[Pensar el / trabajar con /]

sonido en espacios intermedios

Ediciones Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes Universidad de Chile

COLECCIÓN ESCRITOS DE OBRAS / SERIE SEMINARIOS

Ante el devenir cada vez más difuso de distintos procesos artísticos situados en el espacio público, en la escasez de referentes y reflexión articulada al respecto, este libro se constituye desde la urgencia de recoger y confrontar distintas iniciativas de producción e investigación en torno al llamado *Arte Público*, que desde hace algún tiempo vienen desarrollándose en proyectos individuales, colectivos e institucionales. Se trata entonces, de generar un espacio reflexivo que reúna distintas miradas y obras que toman el espacio público o la calle como su asunto; territorio de lectura, caja de herramientas, y soporte donde accionar.

Nos parece que el espacio público, la calle o la intemperie, es un campo de experimentación donde cualquier sistema de sentido se constituye desde la fragilidad de las lecturas de lo abierto e indeterminado. Este libro pretende entonces también, dotar de un marco de referencias en torno al arte y la calle como campo de lectura y experimentación artística. Estimular también su accionar en él, como espacio paradigmático de la necesaria tensión arte-vida.

Índice de contenidos

Presentación		7
EL SONIDO MATERIAL DEL PENSAMIENTO		10
Sergio Rojas	El ruido de lo in-mundo	13
Carlos Pérez Villalobos	Escucha y mundo	21
SONIDOS - CATEGORÍAS DE PRESENTACIÓN		33
Jorge Martínez	Arte sonoro, paisaje acústico, ambiente sonoro: Elementos para una diferenciación	35
Mauricio Barría	Dramaturgia y Sonido El texto dramático desde la catástrofe del relato	51
EL SONIDO COMO RUIDO-MONTAJE Y CIRCULACIÓN		65
Rainer Krause	El sonido instalado	67
Arturo Cariceo	Entre la sinestesia y los plunderphonics Un haikú tésico de Arturo Cariceo	83
Ana María Estrada	La obra sonora como obra visual	97
Enrique Zamudio	Imagen y sonido especializado	113
Francisco Sanfuentes	Sonido y desaparición	123
Reseña curricular de autores		135

Pensar el // trabajar con // sonido en espacios intermedios

Editor Francisco Sanfuentes

Sergio Rojas
Carlos Pérez
Jorge Martínez
Mauricio Barría
Rainer Krause
Arturo Cariceo
Ana María Estrada
Enrique Zamudio
Francisco Sanfuentes

Universidad de Chile
Facultad de Artes

Ediciones Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes Universidad de Chile

Hugo Ball recitando en el Cabaret Voltaire, Zurich, 1916.

Presentación

Ya es un fenómeno habitual en la sociedad contemporánea: el moverse periódicamente -a través de un material de interés- en distintas áreas sin preocuparse de los géneros tradicionales, produciendo obras y situaciones híbridas e intermedio de las categorías habituales.

A nivel internacional no son pocas las exposiciones, eventos y festivales[1] que se hacen cargo de esta situación actual y frecuentemente paradojal de nuestro mundo, y

> "que están marcados de combinaciones a veces contradictorias y no obstante altamente eficaces:
> • la anulación de las fronteras, las fusiones y los crossovers, tanto de nuevas coaliciones y alianzas económicas y políticas, como cooperaciones interdisciplinarias en el arte y la ciencia,
> • de amalgamas culturales que resultan de la circulación global de hombres y bienes, de sistemas de signos e informaciones […],
> • de sampling, collage y re-mix, de compilaciones consecuentemente cruzadas,
> • de recontextualizaciones de los medio, formas y géneros artísticos, (…)."[2]

Mientras el actual término de lo "híbrido" hace énfasis en la conexión entre diferentes áreas y hacer perceptible características tradicionalmente inconexas, ya en los años 60 se reflexionó sobre otra posibilidad de cuestionar los géneros tradicionales en el arte. Dick Higgins, artista Fluxus, introdujo en la discusión estética el término "inter-media". Con este término definió:

> "una forma de arte para el cual no existen fronteras entre el arte y la vida.

[1] Para nombrar solamente algunas exposiciones recientes, que tematizan la relación entre artes visuales y sonido: Notation. Kalkül und Form in den Künsten [Notación. Cálculo y forma en las artes], Berlín, Academia de las Artes, 2008. Sound of Art. Musik in den bildenden Künsten [Música en las artes plásticas], Salzburgo, Museo de la Modernidad, 2008. Punk. No One is Innocent. Kunst – Stil –Revolte [Arte – Estilo – Revuelta], Kunsthalle Viena, 2008.

[2] STOCKER, Gerfried y SCHÖPF, Christine (Eds.). Hybrid – living in paradox. Ostfilden (Alemania): Cantz, 2005 (= Catálogo Ars Electronica 2005. Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft). p. 12.

> Si no hay fronteras entre el arte y la vida, entonces no las puede haber entre diferentes formas de arte.
> Mientras el arte multimedia (o audiovisual) resultaba de la suma y yuxtaposición, el arte intermedia se situaba en los espacios, hasta entonces vacíos, entre las artes rígidamente separadas y definidas. Los principios estructurales del arte intermedia eran la substracción y la reducción, más que la adición." [3]

Ya para Adorno la intermedialidad era una característica propia del arte moderno, aunque lamentó que "el desfleca miento (Verfransung) de los géneros está acompañado casi siempre por la toma de la realidad extraestética por parte la creación (Gebilde). Lo que significa que materiales aparentemente con sentido extraño entran en la obra de arte." [4] Ésta contaminación de la obra con lo real era inaceptable para una estética que defiende una autonomía del arte, que se basa en una "alta especialización técnica y una discusión –a base histórica de la tradición formal- de las características específicas de cada una de los medios estéticos singulares".[5]

Desde los años 60 del siglo pasado una gran cantidad de artistas visuales, musicales, escénicos y poetas usan el sonido fuera de la música como material para propuestas que sobrepasan los límites de sus respectivos géneros. El término "arte sonoro" con que se domina estos trabajos sugiere una unidad, un género, o reglas claras que en tal forma no existen. Mientras unos trabajos responden más al concepto de híbridación, funcionado en varios espacios al mismo tiempo, otros parecen construir su propio espacio entre medio de los tradicionales. Pero todos contribuyen al creciente desfleca miento entre los géneros, produciendo dificultades de definición.

En *Pensar el/ trabajar con/ sonido en espacios intermedios* tratamos de acercarnos al sonido como fenómeno y material de trabajo desde distintos ángulos. Si hablamos de espacios intermedios (o intermedias según Dick Higgins) hay que partir primero desde los espacios que los colindan, y si hablamos de hibridación, debemos saber

[3] FRIEDMAN, Ken. "Cuarenta años de Fluxus". En: SICHEL, Berta y FRANK, Peter (Eds.). fluxus y fluxfilms 1962 – 2002. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002. p. 66

[4] Theodor W. Adorno, Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Frankfurt/M., 1970. p. 189. Citado en: Helga de la Motte, "Klangkunst: Jenseits der Kunstgattungen". p. 9. En: Ulrich Tadday, Klangkunst, München: edition text + kritik, Boorberg, 2008 (= Musik-Konzepte Sonderband).

[5] Juliane Rebentisch, Ästhetik der Installation. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003. p. 80.

de dónde vienen los elementos singulares de su composición. Por eso en en este seminario hemos invitado académicos y artistas de diferentes áreas de trabajo para contribuir desde su respectivo fondo de saber al tema del sonido:

• de la música y de las artes plásticas como los mayores involucrados – la música como lugar de origen "del trabajo con" y "la reflexión sobre" el sonido, las artes plásticas como escenario principal de su desplazamiento-
• de la filosofía, teoría y estética, responsables de proporcionar herramientas para dar sentido a las obras en espacios todavía no definidos,
• de la técnica y de la antropología, representantes de la "realidad contaminante",
• de la literatura (la poesía) y del teatro (la performance), áreas que en su propio desarrollo desde el siglo XX se abrieron al sonido como material más allá de lo funcional.

Los diferentes campos de experimentación y reflexión requieren sus distintas formas de presentación. Así, este seminario no solamente se acerca al tema a través del discurso y del dialogo, sino también presenta un ciclo de performance, donde se experimenta el sonido en vivo, tanto por parte del autor como del público, y dos exposiciones de sonido instalado y en interacción con lo visual.
De la misma heterogeneidad que los ponentes del seminario, los participantes de las exposiciones y de la jornada de performance llegan de distintas formaciones artísticas, con sus respectivos formatos de presentación, objetos, instalaciones, videos, conciertos, declamaciones, composiciones sonoras.
Esperamos que el seminario, las exposiciones y el ciclo de performances contribuyan a una discusión interdisciplinaria, que alimente tanto la enseñanza como la producción artística, tanto el discurso crítico como la práctica estética, capaces de relacionarse adecuadamente con la complejidad de la sociedad actual.

Rainer Krause
Co-editor Seminario

Escena del film *Once upon a time in America (Érase una vez en América)* de Sergio Leone.

Carlos Pérez Villalobos

Escucha y mundo

Cuando Heidegger, en 1935, en *El origen de la obra de arte*, disuelve una de las tres interpretaciones tradicionales del ser de la cosa, a saber, la interpretación que piensa lo propio de ésta como unidad de múltiples sensaciones, ejemplifica recurriendo a la experiencia auditiva. Leemos:

> "Se puede decir que en todo lo que aportan los sentidos de la vista, el oído y el tacto, así como en las sensaciones provocadas por el color, el sonido, la aspereza y la dureza, las cosas se nos meten literalmente en el cuerpo. La cosa es aistheton, lo que se puede percibir con los sentidos de la sensibilidad por medio de las sensaciones. En consecuencia, más tarde se ha tornado habitual ese concepto de cosa por el cual ésta no es más que la unidad de una multiplicidad de lo que se da en los sentidos. Lo determinante de este concepto de cosa no cambia en absoluto porque tal unidad sea comprendida como suma, como totalidad o como forma."
>
> "… Si nos paramos a pensar a fondo aquello que estamos buscando, esto es, el carácter de cosa de la cosa, este concepto de cosa nos volverá a dejar perplejos. Cuando se nos aparecen las cosas nunca percibimos en primer lugar y propiamente dicho un cúmulo de sensaciones, tal como pretende este concepto, por ejemplo, una suma de sonidos y ruidos, sino que lo que oímos es cómo silba el vendaval en el tubo de la chimenea, el vuelo del avión trimotor, el Mercedes que pasa y que distinguimos inmediatamente del Adler. Las cosas están mucho más próximas de nosotros que cualquier sensación. En nuestra casa oímos el ruido de un portazo pero nunca meras sensaciones acústicas o puros ruidos. Para oír un ruido puro tenemos que hacer oídos sordos a las cosas, apartar de ellas nuestro oído, es decir, escuchar de manera abstracta." [1]

[1] Martin Heidegger, Caminos de bosque, Alianza Universidad., Madrid, 1995, p. 19

Se trata en el citado ensayo de avanzar por el camino abierto en *Ser y Tiempo*, y señalado antes por el programa fenomenológico de Husserl: *¡ir a las cosas mismas!* Ir hacia las cosas mismas es retroceder desde el discurso en el que pensamos en las cosas al estado de comprensión primordial en el que nos encontramos ya de antemano y siempre. El camino de ida hacia las cosas es camino de vuelta al "mundo de la vida" –diría Husserl. ¿Cómo se presentan las cosas por lo regular cuando sin pensar temáticamente en ellas estamos en medio de ellas ocupados en algo y preocupados de hacer algo con la vida que nos toca? La tarea fenomenológica –que, bajo diversos ensayos, bien puede definir los derroteros de la filosofía del siglo XX, en la búsqueda de un nicho singular dentro del discurso tecno-científico hegemónico- queda definida por ese propósito y su dificultad principal, a saber: dar con un lenguaje en el cual y con el cual pensar y objetivar esa dimensión pre-objetiva, preposicional, en la que ocurre y nos ocurre la vida. Dificultad mayor dado que el lenguaje del pensamiento tradicional y el de las disciplinas científicas, en el que estamos tramados cuando queremos tematizar algo con escrúpulo reflexivo, se define por hacer del fenómeno, cosa o asunto a tematizar un objeto. Objetivar algo es recortarlo, aislarlo, de su medio o contexto de aparición y funcionamiento. En nuestro caso, por ejemplo, se trata del universo auditivo, ese es el fenómeno o asunto que nos concierne, esto es: el escuchar. Parece correcto y obvio hablar entonces de sonidos que se escuchan y del medio físico y técnico, del aparato perceptivo o del mecanismo reproductivo, que hace posible su manifestación. Así objetivamos el fenómeno –y los rendimientos de tal investigación pueden ser, como de hecho lo son, prodigiosos-. Sin embargo, al hacerlo así, se oculta el fenómeno mismo que nos concierne como tema y del cual partimos, a saber: el escuchar, cosa que abarcaría lo audible y también lo inaudible. También los sordos escuchan. Ir a la cosa misma, al fenómeno, consiste aquí en volver al lugar que quedó encubierto con el lenguaje explicativo, según el cual escuchamos sonidos, y que es el lugar en el que somos siempre desde que somos esos seres que somos –abiertos a un mundo, el cual principalmente se deja escuchar, antes de toda tematización, como horizonte y entorno audible, en su

rumor, en sus estridencias, en su silencio insoportable o dichoso. El acercarse de algo, su anunciarse o retirarse hasta desaparecer es una experiencia que a menudo tenemos a través del escuchar. Ingresamos en la justa dimensión del fenómeno del escuchar cuando saltamos del dato acústico –medible y calculable físicamente- y vamos a dar al estar en situación en el que ya siempre nos hallamos, prestando oído o haciendo oídos sordos, según sea nuestro entusiasmo o nuestra apatía, al día que se nos viene encima, al tráfico callejero, al diálogo ingrato, a la quietud serena de los ruidos que se retiran, al caer la tarde, en fin, ustedes me entienden.

Ya en *Ser y Tiempo*, en 1927, para esclarecer fenomenológicamente ese estado de recepción básico que define al ser humano, y por el cual y en el cual las cosas se presentan, Heidegger había propuesto el escuchar (*Hören*) como modo de ser fundamental del comprender articulado: no oímos sonidos para después interpretarlos como sonidos de algo. Lo que escuchamos primariamente es algo que comprendemos y que comprendemos así o asá, según sea la disposición anímica en que nos encontremos (*Befindlichkeit*): los pasos que se alejan en la calle, la tormenta que viene de lejos, el teléfono que llama, etc. Digamos mejor: la sensación de abandono en los pasos que se alejan; la expectativa amenazante o gozosa en la tormenta que adviene, la inquietud o el anhelo comprometido en el trepidar del teléfono. El hacerse presente de algo jamás es independiente del talante de quien presencia. Cito:

> "El escuchar constituye incluso la primaria y auténtica apertura del Dasein a su poder-ser más propio… El Dasein escucha porque comprende."
>
> "Sobre la base de este primario poder-escuchar existencial es posible eso que llamamos el oír (*Horchen*), que fenoménicamente es algo más originario que lo que la psicología define como el oír inmediato, vale decir, sentir sonidos y percibir ruidos. (…) Nunca oímos primeramente ruidos y complejos sonoros, sino la carreta chirriante o la motocicleta. Lo que se oye es la columna en marcha, el viento del norte, el pájaro carpintero que golpetea, el fuego crepitante."

> "Para oír un puro ruido hay que adoptar una actitud muy artificial y complicada. Ahora bien, el hecho de que oigamos en primer lugar motocicletas y coches sirve como prueba fenoménica de que el Dasein, en cuanto ser-en-el-mundo, se encuentra ya siempre en medio de los entes a mano dentro del mundo y, de ningún modo, primeramente entre sensaciones, que fuera necesario sacar primero de su confusión mediante una forma, para que proporcionaran el trampolín desde el cual el sujeto saltaría para poder llegar finalmente a un mundo. Por ser esencialmente comprensor, el Dasein está primeramente en medio de lo comprendido."

> "Y asimismo, cuando nos ponemos expresamente a escuchar el discurso del otro, comprendemos, en primer lugar, lo dicho, o mejor aún, estamos de antemano con el otro en el ente acerca del que se habla. No oímos, en cambio, primeramente el sonido de las palabras. Incluso allí donde el hablar es confuso o la lengua extranjera, escuchamos en primer lugar palabras *incomprensibles*, y no una diversidad de datos acústicos." [2]

Que de vez en cuando escuchemos un ruido, esto es, un sonido que no comprendemos, un sonido extraño, obtuso, que nos sobresalta, confirma, según Heidegger, la primaria apertura al sentido: únicamente quien está abierto, de antemano, a través de la percepción auditiva, a una totalidad inteligible, significativa, puede, de pronto, escuchar un ruido. Si, en principio, escucháramos sólo sonidos sin sentido, sonidos y no presencias, no podríamos ser sobresaltados, algunas veces, por ruidos y, preguntar, como lo hacemos cuando un ruido irrumpe, ¿qué fue eso? El argumento es decisivo. Propone la percepción en la dimensión del comprender (*Verstehen*), del comprender no como un modo de conocimiento entre otros, sino como modo de ser fundamental del ser humano, que Heidegger llama Dasein, ser-ahí, el ahí donde el sentido ocurre. De tal manera, el ser humano ya no es definido como un ente que posea tales o cuales atributos, la capacidad de hablar y de pensar, por ejemplo, sobrepuestas a su soporte natural –a su condición de mamífero- que comportaría sus órganos sensitivos, sus aparatos de percepción. Este punto de vista tradicional y científico conduce y exige el análisis aislado de éstos y la explicación en términos de sensorialidad y sensación. No. Por allí, dice Heidegger,

[2] Martin Heidegger, Ser y Tiempo, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1997, pp.186-187

jamás llegaremos a tocar siquiera la cosa de que se trata, a saber: la condición que singularmente define al ser que somos, la vida humana como aperturidad y ser-en-el-mundo. Su estar de antemano, proléptica y retrospectivamente abiertos a una totalidad de sentido, ocupados en medio de una situación, proyectados en una tarea, expuestos a la exterioridad circundada por un horizonte irrebasable, que, en términos espaciales llamamos mundo, y que temporalmente nos abre al cierre de la muerte. Esa apertura, esa exposición, ese irnos la vida en total y en general, en cada caso, cualquiera que sea el presente puntual en que estemos tramados y absortos, es lo que define al ser humano, y analizar esa condición resulta imposible si empezamos por objetivar el soporte animal-perceptivo para después agregarle el atributo de la inteligibilidad: por ejemplo, objetivando el sonido como sensación para después intentar entender cómo psíquicamente el sonido se hace significativo. Entiéndase bien: no es que se rebaje o niegue el valor de tal investigación (neurofisiológica o física, psicológica o acústica). Lo que se apunta es que si de lo que se trata es de comprender el ser de las cosas y el ser del ente para el cual hay entes, tales investigaciones están descaminadas y, como afirma Heidegger, no sólo no tocan la cosa de que se trata sino que la ocultan. La cosa de que se trata es el escuchar y el escuchar es un modo fundamental del ser-en-el-mundo, es decir, un modo del estar abierto a una totalidad de sentido, es decir: un modo de ser el ahí del ser. Recito: "Sólo quien ya comprende puede escuchar".

Se trata, entonces, de considerar el fenómeno del escuchar como un modo de ser y no como un atributo o cualidad de un organismo vivo, que es como usualmente y teóricamente consideramos las cosas, empezando por tomar como cosa también a ese ente que somos y que es el único que escucha. Punto de vista que se ve fomentado por la producción técnica de dispositivos de archivo que registran y reproducen imágenes y sonidos. El que podamos registrar y reproducir los sonidos así atesorados, refuerza la idea de una materia sonora susceptible de ser fijada y repetida mediante un instrumento físico que incluso permite su manipulación y traducción mecánica y ahora digital que la convierte en materia gráfica. Vemos

en el monitor del estudio de grabación el volumen y la duración de la secuencia sonora. Tales recursos tecnológicos, maravillosos por tantos motivos, no nos debe hacer olvidar, sin embargo, que el escuchar está del lado de quien manipula y usa tales aparatos y no concierne, en absoluto, a lo que estos aparatos capturan, guardan, traducen, reproducen, ponen a disposición. El sonido como dato acústico, como materia sonora, analizable físicamente y medible cuantitativamente, no es el correlato del escuchar, como tampoco éste no es algo que pueda ser analizado y medible, en términos de capacidad auditiva. Ingresamos en la dimensión del escuchar recién cuando retrocedemos, desde ese estado de discurso que nos pone en relación a cosas y hechos objetivados, al lugar preliminar en el que siempre estamos ya, de antemano, ocupados y preocupados en medio de una vicisitud, abiertos anímicamente y comprensivamente a una totalidad de sentido.

¿Cómo hablar, en qué lenguaje, de eso que no es cosa, no obstante ser el "elemento" por el cual y en el cual las cosas se nos presentan? ¿Cómo capturar, entonces, ya que no por medio de dispositivos explicativos y técnicos, esa relación anticipativa y retrospectiva que constituye nuestro presente abierto a lo presente? ¿Cómo presenciarlo y no ya, no solamente, desarrollar los instrumentos que codifiquen y decodifiquen la facticidad de lo auditivo? ¿Cómo, si me permiten decirlo así, escuchar el escuchar? Escuchar es un modo fundamental de ser-en-el-mundo y escuchar es escuchar el mundear del mundo –así diría Heidegger. El correlato del escuchar no es la facticidad del sonido, sino que es el fondo espacio-temporal del mundo. Es evidente que no se alude con la palabra "mundo" a la colección o suma de lo que hay, sino a esa relación de interpelación y acogida que define nuestro presente. Su acercarse o retirarse, su ganarse o perderse, su amenaza o seguridad, su brindársenos dichosamente o venírsenos encima y acabársenos. Es el habla o el ruido del día –su insignificancia, su horror, su felicidad- lo que escuchamos. De eso no puede haber registro, pero el registro, el archivo, permite hacerlo presente y volver a hacerlo presente. (De haber contado con tecnologías de registro sonoro en las civilizaciones antiguas, no existirían, por ejemplo, lenguas muertas).

Escuchar es actualizar, hacer presente, el mundo que dota de inteligibilidad a un sonido. Es el mundo lo que se hace audible en el escuchar. Bien, es en el dominio del arte donde buscamos –como de hecho hacemos aún de creer todavía en ello- el presenciar temáticamente el mundear del mundo en medio del cual, aunque inadvertidamente, estamos ya. ¿Qué esperamos del arte –del arte verbal, de la música, del arte audiovisual- sino precisamente esto, a saber: hacer presente, dejar llegar, con intensidad inusual, lo ya presente? Cito por última vez a Heidegger:

> "Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas. Un mundo mundea y tiene más ser que todo lo aprensible y perceptible que consideramos nuestro hogar. Un mundo no es un objeto que se encuentre frente a nosotros y pueda ser contemplado. Un mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser. Donde se toman las decisiones más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desechamos, que no tenemos en cuenta o que volvemos a replantear, allí el mundo mundea." [3]

Eso que llamamos la realidad y la vida, aludiendo a lo que en general constituye la totalidad en la que siempre estamos tramados, comparece, principalmente, en términos de visibilidad y en términos de atmósfera auditiva. El privilegio de la mirada en la tradición racionalista es palmaria (la relación entre verdad y evidencia, entre saber y mirada, ya hace evidente la preeminencia cognoscitiva de la visión –Aristóteles-). Es la mirada la que parece llevar la delantera en lo que concierne a la relación objetivante, la de elevar las cosas a su dimensión de objetos. El destino teorético, racionalista, apolíneo (Nietzsche) se sustenta en la distancia escópica del ver y la transformación de las relaciones de uso en espectáculo, dentro de un ámbito de claridad. Iluminación, *Aufklärung*, esclarecimiento, dilucidación, es, sobra decirlo, la metafórica en que se apoya el lenguaje del conocimiento y de la razón. En oposición a esto la sensorialidad –emociones y sentimientos- queda del lado

[3] Caminos de bosque, p. 37

de la ceguera, de lo brumoso, de lo indefinible, de lo irracional, que el siglo XIX europeo descubrió y elevó a dimensión fundamental, bajo el concepto de expresión, sobre todo a través de la música –y su consumación en Wagner. (Téngase presente que el pensamiento musical de este último está a la base de la creación de música incidental para el cine sonoro). Si la realidad en su dimensión objetiva dependía de la visión –clara y distinta-, la vida en su dimensión fundamental, como voluntad, como existencia subjetiva, se escuchaba. Para Schopenhauer, la música no es una representación del mundo ni expresa la imagen que un "yo" se hace del mundo: es el mundo. Afirma: "*La música, escribe, es una tan inmediata objetivación de la voluntad, como el universo.*" Despojado de la dimensión espacial, el mundo queda reducido a pura temporalidad (de la cual el espacio sería un incidente). (Huelga decir que la devoción a la obra de ese filósofo –y a Wagner y a Nietzsche- es compartida por todos los escritores de la generación simbolista y sus herederos –digamos, desde Baudelaire a T. S. Eliot). Desocultamiento, pues, de lo temporal y de la memoria como dimensión decisiva de la vida humana. No es casual, entonces, que para describir la conciencia del tiempo Husserl utilice como modelo la escucha de una melodía. "Analiza entonces el presente de esta percepción como un presente formado por el recubrimiento, en o sobre él, de la impresión actual y la retención de la impresión pasada, que dan acceso de antemano a la impresión venidera." (J-L. Nancy, A *la escucha*, p. 41). Presenciar el presente viviente es, fundamentalmente, escucharlo. Si la espacialidad es relativa a la mirada, la temporalidad es asociable a la escucha.

A través del oído estamos expuestos a nuestra esencia temporal, esto es: a nuestro ser-en-un-mundo, en relación comprensiva a la vida que nos va, que se nos va y que, adviniendo y yéndosenos, nos trama cada vez y siempre. La escritura, la producción de inscripciones, alcanza rango de arte cuando, explotando los recursos de un medio técnico, consigue poner de manifiesto con intensidad y de manera concentrada esa condición que nos define y que usualmente, en tanto que usuarios u observadores, inadvertimos. Según Truffaut, Hitchcock no sólo enriqueció el lenguaje del cine sino que agregó intensidad a la vida.

Quiero concluir esta exposición mostrando un caso, a mi juicio notable, de escritura audiovisual. Se trata del filme de Sergio Leone, *Érase una vez en América*, memorable por tantas razones, principalmente, creo yo, por conseguir en lengua cinematográfica, lo mismo que Proust hizo verbalmente en su novela *En busca del tiempo perdido*. En la secuencia escogida, la elaboración audio-visual, explotando prodigiosamente las posibilidades del recurso técnico del montaje, hace del sonido del teléfono el dato más relevante y propone un ejemplo demostrativo de lo que hemos expuesto aquí. Mientras vemos al protagonista recostado en el fumadero de opio, siendo preparado para la evasión que la droga le ofrece, que lo sacará del entorno inmediato y, suponemos, también de la circunstancia que está viviendo, tras revisar el periódico que tiene a mano, cuyo titular informa de la muerte de tres traficantes en una redada policial, empezamos a escuchar un teléfono que provoca un sobresalto en el sujeto. El sonido no procede de ningún teléfono a la vista y su volumen se sobrepone notoriamente a la atmósfera de sonidos del lugar. Es evidente que el teléfono que ya no para de sonar es el teléfono que sólo el protagonista escucha, con la recurrencia insistente que sólo las obsesiones mentales poseen. Digamos: la construcción audiovisual –la sobreposición del sonido a la secuencia visual- nos hace escuchar el escuchar: nos expone la compleja vicisitud que trama el presente vivo de ese individuo. El artificio audiovisual de cinco minutos nos provee de una información enorme: entendemos que el sujeto está asediado por el recuerdo inmediato de algo ocurrido horas antes y que vuelve con la insistencia con que nos remuerden retrospectivamente las acciones irreparables y de las que no acabamos nunca de arrepentirnos. Entendemos que se trata de una decisión que lo hace responsable de esas muertes recientes y cuyo trámite involucra una llamada telefónica. El presente del sujeto compromete la totalidad de su vida y ésta se le viene encima, en esa determinada peripecia, en los términos de culpa, dolor, remordimiento, peso del que se quiere huir pero que persiste y que transforma el tiempo en una pesadilla. Todo esto lo presentimos gracias al teléfono que no para de trepidar en la cabeza del individuo y cuya recurrencia intolerable cruza diferentes escenas que retroceden retrospectivamente a las horas

precedentes hasta concluir en el momento que origina el sonido recurrente, el momento en que él ejecuta la llamada fatal. La unidad temporal de la secuencia queda articulada gracias a esos cinco minutos de teléfono que sobredeterminan la imagen dotándola de una densidad psicológica incalculable. Sabemos que el acto que pesa sobre ese individuo se tramitó en la decisión de hacer una llamada, cuyo momento de espera antes de que el destinatario descolgara el auricular al otro lado de la línea, es el tiempo en que, para la memoria, para la memoria auditiva del sujeto, se habrá jugado para él todo el tiempo del mundo.

Fotogramas del film *Once upon a time in America (Érase una vez en América)* de Sergio Leone.

Microfonía, Jorge Martínez, Instalación sonora, Patio Universidad Federico Santa María, Valparaíso, 2006.

Jorge Martínez

Arte sonoro, Paisaje acústico, Ambiente sonoro: elementos para una diferenciación.

Para poder analizar y comprender las diferentes formas como opera el llamado arte sonoro, debemos antes aclarar y despejar algunos conceptos limítrofes o concomitantes con aquel. Estos conceptos se distribuyen en dos ejes paralelos: el eje de lo acústico y el eje de lo sonoro.

Los textos y artículos especializados propondrán, por ejemplo, un paisaje acústico, un ambiente acústico y un diseño acústico. Además de estas denominaciones, podremos encontrar el concepto de un paisaje sonoro, una arquitectura sonora y finalmente, un arte sonoro. Obviamente, otras combinaciones son posibles: ambiente sonoro, diseño sonoro, arte acústico, etc.

Hemos recogido aquellas definiciones que son las más comunes entre los autores que se han referido a la temática, en particular, Raymond Murray Shaffer, Pierre Shaeffer, Max Neuhaus, Luigi Russolo, Michel Chion, Dennis Smalley, Phillip Tagg, entre otros.

> "El concepto de *"Paisajes Sonoros"* fue definido por ***Raymond Murray Schafer*** a finales de los 60s, como composición "*Universal*" de la que todos somos compositores. Fue él quien propuso *"empecemos a escuchar el ruido"*, y motivó a escuchar el mundo como si fuera una composición. El Paisaje Sonoro quedó así definido como el entorno sonoro concreto de un lugar real determinado, y es intrínsecamente local y específico a cada lugar." (En Wrightson, Kendall, 2004)

De la somera enumeración anterior podemos concluir que existen dos formas de entender estos paisajes, ambientes, diseños o arquitecturas, es decir, como

acústicos o sonoros. Pero, ¿Qué encierra esta distinción? Es verdad que algunos autores usan indistintamente una y otra de las connotaciones, para referirse a la misma realidad, sin embargo, creemos que sea útil reflexionar sobre estos conceptos y deslindar ambos campos semánticos. No parece oportuno confundir lo acústico con lo sonoro.

En general, se entiende por paisaje acústico un conjunto de variadas manifestaciones accesibles a/desde nuestra sensibilidad y que, rodeándonos, son factibles de ser comprendidas e integradas como un horizonte audible. Estas sensaciones serán progresivamente incorporadas y por lo mismo transformadas, en la medida que nuestra conciencia auditiva se forje un camino entre ellas, articulándolas como señales.

De hecho, cada una de ellas puede ser considerada como una alteración al status quo sensible. Por esta razón aparecen a nuestra atención como una ruptura de lo sabido. Esta ruptura y la percepción de ella son vitales, en el más amplio sentido de la palabra. Es evidente el interés de presas y depredadores en manejar estas sensaciones de la manera más eficiente posible.

No existe el silencio más que como una posibilidad mental, por ello se supone que siempre oímos, pero no todo lo oído es escuchado. Como han revelado varios autores, nuestros órganos de la audición o aferentes, no tienen párpados, como los ojos y, por ende, siempre oyen.

De todo lo que se oye, son recortadas, cada vez, porciones siempre diferentes del continuum sensible. Este recorte es mental y no físico. Por lo tanto, aún en la primera actividad sensible acústica hay ya una parte no menor de discriminación mental: el objeto acústico es distinguido de un continuum perceptible.

Es el llamado "ruido de fondo", una especie de continuum acústico indistinguible

y que, finalmente dejamos de "oír", es decir, deja de aparecer a nuestra mente. Toda interrupción a ese "no-oído" es recortado del "ruido de fondo", como un gesto primario, un atisbo de gesto acústico que interrumpe la continuidad.

En ese primer acto sensible existe ya una primera relación de forma-fondo, cuya acción es gatillada desde la mente, aunque no exista una clara conciencia de ello por la instantaneidad de ese acto sensible.

A veces este acto nos puede hacer girar nuestra cabeza, de manera de poder dirigir y enfocar mejor nuestros pabellones aferentes auriculares, pero independientemente de ese gesto kinésico, es la atención, en la mente, la que ve interrumpido un fluir indistinto, con la aparición de "algo".

Toda definición de "lo acústico" parte con ese elemento como constituyente, un gesto o mejor, una substitución mental de ese gesto, que nos aparece como un "algo" que rompe la continuidad y atrae nuestra atención. Es la audición de presas y depredadores, es señal de que se ha interrumpido un anillo en nuestro entorno y que se requiere de un mayor y mejor esfuerzo interpretativo en esa dirección.

Es lo que Dennis Smalley denomina "substitución de primer orden".

De la misma forma que toda sensación acústica tiene en su origen una alteración del statu quo físico, un "gesto primero", sin gramáticas, lenguajes, teorías ni ordenaciones posibles, aparece en forma casi instantánea la necesidad de búsqueda de una con-figuración. Entonces surge la segunda substitución gestual, o el segundo orden de substitución.

Si en el primer orden de substitución la memoria sensible del gesto, toda corpórea, es reemplazada por una representación de éste, una imagen, en la segunda substitución, construida sobre la imagen mental del gesto, comienza a delinearse,

por vía de la atención conciente, una ordenación de trazos distintivos del gesto que son grados de variables mentales o, lo que es parecido, una re-estructuración del gesto primero en una serie más o menos ordenada de trazos distintivos.

Esta descomposición de la experiencia casi directa en una serie de trazos autónomos, componibles y variables, es la operación mediante la cual creamos el "sonido", en un segundo orden de relación forma-fondo, esta vez no desde la distinción de "algo" sensible sobre el continuo potencialmente sensible, indistinto, sino que toda una serie de trazos distintivos, ordenables y ordenados, componentes del objeto sonoro, como alteraciones a toda una red gramatical de códigos.

Es así que la producción del sonido (substitución de segundo orden), es ya decididamente un acto mental y cultural, (también policial, según Jacques Attali) mucho más decidido y evidente, que la substitución de primer orden.

¿Cómo opera esta nueva relación de forma fondo que produce el sonido?

En mi opinión, el fondo es ocupado por la sustitución de primer orden, ese "algo" que rompió el "silencio", que rompió el statu quo de las sensaciones no distintas. Ese "algo" va a ser descompuesto, mentalmente, en una suma de trazos distintivos, el sonido. El resto es lo que llamaremos el "ruido", esto es, la parte descartable, inarticulada, de la sensación acústica.

Para esta definición no puede existir una "música de ruidos", ya que como definición de "música" se podrán entender muchas cosas, pero todas ellas articuladas y como suma de trazos distintivos, esto es, de alguna forma, substituciones de segundo grado del gesto primero, integrables en teorías y sintaxis. Para que algo pueda ser integrado en una sintaxis, por muy básica que esta sea, es necesario que la colección opere sobre trazos iguales, o igualables en la abstracción.

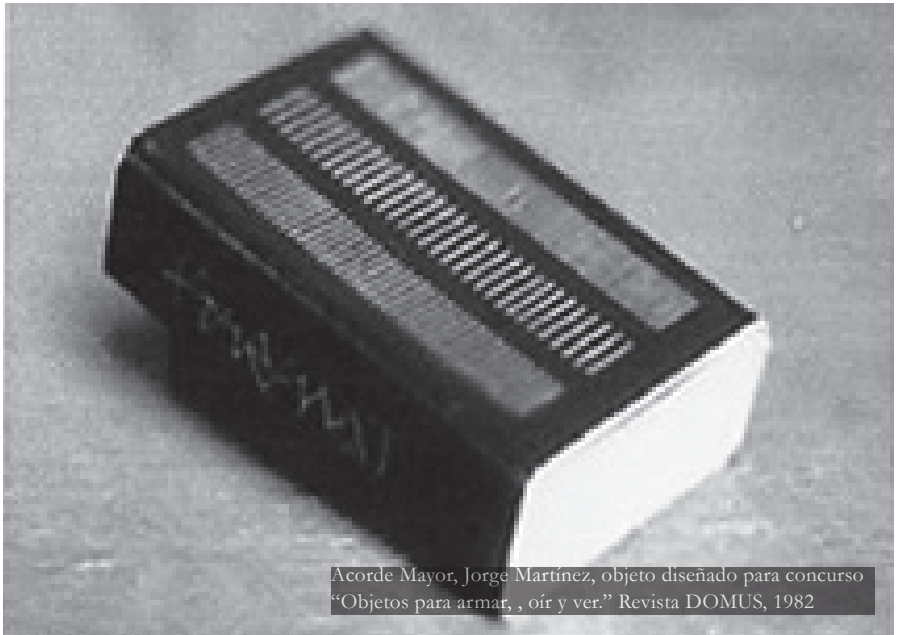
Este amplio rodeo nos puede servir para mejor evidenciar que la diferencia entre

el dominio conceptual de lo acústico y el dominio de lo sonoro, es similar a la diferencia existente entre el sonido y el ruido, o si se desea, entre la substitución del primer orden y aquella del segundo.

Entonces tendremos toda una serie de definiciones: paisaje, ambiente y/o diseño, por ejemplo, acústicos, esto es, conformados por "algos", objetos acústicos, producto de un gesto físico distinto, conservados en la memoria como "algo" que, apareciendo en nuestra sensibilidad, rompió el anillo de lo continuo "no-oído". Ese algo es ya una substitución del gesto físico o causa de lo sensible, una imagen, entendida como unidad indistinguible y por ende, no susceptible de ser ordenada, estructurada y clasificada en gramáticas, sintaxis, series o teorías.

Para que esta ordenación ocurra, es necesario descomponer ese objeto acústico, imagen mental, en un conjunto de trazos distintivos, abstracciones de las cualidades sensibles del objeto, que son entendidas como alteraciones a valores mentales de referencia: más intensos que…, más agudos que…., más rápidos que…, más largos que…, etc.

Al operar dicha descomposición, obtendremos un segundo producto mental, un objeto sonoro, ya como suma de trazos distintivos, susceptibles de calificar a este



Acorde Mayor, Jorge Martínez, objeto diseñado para concurso "Objetos para armar, , oír y ver." Revista DOMUS, 1982

objeto sonoro como parte de estructuras de ordenación, base de gramáticas y sintaxis. Es lo que llamaríamos con Smalley, una substitución de segundo orden. Y este elemento es también la base de los paisajes, ambientes y diseños sonoros.

Como se puede apreciar, lo sonoro implica un nivel de abstracción mayor que lo acústico y la distancia del fenómeno sensible original es mayor. Evidentemente al nivel de lo sonoro, la cultura tendrá una mayor importancia como factor discriminador y ordenador, pero también lo acústico es un fenómeno mental, diferente del gesto físico que puede ser su causa.

También es posible hipotizar que los conceptos de paisaje y ambiente no significan lo mismo, no obstante sean usados, en la mayoría de los textos sobre la materia, de manera bastante ambigua. Lo mismo podríamos decir de la distinción que es posible operar entre las denominaciones de arte y diseño o arquitectura.

El concepto de ambiente pareciera requerir un paso más en la definición conciente de los estímulos que el paisaje, es así que para ello será menester operar con una estrategia de audición más compleja en uno u otro caso. El paisaje parece existir como un todo ya dado, en cierta forma autónomo de los procesos de sensibilidad atenta. Inversamente, el ambiente es una ordenación, aunque sea sumaria, de los objetos percibidos, demostrando una acción voluntaria que excede la simple constatación, de esta manera, el ambiente pareciera estar más en la mente del observador que el paisaje, aunque esto es ilusorio, pues ambas definiciones son representaciones de una realidad sensible y no la realidad misma.

Para comentar las concepciones de DISEÑO SONORO y/o diseño acústico usaremos algunas definiciones presentes en la literatura especializada, es así como Max Neuhaus, en su texto “Diseño sonoro”, presentado como reacción al área temática "ecología sonora" en el simposio "Zeitgleich", afirma lo siguiente:

"¿Por qué partimos del supuesto de que todo ruido dado es inevitable? Quizás porque hasta hace poco no teníamos los medios ni el conocimiento para estructurar activamente el sonido. Las técnicas de grabación existen recién desde hace sesenta años. Antes de eso, un sonido había desaparecido antes de poder capturarlo e investigarlo. Por eso es comprensible que todavía consideremos el sonido como algo inasible e inmodificable. Pero hoy no sólo podemos capturar los sonidos, sino también analizarlos y observarlos desde distintos puntos de vista. Y podemos estructurarlos casi de la manera que queramos, tanto a los sonidos como a sus fuentes. ". (Neuhaus, 1974, citado en 2002):

"Diseño acústico (Acoustic Design). Un nuevo campo disciplinario que necesita del talento de científicos, especialistas en ciencias sociales y artistas (músicos, en primer lugar). El diseño acústico trata de descubrir los principios gracias a los cuales puede ser mejorada la calidad estética de un ambiente acústico o paisaje sonoro[…] Los principios del D.A. pueden por lo tanto incluir la eliminación o el control de determinados sonidos (lucha contra el ruido), la comprensión de nuevos sonidos antes de que estos sean indiscriminadamente difundidos en el ambiente y también la salvaguardia de las identidades sonoras y sobre todo, la búsqueda y la capacidad de imaginar para un futuro un ambiente acústico agradable y rico de estímulos. El D.A. puede también ocuparse de la composición de ambientes modelos y, bajo este aspecto es cercano a la composición musical moderna" (R. Murray Shafer, 1985, p.370)

"En nuestro trabajo en el WSP -muchos de nosotros éramos compositores y músicos- establecimos conexiones similares. No entendíamos al compositor solamente como un diseñador acústico de sonido musical en una composición, sino también, y lo más importante, como un diseñador acústico de la vida cotidiana. Como resultado de ello estudiamos los diversos aspectos del sonido y los aplicamos a situaciones de la vida real. Más que permanecer marginados produciendo música culta inaccesible y abstracta destinada a audiencias exclusivas y reducidas, concebimos al compositor como un contribuyente valioso en el manejo de asuntos del paisaje sonoro. Los compositores podrían convertirse en los arquitectos sonoros o diseñadores acústicos, socialmente conscientes, de nuestras ciudades, edificios y pueblos. Fue precisamente esta visión del artista / compositor como una persona con oficio, educado en todas las disciplinas del sonido y enteramente conectado con y útil para el mundo real, lo que me atrajo del WSP."(Westerkamp,1994-2000)

También es usado, por algunos operadores, el concepto de "arquitectura sonora", como por ejemplo, en los trabajos del colectivo "Fratelli Format, architetture sonore" activos en Florencia, Italia , en los años 80-90, y del cual hice parte junto a Domenico Cena y Francesco Michi. Justamente este último autor define así nuestra acción:

> "Podemos intentar "hacer musical" nuestra cotidianeidad, es decir, no sólo hacerla agradable, sino también aplicarle estructuras y criterios estéticos derivados de nuestra experiencia y costumbres musicales.
> ¿De qué modo podemos proyectar y realizar intervenciones sobre el entorno sonoro? Antes que nada debemos explorar el material que tenemos a disposición. Comencemos con ejercicios que desarrollen la atención hacia los elementos sonoros del mundo que nos rodea. Es un lugar común el hecho de que hoy, quien vive en ciudades, escucha poco,

Zampoña, Jorge Martínez, Instalación sonora, 120 tubos de pvc en el Muelle Barón de Valparaíso, 2004.

principalmente porque la presencia en nuestras ciudades de máquinas eléctricas y motores capaces de funcionar continua e indefinidamente crea un ruido de fondo de volumen elevado y cualquier señal, para superar ese umbral, debe ser emitida a una intensidad decididamente alta. Así, las señales acústicas indispensables son inevitablemente invasivas y fastidiosas (alcanza con pensar en la sirena de una ambulancia). Del mismo modo hemos desaprendido a prestar atención a los sonidos lejanos, no tenemos más la urgencia de descifrar su mensaje. El pasaje de los automóviles crea un flujo indistinguible e ininterrumpido de ruido. Este tipo de paisaje sonoro es el que Schafer define como lo-fi.

Distribuidor de sonidos

Pero también es posible aprovechar el ruido del tráfico con fines compositivos. Un criterio compositivo es el que considera a la densidad como un parámetro-guía. Por densidad se entiende la relación sonido / silencio dentro de determinados bloques temporales. Por ejemplo,

Microfonía, Jorge Martínez, Instalación sonora, patio Universidad Federico Santa María, 2006.

> una relación de tipo 1/10 indica un ambiente muy silencioso, mientras que su inverso 10/1 caracteriza un ambiente ruidoso.
>
> Describiré un trabajo desarrollado con un grupo de operadores (F.lli FORMAT - Architetture sonore) que programaba explícitamente intervenciones de este tipo. Habíamos observado que en la pequeña plaza situada frente al Conservatorio de Florencia, y que era bastante transitada, la densidad sonora cambiaba en el transcurso del día. En 1982, en el ámbito de la manifestación "Umgangsmusik", pensamos en difundir, en la propia plaza, una composición muy larga, realizada teniendo en cuenta esas variaciones. En los momentos en que la densidad sonora era muy alta nuestra intervención sonora era poco densa, pero se hacía presente y poderosa en las horas en que la densidad sonora del ambiente era mínima.
>
> La diferencia entre un ambiente lo-fi y un ambiente hi-fi sugiere intervenciones sonoras de carácter ecológico, que produzcan resultados también de tipo cognitivo. Se trata de construir objetos que produzcan sonidos a un volumen no invasivo, bajo, para luego insertarlos en ambientes sonoros diversos. La intervención sonora que creamos así es audible sólo cuando el ambiente sonoro circundante lo "permite", o sea cuando el nivel sonoro del ambiente disminuye por debajo del umbral que marca la frontera entre hi-fi y lo-fi." (F. Michi: 2001)

Como es posible apreciar, hay diferentes modos de acción y que van definiendo también diferentes concepciones sobre los paisajes y sus diseños. Esta diferenciación compete también al llamado arte sonoro. Precisamente Manuel Rocha, un activo actor de estas prácticas, define así su concepto de arte sonoro:

> "Qué es el arte sonoro? La definición y la existencia de este campo relativamente nuevo es vaga y cuestionable. Algunos artistas que de manera natural le dieron preponderancia al elemento sonoro en su obra se vieron forzados a auto definirse como miembros de una nueva familia, y se convirtieron entonces en seres bicéfalos (un poco artistas plásticos, un poco músicos). Podríamos preguntarnos por ejemplo si La Monte Young (miembro fundador del grupo de arte Fluxus en los años sesenta) es compositor o artista, y no tendríamos otra alternativa que aceptar que es ambos dos. Sin embargo, en los últimos años, muchos artistas con nula o poca experiencia musical se han interesado por una utilización más consciente y estructurada del elemento sónico en su obra, sin tener por esto necesidad de diferenciarse y de distanciarse de los demás miembros de su gremio.

> Toda manifestación del arte que utiliza el sonido como principal vehículo de expresión puede decirse que está relacionada con el arte sonoro. Las artes plásticas estarían tal vez en el primer lugar de nuestra lista. Qué es una escultura sonora?, una escultura que suena? Evidentemente, pero entonces podríamos pensar que un instrumento musical es una escultura, ya que es un objeto estético con cualidades acústicas. Algunos dirán que un instrumento musical no puede ser una obra de arte, pero no olvidemos que ya desde la segunda década del siglo pasado el artista Marcel Duchamp exhibió un urinario en un museo, y que este urinario se convirtió entonces en un ready made, un objeto ordinario re-contextualizado que hoy en día es aceptado como una obra de arte". (Rocha, 2004)

Para Rocha, como para otros autores, no tiene mucho sentido discriminar y establecer límites perentorios a la relación entre el arte sonoro y la música, si bien no dejan de marcar distancias y diferencias entre la práctica corriente de la música y esta nueva forma de intervención estética sobre el medio acústico. Con todo y paradojalmente, no podemos dejar de hacer notar que, precisamente una de las más usadas definiciones de música es precisamente la de ser un "arte sonoro". Muchos otros autores y performers de arte sonoro piensan que lo propio de su arte es justamente la posibilidad de operar sobre todo el vasto campo que la música no ha considerado, el del ruido, es así como plantean la posibilidad de una "música de ruidos". En esto tienen un antecedente notable en los escritos y trabajos de los futuristas italianos y como ejemplo de ello, Luigi Russolo afirmaba, ya en 1913:

> "Permitidnos cruzar una gran capital moderna prestando más atención a nuestros oídos que a nuestros ojos y disfrutaremos distinguiendo el fluir del agua, el aire y el gas circulando a través de tuberías metálicas, los bramidos ruidosos que respiran y laten, la palpitación de las olas, el ir y venir de los pistones, el aullido de los engranajes mecánicos, el estallido del tren en sus raíles, la explosión del látigo (…). Disfrutamos creando orquestaciones mentales de explosiones metálicas, de puertas cerrándose violentamente, del rumor y agitación de las masas, de la variedad de timbres de estaciones, vías de tren, forjas de hierro, trabajos de impresión, centrales eléctricas y metros suburbanos" (Russolo, 1913).

En los intereses de Russolo es evidente su atención por las substituciones de primer orden de los estímulos acústicos, aquellas en que las causas son todavía evidentes y perentorias, en una cierta imposibilidad de fragmentar la experiencia de la ciudad moderna y sus estímulos en cualquier forma de solfeo. Ello sería el interés mismo del paisaje acústico urbano, concebido como una gran orquestación, expresión de la fuerza vital del maquinismo. No se preocupa este autor de los efectos de ecologías ni de diseños que no sean los de una total aceptación del dinamismo como principio estético y razón última de contemplación y goce. Esto es aún más evidente en las poesías de Marinetti.

La contradicción está justamente en la imposibilidad de una estructuración como no sea la de la atención divagante, pasajera, en este concierto que la ciudad moderna y fabril ofrece. Sin embargo, este mismo autor es rápidamente seducido por la posibilidad de controlar estas señales primeras, estos gestos ”puros” del maquinismo moderno, construyendo artefactos e instrumentos productores de “ruidos entonados”, los llamados “intonarumori”.

Es bastante curiosa esta contradicción entre una admiración por el paisaje acústico urbano y su contemplación como terreno de goce estético y esta preocupación por el control “musical” de los mismos, a través de estos instrumentos que en vez de producir notas, producen ruidos entonados. Obviamente la cuestión así planteada demuestra también los límites de algunas formas actuales del arte y el diseño sonoro. Esto es, la contradicción entre la presentación, conservación, grabación de “paisajes sonoros”, casi con intenciones museales, con la construcción de ambientes y arquitecturas sonoras, las instalaciones e intervenciones. La tensión, evidente para Neuhaus y otros autores, entre la ecología y el diseño.

> “El paisaje sonoro [documental] nos remite a una falsedad, o quizá 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. (…) Si no se admite esta convención, los sonidos de un paisaje sonoro [documental] serán inadmisibles como representantes de esa realidad acústica de partida”

(Iges). IGES, José; Soundscapes: una aproximación histórica, en www.cccb.es/caos/soundscapes

Las instalaciones, como modificaciones estables de los paisajes sonoros y acústicos, mediante objetos, dispositivos autónomos y alteraciones del ambiente acústico y su transformación en ambiente sonoro, constituyen una parte de esta propuesta "en positivo" que, ya en los escritos mismos de Murray Shafer, entra en contradicción con la tendencia de salvaguardar las "identidades sonoras" de lugares. Tendencia en "positivo" que más que prohibir el sonido equivocado (el rumor), se preocupa de generar en el auditor la necesidad de un goce estético y un valor artístico del diseño orquestador del ambiente acústico.

Las intervenciones, pensadas y definidas como actos de arte sonoro, parciales y limitados en el tiempo y el espacio, están a mitad de camino entre la mantención ecológica del paisaje acústico y la posibilidad de definición de ambientes sonoros.

Esculturas sonoras, objetos animados, aparatos difusores y otros medios, son la base para estas intervenciones limitadas y parciales.

Finalmente, los actos performánticos, fiestas acústicas, acciones de arte sonoro, son también otras de las posibles manifestaciones que este arte-diseño-arquitectura sonora, nos va proponiendo.

Un criterio de juicio ordenador para todas estas manifestaciones del arte sonoro nos hará inmediatamente constatar la organicidad de estas manifestaciones, en muchos casos estas aparecen como metáforas de lo orgánico, de lo vital, en el entendido que lo propio de lo vital es existir acústicamente: Sin importar que se trate de instalaciones, más estables, de intervenciones, provisorias, o de acciones y performances de arte sonoro, todas ellas miman una organicidad de lo viviente, como referencia tácita a la vitalidad que está a la base del gesto acústico, de la energía acústica que modifica el continuum acústico o ruido de fondo. Es así que esta disposición de ruptura de una linealidad, de ruptura de una trama continua "no-oída" caracteriza a estas manifestaciones.

Análogamente, el arte sonoro o acústico, produce una ruptura de la trama discursiva de lo musical, tal como la performance puede interpretarse como una ruptura a la trama narrativa del teatro tradicional.

Por la organicidad y la referencia a los mecanismos vitales, los espacios y lugares del arte sonoro asumen una característica de dispositivo biopolítico que, curiosamente, pocos autores se han preocupado de establecer. De esta forma, me parece que algunas de las cualidades que son propias de estos dispositivos biopolíticos puedan ser aplicadas a las manifestaciones de arte sonoro, sin importar cuán ligadas o lejanas estén de los conceptos de ecología acústica o del diseño sonoro, como las dos polaridades en que estos fenómenos pueden ser ubicados.

El modelo propone formas de comportamiento de la obra de arte sonoro, que pueden revelar una condición biopolítica:

1. Enfriamiento suspensivo: el dispositivo de la obra genera su propio estatuto, una obra aséptica y distante, objetiva. Verificable en una dinámica de la exploración sensible más que en la introspección emotiva.

2. Progresión indefinida del vector material: en una forma que comporta la des-sublimación de lo humano, y la extensión de éste a escalas suprahumanas.

3. La apertura de la obra tiene una procesualidad orgánica y biofísica: El devenir cuerpo, devenir organismo, es un correlato del devenir materia. Lo humano, tan propio de lo musical, es extendido y desagregado en una discursividad propia y cuyos fragmentos son apenas intravistos.

4. La obra se configura como un experimento estético: La obra se consuma experimentalmente, pudiéndose localizar paradojas que son implícitas en el soporte de la misma.

5. Carácter implosivo de la obra: la que se constituye en una mónada, cuyo

sentido se abre hacia su interior, en una forma que recuerda la autosimilitud del dispositivo de poder en la acepción de Agamben.

Estos comportamientos han sido ilustrados y ejemplificados con numerosas referencias a obras visuales o que relevaban del general campo de las artes visuales, si bien algunas de ellas, consideran dicho campo de una manera muy amplia, extendiendo su registro a acciones de corte teatral o de gestualidad temporales y espaciales. Lo que proponemos ahora es extender el campo de reflexión de estas sondas críticas al muy diferente campo del arte sonoro y sus derivados.

Para concluir, debemos constatar que para una adecuada concepción del arte sonoro, es menester reflexionar sobre las diferencias entre el campo de lo acústico respecto del campo de lo sonoro. Estas diferencias son aparentes en los ordenes de substitución que los gestos productores de sensaciones acústicas presentan, desde gesto puros, unitariamente concebidos e imaginados como rupturas del continuum de lo audible, generalmente no-oído, hasta la substitución de segundo orden, que produce el sonido como unidad compuesta, como conjunto de trazos distintivos, estructurables desde esa distinción. Es así como es posible señalar dos ejes estructuradores, diferentes y paralelos, entre los conceptos de paisaje acústico, ambiente acústico y ecología acústica y paisaje sonoro, ambiente sonoro y todas las formas del diseño, arte y arquitecturas sonoras.

Estas diferencias pueden ser vistas como contrastes de forma-fondo, en los varios órdenes: Sonido/ruido, sonoro/acústico.

Finalmente, es posible proponer un modelo analítico de las obras de arte sonoro que ponga de manifiesto la organicidad y su carácter de metáforas de lo viviente que generalmente presentan, en una lógica de dispositivo biopolítico.

Escena de la obra dramática *Not I*, Samuel Beckett.

Mauricio Barría

Dramaturgía y Sonido
El texto dramático desde la catástrofe del relato

¿Pueden las palabras en el teatro pensarse como sonidos? ¿Pueden las palabras en el teatro, en cuanto palabra que suceden espacial y temporalmente, huir de su confinamiento semiótico? ¿Qué tipo de cosa es un texto dramático? ¿Conserva una dimensión de autonomía respecto a su puesta en escena? ¿Es literatura? ¿Cuál es el estatuto del texto dramático hoy en día?

Desde el disparo fulminante que diera Artaud contra la dramaturgia del teatro europeo, las revisiones sobre el lugar de la palabra y sus posibilidades han sido llevadas al extremo por la mayor parte de los autores contemporáneos: desde la radicalización del silencio en Samuel Beckett o Heiner Müller; o la crítica al diálogo conversacional en Harold Pinter, hasta la transformación del metalenguaje en metateatralidad en Peter Handke o Thomas Bernhardt. Todos ellos llevarán al texto teatral a su clausura, al límite de sus posibilidades. Pero esta alteración sufrida por la dramaturgia se enmarca en un contexto epocal que reclama el fin de la modernidad en la figura del modelo fonologocéntrico del lenguaje.

De acuerdo a este modelo, un texto teatral era aquel que comportaba una fábula ordenada a partir de un conjunto de reglas en las que se sostenía, por una parte el discurso actoral, por otra era sugerida la estructura general de la teatralidad (puesta en escena). A este conjunto de reglas heredadas y que se ponían en juego con mayor o menor flexibilidad, con mayor o menor indulgencia se le denominó estructura dramática, dispositivo que llegó a coincidir con la definición del propio género literario.

Desde esta perspectiva el eje preferencial sobre el cual se sostenía la acción en las palabras fue el diálogo, el que determinaba la forma de la intriga y el carácter de los personajes. En la misma medida que la forma dialógica tendía a estandarizarse, la potencia de una escritura dramática comenzaba a reducirse a su capacidad de comunicar la fábula o *lo* que se contaba, considerando el lenguaje casi exclusivamente como un vehículo de transmisión del significado: el discurso de la obra. La capacidad de comunicar el mundo estaba asegurada, en tanto el modelo logofonético era sobre el cual se había construido el poder semántico de la palabra en desmedro de sus valores sensoriales, e incluso, a veces de sus condiciones de enunciación. Las problemáticas que trataba un texto se suponían universales, siempre contemporáneas y clarificadoras de la condición de mundo, de cualquier parte del mundo. Esta suposición de universalidad del sentido apoyada casi exclusivamente en el significado fundamenta la idea de canon universal. Así por ejemplo, la dramaturgia norteamericana de los 40 se constituyó en el canon de los dramaturgos chilenos de los 50, quienes solieron reproducir los modelos sin cuestionar la pertinencia de sus formas, modificando sólo la fábula, la que ahora aludía a paisajes de "lo chileno."

Comprendida así, las posibilidades de experimentación con la palabra quedaron constreñidas, en su mejor caso, a operaciones de versificación y prosodia más o menos estandarizadas, es el caso de alguna dramaturgia del comienzo del siglo XX como Maeterlinck, García-Lorca o Pessoa; a juegos lógico formales, el caso de algunas formas del teatro surrealista, a la mezcla de registros de habla y a la trasgresión de las situaciones de enunciación como ocurre en el llamado teatro del absurdo.

Será recién a fines de los 50, al irrumpir Beckett en la escena, que la sonoridad y las posibilidades materiales del habla en la teatralidad cobrarán una importancia constitutiva del fenómeno dramático.

Escritura dramática y performatividad

Si nos detenemos a pensar un momento, lo que solemos llamar escritura dramática guarda una relación más inmediata con el sonido que con la visualidad. Si imaginamos una puesta en escena cualquiera, lo que presenciamos es el ir y venir de palabras que algo pretenden hacer al cuerpo del que emite como al del que recibe y al espacio de esa emisión. Incluso, si asumimos al lenguaje como un mero vehículo de transmisión de un determinado mensaje, al interior de una situación de enunciación los significados requieren estar plasmados en una estructura sonora compuesta de fonemas, de entonaciones, timbres y un tempo (Veltruski: 1989). A lo que habría que agregarle que las palabras en el teatro no narran o informan estados de cosas, sino provocan, realizan, son acciones que en el soporte corporal de la voz, ponen en marcha la totalidad de la maquinaria teatral.

Lo que sucede muchas veces, señala Michel Vinaver (1998), que el poder de impresión de la visualidad es más inmediato que el de la audición, por lo que lo sonoro suele ser fagocitado por la imagen generándose una dualidad de relatos que rompe con la experiencia plurisensorial del teatro. Ante esto el dramaturgo apela a comprender el texto como "una cierta música" en la que música no es un plus de un contenido sino una parte constitutiva de la pieza. (17)

Entonces, hay algo que tiene la palabra dramática que no la palabra literaria, y esto es, querer hacer algo con alguien o con el mundo en un presente. Es esta función que define profundamente la dramaticidad la que coincide con la que Austin en los 60 denominó performatividad. No es que las palabras sean cosas, más bien las palabras hacen cosas, generan cambios energéticos en el mundo, sobre los cuerpos, producen el espacio, al decir de Novarina (2001) y ponen en marcha el tiempo de un relato.

Si en la perspectiva fonologecentrista se establecía una identidad completa entre

lenguaje y subjetividad, según la cual el lenguaje poseía la capacidad omnipotente de representar y hacerle presente al hombre el orden de las cosas, de tal manera que el hombre apropiaba el mundo a través de las palabras, el desmontaje de la metafísica llevado a cabo por parte importante del pensamiento filosófico del siglo XX, tuvo como consecuencia poner en jaque el concepto de subjetividad cartesiano y por consiguiente, la fe en la capacidad del lenguaje de hacerse del mundo. Y es aquí donde, ingresa Beckett. En un texto llamado la carta alemana (1937) el escritor expresa sus sospechas sobre la eficacia del lenguaje:

> "Ya que no podemos eliminar el lenguaje de una vez, deberíamos al menos no omitir nada que pueda contribuir a su descrédito. Abrir en él boquetes, uno tras otro, hasta que aquello que se esconde detrás (sea algo o nada) empiece a resumar a través suyo: no puedo imaginar una meta más alta para un artista hoy. ¿O acaso la literatura es la única en quedar retrasada en los viejos caminos que la música y la pintura han abandonado hace tanto tiempo?" (citado por Sanchis-Sinisterra: 276)

Para el dramaturgo español José Sanchís Sinisterra, gran conocedor de la obra beckettiana, es precisamente este "desfase entre la palabra y la cosa, entre el pensamiento y su expresión, entre la intención comunicativa y los enunciados proferidos por los personajes" (277) lo que caracterizará la dramaturgia que inaugura el autor irlandés. Desde esta desconfianza radical por el sentido, señala Sanchís, Beckett pone en marcha un proceso de sustracción tendiente a reducir la plenitud significante de la representación en relación con todos los componentes escénicos: palabra, espacio, luz y movimiento, llevándolos a su grado cero: silencio, vacío, oscuridad y quietud. Situación límite, en la que la escena es conducida a su alteridad: algo que podríamos llamar un *mínimo dramático*. Lo notable, es que esta operación de sustracción devela el concepto mismo de lo dramático, y con ello el de teatralidad como conciencia radical del artificio (Cornago: 2005). En *Aliento* (*Breath*, 1960) la acción ha sido reducida a las siguientes instrucciones:

1. Luz débil sobre escena cubierta de basuras diversas. Mantener unos cinco segundos.

2. Corto lamento débil e inmediatamente inspiración y lento incremento de la luz a la vez hasta alcanzar juntamente el máximo en unos diez segundos. Silencio y mantener unos cinco segundos.

3. Expiración y lento decrecimiento de la luz a la vez hasta alcanzar juntamente el mínimo (luz como en 1) en unos diez segundos e inmediatamente lamento como antes. Silencio y mantener unos cinco segundos.(Beckett: 155)

Por otra parte en *No Yo (No I)*, desaparece el personaje permaneciendo en escena un sujeto encapuchado silente y una Boca parlante: "*Escena parcialmente en sombra*. BOCA, a*l fondo a la derecha del público, alrededor de 3 metros por encima del nivel de la escena, débilmente iluminada de cerca y abajo, el resto de la cara en la sombra. Micrófono invisible.*"(Beckett: 159). El desmontaje de los dispositivos representacionales a través de una operación de alteración de éstos no solo coincide con los procedimiento que pone en marcha una acción de arte de performance (Féral: 1982), también, y es lo gravitante en esta oportunidad, se asemeja a un tipo de estrategia alegórica de suspensión en la que se pone de manifiesto el lugar mismo de la enunciación, el espacio de tal enunciación. Es decir el teatro de Beckett, alegoriza la figura del drama en la propia escena teatral.

En los ejemplos citados la reducción casi a cero de la acción no logra deshacerse completamente del carácter representacional de ésta. Todavía es posible percibir vestigios de personaje, un nivel de conflictualidad y de fábula: algo que se intenta contar, pero en que donde el conflicto consiste precisamente en su resistencia a ser relatado. De este modo, el desensamblaje del relato pone en evidencia la propia anatomía de éste como una secuencia pulsional de momentos banales: 30 segundo de inspiración y expiración en *Aliento*, o la inorganicidad de un movimiento mandibular en *No Yo,* que se asemeja o los golpes sobre la mesa en *Ohio Impromptu*, o el mecerse trivial de *Rokaby*. ¿Representan o ironizan radicalmente cualquier posibilidad de representación? Más bien desnudan la idea de drama como una

secuencia inorgánica de fenómenos-acciones. En un ya clásico ensayo Michael Kirby (1976) diferenciaba así el *happenings* de la obra teatral:

> "El teatro, tal como lo conocemos generalmente, se basa en principio en la *estructura de información*. No sólo ocurre que los elementos individuales de una presentación generan significado, sino también que cada uno transmite significado a los otros elementos y los recibe de ellos." (66)

A diferencia de la matriz narrativa que define al teatro, el *happenings* contiene una estructura compartimental. Lo notable de esta idea es que esta falta de secuencia matrizada, hace aparecer la gravedad de la duración, como lo determinante del *happening*. La secuencia compartimetal sucede así en relación de un tipo de temporalidad externa, material en la que los performer y los espectadores experimentan la duración de una acción en el cuerpo o la duración de la contemplación de tales acciones, en tanto es el tiempo lo que hace presente la finitud material de un cuerpo conducido al límite de su aguante. Este límite, que puede tomar la figura del cansancio o la desatención es lo que aquí llamo experiencia, y lo que la teórica Josseette Féral llama alteración. El tiempo se deja de vivenciar como la percepción subjetiva o interiorizada de una economía del relato: esto es, una fábula ordenada de modo de generar un determinado efecto temporal, lo que también puede llamarse una estructura de eficacia: una economía del tiempo que consiste en poner ante la vista una percepción unitaria y total, para que el espectador no se pierda nada y consuma todo. Es esta economía lo que definió clásicamente al teatro dramático. Es la oscilación en los grados de esta economía lo que genera la mayor o menor impresión representacionalidad en el arte de performance, y menos el hecho de que el performer no haga a un personaje o lo que le sucede a su cuerpo le sucede "verdaderamente" a su cuerpo. De una u otra forma es el receptor quien configura la experiencia como performance o teatro en la medida que se ha disuelto la predeterminación de los roles espectaculares en el arte contemporáneo. Sea tal vez esta la razón por la que la audiencia tienda a aplaudir después de presenciar algún tipo de arte de acción.

Desde este punto de vista, *Aliento* y *No yo* operan alterando el principio de eficacia, con lo que desplazan la idea de lo dramático, desde la fábula a un mínimo dramático: En efecto[1], a través de un procedimiento de sustracción Beckett, pone de manifiesto las estructuras íntimas o profundas que conforman lo dramático como una ecuación de intensidades y efectos. Lo dramático, entendido así, más allá de la fábula, es una progresión del flujo de esas intensidades en función de un determinado efecto, o de una determinada eficacia del efecto, es decir, de la producción o garantía de un efecto. Generándose así una serie de posibles relaciones proporcionales: a mayor eficacia del efecto el flujo de intensidades se estructura en valores más diferenciados: lo que Kirby denomina matriz narrativa o peripecia, a menor vigilancia del efecto el flujo de intensidades sucede menos matrizado acercándose al movimiento de acciones de una práctica performativa artística o un *enviroment*. Esta pérdida de vigilancia de la eficacia de un efecto es lo que he llamado en otro lugar índice o coeficiente de falla, y de alguna manera se relaciona con la idea de liminalidad que propone el antropólogo Víctor Turner (1988) para entender la condición intersticial de los sujetos en los rituales de paso. Todo ritual de paso explica Turner implica la transición de un estado A a un estado B. En otras palabras de una identidad negativa que se abandona al encuentro de una identidad positiva que se obtiene. En una concepción binaria yo pondría el foco en el mero paso de la negatividad a la positividad o viceversa. La liminalidad, en cambio, es el acontecimiento mismo de la transformación.

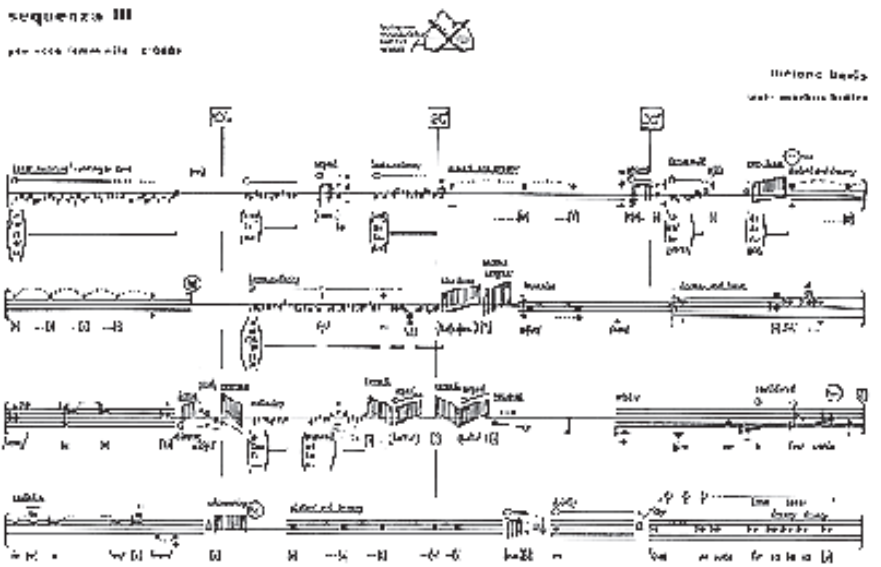
El sujeto liminal señala Turner queda en una especie de estado de invisibilidad social, que sin embargo es estructural, es decir está totalmente afuera y a la vez muy dentro: por ello es un estado de *suspensión*. Lo que queda suspendido en este intersticio es toda referencia a una identidad cultural determinada. Se es ambas y ninguna.

El mínimo dramático de Beckett, puede ser entendido, así de una doble manera: o bien como un cuestionamiento de la eficacia de las palabras en tanto instrumento de control del acontecer en el disciplinamiento de la representación o en su poder

[1] Algo como - cerca de - lo que Aristóteles denominó entramado de acciones (*Praxeós systasis*)

nominador del mundo (algo de lo que se juega en la dramaturgia de Handke, Koltés o Beckett); o bien como un cuestionamiento a la economía de la eficacia que sostiene un relato totalizante (el caso de Müller, Kane o Novarina)[2]. En ambas este desajuste de la palabra y el relato, funciona como una alteridad que disloca los dispositivos escénicos, tensionándolos hasta su agotamiento. En este sentido podríamos entender la *escritura dramática como discurso umbral*. Umbral en el que se suspende la palabra en cuanto medio de transmisión de información haciendo emerger su materialidad, desplazándose del significado a la significancia, en lo que comienza a suceder la voz. La expresión "una cierta música" a la que hacía referencia al inicio de esta intervención que propone Vinaver cobra realce en este momento. La música del texto no es la musicalidad de las palabras sino el conjunto de recursos sonoros que ella convoca. El dramaturgo propone reunirlos en la idea de "ritmo o *ritmación* (Pavis: 2002) y agrega: "Es posible designar ciertos componentes que concurren al ritmo: las pausas y los encadenamientos, el ligado y el staccato, los síncopes o ruptura, los tempos: rápido-lento, las intensidades, los acentos, rimas y asonancias, aliteraciones, disonancias, repeticiones y variaciones, (…), de una manera general, todos los elementos que están produciendo una conexión; las correspondencias". (Vinaver: 18)

Sequenza III, Luciano Berio.



Este giro a la sonoridad implica entender el sentido ya no como el punto de partida de una obra sino como el punto de llegada de esta, es decir, entender la experiencia teatral como un proceso siempre inacabado que se ancla al presente de una recepción. Es interesante mencionar que esta operación puede encontrar una contraparte en la propia música, en algunas composiciones vocales contemporáneas, tal es el caso del Canto de los adolescentes de Stockhausen (1955), o de TemA de Lachemann, pero principalmente de la conocida Sequenza III (1966) para voz femenina de Luciano Berio. En ambas obras la premisa es la suspensión del significado del texto, que es lo que los sostiene como tal, por lo que emerge el sonido. En la obra de Berio se exploran las posibilidades sonoras de una voz femenina trabajando con signos que aludirían a expresiones o convenciones significativas: murmullo, risa, onomatopeyas y bloques de palabras que distancia relativamente de sus connotaciones cotidianas, una exploración en el umbral de su significancia: - de hecho la pieza esta construida desde un poema de Markus Kutter que Berio denomina texto *modular* que dice:

> "Dame unas pocas palabras para una mujer
> para cantar una verdad permitiéndonos
> construir una casa sin preocupaciones antes de que caiga la noche"

Cuando suspendo el espacio de enunciación que hace legible estos signos, entonces solo queda el sonido estructurado en funciones de cierto tempo, la fragmentación del texto transforma el sonido en contexto y la voz en gesto. Del habla de personaje como situación de enunciación (representación) a la voz como el suceder sonoro del cuerpo de un performer, de actos de habla a *acciones sonoras.* [3]

[2] Cabe decir que muchos de estos elementos han sido trabajados por lo que se ha llamado teatro *posdramático.* (Lehmann: 2002)

[3] Un trabajo de la artista de performance Lilian Frei es un interesante ejemplo de performance-sonoro. "Dar a luz a los pájaros (2006) presentada en la 1º Bienal de Performance de Chile, octubre, Biblioteca de Santiago. La acción mezclaba las voces de dos mujeres que parten del suelo trabadas en una lucha grotesca, una impidiendo a la otra levantarse, o una siendo de partera de la otra. De esa lucha emergían especie de gemidos casi graznidos que iban en aumento de intensidad mientras una ejecutante hacía sonar un violín extremando los procedimientos disonantes, tales como arrastrar con fuerza el arco sobre las cuerdas o tocar cerca del puente: *"tres cuerpos. tres voces. tres bocas. un cuerpo da a luz a los pájaros. matando a los pájaros con sus manos y dientes. una voz ayuda a dar a luz a los pájaros. a los pájaros volando porque mercurio es la pulsión. una boca da a luz a las palabras. amando y matando a los pájaros. suavemente cortar las plumas matando a las palabras.»* Texto de Johanna Lier que presenta la Performance en *www.lilianfrei.ch*
En esta misma línea me parece podríamos situar a la notable Meredith Monk

De este modo, en la medida que la palabra pretenda hacer (le) algo a un receptor podríamos hablar de la dimensión performativa de la misma, en contraste con su dimensión meramente objetual o informativa. Pero, es ahí en que la palabra comienza a ser como lo decía Lyotard un dispositivo pulsional. Un flujo energético de intensidades, y en tanto tal, lo que interesa, son sus cualidades sonoras/sensoriales, antes que sus estructuras comunicacionales. Esta dimensión sensorial de la palabra performativa, como aquello que simplemente escapa al dominio semiótico, el mismo Lyotard lo llamo lo figural, diferenciándolo de la figuración: lo narrativo. Sin embargo, en el caso de *Aliento*, lo narrativo esta al borde de desaparecer, apenas un instante antes, pues, en este caso la figura o lo figural es el propio encadenamiento rítmico de la respiración[4]. Si esto fuera posible, entonces lo dramático, ya no sería un componente de sentido de la obra, sino una experiencia sensorial de tempo o ritmo - tal lo definen Veltruski y Vinaver respectivamente: una experiencia de la duración[5]. Lo dramático sería una tensión material que ejecuta el relato al exponer su propia imposibilidad: debate de la palabra con el espacio, la voz que perfora el espacio o debate del espacio con la voz en la que la voz pone en marcha el tiempo de una duración entonces, la radical corporalidad de la escena:

> "Lo que importa no es la materialidad visible, es la travesía respiratoria del espacio. Nada puede ser captado por los ojos. En lo más profundo nos ata y nos desata la contradicción de la respiración. En lo más profundo de nosotros, en lo más hondo del lenguaje: la sed de morir, de despojarse y renacer; en lo más profundo de nosotros el deseo de la travesía. Travesía del mar Rojo, travesía de la tumba, travesía de la página, del espacio, del escenario." (Novarina: 49)

Pero lo radical de esta travesía respiratoria es desde ya una crítica a una cierta idea del teatro, del cuerpo y la palabra, a saber, aquella manera en el que teatro, cuerpo, palabra, aparecen regidos por la articulación orgánica de un código representacional,

[4] *Aliento* en este sentido esta en el límite/umbral de pura sonoridad, pues no puede abandonar del todo el contar y generar efecto.

[5] Es decir las palabras tensionando o fuera de una estructura de la eficacia (dramaticidad clásica) La palabra pesa. La palabra constituye espacios. Ritmos. Sonoridades palabra dura. Dura porque material y dura como duración. Duración no es solamente la sensación subjetiva del tiempo como vivencia interior la duración es la gravedad del tiempo en la resistencia de un cuerpo soporte (como alteridad)

en que representación significaría aplazamiento e intermediación de su propio acontecimiento material. A esto apela Artaud a propósito de la imagen del cuerpo sin órgano analizada por Derrida en la "Palabra Soplada" (1989)

> "La destrucción del teatro clásico - y de la metafísica que pone en escena- tiene como primer gesto la reducción del órgano. La escena occidental clásica define un teatro del órgano, teatro de palabras, en consecuencia de interpretación, de registro, y de traducción, de derivación a partir de un texto preestablecido, de una tabla escrita por un Dios-Autor y único detentador de la primera palabra." (256)

Artaud apelaría a una palabra sin intermediario lingüístico, una palabra diferente al texto teatral convencional, una palabra soplada como algo que se desprende de los orificios del propio cuerpo: una palabra que sucede y que es ella misma suceder: "La realidad no está construida todavía porque los órganos verdaderos del cuerpo humano no están todavía compuestos y situados" (Artaud citado por Derrida: 259)

¿Y ante esto cabría insistir todavía en una escritura dramática?
La respuesta la encontramos en Derrida pero de forma indirecta. Si imagináramos la palabra en el teatro como una especie de *estigma fónico*, como el acontecimiento de una herida-traza-en el cuerpo algo antes que el jeroglífico de un gesto (Derrida: 261ss). El teatro de la crueldad sería la producción de estigmas a través del ejercicio de la voz.

¿Y que sería un texto teatral?
Tal vez, un registro, una partitura, una notación… La palabra teatral implica desde ya una des-adecuación, un desajuste con el mundo: una diferencia que pone en evidencia, no solo el presente estado de una representación (ideología), sino su incapacidad para nombrar plenamente el mundo, por ello no habría que hablar más de texto sino de escritura dramática como una *différance* en la que se abriría lugar lo dramático. Entendido así, la categoría de *lo dramático tendría primeramente, una dimensión*

puramente sensorial, y en segundo lugar semántica. Entendido así dramático sería una secuencia de acciones sensoriales en función de una progresión de intensidades, determinadas por un cierto diagrama o esquema de tiempo, que se registra en un tipo de notación que llamamos escritura dramática y que correspondería a la huella de una presencia, la huella tensionada del cuerpo que todavía no - de una escenificación teatral.

Epílogo

Y vuelvo a la pregunta que abría esta reflexión: ¿Pueden las palabras en el teatro pensarse como sonidos?

Puede ser que el teatro no pueda renunciar a contar, pero le devuelve al arte sonoro una interregnote a mi modo de ver capital ¿hasta qué punto el arte sonoro, es algo más que creación de ambientes sonoros o una experiencia perceptual formalista? Y cuando intenta proponer un discurso acaso irremediablemente no comienza a contar algo, en la misma medida que intenta provocarle algo alguien o hacer algo con alguien. Si el sonido ingresa en la lógica de la performatividad, entonces ingresa a la emergencia de la interacción, pero no toda interacción es comunicación.

Bibliografía

Beckett, Samuel, Pavesas, Barcelona, Tusquets: 2000

Córnago, Oscar, "¿Que es la teatralidad? Paradigmas estéticas de la modernidad." Revista Telón de Fondo, número 1 (2005), http://www.telondefondo.org

Féral, Jossette, "Performance et théâtralité: le sujet démystifié. Modern Drama 25 (1982) 170-181

Derrida, Jaques, "La palabra soplada" en Escritura y Diferencia. Barcelona: Anthropos, 1989

Kirby, Michael, Estética y arte de vanguardia, Buenos Aires, Pleamar: 1976

Lehmann, Hans-Thies, Le théâtre posdramatique, Paris, L'Arche, 2002

Novarina, Valère, Ante la palabra, Valencia, Pre-tetos, 2001

Pavis, Patrice, "Tesis para el análisis del texto dramático", Gestos 33, abril 2002

Sanchís-Sinisterra, José, "La palabra alterada" en La escena sin límites, Madrid, Ñaque editora: 2002

Turner, Victor, El proceso ritual. Estructura y antiestructura. Madrid: Taurus Ediciones, 1988

Veltruski, Jiri, "Cualidades sonoras del texto y la actuación del actor" en Gestos, 8, Noviembre 1989.

Vinaver Théâtre pour l'oeil, théâtre pour l'oreille. En Ëcrit sur le téâtre 2. L'arché 1998, Paris.

San Diego X Franklin (detalle), Enrique Zamudio, instalación de un cilindro estereoscópico inmersivo de 1.60 x 12.00 mts. Sala Juan Egenau, 2003.

Enrique Zamudio

Imagen y sonido espacializado

El presente trabajo obedece a un intento de establecer el necesario marco de relaciones entre las fuentes, ideas y procedimientos que sustentan un trabajo de arte que se ubica en una zona de complemento entre lo visual y lo auditivo, un trabajo que explora las posibilidades de proyectar en el espacio de representación la experiencia audio-visual.

Se trata de la obra "San Diego X Franklin", realizada el año 2002-3 y expuesta en la sala Juan Egenau del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, que consistió en la instalación de un cilindro estereoscópico inmersivo de 1.60 x 12.00 mts., y la instalación de sonido cuadrafónico en cuatro puntos distintos dentro de su desarrollo. En términos espaciales, la ubicación del punto de vista del observador fue en una de las esquinas del lugar, y en el caso del sonido la edición de los registros corresponden a las cuatro calles que confluyen al lugar. Por medio de esta disposición se logra recrear la situación de espacialidad perceptual a partir de un punto de observación y escucha.

La instalación de este trabajo está claramente ubicada en el campo de la intención manifestativa y la especulación expresiva, es decir el desarrollo de elementos de lenguaje que en su combinación alcancen una declaración de sentido. Este abarca de manera conjunta lo visual y lo auditivo por medio de un formato híbrido que integra las distintas vertientes organizadas en un todo, pero que a su vez soporta lecturas parciales sin desarticular la totalidad.

Para llevar a cabo este proyecto se partió de ciertas convenciones en las operaciones visuales y sonoras, el tópico del "paisaje" sirvió de punto inicial ya que en su

carácter genérico ha acogido una serie de prácticas históricas definidas a su interior, fundamentalmente en el campo visual y recientemente en lo auditivo, en este caso ojo y oído son invocados de manera complementaria configurando una trama indisoluble en la apreciación del trabajo, cada uno dentro de los lenguajes y límites expresivos que los define y articulados para dar cuenta de una realidad de naturaleza artística que parte del ejercicio cotidiano.

La añeja dicotomía entre lo visual y auditivo parece dejar de tener sentido, el carácter transmedial se ha adueñado de los intereses expresivos de la contemporaneidad, de un mundo casi imposible de transferir sin apelar a la multiplicidad perceptual de su experiencia, el paisaje contemporáneo ya no reconoce fronteras, atiborrado de signos de índole compleja y cruzada de estímulos múltiples.

En este trabajo confluyen una serie de procedimientos diferentes que tienen como particularidad el ser tratados por medio de herramientas digitales configurando una pieza compacta, los elementos componentes del proyecto son la fotografía, la estereoscopia, la visión panorámica, la edición e impresión digital, grabación y edición digital sonora y sonido multicanal.

Consciente de la diversidad y profundidad del tema abarcado, me limitaré a señalar los elementos formales que más directamente inciden sobre el trabajo propuesto, resolverlos de manera general para así concluir en la convergencia de ellos que es donde se genera este trabajo, vincular imagen y sonido por medio de estrategias técnicas autónomas sumadas en un propósito instalativo.

(reflexión sobre el proceso de creación)
Paisaje visual / Paisaje sonoro

El "paisaje" se revela como una construcción cuyo sentido se vincula a nuestra particular experiencia cultural, por lo tanto no es lo que funda referencialmente a una fotografía, pintura o pieza sonora que intenta dar cuenta de él, sino más bien el resultado final de una serie de operaciones de construcción de significado.
Paisaje en su definición etimológica referencia a la representación de una porción de terreno considerada en su aspecto artístico (Acad.).
Pareciera que lejos de tratarse de un género acotado y excluyente se trata de un campo de indagación abierta, de marcos móviles y definición en curso, y por tal razón ha acogido voluntades experimentales.

El paisaje pictórico es el referente inicial, este como género sólo alcanza categoría como tal en el S XIX, antes que eso se trata simplemente de un tratamiento de fondo, de contextualización espacial de la figura, y que de manera gradual fue obteniendo autonomía a través del tiempo. En la edad media esta práctica es inexistente, sólo un par de mínimas referencias se podrían considerar, pero a partir del Renacimiento y el sistema de construcción de perspectiva central, permitió la incorporación dentro del orden composicional de la línea de horizonte, generalmente mediando la mitad superior, utilizándola para desplegar elementos naturales del paisaje que sirvieran para producir efectos de profundidad, escala y proporcionalidad de las escenas y figuras representadas.

Por otro lado, el paisaje sonoro tiene una inscripción inicial, pero no excluyente,

San Diego X Franklin, 2002-3.

dentro de la música electroacústica, este tipo de música tiene su inicio y desarrollo a fines de los años 40 del pasado siglo, como consecuencia de las necesidades planteadas por los creadores de acceder a conformaciones tímbricas que trascendieran las disponibles hasta el momento, y del desarrollo científico y tecnológico que permitía satisfacer esas necesidades. Esta música tiene dos vertientes iniciales que son los sonidos existentes y los sonidos generados sintéticamente.

Pierre Scheaffer es el referente técnico y metodológico.
El concepto de "Soundscape" toma forma y fuerza a partir de las investigaciones de Murray Schafer con relación al entorno y medio ambiente sonoro, una especie de "ecología sonora" de proyección estética.

La otra vertiente de incidencia en el proceso la representa el género de música concreta y más particularmente lo relativo a los sonidos fijados.

El espacio del sonido/Acústica de la ciudad

La percepción del sonido supone dos condiciones constitutivas, la existencia de una fuente sonora por un lado y un espacio como medio de propagación por otra. Estas determinantes hacen que el gesto sonoro y su escucha sean en parte una acción espacial totalizante.

En el contexto de este trabajo la ciudad y su dimensión acústica es investigada como productora de signos sonoros cuyos registros fueron posteriormente editados como fracciones concretas de una pieza sonora. Los sonidos de la ciudad son genéricos y modelan nuestra percepción de ella, el bullicio de un mercado, el tráfico de una calle concurrida o las voces de vendedores ambulantes resultan distintas según la hora del día, el clima o la estación del año, como Monet pintando

la Catedral de Rouen, bajo cada condición cambia nuestra percepción del lugar.
Uno de los capítulos más interesantes de la evolución de los recientes procesos digitales es el desbordamiento hacia el campo sonoro acaecido dentro del ámbito de las artes visuales, artistas que indagan a partir de la brecha propuesta desde las vanguardias históricas, en las que redimidos de las formas clásicas del arte y las ataduras de la tradición musical logran internarse en un espacio de exploración conceptual y aventura estética en procura de experiencias de liberación creativa.
En los últimos años se ha verificado esa tendencia no sólo por el número de cultores, sino más bien por identidad que este tipo de práctica ha alcanzado, configurando ya una categoría artística específica y diferenciable.

Técnicas de la imagen / La imagen técnica

La fotografía / La estereocopía / El panorama

La visión como un acto perceptivo natural permite la aprehensión y configuración física del mundo.....

Dentro del proceso evolutivo de racionalización de la mirada y su representación, la técnica de perspectiva central es la gran estrategia constructiva.

El Panorama

El panorama es un concepto desarrollado para superar una de las limitaciones de la pintura tradicional, la del punto de vista estático. Ésta tiene su origen en las indagaciones sobre aparatos y máquinas de perspectiva desarrollados durante el S. XVI, Durero, Tommaso Laureti y particularmente Baldassare Lanci quien propone una alternativa al sistema clásico de perspectiva de punto único, produciendo una imagen panorámica sobre la superficie en forma de cilindro. La anamorfosis surgió como consecuencia de las imágenes oblicuas y vistas tipo gran angular de Piero della Francesca o Leonardo da Vinci como secuela de pinturas ilusionistas utilizadas

en arquitectura que debían ser observadas desde posiciones descentradas.

Con estos antecedentes es que fueron desarrolladas a partir de entonces y hasta el S. XIX diversos tipos de vistas de ojo móvil culminando en los magníficos espectáculos como el de Londres ó el Diorama de Paris. Lo que interesa rescatar de éstos son los sistemas constructivos en base a vistas poligonales dispuestas en forma cilíndrica, los que son posibles de elaborar con la ayuda de una estructura perspectiva, o de manera más exacta, con la asistencia de una cámara oscura o fotográfica otorgando precisión y sentido de realidad a tales imágenes.

Últimamente y con el advenimiento de la fotografía digital han sido desarrollados formatos de visualización de realidad virtual no inmersiva como el Quick Time Vr (QTVR). La técnica básica es teóricamente sencilla: una conjunto de fotografías, que en movimiento, y tratadas particularmente con ciertos programas, entregan una ilusión panorámica del paisaje, objeto, persona, o cualquier otra ilustración. Con la simple ayuda del ratón u otra interface, podemos tener 360 grados de libre exposición (panoramas nodales), y hasta avanzar entre una escena y otra (multinodos).

La Fotografía

Es con la Fotografía donde inicialmente hablamos de un procedimiento mecánico de elaboración de imágenes, su aparición dentro del panorama histórico de fabricación de signos deviene en hito y da paso a lo que hoy denominamos imagen técnica, dentro de la cual se inscriben consecutivamente procedimientos posteriores que comparten esta naturaleza tecnológica.

Aunque no es el propósito de estas notas tratar el tema de la fotografía en particular debido al amplio y popular conocimiento de esta técnica, quisiera al menos puntualizar la estrecha conexión que une fotografía y fonografía, no tan sólo en términos históricos ya que se trata de dos procedimientos propiciados y desarrollados de manera simultánea, sino en el hecho que ambos comparten

procedimientos de conversión mecánica de estímulos físicos intangibles sobre soportes sólidos, evidenciando su correspondencia con la realidad bajo el estatuto de huella, extremando esta causa al punto de volcarla sobre sí mismas en el estrechamiento entre objeto y referente. Este valor indicial es determinante en la comprensión del signo visual y audible utilizado en este trabajo.

La Estereocopía

El ojo cíclope que de algún modo nos parece un absurdo, es en la realidad una experiencia cotidiana, si bien miramos con los ojos objetivos de la cara, vemos con un ojo subjetivo que es la fusión de ambas imágenes desde la cual nos percatamos de la profundidad del espacio topológico.

A principios del siglo XIX tuvieron éxito los primeros intentos de recomponer la visión binocular, aunque conocida y estudiada con anterioridad, sólo en 1832 Charles Wheatstone planteó el problema central; … cuál sería el efecto de presentar simultáneamente a cada ojo las vistas que corresponden a su posición y observadas en forma separada….. De esta manera ideó el estereoscopio reflectante con figuras geométricas representadas en paralaje.

Luego con la aparición de la Fotografía, Wheatstone adaptó los principios de la estereoscopia a imágenes más realistas encargadas a Fox Talbot (su inventor) y Collen (uno de los primeros cultivadores de esta práctica) consiguiendo Talbotipos estereoscópicos obtenidos a partir de dos cámaras con sus lentes adecuadamente separados imitando la visión binocular.

Sir David Brewster, reconocido óptico escocés, simplificó el procedimiento construyendo un tipo de visor lenticular que mejoraba la eficacia de la observación y facilitaba la obtención de pares estereoscópicos yuxtapuestos tal como eran obtenidos en una cámara de doble objetivo.

De esta manera la fotografía estereoscópica pasó a las residencias familiares de la

creciente clase media urbana hasta los nobles salones aristocráticos con una fuerza inusitada, convirtiéndose en una mercancía del tiempo de ocio, una accesible entretención que convocaba la participación colectiva en torno a este aparato.

La diferencia más notable del procedimiento es la de requerir condiciones especiales de observación, es decir el uso de un dispositivo que al ser utilizado produce la percepción en tercera dimensión.

También resulta importante señalar en este contexto que la Fotografía y el Estereoscopio, junto al Fenakistiscopio ó el Zootropo, mecanismos que apelan a la "persistencia de la visión" como una explicación de la ilusión del movimiento, representan la diversidad de las búsquedas que determinan la época y que son la base de los consagrados medios industriales que caracterizan la visualidad del siglo XX, la fotografía y el cine.

Estos procedimientos dan soporte a la célebre consideración de Walter Benjamín de que en el siglo XIX "la tecnología ha subjetivado la sensibilidad humana a un complejo tipo de entrenamiento", dando origen a un concepto moderno, la del "observador".

Curiosamente esta técnica no ha logrado reeditar el interés y profusión de su práctica pese a recibir importantes avances en cuanto a tecnología a través del tiempo, una de ellas es primeramente, el desplazamiento producido hacia el campo de las imágenes en movimiento, el cine 3D, cuyo antecedente se encuentra en el aporte de Joseph d'Almeida quien en Paris en 1858 presenta un método de proyección de vistas en relieve utilizando dos imágenes y dos filtros de color complementarios, en este procedimiento, las dos imágenes formaban el par estereoscópico y eran proyectadas en forma de diapositiva coloreada con tintes complementarios (rojo / azul) y visionada por medio de lentes con los filtros correspondientes (en el filtro azul, el ojo veía la imagen roja, y en el rojo la imagen azul). Este procedimiento

llamado Anaglifo, fue trasladado primero a la impresión gráfica (Ducos du Hauron) y posteriormente luego de la aparición de la película fotográfica hizo su entrada al mundo del cine (New York 1915).