para tal propósito:

De Marinetti también tomamos prestado el “bruitismo”, o la música de ruidos: *le concert bruitiste*, de grato recuerdo, que creó un enorme tumulto en la primera aparición de los futuristas en Milán, durante la cual regalaron al público con *le reveil de la capitale*. Yo comenté la importancia del bruitismo en una serie de reuniones dadaístas abiertas al público.

“*Le bruit*”, ruido de efectos imitativos, fue llevado al arte (en esta relación apenas podemos hablar de artes individuales, de música o de literatura) por Marinetti, que utilizó un coro de máquinas de escribir, tambores hechos con hervidores de agua, matracas y tapas de ollas para sugerir “el despertar de la capital”; en un principio esta obra se concibió simplemente como un recordatorio bastante violento del carácter colorido de la vida.⁵

Huelsenbeck pensaba que los futuristas italianos debían ser elogiados por estar del lado de los ruidos y de otras *cosas* no abstractas: “mesas, casas, sartenes, orinales, mujeres, etc”. El apoyo que Huelsenbeck prestaba a esta lista era reve-

lador, porque en ella se incluían objetos bajo el nombre de mujeres justo a continuación de los orinales, ni más ni menos. Además, todos los elementos de la lista eran enseres domésticos, o bien, si eran públicos, se mantenían fuera de la vista y estaban destinados a ser utilizados por hombres. Huelsenbeck proseguía afirmando que las cosas asumían una vida propia e independiente, abandonaban su hábitat ordinario del espacio doméstico para dirigirse hacia el evento excepcional y la provincia pública de los hombres, es decir, la guerra: “La expresión más alta del conflicto de las cosas, como erupción espontánea de posibilidades, como movimiento, como poema simultáneo, como sinfonía de gritos, disparos, órdenes, encarnando una tentativa de solución al problema de la vida en movimiento... De un modo natural, todo movimiento produce un ruido”.⁶ La guerra como la más alta expresión de las *cosas*, su vitalidad expuesta por la dinámica del combate y expresada en su movimiento como ruido. Incluso aunque Huelsenbeck no era un defensor de la guerra, en su adaptación del ruido italiano futurista, que tal como se verá más adelante surgió de la guerra, se vinculó retóricamente a ella. El nuevo arte prefería el ruido que hacían las cosas reales; la guerra, sencillamente, lo hacía mejor aún.

Al igual que en otros aspectos de la vanguardia y de las artes modernas, los dadaístas encontraron en el primitivismo una fuente para el bruitismo. Antes de llegar a Zúrich, Huelsenbeck había recitado algunos “Poemas de negros” durante una velada expresionista en Berlín. La noche que entró en el Cabaret Voltaire por primera vez conoció al propietario del edificio, el antiguo marino Jan Ephraim, y recitó para él “algunos poemas de negros que había inventado yo mismo”:⁷

“Suenan muy bien”, dijo él, “pero por desgracia no son poemas de negros. Me he pasado buena parte de mi vida entre negros, y las canciones que cantan son muy diferentes de las que acabas de recitar”. Era una de esas personas que se toman las cosas literalmente y las recuerdan *verbatim*. Todos mis poemas de negros terminaban con el estribillo “umba, umba”, que yo gritaba y declamaba una y otra vez ante el público”.⁸

Más tarde, Ephraim le llevó poemas patentemente escritos en un “lenguaje de negros”, ya fuese de África o de los Mares del Sur, que Huelsenbeck recitó después ante el público... es decir, añadiéndoles el “umba, umba”, el cual “no había fuerza en la tierra que hubiera podido obligarme a abandonar”.⁹ Quizás aquel fuese el germen del duradero interés de Huelsenbeck por África, adonde acabaría navegando a mediados de los años veinte, del mismo modo que Tristan Tzara se dedicó a estudiar los idiomas y la cultura africanos; pero durante los días del Cabaret Voltaire sus poemas de negros formaban parte, claramente, de la apropiación trivializante de otras culturas que los europeos consideraban necesaria para revitalizar la suya propia.

Así, el rechinar de las relaciones de poder puede escucharse aquí en la forma en que los ruidos contienen al otro, en los dos sentidos de la palabra. Los ruidos reciben su forma de los sonidos, los idiomas y la posición social de los demás. Solamente debido a que ciertos tipos de persona quedan fuera de cualquier representación de armonía social se considera que su discurso y otros sonidos que se asocian a ellos se consideran ruido. En el proceso de apropiación, estos otros se someten a formas de contención que ya han conocido en otros ejercicios menos semióticos. Como eran bohemios o antimilitaristas, los artistas hombres que hacían casi todo aquel ruido estaban también en los márgenes de la sociedad. Cuando buscaban la fuente del ruido que hacían otros que quedaban aún más alejados de la corriente principal, no lo hacían porque experimentasen sensación alguna de camaradería de exclusión mutua, sino porque todavía se basaban en las normas de su cultura, para la cual aquellos otros significaban ruido. Esta mezcla significaba que

cuando empleaban el ruido de otros para transgredir o atacar aspectos de culturas dominantes diferentes, al mismo tiempo reforzaban otros aspectos de dominación. El ruido de vanguardia, en otras palabras, emplea y al mismo tiempo hace enmudecer el ruido del otro: el poder es atacado a expensas de los menos poderosos, y la sociedad misma sufre un ataque y a la vez se ve reforzada.

La poliglosia era también otra de las tácticas de ruido lingüístico que se empleaban en el Cabaret Voltaire. Al especular sobre la génesis del célebre conjunto de seis poemas de sonido de Hugo Ball, Rudolf Kuenzli ofrece la siguiente explicación: “Los experimentos de Ball con poemas de sonido podrían considerarse incluso una tentativa de superar las barreras lingüísticas del Cabaret Voltaire, porque el público estaba formado por rusos, franceses, polacos, italianos, alemanes, etc., que vivían en Zúrich para escapar de la Primera Guerra Mundial”.¹⁰ Debido a la motivación económica del Cabaret para seguir abierto, los poemas de sonido de Ball eran un intento de romper la segregación de las veladas que se organizaban especialmente para públicos de un país y una lengua concretos. Tal como evoca Marcel Janco, “Celebrábamos veladas rusas en las que cualquiera podía subir al escenario y cantar música popular rusa, veladas rumanas con bailarines y música rumanos, y así sucesivamente”.¹¹ La evolución de Ball hacia un contenido predominantemente fónico era, por lo tanto, una forma de intentar generar un atractivo transcultural dentro del lenguaje, parecido al que ya se había puesto en práctica dentro de las ideas de la música como comunicador universal.

Kuenzli refuerza su teoría señalando que los seis poemas de sonido eran muy diferentes de los demás escritos de Ball, y por eso parecían ajustarse a las preocupaciones locales del Cabaret Voltaire. Tras haber buscado refugio en la neutralidad suiza, los *Verse ohne Worte* (poesía sin palabras) de Ball eran, además —y quizás con mayor precisión—, una poesía sin idioma alemán, un idioma con asociaciones militaristas entre los demás idiomas de la comunidad de exiliados. Por lo tanto, a Ball podían servirle a modo de *vox humana* para expresar la repugnancia que le causaba su país natal. La neutralidad significaba ausencia de significado. A ello puede añadirse el vigoroso apoyo que Ball prestó a la codificación poética de la poliglosia: el poema “L’amiral cherche une maison à louer” [El almirante busca una casa de alquilar]. El 29 de marzo de 1916, aquel poema fue recitado en el Cabaret Voltaire por Richard Huelsenbeck, Marcel Janco y Tristan Tzara simultáneamente en alemán, inglés y francés (y en palabras sin sentido, *vocables*, cánticos y silbidos), alternando momentos de traducción con otros que no lo eran.¹² Una vez más, la poliglosia perdía sus rasgos específicos para convertirse en *la voz*, en este caso en una situación de riesgo en un mundo de ruido. Tal como Ball escribió:

Todos los estilos de los últimos veinte años se fundieron en uno solo ayer. Huelsenbeck, Tzara y Janco tomaron el escenario con un *poème simultan*. Se trata de una recitación contrapuntística en la que tres o más voces hablan, cantan, silban, etc. al mismo tiempo, de tal forma que el contenido elegíaco, humorístico o estrafalario de la pieza se extraiga a través de estas combinaciones. En un poema simultáneo de esta clase, la intencionalidad de una obra orgánica adquiere una poderosa expresión, al igual que su limitación por parte del acompañamiento. Los ruidos (una *rrrrrrrr* arrastrada durante varios minutos, o unos crujidos, o unas sirenas, etc.) son superiores en energía a la voz humana. El “poema simultáneo” tiene que ver con el valor de la voz. El órgano humano representa el alma, la individualidad en sus vagabundeos con sus compañeros demoníacos. Los ruidos representan el contexto: lo inarticulado, lo desastroso, lo decisivo. El poema trata de iluminar el hecho de que el hombre es engullido a lo largo del proceso mecánico. De un modo típicamente compacto, muestra el conflicto entre la *vox humana* y un mundo que la amenaza, la atrapa y la destruye, un mundo cuyo ritmo y cuyo ruido son ineludibles.¹³

Para Ball, el “proceso mecánico” formaba parte de la firme convicción según la cual la materia prevalecía sobre el espíritu, convicción que había dado lugar a la “necrofilia moderna”, y la máquina era algo que “le otorga una vida fingida a la materia muerta... la muerte trabajando de modo sistemático, falsificando la vida”.¹⁴ El proceso mecánico que Ball más detestaba era el asociado al lenguaje y el periodismo: la imprenta, la máquina que en sí misma “cuenta más mentiras que ningún periódico de los que imprime”. La repetición destruye los ritmos humanos, al igual que el andar de los animales enjaulados se desarrolla siguiendo patrones repetitivos, y no hay nada más terrorífico que “un paseo por el ruidoso taller de una imprenta moderna. Los sonidos animales, los líquidos apestosos. Todos los sentidos centrados en algo que es bestial, monstruoso y sin embargo irreal”.¹⁵

Tal como Ball afirmó en una declaración anterior al recital de los propios poemas de sonidos: “En estos poemas fonéticos renunciamos por completo al lenguaje que el periodismo ha maltratado y corrompido. Debemos volver a la alquimia [rimbaudiana] de la palabra, debemos incluso renunciar a la palabra también, a fin de conservar el último y más sagrado refugio de la poesía”.¹⁶ El *más sagrado* refugio para la poesía del que hablaba Ball, la protección contra el periodismo y contra las máquinas ruidosas que lo imprimían, se fundamentaba en el cristianismo. Su *ohne Worte* era en realidad el sonido de *das Wort* [la palabra], un lugar donde las palabras se desmiembran convirtiéndose en la *voz* a fin de mantener intacta la Palabra. Es cierto que el Cabaret Voltaire no suele considerarse un cruce de caminos entre Belén y el Gólgota, pero era precisamente en este terreno sacrosanto donde Ball había puesto a prueba el ruido, ya a principios del mes previo al recital de sus seis poemas de sonido, con la escenificación de su obra bruitista *Auto de navidad simultáneo*.¹⁷ Las onomatopeyas, que se habían sumergido y se habían vuelto sutiles en sus poemas de sonido, “rozando ligeramente un centenar de ideas al mismo tiempo sin nombrarlas”,¹⁸ eran mucho más imitativas en aquella obra, que representaba de un modo convencional el viento (*ffffffffff*) y los sonidos animales, a José y María susurrando sus plegarias y a la Estrella (*tscke, tscke, tscke, tstcscke, tststtscke, tststststststsecccccke*, etc.), entre otros.¹⁹ El público no permitió que el ruido obstaculizase su respeto por la Navidad durante el verano; incluso las nacionalidades presentes entre la concurrencia cuya devoción a Jesucristo no podía darse por sentada observaron la pieza “con verdadero asombro”. Sin embargo, Ball “sintió vergüenza del ruido de la representación, de la mezcla de estilos y estados de ánimo”.²⁰

En menos de tres semanas estaba en pie vestido con un almidonado disfraz de obispo, representando el lenguaje edénico de su propia cosecha que caracterizaba los poemas de sonido. Además, mientras los recitaba,

Advertí que a mi voz no le quedaba otra elección que asumir la cadencia antigua de la lamentación sacerdotal, ese estilo de cántico litúrgico que ulula en todas las iglesias católicas, tanto en Oriente como en Occidente. No sé qué fue lo que me dio la idea de esta música, pero comencé a cantar mis secuencias de vocales con un estilo eclesial como si fuesen una oración recitativa, y no sólo intenté parecer serio, sino que me obligué a mí mismo a serlo. Por un momento, dio la impresión de que hubiese un rostro pálido y sorprendido en mi máscara cubista, el rostro medio asustado, medio curioso de un niño de diez años, temblando y absorbiendo ávidamente las palabras del sacerdote durante los réquiem y las misas solemnes de su parroquia local. Entonces se apagaron las luces, como yo había pedido, y, bañado en sudor, fui bajado del escenario como si fuera un obispo mágico.²¹

Parece evidente que el “rostro medio asustado, medio curioso de un niño de diez años” que Ball menciona en su descripción era él mismo, el niño real cuyos besos habían acabado tallando un hueco en el marco de madera que rodeaba

la imagen de la Virgen María colgada encima de su cama. Aunque puede ser que su fervor religioso hubiese estado latente hasta su conversión al catolicismo a mediados de los años veinte, el cristianismo siguió siendo la piedra de toque de Ball a lo largo de su período dadá. En los mismos poemas de sonido, junto a las palabras primitivistas y onomatopéyicas, Richard Sheppard ha detectado la huella de cierta poesía de sonido involuntaria que fue recitada por Jesús cuando ya llevaba nueve horas colgado en la Cruz. Las no-palabras “elomen elomen lefitalominai” que aparecen en el poema de sonido de Ball “Wolken” [Nubes] se parecen a las pronunciadas por Jesús: “ELI, ELI, LAMA SABACHTHANI?” (Mateo 27:46), es decir: “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”²² Asimismo, todos los poemas se hacían eco de los Corintios: “Porque el que habla en lenguas no habla a los hombres, sino a Dios; pues nadie le entiende, aunque por el Espíritu habla misterios” (14:2). En este sentido, la cháchara de idiomas extranjeros que se oía en el Cabaret Voltaire era contrarrestrada por una lengua aún más foránea.

RUIDO Y SIMULTANEIDAD

“Se oye *mierda* en todas las esquinas del universo”.

Blaise Cendrars²³

El simultaneísmo, en la vanguardia, estaba estrechamente relacionado con el ruido de dos formas distintas: por un lado, como producto de una conciencia instantánea de numerosos eventos que ocurrían en un único tiempo en el espacio, tanto si se trataba del espacio de un café como si era toda la Tierra; y por otro como producto de un colapso temporal adicional en dicho espacio, ya colapsado. Richard Huelsenbeck, al discutir las variantes literarias del simultaneísmo dentro del Dadá, consideraba que su intención era “transformar el problema del oído en un problema del rostro”:²⁴ en otras palabras, el flujo de tiempo requerido para comprender el discurso individual *versus* la capacidad, cuando el rostro se convierte en un órgano perceptivo unificado, de atrapar en un solo instante una multitud de entidades. Los objetos y los eventos, en el tiempo, vienen a ocupar el mismo instante espacial: “En tanto que yo, por ejemplo, voy ganando una consciencia cada vez mayor de que ayer le di un golpe en la oreja a una anciana y de que hace una hora me lavé las manos, el chirrido del freno de un tranvía y el golpeteo de un ladrillo que cae del tejado de la casa contigua alcanzan mi oído simultáneamente, y mi ojo (interior y exterior) se despierta para captar, en la simultaneidad de estos eventos, un significado fugaz de la existencia”.²⁵ Huelsenback continúa explicando la estrecha relación que unía al simultaneísmo con el bruitismo. Cita la música a fin de buscar una definición operativa del ruido, pero no como un lugar en el que puedan existir de modo simultáneo numerosos tonos en armonía y contrapunto: “Al igual que la física distingue entre tonos (que pueden expresarse en fórmulas matemáticas) y ruidos, que son del todo desconcertantes para su simbolismo y su abstraccionismo, porque constituyen una objetivación directa de una oscura fuerza vital, del mismo modo la distinción entre una sucesión y la “simultaneidad” desafía la formulación porque es un símbolo directo de la acción. Y así, en última instancia, un poema simultáneo no significa nada más que ‘¡Hurra por la vida!’”²⁶ En otra ocasión Huelsenbeck diferencia bruitismo y simultaneidad, afirmando que el primero funde el sonido de un bostezo, una vez más, con el chirrido de los frenos de un tranvía, y el segundo es una mezcla de acciones:

El poema bruitista

Representa un tranvía tal como es, la esencia del tranvía con el bostezo de Schulze el revisor y el chirrido de los frenos.



El poema simultaneísta

Enseña cierto sentido de la alegría de todas las cosas; en tanto que el señor Schulze lee el periódico, el Balkan cruza el puente en Nish, un cerdo gruñe en el sótano del carnicero Nittke.²⁷



Un poema simultáneo de Tristan Tzara (Zúrich, abril de 1919) fue compuesto de forma fortuita por el propio *bruitismo* del público y por la simultaneidad; fue “representado por veinte personas que no siempre mantuvieron el ritmo entre sí. Aquello era lo que el público, y sobre todo sus integrantes más jóvenes, había estado esperando. Gritos, silbidos, cánticos al unísono, risa... Todo ello se mezclaba de un modo más o menos anti-armónico con los ruidos de los veinte que estaban en el escenario.”²⁸

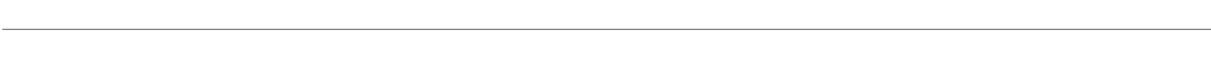
Huelsenbeck les atribuyó a F. T. Marinetti y a los futuristas italianos la invención de la simultaneidad literaria; sin embargo, la práctica dadá a la que se refería se limitaba a una recitación de idéntica extensión de “L’almiral cherche une maison à louer”, en tanto que Marinetti también tomó en consideración la función de transmisión sin hilos que contenía el simultaneísmo. No obstante, el espacio de transmisión compartía el mismo ambiente que la simultaneidad acústica, en tanto que la cohabitación de un espacio por parte de varios oradores en una misma sala podía hacer que la inmediatez del discurso lo volviese carente de sentido; la simultaneidad de las señales tenía el potencial para operar de un modo mucho más abstracto. Por ejemplo, Marinetti pensaba que todas las convenciones de la relacionalidad, tradicionalmente limitadas como estaban a estructuras y comparaciones locales y manejables, se desmontarían una vez recibiesen los puñetazos de una infinitud global de relaciones posibles, si todas ellas llegasen al mismo tiempo con un nuevo discurso que careciese de “cables conectores”, y que la nueva disposición para esta realidad transmisora, la *imaginación sin hilos*, exigía una respuesta radical de las artes.²⁹ Asimismo, la poliglosia del cabaret asumía otros significados cuando podía invocarse figurativamente en cualquier lugar del globo.

Guillaume Apollinaire afirmaba que en 1912 él mismo había sido el creador del término *simultaneidad* en referencia a las artes, en oposición a afirmaciones similares de Henri-Martin Barzum, que había defendido los recitales simultáneos de poesía, en algunos casos ayudados por un fonógrafo (*Voix, rythmes et chants simultanés*, 1913). Pero Apollinaire no sentía interés por la pintura, sino por la pintura, sobre todo por los cuadros de Robert Delaunay. Al igual que en el caso de Delaunay, el simultaneísmo de Apollinaire estaba vinculado a la supremacía de la vista: “Nuestros ojos actúan como la sensibilidad esencial entre *la naturaleza* y nuestra *alma*. Nuestra alma mantiene su vida en armonía. La armonía es engendrada únicamente por la *simultaneidad* con la que las medidas y las proporciones de la luz la alcanzan, el sentido supremo de nuestros ojos. La simultaneidad es la única creación; todo lo demás es enumeración, contemplación, estudio. Esta simultaneidad es la vida misma”.³⁰ Delaunay manifestaba que le disgustaban las cosas que no estaban al servicio del color: “Me horrorizan la *música* y el *ruido*”.³¹ Aún así, con independencia del modo en que el simultaneísmo pudiese representarse en visión, luz y color, como mejor se experimentaba era mediante medios acústicos y de transmisión.

La simultaneidad del ruido se parece a la simultaneidad de la señal en la primera parte de la importante novela de Cendrars *Dan Yack* (1927), en la que la Antártida se convierte en la Torre Eiffel³² del viajero mundano y burgués. Un polo deja paso al otro, y la Antártida, no-nación, es a la vez punto de encuentro de todas las naciones, el lugar en el que la ciudadanía es reducida gravitacionalmente a un universalismo frígido. En lugar de una conexión sin hilos, Dan Yack viaja en barco desde Tasmania hasta la Antártida equipado con medios para invocar al resto del mundo: seis máquinas fonográficas y una selección de grabaciones. Aunque, según sus palabras “la música me aburre soberanamente;



sólo tolero el balido nasal de los fonógrafos y el rugido poderoso de los gramófonos”,³³ aún así Yack es capaz de imaginar en tal balido nasal los cuerpos deseables de las cantantes: “Dan Yack juraba que se trataba de una rubita pechu-gona, que contoneaba sus caderas a la vez que cantaba. “Puedo verle solo las piernas desnudas, capitán. Tiene pequeñas arrugas encima de las rodillas”.³⁴ Al capitán, en apariencia, esto no le resulta divertido, así que Dan Yack se ofrece a poner para él un disco de un león marino mientras le están cortando el cuello, o bien otro en el que 60.000 focas mueren a bastonazos y a continuación son despellejadas. Dan Yack sale de la bañera, enciende el fonógrafo y comienza a afeitarse:



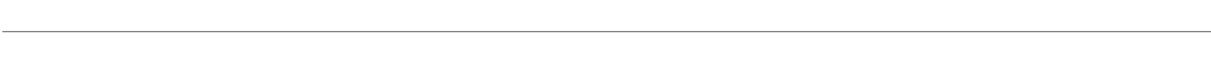
En el silencio se pudo escuchar cómo la navaja afeitaba la barba, y a continuación el clic del gramófono, seguido de un ensordecedor estruendo y un repentino grito terrorífico que invadió el camarote. Entonces se oyó el grito lejano de un millón de focas, seguido por un largo gemido. Después, la voz de un grito humano gritando a pleno pulmón: “¡Mátala, John, mátala!” Un disparo. Y después nada más. Luego, otra vez, los aullidos, pero cada vez más lejos en la distancia. Y por último, el áspero sonido de la sirena de un barco.

O quizás fuese el grito de muerte de la bestia.

Dan Yack volvió a entrar en la bañera. Un olor a vetiver entró a bocanadas en el camarote. La aguja del gramófono, al final de su recorrido, rascaba y temblaba.³⁵



Una vez llegado a la Antártida, padeciendo su noche, Dan Yack cree ver la primavera en el juego de sombras largas (¿el cine?), pero los otros no están convencidos. A fin de anunciar el sol, Dan Yack dispone varios fonógrafos y gramófonos para que suenen de modo simultáneo. De ellos surgen los sonidos simulados de las naciones, todos al mismo tiempo, como si estuviesen flotando de forma centrípeta a lo largo de unas líneas longitudinales sin hilos; la simultaneidad global de las transmisiones silenciosas es modelada por la capacidad de los sonidos para ocupar el mismo espacio:



Les dio cuerda a todos sus fonógrafos, y a todos sus gramófonos, y los dispuso sobre la mesa grande, ordenados en función de su tamaño. Puso un disco o un cilindro en cada uno de ellos. Entonces, yendo de uno a otro tan rápido como podía, los puso todos en marcha. Arrancaron de forma casi simultánea. Los platos comenzaron a girar. Se produjo un sonido ronroneante, y a continuación una voz nasal gritó: “¡La marsellesa...! ¡Interpretada por los trompetas de la Guardia Republicana!”

Pero antes de que esta frase llegase a su fin, superponiéndose a ella, arrancaron dos máquinas más, un cuarto de vuelta más tarde, como si fueran cañones que disparan un saludo en un día de celebración nacional: *Bojé Tzara chrani*. Entonces la Guardia Republicana inició “La marsellesa” con gran fanfarria de cornetas y tambores, en tanto que en otra máquina comenzaba a sonar “Dios salve al rey”... ¡interpretada con gaitas!

Se produjo un estruendo capaz de despertar a los muertos. Los gramófonos intentaron ahogarse mutuamente.

“¡El sol! ¡El sol!”, aulló Dan Yack.

Estaba radiante.

Puso en marcha el último fonógrafo y la lánguida voz de Fragon se unión al tumulto: “*Manon... voici le... ssssolei!*”

Los gramófonos comenzaron otra vez, más alto que nunca. La sala se hizo eco de los gritos de la multitud, de los aplausos, de miles de voces, trompetas, el alboroto de las procesiones, un millón de pies arrastrándose.

automóviles y los aviones”,⁴² pero más tarde el mismo Pratella declararía que aquellos no habían sido sus sentimientos, sino los que Marinetti incluyó durante el proceso de edición del texto.⁴³ En la época en que Russolo se centró en el desarrollo del arte del ruido, Pratella ya había compuesto e interpretado su música futurista y había redactado tres manifiestos. A modo de gesto amable, el manifiesto de Russolo “El arte de los ruidos” apareció el 11 de marzo de 1913, exactamente un año después del “Manifiesto técnico de la música futurista” de Pratella, y se publicó adoptando la forma de una respetuosa carta abierta:

Querido Balilla Pratella, gran músico futurista:

En Roma, en el Teatro Costanzi lleno de gente, mientras con mis amigos futuristas Marinetti, Boccioni, Balla escuchaba la ejecución orquestal de tu arrolladora MÚSICA FUTURISTA, me vino a la mente un nuevo arte: el Arte de los Ruidos, lógica consecuencia de tus maravillosas innovaciones.⁴⁴

El manifiesto finaliza con el mismo respeto: “Para mi apreciado Pratella, para su genio futurista”. Pero el concierto de Pratella que se menciona en él, en realidad, tuvo lugar sólo unos días antes de la publicación del manifiesto de Russolo, un espacio de tiempo apenas suficiente para desarrollar unas ideas tan ambiciosas y coherentes como las que denota el texto. Parece ser que este estaba ya terminado tres meses antes del concierto de Pratella, pero fue pospuesto para no interferir en los preparativos que estaban teniendo lugar por entonces y no abochornar a un compañero futurista. Asimismo, las amables palabras del encabezamiento y el final están en contradicción con los temas centrales del manifiesto, que menosprecian la base musical convencional sobre la que se fundamenta la música de Pratella.⁴⁵

La música de Pratella era disonante para su época, pero no lo suficiente como para inspirar una ruptura radical y una reorientación hacia el ruido. Sin embargo, la música no es la única de las artes que emplean el sonido en el contexto del futurismo italiano; también estaban las prácticas onomatopéyicas de las *parole in libertà* (palabras en libertad, o palabras libres) de Marinetti. Russolo incluyó en su manifiesto una carta de Marinetti en la que se utilizaban *parole in libertà* para transmitir los sonidos del combate militar en Adrianópolis, el ZANG-TUMB-TUUUUMB de los cañones, el ratatatatá de las metralletas y otros sonidos entre los que se intercalaban instrucciones y alusiones musicales. He aquí tan sólo un fragmento tomado de las “maravillosas *palabras libres* la orquesta de una gran batalla”⁴⁶ que Russolo incluyó en su manifiesto:

Abajo abajo al fondo de la orquesta metales desguazar bueyes búfalos punzones carros pluff plaff encabritarse los caballos flic flac zing zing sciaaack ilarí relinchos iiiiii pisoteos redobles tres batallones búlgaros en marcha croooc-craaac (lento) Sciumi Maritza o Karvavena ZANG-TUMB-TUUUMB toctoctoc (rapidísimo) croooc-craaac (lento) gritos de los oficiales romper como platos latón pan por aquí paak por allí BUUUM cing ciak (rápido) ciaciacia-cia-ciaak arriba abajo allá allá alrededor en lo alto cuidado sobre la cabeza ciaak ibonito! ⁴⁷

El pasaje finaliza con la imagen de “la orquesta de los ruidos de guerra inflarse bajo una nota de silencio sostenida en los altos cielos balón esférico dorado que supervisa los tiros”.⁴⁸ El elemento gráfico de un globo de vigilancia, como una nota musical, condensa los ruidos de la guerra que se producen más abajo convirtiéndolos en una orquesta, al igual

que los vuelos en avión de Marinetti sobre los campos de batalla habían condensado la acción militar en la forma ortográfica de las *parole in libertà*.⁴⁹

Al citar en su propio texto el fragmento sobre las *parole in libertà* de Marinetti, Russolo lograba diversos objetivos. Se remitía a la autoridad de Marinetti como fundador y dirigente del futurismo italiano, una autoridad corroborada por la capacidad de este para financiar las actividades del movimiento; para Russolo, Marinetti era “mi querido y gran amigo... que aún sigue vibrando con la gran emoción acústica de su experiencia al colaborar en el asedio de Adrianópolis”.⁵⁰ En el contexto del texto mismo, el hecho violento de la guerra actuaba como dispositivo retórico, persuadiendo al lector-oyente del carácter inevitable del ruido a través de su papel disciplinar en la negociación de vidas y naciones. Los ruidos bélicos también planteaban una reclamación sobre la parte del futuro asumida por el territorio de la vanguardia, porque eran *los ruidos más novedosos* y requerían nuevos medios artísticos para su expresión.⁵¹ Por último, los ruidos de la guerra eran valorados por Russolo porque este también valoraba la guerra. Así, el énfasis conferido a los sonidos de lucha de las *parole* del combate que escribió Marinetti emplaza al militarismo como fundamento del ruido futurista. La incursión del militarismo en el proyecto musical del arte de los ruidos desarrollado por Russolo, por tanto, puede entenderse también como una negociación auditiva entre la música y la guerra.⁵²

La guerra fue, durante mucho tiempo, una de las preocupaciones de Marinetti. La pomposidad de sus escritos prefuturistas, en los que sus palabras se proyectaban por encima del océano incesante, no era sino un ensayo en busca de una voz que pudiese declamar con potencia la envergadura, si no el nivel de decibelios, de escenas de destrucción masiva. Oficialmente, Marinetti lanzó el grito de guerra con su primer manifiesto de 1909: “Glorificaremos la guerra —la única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructivo de los portadores de la paz, las ideas bellas por las que merece la pena morir, y el desprecio para las mujeres”.⁵³ El informe de Marinetti “desde las trincheras de Adrianópolis” se incluyó en el manifiesto de Russolo bajo la guisa de un intercambio personal de cartas, pero en realidad Marinetti había presentado públicamente la pieza antes de la publicación de dicho manifiesto, y había establecido la relación entre los sonidos militares y las *parole in libertà* ya el año anterior.⁵⁴ Como evocaría Marinetti, “terminé aquel poema breve, sintetizante y ruidoso a la vez que presenciaba los disparos de metralleta contra trescientos caballos que había ordenado el general turco que era gobernador antes de la caída del fuerte”.⁵⁵ Marinetti transmitió aquellos sonidos cuando viajó desde el frente, con sus “largos gusanos bebíamos a tragos del cuello de botellas rellenas con agua de los charcos”,⁵⁶ hasta los salones aristocráticos y las guaridas bohemias de Sofía, San Petersburgo, Berlín, Londres, París, Roma, Milán y otros lugares. Velimir Klebnikov celebró la visita de Marinetti a Rusia con una carta dirigida a “ti bocazas ruidoso sin talento... Estoy convencido de que algún día nos vamos a encontrar al sonido de los cañones, en un duelo entre la coalición italo-germánica y los eslavos, en la costa de Dalmacia. Sugiero que sea Dubrovnik el lugar donde se encuentren nuestros segundos”.⁵⁷ Alexei Krucheni, el exponente ruso futurista de *zaum*, también se sintió impresionado, por otras razones: “Los futuristas italianos ‘amateuristas’, con su ratatá ratatá sin fin, son como las heroínas de Maeterlinck que creen que ‘puerta’, repetida cien veces, se abre hacia la revelación”.⁵⁸ Una visita a Berlín en 1913 dejó en Rudolf Leonhard el recuerdo de que Marinetti “amaba y adoraba la guerra, porque hacía ruido y porque él no sentía deseos de saber qué más hacía. Con su idea del ruido por el bien del ruido Marinetti caricaturizaba, de un modo genuino pero involuntario, la idea del arte por el arte”.⁵⁹

Pocas semanas antes de la Primera Guerra Mundial, C. R. W. Nevinson presenció una actuación de Marinetti en Londres: “Marinetti recitó un poema sobre el asedio de Adrianópolis con varias clases de ruidos y estallidos onomatopéyicos en verso libre, al mismo tiempo que la banda que estaba en el piso de abajo tocaba ‘You made me love you. I didn’t want to do it’”.⁶⁰ El poeta Harold Monro admiraba la inventiva de Marinetti, pero en su opinión sus declama-

ciones, como poesía, no eran más que “una forma avanzada de fotografía verbal”.⁶¹ Henry Nevinson, padre de C. R. W. Nevinson y, al igual que Marinetti, corresponsal de guerra, explicó que personalmente había “escuchado muchos recitales y he tratado de describir muchas batallas. Pero escuchar a Marinetti recitar sus escenas de batalla... el ruido, la confusión, la sorpresa de la muerte, el terror y el valor, los gritos, las maldiciones, la sangre y la agonía; todo ello era evocado por aquella sorprendente sucesión de palabras, que el poeta representaba con tanta pasión y tal abandono que nadie podía escapar al encantamiento de escucharle”.⁶² Wyndham Lewis, aludiendo a *Sin novedad en el frente*, de Erich Maria Remarque, lo recordaba de este modo:

Lo que Marinetti podía conseguir únicamente con su voz era realmente asombroso. Desde luego, producía una extraordinaria cantidad de ruido. Un día de ataque sobre el frente occidental, con todas las “armas pesadas” martilleando al unísono, llegando hasta el horizonte, no era nada en comparación con aquello. La calma que sentí cuando me expuse por primera vez a los sonidos del bombardeo masivo de Flandes posiblemente fuese debida a mi preparación marinettiana: de hecho, en comparación con su recital, a mí todo me parecía “tranquilo”.⁶³

En su manifiesto “Declamación dinámica y sinóptica”, Marinetti daba detalles sobre una actuación en la Doré Gallery (28 de abril de 1914) en Londres:

Dinámica y sinópticamente, declamé varias páginas de mi *ZANG TUMB TUUMB* (el *asedio de Adrianópolis*). En la mesa, frente a mí, tenía un teléfono, algunos tableros y los correspondientes martillos, que me permitían imitar las órdenes del general turco y los sonidos de la artillería y de los disparos de metralleta. En tres partes de la sala se habían colocado unas pizarras a las cuales yo corría o iba caminando sucesivamente, a fin de esbozar con tiza alguna analogía. Mis oyentes, al volverse para seguirme en todas mis evoluciones, participaban, todos sus cuerpos inflamados con la emoción, en los efectos violentos de la batalla descrita por mis palabras-en-libertad. En una sala lejana había dos grandes tambores, con los cuales el pintor Nevinson, mi compañero, hacía el estallido del cañón cada vez que yo se lo pedía por teléfono. El interés creciente del público británico se convirtió en frenético entusiasmo cuando conseguí alcanzar el máximo dinamismo al alternar la canción búlgara “Sciumi Maritza” con el deslumbramiento de mis imágenes y el clamor de la artillería onomatopéyica”.⁶⁴

Marinetti estaba a favor de una poética abierta a las fuerzas que ejercían las nuevas tecnologías para el transporte, la comunicación y la información, todas las cuales fueron empleadas, entre otros propósitos, para los combates militares.⁶⁵ En el conflicto bélico entre Italia y Turquía había sido testigo por primera vez del uso de aeroplanos en la guerra moderna, y fue precisamente la hélice giratoria de un aeroplano la que le “enseñó” la destrucción de la sintaxis.⁶⁶ Otra nueva tecnología de la guerra moderna era el globo de observación, equipado con telegrafía sin hilos; tanto la posición de ventaja del globo como la eliminación de la distancia que implicaba la telegrafía tenían la misma capacidad de condensar la abstracción. Marinetti representó estos globos en el “balón esférico dorado que supervisa los tiros” (en las *parole in libertà* citadas en el manifiesto de Russolo), y en el poema ortográfico “Globo turco cautivo” en el que

una de las líneas efímeras de la TSF (telegrafía sin hilos), que normalmente se usaría para informar de los movimientos de tropas, transmite a “Tsaringraad”.⁶⁷ Marinetti suponía que también el poeta recibe y transmite por medio de vibraciones, a fin de convertirse en un observador sin cables del grandioso panorama del campo de batalla, a fin de “transmitir telegráficamente el fundamento analógico de la vida con la misma velocidad económica que un telégrafo les impone a los rápidos informes de los reporteros y los corresponsales de guerra”.⁶⁸ Pero Marinetti, Russolo y otros futuristas italianos buscaban mucho más que la poética y las tácticas retóricas en la guerra, y la Primera Guerra Mundial les dio a todos ellos lo que habían esperado. Quizás la menor de sus preocupaciones fuese el hecho de que la guerra interrumpió el ciclo de conciertos de Russolo, que sin duda le hubieran garantizado una fama mayor. Según un informe, un total de aproximadamente 30.000 espectadores asistieron en el curso de doce representaciones en el Coliseo de Londres, y la gira no había hecho más que comenzar:

Desde Londres deberíamos haber seguido hacia Liverpool y de ahí a Dublín, Glasgow, Edimburgo y Viena, para empezar seguidamente otra larga gira que incluía Moscú, Berlín y París. La guerra hizo que todo ello se pospusiese. Entretanto en Italia comenzó el largo período de neutralidad. Y se inició también nuestra larga lucha por la intervención, que duró hasta aquel mayo glorioso en el que se declaró la guerra. Entonces, abandonándolo todo para alistarme voluntariamente, me fui al frente junto con mis amigos futuristas: Marinetti, Boccioni, Piatti, Sant’Elia y Sironi. Y tuve la suerte suficiente como para luchar en medio de la maravillosa y grandiosa sinfonía trágica de la guerra moderna”.⁶⁹

La desgana de Italia para intervenir causó gran frustración entre los futuristas. En protesta Russolo, Marinetti, Boccioni y otros escenificaron una manifestación intervencionista en el Teatro dal Verme durante una representación de Puccini. La noche siguiente quemaron una bandera austriaca y, tras luchar con los miembros del público, fueron arrestados y detenidos durante cinco días. Seis meses más tarde Russolo fue instruido con éxito, sirvió brevemente en un batallón de ciclistas, más tarde se hizo alpinista y, en noviembre de 1915, entró en combate por la posesión de varias cadenas de colinas. Umberto Boccioni aguardaba impaciente los sonidos amenazantes de la batalla: “Zuiii Zuiii Tan Tan. Balas por todas partes. Voluntarios sosegados en el suelo disparan Pan Pan. Chasquido disparo sargento Massai a sus pies dispara, primero la metralla explota. Llegamos oyendo un grito nos lanzamos al suelo: la metralla explota a veinte pasos de distancia y grito: por fin”.⁷⁰ La guerra había penetrado en el pensamiento de Marinetti de un modo tan completo que hasta defendió el militarismo a gran escala en el contexto de su “Manifiesto de la danza futurista” (8 de julio de 1917), esbozando las “tres primeras danzas futuristas de los tres mecanismos de la guerra: la metralla, la metralleta y el aeroplano”.⁷¹ En la parte 1 de la *Danza dello shrapnel* [Danza de la metralla] quería “ofrecer la fusión de la montaña con la parábola de la metralla. Presentar la idea síntesis [de la guerra: un soldado de montaña que canta despreocupadamente bajo una bóveda ininterrumpida de metralla. *Movimiento I*: con los pies, marcar el *bum-bum* del proyectil que viene de la boca del cañón”, etc.⁷² Las danzas estaban concebidas para ser acompañadas por los *ruidos organizados* y los *efectos especiales* de los *intonarumori* creados por Russolo. Russolo dedicó un capítulo entero de su libro *El arte de los ruidos* a “Los ruidos de la guerra”. En dicho capítulo sugiere que el campo de batalla sirva como modelo de la forma moderna de escuchar y de un arte de los ruidos, puesto que en el combate el oído es privilegiado por encima de lo habitual en la vida moderna: puede juzgar “icon mayor certeza que la vista!”⁷³ “Gracias al ruido, pueden saberse los diferentes calibres de los proyectiles y la metralla incluso antes de la explosión. El ruido nos permite distinguir a una patrulla en marcha en la más profunda oscuridad, incluso hasta

el punto de juzgar la cantidad de hombres que la componen. A partir de la intensidad del fuego de los rifles puede determinarse el número de soldados que defienden una posición. No existe movimiento o actividad alguna que no sean desvelados por el ruido”.⁷⁴ Lo más destacable de este capítulo es que se concentra casi por completo en la artillería, e ignora los sonidos de los humanos o los animales moribundos; lo máximo que Russolo se aproxima a los sonidos de las especies a las que la guerra pone en peligro es la *katzenmusik* de la metralla.⁷⁵ Es interesante, en este sentido, contrastar el informe acústico de Russolo sobre el campo de batalla con *Sin novedad en el frente*, de Erich Maria Remarque, o con el original alemán, *Im Westen nichts Neues* (1929). Por un lado Remarque describe mejor la *estética*, literalmente la intensificación de los sentidos (compárese con la anestesia) del combate:

En el momento en que silban las primeras granadas, cuando el aire es desgarrado por los proyectiles, prende súbito en nuestras arterias, en nuestras manos, en nuestros ojos, una inquietud alerta, un estar acechando, un estado más intenso que el estar despierto, una extraña elasticidad de los sentidos. De repente, el cuerpo se llena de pupilas. Pienso muchas veces que acaso es el aire movedizo, vibrante, el que salta en silencio dentro de nosotros. O que del frente mismo emana algún fluido que pone en danza redes nerviosas desconocidas.⁷⁶

La experiencia de combate genera una nueva relación entre la persona y la tierra, los animales y los demás humanos, además de lo que Walter Benjamin denominó el *cortejo del cosmos* inconsciente que implica la guerra moderna.⁷⁷ Este sentido de espiritualidad, espectáculo y armonización sería muy adecuado para un argumento a favor de una nueva forma de arte si Remarque no describiese también el horror absoluto que acompaña a la seducción.

Al igual que Russolo, Remarque detalla la prioridad que se le da al oído en el combate, tanto si es para escuchar el traslado de las tropas tras las líneas enemigas como si es para oír las campanas, los gongs y los golpes de badajo de aviso del otro elemento que también contrarresta la vista: el gas; o bien para diferenciar los sonidos de los proyectiles de artillería.⁷⁸ Sin embargo, en tanto que Russolo describirá los sonidos de los proyectiles utilizando términos musicales, Remarque se concentrará en temas relacionados con la vida y la muerte: “[El joven recluta] se hace trizas, porque apenas sabe distinguir un “shrapnell” de una granada. Caen segados los hombres, porque atienden, miedosos, al aullido de las grandes granadas, nada peligrosas, porque estallan muy atrás, y no escuchan el zumbido bajo, vibrante, de la pequeña metralla que viene estallando a ras de tierra”.⁷⁹ Remarque también explica con detalle los sonidos de los soldados heridos, moribundos y muertos. Un soldado herido puede ser oído durante tres días, pero no logran encontrarlo; debe estar tumbado boca abajo “porque cuando se grita con la boca pegada al suelo, es muy difícil averiguar la dirección del grito [...] La voz enronquece poco a poco. La voz suena de tal modo que, desgraciadamente, podría brotar de cualquier parte”.⁸⁰ La primera noche grita pidiendo ayuda, la segunda sus gritos están mezclados con una conversación delirante con su familia, de vuelta a su hogar, y la tercera sencillamente llora; después permanece silencioso hasta que suena un último balbuceo agónico. Pero la cosa no acaba ahí, porque los muertos se niegan a permanecer silenciosos: “A algunos se les infla el vientre como un globo. Producen ruidos sordos, eructan, se mueven. Dentro de ellos trabajan los gases”.⁸¹

Los sonidos de un soldado enemigo que se está muriendo, desde luego, acompañan el momento más decisivo de *Sin novedad en el frente*. El protagonista, que ha buscado refugio en el agujero que ha dejado un proyectil, apuñala a un soldado que entra tambaleándose. Es la primera vez que hiere o mata a alguien en un combate cuerpo a cuerpo, sin el consuelo de la distancia, y como si quisiese impresionar aún más la inmediatez de su acción, comparte el agujero con

el hombre herido, que balbucee durante horas interminables mientras se va muriendo: “El otro resuella ronco. Parece un bramido su alentar. Como un grito, como un trueno. Pero es mi pulso el que late con tal fuerza”.⁸² El soldado está demasiado débil para gritar, así que no tendrá que ser apuñalado en la garganta. El protagonista quiere cerrar sus oídos a los balbuceos, pero ello lo volvería sordo también a las señales que emite la batalla que prosigue; así que en cambio tiene que escuchar, y cada jadeo va haciéndole abrir más y más el corazón. El sonido más insoportable es el silencio que surge cuando el soldado muere. El protagonista llena el silencio frenéticamente con su propio discurso: “Antes sólo fuiste para mí un concepto, una de esas combinaciones de ideas que bullen en mi cabeza... Eso me hizo decidirme. Apuñalé a una idea...”⁸³ Finalmente, acaba calmándose y le promete al hombre muerto: “Camarada: hoy, tú; mañana, yo. Pero si salgo de esto con vida, lucharé contra todo lo que nos destruyó a los dos”.⁸⁴

Russolo escribió “Los ruidos de la guerra” durante un período de descanso en su servicio, en 1916, antes de regresar al frente, y aunque los sonidos realizados por la voz humana estaban ausentes, en el manifiesto *El arte de los ruidos*, de 1913, ya había incluido entre las “seis *familias de ruidos* de la orquesta futurista que pronto llevaremos a la práctica, mecánicamente” cierta cantidad de sonidos que fácilmente podrían haberse encontrado en el campo de batalla: “gritos, alaridos, chillidos, lamentos, pitidos, aullidos, estertores y sollozos”.⁸⁵ Dentro de esta familia de sonidos, *los aullidos* formaban una clase de *intonarumori*: los *ululatori*, “los instrumentos de ruido más musicales. El aullido que producen es casi humano; y en tanto que hasta cierto punto hacen pensar en una sirena, también se parecen un poco a los sonidos del bajo, el chelo y el violín”.⁸⁶ Tanto si se trataba de sumergirse en los entornos sónicos de la batalla y concentrarse en las descripciones acústicas de la metralla, o bien de sumergirse en los sonidos del mundo y extraer de ellos una música, Russolo parece haberse implicado en el mismo proceso de abstracción que denuncia el protagonista de Remarque, “la abstracción que apuñalé”.

Los sonidos de voces verdaderamente cargadas de dolor se convirtieron en una realidad más personal para Russolo tras su regreso del frente, cuando, mientras servía como alpinista, sufrió una herida grave en la cabeza causada por la explosión de una granada (17 de diciembre de 1917). También él se convirtió en la triste realidad, presagiada en la *Danza dello shrapnel* de Marinetti, de una profecía poética hecha por el propio Marinetti en “Asesinemos el claro de luna” (1909): “Y nosotros mismos daremos ejemplo, abandonándonos a la Sastresa embravecida de las batallas, que tras cosernos dentro de unos bonitos uniformes de color escarlata, uncirá nuestro cabello con las llamas y lo cepillará con proyectiles”.⁸⁷ Russolo tuvo que pasar dieciocho meses de cuidados en un hospital y debió enfrentarse a una parálisis parcial que duró varios años más. En 1921, durante un concierto en París que fue interrumpido por los dadaístas, Marinetti hizo un llamamiento al público en nombre de Russolo, y a causa de sus heridas de guerra:

Los *bruitistes* italianos, guiados por Marinetti, estaban presentando públicamente las obras escritas para sus nuevos instrumentos. Las obras eran pálidas, insípidas y melodiosas a pesar de la música de ruido de Russolo, y los dadaístas que asistieron no dejaron de expresar sus sentimientos... y de una forma muy evidente. Marinetti pidió indulgencia para Russolo, que había sufrido heridas en la guerra y había pasado por una grave operación en el cráneo. Ello impulsó a los dadaístas a demostrar con violencia lo poco que les impresionaban las referencias a la guerra.⁸⁸

Marinetti también había sufrido heridas graves en la guerra, y el arquitecto futurista Sant’Elia, Umberto Boccioni — buen amigo de Russolo— y millones de personas más fallecieron en ella. Mucho tiempo más tarde, la guerra resonaba todavía entre los cuerpos que habían sobrevivido. George Anteil escribió, en relación con los años veinte, “la música de

los negros nos hizo recordar al menos que todavía teníamos cuerpos que no habían explotado a causa de la metralla”.⁸⁹ La inclinación por la violencia y la supresión de la carnicería, en el compromiso de Russolo con los ruidos bélicos, estuvo presente en la creación del arte de los ruidos con la inclusión del reportaje onomatopéyico de Marinetti. La modernidad en sentido amplio desempeñó cierto papel, desde luego, pero este papel se volvió más específico a través de los ruidos que producía un enfrentamiento bélico moderno, o una tecnología industrial dedicada a encontrar formas rápidas de matar, en lugar de su habitual chirrido prolongado entre los dientes de una rueda. Aunque Russolo acabaría por volverse antifascista, durante la segunda década del siglo XX nunca estuvo en contra de la guerra. El enfrentamiento bélico, en su condición de intensificación de la modernidad, nunca prometió que la paz fuese a alcanzarse mediante ciclos acelerados de desarrollo tecnológico, tal como escribió Walter Benjamin: “De vez en cuando se escucha algo ‘reconfortante’, como la invención de un sensato dispositivo de escucha que registra el zumbido de las hélices a gran distancia. Y unos meses más tarde se inventa la aviación sin ruido”.⁹⁰ El campo de batalla de Russolo nunca inventó la forma de llegar al silencio. En cambio, la invención de este creador se basaba en el teatro de la guerra, donde los metales de aceleración más novedosos no podían sino provocar en sus oyentes una impresión que concordase con los dos atributos más importantes que Marinetti había descrito para la propia escritura de manifiestos: la violencia y la precisión. El oído *se volverá* más atento porque “en la guerra moderna, mecánica y metálica, el elemento de la vista es casi equivalente a cero. El sentido, la relevancia y la expresividad de los ruidos, sin embargo, son infinitos”.⁹¹ De esta forma, las célebres palabras de Russolo —“Crucemos una gran capital moderna mientras nuestros oídos están más atentos que nuestros ojos”— suena como las órdenes de marchar, incluso aunque dentro de los debates musicales y artísticos del siglo XX la postura de este artista suele confundirse con el paseo tranquilo de un *flâneur*, o con el concentrado merodeo micológico de John Cage.⁹² Del mismo modo, y como veremos en las celebraciones de otros sonidos categóricos de la modernidad, hacer oídos sordos a la violencia no conseguirá silenciarla.

1 · Richard Huelsenbeck, presentación de *Dada-Almanach* (ed. Richard Huelsenbeck). Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920, p. 4.

2 · Tristan Tzara, “Chronique Zurichoise”, en *Dada-Almanach*, ibid., p. 10.

3 · Richard Huelsenbeck, “Plane”, en *Dada-Almanach*, ibid., p. 20.

4 · Richard Huelsenbeck, “Collective Dada Manifesto” (1920), en Robert Motherwell (ed.), *The Dada Painters and Poets: An Anthology*. Nueva York: Hall, 1981, p. 245.

5 · Richard Huelsenbeck, “En Avant Dada” (1920), ibid., p. 25.

6 · Ibid, p. 26.

7 · Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada-Drummer*. Nueva York: Viking Press, 1969, p. 8-9.

8 · Ibid.

9 · Ibid. El hecho mismo de que concatenase poemas a partir de otro idioma hace evocar el conocimiento espontáneo del lenguaje que afirmaba tener el futurista ruso Alexei Kruchenykh en su *Vzorval* (1913, traducido al inglés como *Explodity*): “El 27 de abril a las tres en punto de la tarde dominé a la perfección, de forma instantánea, todos los idiomas Tal es el poeta de la era actual estoy aquí presentando mis versos en japonés español y hebreo:

ike mina ni

sinu ksi

iamakh alik

zel

GO ONSNEG KAID

M R BATUL'BA

VINU AE KSEL

VER TUM DAKH

GIZ

SHISH

La adquisición del lenguaje de Kruchenykh no se realizaba en la forma de sonido sino que se representaba, al menos en este sentido, en la guisa de un idioma universal. Alexei Kruchenykh, “From *Explodity*”, en Anna Lawton y Herbert Eagle (eds.), *Russian Futurism through its Manifestoes, 1912-1928*.

Ithaca: Cornell University Press, 1988, p. 65-66. Vladimir Markov, en su obra de referencia *Russian Futurism: A History*. Berkeley: University of California, 1968, señalaba que “gran parte del *zaum* ruso”, o el verso transracional del cual Kruchenykh era el practicante más radical, “se escribió para imitar los sonidos de idiomas extranjeros” (p. 20). Los futuristas italianos también imitaban lenguas extranjeras, incluyendo algunas africanas que sin duda les recordaban sus proezas coloniales.

10 · Rudolf E. Kuenzli, “Hugo Ball: Verse without Words”, en *Dada/Surrealism*, n.º 8, 1978, p. 30-35.

11 · Francis M. Naumann, “Janco/Dada: an Interview with Marcel Janco”, *Arts Magazine* 57, n.º 3, noviembre de 1982, p. 80-86.

12 · El poema está publicado en Mel Gordon (ed.), *Dada Performance*. Nueva York: PAJ, 1987, p. 38-39.

13 · Hugo Ball: *Flight out of Time: A Dada Diary*. Nueva York: Viking Press, 1974, p. 57.

14 · Ibid., p. 4.

15 · Ibid.

16 · Hugo Ball, 24 de junio de 1916, ibid. Los seis poemas se reimprimieron en Harold B. Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*. Nueva York: Columbia University Press, 1987, p. 337-339. Para una buena presentación de las prácticas preformativas del Cabaret Voltaire, véase el capítulo de Segel sobre el dadá suizo (p. 321-365) y Annabelle Melzer, *Latest Rage the Big Drum: Dada and Surrealist Performance*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.

17 · Véase *Dada Performance*, op. cit., p. 40.

18 · Hugo Ball, *Flight out of Time*, op. cit., p. 68.

Huidobro leyendo un poema en un momento de la exposición Invisible/The Invisible Show, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1987.

19 · Hugo Ball: *Simultan Krippenspiel* (ed. Karl Riha), Universität-Gesamthochschule Siegen, 1987. Traducción española de Agustín Izquierdo y María Badiola, *Sin Título* n.º 1, Cuenca, 1994. (NdT)

20 · 3 de junio de 1916, *ibid.*, p. 65. Existía cierta tradición de hacer ruidos en la Iglesia cristiana. Durante los tres días anteriores a la Pascua, cuando las campanas estaban prohibidas, se usaban matracas en su lugar para anunciar determinados eventos durante las procesiones, y también como dispositivos rituales.

21 · 23 de junio de 1916, *ibid.*, p. 71. Ball sabía que no era el primero de los artistas modernos en renunciar al uso de la palabra. Era bien consciente de *Song of the Gallows* (1905), de Christian Morgenstern, y a través de Kandinski conocía la poesía *zaum* de Alexei Kruchenykh, Velimir Klebnikov (aunque su versión de ella, en realidad, no era comparable) y otros autores rusos. Probablemente, la influencia más directa de Ball fue el propio Kandinski, tanto por el contacto personal que existía entre ambos como por la base espiritual para las propias obras de arte del pintor. Más o menos un año después de los poemas de sonido, Ball impartió una conferencia sobre Kandinski en la que afirmó que en su obra *Der gelbe Klang* [El sonido amarillo] el pintor era “el primero en descubrir y aplicar la expresión más abstracta del sonido en el lenguaje, que consiste en vocales y consonantes armonizadas”.(“ Kandinski”, 17 de abril de 1917, en *Flight out of Time*, op. cit., p. 324.) El guión de *son et lumiere*, de Kandinski, se publicó en *Der Blaue Reiter Almanach* en 1912, el mismo año de la publicación de *über das Geistige in der Kunst* [Sobre *lo espiritual en el arte*], y el mismo año en que Ball conoció a Kandinski. En *Der gelbe Klang*, las palabras inteligibles eran apenas las mínimas, y había gran cantidad de voces *ohne Worte*. Cuando se hizo la oscuridad al final del recital de Ball, al final de la escena 3, “De repente se escucha desde el fondo del escenario una aguda voz de tenor cargada de miedo, gritando palabras por completo incomprensibles a gran velocidad (se oye con frecuencia [la letra] *a*, por ejemplo: ‘iKalasimunafakola!’). Pausa. Por un momento se hace la oscuridad”. Vasily Kandinski, *Complete Writings on Art*, vol. I (ed. Kenneth C. Lindsay y Peter Vergo). Boston: G. K. Hall & Co., 1982, p. 278.

22 · Richard Sheppard, “Dada and Mysticism: Influences and Affinities”, en Stephen C. Foster y Rudolf E. Kuenzli (eds.), *Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt*. Madison: Coda Press, 1979, p. 92-113.

23 · Blaise Cendrars, “Crepitements”, en *Selected Writings of Blaise Cendrars*. Nueva York: New Directions, 1966, p. 72.

24 · Richard Huelsenbeck, *En Avant Dada*, op. cit., p. 35.

25 · *Ibid.*, p. 36.

26 · *Ibid.*

27 · Richard Huelsenback, “Collective Dada Manifesto” (1920), op. cit., p. 244. Ello nos recuerda la pregunta que planteó Satie: “¿Qué prefieres, la música o la carnicería del cerdo?” Christopher Schiff, “Banging on a Windowpane”, en Douglas Kahn y Gregory Whitehead (eds.), *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avantgarde*. Cambridge: MIT Press, 1992, p. 159.

28 · Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art*. Nueva York: McGraw Hill, 1965, p. 77.

29 · Richard J. Pioli, *Stung by Salt and War: Creative Texts of the Italian Avant-Gardist F. T. Marinetti*. Nueva York, Lang, 1987, p. 48.

30 · Guillaume Apollinaire, “Through the Salon des Independents”, en Leroy Breuing (ed.), *Apollinaire on Art*. Nueva York: Da Capo Press, 1972, p. 286-293.

31 · Robert Delaunay, *The New Art of Color: The Writings of Robert and Sonia Delaunay* [trad. al inglés de David Shapiro y Arthur A. Cohen]. Nueva York: Viking Press, 1978, p. 116 (el énfasis está en el original).

32 · Para muchos artistas, la Torre Eiffel era el oráculo más representativo de la simultaneidad, y reunía y distribuía tecnológicamente el cosmopolitismo de Francia desde el alcance de sus transmisiones y recepciones sin hilos: “YO SOY LA REINA DEL ALBA DE LOS POLOS (Vicente Huidobro); “Era la Reina de París. Ahora es la sirvienta del telégrafo” (Jean Cocteau); y ofrecía un internacionalismo del tipo proletario que defendía Maiakovski, “¡Ven a Moscú!... No será para ti —genio modelo de las máquinas— el languidecer aquí por el verso apollinairesco”. El mismo Apollinaire reconstruyó la torre en su monumental poema gráfico *Lettre-Ocean*. Véase Vicente Huidobro, “Tour Eiffel”. Madrid, 1918 [versión española en Cedomil Goic (coord.), *Vicente Huidobro. Obra poética: edición crítica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / París: ALLCA XXe, 2003.]; Jean Cocteau, “Les maries de la Tour Eiffel” (1921), en Michael Benedikt y George Wellwarth (ed. y trad. al inglés), *Modern French Theatre*. Nueva York: Dutton, 1966. Véanse también los capítulos 1 y 6 de Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde, and the Language of Rupture*. Chicago: University of Chicago Press, 1986; Vladimir Maiakovski, “París” (1923), en *Mayakovsky* [trad. al inglés de Herbert Marshall]. Nueva York: Hill and Wang, 1965.

Huidobro leyendo un poema en un momento de la exposición Invisible/The Invisible Show, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1987.

33 · Blaise Cendrars, *Dan Yaak (Le Plan de l'aiguille)* [trad. al inglés de Nina Rootes]. Nueva York: Kesend, 1987, p. 25.

34 · *Ibid.*, p. 34.

35 · *Ibid.*, p. 35.

36 · Compárese con el poema de Vicente Huidobro “Sale la luna” (1918), en *The Selected Poetry of Vicente Huidobro* [trad. al inglés de David M. Guss]. Nueva York: New Directions, 1981, p. 37-43.

37 · Franz Fanon, “This Is the Voice of Algeria”, en *A Dying Colonialism* (1959) [trad. al inglés de Haakon Chevalier Chevalier]. Nueva York: Grove Press, 1965, p. 71. “También le produce la sensación de que la sociedad colonial es una realidad viva y palpitante, con sus festividades, sus tradiciones ansiosas de establecerse a sí mismas, su progreso, su echar raíces. Pero sobre todo, en el interior, en los denominados centros de colonización, es el único vínculo con las ciudades, con Argelia, con la metrópolis, con el mundo de los civilizados”.

38 · Arthur W. J. G. Ord-Hume, *Clockwork Music*. Nueva York: Crown, 1973, p. 281-282.

39 · James Joyce, *Ulyses* [trad. al español de Francisco García Tortosa y María Luisa Venegas Lagüens]. Madrid: Cátedra, 1999, p. 130. (NdT)

40 · Tristan Tzara, “Dada Manifesto 1918”, en Robert Motherwell (ed.), *The Dada Painters and Poets*. Nueva York: Wittenborn, 1951, p. 81.

41 · Luigi Russolo, “L’Art des bruits (Manifieste futuriste)”, 1913 [trad. al español de Olga Alas y Leopoldo Alas. Cuenca: Radio Fontana Mix, 1998, en <http://www.uclm.es/artesonoro/clarteruido.html>.], en Luigi Russolo, *L’Art des bruits*. París: Éditions Futuristes Poesía, 1916.

42 · Añadido a Rodney Johns Payton, “The Futurist Musicians: Francesco Balilla Pratella and Luigi Russolo”, tesis doctoral, Universidad de Chicago, 1974, p. 91-96.

43 · “Debo decir que algunas afirmaciones que pueden leerse en mi *Manifiesto*, unas de carácter polémico y otras de naturaleza teórica, hacen referencia a una compenetración entre la música y las máquinas. Estas afirmaciones no fueron escritas ni tan siquiera pensadas por mí mismo, y a menudo suelen contrastar con el resto de las ideas. Estas invenciones fueron añadidas por Marinetti de modo arbitrario, y en el último momento. Después me quedé asombrado al leerlas bajo mi firma, pero ya estaba hecho”. Citado en *ibid.*, p. 15-16.

44 · Luigi Russolo, *L’Art des bruits*, op. cit.

45 · Giovanni Lista, *L’Art des bruits*. Lausanne: Editions L’Age d’Homme, 1975, p. 18-19.

46 · Luigi Russolo, *L’Art des bruits*, op. cit.

47 · *Ibid.*

48 · *Ibid.*

49 · Véase Linda Landis, “Futurists at War”, en *The Futurist Imagination*. New Haven: Yale University Art Gallery, 1983, p. 60-75.

50 · Luigi Russolo, “The Futurist Intonarumori”, 22 de mayo de 1913, trad. al inglés de Victoria Nes Kirby en Michael Kirby, *Futurist Performances*. Nueva York: Dutton, 1971, p. 176.

51 · Por ejemplo, en relación con las *parole in libertà* de Marinetti Russolo escribió: “Como la poesía tradicional carece de medios para capturar la realidad y el valor de los ruidos, la guerra moderna no puede expresarse de modo lírico sin la instrumentación del ruido propia de las *parole in libertà* futuristas”. Luigi Russolo, “Bruits de guerre”, en *L’Art des bruits*, op. cit.

52 · Jacques Attali, en su libro *Bruits*, de 1977 [trad. al inglés de Brian Massumi con el título de *Noise*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1985], considera que la perspectiva que tenía Russolo del *arte de los ruidos* constituía una premonición de la Primera Guerra Mundial: “No es ninguna coincidencia que Russolo escribiese su *Arte de los ruidos* en 1913, y tampoco lo es que el ruido entrase en la música, y la industria en el arte, justo antes de los estallidos y las guerras del siglo xx, antes del surgimiento del ruido social” (p. 10). Esta afirmación se engloba dentro de la idea más general según la cual las organizaciones sociales de la música prefiguran históricamente los sistemas políticos económicos. La crítica que lanza contra determinadas formaciones sociales no debería ocultar el hecho de que a la música misma le otorga una grandilocuencia que no se ha conocido desde que la música de las esferas cayó y se estrelló sobre la tierra. El problema de su observación específica en relación con Russolo radica en que el ruido bélico en cuestión tuvo lugar antes del manifiesto, en las batallas que Marinetti cubrió como reportero. La música se hizo eco de la guerra, y no al revés. La única premonición, pues, podría ser el hecho de que el combate regional prefigurase la Guerra Mundial, pero entonces la música no tendría ningún tipo de poder especial. He encontrado otra formulación semejante realizada por Andre Breton, aunque Breton optó por no elevar la información historigráficamente. Tras citar

el relato que hizo Apollinaire de los asaltos compositivos de Alberto Sabino al piano, Breton señala que “dos meses más tarde estalló la guerra”. Véase Andre Breton, “Alberto Sabino”, en *Alberto Sabino: Menschengemuse zum Tachtisch*. Munich, 1980, citado en Ursula Block y Michael Glasmeier, *Broken Music*. Berlín: DAAD, 1989,p. 220. Solo me viene a la mente un ejemplo legítimo en el que la música precedió al militarismo; ello sucedió cuando Bob Burns, el comediante paleta al que Spike Jones prestó apoyo en la radio durante los años cuarenta, inventó un instrumento con una tubería de gas y un embudo para el whisky, y le dio el nombre de *bazooka*; a continuación, el ejército de Estados Unidos asumió aquel nombre para su nuevo lanzacohetes portátil. Bob “Bazooka” Burns está ahora a la espera de que se desarrolle la teoría historiográfica que sugiere la imagen que él creó.

53 · F. T. Marinetti, *La fundación y el manifiesto del futurismo*, publicado en inglés como “The Founding and Manifesto of Futurism” [trad. de Robert Flint] en Umbro Apollonio (ed.), *Futurist Manifestos*. Nueva York: Viking Press, 1973, p. 22.

54 · Aunque estas *parole in libertà* no aparecerían en la publicación hasta la colección *ZANG-TUMB-TUMB*, en 1914, Marinetti ya había recitado algunos fragmentos en Roma y Berlín un mes antes de la presentación del manifiesto de Russolo, el 11 de marzo de 1913. En cualquier caso, el estilo de onomatopeyas militares ya se había establecido en 1912 con su primer ejemplo de *parole in libertà*, “Battle (Weight + Stink)” Véase Richard Pioli, *Stung by Salt and War*, op. cit., p. 41-43. Es evidente que la forma artística de las *parole in libertà* mismas “había nacido en dos campos de batalla, Trípoli y Adrianópolis”. “From the Café Bulgaria in Sofia to the Courage of the Italians in the Balkans and the Military Spirit of Desarrois”, en Robert Flint (ed.), *Marinetti: Selected Writings*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1972, p. 332. Marinetti informó sobre la acción en combate por primera vez en octubre de 1911, durante la guerra italo-turca en Libia, que cubrió como corresponsal de *L’Intransigeant*, de París, y después, más o menos un año más tarde, durante la guerra balcánica en Adrianópolis.

55 · Robert Flint (ed.), *Marinetti: Selected Writings*, op. cit., p. 332-333. Para otros sonidos de caballos en el campo de batalla véase Erich Maria Remarque, *Nichts neues im Westen*, publicado en español como *Sin novedad en el frente* [trad. de Eduardo Foertsch y Benjamín Jarnés]. Editorial España, Madrid, 1929 (segunda edición)

56 · Robert Flint (ed.), *Marinetti: Selected Writings*, op. cit., p. 332-333.

57 · Velimir Khlebnikov, carta a Filippo Marinetti, 2 de febrero de 1914, en *Collected Works of Velimir Khlebnikov*, vol. 1 [trad. al inglés de Paul Schmidt]. Cambridge: Harvard University Press, 1987, p. 115-118.

58 · Kruchenik, “New Ways of the Word (The Language of the Future, Death to Symbolism)”, en *Russian Futurism through its Manifestos*, op. cit., p. 76.

59 · Rudolf Leonhard, “Marinetti in Berlin, 1913”, en Paul Raabe (ed.), *The Era of German Expressionism*. Londres: Calder, 1980, p. 115-118.

60 · C. R. W. Nevinson, *Paint and Prejudice (1937)*, p. 57, citado en James Joll, *Three Intellectuals in Politics*. Nueva York: Pantheon Books, 1960, p. 152.

61 · Harold Monro, diciembre de 1913, citado en Alan Young, *Dada and After: Extremist Modernist and English Literature*. Manchester: Manchester University Press, 1981, p. 72. Esta fue una impresión obtenida en una visita previa a Londres.

62 · Citado en Caroline Tisdall y Angelo Bozzolla, *Futurism*. Londres: Thames and Hudson, 1977, p. 104.

63 · Wyndham Lewis, *Blasting and Bombardiering (1937)*. Berkeley: Berkeley Universtiy of California Press, 1967, p. 33. La última frase sugiere una reseña parisina de la primera actuación de los *intonarumori* en el Teatro del Verme de Milán, el 21 de abril de 1914, con su estallido de puñetazos: “Una impresionante simultaneidad de rostros sangrientos y ruidosos inarmónicos en medio de un estrépito infernal. La batalla de *Ernani* resultaba insignificante en comparación con aquel tumulto”. Citado en Luigi Russolo, “Polemics, Battles and the First Performances of Noise Instruments”, en *L’Art des bruits*, op. cit.

64 · F. T. Marinetti, “Dynamic and Synoptic Declamation”, 11 de marzo de 1916, en Robert Flint (ed.), *Marinetti: Selected Writings*, p. 147.

65 · En “Destruction of Syntax—Wireless Imagination—Words in Freedom”, publicado originalmente en *Lacerba*, 11 de mayo y 15 de junio de 1913, Marinetti escribió lo siguiente: “Quienes hoy en día utilizan el teléfono, el telégrafo, el fonógrafo, el tren, la bicicleta o el automóvil, el trasatlántico, el globo dirigible o el aeroplano, el cine o un gran periódico diario (la síntesis de un día en todo el mundo) no sueñan que estas diversas formas de comunicación, transporte e información ejerzan una influencia tan decisiva en sus psiques”. Marinetti citado en Richard Pioli, *Stung by Salt and War*, op. cit., p. 45.

66 · Véase “Technical Manifesto of Futurist Literature”, mayo de 1912, en Robert Flint (ed.), *Marinetti: Selected Writings*, op. cit., p. 84-89. Véase también Linda Landis, “Futurists at War,” en *The Futurist Imagination*, op. cit., p. 60-75.

67 · Puede encontrarse una reproducción de este poema en Pontus Hulten (ed.), *Futurismo and Futurismi*. Milán: Bompiani, 1986, p. 604.

68 · F. T. Marinetti, “Battle (Weight + Stink)”, en Richard Pioli, *Stung by Salt and War*, op. cit., p. 47-48.

69 · Luigi Russolo, *L’Art des bruits*, op. cit.

70 · Entrada de diario fechada el 19 de octubre de 1915, citada en Tisdall y Bozzolla, *Futurism*, op. cit., p. 180.

71 · F. T. Marinetti, “Manifesto of the Futurist Dance,” en Robert Flint (ed.), *Marinetti: Selected Writings*, op. cit., p. 137-141.

72 · *Ibid.*, p. 139.

73 · Luigi Russolo, “Bruits de guerre,” op. cit.

74 · *Ibid.*

75 · “La metralla no explota al entrar en contacto, sino que está temporizada mediante un fusible que se enciende automáticamente en el momento del disparo, y que sigue ardiendo durante el vuelo del proyectil, con lo que el explosivo estalla cuando la metralla aún está a algunos metros de su objetivo. En estos proyectiles el silbido es violentamente interrumpido por un *miaou* furioso, que es simultáneo a la explosión misma. Por muy breve que sea, este *miaou* da lugar a un rápido pasaje inarmónico, descendiendo más de una octava... Recuerdo que los soldados, hablando sobre los primeros proyectiles de metralla, iseñalaban que debían tener un gato dentro!” *Ibid.*

76 · Erich Maria Remarque, *Sin novedad en el frente*, op. cit., p. 63-64.

77 · “Las condiciones humanas, los gases, las fuerzas eléctricas fueron arrojados al campo abierto; unas corrientes de alta frecuencia atravesaron el paisaje, nuevas constelaciones surgieron en el cielo, el espacio aéreo y las profundidades del océano retumbaron con el ruido de las hélices, y en todas partes se cavaron fosas sacrificiales en la Madre Tierra”. Walter Benjamin, “One-Way Street,” en *Reflections* [trad. al inglés de Edmund Jephcott]. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p. 93.

78 · Tal como informaba Apollinaire en su poema “Guerre”: “Contacto por medio del sonido / Estamos disparando hacia ruidos que se han oído”. Guillaume Apollinaire, *Calligrammes* [trad. al inglés de Anne Hyde Greet]. Berkeley: University of California, 1980, p. 160-63. Para una historia de los sonidos con comunicaciones tácticas, véase el capítulo 8 de David L.Woods, “Signaling by Sound,” en *A History of Tactical Communication Techniques*. New York: Arno Press, 1974, p. 131-48.

79 · Erich Maria Remarque, *Sin novedad en el frente*, op. cit., p. 136. También: “Les adiestramos los oídos para oír el silbido de esos menudos proyectiles que apenas hacen ruido; hay que aprender a distinguirlos, como el zumbido de una mosca, entre el estruendo infernal; les decimos que estos son más peligrosos que los gordos, que se oyen mucho antes”. P. 140.

80 · *Ibid.*, p. 131-132.

81 · *Ibid.*, p. 133.

82 · *Ibid.*, p. 214.

83 · *Ibid.*, p. 220.

84 · *Ibid.*, p. 222.

85 · Luigi Russolo, *L’Art des bruits*, op. cit.

86 · Luigi Russolo, “Intonarumori,” en *L’Art des bruits*, op. cit.

87 · F. T. Marinetti, “Asesinemos el claro de luna”, versión inglesa en Robert Flint (ed.), *Marinetti: Selected Writings*, op. cit., p. 46.

88 · Georges Ribemont-Dessaignes, “History of Dada”, en Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets*, op. cit., p. 117.

89 · George Antheil, “The Negro on the Spiral,” in Nancy Cunard (ed.), *Negro: An Anthology (1934)*. Nueva York: Ungar, 1970, p. 218.

90 · Walter Benjamin, “Theories of German Fascism: On the Collection of Essays *War and Warrior*, ed. Ernst Jünger,” en *New German Critique*, n.º 17, primavera de 1979, p. 120-128.

91 · Luigi Russolo, “Bruits de guerre en *L’Art des bruits*, op. cit.

92 · Luigi Russolo, “L’Art des bruits (Manifeste futuriste)”, en *ibid.*

Paisajes sonoros: una aproximación histórica

José Iges

Hablar de los orígenes del interés artístico por los sonidos del entorno, más allá de los descriptivismos instrumentales de alguna música barroca o romántica, es hacerlo a los albores de la tecnología de grabación de señales audio. Y, por la idiosincrasia de los autores más dignos de mención en este sentido, tal referencia lo es a los primeros pasos del arte radiofónico. Una aplicación práctica de interrelación entre las artes en aquellos primeros años de la radio, que en este caso concierne al cine y al arte radiofónico, nos la brinda el cineasta alemán Walter Ruttmann con su *Week-End* (Fin de semana). Realizado en 1930, se trata de un film sin imágenes, reducido a una banda sonora. *Week-End* empleaba la posibilidad técnica ofrecida por el sonido óptico sobre película de montar los distintos fragmentos sonoros. Detengámonos en *Week-End*. Reflejaba la transición de un día de trabajo a un día festivo, el domingo al aire libre y la lasitud lejos de la vuelta al trabajo del día siguiente. La banal realidad, si se quiere, pero transpuesta y magnificada por la lógica del corte y el empalme, de la yuxtaposición. De la lógica narrativa precedente, pues, del montaje cinematográfico. Hay en *Week-End* otro aspecto muy importante que vincula la práctica cinematográfica a la radiofónica, por cuanto presupone, en la actitud de Ruttmann, una misma intencionalidad en su registro de sonidos concretos y en el rodaje de los planos que habían integrado, por ejemplo, su *Berlín. Sinfonía de una gran ciudad*. El músico “acusmático” Michel Chion nos ha llamado la atención sobre ese paralelismo¹, que le permite ampliar en *Week-End* el concepto de rodaje al acopio de sonidos que efectúa un creador sonoro —y radiofónico— a través del micrófono.

“Cuando se escucha hoy día la obra, parece por tanto evidente que [los sonidos] no hayan podido ser sino ‘realizados para’. Evidente al menos para quien haya hecho grabaciones sonoras, y ha vivido la dificultad que representa la obtención de un sonido aislado de los otros. Cuando se escucha por ejemplo en *Week-End* lo que se supone es una sierra cortando madera, todo eso en medio de un gran silencio, se sospecha que no hay ahí nada espontáneo. Ha sido preciso arreglárselas para evitar todo ruido simultáneo o vecino, elegir la hora o el lugar donde ningún alboroto arriesgase perturbar la grabación”.

Ese concepto de “rodaje sonoro”, puesto en evidencia por Chion, es capital en el devenir de la radio, como también lo sería en muchos *soundscape*s o “paisajes sonoros” tras la llegada del magnetófono, pero lo prelude justamente un cineasta como Ruttmann desde las estrategias propias del cine. Lo que, de pasada, permite vincular el montaje artístico de sonidos concretos más descriptivista al lenguaje —al montaje— cinematográfico. Más conceptual es el trabajo que planteaba el futurista italiano Filippo Tommaso Marinetti en una de sus *Síntesis Radiofónicas Futuristas*, ideadas entre 1927 y 1938. Nos referimos a la titulada *Un paesaggio udito* (Un paisaje oído), en la cual se sugiere la yuxtaposición de sonidos captados en distintos espacios físicos y circunstancias que la radio acomodaba a su propio espacio electrónico, para componer una realidad propia. El texto *marinettiano*, que nos evoca el espíritu del *haiku*, dice así:

“UN PAISAJE OÍDO

El silbido del mirlo celoso del chisporroteo del fuego termina por apagar el murmullo del agua.

10 segundos de chapoteo

1 segundo de chisporroteo

8 segundos de chapoteo

1 segundo de chisporroteo

5 segundos de chapoteo
 1 segundo de chisporroteo
 19 segundos de chapoteo
 1 segundo de chisporroteo
 25 segundos de chapoteo
 1 segundo de chisporroteo
 35 segundos de chapoteo
 6 segundos de silbido de mirlo”.²

DE SCHAEFFER A SCHAFER

Parece un juego fonético pero no es así. La casualidad ha hecho que dos creadores tan esenciales —por razones bien distintas que a continuación expondremos— dentro del tema que nos ocupa, tengan esa vecindad cercana a la confusión en sus respectivos apellidos. El francés Pierre Schaeffer es el inventor de la llamada “música concreta”. Desde los estudios de la ORTF —la actual Radio France—, este músico e investigador perseguiría, a partir de 1948, la sistematización a efectos compositivos de los sonidos concretos, lo que equivale a decir, en buena medida, de los sonidos de los cuales se han venido nutriendo los autores de “paisajes sonoros”. Es cierto, no obstante, que uno de los empeños más obstinados de Schaeffer fue —junto a la elucidación de un “solfeo de los objetos sonoros” en su *Traité des objets musicaux*— el reconocimiento de esos objetos como realidades susceptibles de abstracción más allá del “cuerpo sonoro” que los generó. Es la razón de su enfado cuando algún oyente, tras escuchar por ejemplo su *Étude des chemins de fer*, se quedaba en la superficie de los mismos, en el hecho de que podían reconocerse —aun— el silbido de una locomotora o el traqueteo sobre los raíles. Precisamente Schaeffer es autor, en 1948, de una serie de reflexiones que ilustran ejemplarmente ese problema, vislumbrando además una solución al mismo: “Mi composición vacila entre dos partidos: secuencias dramáticas y secuencias musicales. La secuencia dramática compromete a la imaginación. Se asiste a acontecimientos: salida, parada. Se ve [el subrayado es nuestro]. La locomotora se desplaza, la vía está desierta o atravesada. La máquina sufre, sopla... antropomorfismo. Todo eso es lo contrario de la música. No obstante, he conseguido aislar un ritmo, y oponerlo a sí mismo en un color sonoro diferente. (...) Ese ritmo puede muy bien permanecer largo tiempo sin cambio. Se crea así una especie de identidad y su repetición hace olvidar que se trata de un tren. ¿Tenemos ahí una secuencia que podemos calificar de musical? Si extraigo un elemento sonoro cualquiera y lo repito sin ocuparme de su forma, pero haciendo variar su materia, anulo prácticamente esa forma, pierde su significación; sólo su variación de materia emerge, y con ella el fenómeno musical. Todo fenómeno sonoro puede pues ser tomado (como las palabras de un lenguaje) por su significación relativa o por su sustancia propia. En tanto que predomine la significación, y que se juegue sobre ella, hay literatura y no música. ¿Pero cómo es posible olvidar la significación, aislarla en sí del fenómeno sonoro? Dos operaciones son previas: distinguir un elemento (escucharlo en sí, por su textura, su materia, su color). Repetirlo. Repetido dos veces el mismo fragmento sonoro: no hay ya acontecimiento; hay música”³. No sólo el arte radiofónico, sino todo el movimiento de los *soundscape*s y sus consecuencias diversas, tienen en esas consideraciones de Schaeffer un referente metodológico de primer orden. Y si el compositor y teórico francés suministra a los objetos sonoros —de entre los cuales nos interesan aquí en especial los del entorno acústico natural y urbano— una dignificación como elementos de una composición, el músico e investigador canadiense R. Murray

Schafer les provee de una dimensión ética. Es buen momento para enunciar que los *soundscape*s son unas formas que, por los materiales que las constituyen y el uso que de ellos se hace, se sitúan entre la llamada “música acusmática” —como categoría dentro de la música electroacústica— y los reportajes y documentales artísticos. El movimiento del *soundscape* toma su fuerza inicialmente de las consideraciones y estudios que Murray Schafer realiza desde comienzos de los años 70 sobre el entorno o medio ambiente sonoro. Es un trabajo en el que, con posterioridad al desarrollado por Pierre Schaeffer y en una cierta vecindad analítica con éste, se investigan los objetos sonoros aislándolos con ayuda del magnetófono y mensurándolos individualmente para su posterior clasificación con el concurso del espectrógrafo acústico. En último término, la utópica empresa del compositor canadiense es la de ordenar el entorno sonoro, apelando en el fondo a una “ecología sonora”. Pero con un trasfondo estético, que es el que sus seguidores —investigadores del entorno acústico y compositores a partir de sus sonidos— han aplicado en sus obras específicas. Como Murray Schafer escribe en su famoso libro *Le Paysage sonore*⁴, “para comprender lo que yo entiendo por estética acústica, consideremos al mundo como una inmensa composición musical que se desplegaría sin cesar ante nosotros”.

TENDENCIAS DIVERSAS EN LOS SOUNDSCAPES

En el espíritu antes expuesto, de una ética ecológica marcada por la recuperación del entorno natural y de una estética en la que los autores se disponen a tratar los sonidos ambientales como sonidos instrumentales de una composición que representase acusmáticamente un cierto entorno —natural o urbano—, han bebido los seguidores canadienses de Murray Schafer hasta el momento presente. Un caso muy rico en matices es el proyecto *Droit de cité*, producido por Mario Gauthier y Claire Bourque para la CBC en Montreal, que tuvo lugar entre el 15 y el 21 de junio de 1992. Se enmarcaba en la “7ª Primavera Electroacústica”, en un apartado denominado significativamente “La Ecología Sonora Radiofónica”. Con una duración entre 10 y 30 minutos, los distintos autores —Gilles Artaud, Jocelyn Robert, M. Gauthier, C. Bourque, Robert Racine, Claude Schryer, René Lussier e Yves Daoust, entre otros— interrumpían la emisión musical en curso en ese momento con sus “retratos sonoros” de distintos aspectos y lugares de la ciudad de Montreal. Los sonidos eran traídos en directo al estudio y una vez allí mezclados y parcialmente transformados, según los casos, a criterio de los distintos autores. Respecto de esta vía, digamos que en el resto de los países el “paisaje sonoro” se ha desarrollado conforme a la estética acústica apuntada por Murray Schafer, pero con una escasa afiliación —salvo algunos círculos de investigadores-compositores, como en nuestro país los de J. Luís Carles e I. López Barrio en los últimos años— a los postulados éticos del investigador canadiense. Cabe señalar especialmente el trabajo de Carles *El Ciclo Diario*, que reconstruía el ambiente sonoro de la Valencia de otro tiempo a partir de las impresiones del cronista Vicente Boix (la obra ha sido recogida en LP). De ese modo, los artistas sonoros han utilizado el magnetófono para captar el mundo que les rodea, escrutándolo y fijándolo con el micrófono como prótesis de sus oídos. Cabe recordar, en todo caso, que el *soundscape* ya estaba en embrión cuando el compositor francés Luc Ferrari abandonaba los planteamientos de la “escuela” de Pierre Schaeffer para usar secuencias sonoras obtenidas con las técnicas del reportaje en su *Hétérozygote* (1963-1964); pero es durante los años 80 cuando conoce una gran expansión.

Tres tendencias muy diferenciadas se han venido dando en el *soundscape*. La primera viene representada, como dijimos, por los seguidores más o menos directos de la postura de Murray Schafer. La segunda ha planteado un trabajo con el entorno sonoro más desprejuiciado, si se quiere, hibridándose en algunos casos con elementos poéticos, documentales o de reportaje, y en otros desarrollando “puentes sonoros” entre dos entornos naturales o urbanos, relacio-

nándolos entre sí en directo con ayuda de las líneas telefónicas o los satélites de comunicaciones. Dentro de esa segunda tendencia tenemos, en el último de los apartados señalados, el trabajo del estadounidense Bill Fontana, del cual podemos destacar dos proyectos bien referenciados, pues han sido editados en CD: *Puente sonoro Colonia-San Francisco* (1987) y *Landscape Soundings* (1990), con abundante material documental sobre sus respectivas circunstancias de emisión, realización tecnológica y concepción artística. Para el primero de ellos, Fontana mezclaba en vivo sonidos recogidos por una batería de micrófonos situados en el Golden Gate con otros situados en el puente por el que cruza el Rhin todo el tráfico ferroviario de Colonia (el Hohenzollernbrücke), mientras por debajo de él se deslizan las grandes barcazas. La suma de ambos conjuntos de señales constituía la obra radiofónica pero, además, se ofrecía en una plaza del centro de Colonia como “escultura sonora”. La otra obra mencionada transportaba sonidos de un bosque cercano a Viena a la Marienplatz, en donde se constituían también en la sustancia de una escultura sonora, mientras esos sonidos “interferían” en directo de tiempo en tiempo la programación regular de la Radio Austriaca. En los dos trabajos mencionados estamos ante proyectos que se vinculan al empleo artístico de las nuevas posibilidades de la tecnología de telecomunicación, lo que une dichas iniciativas con la línea de actuación diferencial del grupo Ars Acústica. En un proyecto global reciente (*Sound Drifting: los silencios hablan entre sí*), comisariado por Heidi Grudmann desde Kunstradio para el Festival Ars Electronica de Linz 1999, los artistas austriacos Andrea Sodomka, Martin Breindl y Norbert Math desarrollaban una ciudad “enteramente virtual en el ciberespacio”. Su *Alien City* existía para los usuarios de Internet, tanto en su aspecto visual como sonoro, y planteaba mutaciones de lo sonoro desde la interacción del usuario/navegante. Los sonidos procedían de diversas ciudades —diferentes espacios— y las grabaciones correspondían a períodos diferentes —distintos tiempos—. En cuanto a la hibridación con elementos textuales o al género del reportaje —con objetos sonoros verbales—, lo que situaría el *soundscape* dentro de la corriente del “*new hörspiel*”, tenemos una gran cantidad de ejemplos en la serie *Metropolis* producida por el Studio Akustische Kunst de la WDR de Colonia desde los años setenta. De entre ellos, uno de los más ambiciosos es el firmado por el compositor francés Pierre Henry —animador, junto con Pierre Schaeffer, de la “musique concrète” en sus inicios, y luego del Groupe de Recherches Musicales (GRM)—. Henry crea un “*hörspiel*” que es, además de un concretista paisaje sonoro de París elaborado con sonidos venidos de diversos lugares y sometidos a un complejo proceso de transformación parcial y montaje, una banda sonora para el film mudo de Walter Ruttmann *Berlín. Sinfonía de una gran ciudad*; de ese modo crea un “*film-hörspiel*”, en la línea apuntada por el teórico y productor de arte radiofónico Klaus Schöning. El título de la obra sintetiza el empeño de su autor: *La Ville. Die Stadt: Metropolis Paris* (1984). Dentro de esa misma serie, citemos el trabajo del austriaco Gerhard Rühm —*Wien wie es klingt* (Viena como suena) (1991-1992)—, que se construye como 24 instantáneas aisladas de la vida cotidiana en la capital de Austria, las cuales serían el equivalente acústico a otras tantas postales. En esa misma línea, pero fuera de las producciones de la WDR, también poseemos buenas muestras en los trabajos de la australiana Kaye Mortley, sobre todo los titulados *Escale Bangkok* y *Des Rues: Paris-Tokyo*. O en *La Ciudad de Agua* —12 postales sonoras de la Alhambra y el Generalife—, realizada por Concha Jerez y por el autor de estas líneas en 1994 sobre sonidos de esas estancias, en un discurso por la memoria y el olvido, lo verdadero y lo falso.

La tercera de las tendencias viene representada en los últimos años por el trabajo de artistas sonoros como el español Francisco López. En su caso, el entorno acústico es considerado a todos los efectos como el más completo “sintetizador”, que provee de una rica y diversa materia prima para su obra. Los sonidos son tratados con equipos electrónicos, mezclados y montados muy cuidadosamente, de modo que se acaba perdiendo la referencia con el entorno del que proceden, en beneficio de los intereses del compositor.

MEMORIA Y PAISAJE SONORO

El paisaje sonoro remite a una falsedad, o quizás a una imposibilidad: la de pretender una equivalencia entre los sonidos de un entorno, de un espacio real dado, y la constituida por esos mismos sonidos, una vez grabados y organizados, en el espacio de una obra sonora en soporte mono, estéreo o multicanal. Si no se admite esa convención, los sonidos de un paisaje sonoro serán inadmisibles como representativos de esa realidad acústica de partida. Pero la asunción de esa convención nos lleva, paradójicamente, a atenuar la fuerza de las convicciones de la “ecología sonora” postulada por Murray Schafer. En efecto, si hemos de rescatar los sonidos del mundo para preservarlos de su desaparición, es claro —también lo es para el autor y teórico canadiense— que de ellos nos queda únicamente un rastro, una huella, que es el registro grabado. Es más de lo que nos quedó de épocas anteriores, cuyos sonidos tan sólo se preservaron —apenas— en las descripciones de los autores literarios y de los cronistas locales. Pero es menos de lo que la ecología sonora quisiera, pues en sus postulados se aboga por una conservación de los entornos naturales con sus sonidos propios, sin añadidos acústicos procedentes de, por ejemplo, las máquinas u otras tecnologías. Por otra parte, a la hora de construir una obra sonora perteneciente a ese género —el “paisaje sonoro” o *soundscape*—, es evidente que estamos procediendo a componer con esos sonidos de partida como elementos.

Conviene no olvidarlo: es una composición con sonidos, lo que nos remite a técnicas y a tecnologías. Y a una sociología de la escucha. Y a una psicoacústica. Así, bajo esas consideraciones, todos los autores de este género ofrecen imágenes compuestas, terminan empleando los sonidos del entorno acústico como el más rico y plural sintetizador posible. Aun en el caso en que se utilicen secuencias completas, sin aparente manipulación —recordemos la obra radiofónica *Wolf Music* (1997), del propio R. Murray Schafer, en la cual un grupo de músicos interpretan a lo largo de toda una jornada partituras del citado autor en una reserva natural canadiense—, ésta se encuentra en el modo de situar los micros, de elegir emplazamientos concretos. En suma, se nos ofrece un cierto espejismo sonoro: una imagen acústica que pudiera querer representar a la realidad de referencia, pero de la que se constituye en un reflejo deformado al que como mucho le queda el aroma del original. Sólo desde la práctica deliberada de un cierto ejercicio de desmemoria de ese original se puede uno adentrar con probabilidades de éxito en un paisaje sonoro compuesto. Sería legítimo decir al respecto de estos trabajos que, en ellos, el recuerdo apela al olvido para dotar a la obra misma de un sentido estético.

Pero, ¿acaso puede hablarse de paisajes sonoros no compuestos? Eventualmente, reservaríamos esa valoración para aquellos paisajes escuchados directamente —es decir, sin ayuda alguna de la tecnología— por los oídos del observador. Porque emplear la tecnología supone —insistimos en ello— una elección, sea o no consciente. Y porque la tecnología es, en sí misma, un filtro de esa realidad que capta, almacena, difunde. Como ejemplo de lo dicho recordemos que en las obras de Bill Fontana, que nos remiten tanto a entornos naturales —*Landscape Soundings*— como urbanos —*Puente sonoro Colonia-San Francisco*—, el compositor americano recoge sonidos en directo, pero los mezcla a su personal criterio —en tiempo real, eso sí—, lo que constituye una composición, una imagen compuesta de la realidad de referencia. Por si fuera poco, Fontana efectúa un año antes un barrido sistemático de los sonidos de esos mismos lugares, lo que le permite establecer los puntos más interesantes para el emplazamiento posterior de los micrófonos. Es decir, hay una muy meditada toma de decisiones que nos permite hablar de una actitud compositiva.

Es evidente que no habría “paisajes sonoros” sin la tecnología de audio. A ello añádase, para según qué proyectos, la de medios como la radio o Internet, caso de que éste último pueda efectivamente considerarse como un medio. Es decir, los

“paisajes sonoros” forman parte del llamado “arte electrónico” y, por ello, no podrían existir sin la tecnología electrónica de grabación, telecomunicación y manipulación de información. Si los “paisajes sonoros” son adición de múltiples tiempos que se funden en uno solo —el de recepción por parte del oyente de su contenido, al menos en lo que se refiere a la obra en sí—, lo son también de múltiples espacios. En el caso de la difusión radiofónica de una obra de este tipo, el tiempo es ya sólo el de la emisión —experiencia compartida simultáneamente por personas distantes entre sí—, mientras que todos los espacios aludidos en ella se han disuelto en el espacio del propio medio, en ese espacio “hertziano”, invisible pero tan real como lo son las radiaciones electromagnéticas. Al respecto de lo anterior, conviene hacer otra puntualización: hablamos mucho ahora de una posible destrucción o subordinación de los espacios físicos por los espacios electrónicos y, en el extremo de esa tendencia, por el llamado “ciberespacio”. Pero no debemos olvidar que nuestra percepción del espacio y del tiempo ha venido, en nuestra era, marcada por máquinas de medición —es decir, de tecnología— que van desde el reloj de pulsera hasta los telescopios de radiofrecuencia. Es también posible que seamos capaces de medir el espacio y el tiempo, pero que aun no sepamos qué son ni el uno ni el otro. Es posible que nuestra aproximación a esos conceptos, esenciales para la evolución de nuestro modelo de civilización occidental, haya estado condicionada —puede que, para la comprensión de algunos fenómenos, fatalmente— desde los planteamientos heredados de los filósofos griegos de la Antigüedad. Y es asimismo posible que una lectura optimista de las posibilidades de las nuevas tecnologías sea la de abrir una vía a otros modelos de lo que pomposamente denominamos “realidad”.

En mi opinión, más allá de las consideraciones de oposición/confrontación entre los espacios “naturales” —los tradicionalmente aceptados, y en ellos incluyo los creados por la práctica de la arquitectura— y los espacios tecnológicos —entiendo por ellos los creados por la tecnología electrónica—, el debate se extendería al dualismo verdadero-falso. A la realidad de la cultura como “lugar común” y a la vez como “decorado” de nuestra sociabilidad, y a la precariedad y provisionalidad de sus convenciones. A los *trompe-l'oeil* y, en el caso que aquí nos ocupa, sólo dominado por lo que suena, a los *trompe-l'oreille* que nos enfrentan a una imagen tópica a la vez que inconsistente del mundo. Una imagen que vale como descripción pero que no es operativa, pues no nos da las herramientas para construir ese mundo de referencia. Es como la memoria: nos permite recordar y organizar las vivencias, pero no vivir experiencias similares o aquellas que la nutren. Como el “paisaje sonoro”, que puede o no remitir a un paisaje o entorno acústico real y que, más bien, toma su fuerza estética de ese mencionado dualismo verdadero-falso. Un ejemplo evidente de aplicación de algunos de esos conceptos es el de la instalación de Christina Kubisch *The Bird Tree* (El árbol pájaro). En ella, el espectador persigue en el espacio, equipado con unos auriculares inalámbricos, los sonidos de unos pájaros que él mismo va interceptando y mezclando en/con su recorrido, a su antojo. Pero la autora nos advierte: “moviéndonos a lo largo de la pared, frente al árbol eléctrico, se pueden escuchar increíbles cantos y combinaciones de pájaros, que distan mucho de ser realistas. Algunos cantos pueden resultar totalmente nuevos para el oyente. Otros pueden evocar reminiscencias personales; algunos de ellos no pueden ya escucharse porque los pájaros dejaron de existir.” Y, portadora ella también de una visión más bien optimista del uso de la tecnología en nuestro mundo, concluía Christina Kubisch su comentario del siguiente modo: “Caminando a lo largo del árbol sonoro con los auriculares en los oídos, todos los visitantes y oyentes pueden recomponer su propia pieza musical y, tras abandonar la sala, intentar escuchar a los pájaros del exterior de una forma, quizá, diferente.” Desde luego, la tecnología electrónica es una magnífica herramienta dentro de ese debate verdadero-falso, y lo es, entre otras razones, porque puede proceder como un acelerador de ese debate, al provocar percepciones —aportar argumentos— antes inalcanzables del mundo que nos rodea. Esa tecnología es también capaz de multiplicar los espejismos. Pero ellos, no lo olvidemos, son un fenómeno perceptivo: estaban ya ahí desde el momento en que la memoria era nuestro propio filtro para archivar y jerarquizar nuestras experiencias del mundo.

SOUNDSCAPES: INSTALACIONES Y PERFORMANCES

Comprobábamos cómo los sonidos del entorno acústico podían formar parte de una instalación o, dicho de otro modo, cómo los sonidos de un *soundscape* podían ser servidos mediante una instalación. Es otro ámbito en el cual se han desenvuelto los artistas sonoros que han —hemos— venido trabajando en y con esos sonidos del mundo que nos rodea. La exposición *Zeitgleich* —celebrada en Hall in Tirol en 1994— daba muestras de esa tendencia en obras de Andrés Bosshard, de Bill Fontana y de Roberto Paci Dalò. Hemos tenido ocasión de aludir extensamente más atrás a la instalación presentada por Christina Kubisch en la exposición *El espacio del sonido/El tiempo de la mirada* (San Sebastián, 1999), y podríamos aludir a performances en las cuales la acción se desarrolla en torno a sonidos del entorno acústico, más o menos estilizados y compuestos.

En esta última categoría, junto a los trabajos de difusión sonora en sistemas multifónicos presentados tanto por el suizo Andrés Bosshard como por el madrileño Francisco López, en ambos casos de una sutilidad que invita al oyente a una cierta contemplación meditativa, nos permitimos señalar una reciente obra propia: *La ciudad resonante* (1999). En ella, los sonidos de una ciudad como Madrid eran mezclados —evaporados— con los de muchas otras y transformados parcialmente por la interacción casi permanente con un improvisador en electrónica en vivo —Pedro López—, estableciendo un desarrollo casi antifonal, en el cual cada uno de los dos intérpretes establecía una parte espacializada de un monólogo a dos voces. La ciudad era proveedora de material sonoro. Pero, en definitiva, el interés no estaba en la representatividad de esas secuencias sonoras respecto de los instantes y las vivencias en los cuales se habían registrado, pues esas anécdotas tan sólo servían como elementos para construir la forma final. La ciudad como un decorado para nuestro devenir. Es otra aproximación ética a eso que llamamos “realidad”, hecha desde un aquí y un ahora que despide una era —la “ilustrada”— y se abre a un hiperespacio —¿ciberespacio?— que ojalá, como decíamos, nos permita comprender qué son verdaderamente el espacio y el tiempo, esos conceptos sobre los que se apuntala nuestro conocimiento de los seres y de las cosas de este mundo.

1 · Michel Chion: *L'art des sons fixés*. Ed. Metamkine, Fontaine, 1991, pp. 41-42.

2 · Recogido en J. A. Sarmiento, ed.: *Marinetti. La radio futurista*, Ed. Radio Fontana Mix, Facultad de Bellas Artes, Cuenca, 1993.

3 · P. Schaeffer: “Les Études”, en François Bayle (ed. y recopil.): *Pierre Schaeffer, l'oeuvre musicale*, libreto de la ed. homónima en 4 CD's, Ed. INA-GRM, París 1990, pp. 29-30.

4 · Ed. J. C. Lattès, París, 1979, p. 281; manejamos esa traducción francesa del original en inglés, *The Tuning of the World*, A. Knopf, Inc., Nueva York, 1976

La música de las delimitaciones del espacio

Olivier Razac

El espacio no es liso. “Estamos segmentados por todas partes y en todas direcciones”.¹ Existen tres formas de delimitación del espacio. En primer lugar, podemos recortar superficies, como cuando trazamos un círculo a nuestro alrededor. Definimos un aquí y un allá, un territorio (los territorios pueden ser concéntricos e irse sucediendo del más próximo al más alejado: el círculo del barrio, de la ciudad, de la región, del país...). En segundo lugar, podemos segmentar las líneas. Definimos un antes y un después, una escala, a menudo jerárquica (como en el caso de un edificio corporativo, en que la dirección ocupa los pisos más elevados, o de una cola, que acerca a cada una de las personas que esperan a la entrada o a la salida). Por último, podemos separar un interior de un exterior, a uno mismo de otro. Definimos entonces un acceso y un rechazo, una elección binaria, un sí o un no (por ejemplo en la entrada de una tienda o una discoteca, donde se decide si se deja entrar o no a los clientes).

El trayecto es la circulación a través de estas delimitaciones espaciales. Pasamos de un aquí a un allá siguiendo un recorrido jerárquico, que depende de una selección en cada umbral franqueado.

LA INTERFAZ DE ACCESO

Lo que ocupa un espacio liso es el trayecto; en un espacio estriado, la ocupación del espacio es la que determina los posibles trayectos. Esta ocupación se garantiza mediante dispositivos, sistemas de inscripción espacial de las relaciones de poder. El dispositivo básico de una ocupación sedentaria del espacio es la interfaz de acceso, que está formada por una frontera, portales y una unidad de selección. La frontera la marcan elementos estáticos (paredes, cristales, etc.) o dinámicos (cámaras, guardias, etc.) y señala un aquí y un allá. En cuanto a los portales, son elementos de detección de información, que captan y transmiten los datos necesarios para autorizar o denegar las entradas y salidas, e indican y materializan la aceptación o la negativa al acceso del candidato. Normalmente, los portales de acceso no son los mismos que los de salida, porque la naturaleza de las informaciones útiles es distinta. Los portales marcan un antes y un después en el trayecto hacia el territorio definido por la frontera. La unidad de selección, por su parte, analiza las informaciones aportadas por los otros dos elementos y envía una decisión basada en criterios físicos, simbólicos y de comportamiento. Da un sí o un no para cruzar la frontera que defienden los portales.

La interfaz de acceso de una gran superficie consta de una primera frontera formada por paredes y cristales que la separan del exterior y uno o dos portales de entrada libre, aunque restringida. Luego llegamos a una zona de transición situada delante de la línea de cajas, que marca una segunda frontera. La entrada la vigilan guardias jurados y cámaras, encargados de realizar una selección moderada. A la salida de cada caja, unos detectores electrónicos registran a los clientes para localizar chivatos magnéticos que informan a los vigilantes de la entrada de cualquier paso no autorizado mediante una alarma sonora y una luz intermitente. La unidad de selección consiste en un control audiovisual que procesa los datos y da órdenes a los guardias a través del *walkie-talkie*. El dispositivo de segmentación circular, lineal y binario de un supermercado determina los trayectos posibles de los consumidores en potencia.

Cuando pasamos de un lugar a otro efectuamos un trayecto caracterizado por etapas espaciales. Estamos en la calle, nos acercamos a la vistosa entrada de la tienda, franqueamos el umbral y nos encontramos ante los productos codiciados. Ese trayecto tiene una cierta duración, por lo que también implica unas etapas temporales: antes de entrar, el momento en que entramos y una vez que estamos dentro. En este sentido, una de las cualidades del trayecto es a la vez espacial y temporal, aunque también hay que tener en cuenta el sonido: pasar de un lugar a otro conlleva una sucesión de etapas sonoras concretas, significa realizar un trayecto sonoro que se añade al espacial.

Para empezar, partimos de un lugar que posee un ambiente sonoro específico, y nos desplazamos hacia otro punto que

tiene el suyo propio, conocido o imaginario. Estamos rodeados de unos determinados sonidos y nos acercamos a otro paisaje sonoro, que está ahí delante y que poco a poco empezamos a descubrir. Avanzamos y los dos ambientes sonoros se equilibran, hasta el momento en que cruzamos el umbral de la interfaz de acceso del lugar al que nos dirigimos. La transición puede ser silenciosa o ruidosa, aunque, normalmente, no existe ningún sonido hasta que se produce el rechazo. Un pitido agresivo es tan eficaz como una barrera física para detener al indeseable. Si quedamos bloqueados, el ambiente sonoro deseado se hace inaccesible: está ahí delante, no alrededor, y la señal de rechazo suena a fracaso. Si conseguimos pasar, el nuevo ambiente está alrededor, y el anterior queda atrás: la evolución musical del trayecto y el ambiente sonoro final forman la melodía del éxito.

El ambiente sonoro es una cualidad de la delimitación circular de un territorio. La señal sonora es una de las materializaciones de la selección y el trayecto musical es la forma sonora de la segmentación lineal.

EL CONTROL DEL AMBIENTE SONORO

El ambiente es el conjunto de cualidades físicas, estéticas y afectivas que caracterizan un lugar. Un ambiente sonoro es consecuencia de la actividad ruidosa y de las condiciones acústicas de un espacio. Las fuentes de sonido son diversas: el viento entre los árboles, el chapoteo de un arroyo, el canto de los pájaros, o el ruido de un avión, una carretera, una conversación... Cada sonido tiene sus peculiaridades, según la frecuencia, la intensidad o el tono. Un ruido puede ser más o menos audible, más o menos fuerte, más o menos agradable. Desde su emisión hasta su recepción, los sonidos se propagan por el aire o a través de sólidos e interfieren unos con otros. El ambiente es pues una mezcla de sonidos de orígenes diversos, en cuya propagación influyen las condiciones acústicas del lugar, que transforman su calidad. Las superficies con las que contacta la energía sonora la rebotan o la absorben, y la geometría del espacio determina la distancia que recorren los sonidos antes de que paredes u objetos los reboten. Se produce un eco más o menos caótico o armonioso en función de si los sonidos se enfrentan o se asocian. Los grados de absorción o rebote dependen del tipo de materiales de las superficies y los sólidos que se interponen y, a veces, la absorción de la energía sonora provoca la resonancia de un objeto. Una frecuencia concreta origina una vibración interna que puede ser molesta, como por ejemplo la de un bibelot o un cristal.

Cuanto más estables son los ruidos y las condiciones acústicas de un lugar, más típico y reconocible es su ambiente sonoro, por ejemplo el de una iglesia, que se caracteriza por la reverberación armoniosa de los pasos, el roce de las ropas y los susurros.

Dejando de lado los estudios sobre la acústica en salas de espectáculos, en general, los ambientes sonoros no han sido objeto de análisis hasta hace relativamente poco. No obstante, la creciente preocupación por el bienestar físico ha suscitado la cuestión de los efectos que causa el ruido en la salud y en la productividad. Crece el interés por controlar los ambientes sonoros cotidianos. Se va imponiendo un control, en principio negativo, de los ambientes sonoros, para limitar el ruido ambiental e insonorizar lugares de trabajo, consumo y residencia, y aparecen así reglamentaciones que establecen normas de construcción para los edificios y niveles sonoros para los equipamientos. La insonorización consiste en acondicionar un local para protegerlo de los ruidos exteriores: alejamos o aislamos las fuentes de ruido y limitamos la propagación de los sonidos. Los ruidos que provocan efectos negativos se frenan mediante paredes aislantes, y revestimientos antivibraciones absorben los golpes contra el suelo. Utilizamos barreras contra los ruidos aéreos, a menudo dobles y con una cámara de aire o una capa de material aislante en medio. Del mismo modo, acondicionamos las zonas de transición para impedir la irrupción de sonidos exteriores cada vez que se entra o se sale.

En general, el aislamiento sonoro consiste en cortar la continuidad de los materiales rígidos que transmiten las vibraciones. Por otro lado tenemos la corrección acústica, que no debe confundirse con la insonorización y cuyo objetivo es proporcionar a un local las condiciones de sonoridad más adaptadas a su función. Un aula, por ejemplo, debe permitir la reverberación para que pueda oírse fácilmente la voz del maestro, pero no hasta el punto de producir cacofonía. Por el contrario, una sala de lectura debe absorber y amortiguar los ruidos para favorecer la concentración, aunque al mismo tiempo debe permitir una conversación en voz baja entre los integrantes de un grupo de trabajo. En definitiva, se trata de una gestión funcional del sonido, y no tanto de una supresión del ruido. Además de la insonorización, en la actualidad se están desarrollando técnicas de control positivo de los ambientes sonoros destinadas a crear sonidos de una determinada calidad (neutra, cálida, relajante, etc.) y a ajustar los aspectos acústicos. Este tipo de diseño sonoro consiste, básicamente, en esculpir los sonidos. En este sentido, existen programas informáticos que permiten trabajar todas las características de una onda para obtener una sonoridad concreta (son muchos los que consideran que el sonido producido por un objeto influye en la representación que nos hacemos de él). A partir de aquí, intentamos dar una identidad sonora a los objetos en función de objetivos de marketing (el sonido de un coche familiar, tanto del motor como de las puertas, debe producir una sensación de calidad, solidez y seguridad). Hay diseñadores que trabajan sobre fondos sonoros, musicales o bien basados en ruidos, que modifican el ambiente de un lugar, como en el caso del hilo musical en aparcamientos y ascensores, que tiene la misión de relajar y disipar la agresividad o el temor a que se produzca una avería.

Un ambiente sonoro posee dos dimensiones: por un lado es un conjunto de datos acústicos mensurables y objetivos y, por el otro, la forma en que un cuerpo, una inteligencia o una sensibilidad percibe esos sonidos. Por lo general, se cree que el ambiente sonoro influye en la impresión subjetiva que transmite un lugar. El control de los sonidos y de las condiciones acústicas permite crear un espectro concreto de tonalidades afectivas; de ahí que el compositor del nuevo *jingle* de la SNCF (Sociedad Nacional de Ferrocarriles Franceses) haya integrado la imagen de la empresa, las condiciones acústicas de las estaciones, el sistema de megafonía y la recepción de clientes. “La principal dificultad radicaba en hacerse escuchar por miles de personas que gritan al mismo tiempo sin ser agresivos. Hay que decirles educadamente: “—Cállense, por favor. Tenemos algo que decirles—” reduciendo al mínimo el efecto de reverberación y agitación del anuncio”².

La composición de ambientes sonoros permite generar sensaciones y acciones coherentes con el funcionamiento de un lugar. Se habla de un efecto “metábolo” cuando los sonidos se funden y se hace imposible distinguir una figura precisa sobre el fondo sonoro. Este efecto surge cuando el contexto sonoro es plano y continuo, cuando los ataques son imprecisos y la reverberación del local se superpone a los sonidos. La impersonalidad de los sonidos de este efecto induce un sentimiento de euforia. El ambiente metabólico, en el que no destaca ningún sonido, favorece una escucha desvinculada de cualquier fuente sonora, como si hubiese un único sonido fluido y homogéneo en su diversidad continua. En cambio, hablamos del efecto ubicuidad cuando los sonidos pueden surgir de cualquier punto del espacio. Dicho efecto resulta angustioso debido al anonimato de los sonidos, desconocidos y sorprendentes.³ Un supermercado produce un efecto metábolo en el que distintos sonidos se funden en una mezcla consumista: las voces, los pasos y el chirrido de los carros se combinan con los mensajes del altavoz, la música de fondo y los ruidos de las cajas registradoras para provocar la torpeza entusiasta de la compra pasiva. No obstante, incluso en este ambiente quedo, ocurre de repente un incidente, y unos individuos no autorizados intentan entrar o salir por la fuerza: el efecto de ubicuidad acecha.

LA SEÑAL SONORA

La función de una señal es llamar la atención. Su principal característica, que es corta e intensa. Reúne en una mínima expresión significados que van más allá. Como el símbolo, está relacionada con un referente claro, pero si bien el símbolo evoca un concepto o una idea, la señal suscita directamente una reacción psicológica o física. Su materialidad altera el cuerpo y el alma y los hace reaccionar de una forma automática, determinada: las luces de emergencia de un vehículo prioritario deslumbran por la rotación de su señal luminosa, la sirena resuena en el oído y hace vibrar cuerpo y alma al ritmo de su tonalidad.

Las señales sonoras suelen ser pequeños grupos de notas del mismo timbre que se suceden rápidamente o se ejecutan en acordes simples. Se utilizan solas o se refuerzan con signos visuales. Como ejemplos, tenemos la sirena de los coches de policía, el pitido que anuncia el cierre de las puertas del metro o la alarma de los detectores magnéticos de las tiendas. La señal sonora presenta varias ventajas respecto de la visual: llega a las personas aunque estén de espaldas (tiene un campo de acción circular y no semicircular), resulta más difícil de ocultar (un simple obstáculo puede tapar un cartel, pero no es habitual que sonidos parásitos sobrepasen la potencia de una alarma), alcanza al objetivo aunque no lo pretenda (de todos los sentidos, el del oído es el más difícil de desconectar; si nos tapamos la nariz no ocurre nada, pero si nos tapamos las orejas el sonido sigue pasando a través del cuerpo, de los huesos). Es mucho más fácil decir “No he visto el cartel” que “No he oído la sirena”. El sonido tiene una conexión directa con el cuerpo y las emociones, gracias a la cual produce efectos más rápidos, inconscientes y universales.

Una señal de acceso debería ser siempre silenciosa. El orden de las circulaciones es la fluidez sin colisión. El incidente ruidoso quiebra la tranquilidad de los desplazamientos. La mayor parte del tiempo, las interfaces de acceso no pretenden marcar el paso de un lugar a otro. Una señal supone un consumo de energía, y la regla del ahorro de dispositivos impone que sólo se señalen las excepciones, los casos minoritarios. Así, cuando el buen funcionamiento de un lugar exige una circulación lo más libre posible, la entrada y la salida son insensibles; entramos y salimos como si no hubiese una selección. Entramos en un territorio prohibido como si se tratase de un lugar público, abierto a todo el mundo (los centros comerciales, los aeropuertos, los parques...). A pesar de todo, se puede indicar el privilegio que supone el derecho a entrar mediante una agradable señal de acreditación, como en el caso de los hoteles de lujo donde el portero recibe al huésped de categoría con un “¡Buenos días, Señor!”.

Por el contrario, una señal de bloqueo es necesariamente ruidosa. El ruido, con sus connotaciones negativas, representa la confusión, el caos, y se entiende de dos formas. En primer lugar, no es armónico debido a una falta de proporciones (un sonido es ruidoso cuando es desproporcionado en intensidad para el oído que lo capta, cuando está formado por frecuencias sin una medida común y cuando consta de timbres mal combinados). En segundo lugar, el ruido es una perturbación indeseable en el canal de transmisión de las informaciones, resulta de la resistencia material al paso del flujo de energía y distorsiona la claridad del mensaje original. Una señal de bloqueo combina ambos conceptos: es un sonido sin armonía que denota una perturbación funcional en los espacios de circulación de un lugar.

La señal de bloqueo emitida por un dispositivo de selección tiene tres funciones: indica a todo el mundo que ocurre algo negativo, malo, peligroso; avisa inmediatamente a los vigilantes de la naturaleza de la infracción; e informa al intruso de su situación. En estos tres casos, la señal sonora provoca reacciones automáticas. El ruido modulado suscita arcos reflejos. Todos, entre la multitud, nos quedamos perplejos y nos encogemos de hombros instintivamente para indicar nuestra inocencia. El vigilante activa su programa de expulsión o cierre. El indeseable o infractor se queda helado por el tono amenazante de la alarma. Del mismo modo, el claxon de un coche advierte al peatón imprudente de una posible colisión, y provoca que se detenga instintivamente para evitar el peligro.

El reflejo inducido por la señal es consecuencia de un verdadero adiestramiento sonoro. La costumbre de asociar un tipo de sonido con un tipo de reacción se incorpora en una selección de comportamiento binaria. El sonido puede ser positivo o negativo, y la reacción de tranquilidad (alegría, calma...) o inquietud (miedo, ira...). Se trata de una capacidad auditiva social que se ha convertido en algo automático. Constatamos que los sonidos de volumen medio se perciben positivamente, y los que son excesivos, negativamente. Los primeros son armónicos, conocidos y discretos, mientras que los segundos son disonantes, extraños y fuertes. Estos significados sonoros se derivan de la repetición de las asociaciones de un determinado sonido para una determinada situación en la mayoría de los contextos auditivos, ya sea en la televisión, en el ordenador, en una máquina o en dispositivos de delimitación espacial⁴.

COMBINACIONES Y TÁCTICAS DE PODER

Los trayectos a través de las delimitaciones del espacio componen en cada ocasión una determinada música, es decir, una combinación de sonidos que inspira efectos subjetivos particulares. Además de las tonalidades afectivas que suscitan los ambientes y de las impresiones que causan las señales, existe una sensación global derivada de la combinación y el encadenamiento de esos sonidos. Por una parte, los ambientes y las señales se mezclan según se desarrolla el recorrido. Los ruidos exteriores interfieren en el ambiente interior, los pitidos y las alarmas suenan sobre un fondo de metabolismo o ubicuidad. El trayecto se “ejecuta” con notas y acordes específicos. Por otra parte, esas notas se suceden en función de un determinado ritmo, rápido o lento, fluido o irregular, que es ininterrumpido o se corta en seco. Y esas sucesiones rítmicas de sonidos particulares forman melodías, que son la materialización concreta y sonora de las acciones de un dispositivo de ocupación del espacio en cada cuerpo que lo atraviesa.

Los dispositivos espaciales interpretan dos tipos de partituras⁵: las de la música del acceso y las de la música del rechazo. La transición de la calle al supermercado es musicalmente relajante, ya que pasamos de un ambiente de sonidos violentos y desconocidos que no dejan de interrumpir el bullicio a un entorno fluido donde todos los actos sonoros se suavizan. Al mismo tiempo, pasamos de un espacio abierto, público y desordenado, donde somos un transeúnte cualquiera, a un lugar cerrado, privado y organizado donde nos convertimos en un cliente privilegiado. La escucha de la secuencia sonora de acceso produce y mantiene una sensación de bienestar y merecida seguridad porque el ambiente que se desea se consigue fácilmente.

En cambio, la música del fracaso es entrecortada y ruidosa. El ambiente ansiado está delante, inundado por la señal agresiva de bloqueo que se mezcla con el ambiente que se quiere abandonar. El “¡No!” del portero de discoteca se interpone, delante de la música inaccesible, y resuena en los oídos del juerguista decepcionado que permanece en la calle silenciosa. Estos pequeños encadenamientos sonoros interpretados y percibidos se asemejan a los *jingles* de música concreta, compuestos con sonidos reales cuya sucesión expresa algo al instante y genera tonalidades afectivas adecuadas al funcionamiento de las delimitaciones. No sólo se seleccionan los accesos, sino que además se induce una sensación estética de orgullo y de privilegio para aquél que es admitido, y de vergüenza e inferioridad en el caso del indeseable. La música de las delimitaciones es la herramienta afectiva de las jerarquías espaciales, porque favorece la eficacia, la discreción y la legitimidad. Por eso en los lugares de trabajo, de consumo y de residencia de la posmodernidad se controlan los ambientes sonoros y se utilizan las señales. El sonido cotidiano se ha convertido en un elemento esencial de las tácticas de poder.

Las dos músicas características de las delimitaciones distinguen entre dos tipos de músicos/oyentes, usuarios de los dispositivos espaciales. Por un lado están los que interpretan y escuchan un trayecto musical plácido, fluido y previsi-

ble, y por el otro los que estropean la melodía general provocando la irrupción del ruido. La banda sonora del fracaso estigmatiza al indeseable a los oídos de los autorizados que lo rodean. Marca su diferencia en el plano afectivo y, simultáneamente, enfatiza la melodía del privilegiado. Gracias a la composición de los trayectos musicales, el elemento malo ataca a los buenos al mismo tiempo que ataca la frontera. Por eso los buenos tienden a adherirse musicalmente a los dispositivos y están dispuestos a defender la tranquilidad de su paisaje sonoro de la fractura ruidosa de un exterior amenazante. Los intrusos trazan recorridos musicales discordantes y conflictivos que los desenmascaran y, al mismo tiempo, les permiten reconocerse y reunirse. Sufren la composición instrumental de los dispositivos pero, a fuerza de jugar con ella, llega a gustarles el ruido del fracaso y del rechazo. La música suave del acceso autorizado les avergüenza, y transforman las herramientas sonoras del orden espacial en instrumentos de una cacofonía subversiva.

[Gráfico p. 292]

[izquierda]

Ambiente del acceso denegado

Ambiente 1

Vd. está aquí

“¡No!”

Rechazo

Antes y después alrededor

[derecha]

Ambiente del acceso aceptado

Ambiente 1

Vd. está aquí

“¡Sí!”

Acceso

Antes y detrás

Ambiente 2

Antes y después delante

Ambiente 2

Después y alrededor

1 · Gilles Deleuze y Félix Guattari. “Micropolitique et segmentarité”, en *Mille plateaux*. París: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 254.

2 · Louis Dandrel, citado en Stéphane Mandard, “Les meteurs en scène de l’acoustique”, *Le Monde interactif*, 15 de septiembre de 1999.

3 · Sobre el efecto metábolo, véase el artículo de Grégoire Chelkoff, en Jean-François Augoyard y Henry Torgue (dir.), *À l’écoute de l’environnement. Répertoire des effets sonores*. Marsella: Parenthèses, 1995.

4 · Basta con reflexionar sobre la similitud entre los sonidos positivos y negativos, ya sean señales acústicas (gana/pierde) en los concursos de la tele, mensajes de error o de acceso del ordenador, el pitido del código de barras o la alarma del detector magnético.

5 · Más concretamente, son los individuos quienes interpretan la música de las delimitaciones del espacio. Sus desplazamientos provocan la sucesión de los sonidos según la estructura del dispositivo/director de orquesta.

La voz¹: entre el cuerpo y el lenguaje

Guy Rosolato

No cabe duda de que en la ópera la voz obtiene una amplitud que la lleva hasta sus límites. Esto también sucede en las obras “líricas”, pues basándonos en todo lo que las distingue de la música instrumental (¿podríamos llamarla “pura”?), somos capaces de observar sus características como si hubiesen sido amplificadas. El predominio de ciertos defectos, como la tendencia complaciente a la gran aria o la exagerada y a veces insoportable simplificación del argumento, nos da motivos para cuestionar la ambigüedad de las convenciones que hacen posible la existencia y la pervivencia de este arte.

Por supuesto, podríamos imaginar que se puede rehabilitar la ópera, tal y como se hace actualmente con otros espectáculos bastante ridículos con la excusa de que lo que se pretende es recuperar el espíritu de nuestra infancia, adquiriendo espontaneidad y frescura de ideas. Ciertamente.

También podríamos rendirnos ante el valor psicológico y documental de la obra y constatar que se corresponde perfectamente con la biografía y la personalidad de su compositor o reconocer su íntima relación con los intereses de una sociedad en concreto.

En este artículo, nuestra intención es partir del hecho de que la ópera suele estar definida por un carácter artificial, cuyo artificio, lejos de pasar desapercibido, es tan manifiesto que atrae nuestra atención hacia esta particularidad², sin que se trate de una cualidad o de un defecto, sino de un hecho determinado por los factores impuestos por la propia voz.

Incluso si consideramos la ópera como una película de serie B o como un videoclip comercial orientados según la demanda de los consumidores, el poder de esta demanda seguiría necesitando de una explicación. Podemos argumentar que las obras que logran un mayor éxito, aquellas cuya sutileza se mantiene de principio a fin, mantienen este nivel de artificio para marcar una especie de separación, un distanciamiento. Este denominador común, independientemente de sus características en cuestión, se basa en la preeminencia de la voz, considerada desde el punto de vista de su mayor eflorescencia, y, por tanto, en la importancia que adjudica al lenguaje como expresión de la acción dramática. De esta manera, la ópera lucha y vence, se alimenta y fluye entre dos posibilidades que la dividen y pertenecen a la voz: se debate entre el cuerpo y el lenguaje.

Estas dos orillas, que a pesar de todo forman el río, permiten la existencia de un paisaje, una imagen formada por lo fantasmático a menudo inconsciente centrado en el cuerpo. Si somos capaces de describirlo, quizás podamos discernir la fuerza que motiva nuestra fascinación por lo maravilloso, casi en el límite de lo sagrado, y a la inversa, quizás podamos arrojar un poco de luz sobre una serie de repulsiones más o menos confesadas.

A lo largo de este recorrido, estableceremos una comparación con el torbellino de alucinaciones acústico-verbales que se organizan en este mismo campo del cuerpo y el lenguaje.

La importancia adquirida por la voz en la ópera evoca para todos, ya sean artistas o no, y en mayor medida que la música instrumental, las experiencias dinámicas del cuerpo cuyas raíces se encuentran en todo lo vivido durante la infancia.

Debemos subrayar en primer lugar que la voz es la *emanación* más poderosa del cuerpo. Desde el principio el bebé ya es consciente de su poder, como irradiación de su cuerpo todavía relativamente inmóvil que se proyecta hacia un espacio más vasto y abarca un área que se puede extender en todas direcciones y traspasar las barreras que obstaculizan la visión. Desde el primer momento, el grito es una manifestación de la *excitación* de la materia viva, ya sea de dolor o de placer, autónoma y sensible a estímulos, una excitación que es la propia vida. Pero existe una separación que revela el sentido de la omnipotencia del sonido a la vez que establece una distinción entre un grito de excitación (una actividad innata, pasiva, reactiva y espontánea) y el uso de ruidos vocales, los cuales se pueden dividir en tres categorías: según el control de su emisión, según los efectos que pueden producir en su entorno y según la reproducción de sonidos ya oídos. En la soledad de su cuna, el bebé alucina activamente sobre su familia ausente y la voz de su madre, todo gracias a juegos vocales.

Estos primeros esfuerzos vocales son de gran importancia por dos motivos: evocan el mundo imaginario de nuestros orígenes y están relacionados con un umbral sonoro culturalmente rechazado. A medida que nos hacemos adultos, reducimos la amplia variedad de sonidos que somos capaces de producir y mantenemos únicamente aquéllos que permiten la comunicación de manera más eficaz. Simplemente abandonamos o ignoramos los pequeños movimientos de los músculos de la laringe y la respiración, los esfuerzos malogrados y los elementos iniciales, intermedios o constituyentes de las expresiones especializadas de la voz.

Las investigaciones realizadas por Dieter Schnebel mediante la utilización de micrófonos intrabucales o situados en las zonas cefálicas pertinentes no sólo han logrado que comprendamos mejor estos sonidos infraliminares, evocadores de los primeros juegos de la infancia, sino también que se usen con un enfoque musical con “cantantes” que improvisan entre ellos. No cabe duda de que esta actividad corporal mínima gracias a la que surgen los sonidos, no es desconocida a las personas que se sorprenden al descubrir que están “acompañando” con inflexiones casi mudas una canción conocida o la lectura a primera vista de una partitura.

Las alucinaciones psicomotrices verbales, estudiadas por los psiquiatras del siglo pasado, tienen un gran interés porque se basan en experiencias similares. J. Seglas describió la impresión de “haber sido hablado”, sin que él lo hubiera querido, en cierto sector de su cuerpo. No se trata de otorgar una importancia indebida a un mecanismo tenue que parecería explicar las alucinaciones en toda su complejidad a través de un atomismo intangible o de la fisiología de los movimientos articulatorios. Más bien, lo que se debería tener en cuenta, es que estos fenómenos hacen referencia a un momento primario en que la voz aún es señal de excitación corporal. Pero en este caso, la voz debe considerarse en el propio instante del cambio, que el bebé siente como el germen del poder, un momento en que la voz pasa de ser pasiva y espontánea y afirma su capacidad de ser dirigida y, sobre todo, de ejercer un impacto sobre los demás. Esta regresión de lo imaginario obedece al *ideal del período inicial*, el período materno. La voz se convierte en un grito mudo en el que las palabras han prescrito (debido a un impasse lógico que es reactivado por un obstáculo o *double bind*), en los únicos movimientos expresivos virtuales de una excitación primigenia y liberadora, lo más cercana posible al funcionamiento básico del órgano. Esta excitación narcisista, que aspira al otro en el Yo, está cargada de fragmentos de cadenas significativas, basándose en un complejo proceso del que no hablaremos ahora. Este ejemplo basado en las alucinaciones demuestra hasta qué punto la voz (o cualquier otro medio de influencia alucinatorio como las ondas, fluidos y corrientes) permanece conectada a una dinámica del cuerpo y a lo fantasmático.

En oposición a esta infrasonoridad, el grito representa el poder de la voz, su autoridad y el terror que inspira en el bebé.

Es el sonido más fuerte que el cuerpo es capaz de producir “de manera natural”, un modo de imponerse o, en todo caso, de captar la atención. Los instrumentos de viento toman el relevo de la voz. La laringe cae en el olvido ante la estridencia de los silbidos, las sirenas, la delicadeza de los instrumentos de madera, el clamor de los metales y el volumen del órgano, y se convierte, en palabras de Ligetti, en una “prótesis gigante”.

En la ópera, el grito (explosión de pasión, recurso a una forma salvaje y excepcional de comunicación), constituye el estallido extremo de la voz. El registro más agudo está muy próximo, con todo el horror sagrado, o incluso la horripilación, al que puede inducir. Se roza el umbral convencional o psicológico, o llega a atravesarse cuando se quiere sugerir una ruptura, un trauma o simplemente un drama: los ejercicios de coloratura, la conocida risa sardónica (quizás hasta un gemido o un acercamiento ocasional al *Sprechgesang*) son testimonio de este gusto por el superlativo sonoro. Este exceso alcanza su cumbre en la ópera wagneriana, en la que la lucha entre la orquesta y las voces, que literalmente retumban, depende de los medios físicos de encantamiento. Se canta *a voz en grito*.

Existen dos modalidades diferentes que permiten la aparición de esta fascinación, el trance y el éxtasis, y tres grandes mecanismos que favorecen su acción. El aumento de la intensidad de los sonidos y la aceleración del ritmo pretenden provocar, sobre todo, un trance exaltado, expansivo y motor, mientras que las repeticiones ritmadas tienden a suscitar un éxtasis concentrado e inmóvil. Hoy en día, la utilización de la “sonorización” para alcanzar el nivel de decibelios más elevado consigue que se supere con creces el umbral de sufrimiento del oído, y de esta manera se produce un efecto literalmente estupefaciente, como el estado que se busca al consumir drogas. (Estoy pensando tanto en conciertos de Sun Ra como en el *Polytope* de Xenakis).

También se debe considerar otro aspecto de la voz: que es *producida*. La voz, en otras palabras, debe ser considerada como una de esas *emisiones que se separan del cuerpo*, originada gracias a un esfuerzo subterráneo de fabricación (el metabolismo) y que, una vez expulsada, se convierte en un objeto distinto del cuerpo, desprovista de todas las propiedades de sensibilidad, reacción y excitación, adquiriendo en su lugar un valor que atrae el deseo del otro. Si comparamos la voz con los objetos que consideramos “parciales” (pechos, penes, excrementos), constatamos que la fantasía de su dinámica instintiva resulta evidente. Debido a que la voz se puede sostener y repetir durante su emisión y según la respiración, inspira una especie de poder: es bien conocida la duración de ciertos espectáculos, privilegio de la ópera y de Wagner. Tanto su contenido oral (perceptible en la imperiosa necesidad de consumo de música) como su componente anal (cuando se convierte en un objeto de valor o en objeto de colección para un aficionado) desaparecen ante sus evidentes características sexuales. Esta conclusión es inevitable dado que la tesitura de cada voz se corresponde perfectamente con los papeles protagonistas de las relaciones amorosas; sólo el contratenor altera esta asignación de papeles al provocar una sensación de extrañeza. ¿No sería útil estudiar los motivos que llevaron a la contratación de *castrati*? ¿Lo hicieron para conseguir sopranos de la mayor pureza posible? ¿O para afirmar, al exhibir estas cohortes angelicales, la omnipotencia de los poderosos, capaces de detener el curso de la naturaleza? El contratenor, que con todos sus subterfugios formó parte de la música de un período determinado, procede de una tradición, también evocada por los actores masculinos y travestidos de teatro japonés, en la que la castración, sublimada en el arte, adquiere el valor de referente simbólico. La voz se convierte en la imagen de la cuestión fálica.

La exposición de todas estas relaciones fantasmáticas no estaría completa si no señaláramos la característica excepcional de la voz de ser al mismo tiempo emitida y oída, generada y recibida por el propio sujeto, como si, comparándola

con la vista, hubiese siempre un espejo “acústico” en funcionamiento. Así se articulan estrechamente las imágenes de entrada y salida del cuerpo, llegando incluso a fusionarse, invertirse y predominar unas sobre otras.

El espacio corporal se organiza en función de sistemas sensoriales de control (sobre todo en las situaciones de defensa), principalmente en la oposición entre el campo auditivo y visual. A éstos se les podría asignar una mayor función en la constitución de una patología estrechamente relacionada con este espacio³.

El área de vigilancia para impedir cualquier efracción corporal es mayor en el caso del oído, pues se extiende incluso hacia atrás; es más, deberíamos insistir en que *el oído también percibe los sonidos circulatorios, digestivos, respiratorios, musculares y óseos procedentes del interior del cuerpo*. Éste es un punto clave. Se establece una correspondencia entre *lo exterior, lo anterior y la vista* por un lado, y entre *lo interior, lo posterior y el oído* por otro lado, una correspondencia que en algunos casos se convierte en identidad. Sin embargo, la complejidad de estas relaciones es tal que puede generarse la secuencia *anterior-interior-visual* en oposición a *posterior-exterior-auditivo*. Es esta inversión entre lo *interior* y lo *exterior* lo que resulta pertinente para el estudio de las alucinaciones.

Lo fantasmático relacionado con la entrada y la salida cuenta también con sus características propias. Así, una emisión vocal que sigue la dirección del aire exhalado es lo contrario a la absorción de alimentos y excluye toda posibilidad de simultaneidad entre ambos, por tanto se opone a la oralidad. De hecho, la entrada auditiva se enfrenta, en lo imaginario, con las otras entradas propias del cuerpo, como la incorporación oral, la incorporación visual (la cual mantiene una distancia con el objeto a través de la orientación ocular y cefálica necesaria), la incorporación anal (en el sentido excretorio contrario), la polaridad sexual, la emisión seminal masculina y la recepción femenina, e incluso todos los tipos de efracciones somáticas (en una ruptura que define el trauma).

Se piensa que las alucinaciones están determinadas por una u otra estructuración corporal imaginaria según las oposiciones que acabamos de mencionar: dentro/fuera, anterior/posterior, entrada/salida, auditivo/visual.

De la misma manera se conjeturarán las modalidades de acción musical que, como la de Wagner, se basa en los efectos físicos del “poder” vocal y de la demanda de un “ascetismo” musical dirigido a rechazar un placer demasiado superficial, con el objeto de alcanzar un nivel superior de audición a partir de un efecto desagradable o un esfuerzo. Sin embargo, esta última progresión es necesaria para la adaptación a las nuevas formas musicales. Pero, en esta inmensa acumulación de medios, no debemos percibir una intención de aniquilación, la cual, a través de lo fantasmático anteriormente descrito, nos lleva, por una parte, a una ideología destructiva de los dioses debido a la falta de hombres y, por otra parte, a los proyectos más extravagantes y kitsch, como los frescos de los castillos de Luis II. ¿No es precisamente esto lo que un hombre como Nietzsche rechazaba con una profunda aversión?

Pero la voz, bajo otra perspectiva que podríamos calificar de centrípeta, debe reprimirse más. De hecho, en ella se perciben las primeras *introyecciones* que preparan el terreno para las identificaciones. D. A. Freedman constató que los bebés ciegos de nacimiento son capaces de distinguir la voz de su madre de manera selectiva a la temprana edad de diez semanas⁴. Esto demuestra que un bebé normal posee la capacidad de discernimiento. No obstante, deben pasar cinco o seis meses para que la vista se convierta en el sentido principal de delimitación *exterior* del objeto que resulta introyectado durante los seis primeros meses, a partir de esquemas no visuales y principalmente cenestésicos. El autor

al que acabamos de hacer referencia señala que Piaget limitó sus observaciones sobre el desarrollo del concepto de objeto a las respuestas del bebé puestas en relación únicamente con la percepción visual. Es necesario reconocer la importancia de las primeras introyecciones auditivas y vocales, ya que es sólo después cuando la organización del espacio visual permite la percepción del objeto *como algo exterior*.

El bebé encuentra en la voz materna señales de acercamiento que indican cariño, satisfacción y un entorno afectuoso. La coordinación entre la visión y la audición es muy temprana y tiene su origen directamente en el nacimiento; Aaronson y Rosenblum han demostrado que un bebé de entre tres y ocho semanas articula sus preferencias en torno a la voz materna⁵. Sobre este modelo, el bebé empieza a utilizar su propia voz. Antes de adormecerse, el bebé realiza una serie de intentos para reproducir los sonidos que para él son importantes, mientras que al mismo tiempo empieza a eliminar aquéllos que surgen de la excitación espontánea. Este entrenamiento es crucial, ya que forma parte de la misma melodía y del mismo ritmo que llevan al habla y a los gestos. Antes del uso de las palabras, ya se ha empezado a producir una identificación corporal basándose en una introyección de la voz “nutriente”, representada por el pecho como objeto inicial. De este modo, la convergencia de “entradas” impone la manera oral. Si bien la voz materna ayuda a crear un entorno agradable para el bebé, un medio que lo rodea, lo ampara y lo protege, también puede, en caso de rechazo total, convertirse en una penetración puramente agresiva y dolorosa contra la que el bebé no puede defenderse de ninguna manera. Podría decirse que la voz materna es el primer modelo de placer auditivo y que las raíces y la nostalgia de la música se encuentran en una atmósfera original (que podríamos denominar como matriz sonora u hogar susurrante) o *música de las esferas*. Pero no deberíamos simplificar su génesis. La reviviscencia de la voz siempre supone un alejamiento, un camino irreversible en la medida que concierne al objeto perdido. Y en esta distancia, el propio agente de la separación (el padre) tiene su garante vocal. El bebé distingue la voz que se interpone entre él y su madre, que atrae selectivamente sus intereses y deseos. Se trata de una diferencia de registro, que además está estrictamente relacionada con la diferencia de sexo, el primer rasgo con el que se familiariza. Si consideramos esta pérdida, este primer abandono que se recuerda, como un resultado de la propia voz, se establecerá un sutil juego de evocación ritual entre la voz del hombre y la voz de la mujer, porque además de la separación de la madre, inducida por el padre, debe añadirse una duplicación, con la muerte del padre, en la propia base del sistema simbólico, cuyo efecto es a la vez la superación y el mantenimiento (el relevo) de la ausencia.

En este punto debería resultar evidente que esta separación y sacrificio (considerado como una separación aceptada) pueden cobrar formas diferentes dependiendo de si la imagen del padre y la imagen de la madre están idealizadas y diferenciadas, o de si existe una inversión de papeles o una obliteración de la organización simbólica del padre.

La voz también ofrece la oportunidad de vivir una experiencia fundamental de *armonía* corporal cuando se consigue una *adecuación* entre su producción y su recepción vocal. Probablemente esto sólo se consigue cuando el bebé comprende que existe una diferencia entre su propia voz y la de su madre y cuando distingue sus rasgos comunes, así como la capacidad de hacerlos *unísonos*. Esta posibilidad de “enarmonía”, aunque sólo se consiga brevemente por medio de un sonido fugaz, un timbre, una nota alta o una melodía, puede convertirse en la imagen de la fusión del bebé con su madre, de una unión que se hace *real* de manera práctica y voluntaria, un auténtico *hechizo*, cuyo rastro encontramos en el *encantamiento* de la música.

El despliegue armónico y polifónico se puede percibir como una sucesión de tensiones y relajaciones, de unísono y diver-

gencia entre diferentes partes que se escalonan y se oponen en los acordes, para resolverse a continuación en su unidad más simple. De este modo, la armonía representa la dramatización total de la separación y la reunión de los cuerpos.

Hemos definido uno de los primeros campos en los que el bebé aprende a distinguir las diferencias. La voz también se puede considerar como un *objeto de perspectiva* en la medida en que, en las sucesivas estructuraciones de la personalidad con relación a la diferencia de sexo, es capaz de asumir la función de *pene materno*.

Después de tratar las diferentes consecuencias corporales de la voz, podría parecer que su privilegio particular se debe a que se sitúa en la encrucijada de un cierto número de experiencias vividas durante la infancia. Si reagrupamos las principales fuerzas perceptibles, podemos establecer una topología basada en las relaciones entre 1) las características somáticas de la audición y la visión, sobre todo de tipo espacial, 2) el sistema de comunicación (digital o analógico, aunque volveremos a tratar este aspecto) en base a los significantes y 3) la función del objeto. Debido a la participación de lo fantasmático, esto afecta no sólo a las alucinaciones, sino también, y hasta cierto punto, a la obtención del placer musical.

También deberíamos señalar que la voz se puede definir con los mismos términos que se utilizan para describir la pulsión freudiana. Su fuente es corporal, orgánica y surge de la excitación, tiene una fuerza, un campo y una finalidad, el placer, unido a la tensión que se desea aliviar, y un objeto, que es llegar al receptor para establecer la comunicación. Tomando la música como metáfora de la pulsión en general, podemos considerar la voz como una pulsión cuyo único representante es la propia música⁶.

Llegados a este punto, debemos plantear una pregunta: ¿a qué se debe esta insistencia en el aspecto corporal de la voz? ¿Por qué se otorga tanta importancia a las primeras experiencias de un bebé? ¿Se trata de una inútil preocupación por el genetismo que pretende valorizar un pasado inaccesible y reducir la música a una regresión? A estas alturas, debería resultar evidente que éste no es nuestro objetivo, sino el de simplemente distinguir el proceso regrediente de la *fantasía*. No cabe duda de que aquí participan el cuerpo y la experiencia vocal de los primeros sonidos, pero no es sólo esta anterioridad la que asegura la única eficacia de retorno. Podría señalarse, de manera más convincente, la organización de la fantasía, cuya estructura implica una permanencia y una insistencia en la reminiscencia de este origen. De este modo, la voz supone un ejercicio corporal con imágenes antiguas recompuestas a través de una *evocación* surgida de la fantasía. Como prolongación del cuerpo tan diversificada como el rostro, la voz está integrada por retazos de deseos e intenciones pasadas que le confieren su propia singularidad.

No se puede negar que la música no tiene ninguna necesidad de palabras y lenguaje, y que la poesía se considera “musical” de acuerdo con sus propias reglas, las cuales son las mismas que se aplican a la comunicación. Esta diferencia sistémica ha sido brillantemente descrita por N. Ruwet⁷.

Sin embargo, debemos rendirnos ante la evidencia: en cuanto la voz se pone en relación con la música, nos encontramos en el campo del lenguaje. Cantamos palabras, y las correspondencias que se establecen son identificables, signifi-

cativas y analizables. Una melodía de Fauré, Debussy o Ravel puede ser estudiada con detalle y revelar estos sutiles acordes. ¿Qué educación musical podría ignorarlo?

¿Pero cómo explicar la fuerza de esta convergencia? En primer lugar diremos que existe una afinidad entre los sistemas susceptibles de desarrollo temporal: el lenguaje, la música y la danza. Sin duda, sería muy oportuno constatar una diferencia evidente y fundamental, pues el lenguaje verbal se transmite concreta y únicamente de manera unilineal: nuestro oído es incapaz de escuchar simultáneamente dos mensajes. Sin embargo, no todo es tan sencillo: el discurso se divide en una cadena paralela integrada por significantes inconscientes (o preconcientes). De esta manera, la información que “acompaña” al discurso está directamente ligada a su propio sistema (como el tono, el acento o incluso el gesto), pudiendo incluso contradecirlo, o, por el contrario, tiende a adaptarse a la cadena inconsciente e induce la metáfora latente en funcionamiento a través de la posible sustitución entre las dos cadenas.

Cuando afirmamos que el desarrollo temporal es el rasgo común de estas articulaciones, en realidad estamos haciendo referencia a todas las formas de sintaxis general que pertenecen a cada uno de los tres sistemas: la sintaxis gramatical y la puntuación que aportan significado, la unión de figuras y pasos de danza, y la *repetición y las variaciones* de la música. Sin embargo, el juego de la simetría no sufre ningún retorno, *a menos que se trate de una consecuencia de la memoria*.

Al igual que los diferentes tipos de articulación entre la música, la voz y el lenguaje son también *convenciones* diferentes, si es que se considera la música “como una especie de *backgammon* intelectual”⁸, nos vemos empujados a cuestionar los motivos psicológicos que subyacen a su organización interna y a las preferencias que los justifican.

Consideremos en primer lugar el ejemplo de los juegos imposibles, es decir, aquéllos que producen interferencias incompatibles entre los sistemas. Mallarmé expresó su estima, en una apreciación de tinte soñador, por la discreción de Debussy al haber sabido mantener las distancias con el texto *L'Après-Midi d'un Faune*. Posteriormente, el propio Debussy aceptó y superó con éxito el desafío de musicar otros tres poemas en 1913. Estas diferencias y matices son muy evidentes en los procesos mentales que proponen, con bastante afectación, Marcel Proust y Reynaldo Hahn en su obra “por niveles”. Sus *Portraits de peintres* (1896) presentan cuatro secuencias de cada uno de los artistas escogidos: Cuypp, Potter, Van Dyck y Watteau. En primer lugar, se pueden contemplar sus retratos grabados, que reproducen incluso la obra realizada por propio el pintor: la imagen va del espejo, del lienzo, a la reproducción, al grabado. A continuación se incluye el poema de Proust que describe, en alejandrinos, el mundo de sus obras y su expresión “triste y encantadora”, la atmósfera y el entorno predominantemente melancólicos. Por último contiene la pieza para piano correspondiente. Resulta por tanto necesaria una progresión lógica, desde lo visual hasta lo poético y lo musical, que organice todos los placeres de las transposiciones que ejecutan los intérpretes en su lectura. La idea de disponerlas una sobre otra fue objeto de una grabación reciente, y se obtuvo un resultado insoportable. Sin embargo, esta música se merece un mayor reconocimiento⁹, en lugar de verse relegada a un fondo sonoro en el que se pierde el talento del pianista Jean Martin. Sería interesante estudiar las incompatibilidades basadas en la excesiva proximidad¹⁰ de los sistemas, pues ésta genera confusión.

De hecho, la cuestión que se plantea está relacionada con la atracción que se produce entre la voz, el canto y el lenguaje. Con pocas excepciones (las onomatopeyas, los fonemas de las canciones infantiles, algunas obras de jazz, el *scat*, el

bajo tarareante de Slam Stewart o el fulgor de Cecil Taylor), la música vocal no se ha liberado del lenguaje. La experimentación moderna, a la vez que explora los componentes y las mezclas de secuencias verbales (como Stockhausen o Berio), no abandona necesariamente el “texto” (pensemos en Boulez, por ejemplo). En este último caso, no existe el más mínimo intento de “lograr que entendamos” la letra; es más, “la tarea más sutil” que se propone “implica una comprensión del poema adquirida previamente”¹¹. Este divorcio que, digamos de pasada, presupone la anterioridad del texto e insiste en ella, pone en evidencia la naturaleza particular de la afinidad que hemos mencionado. Lejos de facilitar la comunicación, el canto se ha utilizado siempre como un desvío necesario. Podríamos comparar este alejamiento con el que predomina en las obras poéticas, que no podría ser simplemente eliminado mediante su “traducción” a un lenguaje prosaico. De la misma manera, el canto debe mantener y dirigir bien el sentido, sometiéndolo a una difracción, una metamorfosis esencial de transposición en una boca sagrada que, paradójicamente, *habla más y en otro lugar*.

No obstante, existe una diferencia considerable. Mientras que en la poesía (y, en realidad, en todas las formas de arte) el alejamiento es intrínseco y semántico, en el canto la distorsión es, en cierto sentido, mecánica y acústica, un efecto que se puede corregir leyendo la partitura. Pero a diferencia de la lectura de un poema, que basta en sí misma, surge irresistiblemente una construcción imaginaria que sería una interpretación posible.

Por esto, en el canto siempre existe una fuerza, aunque imperceptible, que contradice al lenguaje “tal y como se habla”, es decir, cuando se pretende obtener la mayor eficacia comunicativa. Lejos de ser un defecto, este obstáculo se convierte en un factor de deleite al ser descubierto. Con gran placer recordamos las sencillas palabras que debemos cantar, como si quisiéramos *recuperarlas*. Evidentemente, existen varios grados entre el recitativo y la melodía (que se alejan lo menos posible de la genialidad de cada lengua), además de la distancia asumida por los compositores modernos mediante el alargamiento de los tiempos, los intervalos más extensos, los acentos desplazados o las distorsiones provocadas por los registros más extremos.

De este modo, nos encontramos de nuevo frente a uno de los principales rasgos de la música vocal: el poder de sugerir, de conseguir que todo se mueva de manera física, y precisamente por este motivo, por esta necesidad material, de alcanzar con mayor seguridad la memoria, el punto de referencia mítico de las primeras imposiciones del lenguaje. Ya hemos afirmado previamente que el hecho de que la afinidad entre la voz y la palabra sea tan grande se debe a que su evolución es indisoluble. Y así es. Pero debemos añadir que la diferencia que acabamos de exponer se refiere más concretamente a una experiencia fundamental (mítica o fantasmática): *oír una voz misteriosa e indefinible por el camino del sentido*. El bebé percibe una organización, una disposición, un orden al que se adhiere progresivamente y como consecuencia de sus repercusiones. La música, más que cualquier otro arte, y debido a que sólo se realiza plenamente en su desarrollo temporal y sonoro, es el ejercicio simbólico de las repercusiones, tal y como se *representa* en la repetición. Esta materia vocal permanente sitúa al sujeto en el deseo del Otro. Es el dominio inicial del significante (e imprimimos a esta palabra un sentido que va más allá de la categoría del fonema y del lenguaje de doble articulación). De esta manera, la voz encierra en sí misma al mismo tiempo la poderosa atracción hacia la organización significativa del Otro, de la madre, o, en términos más generales, del padre, y la exigencia de permanecer intocable y libre conservando los vínculos originales, *representables en la fantasía a través del cuerpo, o a través de la madre corporal, en su seno*. Es el lenguaje con sus significantes el que, a través de su organización con respecto a la realidad, *pero también a través de sus prohibiciones*, estimula las identificaciones del bebé y forma su *Superyó*, de acuerdo con sus primeras idealizaciones que reflejan la imagen de los padres.

Es así como la música, por medio de la voz, adquiere el poder del significante que forma parte de las principales articulaciones del deseo del Otro. Pero esta progresión, tan cercana y sin embargo tan lejana del lenguaje, se convierte en la representación del potencial narcisista: la voz según la ley del padre, próxima al sacrificio, pero también en otros lugares libres de su impronta. (Nótese la evidente imposición de esta atracción originaria en el caso de las alucinaciones, pues el demente insiste en que oye una voz, como le sucede al bebé, suspendida en el enigma de un significante *sin articular*).

Quizás porque logró dar una forma literaria a lo fantasmático, el romanticismo supo encontrar un valor simbólico en un instrumento que aumentaba sensiblemente la respiración y transformaba la voz, dándole un impulso que procedía de “otro lugar”: la trompa¹². *Der Freischütz* ya la había situado, en palabras de Weber, en “el poder de la oscuridad” y fue Schumann quien, con gran emoción, oyó en el primer movimiento de la *Novena Sinfonía* de Schubert un pasaje que “parecía convocarme desde la lejanía, como si fuese una llamada procedente de otra esfera. De repente, daba la impresión de que todo estuviese prestando atención, como si un *anfitrion celestial* se hubiese deslizado furtivamente dentro de la orquesta” (la cursiva es mía). (Puede que no fuera una mera casualidad que Schumann, el compositor de un *Konzertstück* para cuatro trompas, exaltase su sensibilidad para la “inspiración” hasta tal punto que, al final de su vida, sufrió de alucinaciones *musicales*). También Wagner se sirvió del encanto anunciador de este instrumento en su *Tristan*.

Otros dos ejemplos opuestos pueden dar una idea más precisa de las variaciones que conlleva el alejamiento entre el lenguaje y la música, así como del fructífero uso que se puede hacer de estos diferentes potenciales.

El primer ejemplo es la última obra de B. A. Zimmermann, *Action ecclésiastique*, finalizada pocos días antes de su suicidio en 1970. Su libreto emana dolor, no sólo en los versos del Eclesiastés cantados por un bajo, sino también en la parábola del gran inquisidor tomada de *Los hermanos Karamazov* de Dostoyevski, recitada a dos voces¹³. Pero el desamparo aumenta todavía más por la voluntad deliberada de tratar la orquesta como si fuera un mero comentario de renuncia, una paráfrasis reducida e irrisoria del libreto. Este alejamiento, marcado por la infranqueable oposición entre la voz hablada, la voz cantada y la orquesta, se convierte en una *ruptura* insalvable (hasta el punto de provocar discrepancias acerca de su hilaridad en el auditorio de Royan en abril de 1973).

En el polo opuesto, una de las últimas obras de Messiaen (1969-1972) llevó la unión entre la música y el lenguaje hasta el extremo de asignar a cada letra del alfabeto una nota concreta. Tal es el caso de su obra *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, compuesta para órgano, que presenta una ilustración sin palabras de ciertas definiciones tomadas de la *Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino y de algunos temas bíblicos, a través de transcripciones fonemáticas y gracias a un *leitmotiv* que representa los casos gramaticales e incluso el concepto de Dios. Lo que podemos extraer de esta experiencia es que el uso de este “lenguaje comunicable” aporta, como el canto de los pájaros, un estímulo creativo que deja todo su campo abierto a la música. Es importante subrayar que este “injerto” de la segunda articulación en el sistema musical, esta “comunidad”, es obra del compositor más “teológico” de nuestro tiempo. La cuestión de la comunicación sin palabras, como la lengua de los ángeles (según Santo Tomás de Aquino, citado por Messiaen), realizada a través de la música, nos lleva directamente al origen mítico de los sonidos y a la imagen de Dios Padre. Pero lo que resulta de particular interés para nosotros es el intento de circunscribir la articulación de la comunicación en un proceso primario y un proceso secundario (Freud), en un sistema analógico y un sistema digital (Bateson), haciendo referencia al momento originario de una infancia mítica (angélica) en la que se organiza esta articulación.

Cuando experimentamos el placer de la música, es posible detectar una inclinación nostálgica, una búsqueda de los orígenes (que ya hemos clasificado en dos direcciones, el cuerpo en su excitación y la apropiación inicial del lenguaje) y una inclinación jubilosa, que debe ser analizada como una manera de situarse en estos puntos originarios y, *al mismo tiempo*, como una superación, un olvido, un relevo, una liberación y una prospección intelectual en relación con su atracción. Esta suma contradictoria que se plantea mediante una oscilación metafórico-metonímica es el aspecto central del placer narcisista de la música.

Podríamos sentirnos tentados a distinguir los tipos de convenciones que coordinan el juego de la voz en sus relaciones entre la música y el lenguaje, en función de las maneras de “ataque” de este proceso, dependiendo de si predomina una llamada nostálgica a los orígenes o de si esta llamada se encuentra difuminada por el júbilo. Este simple movimiento de la pulsión, consistente en avanzar, alcanzar, adherir y retornar está reforzado, coordinado e impulsado por el significativo. Las dos inclinaciones están estrechamente ligadas la una a la otra, pero difieren su predominio y fundamento, es decir, los *ideales*. Desde este momento, el placer narcisista puede ser contemplado en función de éstos: o bien se concede una importancia primordial al ideal del retorno a la perfección infinita e imaginaria de la infancia (el Yo Ideal), o bien una imagen exterior idealizada (el ser humano, el padre, los proyectos, el universo, las *ideas*) se presenta como objetivo que se debe alcanzar (el Ideal del Yo), o bien, por último, el placer se contempla conforme a un Ideal Sexual. De este modo, el placer narcisista depende de la relación social con el proyecto común (o fantasía común), pero por medio de una *sustitución posible entre el ideal, la actividad de pulsión mítica y una perfección formal en la combinación de los sonidos*.

Estos ideales reavivan el deseo y le dan una imagen que nunca se confunde con el objeto del placer, poniendo en relieve la importancia que ellos mismos tienen a la vez que incitan un goce intenso, como si atrajeran el placer.

Tanto la música como el lenguaje contribuyen, gracias a su progresión conjunta, a captar el deseo en el mismo instante en que parecen borrarse los indicios primarios de la diferencia; en otras palabras, cuando se tiene la impresión de que se han recuperado los orígenes, la fusión de los opuestos, al proferir el canto primordial. La música vocal siempre ha estado muy relacionada con las plegarias y las celebraciones religiosas o sagradas que glorifican un pasado histórico y mítico y una tradición, desde los cantos védicos hasta la liturgia de la misa y la llamada del almuédano, pasando por el Noh y el Barong.

Debemos prestar atención a la importancia de la *idealización* en estas manifestaciones sociales. Ésta podría definirse como la facultad que el bebé desarrolla para elevar mentalmente las cualidades a su grado más elevado de fuerza y perfección, para conducir las al límite de su *poder* imaginario. Una construcción de estas características lleva a la admiración, al respeto y, con la ambivalencia correspondiente, al tabú, en lo que se refiere a las acciones benéficas o maléficas (al menos por omisión). La idealización forma parte de la proyección y de la formación del objeto que supera en su poder al detentado efectivamente por los padres. *Por tanto, todos los procesos de idealización conducen a la categoría de lo sagrado*, independientemente de la aspiración estética, política, moral o científica a la que el individuo dirige sus esfuerzos y por la que puede llegar a arriesgar su vida, incluso como un sacrificio. La muerte, y en consecuencia todo lo que se opone a ella (el nacimiento, el amor y la vida), pero sobre todo la muerte, materializa todas las construcciones de lo sagrado en general y de lo religioso en particular. Sin embargo, debemos establecer una diferencia. En este orden de ideas, nos serviremos de la definición de religión elaborada por el antropólogo americano M. E. Spiro basa-

da en un tipo de idealización cuyo punto central consiste siempre en el recurso a los *seres sobrehumanos*, situada por tanto en una perspectiva antropomórfica que, según este autor, siempre está presente en las religiones de todo tipo: la religión, en su opinión, es una “institución que, basándose en los modelos culturales, dirige las relaciones de los humanos con los seres sobrehumanos cuya existencia postula su cultura”¹⁴. Es posible encontrar una forma inicial y determinante sujeta a la idealización: la *imagen personal* del Padre.

Lo sagrado, por tanto, se extiende más ampliamente que lo religioso.

Lo opuesto a lo sagrado parece ser en menor medida lo *profano* (que funciona como su complementario) que lo *cómico*, la risa o el humor. Basta con fijarse en la música instrumental: su objetivo nunca es la risa como tal; los efectos de Satie, por ejemplo la repetición de los acordes finales, o la imitación que el jazz hace de la voz o de sonidos de animales, son meras excepciones¹⁵.

Por supuesto, podemos reírnos de una obra o de un cantante, pero sería por su fracaso o su torpeza. La opinión crítica que subyace responde a unos principios, a un ideal, que no siempre se pueden distinguir. La risa, por tanto, puede situarse en este punto de equilibrio, en el que aún no se ha convertido en enfado o desprecio, y sólo indica una cosa: *que tal creencia ya no es posible y se puede prescindir de ella*. Una lógica, sagrada en su búsqueda, y un orden, ahora inútiles, ceden el paso.

Lo que nos interesa de todo esto, mucho más que la música en sí misma, es seguir el rastro de las diferentes idealizaciones elaboradas por la mente, a veces como figuras obligatorias, limitadas por la fantasía, que sin embargo se pueden observar en su obsolescencia, su sucesión, su *sustitución*, a través de las cuales, y con un movimiento de revelación, se expone la cuestión de la verdad.

No obstante, la música, al dirigirse hacia la dinámica “pura”, juega con la sustitución de todas las idealizaciones y sólo conserva el esquema “ideal”, la *trayectoria a cielo abierto* que podríamos calificar de pulsión.

En estas metamorfosis de los ideales expuestas por la música, la ópera, con su voz triunfal, disfruta del ambiguo privilegio de situarse en una zona de transición que, amparada por su síntesis con el espectáculo total, ofrece la ocasión de grandes cambios y el placer que los acompaña. *Ya no es* la música de la religión (en el sentido que hemos mencionado previamente); durante el siglo XIX, e incluso después, se considerará que la ópera compite con las ceremonias religiosas; y como el teatro y, posteriormente, como el cine, proseguirá con la profanación, cantando amores desafortunados (como el de la *Traviata*, *Manon*, *Madame Butterfly* y *Lulu*).

La ópera aleja a los dioses, pero siempre reflexiona sobre el sufrimiento y la muerte, tema central de grandes obras como *Don Giovanni*, *Tristan*, *Boris*, *Pelléas*, *Salomé* o *Wozzeck*. Sigue estando muy ligada con la ceremonia religiosa, o con el *oratorio*, con el aparente objetivo de *poner en evidencia* el espacio que las separa, basándose en estos puntos de referencia de lo sagrado. Si lo consideramos en este sentido, el arte se despliega en un juego de abolición y fascinación que neutraliza y exalta alternativamente todos los mitos, incluyendo los religiosos, sin establecer prioridades o preferencias. La ópera demuestra, a través de unas enseñanzas que oculta bajo su predilección por el artificio, que el arte es el entorno cultural del pensamiento que se va informando con mitos sucesivos.

En cuanto al texto, el libreto debe ser una mera indicación, no sólo con el objeto de facilitar datos técnicos como la duración, los movimientos escénicos o especificaciones acústicas, sino también para alcanzar una trama universal que aparentemente no pertenece a ninguna ideología y permite la elaboración de idealizaciones individuales y colectivas, fantasías o mitos, a la vez que su posible disolución radical.

A través del lenguaje lo cómico insinúa su acción corrosiva, que permite la existencia de un alejamiento. Desde la época de la *Serva Padrona* hasta el nacimiento de la *opera buffa*, Offenbach y los juegos de palabras de *Phi-Phi*, las estrategias que nacieron para actuar subrepticamente finalmente acaban revelándose a los ojos de todos. Se trata en realidad de una amalgama milagrosa la que permite que la naturaleza artificial de la ópera sea una fuente de placer, que se conecta a los nervios del arte en el júbilo narcisista que supone ser capaz de suprimir y mantener la ilusión al mismo tiempo.

Es esta misma mezcla la que permite que la expresión se sitúe detrás del decorado con el único objetivo de ser captada, y de esta manera pasarse enmascarada a pesar de todo: un secreto que se intuye pero nunca se desvela.

Esta gran fragilidad del arte es muy valiosa, y no cabe duda de que se revela especialmente a través de la música cuya fuerza, a pesar de pasar desapercibida, demuestra ser capaz de soportar su propia anulación.

Lo *maravilloso* de la ópera se basa en estas peculiaridades, en su separación de los mitos y las religiones, por lo que el ensueño debe recurrir a fuerzas intermedias, nunca a las que son verdaderamente temibles, conservando únicamente unas pocas insignias abstractas (al amparo de una creencia *divertida* y una crítica cuyo carácter social no se debe despreciar). De este modo, el libreto, con su necesaria sencillez y a pesar de su negligencia o ingenuidad, aporta la incitación necesaria que nos permite reconstruir la carga ausente de nuestras fantasías o, con su confusa complejidad, nos permite reconstruir, si no nuestras propias pasiones, al menos su sonido y su furia.

A veces, el artificio de la ópera se convierte en el misterioso destello de complicidad en que las palabras y la música tienen una gracia furtiva que hace que se desmoronen los ideales más estables. No existe ninguna obra que se aproxime más a la *sonrisa* del *San Juan Bautista* de Leonardo Da Vinci que *La flauta mágica*, quizás porque alberga una intención iniciática y se presta discretamente al esoterismo.

Por otra parte, Wagner, aunque estaba completamente entregado a su obra *El ocaso de los dioses*, nunca rechazó el apoyo ideológico de los valores establecidos. En este sentido, *Parsifal* es un perfecto ejemplo de la culminación de la obra del compositor, ya que su música alcanza un grado tan elevado de aflicción que se corresponde por completo con las continuas efusiones de culpabilidad del texto. Seguramente esto cautivó al público acomodado y provocó su fácil arrepentimiento. Sin embargo, la corrupción de los temas cristianos, principalmente debido a la influencia de Schopenhauer, causó, debido a un desajuste en el que sin embargo todavía existen muestras de similitud, el mismo desasosiego que dos colores que desentonan porque se encuentran demasiado cerca en el espectro.

En este caso, lo sagrado produce una diplopía. El cristianismo sólo aporta el yugo del pecado, la culpa, convertida en algo morboso por estar aislada, y el sacrificio, aberrante porque siempre debe suceder. Aquí nos encontramos de nuevo con la abolición de las ganas de vivir; en *Parsifal*, como M. Beaufile¹⁶ indicó acertadamente, la redención no está bien

interpretada, ya que no se recibe de una vez por todas tras el sacrificio divino: la obra finaliza con la invocación de la “redención del redentor”. El arrepentimiento (en este caso de Kundry) resulta inútil y la salvación depende sólo de la transmisión de los méritos de un ser a otro, como la *comuni3n de los santos*, y sólo es posible gracias a las virtudes del único que es “puro” y de los tormentos que todavía se sucederán. Además de esto, Parsifal, cuya madurez no le ha evitado la experiencia de la carne, sospecha terriblemente de su mujer y se convierte en el salvador del padre con un objetivo de venganza (se sabe que esta fantasía implica un deseo de desgracia para dominar mejor a la víctima). Esta perspectiva gnóstica, esta fusión de ideologías que se convierte inevitablemente en una ascesis, no podía resultar convincente para Nietzsche: el artificio apenas se presta a la *risa afirmativa*, cuya funci3n consiste en eliminar todas las formas de remordimiento, todas las reminiscencias del sacrificio y las supercherías.

Ahora nos adentramos en una nueva zona de inversiones. En este momento, debemos añadir un elemento más: los resultados de la teorí3a de las pulsiones, en otras palabras, su oposici3n a la vida y la muerte. Tal interiorizaci3n, cuya necesidad l3gica resultaba evidente para Freud, se opone no sólo a todas nuestras fantasías que empujan a la muerte fuera de nosotros, sino también a todos los mitos, contruidos sobre el sacrificio y que proponen la desaparici3n del sufrimiento y el mal a trav3s de la redenci3n del delito que los ha provocado y la eliminaci3n de la muerte con la vida futura. Sin embargo, no basta con poner cara a cara estas pulsiones antag3nicas. El narcisismo también sirve para la confrontaci3n en la contemplaci3n de una imagen mortífera del doble, manteniendo la ilusi3n de superar, gracias a la fuerza, la contradicci3n extrema de la muerte anulada y confirmada al mismo tiempo.

S3lo se puede abordar esta cuesti3n central y original mediante una fijaci3n en la pulsión. La rigurosa ascensi3n, que puede alcanzar una vívida abstracci3n, evoca inevitablemente la conocida declaraci3n de Freud: “la teorí3a de las pulsiones es, por decirlo así, nuestra mitología. Las pulsiones son seres míticos, grandiosos en su indeterminaci3n”¹⁷. Podría decirse que a trav3s de la mediaci3n de la música la pulsión cobra un relieve mítico ejemplar. Desde el estado de “ficción” en que se encuentra según la teorí3a psicoanalítica (Lacan) se convierte en un mito pues halla una funci3n diferente al reemplazar todas las idealizaciones que han sido superadas o bien consideradas intercambiables. Quizás por este motivo los libretos de ópera sólo esbozan a grandes rasgos las situaciones de amor, odio, muerte y sufrimiento, como si las reprimiera a favor de esta sustituci3n musical en la que se detecta la energí3a del mito. Del mismo modo, un enredo en la trama argumental, que puede confundir a quien no sigue la intriga, tiene su origen en la combinaci3n de estas coyunturas típicas, adoptadas sin la más mínima preparaci3n psicol3gica y sin alejarse de su supuesto potencial dramático.

La captura pulsional de la voz se presenta como una corriente sonora, una conmoci3n acústica que se extiende en su progresi3n y *se ofrece a sí misma como objeto y causa de deseo: de esta manera se crea la ilusi3n en la que se atrapará el deseo*, pues los objetos ideales se han visto *reducidos* a ser únicamente la energí3a y el movimiento de la pulsión. Por ello, el júbilo resultante es casi inagotable, pues el objeto estimula incesantemente el deseo sin que exista la posibilidad de su captura, a pesar de que está muy determinado *dentro* de la propia sustituci3n. En la voz captada de este modo es posible reconocer el *objeto de perspectiva*.

Pero no nos equivoquemos. Si bien la voz permite el acceso a las metáforas de la pulsión, esto sólo es posible gracias al *funcionamiento* de los elementos que integran el sistema de *significantes*, pues son ellos los que consiguen *atrapar el deseo*. La música entreteje su ilusi3n al concretizar las sustituciones bajo el mando de la pulsión.

Llegados a este punto es necesario tener en cuenta las correspondencias que se dan entre estos sistemas. Por un lado, tenemos el lenguaje, con su doble articulación, sus elementos diferenciados, su utilización en el proceso secundario, su comunicación digital (para usar la terminología de Bateson y Watzlawick¹⁸) que podríamos denominar como “sistema de articulación digital”, en otras palabras, un sistema cuya articulación de los elementos entre sí pertenece a este tipo; y por otro lado, tenemos un sistema de significantes cuya organización se corresponde más frecuentemente con el proceso primario establecido en las formas continuas (en oposición a discontinuas) y constituye la comunicación analógica (o “sistema de ensamblaje analógico”).

Lo que estos dos sistemas tienen en común es que ambos cumplen las leyes de articulación de la metáfora y la metonimia, aunque cada uno a su manera. Si el júbilo estético está relacionado con la oscilación metafórico-metonímica, éste sólo es posible gracias a las relaciones, las sustituciones y las metáforas que se establecen entre los dos sistemas y se basan en esta heterogeneidad.

Volvamos ahora a la voz y al canto en particular. Cuando los situamos entre el cuerpo y el lenguaje definimos los polos entre los que se crea el juego tensional de las transposiciones musicales: entre el cuerpo como metáfora de la pulsión, con sus imágenes, su fuerza presente en la voz que tiene una carne, su “grano” (R. Barthes), sus deslizamientos y su porte y en la continuidad de su materia sonora, y, por otra parte, lo que no es el lenguaje en sí mismo, sino un sistema organizado según un “esquema potencial de doble articulación”¹⁹, el cual da la impresión, mucho más que cualquier otro arte, de estar formado por significantes del lenguaje, como metáfora del objeto-significante del deseo. En la oscilación entre estos polos, la voz es la vibración que da placer *oír*.

Acabemos ahora con una *codá*, como en música. Si la voz está formada por una carne y un significado, entonces existe como un medio entre los cuerpos, con todas las fantasías que los acompañan. Y si el sexo domina esta relación, entonces es ella la que revela la seducción, o la violación, la fecundación, y el producto resultante, el bebé nacido de uno u otro de los progenitores, en el crisol de nuestra vida imaginaria.

1 · Y la ópera.

2 · Véase el análisis de la irrisión realizado por R. Leibowitz en *Les fantômes de l’opéra* (París: Gallimard, 1972), p. 373.

3 · Véase “La Voix” y “Interprétation et construction”, *Essais sur le symbolique* (París: Gallimard, 1969).

4 · D. A. Freedman, “On the limits of the effectiveness of psycho-analysis: early ego and somatic disturbances”, *Int. Journ. Psycho-Anal.*, nº 3 (1972), pp. 363-370.

5 · E. Vurpillot, *Les perceptions du nourrisson* (París: Presses Universitaires de France, 1972).

6 · Igor Stravinsky, “La música no es más que una sucesión de impulsos que convergen en un punto definido de reposo”.

7 · “Fonctions de la parole dans la musique vocale”, *Langage, musique, poésie* (París: Seuil, 1972), p. 51.

8 · P. Claudel, “Sur la musique”, *L’œil écoute, Œuvres complètes*, vol. 17 (París: Gallimard, 1960), p.147. Los aficionados al *backgammon* no se sentirán ofendidos por la comparación: en este juego, el azar está controlado por las decisiones estratégicas, siempre y cuando se juegue un número suficiente de partidas.

9 · En particular desde mi punto de vista, dadas las circunstancias en las que entré en contacto con ella.

10 · O en la discordancia: por fin puede oírse *L’Histoire du soldat* en su totalidad y sin el texto de Ramuz en la admirable versión de Ch. Dutoit.

11 · Véase “Son et verbe”, *Relevés d’apprenti* (París: Seuil, 1966), p. 60.

12 · Se trata de un desplazamiento de palabras muy curioso, pues parece revelar el alejamiento que existe con respecto a este “otro lugar”: la “trompa inglesa” (*cor anglais*) no es en realidad una trompa, sino un oboe que los ingleses llaman “trompa francesa” (*French horn*). Pero precisamente de este instrumento brota la llamada misteriosa, quizás aún más debido a este hecho, en *La consagración de la primavera*.

El cuerpo, la trompa: el corazón (*le corps, le cor: le coeur*). Según San Gregorio Palamás, “... el órgano dominante, el trono y la gracia, en el que se encuentran la mente y todos los pensamientos del alma, en resumen, (en) el corazón”; “... ese cuerpo dentro del cuerpo, que llamamos corazón”. *Petite philocalie* (París: Seuil, 1968), p. 204. Con respecto a las implicaciones instrumentales, fálicas y paternas de la voz, véase mi texto “La Voix”, loc. cit.

13 · Todavía puedo oír la voz de Giani Esposito mientras caminábamos juntos bajo el frío sol de Royan, y también en este disco: “El cuerpo es Abelardo y el alma es Eloísa...”.

14 · “La religion: problèmes de définition et d’explication”, *Essais d’anthropologie religieuse* (París: Gallimard, 1972), p. 121.

15 · No se debe confundir lo cómico con la alegría o el júbilo, pues surge de citas *desplazadas* y de préstamos extramusicales. En la liturgia está prohibido.

16 · Introducción al *Parsifal* de Wagner (París: Aubier, 1964).

17 · *Nouvelles conférences sur la psychanalyse* (París: Gallimard, 1932), p. 130, según la traducción de Laplanche y Pontalis de su *Vocabulaire*. Véase “Pulsion”.

18 · Véase P. Watzlawick, J. Helmick-Beavin y D. Jackson, *Une logique de la communication* (París: Seuil, 1972).

19 · Véase “Répétitions”, *Musique en jeu*, nº 9 (noviembre de 1972).

Arreglos músico-plásticos Discursos críticos y prácticas artísticas contemporáneas

Christophe Kihm

El análisis de las relaciones entre la música y las artes plásticas en el ámbito de la creación contemporánea supone todo un desafío. Las colaboraciones entre compositores, músicos y artistas plásticos son habituales y abarcan un abanico muy amplio de posibilidades. Pueden ser puntuales, como la de Mimmo Paladino y Brian Eno en *I Dormienti (Los durmientes)*,¹ o mantener una continuidad, como la de Matthew Barney y Jonathan Bepler para la serie de *Cremaster I a Cremaster V*. También pueden obedecer a criterios formales distintos: desde la combinación de música y sonido con imágenes proyectadas o la emisión de música en un espacio para crear una especie de banda sonora de una exposición, hasta objetos, esculturas o instalaciones que generan sonidos y ritmos.

Es pues lícito preguntarse por los límites de esas relaciones, más allá de colaboraciones o de cualquier forma de producción sonora. Por ejemplo, ¿deberíamos considerar que existe relación entre las artes plásticas y la música cuando obras o trayectorias artísticas incorporan distintas formas de la imaginaria musical (la del rock, por ejemplo, en algunas fotografías de Olaf Breuning)?

¿Deberíamos también identificar estas interacciones cuando determinados artistas realizan trabajos para la industria musical, en la cadena de producción, desde el diseño de portadas de discos (Mike Kelley con el álbum *Dirty* en 1992 para Sonic Youth) hasta la dirección de videoclips (Doug Aitken para Fatboy Sinn), o en empresas de producción y/o difusión discográfica (Mika Vainio con el grupo Pan Sonic y, en otro ámbito, Jeremy Deller con su proyecto *Acid Brass*)?

Sí, indudablemente es preciso hacerlo, porque las colaboraciones entre compositores, músicos y artistas, entre música y artes plásticas, se han sucedido y reiterado en la ópera contemporánea y a través de numerosas formas de creación musical que necesitan recurrir a mecanismos de representación, sean o no escénicos [como el “teatro musical” de Georges Aperghis en su reciente colaboración con el videoartista Peter Missotten y el grupo Ictus para *Paysage sous surveillance (Paisaje bajo vigilancia)*].²

A continuación, quizás deberíamos remitirnos a la reciente incorporación en los montajes de los conciertos de los elementos visuales. En este sentido, hay que recordar que, a los tradicionales juegos de luces, división de los espacios de la representación y de la ejecución musical se añaden ahora imágenes en una serie de pantallas que entran en correspondencia directa con la música, potenciándola, contradiciéndola o completándola... Habría que precisar entonces la forma en que esta tramoya produce efectos de ampliación, mutación o negación del propio escenario... Es evidente que el montaje de un concierto, según el tipo de música, propone distintas articulaciones de elementos musicales y plásticos: la teatralidad del hard rock exacerbada por un despliegue de potentes efectos, de caras y cuerpos envueltos en humo, fuego o aire; la tecnicidad gestual de los *turntablists* resaltada en la pantalla con primeros planos de sus manos manipulando vinilos; los ciclos de las estructuras musicales compuestas por Steve Reich se traducen en gráficos que aparecen detrás de los ocho músicos de *Eight Lines*;³ vídeos que se proyectan en una pantalla suspendida sobre un grupo que los interpreta en escena (The Residents en su reciente gira *Icky Fliv*)...⁴

La cuestión de los límites todavía sigue en pie.

Además... habría que mencionar, como mínimo, la performance, o más bien esas transiciones indecisas entre teatro, danza, concierto y performance que se crean en la actualidad y que se desvían de los contextos de la “música representada” o los desconciertan. Pues aquí se suman nuevos capítulos a estos cuerpos, sobre los cuales la fusión entre músi-

ca y artes plásticas ya había tenido el placer de escribir, ampliamente, a lo largo del siglo XX; basta con pensar en los minimalistas, en Cage y Cunningham, o incluso en Laurie Anderson. Cuerpos parametrizados hoy por la banalidad de una música cotidiana y la electricidad del rock de Xavier Boussiron (solo, en concierto o en colaboraciones con Claudia Triozzi o Sophie Perez) o incluso estratificados por accidentes, derivados de la intersección de experiencias múltiples en el caso de Mike Kelley [¿por ejemplo en *Test Room Containing Multiple Stimuli Known to Elicit Curiosity and Manipulatory Responses (Sala de pruebas con múltiples estímulos conocidos por su capacidad de suscitar reacciones de curiosidad y manipulación)*].⁵

Estas orientaciones y ejemplos parecerán demasiado modestos respecto a las realidades contemporáneas, pero, por su diversidad, permiten comprender la magnitud del desafío que implica cualquier intento de dilucidar las relaciones entre la música y las artes plásticas en el contexto actual de la creación.

A pesar de todo, de este número creciente de manifestaciones y articulaciones sí puede extraerse una primera conclusión, relacionada de hecho con la imposibilidad de definir una relación estable entre música y artes plásticas y que responde a las leyes intrínsecas a cualquier principio de *colaboración* (entre músicos, compositores y artistas) y de *vinculación* (de la música y las artes plásticas con la música o con las artes plásticas). Sin embargo, estaríamos cometiendo un error si afirmásemos que esas leyes son la expresión de las variaciones y replanteamientos necesarios en las prácticas fundadas en el *encuentro* y en proyectos forjados mediante el *diálogo*: estaríamos asimilando esas leyes a sus efectos o aplicaciones. Si esos encuentros y diálogos son posibles, es porque las leyes que rigen las disciplinas artísticas los permiten, incluso los propician. Dicen estos principios que estas disciplinas son, en primer lugar, *solitarias* (independientes unas de otras) y *solidarias* (interdependientes unas de otras) y, en segundo lugar, que sus diferencias y complementariedades se enmarcan y evalúan en un continuum, el de lo visible, lo audible y lo decible (*lekton*). Favorecer encuentros y entablar diálogos viene a ser, ante todo, una forma de trazar líneas verticales (las de las distinciones disciplinarias) y/u horizontales (las de las combinaciones de signos escritos, visuales y sonoros) en un continuum: a pesar de ello, cualquier modo de articulación (o *interacción*) entre elementos distintos (o *heterogéneos*) vendría marcada por el sello de la ilegibilidad. Estas interacciones y distinciones definen la existencia de traductores: sitúan un proceso de traducción en el centro de las prácticas artísticas.

Identificamos, pues, un doble movimiento que es esencial para la estética. En el seno de este régimen de producción y de reconocimiento del arte, debemos distinguir lo que procede de las divisiones (rupturas, distanciamientos, fusiones), que desestabilizan la arbitrariedad de convenciones y disciplinas, de lo que hace posible estas divisiones, es decir, el continuum en el que se enmarcan.

Con ello, se perfila un punto importante que resuelve una paradoja aparente de las prácticas artísticas contemporáneas. Las dimensiones críticas de dichas prácticas no dejan de deconstruir y reconstruir esa *solidaridad* o correspondencia entre diferentes disciplinas en las obras (*transversalidad*, *transdisciplinariedad*, etc.), y provocan la proliferación de interacciones en el continuum estético de lo visible, lo audible y lo decible, en concreto y en el caso que nos ocupa, interacciones músico-plásticas. Estas dos necesidades no son contradictorias, pero tampoco hay que confundirlas.

INTERACCIONES ENTRE HETEROGÉNEOS

Ante todo, hay que señalar que estas formas de colaboración y de vinculación entre música, sonido y formas plásticas son el producto estético de un continuum. No obstante, en este marco de funcionamiento hay que diferenciar entre distintas estrategias de interacción o diversas posibilidades de traducción (entre las que figura, por ejemplo, la alteración de la lógica disciplinaria) que permiten la reinterpretación constante del estatus de elementos heterogéneos en sus nuevas estructuras (por ejemplo los elementos visuales tratados como partituras musicales o, a la inversa, la identificación de objetos sonoros con esculturas, dos operaciones muy frecuentes en la obra de Christian Marclay).

La dificultad cambia de plano, y con ella el desafío, porque cualquier intento de definir las relaciones entre la música y las artes plásticas en el ámbito de la creación contemporánea pasa por una doble exigencia: hacer emerger diferencias en el eje disciplinario (y, por lo tanto, jugar al juego especulativo de la construcción/deconstrucción de convenciones) e identificar continuidades en el eje de lo visible y lo audible (y, por lo tanto, confirmar la inmanencia de las interacciones músico-plásticas más allá de las construcciones disciplinarias).

La consideración de esta primera conclusión nos permite advertir pues la existencia de dos escollos en gran parte de los discursos sobre el arte, que generalmente equiparan las leyes relativas a la definición de las disciplinas artísticas con sus efectos. Existe un análisis superficial, aunque muy extendido, sobre las relaciones entre música y artes plásticas que defiende, de forma un tanto ingenua, que el principio de colaboración entre músicos y artistas (es decir, entre artes plásticas y música, puesto que esta identificación, aunque falaz, es aquí necesaria) desestabiliza en cierta medida la condición solitaria del creador: colaboración y diálogo derivan pues en una realización colectiva de la obra. Sin embargo, sería más acertada la hipótesis si señalase que este colectivo se fundamenta estéticamente en un continuum y múltiples traductores, aunque sea enfrentando dicho colectivo con otro, en este caso de tipo antropológico, en el que se incluirían las distintas mediaciones y competencias necesarias para la construcción de piezas artísticas (donde figurarían el artista, el músico, las herramientas, los materiales, las formas de escritura, los procesos de realización, difusión, etc.).

Por otro lado, sería tomar una vía equivocada la posible objeción de que cualquier proyecto que implique una relación entre música y artes plásticas no depende necesariamente de colaboraciones entre varios individuos, ya que algunos músicos son artistas plásticos (Carsten Nicolai, Mika Vainio o Christian Marclay) y otros artistas, para crear sus obras, recurren a músicas grabadas (discos, bancos de datos, sampleados) o a sus propios materiales sonoros (grabaciones varias). En realidad, el colectivo designado por las obras contemporáneas, si bien puede incluir a un conjunto de personas, no se reduce necesariamente a dicho conjunto. Como acabamos de indicar, en un plano antropológico, se trata también de un conjunto de objetos, materias, sonidos, imágenes y convenciones de escrituras reunidas en y para la creación de la obra.

En cuanto al plano estético, no se refiere a la mayor o menor autonomía del artista o del arte, sino a las relaciones de implicación o a las interacciones que permiten producir esta mayor o menor autonomía. Una lectura inadecuada de este hecho conduciría a crear una oposición entre ese colectivo y un singular, en la medida en que, precisamente, en el contexto del arte, es el colectivo generado por las distintas interacciones en la obra lo que explica o afirma su singularidad irreductible y fundamental. Una lectura más apropiada consistiría en determinar y diferenciar distintos tipos de interacciones formales, técnicas y simbólicas en ese colectivo. En el ámbito que nos ocupa, el paso siguiente sería dilucidar si

música y sonido son articulaciones centrales del dispositivo plástico o si, por el contrario, no son más que parte de un conjunto de elementos o materiales; en este sentido, el sonido puede incluso convertirse en el proceso de generación de la obra, como ocurre en algunos montajes de imagen y sonido creados con programas informáticos como Max/MSP, de los que se hablará más adelante. Así, se trataría de determinar el estatus que las obras otorgan a la música y al sonido. ¿Conservan su autonomía o están totalmente vinculados al resto de elementos constitutivos de la obra? ¿Se producen mediante fuentes eléctricas o electrónicas (por ejemplo magnetófonos o sampleadores conectados o accionados por interfaces para los cuales se precisaría entonces maquinaria) o responden a una única señal [i. e. mecanismos de traducción que convierten una onda sonora en línea visual, como hace Carsten Nicolai en varias de sus instalaciones, como en el caso de *Telefunken - Audiosignal for Televisionset*]? ¿Son emitidos por personas, músicos, o incluso materiales? ¿Remiten a realidades diferentes o bien unívocas? ¿Tienen una función ilustrativa o, por el contrario, propician efectos, por ejemplo de aumento por amplificación como en casi todas las obras sonoras de Martin Kersels?

Para precisar la naturaleza de estas interacciones entre elementos visuales y sonoros en la producción artística contemporánea, no se trataría pues de elaborar nuevas categorías, sino de especificar en qué puntos se reinterpreta el estatus de sus componentes heterogéneos, aceptando la hipótesis de base de que dicho estatus puede ser revocado, en cuyo caso, hablaríamos únicamente de *híbridos* (la vía en la que se desarrollan las compatibilidades entre imágenes y sonidos establecidas por los dispositivos digitales).

En el marco de estas distintas interacciones, encontraríamos unas divisiones debidas a la doble exigencia estética y sus dos lógicas, entre la trascendencia de las disciplinas y la inmanencia de las continuidades. Y, por este motivo, podríamos determinar —más allá de variaciones de contenidos, aunque éstos pueden revelarse determinantes según las obras y los procedimientos requeridos— que algunas obras contemporáneas generan combinaciones convencionales entre música y artes plásticas (todo lo relativo, entre otras cosas, a la música en películas de artistas o ambientes musicales para salas de exposiciones), mientras que otras proponen nuevas imbricaciones en montajes que se desmarcan de las categorizaciones formales de las disciplinas. Es el caso del proyecto *Bondage*, de Atau Tanaka, quien, a partir de una imagen escaneada del fotógrafo japonés Araki en la que aparece una mujer en una sesión de sadomasoquismo, realiza una codificación informática que permite traducir los datos visuales escaneados en datos sonoros a partir de los programas Max/MSP y Jitter. Este híbrido entre lo visual y lo sonoro varía después según los movimientos del público ante la imagen fotográfica, musical y digital proyectada en un espacio público. Evidentemente, estas diferencias no definen variables cualitativas, sino que indican lo que podría compartir una vinculación de elementos heterogéneos en la necesaria distinción de dos elementos constitutivos ($1 + 1 = 2$) respecto de una hibridación en la cual esa misma distinción ya no es operativa ($1 + 1 = 3$).

La necesidad de analizar la abundancia de prácticas y obras contemporáneas que vinculan las artes plásticas y la música, lo visual y lo sonoro, se plasma en una frase: se trata de una definición general de las prácticas artísticas y de los objetos de arte contemporáneos, que implicarían una división relativa al estatus aplicable a los elementos heterogéneos. La cuestión es estética y se sume en el núcleo de la modernidad. Pero sólo puede formularse con reservas. En ningún caso se trata solamente de discernir la relación existente entre música y artes plásticas en una obra determinada (tarea de categorización que ratifica de antemano una división), sino de entender también el modo en que el ensamblaje que constituye el continuum músico-plástico potencia el proyecto artístico. Ello nos remite a la anterioridad del principio de combinación de elementos heterogéneos respecto a sus propias manifestaciones contemporáneas —hace

más de dos siglos que se sitúa en el centro del proyecto estético— y, a partir de ahí, a la propia realidad del continuum visible-audible-decible en el marco de estas mismas producciones.⁶

Nos quedarían por analizar y distinguir las técnicas, los proyectos, las estrategias o los modos de escritura que permiten generar estas interacciones músico-plásticas y que permiten que obras y prácticas artísticas se reafirmen en ellas. De todas formas, no hay que descartar de todo este conjunto las técnicas o tácticas que apuestan por una separación de facto entre las artes plásticas y la música, adoptando estrategias discursivas que, en el continuum músico-plástico, ponen de relieve distancias disciplinarias (cuando incluso ellas mismas podrían llegar a salvarlas). Por lo tanto, hay que distinguir entre un régimen general que permite generar el continuum músico-plástico, el de la alianza estética de elementos heterogéneos, y una serie de regímenes específicos que permiten construir y deconstruir esta alianza, hasta el punto de poder negar el estatus de heterogeneidad de los elementos heterogéneos o considerarlo infranqueable.

FALSOS PROBLEMAS

No podemos dejar de mencionar otras tres lecturas críticas enfocadas hacia esta doble dificultad.

La primera de ellas resuelve los términos dialécticos apoyándose en una estética de la relación. De esta forma, la contradicción desaparece y da lugar a una tautología. Ya lo hemos visto: las propuestas músico-plásticas no constituyen una categoría como tales, sino que se enmarcan en un continuum. El que se empeñe en definir esta categoría en sí misma sólo podrá hacerlo tomando como única y suficiente referencia las relaciones existentes entre la música y las artes plásticas. Esta categoría, como conjunto, ratificaría una división exclusivamente formal de las obras y las prácticas artísticas, en detrimento de la realidad de toda creación estética. En beneficio de esta identificación, y para rehuir en cierto modo de su desafortunado formalismo, se ha desarrollado una tesis muy extendida actualmente en el ámbito de la crítica del arte. Según este análisis, se observa una renovación del principio de relación en las distintas prácticas artístico-plásticas contemporáneas (aplicando este principio al sonido, a la música o a cualquier otra cosa) respecto de la realidad sociológica y técnica de las redes de información y comunicación (transmisión de datos, signos, etc.). La relación es pues la parte central de la tesis, de forma que se pretende abarcar la totalidad de las prácticas artísticas en su contemporaneidad. Sin embargo, se aleja considerablemente de dicha relación: por un lado, porque un proceso general de vinculación no permite distinguir entre distintas prácticas. Importar, exportar, citar, combinar, traducir, mezclar o insertar son conceptos que designan operaciones distintas; por otro lado, porque este proceso viene determinado por los contenidos a los que se aplica y, por ello, su valor es siempre específico. Una práctica concreta no puede reducirse a un proceso general, sino que corresponde a una serie de operaciones que hay que reincluir en un continuum (es justamente esto lo que diferencia la práctica del gesto artístico). Si hay artistas que realizan exclusivamente gestos artísticos enmarcados en prácticas de sistemas de conexión o de elaboración de bases de datos, entonces esta tesis puede ser aplicable a ellos, pero sólo a ellos...

La segunda lectura otorga el valor central a los contextos. A este tipo de discursos que, en el marco del continuum músico-plástico, reduce las interacciones a exigencias contextuales (lo que remite a la idea de rebasar límites y poner en peligro las convenciones) podría hacerse una objeción, aplicable, por otro lado, a todo movimiento que considere las prácticas artísticas en función de *marcos* determinados por el modo de presentación o representación. Al conside-

rar la música “contra” o “junto a” las artes plásticas, se está oponiendo el concepto de museo o galería (la exposición) a la sala de conciertos (el escenario), división inoperante que rápidamente desbaratará la obra, como en el caso de las performances músico-teatrales de Mike Kelley, por ejemplo, así como en todas las manifestaciones de espacialización de la música y del sonido, que juegan con su plasticidad y que desplazan o eliminan el dispositivo escénico de la ejecución musical. Muestra de ello es, por ejemplo, la representación de *Chroma*, de Rebecca Saunders, realizada en la Tate Modern en junio de 2003. *Chroma* es un “concierto-instalación” en el que una serie de masas sonoras se distribuyen en el espacio: pequeñas cajas de música de distintos formatos esparcidas en el suelo que emiten sus propias melodías y grupos de instrumentos repartidos en el espacio, que llevan al espectador-oyente a realizar un recorrido por la música, parcelaria e incompleta allá donde se sitúe.

La tercera lectura parte de esta unión estética entre elementos heterogéneos para establecer una serie de divisiones entre categorías culturales. Al asociar o al oponer la música y las artes plásticas como géneros, se deja la puerta abierta a subcategorías y a subgéneros, de forma que, por ejemplo, se contraponen la taxonomía de las composiciones denominadas “populares” a las denominadas “cultas” en materia de música o artes plásticas. De esta forma, el éxtasis ante las transiciones o trayectos de un espacio a otro está asegurado: ante estos intercambios entre altas y bajas esferas (rock, techno, DJ y arte contemporáneo), ante sus promesas de rebasar límites, ante sus constantes descontextualizaciones. Sin embargo, se pasa por alto que se están analizando temas culturales, no cuestiones estéticas (a menos que la práctica del artista ponga directamente en tela de juicio criterios o clasificaciones culturales). En este sentido, habría que diferenciar siempre lo que, desde el punto de vista cultural, comporta un alejamiento respecto de una situación contextual dada (el rock en el museo), de lo que permite seccionar de forma operativa las prácticas estéticas: por ejemplo, entre las músicas populares y las músicas cultas hay unas diferencias básicas, como los modos de sincronización del tiempo, que en unas se marcan mediante el *beat*, la pulsación repetida del tiempo, mientras que en las otras no existe (la música culta desincroniza los tiempos), diferencia que también se observa en las relaciones entre la escritura y la audición (en la composición culta, primero se escribe y después se escucha mientras que, en el rock, o la música del DJ, primero se escucha y luego viene la partitura, si la hubiere).

TÁCTICAS Y ENFOQUES

Si hay que establecer categorías, éstas deberán definir enfoques que propicien la construcción de interacciones músico-plásticas, de forma que permitan distinguir las diferentes operaciones de traducción que tienen lugar en las propuestas artísticas, ya se trate de propuestas que generen formas de oposición, que posibiliten una circulación entre distintos elementos o que produzcan híbridos. Estas interacciones se sitúan de forma distinta en el eje determinado por la doble exigencia del régimen estético según hagan o no hincapié en distintos órdenes disciplinarios (acreditando la trascendencia de los géneros) o en las continuidades (confirmando la inmanencia del continuum visible/audible). Las tres grandes categorías que proponemos utilizar para diferenciarlas, en el marco de las prácticas artísticas, confirman unas distinciones que responden a una concepción fronteriza (elementos distribuidos según órdenes y categorías), a una lógica relativa al medio (circulación de signos a través de espacios estratificados) o a prácticas de captura e hibridación (similares a las lógicas rizomáticas de inserción y transformación, tal y como las entienden Gilles Deleuze y Félix Guattari).

La idea de “frontera” nos remite a un modo de clasificación de las artes a partir de unas categorías que corresponden a disciplinas, géneros o estilos. Así pues, denominaremos “fronteriza” la práctica artística que busca combinar música y artes plásticas manteniendo las líneas de separación que se marcan entre sí los géneros, estilos, y disciplinas. Un ejemplo claro de esta clase de práctica es el artista Mike Kelley, cuya obra se basa en este tipo de divisiones y en una serie de transiciones entre unas y otras (trans-género, trans-cultural, etc.). Así, por ejemplo, Kelley declara lo siguiente sobre la música americana: “Esto atañe [...] al lenguaje de la cultura popular, y sin duda es también una cuestión de *clases*, pero que no sólo concierne a los rockeros, teds y este tipo de majaderías, sino que tiene mucho más que ver con el modo en que la gente utiliza determinadas manifestaciones, y con la propia codificación de estas manifestaciones”.⁷

Este tipo de práctica fronteriza proporciona a Kelley un utillaje semiótico (signos, códigos, lenguaje) y se apoya en una división cultural de las manifestaciones artísticas (registros y niveles). El método empleado es de tipo dialéctico: se trata de reunir lo que está separado y de separar lo que está reunido mediante una transición de registros culturales que se articula en y mediante el lenguaje plástico. El artista se sitúa en el centro, en el puesto fronterizo, y retoma, desplaza, remezcla y combina diferentes lenguajes en un lenguaje único. Su método bebe pues de las fuentes de un proceso general, el de la importación (versiones o citas, más o menos directas, que permiten la identificación de referentes), y está sujeto a las leyes generales de la evolución cultural. En este sentido, es posible que las manifestaciones músico-plásticas que integran rock y arte contemporáneo, tan intensas en la década de 1980 (con artistas como Raymond Pettibon o grupos como Sonic Youth), sean, en la actualidad, vistas desde este prisma, de candente actualidad.

En este tipo de práctica, los elementos heterogéneos se reúnen para resolver oposiciones, que pueden ser tanto contextuales como estructurales, puede que incluso más contextuales. El exceso de contextualización de los referentes sólo da lugar a trabajos basados en una imaginaria cultural bastante académica (cuyos esfuerzos de reafirmación parecen en la actualidad totalmente vanos). Por el contrario, en el trabajo de un artista como Christian Marclay —y ahí radica parte del interés de su obra— este enfoque semiótico comporta transformaciones estructurales que también se aplican a la presencia de la materialidad de los objetos y de mediaciones sonoras: modificaciones de instrumentos —*Virtuoso*, un acordeón con un fuelle de más de siete metros—, remezclas de imágenes y películas para nuevas partituras músico-plásticas —*Video Quartet*—, un trabajo sobre la materialidad del sonido grabado en un disco, en concierto, con los “escultores de vinilos” o en una instalación como *Echo and Narcissus*, un parterre de CDs colocados en el suelo como si de espejos se tratase...

Considerar que las divisiones por registros culturales y lenguajes formales que diferencian los distintos elementos heterogéneos no los contraponen, permite detener la inmanencia del uso de signos en las interacciones que organizan su propia circulación. Dos ejes principales definen estas prácticas, que ya no remiten a un sistema semiótico-lingüístico, sino que proponen, por un lado, procesos de grabación, reproducción y remezcla que ya no distinguen entre forma y uso y, por otro lado, procesos de traducción y de conversión, relativos a la emisión de señales compatibles.

La identificación del material con el proceso en el caso de un artista como Scanner nos remite a la primera de estas prácticas. Scanner graba ruidos, sonidos y melodías y recopila todo tipo de objetos encontrados, que redistribuye en una serie de dispositivos (concierto, performance, recorrido con walkman), de forma que se filtran las percepciones y se atraviesan espacios (como puede hacerlo un escáner). El método empleado por Scanner es sencillo: con la ayuda de

un aparato —una especie de antena especialmente potente y sensible, capaz de “atrapar” todo tipo de frecuencias y que se conecta a un dispositivo de grabación— capta transmisiones sonoras y las graba. Estas emisiones sonoras y su grabación constituyen su material plástico.

En cuanto a la segunda operación, encontramos un ejemplo en la obra de Carsten Nicolai, para quien el replanteamiento de la transmisión y conversión de señales sonoras y visuales —frecuencias, tonos, señales acústicas, líneas, intensidades eléctricas— ocupa a menudo un lugar central, especialmente en el caso de instalaciones como *Model zur Visualisierung von Ton durch die Wirkung von magnetischen Feldern auf einen Elektronenstrahl* (Modelo para la visualización del sonido a través del efecto de un campo magnético en la emisión de un electrón), de 2001, o *Telefunken, Audiosignal for Television*. En ambas obras se traducen visualmente una serie de intensidades acústicas, se encuentran equivalencias entre dos modos distintos de transmisión eléctrica. Los esquemas relacionales que plantea Nicolai entre emisores (sonido), transmisores (electricidad) y traductores (imagen) no se alejan mucho de la célebre fórmula de McLuhan sobre los medios: medio=mensaje. Las interacciones que propone Nicolai aplican de forma bastante explícita una relación de equivalencia, igualitaria, entre emisión y recepción, gracias a un intermediario: la electricidad. El mensaje del traductor es ante todo eléctrico, con lo que estamos frente a las dos implicaciones inmediatas de la ecuación de McLuhan: mensaje=mensaje y medio=medio.⁸

En esta vertiente materialista, si así quiere denominarse, de la interacción músico-plástica —que responde a la clásica oposición materia/forma en la medida en que un elemento invisible se hace visible o en que una onda se materializa o un sonido se transforma— hay una segunda serie de interacciones que asocian el objeto músico-plástico con el espacio psicofisiológico de su recepción. En este sentido, a la audición reinterpretada de Scanner y a la modelización visual del sonido de Nicolai habría que añadir una serie de interacciones músico-plásticas que implican otras relaciones respecto de la percepción y el cuerpo. Esto nos remite especialmente al trabajo de Tatiana Trouvé con diferentes músicos para sus *Modules d'attente* [Módulos de espera (2003)], espacios cuya arquitectura propone al cuerpo posturas de descanso y que emiten sonidos procedentes de grabaciones de tiempos de espera o de alto (contestadores, timbres, vestíbulos, recepciones, estaciones, metros, etc.) remezclados y puestos de nuevo en circulación, es decir en música, por compositores. En este caso, al igual que con Nicolai o Scanner, el centro del planteamiento de las interacciones está sobre todo constituido por nuestras percepciones y nuestros cuerpos. El artista fronterizo deja paso a la obra como medio.

La frontera, que separa y une al mismo tiempo, no supone para las prácticas artísticas un espacio común, sino un espacio de litigio. El medio, que reorganiza la circulación de las señales en nuevos canales, propone una comunidad indistinta a los elementos músico-plásticos. Una comunidad que incluso existe de otro modo cuando las conexiones, los vínculos del continuum que unen lo visible y lo audible, dan lugar a dispositivos e hibridaciones. Porque, mientras que la frontera designa un límite y el medio un flujo, la hibridación se aplica a un contexto y a una extensión.

En lo que respecta a la hibridación, la lógica ya no es la de los registros o signos: implica una interacción maquinística en cuyo interior funcionan directamente las interacciones de enunciación. En este sentido, elimina todo tipo de separación entre elementos heterogéneos. Retomando las palabras de Gilles Deleuze y Félix Guattari cuando se refieren a esta lógica en *Mil mesetas* (ejemplificando con las relaciones entre la avispa y la orquídea, véase “Rizoma”), podemos decir que, con la hibridación, hay “captura de código”.

La tecnología digital puede desempeñar un papel determinante en estas formas de hibridación de lo visual y lo sonoro, ya que permite vincular los eslabones semióticos con los modos de codificación. En este caso, ya no se trata de traducciones o de transmisión de signos; hay un lenguaje que ya viene dado y que permite nuevas articulaciones de imagen y sonido (como ya se ha dicho, principalmente con la utilización de programas “en tiempo real” como Max/MSP). Sin embargo, este tipo de interacciones no se reduce a las posibilidades técnicas del tiempo real. Así, por ejemplo, la función de la maquinaria amplificada que estructura las diferentes instalaciones de Martin Kersels permite codificar las relaciones entre sonido y materia [Circle Amplification (Orange), Brown Sound Kit], así como reinterpretar las tensiones (burlescas) entre lo orgánico y lo mecánico (*Twist*).⁹ La intensidad eléctrica determina al mismo tiempo los ritmos, la presencia corporal y las formas músico-plásticas de un gran número de videoinstalaciones de Doug Aitken (*These Restless Minds*, 1998, *Electric Earth*, 1999, *I Am in You*, 2000, o *Interiors*, 2002): codifica seres y espacios, palabras y gestos, y libera la música del mundo del caos (aunque parezca que, bajo los efectos de aceleración y desaceleración de su propia velocidad, el mundo ya casi sólo pueda mantenerse firme en equilibrios inestables). Todavía más sorprendente es la hibridación músico-plástica que proponen algunas obras de Jeremy Deller, con *Acid Brass* (1997) como emblema. *Acid Brass* es un encuentro musical entre una banda popular (*brass band* en inglés) (una de las últimas en activo en Inglaterra en el momento en que se realizó el proyecto) y un estilo musical, el *acid house* (música de baile que se impuso en el norte obrero de Inglaterra en el momento en que se estaban desmantelando las grandes industrias). El final de un mundo y el inicio de otro, que tomarán la forma de un disco (la William Fairey Band interpretando los clásicos del *acid house*) y de un mapa que dibujará las relaciones y trayectos realizados por los músicos para hacer posible este proyecto, partiendo de una *brass band* y del *acid house* para desembocar en el *Acid Brass*, atravesando espacios y tiempos, mostrando una red, que no una arborescencia. El proyecto *Acid Brass* plasma en todos sus puntos una serie de mediaciones entre lo musical y lo plástico: el propio Deller asume un papel de mediador. Aunque, aparentemente, todo nos podría conducir a pensar que estamos ante una relación músico-plástica de tipo fronterizo, nada más lejos de la realidad. Los elementos heterogéneos que se dan cita en su obra no ponen de manifiesto diferencias entre clases sociales, registros culturales o sistemas semióticos: si se convierten en heterogéneos es debido a la *des-vinculación* de un tiempo y de una acción política en un espacio determinado (el liberalismo thatcheriano en Inglaterra en la década de 1980). La banda popular obrera desaparecía al emerger el *acid house*: no hubo hibridación (sin embargo posible). Deller se propone pues proceder a esta hibridación en una confluencia de tiempos y espacios, con lo que restablece homogeneidades. Tal es la gran carga utópica de todos los proyectos y estrategias de escritura q

1 · Esta exposición se celebró en los sótanos de la Roundhouse de Londres en el otoño de 1999. En las salas abovedadas había maniqués de barro tendidos en el suelo en posición fetal, a veces cubiertos de objetos (tejas, por ejemplo). En los pasillos oscuros había cocodrilos dispuestos en fila, que parecían avanzar hacia los cuerpos en reposo. En todos los espacios se oía una música *ambiental* que, siguiendo un principio habitual en las instalaciones sonoras de Brian Eno, se difundía mediante magnetófonos que reproducían melodías en bucle. El editor Alberico Cetti Serbelloni publicó el libro *I Dormienti*, realizado a partir de esa exposición.

2 · Adaptación musical y teatral de un texto de Heiner Müller. *Paysage sous surveillance* se representó en el Kaaitheater de Bruselas el 25 y 26 de octubre de 2002. Georges Aperghis participó junto con Ictus en un trabajo iniciado (en septiembre de 2000) con *Die Hamletmaschine* (también de Heiner Müller).

3 · Concierto ofrecido por el Ensemble intercontemporain, bajo la dirección de Jonathan Nott, en el Théâtre du Châtelet de París en noviembre de 2000.

4 · Esta gira, que se inició en 2001, llegó a Francia (París, Elysée Montmartre) en la primavera de 2002.

5 · Esta obra, de 1999, es una de las numerosas colaboraciones en las que participó Mike Kelley. En una sala cerrada con una gran jaula, elevada por una rampa de observación, se colocaron varias esculturas en el suelo, formas derivadas de los objetos utilizados por Henry Harlow cuando realizó, en los años ochenta, sus experimentos con primates. Los objetos se ampliaron a escala humana, de modo que evocan también las formas abstractas dibujadas en los sesenta por Isamu Noguchi y para la bailarina y coreógrafa Martha Graham. En este espacio construido por Kelley, un vídeo proyectaba en pantalla una performance y una coreografía realizadas en ese mismo espacio en las que participaban cinco personas (una bailarina, dos mujeres y dos hombres disfrazados de simios). Se mezclan movimientos reconocibles en las obras más conocidas de Martha Graham con actitudes y acciones características del comportamiento de los simios observadas por Harlow.

6 · Para profundizar en este punto, consúltense por ejemplo el libro de Jacques Rancière *Le partage du sensible, Esthétique et politique*, La Fabrique Editions, abril de 2000. Así, sobre el carácter de lo que pertenece al arte (sus objetos), dice Rancière en la pág. 31 de este libro que «se caracteriza por una naturaleza específica de lo sensible. Lo sensible, liberado de sus conexiones ordinarias, alberga una fuerza heterogénea, la fuerza de un pensamiento que se ha hecho extraño a sí mismo».

7 · Declaraciones de M. Kelley en una entrevista con Ulrike Groos y Markus Müller realizada en octubre de 1997. Citadas por Vincent Péculi en «De A à B», introducción publicada en *Prières américaines*, Les Presses du réel, 2002, pág. 31.

8 · Respecto a esta fórmula de McLuhan, consúltese nuestro artículo en *Musica Falsa, n° 15*: «Médium = message, ou le déni des médiations ».

9 · En *Circle Amplification* (Orange), 1998, un imán situado detrás de una hoja y fijado en una estructura rotativa dibuja, con limaduras de hierro, un círculo que aparece en la otra cara de la hoja. El sonido del círculo al dibujarse es captado por un micrófono y difundido por un amplificador y un altavoz de la marca Orange. *Brown Sound Kit*, 1994, se presenta como una máquina que emite un sonido con una frecuencia extremadamente baja, calculada para hacer perder al oyente el control sobre sus intestinos. Durante las revueltas estudiantiles de 1968, la policía francesa intentó utilizar este tipo de sonido para apaciguar los enfrentamientos pero parece ser que no obtuvo resultados convincentes... En *Twist* (1993), un motor eléctrico enrolla lentamente más de 10.000 bandas de goma atadas a una pierna protésica. Al alcanzar la máxima tensión, la pierna golpea frenéticamente la pared.

El futuro de la música

John Cage

Durante muchos años he repetido que la música —como una actividad separada del resto de la vida— no me entra en la cabeza. Las cuestiones estrictamente musicales ya no son cuestiones serias.

No siempre fue así. Cuando estaba preparándome para dedicar mi vida a la música, existían todavía batallas que ganar en este campo. La gente distinguía entre sonidos musicales y ruidos. Seguí a Varèse y luché en favor de los ruidos. Otros músicos también lo hicieron. A principios de los años treinta, la única pieza de solo para percusión era *Ionisation* de Varèse. En 1942 existían más de un centenar de trabajos de ese tipo. Ahora son incontables. Casi todo el mundo que escucha actualmente el sonido escucha fácilmente sin importarle cuáles sean las estructuras armónicas que los sonidos tengan. Ya no practicamos la discriminación contra los ruidos.

Podemos oír también cualquier tono, forme parte o no de una escala de un temperamento o de otro, occidental u oriental. Los sonidos que antes se consideraban desafinados ahora se llaman microtonos. Son parte integrante de la música moderna.

Hay gente que todavía se opone a los sonidos fuertes. Temen dañar sus oídos. Una vez tuve la ocasión de escuchar un sonido muy fuerte (el final de una performance de Zaj). Había estado en el auditorio la tarde anterior. Sabía cuándo llegaba el sonido. Me acerqué al altavoz desde el que se oiría y me senté allí durante una hora, girando hacia él, primero una oreja y luego la otra. Cuando me detuve, mis oídos zumbaban. El zumbido continuó durante la noche, durante el día siguiente, y durante la noche siguiente. La mañana del día siguiente pedí cita con el otorrino. De camino a su consulta, el zumbido parecía haber remitido más o menos. El médico me examinó a conciencia, me dijo que todo era normal. La molestia había sido temporal. Mi actitud hacia los sonidos fuertes no ha cambiado. Los escucharé siempre que tenga la oportunidad, manteniendo quizás una distancia adecuada.

Nuestra experiencia del tiempo ha cambiado. Registramos breves acontecimientos que antes se nos hubieran escapado y disfrutamos otros muy largos, otros cuya duración hubiéramos considerado intolerable hace, digamos, quince años.

Tampoco nos preocupa cómo empieza un sonido, cómo continúa y cómo desaparece. En el curso de un debate sobre la música para piano en la República Popular China, Chou Wen-Chung dijo que los músicos occidentales antes insistían en que un sonido entonado debía permanecer en el tono, sin moverse desde el principio hasta el final. Los músicos chinos, dijo, sienten que cualquier cambio en el desarrollo del tono da vida a un sonido, lo vuelve “musical”. Actualmente, uno escucha cualquier sonido, no importa lo flexible o inflexible que sea respecto a cualquiera de sus características. Nos hemos vuelto atentos a los sonidos que nunca habíamos oído antes. Me quedé fascinado cuando Lejaren Hiller explicó su proyecto de usar ordenadores a modo de “fantástica orquesta”, para sintetizar sonidos extraordinarios, sonidos que empezaban como un punteado, seguirían como gaitas y acabarían como un sonido de arco.

También nos hemos vuelto receptivos al silencio. En general, el silencio ya no es tan desagradable como lo era antes. Y la melodía. La *Klangfarbenmelodie* no ha sustituido al *bel canto*. Ha ampliado nuestra concepción de lo que puede suceder. Y lo mismo puede decirse del ritmo aperiódico: incluye la posibilidad del ritmo periódico. Dos o más líneas compuestas de sonidos pueden ser escuchadas tanto si implican tipos de contrapunto conocidos o inventados como si son tan sólo simultáneas (no controladas en sus intervalos). Incluso si dos melodías, una muy fuerte y otra muy débil, se interpretan a la vez, sabemos que si escuchamos con cuidado, o desde otra posición en el espacio, ambas pueden oírse. Podemos ser extremadamente cuidadosos con la armonía, como lo son Lou Harrison, La Monte Young y Ben Johnston, o podemos ser, como a menudo yo mismo, extremadamente descuidados con la armonía. O podemos hacer lo que hacen nuestras orquestas y mantener el vago compromiso según el cual los sonidos que suenan juntos son armoniosos.

Todo vale. Sin embargo, no todo se intenta. Tomemos la división de un todo en partes. En los años treinta, me impresionó la insistencia de Schoenberg en la estructura musical, pero no estaba de acuerdo con su idea de que la tonalidad era el medio necesario. Investigué la medida del tiempo de modo más exhaustivo. Por medio de permutaciones,

construí tablas numéricas del uno al doce, dividiéndolas en números primos. Estas series de números pueden entenderse en términos de tonalidad, de medidas de tiempo o de estructuras rítmicas. La serie 1–2–1, que aparece en la tabla para el número 4, puede reconocerse como una estructura A–B–A. Puede expresarse tonal o rítmicamente (o ambos). El número 7 tiene 64 series de números diferentes. Sólo tres de ellas son A–B–A, la 2–3–2, la 3–1–3 y la 1–5–1. Aunque muchas de las otras han sido ejemplificadas musicalmente, creo que no lo han sido todas. Las posibilidades se incrementan con los números elevados. Hay 2.048 para el número doce. Si añadimos la posibilidad de fracciones, quién sabe cuántas estructuras musicales pueden descubrirse. Elliot Carter y Conlon Nancarrow han encontrado algunas interesantes, superponiendo las transiciones graduales independientes de un tempo al otro; las de Nancarrow son particularmente interesantes. Trabajando exclusivamente con pianistas, logra velocidades extremas, asombrosas y estimulantes.

Muchos compositores dejaron ya de componer estructuras musicales. En lugar de ello, ponen procesos en marcha. Una estructura es como un mueble, mientras que un proceso es como el tiempo. En el caso de una mesa, conocemos su principio y su final y cada una de sus partes. En el caso del tiempo, aunque nos damos cuenta de los cambios que ocurren en él, no tenemos un conocimiento claro de su principio ni de su final. En un momento dado, estamos donde estamos. El momento actual.

Si se establece un límite a los posibles procesos musicales, puede encontrarse con seguridad un proceso fuera de ese límite. Desde que los procesos pueden incluir objetos (es decir, ser análogos al medio ambiente), sabemos que no existe límite. De un tiempo a esta parte, he preferido los procesos a los objetos precisamente por esta razón: los procesos no excluyen a los objetos. A la inversa no funciona. Por supuesto, dentro de cada objeto está en obra un animado proceso molecular. Pero si queremos oírlo, debemos aislar el objeto en una cámara especial. Para centrar la atención, debemos ignorar el resto de la creación. Es precisamente lo que hemos hecho en el pasado. Por consiguiente, cambiando nuestras mentes buscamos una actitud no exclusiva, que pueda incluir a la vez lo que sabemos y lo que todavía no imaginamos. Ya sean como las emociones que parecen surgir espontáneamente desde el interior, o como los gustos y disgustos, que parece que son causados por las percepciones de los sentidos externos, se trata de la cuestión de los sentimientos. En ambos casos, sabemos que la vida se vive más plenamente cuando estamos abiertos a lo que sucede —que la vida se minimiza cuando nos protegemos. Naturalmente, no se trata de matarnos a nosotros mismos. Continuaremos “luchando contra lo Daimónico” (como dice M. C. Richards), seguiremos usando disciplinas diversas para abrir nuestras mentes a los acontecimientos que están más allá de su control. Pero cada vez más, la preocupación por los sentimientos personales del individuo, incluso por la cultura de los individuos, debe ser planteada en el contexto más amplio de la sociedad. Sabemos cómo padecer o controlar nuestras emociones. Y si no, existen asesoramientos a nuestra disposición. La tragedia tiene curación. Los caminos del autoconocimiento han sido cartografiados por la psiquiatría, la filosofía oriental, la mitología, el pensamiento ocultista, la antroposofía y la astrología. Sabemos todo lo que necesitamos saber sobre Edipo, Prometeo y Hamlet. Lo que estamos aprendiendo es a convivir. “Todo el mundo cabe”. Aunque siempre permanecerán abiertas las puertas de la expresión musical de los sentimientos personales, lo que se manifiesta cada vez más es la expresión de los placeres de la convivencia (como en la música de Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass); y más allá de esto, una expresividad no intencional, una existencia conjunta de los sonidos y la gente (donde los sonidos son sonidos y la gente es gente). Un paseo, por decirlo así, por los bosques de la música, o por el mundo mismo.

La diferencia entre la cerrazón y la apertura mental se parece a la diferencia entre la facultad crítica y la creativa, o a la diferencia entre la información sobre algo (o incluso el conocimiento) y ese algo mismo. Christian Wolff encontró lo siguiente, escrito por Charles Ives, y me lo envió: “Lo que la música es y será podría encontrarse en la creencia de un

filósofo desconocido de hace medio siglo que dijo: ‘¿Cómo puede existir una mala música? Toda la música es celestial. Si existe algo malo en ella, soy yo quien lo ha puesto —por mis implicaciones y limitaciones. La naturaleza construye las montañas y los prados y el hombre pone en ellos las vallas y los carteles’”. Las vallas han caído y se han retirado los carteles. Un acuario actual tiene a todos los peces nadando juntos en un gigantesco tanque.

La apertura mental en música se ha realizado en este siglo en las dos Europas, la oriental y la occidental, en las Américas, en Japón, en Australia y tal vez en Nueva Zelanda. No existe, salvo excepciones quizás, en la India, Indonesia y África. (Cuando viajamos alrededor del mundo con la Dance Company, estuvimos en la India en 1964, y Merce Cunningham dijo: “Ésta es la tierra del futuro”). La apertura mental en música existe en Rusia, aunque no se permite exportarla. Está políticamente excluida en China (aunque he oído decir que, por los años sesenta, representantes de Italia en China consiguieron organizar un concierto de Sylvano Bussotti en Pekín).

Las razones de esta apertura mental en música son varias. La primera de todas: las actividades, las batallas ganadas de muchos compositores. Sólo en ese país, la apertura está ligada al trabajo particular de Ives, Ruggles, Cowell y Varèse. Cowell solía contar la anécdota de Ruggles y la clase de armonía de Florida. Se discutía el problema de la modulación de una clave a otra “muy distante”. Al cabo de una hora, el profesor le preguntó a Ruggles cómo resolvería él ese problema. Ruggles dijo: “No me plantearía ningún problema al respecto; iría simplemente de la una a la otra sin ninguna transición”.

Una segunda razón de la apertura: los cambios en la tecnología asociada a la música. Con los aparatos de grabación, los sintetizadores, los equipos de sonido, los ordenadores que tenemos, no es razonable esperar de nosotros que permanezcamos con las mentes ancladas en la música de siglos anteriores, aunque muchas de las escuelas, muchos conservatorios y críticos musicales todavía lo estén. Una tercera razón para la apertura: la interpenetración de culturas que antes estaban separadas. En el siglo XIX, incluso los ingleses que ocupaban la India estaban lejos de tomarse la música india en serio. Los tiempos han cambiado. En la actualidad, si una universidad se toma la música en serio, hace lo que la Wesleyan University de Connecticut: reúne en una escuela a todas las diferentes culturas musicales del mundo que puede (música de África, de la India, de Indonesia, y Japón, junto a música europea, música de los indios americanos y la nueva música electrónica). Una cuarta razón para la apertura: somos más y tenemos muchos más medios para estar juntos (el teléfono, los medios de comunicación, los viajes aéreos). Si uno de nosotros no tiene una idea que pueda abrir las mentes del resto, otro la tendrá. Empezamos a ser profundamente conscientes de la riqueza y la unicidad de cada individuo y de la capacidad natural en cada persona para abrir nuevas posibilidades para los demás. En su reciente libro *The Crossing Point*, M. C. Richards habla de su trabajo con niños deficientes, que no se caracteriza meramente por la ayuda que ella les brinda, sino también por la de ellos a ella. Hace algunos años, me pidieron que hablara a un grupo de médicos asociados al hospital psiquiátrico de Connecticut. No tenía una idea clara de lo que iba a decir. Pero en cuanto crucé los pasillos en dirección a la sala en la que debía hablar, me encontré entre gente que “no estaba en sus cabales”. De pronto supe lo que le tenía que decir a los médicos: ¡Ustedes están sentados encima de una mina de oro! ¡Compartan la riqueza con el resto de nosotros! Esto es aplicable a nuestras prisiones. Cuando Buckminster Fuller no sabía si su mujer Anne viviría o no (a consecuencia de un accidente de automóvil), o si, en caso de vivir, quedaría incapacitada o no, fue una carta de un antiguo convicto de una penitenciaría de California en la que hablaba de la vida, el amor y la muerte, la que le llevó el consuelo. Hay recursos intactos en los niños y en los adolescentes de los que carecemos porque los enviamos a la escuela; y entre los militares a los que perdemos enviándolos por todo el mundo y bajo tierra a instalaciones ofensivas a prueba de bombas; y entre los ciudadanos de la tercera edad a los que convencemos de que nos dejen por el sol, la diversión y los juegos. Nos hemos privado sistemáticamente de toda esa gente, probablemente porque no queremos que nos molesten mientras estamos haciendo lo que estamos haciendo. Pero si existe una experiencia que con-

duzca más que las otras a la apertura mental, ésta es precisamente la de ser molestado por otro, la de ser interrumpido por otro. “Estamos estudiando el ser interrumpidos”. Pongamos que no practicamos ninguna disciplina espiritual. El teléfono lo hace por nosotros. Nos abre al mundo “exterior”.

George Herbert Mead dice que cuando uno es muy joven siente que pertenece a una familia, y a nadie más. Cuando se hace mayor, pertenece a una vecindad antes que a otra: más tarde, a una nación antes que a otra. Cuando siente que aquello a lo que pertenece no tiene límites, entonces, dice Mead, ha desarrollado el espíritu religioso. La apertura entre los compositores (que ha afectado también a los intérpretes y oyentes) es comparable y afín al espíritu religioso. El espíritu religioso debe ahora convertirse en social de modo que toda la Humanidad sea vista como Familia, la Tierra como Hogar. El propósito de la música antigua —despejar y aquietar la mente, abriéndola de este modo a las influencias de lo divino— debe ponerse en práctica ahora en relación con la Mente de la que por obra de la extensión tecnológica todos somos parte, una Mente, en estos días, confusa, trastornada y escindida.

La música ya ha avanzado en esta dirección, hacia la interacción social, la solidaridad no política de la gente.

La distinción clásica renacentista entre compositores, intérpretes y oyentes ya no se mantiene en ningún lado. Estas distinciones se han desdibujado por varias razones. La primera de todas: la actividad de muchos compositores, en particular Feldman y Wolff, que han compuesto obras indeterminadas, así como los intérpretes, que en lugar de hacer simplemente lo que les dicen que hagan, tienen la oportunidad de utilizar sus propias facultades, de tomar decisiones dentro de un campo de posibilidades, es decir, de cooperar en una tarea musical particular. También los oyentes de música indeterminada han resultado estimulados en su escucha, desde que han sido incorporados a este tipo de música por los compositores y por los intérpretes también.

En segundo lugar, la tecnología ha desdibujado las distinciones entre compositores, intérpretes y oyentes. Del mismo modo, como cualquiera se ve capaz de tomar una fotografía con una cámara, hoy y cada vez más, aquel que use medios de grabación y/o electrónicos se ve y se verá cada vez más capaz de componer una pieza de música, combinando en su sola persona las actividades antes distintas del compositor, el intérprete y el oyente. No obstante, combinar en una persona todas estas diversas actividades es, efectivamente, eliminar el carácter social de la música. Es propio del carácter social de la música que sea interpretada por un número de gente que hace cosas diferentes para ello, lo que la distingue de las artes visuales, la aproxima al teatro, y la convierte en relevante para la sociedad, incluso para la sociedad exterior a la sociedad musical. La popularidad de las grabaciones es desafortunada, no sólo por razones musicales, sino también por razones sociales: porque permite al oyente aislarse de la gente. Lo que se necesita no es que las diversas actividades de gente diferente se reúnan en una persona, sino que las distinciones entre las funciones de las diferentes personas se desdibujen, de modo que puedan estar realmente juntos.

Una tercera causa de que las distinciones entre compositores, intérpretes y oyentes se desdibuje: la interpenetración entre culturas antiguamente separadas. Ya no existe una diferencia esencial entre una música seria y una música popular —o, podría decirse, existe un puente entre ambas: el uso común de los mismos equipos de sonido, los mismos micrófonos, amplificadores y altavoces. Para gran parte de la música popular y para alguna de la oriental, la distinción entre compositores e intérpretes nunca estuvo muy clara. La notación ya no se interpone entre el músico y la música, como Busoni decía que le ocurría. La gente sencilla anda junta y hace música. Improvisación. Puede ocupar un lugar estricto, como por ejemplo dentro de la *raga* y la *tala* de acuerdo con las limitaciones de la música india; o puede ocupar libremente un lugar, simplemente en un espacio de tiempo, como los sonidos del ambiente, como lo hacen tanto en el campo como en las ciudades. Al igual que un ritmo aperiódico puede incluir un ritmo periódico, que un proceso puede incluir un objeto, del mismo modo las improvisaciones libres pueden incluir otras que sean estrictas, pueden incluso incluir composiciones. La Jam Session. El Musicircus.

En 1974, Richard K. Winslow propuso cambiar las partes instrumentales de mi *Etcetera* de modo que se leyera Instrumento de Arco, Instrumento de Viento, Doble Lengüeta, Lengüeta Simple, en lugar de Violín, Flauta, Oboe, Clarinete a fin de que las partes para instrumentos entonados se aproximaran algo a la vaguedad y la libertad que convencionalmente se concede a las partes de los percusionistas (si no se tiene el instrumento de percusión señalado, se sustituye por algún otro). Instrumentos orientales y occidentales juntos en un conjunto. ¡Un dueto entre una tuba y un sitar! Esto sólo es posible cuando las acciones que deben llevarse a cabo no pertenecen al terreno específico de ninguno de los dos, sino al terreno común de ambos. Después de *Etcetera*, he escrito *Score with Paris: Twelve Haiku y Renga*, notaciones gráficas cuyas partes se diferencian tan sólo mediante números. Una parte dada puede ser interpretada por cada uno de los instrumentos.

Junto con el incremento de la población ha tenido lugar un gran incremento de la actividad musical. Antiguamente, los conciertos de música nueva eran pocos y muy separados. Ahora los hay a montones. Por eso siempre me sorprende topar con la idea de que no hay nada distinto ni nuevo que hacer en música; me recuerdo sintiendo lo mismo a principios de los años treinta: estaba lleno de admiración por todo lo que se había realizado, y no había empezado a trabajar todavía. En su mayor parte, la música que ahora se hace en Nueva York, la llamada nueva música, es música. Me gusta oírla, aunque no puedo hacerlo demasiado a menudo porque estoy ocupado en algún otro sitio. Las audiencias son amplias, y acostumbran a llenar los espacios propuestos. Cada vez más, como en las veladas de Nueva York conocidas como “Sounds out of Silent Spaces”, veladas con el grupo de la cooperativa de producción musical fundado por Philip Corner, donde también participan los oyentes.

Puede decirse que este desdibujado de las distinciones entre compositores, intérpretes y oyentes evidencia un cambio en curso de la sociedad, no sólo de la estructura de la sociedad, sino de los sentimientos que las gentes tienen los unos hacia los otros. El miedo, la culpa y la codicia vinculadas a las sociedades jerárquicas están dejando paso a la confianza mutua, el sentido del bienestar común y un deseo de compartir con el otro cualquiera de las cosas que una persona puede tener o hacer. No obstante, este cambio de los sentimientos sociales que caracteriza a muchas veladas de la nueva música no caracteriza a la sociedad en su conjunto.

La revolución sigue siendo lo que nos preocupa. Pero en lugar de planearla, o de dejar de hacer lo que estamos haciendo para llevarla a cabo, podría ser que estuviéramos en ella todo el tiempo. Cito del libro de M. C. Richards, *The Crossing Point*: “En lugar de considerar la revolución exclusivamente como un ataque desde el exterior a las formas establecidas, se pasa a considerarla como un recurso potencial —un arte de la transformación voluntaria que debe ser asumido desde el interior. La revolución codo con codo con la evolución, para crear un equilibrio ni rígido ni explosivo. Quizás aprenderemos a renunciar voluntariamente a nuestras pautas de poder y sumisión, y a trabajar juntos en pro de un cambio orgánico”.

Al principio de su *Essay on Civil Disobedience*, Thoreau escribe: “El mejor gobierno es el que no gobierna en absoluto”. Y añade: “Y cuando los hombres estén preparados para ello será el tipo de gobierno que tendrán”. Muchos músicos están preparados. Ahora tenemos muchos ejemplos musicales de la practicidad de la anarquía. Música con partes indeterminadas, sin una relación fija entre ellas (sin partitura). Música sin notación. Nuestros ensayos no están dirigidos. Usamos ese tiempo para organizarnos: para estar seguros de que todo lo que necesita cualquiera de los músicos está a su disposición, de que todo está en un buen orden de trabajo. Los músicos pueden trabajar sin gobierno. Como el fruto maduro (tomo la metáfora del final del *Essay* de Thoreau), ha caído del árbol.

Los tipos de música menos anárquicos ejemplifican estados de la sociedad menos anárquicos. Las obras maestras de la música occidental dan ejemplo de las monarquías y las dictaduras. El compositor y el director: el rey y el primer ministro. Elaborando situaciones musicales que establezcan analogías con circunstancias socialmente deseables que todavía

no tenemos, hacemos que la música sea sugestiva y relevante para las serias cuestiones que encara la Humanidad. Algunos compositores políticamente comprometidos no ejemplifican demasiado con su trabajo los cambios deseados para la sociedad, por más que usen su música como propaganda para dichos cambios o como crítica de la sociedad que continúa sin cambiar lo suficiente. Para ello es necesario el uso de palabras. Los sonidos por sí mismos no vehiculan mensajes. Y cuando no usan palabras, los compositores políticamente comprometidos tienden a volver a las prácticas musicales decimonónicas. Esto es obligatorio tanto en Rusia como en China. Y en Inglaterra, es alentado por Cornelius Cardew y los miembros de la Scratch Orchestra. Estudian las declaraciones sobre arte de Mao Tse–tung y las aplican de modo tan literal y legalístico como pueden. Por eso han criticado la música políticamente comprometida de Frederick Rjewski y Christian Wolff, simplemente porque ambos han descubierto nuevos caminos para hacer música. Los trabajos de Rjewski (y también algunos de los de Garret List) fluyen como los rápidos de un río: sugieren el cambio irresistible. Rjewski y List han encontrado virtuosos que vocalizan rápidamente y durante largos periodos de tiempo sin interrupción (parece que no se tomen tiempo para respirar); los trabajos de Wolff revelan invariablemente a los compositores y los intérpretes los recursos de energía que tienen y de los que no eran conscientes, y los pone inteligentemente a trabajar. Están implícitos en el uso de las palabras (cuando vehiculan mensajes) el adiestramiento, el gobierno, la obediencia y finalmente los militares. Thoreau dice que escuchando una frase escuchó pies desfilando. La sintaxis, me dijo N. O. Brown, es una disposición militar. La pluma fue considerada antiguamente más poderosa que la espada. La vergüenza y la frustración espiritual de América provienen por lo menos en parte del hecho de que, aunque las mejores plumas del país y las mejores voces a lo largo de nuestra historia han surgido como protesta por las acciones de nuestros gobiernos, y aunque se han propuesto claramente planes meticulosos para la mejora del medio ambiente y el bienestar de toda la gente —no sólo de los norteamericanos, sino de toda la gente—, los poderes de América han permanecido sordos y ciegos. Sabemos, desde Buckminster Fuller a muchos otros, que el uso continuado de combustibles fósiles va contra el medio ambiente y contra la gente que vive en él. Deberíamos usar exclusivamente fuentes de energía de la superficie de la tierra: sol, viento, mareas y algas. Las naciones parecen no saberlo. Los éxitos nacionales e internacionales, tanto en EE.UU. como en otros países, tienen todavía trabajo con la explotación demencial de los recursos del interior de la tierra. Fuller no se rió cuando le pregunté por la energía atómica. Es bien conocido el lento pero constante aumento de la temperatura de la Tierra hacia un calor que pondría en peligro la pervivencia de la vida (véase *An Inquiry into the Human Prospect* de Robert L. Heilbroner). El hecho de que las palabras, cuando comunican, no surtan efecto, nos indica que necesitamos una sociedad en la que no se practique la comunicación, en la que las palabras se conviertan en sin sentidos como ocurre entre los enamorados, una sociedad en la que las palabras se conviertan en lo que eran originalmente: árboles y estrellas y demás elementos del medio ambiente primigenio. La desmilitarización del lenguaje: un serio compromiso musical.

Cuando la Boston Symphony Orchestra me encargó escribir un trabajo conmemorativo para el Bicentenario Americano, Seiji Ozawa me dijo: “¡Hazlo fácil!” Nuestras instituciones, y no sólo las musicales, son incapaces de trabajos difíciles. El tiempo se cuenta al segundo y se limita. La meta de un individuo dentro de una institución no guarda relación con el trabajo que debe hacerse o con el estado de su mente. Guarda relación con el pago que se recibirá. Un aspecto necesario del futuro inmediato, y no sólo en el plano de la recuperación del medio ambiente, es el trabajo, el trabajo duro, y sin término. Buena parte de la música posterior a 1974 es extremadamente difícil de interpretar (los *Études Australes* para la pianista Grete sultan; los *Freeman Études* para el violinista Paul Zukofsky). La superación de las dificultades. Hacer lo imposible. Grete Sultan estaba entusiasmada con las posibilidades del trabajo. Cuando le comenté al compositor Garrett List lo que estaba intentando, sus ojos brillaron y sonrió con reconocimiento. Él también estaba trabajando en algo que era trabajo de verdad. Y Christina Wolff ha titulado su largo trabajo reciente *Exercises*.

Tom Howell de la Universidad de Illinois animó a sus estudiantes a que exploraran la interpretación de dos o más notas a la vez en un instrumento de viento simple. Según los libros sólo se puede interpretar una a la vez: su enseñanza dio frutos. Multifonías.

Como pianista, David Tudor ha desarrollado trabajosamente la habilidad, que todavía no han alcanzado los demás, de ejecutar cada ataque como una rápida sucesión de muchos de un mismo carácter dinámico. Halló este principio estudiando las *Klangfarbemelodie* (una sucesión de diferentes timbres) y lo aplicó a la relación entre su instrumento y él: diferencias de energía, de distancia y velocidad de ataque, una ampliación en la comprensión del mecanismo de las llaves, martillos, cuerdas. Actualmente, Tudor casi nunca toca el piano. Lleva a cabo su trabajo en el campo de la electrónica, a veces en relación con el vídeo, a veces en colaboración con otros. Inventa componentes y equipos de sonido de gran originalidad. Los suelda y los construye. Se mantiene al día de los avances que tienen lugar en todo el mundo dentro del campo de la electrónica. Libera a los nuevos altavoces de la constricción de la alta fidelidad.

Hay un trabajo interminable por hacer en el campo de la música electrónica. Y mucha gente trabajando: David Behrman, Gordon Mumma, Robert Ashley, Alvin Lucier, Phill Niblock, por nombrar a cinco. Y en el campo del vídeo y la tecnología visual (los compositores también tienen ojos): Lowell Cross, Tony Martin, Nam June Paik, por nombrar a tres. Y en el campo de la música por ordenador (todo el mundo, sea músico o no, podrá tener dentro de poco un ordenador en su bolsillo): Joel Chadabe, Giuseppe Englaert, Jean–Claude Risset, Lejaren Hiller, Max Mathews, John Chowing, Charles Dodge, Emmanuel Ghent, por nombrar a ocho.

Y si reviso mi propio trabajo, observo que muy a menudo he tenido a otra gente en mente. Pensaba en Robert Fizdale y Arthur Gold cuando escribí el *Book of Music for Two Pianos*. Las *Sonatas and Interludes* para piano preparado es un retrato de Mario Ajemian. Empezando por *Music of Changes* y continuando por las *Variations VI*, mi música siempre ha tenido en mente a David Tudor. Me doy cuenta ahora de que muchos compositores no tienen en su obra a una persona en mente sino un lugar (un ambiente). Esto es cierto en el trabajo de Pauline Oliveros, *In memoriam Nikola Tesla*. El compromiso con el lugar caracteriza el trabajo de Alison Knowles, trabaje con Yoshimasa Wada o con Annea Lockwood. La música se convierte en algo que visitar. O en un santuario, como en *Eternal Music* de La Monte Young. Un ambiente que transitar (como en el trabajo de Maryanne Amacher, o Max Neuhaus, o Liz Philips). En la Wesleyan University me encontré con dos jóvenes que estudiaban con Alvin Lucier, Ron Goldman y Nicolas Collins. Dieron un concierto electrónico en los túneles que hay bajo el nuevo Centro de Arte de Middletown. Al pasear por los túneles se pasaba a través de los nodos y se percibían (como ocurre en la obra de Oliveros) las vibraciones simpáticas que brotaban del edificio y de su mobiliario. Hay una música para ser ejecutada en cúpulas geodésicas, en inusitadas plataformas subterráneas, en lavanderías automáticas, en campos, en bosques, y en ciudades concebidas como Robert Moran las concibe, como inmensas salas de conciertos.

Vibraciones simpáticas. Sugestión y trabajo. He oído componentes electrónicos operando aunque no estuvieran enchufados al sistema. Le dije a uno que entendía de electrónica y que estaba ayudándome: “¿No le parece extraño? No está conectado, pero funciona”. Su comentario: “Está tan cerca de los otros que lo que me parecería extraño es que no funcionara”.

Gentes y lugares. Teatro musical. El Happening. El más largo que hemos tenido (Watergate) todavía está en activo (por lo menos en nuestras mentes). Es comparable a la tragedia griega o al teatro Noh. Asistí a un happening muy corto (no más de dos minutos). Lo llevó a cabo en el escaparate de una cafetería del Soho, Ralston Farina, un joven que cambió su nombre cuando anunció dos cajas de cereales. La audiencia con abrigos, de pie, afuera en la calle. Su trabajo era enigmático y estimulante.

Gentes y lugares: ritual. Gentes y lugares: comida. Me recuerdo aguardando un Potlatch cerca de Anacortes, en

Washington. Durante días y noches, la gente bajo el mismo techo dormía, comía, cocinaba, bailaba, cantaba. Cambiando los EE.UU. para que se conviertan de nuevo en la América India. Margaret Mead. Bob Wilson. Jerome Rothenberg. David McAllester. Avery Jimerson de la Tribu Seneca.

Synergetics (876 páginas) de Buckminster Fuller se publicó en 1975. No hay duda de que sirve de inspiración para una nueva música.

La danza de Merce Cunningham también sirve de inspiración. Durante años, la fidelidad de Cunningham al principio de trabajo nunca ha flaqueado. La técnica misma de su danza no es fija. Es una serie continuada de descubrimientos de lo que el cuerpo humano puede hacer cuando se mueve en y a través del espacio. A veces se presenta como alguien que tiene un insaciable apetito de baile; y otras veces parece un esclavo de la danza. James Rosenberg, de Berkeley, en California, un joven poeta cuyo trabajo admiro, hace de sí mismo, tal como le aconsejé, un esclavo de la poesía. Se inspiró, al igual que yo mismo, en el ejemplo de la incansable devoción de Jackson MacLow. Recuerdo una performance de Charlemagne Palestine que tenía reminiscencias del body-art de Vito Acconci. Palestine gritaba una música vocal de una elevada amplitud durante una carrera continuada a toda velocidad por entre la audiencia, durante mucho tiempo hasta el extremo del agotamiento físico.

La primera parte del nuevo texto de Norman O. Brown trata sobre el trabajo. Fue su reacción, creo, al espíritu de los jóvenes de las comunas de California, un tanto complaciente, aunque religioso. La buena disposición para resolver la supervivencia. El compromiso de Brown es cómo lograr una nueva civilización. El trabajo es el primer capítulo. Las ideas están en el aire. En nuestro aire contaminado está la idea de que debemos ponernos a trabajar. De algún modo, recientemente, en Nueva York y también en otras ciudades, el aire parecía menos contaminado de lo que estaba. El trabajo ha comenzado.

Para que pueda llevarse a cabo un trabajo musical en China, debe ser propuesto no por un individuo sino por un equipo. La necesidad del trabajo de equipo ha sido subrayada por Pierre Boulez en Canadá, en una entrevista sobre el instituto de investigación, IRCAM, creado recientemente en el Centro Pompidou de París. Las veladas con Philip Corner, Emily Derr, Andrew Franck, Dan Goode, William Hellerman, Tom Johnson, Alison Knowles, Dika Newlin, Carole Weber, Julie Winter, y la participación de la “audiencia” son trabajos de equipo. Están aprendiendo cómo trabajar juntos sin que una persona le diga a la otra lo que debe hacer, y estas veladas están abiertas a los extraños. ¿Cuánta gente puede trabajar junta alegremente, no sólo de modo eficiente —sino alegre y desinteresadamente? Una pregunta sería que el futuro de la música ayudará a contestar.

Cuando recibí el anuncio de las veladas de Philip Corner y sus amigos, me di cuenta de que no se daban nombres, ni siquiera el de Philip Corner. Sin embargo, el anuncio no estaba impreso; estaba escrito a mano. Y reconocí la letra de Philip Corner. Omisión de los nombres. Anonimato. La marcha subterránea de la gente. Para, como Duchamp, terminar el trabajo que está por hacer.

La gente me pregunta a menudo cuál es mi definición de música. Es ésta. Es trabajo. Ésta es mi conclusión.

Sin embargo, cuando acababa de escribir esto, sonó el timbre de la puerta. Era el cartero que me traía un regalo de William McNaughton, su edición de *Chinese Literature* (una antología que cubre desde los primeros tiempos hasta el día de hoy). El libro incluye muchas de las traducciones del propio McNaughton. En la última página de mi ejemplar hay una dedicatoria para mí seguida por catorce caracteres chinos, una referencia a la página 121, y la firma de McNaughton. Fui a la página 121 y leí lo siguiente, de su traducción del *Chuang-tzu’s Book*: “Todo el mundo sabe que lo útil es útil, pero nadie sabe que lo inútil es útil también”. Es del capítulo 4 del *Chuang-tzu’s Book*. Se describe un árbol que da una gran sombra. Era muy viejo y no había sido cortado simplemente porque se consideraba que su madera no era útil para nadie.

Quiero explicar la historia de Thoreau y su incendio de los bosques. Me parece que es relevante para la práctica de la música en la situación actual del mundo, y puede sugerir acciones a tomar en nuestro camino hacia el futuro.

Antes de nada, él no sabía controlar el fuego. (Estaba asando los peces que había pescado.) Cuando escapó a su control, corrió un par de millas infructuosamente en busca de ayuda. En cuanto vio que solo no podía hacer nada caminó hacia Fair Haven Cliff, subió a las rocas más altas y se sentó allí a observar el avance de las llamas. Era un espectáculo glorioso y él era allí el único para verlo. Desde aquella altura escuchó las campanas del pueblo dando la alarma. Hasta entonces se había sentido culpable, pero cuando supo que la ayuda estaba en camino su actitud cambió. Se dijo a sí mismo: “¿Quiénes son esos hombres que se llaman propietarios de estos bosques, y cuál es mi relación con ellos? Le he prendido fuego al bosque, y sin embargo no he hecho nada equivocado, y es como si lo hubiera hecho el rayo. Estas llamas no están más que consumiendo su comida natural”.

Cuando los hombres de la ciudad llegaron a luchar contra el fuego, Thoreau se unió a ellos. Tardaron varias horas dominar las llamas. Se quemaron más de un centenar de acres. Thoreau se dio cuenta de que los de la ciudad estaban, en general, eufóricos, agradecidos por la oportunidad que se les había brindado para hacer tanto deporte. Los únicos infelices eran aquellos cuyas propiedades habían quedado destruidas. Sin embargo, uno de los propietarios tuvo que preguntarle a Thoreau el camino de regreso más corto, aunque el sendero cruzaba su propia tierra.

Después, Thoreau encontró a un tipo que era pobre, miserable, a menudo borracho, sin trabajo (una carga para la sociedad). No obstante, más que muchos otros, ese tipo era diestro quemando la maleza. Observando sus métodos y añadiendo sus propias observaciones, Thoreau ideó un procedimiento para luchar con éxito contra el fuego. Escuchó también la música que hace el fuego, rugiendo y crepitando: “A veces se oye a pequeña escala en el leño del corazón”. Además de oír la música que hace el fuego y discutir su método de lucha contra el fuego con uno de sus amigos, Thoreau fue más lejos: sugirió que junto a los bomberos se situara una banda de músicos que tocara sus instrumentos para reavivar las energías de los bomberos cansados y animar a aquellos que todavía no estaban exhaustos. Finalmente dijo que el fuego no sólo es perjuicio. “En conjunto es sin duda un beneficio. Barre y ventila la superficie del bosque, la aclara y limpia. Es la escoba de la naturaleza... De este modo, en el plazo de dos o tres años surgirán nuevos campos de arándanos para los pájaros y para los hombres”.

Emerson dijo que Thoreau hubiera podido ser un gran líder de hombres, pero que acabó simplemente como el jefe de las excursiones-de-recolección-de-arándanos para niños. Pero los escritos de Thoreau determinaron las acciones de Martin Luther King, Jr., y Gandhi, y a los daneses en su desenfadada resistencia a la invasión de Hitler. India. No violencia.

El árbol inútil que daba tanta sombra. La utilidad de la inutilidad es una buena noticia para los artistas. Porque el arte no sirve a ningún propósito material. Tiene que ver con el cambio de las mentes y los espíritus. Las mentes y los espíritus de las gentes están cambiando. No sólo en Nueva York, sino en todas partes. Es hora de dar un concierto de música moderna en África. El cambio no es perturbador. Es alentador.

Este texto es una revisión de otro más antiguo terminado en 1974, que se impartió como conferencia en el YMHA de Nueva York y se publicó en Numus West, nº 5-74.

