



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

FORMA, FORMATO Y ESPACIO SONORO

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con Mención en Artes Visuales

Alumno: RAINER KURT KRAUSE
Profesores guía: Enrique Matthey
William Thayer
Rodrigo Zuñiga

Santiago de Chile, 2008

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Luis Riffo y Pamela Reyes por su trabajo de corrección.

RESUMEN

El presente texto parte de la propia producción de obra, en la cual utilizo el sonido como elemento constituyente. En su conjunto problematiza el sonido como material, lenguaje y concepto estético, y su manifestación en un área intermedia entre los géneros tradicionales, cuestionando la habitual categorización de las propuestas artísticas.

La primera parte está dedicada a dos trabajos radiofónicos con su característica de ausencia de imagen. Se los relaciona con hitos históricos de la teoría radiofónica europea y el desarrollo tecnológico radial. Además se pregunta por la eficacia comunicacional de estas obras en la contemporaneidad y en el ámbito local, y las consecuencias formales, estructurales y temáticas. Para estos fines se releen por un lado algunos conceptos retóricos musicales y visuales, relacionándolos con el lenguaje radiofónico, y por otro lado la teoría de medios de Vilém Flusser.

En la segunda parte se describen dos obras instalativas y el rol del sonido en ellas. Aquí se trabaja las diferencias y similitudes entre instalación y ambiente, y entre obra sonora y obra musical. Con incursiones históricas desde los artes plásticas y desde la música se describe conceptos fundamentales de la instalación sonora. Además se pregunta por la relación entre imagen, sonido, espacio instalativo y rol del público.

ÍNDICE

1.	Introducción	7
2.	Formato y espacio radial	11
2.1	La radio como medio de expresión	13
2.1.1	Rudolf Arnheim: Estética radiofónica	13
2.1.2	Felippo Tommaso Marinetti: La radia futurista	16
2.1.3	El lenguaje radiofónico	20
2.2	La retórica de los “Trípticos Radiofónicos”	24
2.2.1	La retórica musical del barroco	25
2.2.2	Roland Barthes: Retórica de la imagen	26
2.2.3	La obra “Trípticos Radiofónicos” como formato retórico	30
2.2.3.1	El tríptico como forma retórica	33
2.2.3.2	El tríptico como retablo	34
2.2.3.3	El tríptico como figura musical	36
2.2.3.4	El tríptico como narración	37
2.2.3.5	El tríptico como retruécano	38
2.2.4	La obra como discurso sobre retórica	39
2.3	El radiodrama “...actual//”	40
2.3.1	El material	40
2.3.2	La percepción del material	41
2.3.3	El orden del texto	42
2.3.4	La relación entre texto y ruidos	43
2.3.5	“...actual //” como obra dramática y musical	45
2.4	La radio como aparato de comunicación	47
2.4.1	Bertolt Brecht: La teoría radiofónica	47

2.4.2	Vilém Flusser: La radio como discurso anfi-teatral	49
2.4.3	Michel Foucault: El panóptico	51
2.4.4	La radio y los medios dialogantes (teléfono, internet)	54
2.4.5	Vilém Flusser: Dialogo circular y dialogo de red	56
2.5	Condiciones radiales en el Chile actual	58
2.6	Las obras radiofónicas en el contexto plástico	61
3.	La instalación sonora como formato en un espacio plurisensorial	63
3.1	Instalación y <i>environment</i> (1)	64
3.1.1	La usurpación del lugar	66
3.1.2	La subordinación del objeto	67
3.1.3	La construcción del espacio	68
3.1.4	El público como usuario	69
3.1.5	La instalación sonora como instalación específico	71
3.2	“Paisaje Marginal con Sinfónica” y la tensión entre imagen visual e imagen sonora	73
3.2.1	La instalación y su lugar	74
3.2.2	El material visual / táctil y su existencia física	75
3.2.3	La banda sonora como herramienta de significación	77
3.2.4	La banda sonora como peligro espectacular	78
3.3	La instalación sonora y la música en el espacio	80
3.3.1	Instalación y arquitectura musical.....	80
3.3.2	Concierto y arquitectura musical	82
3.3.3	Fragmentación del concierto y movimiento del público	83
3.3.4	El espacio musical en movimiento	84
3.3.5	Instalación y <i>environment</i> (2)	86

3.4	“ <i>Kreuzfahrt</i> ”: paisaje sonoro y posición del sujeto	88
3.4.1	La elección del material: el paisaje sonoro	89
3.4.2	La organización del material en el tiempo: <i>musique concrète</i>	92
3.4.3	La posición del sujeto	94
3.4.4	La organización del material en el espacio: la instalación del sonido	97
3.4.5	Material, forma y tecnología	99
4.	Conclusión	101
5.	Bibliografía	105
6.	Imágenes	113
7.	Anexos	116
7.1	Vilém Flusser: \ Un tema actual (1991)	116
7.2	Rainer Krause: <i>Wohnzimmeruhr</i> , una obra sonora	119
8.	Material acompañante: Audio-CD Rainer Krause	139

1. INTRODUCCIÓN

El presente texto pretende ser una investigación respecto de los propios trabajos sonoros. Una investigación con poco rigor científico, pues se sirve como referentes de áreas de pensamiento diversos y heterogéneos, que aparecen como intentos de justificación de una personal cadena de asociaciones. Si el objetivo es preguntarse a sí mismo respecto de su propio quehacer, la “objetividad” pierde su sentido. Quizás sirve en este caso la afirmación de Barthes de que “no hay nada más seguro que el método para acabar con una investigación y mandarla a engrosar el montón de despojo de los trabajos abandonados. (...) en cierto momento hay que volverse contra el método”.¹

El acercamiento al propio trabajo empieza inevitablemente con los propios deseos, juicios y prejuicios. El segundo paso es relacionar estos elementos con el conocimiento previo y después buscar nuevo conocimiento, principalmente para la afirmación de lo deseable. La búsqueda, la selección de lo encontrado y la incorporación como nuevo conocimiento depende de si sirve para la construcción de una justificación coherente de las obras. No se puede esperar una crítica demoledora, es decir, una crítica que saque el piso al propio trabajo. Al contrario: la construcción del texto de “investigación” tiene que afirmar lo trabajado, ampliando sus significados a direcciones que antes (del texto) no estaban en la conciencia del autor. El resultado entonces sería más bien una “interpretación” interesada para ayudar a su comprensión. Pues, “si queremos comprender [una obra], trataremos de reforzar sus argumentos”.²

Un acercamiento diferenciado requiere de la relación con diversos campos de saberes estéticos, científicos, políticos, filosóficos. El aprovechamiento de los saberes es evidentemente fragmentario, subjetivo y utilitario: debe servir al texto. El texto como interpretación entonces coexiste con las obras, influyendo en la percepción de ellas en el momento de la escucha, como

¹ BARTHES, Roland. “Escritores, intelectuales, profesores”. En: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1986. pp. 323 f.

² GADAMER, Hans-Georg. “Sobre el círculo de la comprensión”, En su: *Verdad y Método II*. Salamanca, Sígueme, 1992.

igual se lee el texto a través de la escucha de las obras. El texto escrito (y leído) es herramienta de percepción frente a las obras, que a su vez es herramienta de percepción frente a lo real.

En el presente texto trato de profundizar sobre el tema del sonido como material en mis trabajos de los últimos 5 años. Los términos usados en el título (forma, formato y espacio sonoro), o sea, los tres niveles desde lo singular hasta lo general, no están tratados en todos sus aspectos posibles, sino limitados a las condiciones que se dan en estos trabajos específicos. Se analiza el formato en dos “obras radiofónicas” y dos “instalaciones sonoras”, los espacios en los cuales operan (espacio radial, exposición plástica) y especialmente las formas y estructuras sonoras específicas de cada obra.

Aunque en algunos casos utilizo sonidos musicales como material sonoro, no es la música como sistema semiótico la que estructura los trabajos. Son los ruidos de objetos y acontecimientos, voz y textos, grabados y editados, y la música como cita, referencia y apropiación los que se constituyen en elementos sintácticos para la composición de las obras.

Estas características materiales y estructurales sitúan los trabajos tratados en el ámbito del “arte sonoro”, término que surgió en los años 70 en contraste a los artes visuales.³ Hasta hoy este término no está claramente definido. Para Helga de la Motte-Haber abarca principalmente obras que incorporan el sonido como material plástico,⁴ mientras otros autores reclaman áreas como la música concreta o la poesía fonética como parte del arte sonoro.⁵

En práctica expositiva se entiende el arte sonoro como una disciplina no disciplinada, un espacio “inter-medio”⁶ entre las artes plásticas y la música, a veces también entre literatura,

³ MOTTE-HABER, Helga de la. *Klangkunst: Tönende Objekte und klingende Räume*. Handbuch de Musik im 20. Jahrhundert, Volumen 12. Laaber (Alemania), Laaber-Verlag, 1999. p. 14.

⁴ *Ibid.* pp. 13 ff.

⁵ Compare Catálogos KURJAKOVIC, Daniel & LOHSE, Sebastian (Eds.). *Other Rooms, Other Voices. Audio Works by Artists*. Zürich, Memory/Cage, 1999. LABORATORIO DE CREACIÓN INTERMEDIA. *Ruidos y Susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*. Valencia, Universidad Politécnica, 2004.

⁶ “«Intermedia» del latín «*intermedius*» (compuesto de «*inter*», entre, y «*medius*», medio), es empleado por primera vez dentro del contexto actual por Samuel Taylor (1912), pero será el artista Fluxus Dick Higgins en «*Statements on Intermedia*» (1966) quien lo teorizará, entendiendo por Arte Intermedia las

teatro y arquitectura.⁷ Al mismo tiempo el arte sonoro se ve estrechamente relacionado con la radiofonía (medio sonoro por excelencia con sus formatos periodísticos, comerciales y musicales), el video y con las artes electrónicas en general.⁸ Además recibe estímulos de áreas como los archivos antropológicos,⁹ ecológicos y científicos en general.

Una gran cantidad de artistas -provenientes tanto de las artes plásticas como de la música- utilizan el sonido no musical como material en diversos trabajos, de modo que hoy el término mismo de arte sonoro parece poco adecuado para la designación de una práctica.¹⁰ Si se mantiene es por una cierta diferencia con la música, no solamente por la forma y estructura de las obras, sino también por los formatos y espacios que las acogen¹¹ y así define su pertenencia a cierto género. No obstante el desarrollo de la música docta y popular en el siglo XX y su experimentación con y la incorporación de sonidos no musicales (o sea, ruidos) hace necesario observar similitudes (y diferencias) entre aquella y el arte sonoro, especialmente respecto de las composiciones musicales que consideran el factor espacial de la percepción sonora.

Intencionalmente queda al margen un aspecto clave del trabajo con sonido: su dimensión temporal. Este tema es tan vasto y requiere investigaciones tan amplias, que excede las posibilidades de este texto. Las temporalidades están mencionadas solamente en relación con la

prácticas híbridas que se sitúan en los espacios vacíos entre las artes rígidamente separadas y definidas. Para Higgins los principios del «arte intermedia» son la substracción y la reducción más que la adición y yuxtaposición propia del «arte multimedia», por el que no debe confundirse.” [en línea] <http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/que_es_lci/laboratorio_creaciones_intermedia_que_es_index_e.htm> [consulta diciembre 2007]

⁷ Compare catálogos MOTTE-HABER, Helga de la (Ed.). *Klangkunst: erschienen anlässlich von >sonambiente – festival für hören und sehen<*. München, Prestel, 1996. SCHULZ, Bernd (Ed.). *Resonanzen. Aspekte der Klangkunst*. Heidelberg, Kehrer, 2002.

⁸ Compare la incorporación del arte sonoro en la programación de los festivales Ars Electronica, Linz, Austria, a lo largo de su existencia.

⁹ Compare KRAUSE, Rainer. “Local language installation 1: interpretation / ~~translation~~ / appropriation”. En: HUG, Alfons (ed.). *Relíquias e Ruínas*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2007.

¹⁰ FÖLLMER, Golo. “mesching sound arts. Klang und Vernetzung als Gegenstand und Gestaltungsmittel”. En: MOTTE-Haber, Helga de la; OSTERWOLD, Matthias; WECKWERTH, Georg (Eds.). *sonambiente berlin 2006. festival für hören und sehen. klang kunst sound art*. Heidelberg, Kehrer, 2006. p. 341.

¹¹ Obras de arte sonoro están presentados principalmente en el contexto de exposiciones, sea de artes plásticas en general o de arte sonoro en especial. Compare “Audiothek”. En: Catálogo *Documenta 8, Volumen 2*. Kassel, Weber & Weidemeyer, 1987. pp. 325 ff.

extensión espacial para plantear una diferencia con conceptos musicales. Como acercamiento al problema se incluye un breve texto anexo sobre las posibles temporalidades presentes en otro trabajo sonoro de mi autoría, producido especialmente para el formato CD.

2. FORMATO Y ESPACIO RADIAL

Mis trabajos “Trípticos Radiofónicos” y “...actual //” están hechos para ser transmitidos por radio. En el caso de una obra para radio hay que tomar en cuenta un factor dominante: la estructura de distribución propia del medio. Mientras obras de otras áreas artísticas comparten un mismo mercado de arte como mecanismo de relación con el público, la radio adapta todo lo que transmite a su formato único.

Así las propuestas artísticas para la radiofonía están estrechamente relacionadas con la estética radiofónica en general, o sea con las formas que exigen las condiciones técnicas de la radio y sus conceptos comunicacionales. La historia de estas formas empieza aprox. en el año 1920¹² y se diferencia según las condiciones políticas y sociales de cada país con su sistema de radiofonía. Para la discusión de estas formas y formatos se considera principalmente el caso europeo, pues era allí donde por primera vez y de manera más variada y profunda se reflexionó sobre problemas específicos radiofónicos.

Además, las obras radiofónicas comparten con otras obras sonoras ciertas condiciones técnicas de producción (grabación, manipulación, almacenamiento), que las instalan en una historia general de arte sonoro. Aquí se trabaja principalmente con la posibilidad de separar el sonido de su contexto espacial y temporal original y manipularlo como un objeto, un objeto sonoro.¹³ No hay características homogéneas que correspondan a todas las variantes del arte sonoro. Tanto en “Trípticos Radiofónicos” como en “...actual //” uso sonidos pregrabados, editados, montados y fijados en un soporte para ser reproducidos. Con esta manera de trabajar el

¹² “Las primeras transmisiones radiodifundidas, para entretenimiento, comenzaron en 1920 en Argentina. El día 27 de agosto desde la azotea del Teatro Coliseo, la Sociedad Radio Argentina transmitió la ópera de Richard Wagner, Parsifal. Comenzando así con la programación de la primera emisora de radiodifusión en el mundo.” Wikipedia, la enciclopedia libre. Edición en español. [en línea] <<http://es.wikipedia.org/wiki/Radio>> [consulta: febrero 2007]

¹³ “El objeto sonoro es todo fenómeno sonoro que se perciba como un conjunto, como un todo coherente, y que se oiga mediante una escucha reducida que lo enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia o de su significado.” CHION, Michel. *El sonido*. Barcelona, Paidós, 1999. pp. 300 f.

sonido las obras están cerca de la *musique concrète*,¹⁴ la *tape-music*,¹⁵ el paisaje sonoro¹⁶ y las *text-sound-compositions*.¹⁷

Los siguientes capítulos son el intento de relacionar dos de mis obras radiofónicas con las condiciones específicas de la radiofonía, partiendo de reflexiones históricas que acompañaban el desarrollo técnico, político y cultural del medio, y situarlas en un contexto contemporáneo regional.

¹⁴ “(...), expresión inventada por Pierre Schaeffer (1948), (...) como designando una música hecha concretamente, con unos sonidos fijados (y no a partir de una notación).” CHION, Michel. *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca (España), Centro de Creación Experimental, Universidad Castilla – La Mancha [s.a.]. pp. 95 f.

¹⁵ Música para cinta, nombradas así las composiciones en el área de la música docta de los años 60 / 70, realizado sobre cinta magnética y presentados en conciertos sin intérpretes. Al contrario de la *musique concrète*, el término no hace referencia al material sonoro, sino exclusivamente al soporte y el modo de presentación.

¹⁶ R. Murria Schafer introdujo en los años 60 el término *soundscape* en la discusión estética. Partió de una visión crítica del entorno sonoro urbano, su contaminación acústica y la pérdida de sonidos naturales, y destacó el rol fundamental de la grabación para el análisis de lo que escuchamos a nuestro alrededor. Compare: SCHAFFER, Ray Murray. *The Tuning of the World*, New York, Knopf, 1976.

¹⁷ “(...) los autores de esa corriente se vinculan más (...) a la creación desde dentro de las posibilidades del medio radio y, acaso por ello, desarrollan obras en las que el texto, empleado como fuente sonora al ser manipulado tecnológica e interpretativamente, pero también tomado en otras ocasiones en su capacidad significante, se integra con gran libertad con música electrónica, efectos sonoros y secuencias sonoras tomadas del mundo real, (...)” IGES, José. *Poesía sonora y arte radiofónico*. [en línea] <http://www.cyberpoem.com/theory/iges_es.htm> [consulta: agosto 2007]

2.1. LA RADIO COMO MEDIO DE EXPRESIÓN

En 1933, Felippo Tommaso Marinetti en Italia y Rudolf Arnheim en Alemania formularon sus ideas sobre la radio como medio de expresión. Marinetti, desde una posición utópica fascista, y Arnheim -quien justamente en ese momento estaba confrontado con el poder fascista en Alemania- desde una mirada técnico-estética.

2.1.1 Rudolf Arnheim: Estética radiofónica

Antes de escribir su “Estética radiofónica”,¹⁸ Arnheim publicó un libro sobre el cine mudo, que en su opinión no carece de una dimensión perceptual (el sonido), sino que era el medio de imágenes en movimiento más puro, con mayor intensidad estética que el recién aparecido cine sonoro.¹⁹ En forma similar, la radio era para él el medio acústico por excelencia, con posibilidades únicas de trabajo estético en el ámbito sonoro. El autor desarrolla sistemáticamente las posibilidades del medio en la producción de programas radiofónicos: “Partimos de un análisis de las condiciones materiales, es decir, redescibirán por medio de la psicología las particularidades de los estímulos sensoriales, de los que se sirven las respectivas artes y, a partir de dichas particularidades, se obtendrán las posibilidades expresivas derivadas del arte.”²⁰

Le parece fundamental la falta de visión, que tiene grandes implicancias en la percepción de la música, la palabra y el ruido. Son estos tres elementos, y solamente estos -aunque no siempre los tres juntos-, los que para Arnheim constituyen cualquier trabajo radiofónico. Aunque

¹⁸ ARNHEIM, Rudolf. *Rundfunk als Hörkunst*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1554, 2001. La primera edición se publicó en 1936, con el título *Radio*. Londres, Faber & Faber. Traducido al español: *Estética radiofónica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

¹⁹ ARNHEIM, Rudolf. *Film als Kunst*. Berlin, Rowohlt, 1932.

²⁰ ARNHEIM, Rudolf. *Estética radiofónica*. *op. cit.* p. 16.

existían en este tiempo otros medios que trabajaban con el mismo material (teatro, cine sonoro), es la radio el único medio donde este material no está subordinado a la visualidad. Eso implica una fuerte abstracción de la realidad que imposibilita trabajar en forma “naturalista” en la radio.

El análisis radiofónico de Arnheim se concentra en gran parte en las posibilidades de la “pieza radiofónica” (en alemán “*Hörspiel*”, que alude al acto de escuchar), donde –a diferencia a otros formatos radiofónicos, como las noticias, el reportaje, la entrevista o la transmisión de eventos- estos tres tipos de materiales deben ser utilizados según una dramaturgia interna de la obra, no por exigencias externas.

Según las condiciones técnicas de su tiempo, Arnheim entendió la pieza radiofónica principalmente como obra en vivo, producida directamente frente de los micrófonos. A pesar de que propone la utilización de la cinta sonora de la cinematografía como medio de montaje del sonido, su referente de comparación es principalmente el teatro en el escenario (en alemán “*Schauspiel*”, que alude al acto de mirar), con sus actores, la luz, la decoración: “La radio empieza con la silenciosa nada. Es la acción acústica, el argumento, lo que produce su existencia.”²¹ “Uno sólo existe mientras tenga una tarea que realizar; si tiene pocas tareas, existe poco.”²² “En un diálogo radiofónico, acústicamente sólo existe quien justamente habla.”²³

Esta equivalencia entre existencia y acción para Arnheim no se da en casi ningún otro medio. En el cine existe la posibilidad de filmar imágenes sin movimiento, sin desarrollo, en la radio cualquier existencia es cambio. Solamente en la escucha de música sin visión –en su tiempo la reproducción de un disco- se da una situación similar.

“La música pura alcanza su sentido cuando no se concibe como una exteriorización de las personas, sentadas en un espacio unas junto a otras, sino cuando las voces se producen solas y sin estar atadas en un “escenario”, de manera continua o simultánea en el tiempo. Esta música pura es la más desprovista de compromiso que pueda pensarse para los programas

²¹ *Ibid.* p. 95.

²² *Ibid.* p. 96.

²³ *Ibid.* p. 97.

radiofónicos. No muestra nada de lo que hay detrás del altavoz, no suena en un espacio invisible, es un acontecimiento del altavoz mismo.”²⁴

Esta concepción de música tenía, independientemente del medio radio, gran auge a partir de los años 50, cuando las posibilidades técnicas de grabación y montaje de sonidos permitieron la presentación de conciertos con música pregrabada, emitida por parlantes: la música acusmática.²⁵ No obstante, parece bastante dudoso el concepto de una música “pura”, pues cualquier tipo que sea, transporta en el sonido sus condiciones específicas de producción. El mismo Arnheim da énfasis en la espacialización de los sonidos, aunque serían captados con un solo micrófono –como eran las condiciones técnicas en los años 30.

“El sonido está provisto de un índice espacial, no sigue siendo un sonido aislado como tal, sino que se caracteriza por tener una cierta relación con los demás sonidos que se encuentran en el mismo espacio que él. (...) Gracias a las distancias se introduce el vector de la perspectiva dentro de la obra sonora, de igual modo que ocurre en el cine con el «enfoque».”²⁶

A pesar del análisis de las nuevas posibilidades acústicas de la radio, en el fondo Arnheim se orienta a los valores tradicionales de la cultura occidental. La radio no significa tanto un quiebre con posibilidades radicalmente nuevas, sino la chance de revitalizar modos de percepción perdidos o difundir comportamientos culturales hasta entonces propios de una elite: “Para el resto del arte acústico, el arte de hablar y de los efectos sonoros, resultan válidos los mismos conceptos que para la teoría musical. Ritmo, intensidad, dinámica, armonía y contrapunto constituyen también los elementos básicos para conseguir los efectos, (...)”²⁷

Esta falta de visión de que el medio nuevo puede transformar radicalmente los modos de percepción, tiene su paralelo en su descripción de la estructura comunicacional de la radio.

²⁴ *Ibid.* p. 118.

²⁵ “Acusmática: adjetivo que designa el sonido oído sin ver su causa, y en particular el sonido oído a través de un altavoz sin ser acompañado por una visualización. Designa igualmente el tipo de escucha propia de esta situación (escucha acusmática = audición sin auxilio del ojo). Retomado por François Bayle hacia el final de los años 70, en las expresiones música acusmática y concierto acusmático, para designar la música de altavoces (...).” CHION, Michel. *El arte de los sonidos fijados. op. cit.* p. 94.

²⁶ ARNHEIM, Rudolf. *Estética radiofónica. op. cit.* p. 57.

²⁷ *Ibid.* p. 27.

Partiendo de la situación técnica de su tiempo, Arnheim confiere a la radio la capacidad de unificar el nivel cultural de su oyentes. Como el alcance de las emisoras AM ²⁸ depende de la potencia energética, el ideal sería una gran cantidad de emisoras de diferentes culturas escuchable paralelamente, que contrarresten las tendencias centralistas de los estados nacionales, fomentando mutuamente la tolerancia cultural. Pero cada radio será el fiel reflejo de su sociedad: “El receptor de radio ha pasado a adquirir una tan grande importancia, sobre todo por adaptarse tan bien con sus ventajas y desventajas a las actuales formas de sociedad. La radio: donde uno habla sin poder oír y donde todos los demás oyen sin poder hablar.” ²⁹

2.1.2 Felippo Tommaso Marinetti: La *radia futurista*

Mientras para Arnheim el carácter discursivo de la radio, la centralización de la emisión desde un punto y la unidireccionalidad de la emisión, fueron sus aspectos cuestionables, para Marinetti, en su cercanía al fascismo italiano, éstos fueron su fuerza. El futurismo nunca se interesó por el diálogo: su medio fue el manifiesto, la declamación. Así futurismo, radio y fascismo comparten una misma estructura jerárquica, junto con una visión utópica de la técnica: estaban en “sintonía” uno con el otro. En el manifiesto “*La Radia Futurista*”, publicado por Marinetti y Pino Masnata en 1933 ³⁰ está expresada claramente, cuando cita una crítica positiva del futurismo: “El teatro eléctrico [= la *radia futurista*] requerirá un esfuerzo de imaginación primero de los autores después de los actores después de los espectadores.” El paralelismo con la estructura totalitaria del partido fascista en Italia es evidente: primero el *Duce*, después el partido y la población.

²⁸ AM = La información transmitida se encuentra en la modulación de la amplitud de la frecuencia portadora. Las ondas del espectro AM se reflejan en la estratosfera y siguen así a la curvatura del globo.

²⁹ ARNHEIM, Rudolf. *Rundfunk als Hörkunst. op. cit.* p. 161. La cita fue traducida por el autor de este texto, pues la traducción en *Estética Radiofónica* no corresponde al sentido de la edición alemana.

³⁰ MARINETTI, Filippio Tommaso & MASNATA, Pino. “La Radia Futurista”, La Gazzeta del Popolo, Turín, 22 de septiembre 1933. Trad.: SARMIENTO José Antonio [en línea] <<http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/radia.html>> [consulta: febrero 2007]

En ningún momento Marinetti reflexiona sobre el rol del oyente frente a la radio. Su interés está concentrado principalmente en el material sonoro como base de un lenguaje estético adecuado al medio y en las posibilidades técnicas de la transmisión radial. Al contrario de Arnheim, sí tenía una visión de las nuevas posibilidades estéticas que proporciona el medio.

En su manifiesto elabora los conceptos apoyándose en manifiestos futuristas anteriores, especialmente en “El Arte de los Ruidos” de Luigi Russolo ³¹ y en las “Palabras en Libertad” del propio Marinetti ³², visible en la misma estructura gramatical de “*La Radia Futurista*”. El concepto radiofónico está estrechamente relacionado, por un lado, con el uso de las palabras como medio de expresión, sus calidades fonéticas, rítmicas, onomatopéyicas y, por otro, con las posibilidades técnicas de captar y transmitir nuevos sonidos de la naturaleza viva y no-viva:

“La *Radia* será (...)

5) Recepción amplificación y transfiguración de vibraciones emitidas por la materia Como hoy escuchamos el canto del bosque y del mar mañana seremos seducidos por las vibraciones de un diamante o de una flor. (...)

12) Palabras en libertad La palabra se ha ido desarrollando gradualmente como colaboradora de la mímica y del gesto.

Es necesario que la palabra se recargue de toda su potencia esencial y totalitaria que en la teoría futurista se llama palabraatmósfera Las palabras en libertad hijas de la estética de la máquina contienen una orquesta de ruidos y de acordes ruidosos (realistas y abstractos) que sólo pueden ayudar a la palabra coloreada y plástica en la representación fulgurante de lo que no se ve Si no desea recurrir a las palabras en libertad el radiasta debe expresarse en ese estilo parolibero (derivado de nuestras palabras en libertad) que ya circula en las novelas vanguardistas y en los periódicos ese estilo parolibero típicamente veloz destellante sintético simultáneo.

13) Palabra aislada repeticiones de verbos en infinitivo. (...)

17) Utilización de las interferencias entre las emisoras y del nacimiento y de la evanescencia de los sonidos.³³

³¹ RUSSOLO, Luigi. *El arte de los ruidos*. Cuenca (España): Centro de Creación Experimental. Universidad de Castilla – La Mancha, 1998.

³² Compare los diferentes manifiestos futuristas al respecto. Trad.: SARMIENTO, José Antonio. *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana*. Madrid, Hiperión, 1986.

³³ MARINETTI, Filippo Tommaso & MASNATA, Pino. *op. cit.*

Importante también es mencionar el rol del silencio como otro elemento constituyente más de la radiofonía, no como pausa entre medio de dos bloques de información, sino como elemento formador: “Caracterización de la atmósfera silenciosa o semisilenciosa que envuelve y colorea una determinada voz sonido ruido. (...)

18) Delimitación y construcción geométrica del silencio.”³⁴

La libertad de trabajar con el silencio mostró Marinetti el mismo año cuando grabó “Cinco síntesis radiofónicas”³⁵, demostraciones sensibles de las consecuencias de sus conceptos.

“Los silencios hablan entre sí.”³⁶

15 segundos de silencio puro

Do re mi de flauta

8 segundos de silencio puro

Do re mi de flauta

29 segundos de silencio puro

Sol de piano

Do de trompeta

40 segundos de silencio puro

Do de trompeta

güe güe güe de niño de pecho

11 segundos de silencio puro

1 minuto de rrrrr de motor

11 segundos de silencio puro

oooo asombrado de niña de once años”

³⁴ *Ibid.*

³⁵ MARINETTI, Filippo Tommaso. “Cinque sintesi radiofoniche”. En: *Música futurista, Antología Sonora* [grabación audio]. Vicenza (Italia), Cramps. [s.a] 2 CD audio, CD 1, Track 7.

³⁶ MARINETTI, Filippo Tommaso. “I silenzi parlano tra di loro”. Trad.: [en línea] <<http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/lossilencios.html>> [consulta: febrero 2007]

En “Drama de distancias”³⁷ experimenta con otro aspecto mencionado en el manifiesto: “La posibilidad de sintonizar estaciones emisoras situadas en diversas frecuencias horarias (...).”³⁸ En un montaje que acentúa los contrastes se yuxtaponen fragmentos musicales de diversas procedencias (europeos, asiáticos) y sonidos urbanos, sin una pretensión narrativa. La estética resultante es enteramente producto de las posibilidades técnicas nuevas de la grabación de sonido y su disociación de la fuente de origen.³⁹

Esta libre disposición de los sonidos independiente de su origen, junto con la superación de la distancia a través de la emisión radial significa para Marinetti la destrucción del espacio y del tiempo. Su visión del trabajo radiofónico se pone delirante y otra vez en sintonía con las condiciones políticas reinantes en Italia y gran parte de Europa:

“3) Magnificación del espacio No más visible ni enmarcable la escena se convierte en universal y cósmica. (...)

7) Un arte sin tiempo ni espacio sin ayer ni mañana La posibilidad de sintonizar estaciones emisoras situadas en diversas frecuencias horarias y la pérdida de la luz destruirá las horas el día y la noche La recepción y la amplificación destruirán el tiempo con las válvulas termodinámicas de la luz y de las voces del pasado.

8) Síntesis de infinitas acciones simultáneas.

9) Arte humano universal y cósmico como voz con una verdadera psicología espiritualidad de los ruidos de las voces y del silencio. (...)

11) Lucha de ruidos y de diversas distancias esto es un drama espacial unido al drama temporal.”⁴⁰

Que estas ideas relacionadas con el entusiasmo tecnológico acrítico no desaparecen cuando se cambian las condiciones políticas, lo demuestran los programas de rastreo radiotelescópico del cosmos y la emisión de frecuencias radiales en dirección a ciertas estrellas cercanas a nuestro sistema solar a partir de los años 80. La NASA envió con su satélite Pioneer

³⁷ MARINETTI, Filippo Tommaso. “Cinque sintesi radiofoniche”. *op. cit.*

³⁸ MARINETTI, Filippo Tommaso & MASNATA Pino. *op. cit.*

³⁹ Sobre las consecuencias de la grabación, el almacenamiento, la manipulación y la reproducción del sonido en la producción estética, compare: CHION, Michel. *El arte de los sonidos fijados. op. cit.* p. 96.

⁴⁰ MARINETTI, Filippo Tommaso & MASNATA, Pino. *op. cit.*

10 una placa al cosmos, donde posibles seres extraterrestres e inteligentes deben hacerse una imagen de la grandeza de la humanidad.

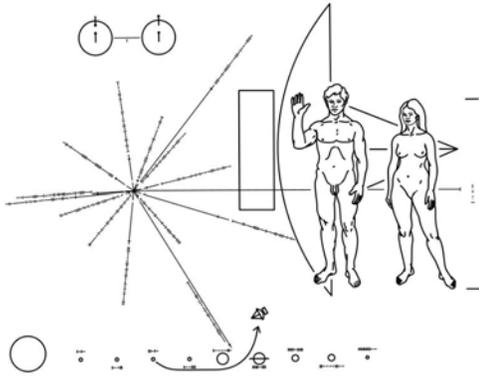


Fig.1. Placa a bordo del Pioneer 10

De una manera claramente totalitaria se muestra una sola pareja que representa un concepto unitario de humanidad, con proporciones y rasgos caucásicos, rubios y peinado occidental de la época, en la edad óptima de trabajo y consumo. La destrucción de espacio y tiempo como señaló Marinetti no pudo ser graficado mejor. La tierra aparece como emisora de señales a través de su ubicación en el centro de una radiación de medidas de distancias.

2.1.3 El lenguaje radiofónico

Con el desarrollo técnico y las experiencias concretas de la radiofonía, surgieron después de la Segunda Guerra Mundial nuevas reflexiones sobre lo específico de los trabajos radiofónicos ⁴¹, relacionando sus posibilidades con las características del lenguaje en general (como sistema sintáctico) y con la cinematografía como modo de organización.

“La radio fundamenta su capacidad de comunicar en cuatro tipos de mensajes, o lenguajes: la palabra tiene reglas propias –previas a la radiodifusión- como lenguaje hablado, lo mismo que sucede con el lenguaje musical. A ello podemos añadir que nuestra experiencia empírica respecto del mundo sonoro que nos rodea ha conferido una función sígnica a los sonidos no musicales y que nuestra experiencia con el propio discurso del medio radio ha otorgado un

⁴¹ Compare: NABER, Hermann, VORMWEG, Heinrich, SCHLICHTING, Hans Burkhard. *Akustische Spielformen. Von der Hörspielmusik zur Radiokunst. Der Karl-Sczuka-Preis 1955-1999*. Baden-Baden (Alemania), Nomos, 2000.

valor tanto dramático como musical al silencio, más allá de su obvia acepción de no-sonido.”⁴²

En este sentido, se puede aplicar al texto hablado “métodos literarios conocidos, como el monólogo, la narración radiofónica, el diálogo, el montaje, el collage, la técnica del “*cut-up*”, la escena dramatizada.” Pero al mismo tiempo la voz tiene calidad sonora y “puede también perder sus cualidades semánticas (...) en base a transformaciones realizadas con equipos electrónicos, (...). Fragmentos textuales en lenguas desconocidas (...), pasan a ser percibidas como contenidos musicales; o, dicho de otro modo, son valoradas por la calidad musical de sus fonemas constituyentes, (...).”

Una ambivalencia similar se da en la música en el contexto de la obra radiofónica. Hay dos funciones estéticas básicas:

“La expresiva, en virtud de la cual es capaz de crear movimientos afectivos en el oyente, y la descriptiva, en el sentido de que permite la ubicación de la escena en donde discurre el relato. Si bien la primera de esas funciones viene siendo cumplida por toda obra musical por el mero hecho de serlo, la segunda comportaría una subordinación de ésta a esos valores programáticos referidos, o la atribución de una funcionalidad icónica a la misma.”

Pero música no significa el suceso de sonidos musicales en el sentido habitual, o sea, sonidos producidos por instrumentos musicales acústicos o electrónicos. A cualquier tipo de sonidos se puede atribuir características musicales a través de “distinguir un elemento (escucharlo en sí, por su textura, su materia, su color), [o sea, la escucha reducida ⁴³] y, repetirlo. Repetido dos veces el mismo fragmento sonoro: no hay ya acontecimiento; hay música.”

Lo anterior se aplica, en general, para todos los sonidos en el contexto de una obra radiofónica, ya sea que cumpla funciones dramáticas, o en un contexto narrativo como imagen sonora (que alude a una fuente sonora, un objeto o suceso, y su valor simbólico), o en un contexto musical como “objeto sonoro”: “El objeto sonoro es todo fenómeno sonoro que se

⁴² IGES, José. *El arte radiofónico como expansión del lenguaje radiofónico*. [en línea] <<http://www.uclm.es/artesonoro/oloboiges.html>> [consulta: enero 2007]. Todos las demás citas en el capítulo 2.1.3 son de la misma fuente, salvo las excepciones señaladas.

⁴³ Ver cap. 2.3.2.

perciba como un conjunto, como un todo coherente, y que se oiga mediante una escucha reducida que lo enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia o de su significado.”⁴⁴

Ya para Marinetti el silencio era un elemento importante en la radiofonía. Armand Balsebre lo define como elemento no-sonoro del lenguaje radiofónico: “En cuanto al silencio, así como el sonido se percibe como forma sobre un fondo de silencio, (...) así también, por oposición, podemos afirmar que el silencio puede ser percibido como forma, forma no-sonora, sobre un fondo de sonidos, en su relación estructural con el sonido.”⁴⁵

Después de definir el material sonoro y sus características, se analiza el modo de las relaciones entre ellos, la organización interna de una obra radiofónica. Aquí parece más fructífera la comparación con el cine que con el lenguaje verbal, aunque con modificaciones sustanciales. Mientras se parte del modelo lingüístico, se distinguen tres niveles de organización:

“El primer nivel, el de la combinación de unidades mínimas independientes, reuniría el sonido-signo como representación de un objeto. Esas unidades semánticas se agruparían en un segundo nivel, en una línea secuencial o sintagmática, que se comportaría como secuencia sonora. (...) La serie lineal de secuencias ordenadas en el tiempo dan lugar al tercer nivel, el del programa” [u obra].

Las secuencias sonoras pueden ser organizadas en forma dramática-narrativa, musical o vacilando entre ambas. Así “todo fenómeno sonoro puede pues ser tomado (...) por su significación relativa o por su sustancia propia. En tanto que predomine la significación, y que se juegue sobre ella, hay literatura y no música.” Pero en la radiofonía se da la posibilidad de trabajar más allá de la temporalidad secuencial del material: con el espacio. Mientras la secuencia sonora implica una yuxtaposición de sus elementos básicos, la espacialidad significa la “superposición panoramizada⁴⁶ y nivelada en intensidad” de los objetos sonoros. “La característica espacial, unida a la secuencial, han de ser pues consideradas en la organización del

⁴⁴ CHION, Michel. *El sonido. op. cit.* pp. 300 f.

⁴⁵ BALSEBRE, Armand. *El Lenguaje Radiofónico*. 4ª ed. Madrid, Cátedra, 2004. p. 23.

⁴⁶ Su ubicación virtual en el espacio entre medio de los dos parlantes.

mensaje radiofónico, en el que ambas articulan perceptivamente la dinámica, como factor que emerge de la evolución de dicho mensaje en sus dos dimensiones.”

2.2 LA RETÓRICA DE LOS “TRÍPTICOS RADIOFÓNICOS”

Aplicar conceptos de retórica a este trabajo sonoro me parece necesario para su comprensión, pues el arte sonoro es un medio discursivo con material, estructura y lenguaje específico. Si definimos la retórica “como una técnica para motivar y desarrollar la atención del o de los receptores (auditores o espectadores) en el proceso de la comunicación”,⁴⁷ si tomamos en cuenta la falta de una tradición en y la falta de un público informado -especializado o no- del arte sonoro, se nos presenta el siguiente problema:

“La condición principal para el funcionamiento de la retórica consiste en la existencia de elementos y reglas comunes en el idiolecto de los participantes en el proceso comunicativo. Este conjunto que representaría la intersección de los idiolectos individuales (conjunto de elementos o signos y reglas acumulados en la mente de un individuo), puede darse como preexistente en el proceso o puede generarse o incorporarse a los idiolectos en el proceso mismo, como es el caso para músicas radicalmente nuevas para los participantes en una comunicación pero que son capaces de incorporar, en su transcurso, tanto los elementos nuevos como sus reglas de conexión.(...) La retórica no funciona habitualmente sobre la base de nuevos lenguajes formulados que sea necesario aprender técnica o académicamente antes de participar en una comunicación eficiente.(...) Sin embargo, sólo las desviaciones o exclusiones de lo esperado (novedad, ruptura, contravención, etc.) permiten cumplir el objetivo de la retórica.”⁴⁸

O sea, solamente si el receptor tiene conocimiento necesario para tener expectativas respecto del desarrollo del discurso (lingüístico, musical, sonoro), la retórica puede ser eficaz. Aunque el arte sonoro en general es un lenguaje nuevo en Chile, en el caso específico de mi trabajo radiofónico la cercanía con el lenguaje de programas radiales permite esperar una cierta familiaridad con los elementos estéticos y comunicacionales por parte del público. Así el aprendizaje en el momento de la escucha misma puede ser más probable que en otros trabajos sonoros con lenguajes más transgresores.

⁴⁷ BECERRA-SCHMIDT, Gustavo. “La posibilidad de una retórica musical”. *Revista musical chilena* 52, Santiago de Chile, enero 1998. [en línea] <<http://www.scielo.cl/scielo>> [consulta: septiembre 2006]

⁴⁸ *Ibid.*

Como referencia de acercamiento a una retórica de este tipo de arte sonoro me apoyo principalmente – fuera de la retórica clásica, desde donde defino figuras y tropos lingüísticos- en dos conceptos: la retórica musical, elaborada en el barroco y la “Retórica de la imagen” de Roland Barthes.

2.2.1 La retórica musical del barroco

Desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII había varias propuestas de aplicar elementos de la retórica clásica a la música docta, con el objetivo de “capacitar al orador (es decir, al compositor o al intérprete) para mover los “afectos” (las emociones) de sus oyentes. (...) En general, la música barroca aspiraba a una expresión musical de las palabras comparable con la retórica apasionada, la música patética”.⁴⁹

Que al principio fue más relacionado con la música vocal, se aplicó después también a la música netamente instrumental, para encontrar argumentos para un discurso musical.

Inventio o invención de los argumentos o tesis en el caso de la oratoria o literatura; de las ideas o temas musicales en el caso de la música.

Dispositio o de la distribución de los argumentos o ideas musicales en los lugares más adecuados del discurso (literario, oratorio o musical) distinguiendo la función que cada momento tiene para el ejercicio de la persuasión y la efectividad del discurso.

Elocutio o elocución del discurso. En la oratoria y la literatura, la *elocutio* es la fase donde el discurso es verbalizado. Esta se distingue, en especial, por la *decoratio* o el conjunto de procedimientos que propician la "desviación" de las normas habituales de expresión, en favor de otras, estéticamente llamativas, gramaticalmente inusitadas y estilísticamente caracterizantes, conocidas con el nombre de figuras retóricas. En música ocurren procesos análogos con las figuras retóricas musicales.”⁵⁰

⁴⁹ CARTAS MARTÍN, Iván. “Retórica Musical El madrigal «lo pur respiro»”. ICONO 14, Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías 5. Madrid. [en línea] <www.icono14.net/revista> [consulta: septiembre 2006]

⁵⁰ *Ibid.*

Los tratadistas definieron más de un centenar de figuras retórico-musicales. En su gran mayoría se trata de adaptaciones de figuras literarias al campo musical. Si en algunas las similitudes con las figuras literarias son evidentes y fuertes, en otras el vínculo es apenas identificable. Otras más poseen nombres similares a los modelos literarios pero sus modos de acción son completamente distintos. También existen, en menor número, figuras originales que describen procesos exclusivamente musicales.⁵¹

Si bien las figuras musicales guardan una cierta semejanza formal con las figuras retóricas, las primeras no tienen equivalencias a las connotaciones semánticas de las segundas. Además la música no tiene un significado literal. Su significante, el sonido, es abstracto y requiere la connotación para la construcción de sentido:

“Por un lado tenemos la semiosis⁵² que genera cadenas de interpretantes extramusicales. Debido a ésta, la música nos evoca imágenes, descripciones de objetos del mundo real y, sobre todo, emociones. Por otro lado está la semiosis que produce interpretantes intrínsecos a la música. La música es capaz de remitirnos a la música misma.”⁵³

La retórica barroca proporciona algunas figuras sonoras sintácticas, que no tienen cabida en la retórica lingüística, especialmente por la posibilidad de la música de hablar con distintas voces al mismo tiempo y por la importancia del timbre como medio de expresión. Este aspecto hace fructífero el uso de estas figuras musicales en el ámbito del arte sonoro.

2.2.2. Roland Barthes: Retórica de la imagen

Parece una paradoja referirse a un texto que investiga las imágenes visuales, cuando el objeto de estudio es un trabajo que elimina radicalmente toda la visualidad. Pero en el tiempo de

⁵¹ LÓPEZ CANO, Rubén. *Ars Musicandi. La posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica*. [en línea] <<http://www.sohns-musica.com.ar/cano.html>> [consulta: septiembre 2006]

⁵² Semiosis = proceso en el que algo funciona como signo.

⁵³ LÓPEZ CANO, Rubén. *op. cit.*

publicación del texto de Barthes era inhabitual usar el concepto “retórica” a algo visual, que requería una transformación y adaptación de términos lingüísticos. Los sistemas de códigos parecen bastante distintos para describirlos con los mismos términos.

“...los lingüistas sitúan fuera del lenguaje a las comunicaciones basadas en la analogía, (...) ya que estos tipos de comunicación no están sujetos a la doble articulación, es decir, basados, en definitiva, en una combinatoria de unidades digitales, como es el caso de los fonemas. (...) la imagen es una re-presentación, es decir, en definitiva, resurrección, y ya se sabe que lo inteligible tiene fama de ser «antipático» con respecto a lo vivido. (...) unos piensan que la imagen es un sistema muy rudimentario en comparación con la lengua, y otros piensan que la significación no es capaz de agotar la inefable riqueza de la imagen.”⁵⁴

En el lenguaje verbal / escrito percibimos el mensaje en forma lineal. En el discurso hablado estamos obligados a una escucha lineal en el tiempo, el texto escrito habitualmente nos entrega una direccionalidad inequívoca, desde la izquierda a la derecha y desde arriba hacia abajo. Así también, la descodificación de lo oído o leído es de forma lineal, o sea lógica.

Como Barthes en su texto se refiere principalmente a las imágenes publicitarias, se preocupa especialmente del medio de la fotografía, elemento dominante en la publicidad. Cada fotografía opera con dos mensajes icónicos: “El primero de ambos mensajes icónicos está, en cierto modo, impreso sobre el segundo: el mensaje literal aparece como el soporte del mensaje «simbólico».”⁵⁵

Su gran importancia contribuye a una característica propia de la fotografía, que no comparte con otros tipos de imágenes:

“(...) es evidente que en la representación analógica la relación entre la cosa significada y la imagen significante no es ya «arbitraria» (como lo es en las lenguas), (...) la relación entre significado y significante es casi tautológica; (...) en este caso existe la pérdida de la equivalencia (propia de los verdaderos sistemas de signos) y el establecimiento de una cuasi-identidad. Dicho en otros términos, los signos de este mensaje no proceden de una reserva institucional, no están codificados, y nos enfrentamos con el hecho paradójico (...)

⁵⁴ BARTHES, Roland. “Retórica de la imagen”. *En su: Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces.* Barcelona, Paidós, 1986. pp. 29, 30.

⁵⁵ *Ibid.* p.34.

de un mensaje sin código. (...) Este mensaje viene a ser en cierto modo como la lectura de la imagen y conviene que lo llamemos literal, en oposición al mensaje precedente, que es de tipo «simbólico».”⁵⁶

“(…) pues tan sólo la fotografía, entre todos los tipos de imágenes, posee la capacidad de transmitir la información (literal) sin conformarla a base de signos discontinuos y reglas de transformación.⁵⁷ (...), la relación entre significado y significante no es de «transformación» sino de «registro», (...).”⁵⁸

Es justamente este aspecto que hace interesante una comparación con el arte sonoro, que usa sonidos pregrabados. La grabación de sonidos, ya sea con un antiguo fonógrafo, un micrófono con magnetófono, una grabadora de casete o una grabadora digital, extrae los sonidos de sus contextos temporales y espaciales originales, los transforman en objetos sonoros⁵⁹ y los hacen investigables, editables y reproducibles. O sea, es la relación entre material y aparato técnico, lo similar entre fotografía y arte sonoro. Una buena grabación en condiciones de reproducción específico puede sonar muy parecido al sonido original, a veces indiferenciable (cuasi-identidad). Así la escucha causal no requiere el aprendizaje previo de un código especial. La grabación de sonido se denomina, no por casualidad, “registro”, acentuando la supuesta falta de transformación del material a otro código. La relación entre significante (el sonido que escuchamos) y el significado (lo que identificamos como causa material del sonido) tampoco es arbitrario sino cuasi-tautológico. Si decimos que estamos escuchando unos balazos o el grito de una mujer no diferenciamos entre el sonido mismo y su causa.

Este aspecto, que solamente el fotógrafo con su cámara es capaz de representar la realidad sin código, para Barthes tiene consecuencias en la forma de percepción de una fotografía:

“En efecto, la fotografía instala, no una conciencia del estar ahí de la cosa (...), sino la conciencia del haber estado ahí. Nos encontramos por tanto con una nueva categoría del

⁵⁶ *Ibid.* pp.32 f.

⁵⁷ *Ibid.* p. 39.

⁵⁸ *Ibid.* p. 40.

⁵⁹ “El objeto sonoro es todo fenómeno sonoro que se perciba como un conjunto, como un todo coherente, y que se oiga mediante una escucha reducida que lo enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia o de su significado.” CHION, Michel. *El sonido. op. cit.* pp. 300 f.

espacio-tiempo: localización inmediata y temporalidad anterior; en la fotografía se produce una conjunción ilógica entre el aquí y el entonces.”⁶⁰

“La escena está ahí, captada mecánicamente, pero no humanamente (lo mecánico es en este caso garantía de objetividad); (...).”⁶¹

Aquí sin duda se presentan dificultades en la aplicación del concepto espacio-temporal fotográfico al sonido. El carácter anti-ilusionista de la fotografía, debido de su bidimensionalidad y su estado estático, no es comparable con el carácter ilusionista de un sonido *high-fidelity*. El carácter envolvente del sonido, la falta del marco que le separa del entorno “real”, su desarrollo en el tiempo (real), no permite una clara distinción entre tiempo representado y tiempo escuchado.

Sí aparece un paralelismo fuerte entre ambas cuando Barthes define toda imagen como polisémica, es decir, que su contenido no se agota en una determinada cantidad de lecturas:

“(…) el número de lecturas⁶² de una misma lexía (de una misma imagen) varía según los individuos (...). No obstante, la variación de las lecturas no es anárquica, sino depende de los diferentes saberes utilizados en la imagen (un saber práctico, o nacional, o cultural, o estético) (...), una misma lexía moviliza léxicos diferentes.”⁶³

En forma similar, Schaeffer sostiene que las diferentes escuchas de un sonido proporcionan diferentes lecturas. Mientras respecto de la “lectura” de una imagen visual nos podemos dar el tiempo que queremos, el sonido tiene su propio tiempo de lectura. Varias lecturas significa la repetición del sonido.

“En el objeto sonoro que escucho, siempre hay más que oír; es una fuente inagotable de potencialidades. Con cada repetición de un sonido grabado, escucho el mismo objeto, aunque nunca lo oigo de la misma manera, porque de ser desconocido pasa a serme familiar,

⁶⁰ BARTHES, Roland. “Retórica de la imagen”. *op. cit.* p. 40.

⁶¹ *Ibid.* Este concepto de Barthes está fuertemente cuestionado por Vilém Flusser, que rechaza cualquier objetividad de la fotografía y por eso subraya la codificación específica fotográfica. FLUSSER, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D.F, Trillas, 1990.

⁶² En la traducción en el libro *Lo obvio y lo obtuso* aparece la palabra “lectores”, que defiere respecto de otras traducciones. Parece más adecuada la palabra “lecturas”.

⁶³ “¿Y qué es un léxico? Un léxico es una porción del plano simbólico (del lenguaje) que corresponde a un *corpus* de prácticas y técnicas.” BARTHES, Roland. “Retórica de la imagen”. *op. cit.* p. 42.

y cada vez percibo en él aspectos distintos; (...). También es el mismo objeto sonoro el que escuchan diversos oyentes reunidos en torno a un magnetófono. Sin embargo, no todos oyen lo mismo, no seleccionan ni aprecian lo mismo, y en la medida en que su escucha vaya tomando partido por un aspecto particular del sonido, dará lugar a una determinada calificación del objeto. Al igual que la escucha, estas calificaciones varían en función de cada experiencia anterior y de cada curiosidad.”⁶⁴

Queda manifiesto un problema clave de las obras radiofónicas, que de esta manera no se presenta en otros formatos del arte sonoro: la imposibilidad de la repetición de una obra. La escucha única en un momento determinado presenta problemas de lectura, que requieren soluciones estéticas específicas, y tienen sus causas en la estructura comunicacional de la radio.⁶⁵

2.2.3. La obra “Trípticos Radiofónicos” como formato retórico

Los “Trípticos Radiofónicos” fueron elaborados para la transmisión por radio en paralelo a la exposición “La letra y el cuerpo” en el Centro Cultural Palacio La Moneda.⁶⁶ La transmisión por radio nunca se hizo, la obra se expuso como instalación en la exposición. El soporte de la obra son varios CDs⁶⁷, que se repiten constantemente en forma de loop.⁶⁸

⁶⁴ SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux*. Francia, Seuil, 1966. Trad.: *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, Alianza, 1988, pp. 68 f.

⁶⁵ Ver cap. 2.4.

⁶⁶ Ver: MELLADO, Justo Pastor (Ed.). *La letra y el cuerpo. Envío Chileno 5ta Bienal de Artes Visuales del Mercosur 2005*. Santiago de Chile, Centro Cultural Palacio La Moneda, 2006. pp. 70 f.

⁶⁷ El proyecto inicial contemplaba 5 CD en 5 equipos de reproducción sonora no-sincronizadas en 5 lugares diferentes del Centro Cultural. Al final resultaron solamente 3, de las cuales una fue robada dos días después de la inauguración de la muestra.

⁶⁸ Después de la exposición edité la obra en formato mini-CD (junto con la obra sonora “Tríptico BCN-STGO” para Internet).

El formato auditivo en los dos casos es estéreo, o sea dos canales de audio independiente, que pueden formar a través de superposiciones del mismo sonido fuentes sonoras virtuales en medio de los dos canales.

Hay 29 “Trípticos Radiofónicos”, cada uno con una duración de 20 segundos de sonido y 10 segundos de pausa. Los 20 segundos eran la duración máxima para la transmisión radial en los bloques comerciales, donde también cada Tríptico sería acompañado por un “cierre” del locutor de la radio ⁶⁹. En el primer mes de la exposición se debería escuchar cada día un Tríptico diferente, transmitido varias veces al día por la radio. La escucha como instalación en la exposición fue distinta. El visitante del Centro Cultural se topó en varios lugares con los Trípticos, sin referentes visuales mas allá de los parlantes poco visibles.

La segmentación de la obra en pequeños trozos facilita el acercamiento a la estructura retórica de la obra. Si aplicamos los términos de la retórica clásica o musical barroca, podemos relacionar el concepto de sucesión de Trípticos como elemento del inventio. Un formato tradicionalmente plástico sirve entonces para la estructuración de las partes de la obra. El material sonoro son sonidos pre-grabados, a veces ligeramente modificados. Generalmente se puede reconocer la causa o la fuente sonora. Incluso en los casos de sonidos musicales, que aparecen en algunos Trípticos, estos no son producto de un proceso de composición musical por parte del autor de los Trípticos, sino fueron apropiados a través de la grabación.

El dispositivo no se orienta a las reglas clásicas o musicales. Ni el concepto inicial de transmisión radial, ni la presentación fragmentada en la exposición corresponden a prácticas de presentación de discursos lingüísticos o musicales. Aunque así se puede hablar de una sintagmática aumentativa ⁷⁰: A nivel del discurso tenemos una estructura de repetición de frases y pausas de la misma duración, que no se agrupan en partes diferenciadas (*conlocatio* ⁷¹). Cada

⁶⁹ Escucha: Track 30 en el CD adjunto.

⁷⁰ BARTHES, Roland. “La retórica antigua”. En su: *La Aventura Semiológica*. Barcelona, Paidós, 1995. p. 145.

⁷¹ *Conlocatio* = distribución de los materiales en el interior de cada parte. BARTHES, Roland. “La retórica antigua”. *op. cit.*, p. 145.

frase / Tríptico tiene su composición, con elementos propios y otros comunes de todos los Trípticos.

Si aplicamos de otro modo criterios de la retórica visual, podemos definir la obra en su totalidad como imagen, como frase. Eso nos permite ver la estructura de la obra como figura de aliteración. Cada tríptico tiene elementos en común con los otros, que definen la forma general y la duración de todos:

- a) un número hablado al principio del Tríptico, aunque en diferentes lenguas,
- b) un *piip*⁷² antes del tríptico sonoro propiamente tal,
- c) el tríptico sonoro propiamente tal: en general tres sonidos diferentes que no se relacionan entre si de la misma manera, pero siempre con la misma duración en total (18 segundos),
- d) un *piip* al final del tríptico sonoro y
- e) una pausa de 10 segundos al final.

Según la retórica barroca esta figura se nombra paranomasia y se aplica a la repetición de fragmentos melódicos pero con nuevas adiciones o alteraciones.⁷³ Algo similar, aunque no lo mismo, es la definición en la retórica lingüística: la relación de sonidos semejantes, pero de sentidos independientes.⁷⁴

⁷² El sonido del *piip* mismo es la fijación de la señal que da mi dispositivo de grabación (el minidisc, con lo cual he realizado la mayoría de las grabaciones de la obra “Trípticos Radiofónicos”) al principio de la reproducción de un archivo sonoro.

⁷³ CARTAS MARTÍN, Iván. *op. cit.* Todos los demás definiciones de figuras musicales son de la misma fuente.

⁷⁴ DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzevan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje.* Mexico: Siglo XXI, 1997. Aquí aparece la figura como paronomasia.

2.2.3.1 El Tríptico como forma retórica

Si escuchamos cada Tríptico por separado (como sería el caso en una transmisión radial), cada uno se transforma en discurso propio, o en imagen independiente. Así podemos leer los diferentes elementos en relación entre sí. El nombre de la obra (Tríptico) sugiere una comparación con imágenes visuales. El número inicial sería así el título específico de cada Tríptico, su cartela.

Una analogía de los *piips* al principio y final del Tríptico sería un poco más compleja. Una lectura rápida puede sugerir la función de un marco alrededor del tríptico sonoro, en analogía al enmarcado de un tríptico de pintura. Pero un marco normalmente tiene otra materialidad que la obra misma: el marco de una imagen puede ser de madera, metal u otro material tridimensional, que contraste con la materialidad (pintura, fotografía) y la bi-dimensionalidad de la obra. Los *piips* en cambio se pueden comparar con los filetes alrededor de una reproducción de una obra en un catálogo o de una foto en un libro, donde la materialidad y la bi-dimensionalidad del filete son las mismas que las de la obra. Esta característica del *piip* en algunos casos hace posible su lectura como parte del Tríptico mismo.

Para los *piips* también hay otra lectura posible: como figura de *poliptoton*, que significa la repetición de un fragmento melódico en un registro o voz diferente. Aquí se la puede aplicar, pues el *piip* se repite al final del Tríptico en el otro canal de audio, o sea, se cambia la dirección de donde viene.

La función de la pausa al final del Tríptico como superficie de separación depende de la forma de presentación de la obra. La pausa que para el oyente está entre medio de dos Trípticos, correspondería a los espacios en blanco entremedio de las imágenes enfiletadas o del cambio de página en la revista o libro. En el caso de la transmisión radial separada, la pausa sería la separación con los otros programas radiofónicos (la publicidad comercial), que emplean otras figuras y tropos. Y en el caso de la instalación sonora, la pausa funciona también como *passerpartout* invertido frente al ruido colindante del lugar de exposición. Invertido, porque la

pausa deja escuchar conscientemente los sonidos que no pertenecen a la obra, y así, a través de una substracción auditiva deja resaltar los trípticos sonoros.

Es interesante que la retórica lingüística y musical barroca no proporcionen una figura para la pausa entremedio de dos frases o partes de un discurso. Sí existen figuras silenciosas dentro de una parte del discurso, el *abruptio* como un silencio que interrumpe la textura y que tiene sentido extramusical, y el *suspiratio*, una ruptura de una melodía con el fin de ilustrar el texto acompañante. Esta última figura se da solamente una vez en los Trípticos Radiofónicos: el relativamente largo silencio entremedio de los dos partes del primer texto en el Tríptico N° 22 ⁷⁵. El segundo texto, un discurso radiofónico sobre el silencio, establece una relación paradójal con el primero, o mejor dijo, con el silencio.

Es evidente que el formato de presentación del conjunto de los Trípticos –transmisión radial, instalación, CD– define en parte importante su retórica. Más independiente de estos formatos es la retórica de cada Tríptico en sí. Casi todos los Trípticos se basan en noemas, o sea en contrastes de diferentes texturas sonoras.

Con los tres objetos sonoros que forman cada tríptico propiamente tal (los sonidos centrales de cada Tríptico Radiofónico) se varían las diferentes relaciones posibles entre sí. A través de ejemplos se puede discutir las diferentes funciones del Tríptico, como figura retórica, como forma y como formato.

2.2.3.2 El Tríptico como retablo

Una parte retoma literalmente la estructura del retablo medieval abierto, con una tabla central y dos laterales simétricas. El sonido central define el tema, connota los sonidos laterales. A causa de la corta duración de cada Tríptico, el oyente puede retener en la memoria corta los

⁷⁵ A cada número de Tríptico corresponde el número del *track* en el CD adjunto.

tres sonidos, construyendo así una imagen sonora del conjunto, donde puede valorar también los sonidos temporalmente anteriores del recién escuchado. Así en los Trípticos N° 1 y N° 3, donde el sonido del cierre de una ventana y el dar vuelta de hoja de diario respectivamente se repiten al principio y final del tríptico. En el Tríptico N° 21 el tercer sonido no es la repetición del primero, sino su *quiasmo*: el sonido del mercado se escucha al revés.⁷⁶ La importancia del sonido central no se funde tanto en su duración o volumen, su presencia acústica, sino en su posición central entre dos sonidos idénticos, similares o simétricos.

Al contrario, en Tríptico N° 10 las partes laterales sustentan el discurso: la voz apasionada de un predicador en la Plaza de Armas de Santiago y el texto grosero de un payaso en una micro están relacionados a través de la figura de *anantacsis*.⁷⁷ La similitud del lenguaje y de la pronunciación compara los conceptos “demonio” y “suegra”. Lo central al contrario es un sonido estridente que contrasta con lo literal de los laterales. No hace falta identificar la fuente o causa del sonido (el arrastre de una mesa), basta su carácter formal.

Otra estructura triptical se emplea en los Trípticos Radiofónicos, donde el sonido central no se percibe como más importante que los laterales.⁷⁸ En Tríptico N° 11 los tres sonidos hacen referencias a las condiciones corporales de la comunicación lingüística: los tempranos intentos de una guagua de expresarse, el husmeo y el balbuceo. El primero y el último sonido se relacionan por su característica de *perífrasis* de insuficiencia.⁷⁹

En Tríptico N° 2 los tres sonidos centrales pueden construir en su conjunto un sentido nuevo, sin que el sonido central domine: una canción de pop romántico, el sonido de mascadas de una manzana y banda sonora de una película porno. Este último sonido determina la

⁷⁶ Ese procedimiento de manipulación es posible de identificar gracias a la música popular, que usa ese requisito ampliamente a partir de los años 60 como efecto sonoro fácil.

⁷⁷ Figura retórica de doble sentido en la que una similitud aparente disimula una diferencia real.

⁷⁸ Este concepto de tríptico se puede comparar con los conocidos trípticos de retratos de Francis Bacon, donde las tres telas representan variaciones formales sobre el mismo tema.

⁷⁹ “*Perífrasis* = Figura retórica que consiste en dar un rodeo verbal para aludir a algo, como girando a su alrededor, pero sin nombrarlo. La “*perífrasis* de insuficiencia” es una forma de *perífrasis* que expresa el hecho de que los medios expresivos no bastan para reproducir el carácter diferenciador de la realidad.” CUNEO, Bruno. Selección de Textos Curso “Retórica”.

construcción de significado a los dos primeros. El Tríptico en su conjunto se puede escuchar como una alegoría de la hipocresía sexual. Algo similar pasa en el Tríptico N° 12, donde los sonidos del teclado del computador y los clicks de una casetera están connotados por el último sonido de los balazos.

2.2.3.3 El Tríptico como figura musical

En algunos Trípticos Radiofónicos los tres sonidos centrales aparecen como una figura de ritmo y melodía, como aliteración, asonancia o disonancia. Que en este caso se percibe como dominante no es una relación entre imágenes sonoras separadas, sino las relaciones internas entre las formas sonoras. En este caso es útil acercarse más en el sentido musical, pues explica la relación entre los sonidos a partir de sus características formales y morfológicas. Un ejemplo es el Tríptico N° 24, donde la repetición del sonido de militares corriendo forma una *palillogia*⁸⁰ que abraza dos sonidos maquinales (lavadora, cajero automático). Los tres sonidos construyen por la similitud en lo rítmico una aliteración formal.

El Tríptico más musical de todos es sin duda el N° 27, donde el concepto de tríptico se aleja más de su referente visual. Los tres sonidos no están montados en forma de yuxtaposición temporal. Por el largo de los 18 segundos, que duran normalmente los tres sonidos juntos, se escucha el fragmento de una sinfonía de Beethoven, superpuestos por otros dos sonidos “musicales”: la manipulación de instrumentos de ruido de fanáticos de fútbol y una frecuencia sinusoidal. La relación simultánea se percibe como *parrhesia*⁸¹, una disonancia particularmente estridente.

La percepción inicial de características musicales no excluye la percepción de figuras lingüísticas. En Tríptico N° 8 el diálogo acelerado de inicio, el sonido central percusivo

⁸⁰ Figura retórica musical, donde la repetición de un fragmento melódico es literal y en la misma voz. CARTAS MARTÍN, Iván. *Op. cit.*

⁸¹ *Ibid.* Figura retórica musical de disonancia particularmente estridente entre voces diferentes.

(regadero automático de pasto) y el fragmento de un discurso del ex-presidente Lagos, que se retarda notablemente, en su conjunto forman una *catabasis*⁸², una de las figuras melódicas que están “destinadas a ilustrar palabras o ideas poéticas”.⁸³ El retardo y el descenso paralelo de la altura de la voz corresponden a la temática “triste” de la tortura en Chile. Al mismo tiempo los dos partes textuales del Tríptico, el diálogo absurdo de los Hermanos Marx y lo existencial del discurso presidencial, forman una relación de *antítesis* extremo.

2.2.3.4 El Tríptico como narración

Aunque la forma del tríptico se repite en cada Tríptico Radiofónico, no siempre es ésta la forma que se percibe como dominante en el momento de la escucha. En algunos casos se puede construir una pequeña narración dramática a través del orden de los sonidos. Aquí el sonido temporalmente central pierde su centralidad conceptual, y funciona como un eslabón de un desarrollo temporal con principio y fin.

En Tríptico N° 23 la relación entre el sonido de pasos sobre ripio, el comentario radial histórico sobre el primer paso del astronauta Armstrong en la luna y la música jubilosa de un órgano mecánico, constituye una narración altamente irónica. Aunque sabiendo que no pueden ser grabaciones de sus pasos -pues en la luna no hay medio que permite la difusión de ondas sonoras-, la relación entre ambas informaciones se hace prácticamente sin reflexión. Hay un paralelo con el concepto de “anclaje” entre un mensaje lingüístico y una imagen: “[El texto] me ayuda a dar con el nivel adecuado de percepción; me permite acomodar, no sólo la vista, sino también la intelección. (...) el mensaje lingüístico pasa de ser el guía de la identificación a serlo de la interpretación, actuando como una especie de cebo que impide que los sentidos connotados proliferen bien hacia regiones demasiado individuales (...).”⁸⁴ La música festiva a continuación

⁸² *Ibid.* Figura retórica musical que refleja textualmente la idea de descenso a través de un descenso melódico inusual.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ BARTHES, Roland. “Retórica de la imagen”. *op. cit.* p. 36.

afirma simbólicamente que se trata de un acontecimiento importante, que da autoridad a lo interpretado anteriormente.

El Tríptico N° 20 también aprovecha el hábito humano de construir relaciones causales a través del orden temporal. Se escucha un fragmento de un discurso de la presidenta chilena Michelle Bachelet reclamando la representación en forma de *autonomasia* a todo un país. La relación con los siguientes dos sonidos, una cierra circular que se transforma gradualmente en canto estridente parece una paradoja, que se resuelve según la posición política del oyente.

Con un montaje adecuado la sucesión de sonidos puede tomar un carácter casi filmico. El Tríptico N° 26 justamente usa sonidos de una “sonoteca”, una colección de sonidos típicos para la producción de películas o videos. Un choque de un auto, la búsqueda de un dial en la radio y una respiración esforzada (enfermedad respiratoria) arman en su desarrollo temporal una pequeña secuencia, aunque no en todo coherente, de un accidente automovilístico y su consecuencia.

2.2.3.5 El Tríptico como *retruécano*

En varios Trípticos esta construcción de narración no es posible, tampoco se percibe una estructura de retablo y el acercamiento musical queda sin resultado satisfactorio. Aquí el tríptico como formato no es más que contenedor de sonoridades e imágenes sonoras. La relación entre ellos, temporal, conceptual o formalmente son de fisura, de quiebre. En el Tríptico N° 4 entre los dos primeros sonidos, olas del mar y el abrir de una lata de bebida, se puede establecer una relación conceptual por ejemplo a través de lo líquido. Pero el tercer sonido, el anuncio de un niño en la micro a cantar una canción, destruye esta posibilidad. Se produce “una indecisión semántica, una imposibilidad de elegir entre dos o más significados posibles”.⁸⁵

⁸⁵ CUNEO, Bruno. *op. cit.*

En el Tríptico N° 25 la figura del *retruécano* no es solamente utilizada para su organización, sino al mismo tiempo tematizado. El lamento de una mendiga inicia el tríptico, en el que siguen dos sonidos intercalados: una impresora a tinta y diferentes voces que pronuncian la palabra Fluxus. Si nos basamos de nuevo en Barthes podemos tratar de explicar la relación entre la palabra Fluxus y los sonidos colindantes como “relevo”: “En estos casos, la palabra (...) y la imagen están en relación complementaria; de manera que las palabras son fragmentos de un sintagma más general, con la misma categoría que las imágenes, y la unidad del mensaje tiene lugar a un nivel superior (...).”⁸⁶ El resultado posible de este nivel superior de nuevo nos remite a la figura del *retruécano*. La inconexión musical, dramática y conceptual hace referencia a operaciones similares en el ámbito visual en muchos trabajos de Fluxus.

2.2.4 La obra como discurso sobre retórica

El análisis de la variada organización del sonido en el interior de cada Tríptico y la composición fragmentada de la obra en su totalidad, permiten escucharla / leerla como una pieza especialmente retórica. Así las figuras retóricas (musicales, lingüísticas, visuales) no aparecen como mero instrumento de acercamiento, de comprensión de algo fuera de sí. Al contrario: “Trípticos Radiofónicos” tematiza lo retórico en sí mismo, basándose en un lenguaje radiofónico con su material específico: texto hablado (relato), música, efectos sonoros (sonidos en general) y silencio.

La discontinuidad del discurso sonoro, su fragmentación en partes fáciles de percibir y de digerir, la posible comparación entre las partes, la repetición de la “cartela” y del “marco” en forma regular; estas características y estos elementos concentran la escucha al detalle, a la característica intrínseca del sonido, su morfología, sus relaciones con los sonidos colindantes, y a la imagen sonora con sus connotaciones. La retórica entonces se hace evidente, no oculta, construye en transparencia.

⁸⁶ BARTHES, Roland. “Retórica de la imagen”. *op. cit.* p. 37.

2.3 EL RADIODRAMA “...ACTUAL //”

Al contrario de la obra recién analizada, la pieza radiofónica “...actual//” tiene característica de unidad, y debe ser escuchada en su totalidad, no fragmentada, siguiendo con la escucha las directrices lineales propias de la obra. En su estructura formal, “...actual//” se adapta a los formatos habituales de la radiofonía, el radiodrama o el reportaje. La forma contrasta así con el discurso verbal y sonoro expuesto, tensionando las posibles tolerancias del medio radio.

2.3.1 El material

El material sonoro consiste principalmente en dos tipos de grabaciones distintas. Lo dominante es la pronunciación de un texto de Vilém Flusser en el cual el filósofo checo plantea la dificultad de actuar en la actualidad, reaccionar frente a hechos impactantes, problematizando el rol de los medios de comunicación mediante el ejemplo de la pantalla de televisión. El texto original en alemán ⁸⁷ fue traducido y seleccionado por el autor de “...actual//” ⁸⁸ y pronunciado por una voz femenina. Los fragmentos del texto están montados en tal forma, que presentan un resumen del texto completo.

El segundo tipo de material es menos imponente y tiene más bien una función de acompañar el texto por un lado e interrumpirlo por otro lado. La función del acompañamiento está más presente en el *loop* ⁸⁹ continuo del sonido de unos soldados marchando bajo gritos del oficial. La interrupción pasa por sonidos de volumen mucho más fuertes, de corta duración y de inicio y fin abrupto. Además están elegidos por su carácter formal violento, estridente y de

⁸⁷ FLUSSER, Vilém., “Ein aktuelles Thema”, 1991. En su: *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*. Berlin, Philo, 2000. pp. 97 - 100.

⁸⁸ Ver anexo 7.1.

⁸⁹ *loop* = “Bucle infinito en programación es aquel ciclo que se repite de forma indefinida y que cuya condición para finalizar nunca se cumple.” Wikipedia, la enciclopedia libre. Edición en español. [en línea] <http://es.wikipedia.org/wiki/Ciclo_infinito> [consulta: diciembre 2006]

quiebre. Ambos tipos de sonidos son de procedencia de librerías sonoras⁹⁰ y de grabaciones propias del autor. En general pueden evocar fuentes sonoras concretas –sucesos, objetos sonantes–, que representan conceptos o términos relacionados asociativamente con el contenido del texto pronunciado.

2.3.2 La percepción del material

Los diferentes materiales no se escuchan simplemente, se escuchan de ciertas maneras. El texto de Flusser lo seguimos en forma diferente en relación con la atención que prestamos a los sonidos repetitivos o interruptores. Pierre Schaeffer elaboró una clasificación de diferentes escuchas⁹¹ que nos sirve para detallar la percepción de los sonidos en la obra:

“La escucha causal se interesaba, a través de la escucha, por todos los indicios susceptibles de informar al oyente sobre su causa: cuál es el objeto, el fenómeno o la criatura que produce el ruido; en donde se encuentra; cómo se comporta o se desplaza (...). En segundo lugar, Schaeffer llama semántica a la escucha que, en los contextos particulares en que encara una señal sonora codificada (...), se interesa por descodificar esa señal para alcanzar el mensaje. (...) La escucha reducida (...), es pues la que hace voluntaria y artificialmente abstracción de la causa y del sonido, para interesarse por el sonido considerado en sí mismo, en sus calidades sensibles, (...)”.⁹²

Michel Chion agrega una cuarta escucha, que es especialmente relevante para toda la escucha de obras grabadas:

“La escucha figurativa (...) no se ocupa tanto de lo que causa el sonido como de lo que éste representa. Así al escuchar unos pasos o un ruido de ola, que sabemos que puede haber

⁹⁰ Librerías sonoras son colecciones de sonidos grabados, frecuentemente ordenados temáticamente, en general sobre soporte de CD.

⁹¹ SCHAEFFER, Pierre. *op. cit.* pp. 61 ff.

⁹² CHION, Michel. *El sonido. op. cit.* pp. 298 f.

creado un sintetizador, podemos reconocer su forma, el esquema de un ruido de pasos o de un sonido de ola, sin desconocer su causa.”⁹³

En general, escuchamos simultáneamente en las diferentes formas. Mientras tratamos de captar el sentido, el contenido del texto de Flusser a través de una escucha semántica (o –según Chion– codal), percibimos claramente que se trata de una voz de una mujer (escucha causal), y la calidad sonora de la voz –el espectro de las frecuencias es baja– nos deja pensar en una transmisión telefónica (escucha figurativa). El sonido repetitivo de pasos y gritos podemos identificarlo como entrenamiento de soldados (escucha causal y figurativa), pero nos llega al mismo tiempo como elemento netamente rítmico, que estructura el flujo de la obra (escucha reducida). Los diferentes sonidos que irrumpen en este flujo, cortando el texto y con un volumen más alto que el promedio del resto de la obra, puede provocar desagrado y una escucha reducida, que percibe primero lo estridente y cortante, para después –quizás en una segunda audición– tratar de captar qué objeto o suceso puede provocar tal ruido.

2.3.3 El orden del texto

La duración del texto pronunciado define la duración de la obra. La voz que lee el texto está duplicada en la mayor parte de la obra, a veces triplicada. Los fragmentos del texto se repiten con diferentes retrasos o adelantos, se superponen o yuxtaponen con el original. A veces se cambia el rol entre original y eco (que tiene características sonoras levemente distintas). Esta calidad del sonido, y los ecos (parecidos a imágenes fantasmas en la retina del ojo cuando el objeto ya ha desaparecido) se asemejan a una conexión con una periodista de radio o televisión que comenta un suceso lejano a través de una línea de comunicación precaria, como si tuviera interferencias técnicas. La duplicación de frases o fragmentos, las réplicas o ecos a veces acentúan una afirmación, a veces dificultan el entendimiento del contenido. Generalmente el eco viene de una dirección distinta a la del texto principal, gracias a la posibilidad de la estereofonía de una cierta espacialización del sonido entremedio de dos parlantes.

⁹³ *Ibid.* p. 299.

Acentuación o dificultad establecen importancias diferidas, concentran o diluyen la atención, dan más o menos valor a los detalles. La escucha tiene nudos, aceleraciones y frenazos. El pulso de la escucha se transforma en ritmo con desfases respecto de la regularidad. La escucha es actividad consciente, comparable con la lectura de caligramas, donde dirección y orden depende del punto de partida de la lectura, de la capacidad del lector de hacer conexiones transversales y del interés en el detalle. Como para el caligrama en la lectura, el texto leído en “...actual //” requiere un acercamiento, una “lectura auditiva” diferenciada con cambiantes focos de atención. Así se puede definir la reiteración como figura retórica sonora y construir un sentido del conjunto del texto en el contexto de la obra sonora. La cambiante relación del texto consigo mismo lo transforma de un discurso lingüístico en una composición temporal sonora.⁹⁴

2.3.4 La relación entre texto y ruidos

Los sonidos se escuchan en vecindad con las partes del texto. El oyente establece relaciones entre ellos (y sus “causas”) y el contenido del texto descodificado. Paralelamente aprecia sus calidades sensibles. El tipo de relación entre estos elementos no siempre es el mismo. Aunque en general es el texto pronunciado que requiere la mayor atención, define el “contenido” de la obra, los sonidos lo interpretan, complementan o contradicen puntualmente.

Aquí de nuevo nos sirve la retórica visual como punto de partida de un análisis de la relación entre sonido y texto, reemplazando “la imagen” por “la imagen sonora”, o sea por la representación de la fuente identificada del sonido (su causa material). Nos sirve una pregunta que hace Barthes respecto de la relación entre texto e ilustración: “¿Cuál es la estructura significativa de la «ilustración»? ¿Duplica acaso la imagen ciertas informaciones del texto por un fenómeno de redundancia o bien es el texto el que añade información inédita a la imagen?”⁹⁵

⁹⁴ Compare las conferencias de John Cage y la estructuración de la lectura según criterios musicales. CAGE, John. *Silence*. Wesleyan (EE.UU), University Press, 1961. Trad.: *Silencio*. Madrid, Ardora, 2002.

⁹⁵ BARTHES, Roland. “Retórica de la imagen”. *op. cit.*, p. 35.

En “...actual //”, el relevo se da especialmente en el caso de los sonidos que interrumpen el flujo del texto. Un ejemplo: la segunda interrupción del texto se da con el sonido de unos tiros de pistola. Inmediatamente antes de la interrupción se escucha el fragmento del texto “Objetivamente la guerra es una guerra imperialista, y el imperialismo es malo.”⁹⁶ La relación entre balazos e imperialismo se explica a través de los fragmentos “uno se levanta del sillón, sale a la calle y ataca a los intereses imperialistas” y “ataques terroristas son programas más eficaces que la agitación de banderas”. Texto y sonido se interpretan mutuamente, modifican los juicios valóricos de uno y otro.

Por supuesto, en una misma obra pueden coexistir los dos tipos de relación entre imagen (sonora) y texto. Así el tipo “anclaje” descrito por Barthes a través del ejemplo de la leyenda de una imagen, también se encuentra en “...actual //”:

“El texto explicativo (...) me ayuda a dar con el nivel adecuado de percepción; me permite acomodar, no sólo la vista sino también la intelección. En el nivel del mensaje «simbólico», el mensaje lingüístico pasa de ser el guía de la identificación a serlo de la interpretación, actuando como una especie de cebo que impide que los sentidos connotados proliferen bien hacia regiones demasiado individuales (o sea, limitando la capacidad proyectiva de la imagen), (...).”⁹⁷

Esta función de “control” que ejerce el texto frente a la imagen se da en “...actual //” por ejemplo en el “grito” femenino casi al final de la obra. Acompañado por el fragmento textual de “el dolor de esta única madre frente a la muerte de su niño” se escucha el sonido como expresión de dolor. Pero si aisláramos este fragmento de su contexto textual, nos daríamos cuenta de que este “grito” en realidad es un canto artificial, interactuando con un campanazo inarmónico. El entendimiento del texto (la leyenda) nos deja escuchar algo que no existe.

⁹⁶ Todos los fragmentos del texto de “...actual //”, ver: Anexo 7.1.

⁹⁷ BARTHES, Roland. “Retórica de la imagen”. *op. cit.* p. 36.

2.3.5 “actual //” como obra dramática y musical

En vista de la discusión anterior, cabe preguntar en qué grado “...actual //” recoge las reflexiones históricas y contemporáneas acerca de las posibilidades expresivas y comunicacionales de la radiofonía. Parece adecuado hablar de drama en vez de narración: aunque su material sonoro principal –el texto– es un ensayo político, la puesta en escena sonora sí tiene características dramáticas. Mientras las secuencias sonoras siguen el ritmo de las frases con pausas que están definidas por la puntuación en el texto, es principalmente la espacialización la que tiene valor dramático: la duplicación (y a veces triplicación) de la voz, superpuesta y desfasada, con características sonoras ligeramente diferidas, la direccionalidad. El empleo de estos “planos sonoros”,⁹⁸ o sea, la superposición de sonidos diferenciados entre sí y percibidos como separados en la misma secuencia temporal, transforma el discurso narrativo y lineal en un drama dinámico.

Aunque la primera presentación de “...actual //” se efectuó en una sala en el marco de un festival de arte sonoro, desde el principio fue concebida como obra radiofónica, adaptada a los requerimientos técnicos y las posibilidades expresivas de una transmisión radial. El material sonoro consiste en los elementos ya mencionados en las primeras reflexiones sobre la estética radiofónica de los años 30 –voz humana, sonidos musicales y no-musicales, silencio–, y relaciona la obra con un formato clásico de la radiofonía, la “pieza radiofónica” dramática. La relación retórica entre texto y ruidos estimula la “imaginación” del oyente, su interpretación activa de la obra. Además “...actual //” se inserta en el desarrollo experimental del género a partir de los años 60, donde el montaje del material ya no se orienta tanto al modelo lingüístico de la continuación lineal de una narración, sino a la yuxtaposición y superposición de “objetos sonoros”.

Es la noción de los “objetos sonoros” de Pierre Schaeffer la que deja escuchar la obra como obra musical. La organización rítmica, secuencial y espacial del texto y de los sonidos a través de “plano sonoros” permite una escucha diferenciada, donde la atención vacila entre la

⁹⁸ IGES, José. *El arte radiofónico como expansión del lenguaje radiofónico. op. cit.*

descodificación del texto como mensaje, el reconocimiento de la causa de los sonidos y una escucha reducida, que se concentra en las características morfológicas de los sonidos, sus cualidades inherentes y su función rítmica y melódica en el contexto general de la obra.

No obstante el dominio acústico del texto hace evidente, que una intención no secundaria de la obra es transmitir un contenido lingüístico, un mensaje, que el oyente debe decodificar a través de la escucha codal. En otras palabras: el oyente debe relacionarse con un texto que habla justamente sobre las condiciones de como él se puede relacionar con mensajes mediáticos. El análisis de la obra “...actual \\\” entonces no puede pasar por alto la relación entre su estructura formal y su discurso conceptual.

2.4 LA RADIO COMO APARATO DE COMUNICACIÓN

Dada la referencia explícita a las condiciones mediales y sus mecanismos de control social, es indispensable comparar las reflexiones de Flusser, la base textual de la obra, con otras importantes sobre los medios, especialmente sobre la radio comunicacional, aspecto que ya hemos mencionado en el análisis de Arnheim. En esta época el sistema radio estaba suficientemente desarrollado como para constituir un factor principal no solamente como medio de transmisión de información sino también como regulador de hábitos sociales y culturales⁹⁹. Y aunque Arnheim se refiere explícitamente a los experimentos radiofónicos de Brecht, elogiando su lenguaje dramático apto para la transmisión radial, no menciona sus reflexiones respecto de los cambios necesarios para transformar la radio en medio de comunicación bidireccional.

2.4.1 Bertolt Brecht: La teoría radiofónica

En Alemania Bertolt Brecht fue el primero que reconoció a la radio como un medio radicalmente nuevo, que exigió una nueva manera de producción estética y –más importante para Brecht – una nueva forma de comunicación.¹⁰⁰ En su fase de inicio la radio tenía para Brecht “un rol de sustituto del teatro, de la ópera, del concierto, de las conferencias, de la música del café, de la parte local de la prensa”.¹⁰¹ La radio no tenía voz propia.

⁹⁹ Sobre la diferencia del sistema radio y las condiciones de difusión y recepción entre Europa y EE.UU. en esta época, ver: HAGEN, Wolfgang. “Nur so als ob und neben her. Über den Pathosakt des Radiohörens und seine Kunstwürdigkeit“. En: FÖLLMER, Golo & THIERMAN, Sven (Eds.). *Relating Radio. Communities, Aesthetics, Access. Beiträge zur Zukunft des Radios*. Halle (Alemania), Radio Corax, 2006. pp. 116 ff

¹⁰⁰ La “Teoría Radiofónica” de Brecht es más que nada una cantidad de artículos inconexos, publicados en diferentes ocasiones y medios. Las siguientes citas de Brecht son traducciones propias de los artículos publicados en: BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Werke 18. Schriften zur Literatur und Kunst 1*. Frankfurt am Main, Werkausgabe Edition Suhrkamp, 1967.

¹⁰¹ BRECHT, Bertolt „Der Rundfunk als Kommunikationsapparat“. En su: *Gesammelte Werke 18. op. cit.* p. 128.

“La pregunta acerca de cómo se puede utilizar el arte para la radio, y la pregunta sobre cómo se puede utilizar la radio para el arte –dos preguntas muy diferentes– tienen que ser subordinadas en todo momento a la pregunta mucho más importante relativa a cómo se puede utilizar arte y radio en general. (...) Arte y radio hay que ponerlas a disposición de intenciones pedagógicas.”¹⁰²

Para Brecht la pedagogía está dirigida a las masas y así la radio con su capacidad de difusión masiva es un medio pedagógico ideal. Pero para esto había que

“transformar la radio de un aparato de distribución en un aparato de comunicación: [La radio] tiene un lado, cuando debería tener dos. Es sólo un aparato de distribución que exclusivamente asigna. (...) La radio sería el más grande aparato de comunicación imaginable de la vida pública, un sistema de canales inmenso, (...) si supiera no solamente emitir sino también recibir, o sea, no solamente dejar escuchar al oyente sino también dejar hablar, y no aislar, sino relacionar. En consecuencia, la radio debería salir de su rol de proveedor y organizar a los oyentes como proveedores.”¹⁰³

Con esa idea anticipó a Walter Benjamin, quien exige en 1934, en su conferencia “El autor como productor” de la nueva producción cultural, la redefinición de la relación entre –y los roles de– autor y público.

“En efecto, en la medida en que la literatura gana en amplitud lo que pierde en profundidad, la distinción entre autor y público, que la prensa burguesa mantiene de manera convencional, comienza a desaparecer en la prensa soviética. La persona que lee está lista en todo momento para volverse una persona que escribe, es decir, que describe o que prescribe. Su calidad de experto –aunque no lo sea en una especialidad sino solamente en el puesto que ocupa— le abre el acceso a la calidad de autor.”¹⁰⁴

En su única obra radiofónica propiamente tal, “El vuelo oceánico. Una obra didáctica para niños y niñas”¹⁰⁵ de 1929, Brecht intentó aplicar sus experiencias teatrales al medio radio. Como

¹⁰² BRECHT, Bertolt „Über Verwertung“. En su: *Gesammelte Werke 18. op. cit.* pp. 123 f.

¹⁰³ BRECHT, Bertolt „Der Rundfunk als Kommunikationsapparat“. En su: *Gesammelte Werke 18. op. cit.* p. 129.

¹⁰⁴ BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. México, Itaca, 2004. p. 30.

¹⁰⁵ BRECHT, Bertolt „Der Ozeanflug. Ein Lehrstück für Knaben und Mädchen“. En su: *Der Ozeanflug. Die Horatier und die Kuriatier. Die Maßnahme*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 222, 1980.

una forma de “ejercicio” el oyente debería complementar la obra leyendo parte de los textos en contraposición a los cantos y sonidos emitidos de la radio. En el “Experimento Radiofónico de Baden-Baden”¹⁰⁶ de 1929 se combinó la transmisión de la obra radial con una presentación teatral: “También se podría organizar una cooperación directa entre eventos teatrales y radiofónicos. La radio podría emitir los coros de los teatros, así como desde los eventos colectivos de las piezas didácticas el público podría transmitir las decisiones y producciones a los oyentes [radiofónicos].”¹⁰⁷

Estos intentos de involucrar medios extra-radiofónicos surgen posiblemente de la conciencia de que bajo las condiciones políticas sociales de la época no fue posible transformar el medio radio según sus ideas comunicacionales. Brecht tenía muy claro que sus proyectos sobre la inversión de emisor y receptor bajo las condiciones de su tiempo eran utópicos. “Estas propuestas –irrealizables en este orden social, realizable en otro– que forman una consecuencia natural del desarrollo técnico, sirven de propaganda y formación de este otro orden.”¹⁰⁸

Con el transcurso del tiempo varias de sus obras para teatro fueron adaptadas al medio radio, forma estética que se conoce como teatro radiofónico.¹⁰⁹

2.4.2 Vilém Flusser: La radio como discurso anfi-teatral

Pero no solamente el orden político-social de la sociedad impidió el uso reversible de la radio. Las limitaciones del radioteatro brechtiano también se pueden explicar a través de un

¹⁰⁶ BRECHT, Bertolt. „Das Baden-Badener Radioexperiment“. *En su: Gesammelte Werke 18. op. cit.* p. 126.

¹⁰⁷ BRECHT, Bertolt. „Der Rundfunk als Kommunikationsapparat“. *op. cit.* p. 133.

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 134.

¹⁰⁹ BAREA, Pedro. *El itinerario ibérico de un autor radiofónico llamado Bertolt Brecht.* [en línea] <<http://www.ehu.es/zer/zer5/12barea.html>> [consulta: febrero 2007]

análisis de la estructura comunicacional del sistema mismo. Según Flusser, por su estructura la radio es un medio discursivo y no dialogante.

“Lo característico de los medios discursivos es que la posición del receptor no se puede volcar en el medio mismo, por lo cual el receptor tiene que usar otro medio si quiere ser emisor. En un diario no se puede responder en el mismo diario, sino que hay que recurrir a una carta con la esperanza de que será publicada en una edición posterior. Entonces es la posibilidad de responder inmediatamente o mediatamente lo que caracteriza la diferencia entre medios dialogantes y discursivos, y no la posibilidad o imposibilidad de responder. Es importante tenerlo presente, pues clarifica el término de “responsabilidad” que incorpora el responder a mensajes recibidos.”¹¹⁰

“En el fondo esta estructura (el discurso anfi-teatral) consiste solamente de dos elementos: (1) de un emisor flotando en un espacio vacío, en cuya memoria está programada la información a distribuir, y (2) de canales radiantes, los cuales llevan los códigos (elaborados específicamente para esta estructura) por los cuales se distribuye la información. (...) Sin embargo hay que incorporar un tercer elemento a esta estructura, aunque en cierto modo flota solo como polvo en el ilimitado espacio de la emisión, (3) los receptores. Se trata de memorias, casualmente sintonizadas en un canal del cual reciben la información, siendo a su vez programados por esta.¹¹¹ (...) comunicación total entre emisor y receptor junto con la total imposibilidad de comunicación entre los distintos receptores.”¹¹²

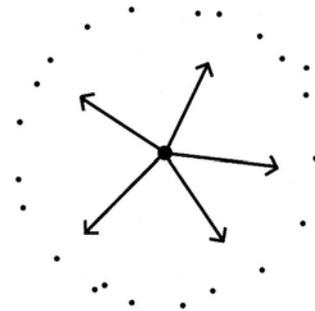


Fig.2. Vilém Flusser:
Estructura anfi-teatral

Este modelo de anfiteatro que posee la radio es una característica que comparte con su sucesor bi-sensorial, la televisión. La estructura comunicacional es la misma, lo que se cambia es la interfase. Ya no es un parlante al cual uno presta mediana atención mientras está involucrado en otras actividades (manejar un auto, cocinar, escribir un texto), sino un conjunto de pantalla y

¹¹⁰ responsabilidad = en alemán *Verantwortung*, responder = *antworten*. „Diskursive Medien“. En: FLUSSER, Vilém. *Kommunikologie*. Frankfurt am Main: Fischer, 1998. p. 273. Traducción de todas las citas de Flusser: Rainer Krause.

¹¹¹ FLUSSER, Vilém. *Kommunikologie, op. cit.*, p. 27.

¹¹² „Diskursive Medien“. En: FLUSSER, Vilém. *Kommunikologie, op. cit.*, p. 284.

parlante que ocupa toda la atención. Y esa atención nos hace más vulnerables respecto de los mensajes explícitos e implícitos. La metáfora de la pantalla en el texto de Flusser es al mismo tiempo un ojo que controla la actitud del espectador. La pantalla individual no permite la discusión sobre lo visto, o por lo menos una expresión de carácter grupal –y aquí una gran diferencia con el lienzo del cine–, como aplauso, pifias, risa; factores que pueden contribuir a un cierto distanciamiento, necesario para criticar las imágenes. La televisión, como trabaja con la perfección técnica y así con la ilusión de lo real, no ofrece un mecanismo de distanciamiento.

“El funcionario que [en su “tiempo libre”] aparentemente no funciona – por ejemplo el empleado estirado en una silla cómoda, transformado en objeto – será programado a través de las imágenes [de la pantalla] para funcionar de manera específica como productor y consumidor de cosas y puntos de vista. (...) Para el receptor no es oportuno interrumpir la irrigación [de las imágenes], apagando el aparato, para transformarse de objeto en sujeto. Pues con eso dejaría su función y se eliminaría de la sociedad.”¹¹³

2.4.3 Michel Foucault: El panóptico

Así la pantalla y sus efectos tienen una estrecha similitud con el panóptico, como analizó Foucault¹¹⁴ el concepto arquitectónico de Jeremias Bentham del siglo XVIII, aunque a primera vista como modelo al revés. Mientras en los modelos comunicacionales del tipo anfiteatro hay principalmente un emisor de información y muchos receptores desconectados, el panóptico se centra en un vigilante, un receptor centralizado de las múltiples informaciones de los vigilados desconectados entre sí. El panóptico como forma arquitectónica “asegura una vigilancia que fuese global e individualizante al mismo tiempo, separando cuidadosamente a los individuos que debían ser vigilados”¹¹⁵.

¹¹³ „Bilder in Neuen Medien“. En: FLUSSER, Vilém. *Medienkultur*. Frankfurt am Main: Fischer, 1997, p. 86.

¹¹⁴ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la Prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

¹¹⁵ “El ojo del poder”, Entrevista con Michel Foucault. En: BENTHAM, Jeremías. *El Panóptico*. Barcelona, La Piqueta, 1980.

“El principio era: en la periferia un edificio circular; en el centro una torre; ésta aparece atravesada por amplias ventanas que se abren sobre la cara interior del círculo. El edificio periférico está dividido en celdas, cada una de las cuales ocupa todo el espesor del edificio. Estas celdas tienen dos ventanas: una abierta hacia el interior que se corresponde con las ventanas de la torre; y otra hacia el exterior que deja pasar la luz de un lado al otro de la celda. (...) Mediante el efecto de contra-luz se pueden captar desde la torre las siluetas prisioneras en las celdas de la periferia proyectadas y recortadas en la luz.”¹¹⁶

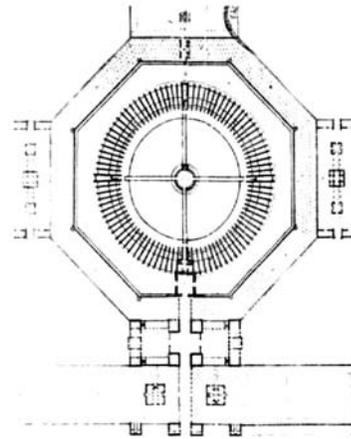


Fig.3. N. Harou-Romain. Proyectos de penitenciarías, 1840.

“El Panóptico es una máquina de disociar la pareja ver ser visto: en el anillo periférico, se es totalmente visto, sin ver jamás; en la torre central, se ve todo, sin ser jamás visto.”¹¹⁷

“Basta una mirada. Una mirada que vigile, y que cada uno, sintiéndola pesar sobre sí, termine por interiorizarla hasta el punto de vigilarse a sí mismo (...).”¹¹⁸

La mirada del vigilante, aunque físicamente un proceso de recepción, se transforma a través de ese proceso de interiorización de la mirada en emisión de información. El vigilante con su capacidad de castigar es el emisor del mensaje de obediencia.

Es evidente la similitud del panóptico con la tecnología que permite el funcionamiento de un software como “google earth”¹¹⁹ de la empresa Google y que está a libre disposición de cualquier usuario de Internet. Este programa permite al espectador visualizar cualquier parte de la superficie del planeta, acercarse desde arriba a los lugares específicos que le interesa. Aunque

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ FOUCAULT, Michel. *op. cit.* p. 205.

¹¹⁸ “El ojo del poder”. En: BENTHAM, Jeremías. *op. cit.*

¹¹⁹ En español: [en línea] <<http://earth.google.es/download-earth.html>> [consulta: enero 2008]

las fotos satelitales son de diferentes calidades –según “importancia”– y no en tiempo real, el espectador en la pantalla de su computador tiene muy claro que otros sí pueden observarlo en mejor calidad y casi sin pérdidas de tiempo.

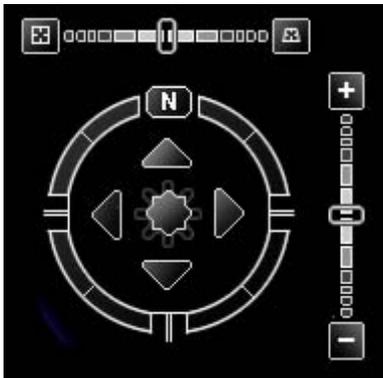


Fig.4. Instrumento de navegación de “google earth”

Especialmente interesante en el contexto de la función de la radio es un pequeño pie de página en “Vigilar y castigar”, donde Foucault se refiere a un proyecto desechado de Bentham y que hoy permite establecer relaciones aún más directas entre radiofonía y panóptico. “Bentham en su primera versión del Panóptico había imaginado también una vigilancia acústica, por medio de tubos que unían la celda a la torre central. Abandonó esta idea en el Postscript, quizá porque no podía introducir asimetría e impedir a los presos oír al vigilante tan bien como el vigilante los oía a ellos.”¹²⁰

Como analizó Flusser, la disociación entre oír y ser oído, de hablar y responder, la falta del diálogo inmediato es la característica de los medios discursivos. Hoy los panópticos acústicos son realidades técnicas y parecen la inversión de la radio: Muchas emisoras que jamás se dan cuenta si son escuchadas ni por quién y un receptor que solamente por fallas técnicas emite una señal de existencia. Es un modelo empleado ampliamente en la vigilancia telefónica¹²¹, de los mensajes de Internet y del “control acústico de espacios residenciales”.¹²²

Sin embargo, en determinadas situaciones políticas la radio se invierte fácilmente en un panóptico acústico. El fascismo en Alemania desarrolló una política radial eficaz no solamente en la determinación de los programas emitidos, además prohibió tajantemente la escucha de programas extranjeros. La escucha del programa correcto o incorrecto podría ser oída y

¹²⁰ FOUCAULT, Michel. *op. cit.* p.205, pie de página 4.

¹²¹ En alemán *Lauschangriff* = “ataque de escucha”. Término que se emplea en la “lucha contra el terrorismo y el crimen organizado”.

¹²² En alemán *Akustische Wohnraumüberwachung*, un término constitucional.

denunciada por el vecino informante. Así el programa escuchado se transforma en señal sonora emitido. Foucault nombró esta forma de vigilancia como “panoptismo”.¹²³

2.4.4 La radio y los medios dialogantes (teléfono, Internet)

En los años 60 la televisión alcanzó una omnipresencia mediática de tal magnitud, que las estaciones de radio se veían obligadas a abrirse a nuevos formatos de programas, si no querían perder cualquier importancia a nivel comunicacional. Ya no son las potentes emisoras AM con gran alcance que concentran la atención del público, sino un gran número de emisoras FM¹²⁴ de alcances restringidos pero de mayor calidad sonora. A diferentes artistas se daba la oportunidad de experimentar con el medio. Los más críticos reaccionaron frente a las características anfiteatrales y panopticales de la radio.

Uno de los primeros experimentadores con la combinación de diferentes estructuras comunicacionales fue Max Neuhaus. Para contrarrestar la incapacidad de la radio de recibir respuestas inmediatas, Neuhaus incorporó en 1966 la red telefónica en su trabajo radiofónico “*Public Supply*”¹²⁵. Las llamadas telefónicas simultáneas del público manipularon directamente –a través de circuitos electrónicos– el sonido de la transmisión radial. “*Public Supply*” y el proyecto posterior “*Radio Net*” fueron trabajos musicales, en los cuales el resultado sonoro depende de las llamadas concretas del público, aunque –por la compleja manipulación técnica– el oyente no puede hacer relaciones entre su llamada específica y el sonido que escucha por la radio.

¹²³ FOUCAULT, Michel. *op. cit.* p. 199. Foucault se refiere a medidas de vigilancia que se adoptaron en el siglo XVIII en caso de peste en la ciudad.

¹²⁴ FM = La información transmitida se encuentra en la modulación frecuencial de la frecuencia portadora misma. Como las ondas del espectro FM no se reflejan en la estratosfera y no siguen a la curvatura del globo, las emisoras FM tienen poco alcance.

¹²⁵ NEUHAUS, Max. *Rundfunk Arbeiten: Public Supply*. [en línea] <<http://www.kunstradio.at/ZEITGLEICH/>> [consulta: marzo 2007].

A mediados de los años 90 el Internet alcanzó una difusión tan amplia, que hizo posible la combinación de su estructura de red con la estructura radial de la radio. Así varias emisoras europeas iniciaron proyectos multimediales ¹²⁶, aprovechando las ventajas comunicacionales de ambos medios: transmisión de la información en tiempo real a una gran cantidad de receptores a través de la conexión de varias emisoras radiofónicas, y la posibilidad de producir, manipular y contribuir con material auditivo de distintos puntos a través de Internet.

“En este tipo de proyectos aparecen los / las artistas ante todo como iniciadores, organizadores y ejecutivos que desarrollan para los participantes –muchas veces desconocidos en cantidad y tipo– una situación, en la cual los participantes / *users* pueden contribuir en forma de una autoría repartida al despliegue de una “obra”, que tiene a lo más en aspectos parciales y fragmentos algo en común con el concepto tradicional de “obra”. (...)

Todos los datos, sonidos, composiciones, textos, imágenes que se sube a la red se transforman en material que puede ser manipulado por cualquier otro / otra participante / *user*. También así se diluyen conceptos que están relacionados con nuestra noción convencional del autor: “propiedad intelectual” p.e. pierde en la red su significado.

Ningún participante / autor / *user* puede reconstruir la totalidad del evento. En cualquier escenario –ya sea físico como los estudios [de la radio] (...), allá donde se escucha la radio respectivamente, ya sea en la red o bien en el interfase de la red– *Horizontal Radio* se presenta de otra manera; y puede ser vivido y memorizado siempre de distinta manera.” ¹²⁷

¹²⁶ Compare los proyectos de radio de Austria ORF 1 Kunstradio: “Horizontal Radio”. [en línea] <<http://www.kunstradio.at/HORRAD/horrad.html>> [consulta: 08 marzo 2007] y “Schwittradio”. [en línea] <<http://www.kunstradio.at/PROJECTS/SCHWITTERS>> [consulta: marzo 2007].

¹²⁷ GRUNDMANN, Heidi. Zu Horizontal Radio. [en línea] <<http://www.kunstradio.at/HORRAD/zuhorrad.html>> [consulta: marzo 2007] Trad.: Rainer Krause.

2.4.5 Vilém Flusser: Diálogo circular y diálogo de red

En los ejemplos anteriores queda manifiesto que en ellos se trabaja con diferentes modelos de diálogo. El uso de la telefonía o Internet no establece la misma conectividad entre los participantes del diálogo. Vilém Flusser distingue principalmente dos modelos de diálogo, que están presentes en la sociedad contemporánea.

“En la estructura circular los participantes están reunidos alrededor de un centro vacío, en el cual se forman las informaciones nuevas. Ejemplos para la estructura circular no son solamente la plaza del mercado, sino también la mesa redonda, el parlamento, el laboratorio, etc. El centro vacío es característico de esta estructura y se califica como consenso, denominador común, *raison d'état*, hipótesis de trabajo, etc.”¹²⁸

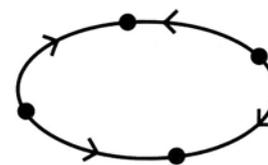


Fig.5. Vilém Flusser:
Estructura de dialogo
circular

“Los diálogos circulares son conexiones cerradas (*closed circuits*). Son una forma de comunicación de élite en el sentido de la restricción necesaria de la cantidad de los participantes. (...) Al parecer la cantidad mínima posible de participantes en el diálogo es dos, y muchos consideran esta situación (...) como la forma principal del diálogo.”¹²⁹

Es esa forma de diálogo que se emplea principalmente en el arte, que requiere conocimiento específico previo para poder participar en el diálogo. Pero su característica de restricción es contraria a la radiofónica como medio de masas abierto a todos los oyentes potenciales. “Los medios discursivos absorben los sistemas circulares y los pone en su servicio o los traga.”¹³⁰ Son entonces las estructuras de redes que pueden hacer frente a las características discursivas de la radio.

¹²⁸ FLUSSER, Vilém. Dialogische Medien“. *En su: Kommunikologie. op. cit.* pp. 287 f.

¹²⁹ FLUSSER, Vilém. *Kommunikologie. op. cit.* p. 30.

¹³⁰ FLUSSER, Vilém. „Dialogische Medien“. *op. cit.* p. 288.

“En estructuras de red cualquier participante forma el centro y la síntesis de las informaciones se logra a través de difusión en el área de toda la red. Ejemplos de estructuras de red son el correo postal, el teléfono, el video, los sistemas computacionales.”¹³¹

“Al contrario de los diálogos circulares, los diálogos de red son “conexiones abiertas” (*open circuits*) y, en este sentido, democráticos en modo auténtico. Mientras los diálogos circulares rara vez son exitosos (...), los diálogos de red siempre lo son.”¹³²

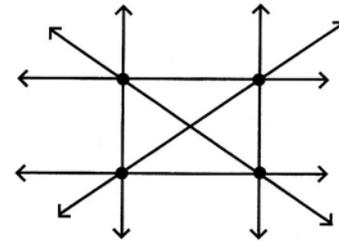


Fig.6. Vilém Flusser:
Estructura de dialogo de red

“En vista de la explosión demográfica es evidente que solamente los sistemas de redes pueden hacer frente a los medios de masas.”¹³³

Mientras Max Neuhaus utilizó el teléfono más bien en forma “circular”, conectando al oyente con la radio, permitiendo el cambio de información (estética) que emite la emisora, en los proyectos *Horizontal Radio* y en forma más evidente en *SchwittRadio*, se establecieron conexiones paralelas entre los oyentes / participantes del proyecto, donde la emisora radial es solamente un nudo –aunque privilegiado respecto de la cantidad de sus conexiones– en la red. La información creada y manipulada no pasa exclusivamente por una instancia central y reguladora, su recepción depende de la habilidad e interés de cada receptor para establecer nuevas conexiones.

¹³¹ *Ibid.* pp. 287 f.

¹³² FLUSSER, Vilém. *Kommunikologie. op. cit.* p. 32.

¹³³ FLUSSER, Vilém. „Dialogische Medien“. *op. cit.* p. 288.

2.5 LAS CONDICIONES RADIALES EN EL CHILE ACTUAL

Las reflexiones anteriores provienen del contexto europeo y norteamericano, “paisajes radiofónicos” diferentes al chileno. Entonces se debe clarificar si en la estructura radiofónica actual de Chile, con su dominio comercial y sus leyes de comunicación restrictiva, es posible desarrollar un trabajo radiofónico contemporáneo, cuando se entiende por contemporáneo el cuestionamiento con medios estéticos de la estructura discursiva de la institución radio.

Mientras en 1933 para Rudolf Arnheim el gran alcance geográfico de las radios AM era una chance para establecer una convivencia tolerante entre diferentes culturas, la situación actual muestra la ingenuidad de tal optimismo. Son las emisoras FM de alcance local que determinan la oferta radiofónica de las ciudades chilenas. Dependiendo exclusivamente del ingreso económico a través de la publicidad radial, hoy en el mayor de los casos no poseen medios de producción radiofónica más allá de pequeños estudios para la locución de los programas musicales desde una colección de CDs. Cualquier programación que no se ajusta al gusto masivo de entretenimiento es sancionada con un bloqueo de fondos publicitarios y así se elimina la base del funcionamiento radial de la emisora.

Por eso, cuando se reflexiona hoy sobre las posibilidades sociales y políticas de la institución radio y de trabajos radiofónicos,¹³⁴ son los textos de Brecht que se mantienen vigentes en un contexto “tercermundista”. Son las radios comunitarias que experimentan con nuevas formas de comunicación entre emisor y receptor, tratando de invertir esa relación habitual, dirigiéndose a un público minoritario y local. La estructura dialogante se establece a través de la vecindad, que permite tecnología tradicional (teléfono), contactos inmediatos (en vivo) y temas de interés y lenguaje en común. La comunidad influye fuertemente en forma y contenido de la programación, donde cada uno de los oyentes tiene la posibilidad de proponer y responder en tiempo mínimo y a través del mismo medio.

¹³⁴ Una amplia discusión sobre este tema en: FÖLLMER, Golo & THIERMAN, Sven. *op. cit.*

Pero al mismo tiempo estas radios están sujetas a un fuerte control estatal. Así las posibilidades de un trabajo radiofónico artístico dependen por un lado de las normativas nacionales, que muchas veces impiden un trabajo radical con el medio, y por otro lado de los intereses específicos de la comunidad, más bien interesada en contenidos concretos, apegados a su situación socio-económica y política.

Son evidentes estos problemas en el desarrollo y el resultado del proyecto “Radio Ideal” de Mario Navarro:

Radio Ideal opera como dispositivo emisor. Se trata, efectivamente, de transmitir, durante algunas horas al día, una rejilla programática todavía no definida. Lo específico de la situación se localiza en las condiciones de emisión. (...)”¹³⁵

“La naturaleza de Radio Ideal está en su capacidad de lanzar “al aire” lo que interesa y lo que puede. Porque lo que le interesa y lo que puede, en este caso, son la misma cosa. El objeto de estas transmisiones es armar un espacio lo más concreto posible, tan denso que se pueda cubicar. En definitiva, medir sus dimensiones y hablar de él como un espacio de trabajo y significado que se nutre de su propio comportamiento que no es más (ni menos) que una caja que emite ruido y se mueve.”¹³⁶

Este proyecto no opera a nivel de la programación de una emisora, o sea, no pretende elaborar una estética del programa o en un programa específico. Radio Ideal en el sentido estricto de la palabra, ni es una radio, sino una escultura con concepto de espacio estético y no comunicacional. Desde el principio obviamente este proyecto chocó con las condiciones reales de la radiotransmisión en Chile: las leyes estatales y los intereses de las radios comunitarias.

“En primer lugar, la constitución de una “radio comunitaria” necesita efectivamente representar a una comunidad y desde ninguna perspectiva, Radio Ideal representa a un conjunto de personas. Más aún no tiene lugar específico de asentamiento. No tiene dirección, y por lo tanto, no existe el respaldo legal para la creación de mi radio. (...), tampoco existía la mínima alternativa para trabajar en forma ilegal o pirata. (...), la Subsecretaría de Telecomunicaciones había adquirido recientemente un detector de señales

¹³⁵ MELLADO, Justo Pastor. “La escultura social de Mario Navarro”. En: NAVARRO, Mario (Ed.). *Radio Ideal*. Santiago de Chile, Galería Metropolitana, 2003. s/p.

¹³⁶ NAVARRO, Mario. “On – Off”. En su: *Radio Ideal*. *op. cit.* s/p.

de radio GPS, extraordinariamente potente y que tiene la capacidad de captar cualquier alteración al dial. Toda anomalía es detectada inmediatamente y el procedimiento policial comienza en unos minutos. Todo el esfuerzo se puede acabar en muy poco tiempo; incautan los bienes y con la misma rapidez podría haber obtenido una orden de detención.”¹³⁷

Finalmente Radio Ideal quedó como un anexo móvil de la radio comunitaria “Radio Primero de Mayo” de la población La Victoria, una de las radios comunitarias más antiguas en Santiago: “Radio Ideal entonces pasaría a ser una especie de antena repetidora y carro parlante.”¹³⁸

¹³⁷ NAVARRO, Mario. “Diario”. En su: Radio Ideal. op. cit. s/p.

¹³⁸ *Ibíd.*

2.6 LA RADIO Y LAS ARTES PLÁSTICAS

Las razones estructurales de la radiofonía impiden hasta ahora invertir la situación discursiva de la radio en el propio medio. Para la difusión de los trabajos radiofónicos había que apoyarse en medios no-radiales, aptos para los diálogos, y en el contexto de las artes plásticas. “...actual//” fue transmitida varias veces por la radio local FM Cultura de Puerto Alegre, Brasil, en el transcurso de la duración de la Bienal del Mercosur en el año 2005. En este contexto surgen varios problemas respecto de su actualidad como obra radiofónica.

Aquí una institución elitista (la Bienal) se asocia con una institución de comunicación de masa (la radio) para conseguir un soporte para una obra específica. Aunque respecto de una obra de arte en general se puede decir que es generadora de diálogos circulares, donde la obra es el “vacío central”, el denominador común sobre el cual se dialoga, la radio sigue siendo un medio discursivo. A través del catálogo el público informado puede contextualizar la obra radiofónica en el marco de la exposición plástica, o sea, puede escuchar la obra como parte de la curatoría, del tema general y/o de problematizaciones específicas de la Bienal, y generar un diálogo circular, cerrado y elitista. La radio es percibida como un soporte más, con características estéticas y perceptivas propias, pero estructuralmente incorporada en el formato “exposición”. Así no hay una diferencia ontológica con otros soportes como la tela y el plinto.

Esta incorporación de la obra radiofónica como obra plástica es más evidente en la exposición “La letra y el cuerpo”, presentada en el Centro Cultural Palacio de La Moneda a principios de 2006, que pretendía presentar al público chileno las obras chilenas participantes de la Bienal Mercosur. Se hizo el intento de transmitir “...actual//” por una radioemisora FM de Santiago. La gestión no resultó, principalmente por razones económicas: la presentación de una obra sonora de siete minutos y medio en una radio comercial resultó demasiado cara para el presupuesto de la exposición. A raíz de estas condiciones precarias, elaboré el trabajo sonoro “Trípticos Radiofónicos” que se adapta mejor a la estructura comercial del sistema radiofónico

chileno. La nueva obra tampoco fue emitida, esta vez al parecer por razones políticas.¹³⁹ Solamente se pudo escuchar como instalación sonora en la exposición.

Así, la obra en formato radiofónico debe sortear dificultades para encontrar su espacio adecuado, cambiando el formato a la instalación, lo que implicó no solamente un cambio del espacio sonoro sino también un cambio de la forma de la obra. Como trabajo radiofónico posee dos canales de audio, con los cuales se escuchan los 28 Trípticos en diferentes días en un espacio doméstico (diferente de cada oyente), incorporado en una programación radial comercial. Al contrario, como instalación en el contexto espacial y temporal de una exposición plástica, el público percibe los “Trípticos Radiofónicos” en vecindad de obras plásticas, desplazándose de una fuente sonora a otra. Con un poco paciencia el oyente puede escuchar todos los Trípticos en una visita de la exposición. En vez de los dos canales de audio original, en la instalación la obra fue emitida por tres equipos de audio estéreo paralelos, con los cuales el visitante del lugar de la exposición se encuentra inesperadamente. El montaje de los equipos trató de esconder al máximo la presencia visual de parlantes y reproductores y conseguir así una equivalencia con la escucha radiofónica, donde la percepción visual está anulada. No obstante la presencia espacial del sonido marca una ubicación en la sala, reforzada por la cartela con nombre y título de la obra, lo que constituye una situación de percepción estética radicalmente distinto al contexto radiofónico.

¹³⁹ En el marco de la exposición el artista mexicano Erick Beltran intervenía la portada del diario La Nación, que provocó cierta irritación en la opinión pública. MELLADO, Justo Pastor (Ed.). *La letra y el cuerpo. op. cit.* pp. 86 f.

3. LA INSTALACIÓN SONORA COMO FORMATO EN UN ESPACIO PLURISENSORIAL

La presentación de mis trabajos radiofónicos en un contexto de exposición los transforma automáticamente en instalaciones en el sentido literal de la palabra: los parlantes, amplificadores, reproductores y cables están instalados en la sala, que el público tiene que recorrer para poder escuchar el sonido, acercándose o alejándose de los elementos inevitablemente visuales, los parlantes. Una parte de mis trabajos sonoros toma en cuenta esta situación desde el principio, están pensados como instalaciones con sus características espaciales y su formato específico.

Con el análisis de “Paisaje Marginal con Sinfónica” y “*Kreuzfahrt*” trato de acercarme a esta espacialidad sonora instalativa, que tiene rasgos en común con las instalaciones artísticas en general, y otros con propuestas de montaje temporal y espaciales en la música contemporánea. Ambos referentes comparten la estrategia de ampliar los límites tradicionales de su género a través de la consideración de otras vías de percepción que los “suyos”. El movimiento del público y su activa atención respecto de la instalación espacial implica la conciencia de una “percepción ampliada”: no solamente la observación en el tiempo y la escucha en el espacio, sino así la observación del tiempo y la escucha del espacio mismo.

3.1 INSTALACIÓN Y *ENVIRONMENT* (1)

En los años 70 Simón Marchán Fiz, en su libro “Del Arte Objetual al Arte de Concepto”, casi no menciona el término “instalación” en relación a obras de arte, sino que habla principalmente de *environment*, que es traducido como “ambiente” y que “implica un espacio que envuelve al hombre y a través del cual éste puede trasladarse y desenvolverse. Tal vez la nota fundamental es la extensión transitable de la obra en el espacio real”.¹⁴⁰

Para José Larrañaga el término instalación “irrumpió en el mundo artístico a finales de los años sesenta, y se ha mostrado como un término asentado y fundamental para entender el arte de la última mitad de siglo”,¹⁴¹ pero su definición como tal no es muy clara.

Catherine David propone la definición de “cierta obra (ya existente y realizada a propósito) montada en un cierto orden por el artista en un espacio dado”.¹⁴² Evidentemente esta definición es tan válida para la instalación como para el ambiente. Tampoco la afirmación de que “en un ambiente se puede entrar, mientras una instalación se rodea”¹⁴³ parece convincente, pues también la instalación construye su propio espacio alrededor de sus componentes en el cual el espectador entra.

Para Marchán Fiz el ambiente “afecta con una intensidad compleja a la actividad sensorial del espectador. Este se verá envuelto en un movimiento de participación e impulsado a un comportamiento exploratorio respecto al espacio que le rodea y a los objetos que se sitúan en él”.¹⁴⁴ En contraste, Larrañaga insiste en que la instalación “posibilita una nueva utilización del espacio en el que actúa, pero conviene tener en cuenta que quien la pone en marcha, quien le da un determinado uso, es quien lo utiliza, el «usuario»”.¹⁴⁵

¹⁴⁰ MARCHÁN FIZ, Simón. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. 7ª ed. Madrid, Akal, 1997. p. 173.

¹⁴¹ LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*. 2ª ed. San Sebastián (España): Nerea, 2006. p. 7.

¹⁴² DAVID, Catherine. “Sobre la instalación”. En: LARRAÑAGA, José. *op. cit.* p. 89.

¹⁴³ THAYER, Willy en una conversación con el autor, septiembre 2007.

¹⁴⁴ MARCHÁN FIZ, Simón. *op. cit.* p. 173.

¹⁴⁵ LARRAÑAGA, Josu. *op. cit.* p. 32.

Si usamos los dos términos en sus sentidos cotidianos, no artísticos, podemos acercarnos más fácilmente a sus diferencias. Una instalación (eléctrica o de agua) está inserta en un espacio (arquitectónico) dado y requiere la activación de un usuario para que funcione. Al contrario, el ambiente (de una casa o una sala) ya existe independientemente del actuar de las personas sumergidas en él. Más que una diferencia de estructuración espacial entre objetos y espacio, instalaciones y ambientes entonces se diferencian por el rol del público frente a ellas: en el ambiente al espectador “le pasa algo” –por ejemplo, un cambio en la percepción–, mientras las instalaciones por definición requieren la acción del espectador para que la obra se constituya como tal.

“Análogicamente se manifiesta el uso del arte en aquel momento en que el ser humano –orientándose a sus propias necesidades y preguntas respecto de su vida cotidiana, la ciencia, la política y los medios– se apropia del objeto artístico o bien de sus relaciones intelectuales en interacción autodeterminada.”¹⁴⁶

Esta definición nos hace posible leer importantes obras plásticas, especialmente de las vanguardias históricas del siglo XX, bajo la perspectiva de la instalación. Mientras respecto de las relaciones estructurales entre elementos (detalles) y totalidad (espacio) muchas de estas obras pueden ser leídas como antecesoras de ambientes e instalaciones a la vez,¹⁴⁷ en las relaciones entre espectador y obra se manifiestan diferencias incompatibles entre ambos términos. Además, hace posible la conexión de estas obras y exposiciones plásticas con las características específicas de la instalación sonora.

¹⁴⁶ FÖLLMER, Golo. *Klanginstallation und öffentlicher Raum*. Berlin, Technischen Universität Berlin, Institut für Kommunikations-, Medien- und Musikwissenschaft, 1995. p. 24. [en línea] <http://www.medienkomm.uni-halle.de/institut/team/wiss_mitarbeiter/foellmers_pdfs/Klanginstallation_Mag.pdf> [consulta: octubre 2007].

¹⁴⁷ Compare los mismos referentes históricos que usan MARCHÁN FIZ y LARRAÑAGA en sus textos.

3.1.1 La usurpación del lugar

Si entendemos el lugar como espacio habitado por el ser humano, entonces el lugar es un espacio significativo. Para Simón Marchán Fiz, en los *ready-made* de Marcel Duchamp se constituye la obra a través del lugar de su presentación. “En los «*ready-made*», M. Duchamp no sólo declaraba un objeto como obra de arte, sino que ello implicaba que la escultura perdía su carácter cerrado para convertirse en una parte de su situación ambiental en contexto circundante”.¹⁴⁸

Como aquí el objeto solamente funciona como obra de arte en el contexto de su exposición, la exposición misma hay que incorporarla como constitución de la obra, donde el espectador hace relaciones de lectura entre objeto, su montaje entre otros objetos (de arte) y en el lugar de la exposición, la institución cultural. El objeto *ready-made* entonces ocupa el lugar institucional para sus propios fines, para ser obra.

La lectura del *ready-made* como antecesor de la instalación se basa entonces en la relación del detalle con el todo. El ambiente de la sala de exposición, del museo, se ve afectado por una modificación: la introducción de un objeto aparentemente no artístico. Esta modificación es un cambio estructural del ambiente, no comparable con una modificación formal a través de un cambio de una obra sancionada por otra.

La introducción de un objeto inicialmente extra-artístico en el ambiente intra-artístico introduce también un margen de ambigüedad al ambiente y así a las posibilidades de comportamiento del espectador. Éste se puede ver afectado en su capacidad de juicio, no poder distinguir entre oferta estética e irrupción de lo cotidiano.

Y principalmente este aspecto del *ready-made* lo hace comparable con el funcionamiento de ciertas instalaciones sonoras, que en forma imprevista pueden irrumpir con ruidos extraños en un ambiente dado, modificándolo, instalándose en medio de lo establecido.

¹⁴⁸ MARCHÁN FIZ, Simón. *op. cit.* p. 173.

3.1.2 La subordinación del objeto

En la “1ª Feria Internacional Dadá”, realizada en Berlín en 1920, los artistas participantes montaron un gran número de objetos (artísticos y no-artísticos) de tal manera que una lectura separada de obras independientes no era posible. La superposición y yuxtaposición de los objetos expuestos fortaleció una lectura del conjunto, interpretando los objetos como detalles que funcionan en su relación con los demás y la totalidad. La autoría individual se desvanece en favor de un concepto de heterogeneidad colectiva.¹⁴⁹



Fig.7. 1ª Feria Internacional Dadá, Berlín, 1920.

Atravesar o eliminar el marco divisorio entre obra y pared, entre objeto estético y espacio, entre obra y obra, necesita una actitud decidida en el montaje de la exposición visual, pero es una condición inherente en la instalación sonora. El sonido montado nunca tiene marco, está superpuesto al sonido ambiental y a la de otras obras sonoras. La percepción del sonido de la obra entonces está inserta en una

percepción auditiva más amplia que abarca la totalidad de la situación expositiva.

¹⁴⁹ Este aspecto de la Feria lo define como un precursor de una práctica expositiva que desde principios de los años 90 del siglo XX se conoce como “el Nuevo Exponer”. Aquí ya no es el artista que muestra su obra en una exposición según su criterio formal, estético o semántico, sino el curador que entiende la totalidad de la exposición como marco de referencia que da significado a cada objeto expuesto. Compare “Das neue Ausstellen”. *Kunstforum International* 186, Ruppichteroth (Alemania), Julio 2007.

3.1.3 La construcción del espacio

Entre 1920 y 1936 el artista dadá Kurt Schwitters construyó una obra “en proceso”, que ocupó dos pisos enteros de su propia casa en Hannover: el “*Merzbau*”.

“Ampliando sus «collages», sus «*Merzbilder*», conquistando la pared, desembocan en la construcción «Merz» (...) construido por objetos encontrados y por elementos abstractos cubo-futuristas. Su objetivo es la obra de arte total, en donde desaparece la alternativa arte-no arte mediante la integridad de todos los materiales imaginables con todas sus relaciones posibles dentro del espacio ocupado. De este modo se desarrollaba el «principio collage» y el espectador cesaba de estar frente a para situarse en, moviéndose a través del espacio y entre los objetos”¹⁵⁰.



Fig.8. Kurt Schwitters: *Merzbau*, Hannover, 1933.

Estar dentro de la obra es una característica tanto de la instalación como del ambiente. Mientras en el ambiente el público no tiene distancia, frente y en la instalación debe mantenerla para poder acercarse o alejarse, descodificar lo construido, descifrar las relaciones sintácticas y hacer un trabajo de significación del espacio instalado.

El “*Merzbau*” de Schwitters no permite una visión total que abarca el todo. Es necesario cambiar el modo de percepción, la dirección de la vista, el foco, estático o en movimiento, concentrado o superficial, impresión formal o descodificada y el desplazamiento físico como calidad táctil; estos cambios se hacen conscientes en el actuar del

espectador, cobrando así carácter ejemplar de la creciente fragmentación e inestabilidad de la sociedad entre las guerras mundiales.

¹⁵⁰ MARCHÁN FIZ, Simón. *op. cit.* p. 174.

La instalación de Schwitters requiere entonces un espectador altamente activo, un usuario. En numerosas instalaciones sonoras esta actividad cambiante del usuario es la base de la constitución de la obra en su espacio específico. Y aunque no se conoce de Schwitters obras con sonido instalado, sí en sus experimentos con la poesía fonética el *Merzkünstler* experimentó también en el ámbito de la percepción acústica con la relación activa entre obra y su público.¹⁵¹

3.1.4 El público como usuario

En 1926, el constructivista ruso El Lissitzky diseñó la “Primera Sala de Demostración de Arte No-Objetual” en la Exposición Internacional de Arte en Dresden. Esta sala se puede entender (de modo similar al *Merzbau* de Schwitters) como una ampliación de conceptos formales desarrollados inicialmente en superficies. En sus cuadros “PROUN” el artista definió un campo de experimentación para nuevas relaciones espaciales.¹⁵²

La experimentación pictórica se transformó, en la “Sala de Demostración”, en la problematización de la relación entre espectador y obra en el espacio:

“Las paredes de la sala de exposición fueron cubiertas con láminas de madera, que se dispusieron en forma rectangular desde el piso hasta el techo (...). La superficie detrás de las láminas estaba pintada de gris, igual que los cantos frontales de las láminas. Pero en un lado éstas fueron pintadas de blanco y en el otro lado de negro. Así las paredes de frente parecen grises, desde la izquierda blancas, desde la derecha negras. Los cuadros [expuestos] parecen estar, según la posición del observador, sobre blanco, negro o gris –ellos reciben una vida triple.

¹⁵¹ Compare: SCHWITTERS, Kurt. *Die Ursonate*, 1922-32 [grabación audio]. Mainz (Alemania), Wergo Schallplatten, 1993. 1 CD audio, 42 min.

¹⁵² GASSNER, Hubertus & NUNGESSER, Michael. “Entwürfe einer neuen Gesellschaft. Sowjetische Revolutionskunst, revolutionäre Kunst in México”. En: VV.AA: *Funkkolleg Moderne Kunst, Studienbegleitbrief 7*, Weinheim (Alemania) y Basel (Suiza), Beltz, 1990. p. 66.

La animación de la sala y de los cuadros expuestos (...) se presenta como resultado del movimiento del observador en el espacio. Si el observador se mueve también las paredes de la sala que le rodea parecen moverse.”¹⁵³



Fig.9. El Lissitzky: “Primera Sala de Demostración de Arte No-Objetual” en la Exposición Internacional de Arte, Dresden, 1926

El sistema de láminas estaba interrumpido por cinco nichos, en cada uno estaban montados dos cuadros, uno encima del otro. No obstante cada cuadro se encontraba tapado por una lata perforada y móvil.

“El espectador fue invitado a hacer una selección de obras en el marco de la oferta total mediante el acto de mover las tapas. Así como las paredes de la sala, también la presentación de las obras expuestas estaba en permanente cambio, dependiente de la actividad del público (...)”¹⁵⁴

Aquí la actividad del público no se restringe a una observación activa, decidida y selectiva, como “usuario” manipula el aspecto físico y formal de la exposición instalada en el marco de las posibilidades dadas por el curador.

¹⁵³ *Ibid.* pp. 70 f.

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 71.

3.1.5 La instalación sonora como instalación específica

Como instalación sonora se puede definir una instalación en la cual la sonoridad constituye la obra como tal. Aquí el sonido no es el resultado incidental de un proceso o una característica inherente de un conjunto de objetos, sino el significante principal para una lectura multisensorial y activa en un espacio específico.

Al principio de los años 70 del siglo XX, el músico norteamericano Max Neuhaus mencionó por primera vez el término "instalación sonora" (*sound installation*), con el cual nombró sus trabajos.¹⁵⁵ De modo semejante a trabajos de otros músicos y artistas plásticos de esta época, relacionó el sonido más con el espacio y un lugar específico que con cambios y desarrollos en el tiempo.

En los últimos 40 años el "formato instalación sonora" se ha diversificado enormemente, en especial respecto de las diferentes relaciones entre sonido, espacio, lugar específico, objetos visuales y espectador. A pesar de esto, es posible formular algunos rasgos en común, características de una gran parte, aunque no de todas:¹⁵⁶

- Falta de una limitación temporal. Las instalaciones sonoras no tienen ni principio ni fin que el público tenga que escuchar para "entender" la obra.
- El concepto lineal del tiempo se reemplaza por un carácter más estático de los sonidos. Cambios sonoros suceden más frecuentemente en distintos puntos del espacio que en distintos momentos.
- No hay actor o intérprete. La producción del sonido se realiza a través de un sistema de reproducción y/o sintetización.
- El público se encuentra en la instalación, no en frente. Con su movimiento físico entre medio de las fuentes sonoras, el público determina en parte la estructuración de los sonidos a través de la selección de los estímulos perceptivos.

¹⁵⁵ NEUHAUS, Max. *Drive-in Music*, 1967. [en línea] <<http://www.medienkunstnetz.de/works/drive-in-music/>> [consulta: julio 2006].

¹⁵⁶ FÖLLMER, Golo. *op. cit.* pp. XVIII f.

· Por eso el rol del artista / compositor de una instalación sonora es menos pronunciado. El resultado de la obra es corresponsabilidad del público.

Similar a la instalación artística en general, en la instalación sonora la relación entre material (sonido) y espacio es fundamental:

“La condición espacial es esencial en la instalación sonora. El espacio arquitectónico y/o su función sirven a menudo como motivo o tema, o por lo menos tienen que ser considerados como condiciones del sistema. Siempre surge una unidad o también un contraste entre obra de arte y espacio. La instalación sonora no solamente se exhibe en el espacio, sino que se la integra en él. Así no es tanto objeto o espectáculo sino componente de la arquitectura o de su dotación. Cualquier sonido, desde el tono sinusoidal sintético hasta el ruido ambiental concreto, puede satisfacer las exigencias. Por esta relación espacial y situacional no se puede reproducir la instalación sonora de modo espacial y temporal. (...) Eso trae consigo la combinación de percepción auditiva, visual y táctil (a través de la necesidad del movimiento del receptor), que no significa necesariamente la fusión de música y artes plásticas. El acento está en la experimentación sensual de la instalación sonora.”¹⁵⁷

Por otro lado, la condición del espectador como usuario, característica diferenciadora entre instalación y *environment*, también es válida en el caso de diferenciar entre instalación sonora y ambiente musical:

“El artista con su instalación sonora no intenta tanto comunicar afirmaciones conceptuales o producir ciertos efectos emocionales en el receptor. (...) En vez de proporcionar contenidos concretos, [la instalación sonora] ofrece al receptor solamente un marco u ocasión para interpretaciones individuales de las relaciones, le deja entonces un alto grado de libertad. Eso pasa por la invitación al público de servirse de la forma de recepción propia del espacio público: debe usar la instalación sonora.”¹⁵⁸

Entonces, si usamos el término “instalación sonora” para las dos obras en discusión, se requiere un análisis de las posibilidades de actuar en ella y debemos tomar en cuenta las características propias de la instalación artística en general, anteriormente descritas.

¹⁵⁷ *Ibid.* p. IX.

¹⁵⁸ *Ibid.* p. X.

3.2 “PAISAJE MARGINAL CON SINFÓNICA” Y LA TENSIÓN ENTRE IMAGEN VISUAL E IMAGEN SONORA

La instalación “Paisaje Marginal con Sinfónica” es una instalación sonora con importantes elementos visuales, de tal manera que se puede discutir si el término “instalación sonora” resulta adecuado. Esta instalación es un derivado de dos obras anteriores, en las cuales el sonido fue “agregado” y los elementos visuales sin duda eran los elementos constitutivos. “Paisaje Marginal Grande” e “Interior Marginal Grande” fueron las dos obras principales de la exposición “Paisajes Marginales” en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, en el año 1996 ¹⁵⁹. Eran los únicos paneles que tenían incorporados parlantes, que emitieron ruidos “marginales”, que se superpusieron entre ellos, diluyendo el espacio divisorio entre las dos obras visuales.



Fig.10. Rainer Krause: Paisaje Marginal Grande, 1996.



Fig.11. Rainer Krause:
Interior Marginal Grande, 1996.

La experiencia sonora en la presentación de las obras fue la razón de un *remake* en forma de instalación en el año 2005, con el mismo tipo de materiales visuales, aunque ahora distribuidos por el espacio de la sala y no en forma de panel en la pared, y los sonidos mínimamente reeditados: “Paisaje Marginal con Sinfónica”.

¹⁵⁹ KRAUSE, Rainer (Ed.). *Paisaje Marginales / Las Listas*. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996.

3.2.1 La instalación y su lugar

La obra fue montada dos veces, en distintos lugares, lo que significa en distintas versiones. Ambos lugares de presentación fueron espacios culturales que intervinieron en las posibles lecturas de la obra, de sus materiales “pobres” y su montaje precario. Aunque aquí no se trata de la designación de un objeto cotidiano como obra de arte, sino de la elección de los materiales “innobles” como base estructural de una obra compuesta; similar al caso de los *ready-made* es la incorporación del lugar como condición de ser arte.

Comparando este aspecto con los trabajos anteriores mencionados, llama la atención la diferencia con los paneles sobre pared. Aquí el hecho que los materiales, básicamente los mismos que en la instalación posterior, están montados sobre un soporte, libera a la institución Museo de la operación usurpatoria a través del objeto en exhibición. Los paneles no requerían del Museo la autorización de ser obra, los recibieron del formato “pictórico” de la composición.



Fig.12 y 13. Rainer Krause: Paisaje Marginal con Sinfónica, 2005.
Teatro de la Universidad de Chile, Foyer de la Sala de Conciertos, Santiago.

En la versión en el foyer de la Sala de Concierto del Teatro de la Universidad de Chile fue especialmente la banda sonora la que se situó en contraste con el ambiente sonoro-musical tradicionalista de la institución, mientras en el caso del Museo de Arte Contemporáneo fueron los materiales visuales los que rozaron con la arquitectura clásica, las paredes y columnas limpias y el piso encerado.



Fig. 14 y 15. Rainer Krause: Paisaje Marginal con Sinfónica, 2005
Museo de Arte Contemporáneo, Quinta Normal, Hall Central, Santiago.

3.2.2 El material visual / táctil y su existencia física

El uso de materiales “pobres” y el montaje precario, en lo visual igual como en lo sonoro, sitúa la obra en la cercanía del arte “*povera*”, término que surgió a fines de los años 60 en Italia.

“Desde un punto de vista sintáctico, la infraestructura cosal, los materiales, son protagonistas principales de las obras. (...) El arte «*povera*» (...) no se ha planteado tanto la configuración artística del objeto como un fin en sí mismo, como hacer visible en la realidad predada y trivial del material la transformación de su apariencia. (...) Estas obras, compuestas de los más diversos materiales y sustancias, se articulan significativamente a

nivel de las propiedades físicas y plásticas de los materiales en transformación y de las relaciones de «ensamblado», yuxtaposiciones, etc.”¹⁶⁰

Los materiales en “Paisaje Marginal con Sinfónica” están ordenados según criterios de tensiones y contrastes. El material más presente en la instalación, el liviano y cálido cartón corrugado, y la filuda y fría lata de zinc exhiben en su vecindad principalmente sus calidades diferentes respecto del otro. Aunque ambos materiales tienen la característica de mantener huellas de su uso anterior como memoria en su superficie (la lata como fragmento de techo, el cartón como objeto de embalaje), como elementos de la instalación exhiben más enfáticamente sus condiciones físicas y formales. Lo lineal de los cables, el fino ondulado del alambre y las barras de la cinta de embalaje están superpuestos a lo plano de estos materiales principales y a lo orgánico del montón de tierra. Lo opaco y seco se contrasta con el brillo de la ampollita y lo líquido del agua en la bolsa de nylon transparente.

Como los materiales no están dispersos, no se presentan aisladamente, sino configuran un campo de tensiones entre sí y bien definido respecto de su alrededor, es la instalación en su totalidad que choca con el espacio arquitectónico dado. Los ángulos irregulares entre los elementos de la instalación y las paredes, contrastes de color y materialidad con el piso, cercanía de elementos como una columna o una tapa de desagüe e incluso la altura de la sala que define las longitudes de cordeles y cables modifica en parte importante la lectura de la instalación como obra, pero también su posibilidad de significación.

“En términos semióticos, los materiales podrían ser denominados elementos distintivos del código de objetos, en vez de significativos. La obra en su relación al objeto no es propiamente un icono, sino más bien un índice, ligado a la presencia y heterogeneidad perceptiva de los materiales. (...) Los elementos (...) no constituyen en sí mismo algo por lo que podamos identificar el objeto.”¹⁶¹

Esta ausencia de objetos no significa que los materiales se encierran en sí mismos. La elección de estos materiales (y no de otros) y las relaciones entre sí, pero también el título de la instalación y especialmente la banda sonora apuntan a “algo” fuera de la obra, fuera de la

¹⁶⁰ MARCHÁN FIZ, Simón. *op. cit.* pp. 212 f.

¹⁶¹ *Ibid.* pp. 214 f.

materialidad exhibida. Este “algo” es la generalización de su carácter estética: lo pobre, precario, marginal y su posible espectacularización.

3.2.3 La banda sonora como herramienta de significación

Escuchando con atención la banda sonora de “Paisaje Marginal con Sinfónica”¹⁶² a través de los cuatro parlantes insertados en medio de los materiales precarios, también se puede percibir una noción de pobreza. La calidad sonora es baja, producto de una tecnología “arcaica” de grabación y reproducción. El registro de los sonidos fue realizado en su mayor parte para los paneles de la exposición “Paisajes Marginales” en el 1996 a través de medios análogos baratos: caseteras chinas, mezclador y micrófonos ambientales de bajo costo. El rango de frecuencias sonoras es más limitado en comparación con la tecnología digital. De la misma manera, los equipos de reproducción son en parte los mismos que se utilizaban en el año 1996, las caseteras plásticas con su velocidad de reproducción inestable, amplificadores manipulados y parlantes de calidad de accesorio de computador personal, extraídos de sus cajas de resonancia.

El sonido mismo consiste en el registro de ruidos cotidianos, montados en forma abrupta, yuxtapuestos uno al otro. Los diferentes canales de audio emiten los ruidos superpuestos, aunque el bajo volumen requiere el acercamiento del oído a cada uno de los parlantes, lo que significa una selección momentánea de los sonidos según la posición del oyente. A pesar de la mala calidad acústica es relativamente fácil identificar el origen de los sonidos grabados, el suceso u objeto que los generan. Similar a los materiales, de los cuales dos tienen mayor presencia visual –el cartón y la lata–, también entre los sonidos hay dos que se destacan y que se escuchan casi constantemente: los pasos lentos de una persona sobre un piso de madera crujiente y la lluvia sobre un techo de zinc. Otros ruidos más cortos los interrumpen o se superponen bruscamente: golpes de martillo, ruido de un serrucho, ladridos de perro, respiración, el canto de grupos evangélicos, gritos de un partido de fútbol.

¹⁶² Compare el CD adjunto con una remezcla de la banda sonora original a un formato estéreo.

Todos estos ruidos evocan un ambiente doméstico-poblacional sencillo, si no precario,¹⁶³ que tiene su correspondencia en los materiales visuales. Pero mientras los elementos visuales por sí sólo mantienen la posibilidad de ser leídos “a favor del aspecto literal de la existencia física de cada material”,¹⁶⁴ la banda sonora connota estos materiales con un aspecto social-político. Lo “pobre” deja de ser “*povera*” y se transforma en representación de pobreza, la tensión estética entre obra y espacio ahora es legible como tensión conceptual entre material marginal y lugar institucional.

3.2.4 La banda sonora como peligro espectacular

La incorporación de material sonoro en una instalación aumenta el peligro de transformar la obra en espectáculo. Si entendemos el espectáculo como una “forma de poder, recuperación y absorción, una capacidad de asimilar y neutralizar actos de resistencia al convertirlos en objetos o en imágenes de consumo”¹⁶⁵, nos debemos preguntar si la banda sonora hace a su vez más digerible la instalación “pobre”, insertándola en un esquema de interpretación conocido, aunque sea una interpretación político-social.

Guy Debord ubica el inicio de la sociedad del espectáculo en el fin de la década de 1920, años marcados por la llegada del cine sonoro.

“Al especificar aquí lo del sonido, evidentemente se sugiere que el poder del espectáculo no puede reducirse a un modelo óptico, y es inesperable de una organización más amplia del consumo conceptual. (...) La plena coincidencia entre sonido e imagen, entre voz y figura, no era sólo una nueva y crucial manera de organizar el espacio, el tiempo y la narrativa, sino

¹⁶³ Efectivamente todos los sonidos fueron captados en un barrio marginal de la comuna de Peñalolén, Santiago.

¹⁶⁴ MARCHÁN FIZ, Simón. *op. cit.* pp. 215.

¹⁶⁵ CRARY, Jonathan. *Espectáculo, atención, contramemoria*. [Fotocopia inedita] Santiago de Chile, s/a. Trad. Adriana Valdés, p. 4.

que instituía una mayor autoridad sobre el observador, exigiéndole un nuevo tipo de atención.”¹⁶⁶

La sincronización entre imagen filmica y banda sonora significa un grado de redundancia entre la percepción visual y auditiva, que provoca una “estandarización de la percepción, o lo que podríamos llamar un efecto de espectáculo”.¹⁶⁷ No obstante, en la instalación sonora tenemos elementos que no se extienden en las mismas dimensiones. Los elementos visuales / táctiles se despliegan en el espacio, medibles en centímetros. Las relaciones entre ellos son relaciones espaciales de yuxtaposición y superposición. Aunque los sonidos también tienen fuentes (parlantes) identificables en el espacio y así los sonidos emitidos tienen lugar espacial, la superposición y especialmente la yuxtaposición es básicamente temporal.

La observación espacial con el ojo y el desplazamiento frente a la instalación sí funciona en el tiempo, pero este tiempo es definido por el propio espectador. De modo similar se escucha la banda sonora –que tiene su tiempo inherente– espacialmente, acercándose a los diferentes parlantes en medio de los elementos visuales. El oyente selecciona entonces del total del sonido disponible las partes que le interesan. Estas partes jamás pueden provocar una animación de los elementos visuales estáticos. En vez de sincronía se debe hablar entonces de paralelismo. Es con esta separación perceptual entre imagen y sonido que se trata de evitar la espectacularización de la obra.

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 6.

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 7.

3.3 LA INSTALACIÓN SONORA Y LA MÚSICA EN EL ESPACIO

Si entendemos como una posibilidad de la espectacularización la saturación de todas las vías de percepción en forma redundante, o en nuestro caso la sincronía entre sonido e imagen, esta espectacularización la encontramos también en un concierto musical, donde habitualmente la imagen (la escenografía y la actuación de los músicos) es la circunstancia de la realización (del acto performático) del concierto. Rara vez el público tiene la posibilidad de “usar” el concierto, o sea, apropiarse en forma autodefinida del suceso musical.

Con la incorporación de una dimensión espacial en la composición y las posibilidades de desplazamiento físico del público, y la facultad de seleccionar y recomponer individualmente la obra musical, algunos compositores del siglo XX trataron de ampliar la competencia del oyente en la constitución de la obra.

3.3.1 Instalación y arquitectura musical

Lo más cercano al concepto de la instalación sonora en el sentido discutido anteriormente es probablemente la composición de Edgar Varèse, “*Poème Électronique*”, creada para el Pabellón Philips en la Exposición Universal en Bruselas, 1958.

“Para la composición de esta obra Varèse utiliza cuatro tipos de material sonoro diferente: a) voces humanas, fundamentalmente cantando; b) ruidos naturales y de máquinas; c) sonidos instrumentales como acordes de piano, órgano, campanas y pequeños fragmentos instrumentales, y d) ondas senoidales producidas por osciladores electrónicos.

Todos estos materiales son transformados o alterados por procedimientos electromecánicos como cambios de velocidad en la lectura de las cintas, filtros y distorsiones, y posteriormente superpuestos en lectura simultánea, como los instrumentos de una orquesta, para conseguir racimos sonoros con un nuevo timbre y textura.”¹⁶⁸

¹⁶⁸ MADERUELO, Javier. *Edgar Varèse*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1985. pp. 122, 124.

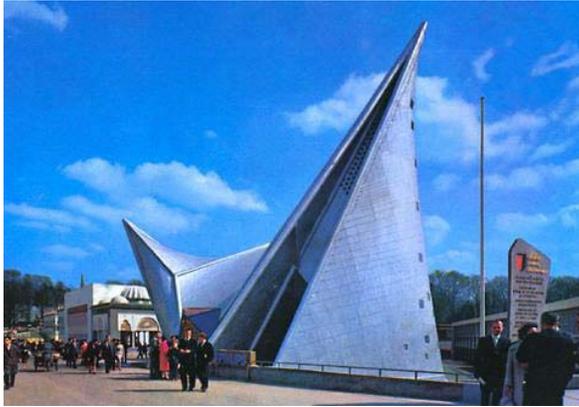


Fig. 16 y 17. Le Corbusier & Yannis Xenakis:
Pabellón Philips, Exposición Universal, Bruselas, 1958.

La composición, de una duración de 480 segundos, fue emitida por 400 parlantes desde el techo del pabellón, construido por Le Corbusier y Yannis Xenakis, acompañada por la proyección de diapositivas de Le Corbusier. Aquí no hubo interpretación en vivo, sino la



Fig. 18. Pierre Henry dirige la distribución espacial de sonido de música concreta.

reproducción permanente y repetitiva de una composición para cinta, que el compositor realizó en el estudio electrónico de Eindhoven, Holanda.

La manera de componer y el material sonoro empleado son muy cercanos al concepto de la *musique concrète*, desarrollado por Pierre Schaeffer en Francia.¹⁶⁹ Este compositor ya había experimentado algunos años antes con la espacialización de sus composiciones sobre cintas, aunque en el marco tradicional de concierto. La distribución del material sonoro-

¹⁶⁹ Compare cap. 3.4.2.

musical se efectuó en vivo. Muy similar a un director de orquesta, el “ejecutor” de la obra define en cada momento de qué dirección vienen los sonidos musicales. El público no obstante no se mueve y percibe la direccionalidad de los sonidos desde su butaca.¹⁷⁰

3.3.2 Concierto y arquitectura musical

Algo estructuralmente distinto realizó Karlheinz Stockhausen en Osaka, 1970:

“(…) el Pabellón Alemán de la Exposición Universal de 1970 consistió en una inmensa esfera provista de una plataforma central –transparente y permeable al sonido– donde estaba situado el público, el control de sonido y seis balcones para intérpretes solistas por encima del público. Cincuenta altavoces fueron distribuidos en siete círculos, controlados desde la mesa de mezcla, provisto de catorce entradas de micrófonos. Todas las combinaciones imaginables entre altavoces eran posibles. Por tanto, cualquier figura «geométrico-sonora» se podía crear en el espacio a partir de estos cincuenta puntos repartidos en la esfera.”¹⁷¹

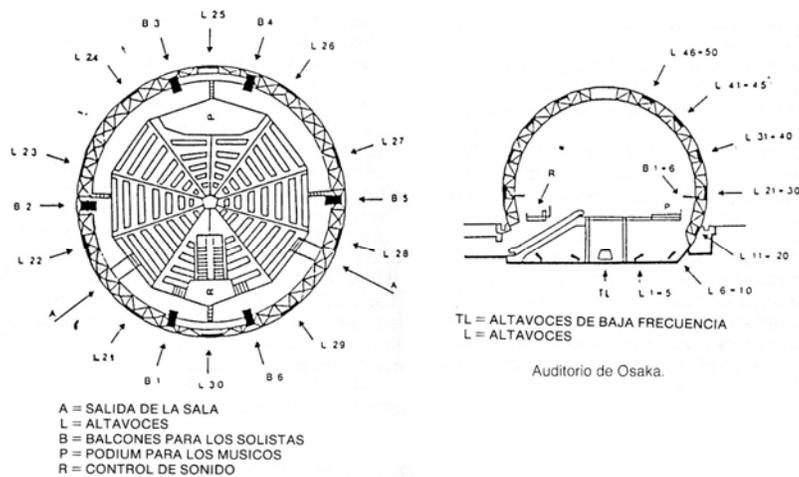


Fig. 19. Karlheinz Stockhausen: Pabellón Alemán, Exposición Universal, Osaka, 1970.

¹⁷⁰ PRIEBERG, Fred K. *Música y Máquina*. Barcelona, Zeus, 1964. pp. 158-160.

¹⁷¹ LOPEZ, José Manuel. *Karlheinz Stockhausen*. Madrid, Circulo de Bellas Artes, 1990. p. 75.

Mucho más notorio que en el caso del Pabellón Philips, aquí había un intento de unidad entre espacio arquitectónico y música; la arquitectura fue producto del proyecto del compositor. No obstante, en ambos casos tanto la ubicación del público como las ubicaciones de los músicos y parlantes fueron claramente definidas. El oyente se debió sensibilizar por el carácter espacial de la música, no fue él quien se movió en el espacio. El carácter de concierto implicaba para el público tiempo y ubicación preestablecidos de escucha. Fue el compositor el que tomó todas las decisiones respecto de su obra y ofreció –según las definiciones anteriormente discutidas– más bien un ambiente musical.

3.3.3 Fragmentación del concierto y movimiento del público

En otras de sus composiciones musicales, Stockhausen planteó una espacialidad distinta, esta vez no a base de una arquitectura ideal, sino a través de la ocupación performativa de espacios heterogéneos. En “*Musik für ein Haus*” (Música para una casa) de 1968, el compositor dividió la presentación de un concierto de algunas de sus composiciones en cinco salas en tres pisos de un gran edificio:

“Se trataba en esta ocasión de encontrar un equivalente espacial a la polifonía musical, es decir, de crear una situación poliespacial que reprodujese la superposición de diferentes estratos sonoros.

(...) ya que no se trata de mostrar aquí las potencialidades de una obra, sino también de entrelazar controladamente la interpretación de dos, tres, cuatro o cinco simultáneamente. Cada instrumentista disponía de un plan formal de la obra y no debía sino mirar un reloj para seguirlo. Las salas estaban sincronizadas entre ellas por micrófonos y altavoces conectados a la sala de control, situada en el sótano. Flechas indicadoras en los pasillos servían para orientar a los músicos a trasladarse de unas salas a otras según las indicaciones de la partitura, transformándose así un trío en un quinteto, o un cuarteto en un dúo.”¹⁷²

¹⁷² *Ibid.* pp. 73f.

Más que de una “composición” aquí se trata de un concepto de concierto espacial. La subordinación de la composición singular a este concepto global no deja escuchar las obras por separado, y así el acto de significación por parte del público se realiza en el marco del concierto total. Aquí se puede encontrar una similitud en la operación de la subordinación del objeto de arte a la totalidad de la exposición.¹⁷³ En otros conciertos de Stockhausen ¹⁷⁴ el público se puede desplazar de una sala a otra para así determinar su programa de escucha.

Aunque en este aspecto las composiciones musicales se acercan al concepto del “uso” en el sentido de la instalación, en otro las diferencias se mantienen. La ejecución de una composición predefinida –en el caso de Stockhausen hasta en los detalles mínimos– impide que el oyente realmente participe en la constitución de la obra. Su movimiento entre las salas, su concentración en una u otra parte del todo, no influye sobre la duración o intensidad de la oferta acústica. El concierto empieza, se desarrolla y termina según los criterios del autor.

3.3.4 El espacio musical en movimiento

Más radical en el concepto del espacio sonoro-musical fue el compositor John Cage. En su “*Il Treno di John Cage*” ¹⁷⁵ el compositor propone múltiples relaciones entre espacios y lugares geográficos, físicos y sonoros. En tres días consecutivos un tren con nueve vagones parte de la estación de Bolonia, cada vez en recorridos distintos por los pueblos cercanos. En cada vagón se encuentran parlantes que emiten los ruidos grabados en el mismo momento por micrófonos debajo de los vagones, más paisajes sonoros previamente grabados “de la zona, es decir música,

¹⁷³ Compare cap. 3.1.2.

¹⁷⁴ Compare su concierto en las cuevas de Jeita (Líbano) y el estreno de su composición “*Sternklang*” en Berlín. LÓPEZ, José Manuel. *op. cit.* pp. 74, 77.

¹⁷⁵ John Cage: “El tren de John Cage (A la búsqueda del silencio perdido). 3 excursiones en un tren preparado, variaciones sobre un tema de Tito Gotti, de John Cage con la colaboración de Juan Hidalgo y Walter Marchetti.” En: SARMIENTO, José Antonio (Ed.). *zaj*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996. p. 185.

ruidos y sonidos, (...) de la vida diaria, los días laborales o los domingos”.¹⁷⁶ El público se puede mover en los vagones, decidir qué quiere escuchar en cada momento o presenciar en pantalla las actividades en los otros vagones. Llegando a una de las estaciones de los pueblos, el tren se para y la emisión de los sonidos hasta ahora en el interior se traslada bruscamente a parlantes en el exterior de los vagones. En cada estación estaba organizada una “fiesta” en las cuales había músicos o grupos musicales tocando en vivo y simultáneamente y que se incorporaban al público a la salida del tren a otras estaciones, tocando su música en el interior de los vagones.



Fig. 20 y 21. John Cage: Il treno di John Cage, Feste Musicali a Bologna, 1978.

Cage reflexiona acerca del evento, dando especial énfasis al concepto de “uso” de su evento musical por parte del público, acercándose así a las características discutidas frente a la instalación sonora:

“más que de música, se tratará de una experiencia de vida..., se tratará de disfrutar de todos los sonidos, de todos los ruidos de un tren en marcha: los silbidos, las frenadas, etcétera. En suma, habrá una gran abundancia de sonidos, (...) en el «tren» te puedes mover, decidir qué quieres escuchar (...) y qué quieres hacer (...). (...) toda experiencia se basa en la dialéctica entre tiempo y espacio; en el «tren» habrá una expansión del entorno del tren hacia cada una de las fiestas de cada estación. (...) sonidos y ruidos del entorno ampliados, superpuestos y entrecruzados constituirán una especie de magma sonora polivalente en el que el público-viajero podrá reconocerse en su propia selección.”¹⁷⁷

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ BARBER, Llorenç. *John Cage*. Madrid, Circulo de Bellas Artes, 1985. pp. 79 f.

3.3.5 Instalación y *environment* (2)

A pesar de varias similitudes entre instalación sonora y música espacializada, que llega hasta la semejanza en la relación público - obra (lo que dificulta una categorización estricta), siguen vigentes diferencias fundamentales entre ambas; en nuestro contexto, principalmente la temporalidad en la cual se despliegue la forma estética. En la instalación sonora el tiempo es entendido como una constante del espacio, es decir, mientras la instalación existe físicamente también la sonoridad (el material sonoro) es parte de la presencia continua. El espectador define en qué momento y por cuánto tiempo quiere observar y escuchar la instalación. En las propuestas sonoro-espaciales que provienen de la música, es la composición o el conjunto de obras las que definen la duración de la escucha. Hasta en el caso del “tren” de John Cage el oyente-usuario tiene que adaptarse al horario preestablecido del evento.

Esa predefinición del tiempo de la escucha está dada por la estructura interna de una obra musical, donde sus elementos, los sonidos, están articulados entre sí. El significado de cada elemento se da después de conocer, de haber escuchado la totalidad de la obra. Para Sergio Rojas ¹⁷⁸ esta articulación interna distingue la música del arte sonoro, donde los sonidos mantienen su carácter de ruido, “la remisión (...) a su fuente material de origen (...). Con la administración estética de esa remisión –identificada o indeterminada– el sonido provoca una inquietud en el destinatario de la obra, una «inquietud de sentido»”.¹⁷⁹

“El ruido es el coeficiente de resistencia que el sonido ofrece a su ingreso en la música”.¹⁸⁰ O sea, el ruido es el elemento que conecta el suceso sonoro con lo externo, lo incontrolable por el compositor, es la materia que “saca al sonido de la cadena significativa, altera su disponibilidad como lenguaje, en cuanto que su «sonoridad» dificulta la construcción de frases

¹⁷⁸ ROJAS, Sergio. “¿Queda todavía algo de «ruido» en el sonido?” RadioRuidoRevista 1:13-20, Santiago de Chile, otoño 2008.

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 6.

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 5.

musicales, esto es, la posibilidad de que el auditor pudiese atribuirles una significación subjetiva.”¹⁸¹

Si entendemos entonces el ruido como puente hacia los espacios y tempos exteriores de la obra, y esta exterioridad es evidentemente subjetiva dependiendo de cada auditor, la construcción del significado no se puede basar en una totalidad de estímulos auditivos, en una obra articulada por completo. El ruido mismo entrega las condiciones en los cuales una obra sonora puede funcionar, da significado, aunque no es y nunca puede ser percibido por completo.

Con otras palabras, las instalaciones en general construyen espacios y temporalidades abiertas, limitadas por decisiones del público y no tanto por el autor / compositor. El público entonces es un usuario que experimenta a través de la composición activa de los componentes un acercamiento plurisensorial, donde él mismo es incorporado en la constitución de la obra. Él mismo define la dimensión espacial y temporal de la obra a través de la decisión respecto de si ciertos estímulos sensoriales pertenecen o no a la propuesta estética.

Esta distinción es particularmente importante en el caso de una instalación, en la que los elementos visuales se reducen al equipo de reproducción y el espacio arquitectónico dado, no construido para la instalación. En mi trabajo “*Kreuzfahrt*” la cercanía formal con propuestas musicales, tanto en el material sonoro como en la presentación de ello, contrasta con el grado de apertura temporal y espacial, atípica en la música. Además está problematizado en la obra misma el rol del autor y su posición frente a su obra y el público.

¹⁸¹ *Ibid.* p. 6.

3.4 “KREUZFAHRT”: PAISAJE SONORO Y POSICIÓN DEL SUJETO

Entre 2001 y 2004 viví en Barcelona, ciudad con una estructura urbana bastante distinta a Santiago. La última es una ciudad donde se vive puerta adentro, es decir, la comunicación social se basa en la vida del hogar y los espacios cerrados; la ciudad pública es principalmente un espacio de desplazamiento entre dos actividades. Santiago no invita a pasear: sus parques no son nada más que una franja verde entre dos calles altamente transitadas, las veredas tienen un ancho mínimo que impide bajar la velocidad al caminar sin tropezarse con el transeúnte que viene atrás, su extensión desborda toda posibilidad de evitar el transporte público o el auto propio (entes con pocas o nulas posibilidades de intercambio social).

En Barcelona, al contrario, se vive puerta afuera, causa no solamente de la adecuada estructuración urbana sino también de la malísima calidad de vivienda. Mientras amplias veredas, distancias razonables y una gran oferta cultural en los barrios estimulan el uso del espacio público como lugar de encuentro, los oscuros, pequeños pero largos departamentos (pisos) con apenas dos o tres ventanas en sus extremos, sus delgadísimas paredes que cortan la vista pero no el oído, impide que el “hogar” juegue un rol protagónico en la construcción de un espacio social.

Esta diferencia dinámica de habitar la ciudad me provocó curiosidad e interés por apropiarme de aspectos claves, interpretarlos y representarlos en entornos distintos. Respecto de Santiago, lo intenté años atrás con la serie de “Paisajes Marginales”, objetos, paneles y las instalaciones visuales. Las condiciones específicas de Barcelona, ciudad altamente ruidosa, donde se funden los sonidos urbanos de altos decibeles en el exterior con las expresiones sonoras personales, íntimas en el interior de la casa, me hizo elegir el sonido como material apropiado.



Fig. 22. Rainer Krause: Kreuzfahrt, 2006.
Universidad UNIACC, Santiago.

En mi instalación “*Kreuzfahrt*”¹⁸² (viaje en crucero, viaje cruzado) se “cruzan” tres líneas de trabajo distintas del arte sonoro: la elección del material (y el procedimiento de captación) se orienta al concepto de paisaje sonoro; la organización del material en el tiempo (más el acto de componer y no tanto la estructura temporal como resultado) está cerca de la *musique concrète* y la organización del material en el espacio la hice bajo el formato específico de la instalación sonora. Cada una de estas

tres líneas presenta aspectos específicos de percepción y relaciones distintas entre sonido, espacio y público.

3.4.1 La elección del material: el paisaje sonoro

La mayor parte del material sonoro de “*Kreuzfahrt*” son grabaciones del entorno urbano de Barcelona. El acto de grabar era al inicio un puro registro con intenciones documentales, muy parecido al acto de fotografiar situaciones u objetos, los cuales llaman la atención sin una razón precisa mientras uno transita por las calles con otros fines. Así también su función debería ser la de un archivo que permite en su consulta recordar situaciones y acontecimientos específicos. La mayoría de los sonidos grabados cumple la función –en la reproducción posterior y fuera de su contexto original específico (que son las calles y túneles del metro de Barcelona)– de evocar la

¹⁸² Instalación sonora en formato 5.1 sin imágenes. Realizada por primera vez en la Galería de la Escuela de Artes Visuales y Fotografía de la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación (UNIACC), Santiago de Chile, junio/julio 2006.

fuente sonora, entes y sucesos concretos. Pero sí es necesario el conocimiento del contexto original general (la cultura urbana occidental).

Como ya he discutido en el capítulo 2.2.2 respecto de la retórica de la imagen, la percepción de una foto y de una grabación sonora difiere en varios puntos, diferencias que también tienen su importancia en el formato de la instalación sonora. No obstante el posible carácter documental de la fotografía, tiene su similitud en ciertos trabajos sonoros.

La intención documental de recolectar sonidos del entorno fue teorizada por primera vez en profundidad por el artista canadiense Ray Murray Schafer en los años 60, quien introdujo el término *soundscape* (paisaje sonoro) en la discusión estética. Partió de una visión crítica del entorno sonoro urbano, su contaminación acústica y la pérdida de sonidos naturales,¹⁸³ y destacó el rol fundamental de la grabación para el análisis de lo que escuchamos en nuestro alrededor:

"Grabar sonidos es colocar un marco alrededor de los mismos. De la misma forma que una fotografía enmarca un determinado entorno visual que puede ser analizado detallada y cómodamente, una grabación sonora asila un entorno acústico y lo convierte en un evento repetible, susceptible de ser examinado".¹⁸⁴

En 1973 Schafer publicó "*The Vancouver Soundscape*", una recopilación de sonidos grabados del entorno (urbano y natural) de Vancouver, montados de tal forma que deberían "mostrar" –hacer perceptible– el carácter sonoro de esta ciudad. El montaje de los sonidos, la intención de representar, significa el acto de "componer" el sonido. Un paisaje sonoro entonces es la composición de un entorno sonoro.

Tomar la decisión de transformar las grabaciones "documentales" en paisaje sonoro, significaba cambiar la forma de recolección del material. "*Kreuzfahrt*" es la composición de un aspecto del entorno sonoro de la ciudad de Barcelona, y en especial su Metro. El procedimiento de grabar y el material resultante me impusieron este entorno particular: la mayoría de las grabaciones las realicé en el camino entre mi casa y mi oficina, trayecto que recorrí dos veces al

¹⁸³ SCHAFFER, Ray Murray. *The Tuning of the World*. New York, Knopf, 1976.

¹⁸⁴ SCHAFFER, Ray Murray. Cit. en CUADRAS, Ferrán, *Comentarios a cierto repertorio paisajístico*. [en línea] <<http://ocaos.cccb.org/sonoscop/soundscape/cuadrass.html>> [consulta: enero 2006].

día, cinco veces por semana. Empecé con la grabación selectiva de algunos sonidos que me parecían especialmente claros y/o ilustrativos para representar un acontecimiento, una situación o un objeto relevante del trayecto. Pero este procedimiento significa una selección de sonidos antes de haber la posibilidad de darles lecturas diferenciadas a través de escuchas repetitivas. La decisión de si son o no relevantes se basa en la escucha del entorno sonoro, no del sonido en sí.

Además, después de escuchar las grabaciones fue evidente que los sonidos no estaban aislados de su entorno, no había “ningún marco alrededor de los mismos”. El micrófono no permite la misma selección de un “objeto sonoro” como la cámara con un objeto visual. Aislar un sonido específico de su entorno sonoro requiere un “rodaje sonoro”,¹⁸⁵ la creación de una situación apta para la captación del sonido sin ruidos simultáneos o vecinos, elegir hora, lugar y técnica (micrófonos) adecuados. Así el momento de grabación sonora ya es parte de la creación sonora.

Por la debilidad conceptual que significa una selección previa del sonido por grabar y los altos costos del rodaje sonoro empleé otro método de trabajo para “*Kreuzfahrt*”. Grabé en el transcurso de dos semanas todos los recorridos de ida y vuelta entre casa y oficina sin interrupciones. Usé un micrófono omni-direccional, que no privilegia ninguna dirección y así no permite ninguna concentración en un sonido específico, ningún control sobre el carácter del material sonoro en el momento de grabación. El resultado eran dos docenas de audio-tracks de la misma duración que el trayecto recorrido, desde la salida por la puerta de mi casa hasta la entrada en la oficina de mi trabajo y al revés. La calidad acústica de las grabaciones varía según las condiciones de cada día: clima (viento, lluvia), flujo de tránsito, cercanía o lejanía de transeúntes, etc.

La selección definitiva de los sonidos en “*Kreuzfahrt*” fue realizada después a través del computador, escuchando repetidamente cada track, cortando fragmentos según criterios técnicos y estéticos de cada uno. Los tracks definitivos de “*Kreuzfahrt*” son montajes de ellos. Los diferentes intervalos en el camino (subir y bajar escaleras, caminar por la calle, usar las diferentes líneas del Metro, túneles subterráneos de conexión) los estructuraron rítmicamente,

¹⁸⁵ CHION, Michel. *El arte de los sonidos fijados. op. cit.* p. 97.

aspecto formal que me permitió tomar el camino mismo como punto de partida de la organización del material en una composición.

3.4.2 La organización del material en el tiempo: *musique concrète*

Este aspecto subjetivo en la selección y el uso del material difiere de la “ética ecológica”¹⁸⁶ y del afán de la documentación de Murray Schafer y otros trabajos en el marco de los paisajes sonoros. La incorporación del sujeto recolector y selector como factor dominante para la estructura de la obra, acerca “*Kreuzfahrt*” al concepto de la *musique concrète*, término creado por Pierre Schaeffer al fines de los años 40 en los estudios de la Radio Francesa.¹⁸⁷

En la *musique concrète* se reflexiona por primera vez acerca de la relación entre composición musical y del desarrollo técnico que posibilitó la grabación, el almacenamiento, la manipulación y reproducción del sonido, separado de su tiempo, espacio y fuente original. Pierre Schaeffer se interesó por las características internas de los sonidos grabados, la calidad estética del material. Disminuyendo las referencias de las fuentes a través de la edición electrónica, la *musique concrète* insistió en el sonido fijado¹⁸⁸ como material, en oposición a la música electrónica, que surgió en el mismo tiempo usando sonidos sintetizados electrónicamente.

Desde el grado de “naturalismo” del sonido, su reconocibilidad o su calidad abstracta como material musical, surge la pregunta sobre la manera en que un oyente puede percibir todos y cada uno de los sonidos. Si la *musique concrète* insiste con mucha vehemencia en el aspecto de

¹⁸⁶ IGES, José. *Soundscapes: una aproximación histórica*. [en línea] <<http://ocaos.cccb.org/sonoscop/soundscape/igess.html>> [consulta: agosto 2007].

¹⁸⁷ SCHAEFFER, Pierre. *op. cit.* p. 23.

¹⁸⁸ “Fijados (sonido) (...): término propuesto con preferencia al de “sonidos grabados” (que pone demasiado el acento en una supuesta “realidad sonora” preexistente a su fijación), para designar los sonidos estabilizados e inscritos en sus detalles concretos en un soporte de grabación cualquiera, sea cual sea su rigen y la manera en que han sido obtenidos. (...)”CHION Michel, *El arte de los sonidos fijados*. *op. cit.* p. 96.

la fijación sonora como esencial para la obra, es porque la considera una experiencia estética más rica, más compleja, que en la música tradicional y electrónica.

El argumento a favor del uso de todo el universo de sonidos para la composición musical es el siguiente: mientras la música tradicional y electrónica solamente requiere de la escucha reducida, el recital literario principalmente la escucha codal y el radio-teatro además la escucha causal, la *musique concrète* pretende activar y hacer consciente las tres a la vez.¹⁸⁹ Así va más allá de la percepción habitual del entorno cotidiano, donde nos preguntamos permanentemente – por razones de supervivencia– por la causa de los sonidos, y donde decodificamos inconscientemente múltiples mensajes sonoros, pero la escucha reducida aparece solamente con la introducción ocasional de trozos musicales o sonidos altamente molestos o dolorosos.

Consecuentemente, el procedimiento de organizar el material sonoro temporalmente (la composición), difiere de la *musique concrète* en relación con la música tradicional o electrónica. Mientras las últimas parten de una idea previa, desarrollando el material según su necesidad (notación en la música tradicional, sintetización en la electrónica) para la presentación (intérpretes, cinta magnética), en la *musique concrète* el camino es al revés. El compositor parte del material disponible y ya audible, lo analiza en el estudio según sus características inherentes y desarrolla a través del trabajo práctico de manipulación y montaje de la cinta (o disco) final, que por supuesto no requiere un intérprete. Con o sin muchas referencias a la fuente (reconocibilidad), la estructura interna de cada sonido fijado, sus posibilidades sintácticas, valor semántico y su potencial narrativo determinan de manera más notoria la forma macro de la obra que en los procesos de composición musical habitual.

La manera de componer temporalmente “*Kreuzfahrt*” fue determinado por dos aspectos del mismo material: las características de cada grabación: duración, calidad, tiempo necesario para su reconocimiento (“imaginación”), y su posición temporal en el macro-suceso “viaje casa-oficina”. Las mencionadas secuencias que estructuraron el camino real de recorrer eran la guía de la estructuración temporal de la obra, su ritmo, duración de las partes y del total. O sea, la obra dura con bastante exactitud el promedio del trayecto entre mi casa y la oficina.

¹⁸⁹ Compare cap. 2.3.2.

Este “realismo narrativo”, que es más bien una característica de los paisajes sonoros, se ve alterado por tres decisiones conceptuales que diferencian a la obra de éstos y de la *musique concrète*. En primer lugar la intención de mostrar un ambiente sonoro no como algo especial, único y efímero, sino como una constante estructural, que se manifiesta periódicamente con el recorrido del mismo trayecto, me hizo buscar una forma retórica adecuada. En el caso de la repetición o *loop*, se requiere una correspondencia formal y semántica entre el fin de la primera secuencia y el principio de la segunda, que permite superponerlos de tal manera que no se produzca un corte o quiebre.¹⁹⁰

Pero el simple *loop* con su característica circular no puede reflejar una característica importante en la estructura constante del aburrido trayecto diario: la ida y la vuelta por el mismo camino, con los mismos sonidos pero en orden inverso: el principio del péndulo.¹⁹¹ Monté paralela a la secuencia de las grabaciones de la ida una secuencia de grabaciones de la vuelta, distribuyéndolas en dos canales de audio separados: un vaivén simultáneo, un quiasmo.

3.4.3. La posición del sujeto

La segunda decisión fue producto de una falencia en la actividad grabadora in situ: el roce del micrófono contra mi chaqueta mientras caminaba y grababa, mi propia respiración, mis pasos y el viento fuerte en los túneles del Metro produjeron ruidos involuntarios, que se superponían a las grabaciones del entorno. En la revisión posterior del material grabado me di cuenta de que sería difícil filtrar todos estos ruidos colaterales, razón por la cual decidí incorporarlos e incluso reforzarlos en algunas partes de la obra, justamente para integrar el sujeto grabador con sus condiciones precarias –desde el punto de vista profesional– en la estructura compositiva de la obra.

¹⁹⁰ Un ejemplo en la literatura: STEIN, Gertrude. *Una rosa es una rosa es una rosa*. La secuencia empieza y termina con “una rosa”. La repetición puede ser eterna.

¹⁹¹ En Alemania se habla del “tráfico pendular” (*Pendelverkehr*) y *Pendler* = “trabajador que diariamente viaja entre su casa y su lugar de trabajo”. Langenscheidt Diccionario de Bolsillo. Español-Alemán, Alemán-Español. Berlín y Munich, 1997.



Fig. 23. Caspar David Friedrich:
El Trotamundos sobre el Mar de
Neblinas, aprox. 1818.

La consecuencia de esta decisión se puede explicar a través de una comparación con un procedimiento similar de las artes visuales, especialmente de la pintura: la figura de espaldas. En 1818, aproximadamente, el pintor alemán Caspar David Friedrich pintó el cuadro “El Trotamundos sobre el Mar de Neblinas”. El centro del cuadro ocupa una figura, vista de espaldas, contemplando un espectáculo natural en las montañas. La figura oculta el área donde convergen las líneas composicionales del cuadro como en un foco.¹⁹² Para contemplar el paisaje pintado el observador del cuadro tiene que pasar primero al plano del observador pintado, poniéndose en su lugar. Pero ya es evidente que este lugar es un lugar pintado igual que el paisaje. No vemos entonces un paisaje sino la imagen de un paisaje. Con la introducción del observador al mismo

cuadro se cambia el concepto del paisaje. Ya no es algo independiente del sujeto y que se puede documentar en forma objetiva. El observador en el cuadro condiciona al observador del cuadro y hace consciente el proceso de observación.

En “*Kreuzfahrt*” los ruidos corporales, producto del manejo subjetivo de la técnica, cumplen un rol similar a la figura de espaldas en la pintura. Lo que el oyente de la obra percibe como sonidos de un entorno urbano, es producto de grabaciones específicas, de una selección subjetiva, de un montaje deliberado y una puesta en escena en condiciones totalmente diferentes del entorno original de la grabación.

¹⁹² Por falta de objetos geométricos, en este caso no se puede hablar de un punto de fuga. Compare análisis del cuadro en: HOLSTEN, Siegmund & HOFMANN, Werner. „Friedrichs Bildthemen und die Tradition“. En: HOFMANN, Werner (Ed.). *Caspar David Friedrich 1774 – 1840*. München, Prestel, 1974. p. 40.

Pero como el sujeto manipulador (el artista) elige el material con que forma la obra, también el material y el contexto específicos de captación influyen en sus decisiones. Decidí incorporar sonidos distintos a los anteriores, no captados en el entorno urbano, ni sonidos corporales o accidentales, para hacer perceptible este contexto y ofrecer lecturas de los sonidos concretos ¹⁹³ más amplios. Seleccioné pequeños fragmentos de un programa de radio sobre estrategias subversivas (frases cortas o palabras) y los monté de tal manera en medio de los demás sonidos, que estructuran la obra en “capítulos”. Las palabras pueden ser escuchadas como “subtítulos” o como comentarios acerca de los sonidos concretos.

El tema de las estrategias subversivas, extraído de las discusiones político-sociales alternativas de las grandes urbes europeas, se relaciona con los sonidos urbanos en forma bidireccional: el texto critica la imagen auditiva (el sonido reconocido), la pone en un contexto distinto al contexto interno de la obra (la composición del material), le impone una lectura política.¹⁹⁴ Y al revés, el texto está connotado por los sonidos colindantes, su contenido semántico es cambiado respecto de su contexto abstracto original (el texto en el programa de radio), la palabra (el lema) se concretiza en una cotidianidad específica.

También se puede leer (decodificar) el texto como elemento subversivo en relación con la propia obra “*Kreuzfahrt*”. Elementos extraños en su propia estructura formal, los comentarios entorpecen el esquema de una percepción homogénea a la obra, cuestionan un concepto de visión paisajística o composición *concrète*. Incluso no son propios del formato de instalación sonora, donde la falta de narración es habitual. Las “objeciones” verbales constituyen entonces instancias de reflexión sobre el trabajo propio y su validez como propuesta estética.

¹⁹³ Uso el término “concreto” en el sentido de Pierre Schaeffer, quien con este adjetivo define “objetos sonoros, extraídos directamente del mundo exterior de los sonidos naturales y de los ruidos”, diferenciados así de sonidos producidos electrónicamente. La grabación, edición y amplificación de estos sonidos concretos sí implica una modificación electrónica. SCHAEFFER, Pierre. *op. cit.* p. 23.

¹⁹⁴ Respecto de esta relación entre sonido y texto, compare cap. 2.3.4.

3.4.4. La organización del material en el espacio: la instalación del sonido

Mientras la organización temporal del material sonoro en “*Kreuzfahrt*” se orienta fuertemente a la temporalidad del suceso real “viaje casa-oficina”, sería ilusorio pretender una representación espacial del sonido cercano a las condiciones originales de los lugares de grabación, ya que las grabaciones las realicé en estado de movimiento físico, o sea, no existe un lugar fijo de grabación que se podría comparar con un lugar fijo de presentación de la obra.¹⁹⁵ Por otro lado monté tres pistas distintas de la misma longitud (los dos vaivenes del viaje más los sonidos corporales y las falencias técnicas), que sugieren espacios físicos distintos en el mismo lapso de tiempo. En una simple superposición de las pistas estos espacios se mezclan y se desvanece la calidad de pista separada, es decir, sería imposible distinguir cuáles de los sonidos pertenecen a la ida o a la vuelta, y cuáles de los sonidos corporales (pasos, respiración) son míos o de transeúntes cercanos.

Esta característica del material sonoro requiere una diferenciación espacial en el momento de reproducción, o sea un método que posibilita al público distinguir los sonidos según la pista a la que pertenecen. Esta distinción le permite construir un sentido de la obra y deja de ser una mera documentación de un aspecto específico del ambiente urbano.

En “*Kreuzfahrt*” se reproduce el sonido a través de la repartición del material sonoro a cinco canales de audio (formato 5.1¹⁹⁶) y la distribución de las fuentes sonoras (parlantes) en distintas ubicaciones en la sala. La pista de ida se escucha por dos parlantes en un lado, la pista de vuelta por dos en el otro.¹⁹⁷ La pista de los sonidos corporales y falencias técnicas se escucha por un parlante sobre un plinto en el centro de la sala. Su posición física es equivalente a la que

¹⁹⁵ Aunque la relación entre perspectiva central en la pintura y la vista tridimensional a través de los dos ojos puede ser similar a la de un micrófono y los dos oídos, el límite de la comparación con el cuadro de Friedrich es evidente, donde por lo menos es imaginable un punto de vista fijo frente al paisaje.

¹⁹⁶ 5.1 es un formato para cine, donde el parlante central esta relacionado con la imagen proyectada o la pantalla. Eso implica una direccionalidad de la percepción. Con la falta de la imagen en “*Kreuzfahrt*”, donde el parlante central está ubicado en el centro de la sala (no en el eje central con una imagen), falta también la direccionalidad predefinida.

¹⁹⁷ Las direcciones izquierda y derecha por supuesto son intercambiables y dependen exclusivamente de la posición del oyente.

ocupa la figura de espalda en el cuadro de C. D. Friedrich: en el centro de la obra, en el foco de la percepción. Los “comentarios” verbales están distribuidos en distintos canales, pero mayoritariamente en la pista central. Los comentarios entonces son del trotamundos.

Pero al contrario de lo que pasa frente a un cuadro plano, el público de la instalación sonora elige –con su desplazamiento físico entre los parlantes– qué percibe de cada una de las pistas y en qué momento. Mientras en el cuadro de C. D. Friedrich el trotamundos siempre está presente, los ruidos corporales del recolector de sonidos en la instalación muchas veces están tapados por los sonidos del entorno. Si como observador frente al cuadro siempre tengo el mismo punto de vista que la figura en el centro, en la instalación me puede acercar o alejar de ciertos sonidos para escucharlos con más o menos atención.

Este proceso de “composición de la obra” mediante desplazamiento físico provoca una atención del público diferente a la contemplación habitual de obras de arte. En un concierto de música común (incluso en un concierto de música espacializada) o en una exposición tradicional, donde el público selecciona su percepción de la dimensión acústica o visual respectivamente, sabe distinguir exactamente entre obra y entorno, entre forma y fondo. El cuadro de Friedrich termina con el marco. No así en una instalación que abarca estímulos visuales, sonoros y táctiles (movimiento del cuerpo) simultáneamente. El entorno sonoro (sonidos que provoca el propio público y otros ruidos ajenos de la instalación) y visual (características arquitectónicas de la sala, el equipo de reproducción sonora, movimiento de otras personas, etc.) entra en la conciencia del receptor. “La situación «empírica», en la cual se encuentra la instalación, no sigue siendo una mera necesidad para la presentación y recepción de una obra, sino se transforma en un elemento indispensable del trabajo artístico.”¹⁹⁸

¹⁹⁸ SANIO, Sabine. „Hören im musikalischen Environment.“ *En*: MOTTE-HABER, Helga de la (Ed.). *Klangkunst: erschienen anlässlich von >sonambiente – festival für hören und sehen<*. München, Prestel, 1996. p. 232.

3.4.5. Material, forma y tecnología

“*Kreuzfahrt*” es una obra que se basa en los avances tecnológicos y conceptos estéticos de la última década. El sonido está fijado en un soporte que existe como tal hace recién 7 años (DVD-R). La codificación del sonido en cinco canales independientes (Dolby Digital AC-3 ¹⁹⁹) fue desarrollada para el cine y existe desde 1995. Soporte y codificación estandarizada hacen posible la reproducción de la obra en una gran gama de equipos de video domésticos, el DVD-R mismo es copiable en cualquier computador con grabador de DVD.

La fácil reproducción requiere por otro lado la adaptación del material sonoro a los estándares industriales actuales: el espectro de las frecuencias, la dinámica (diferencia entre el sonido más fuerte y el más débil), la duración de la pista sonora y la cantidad de los canales audio ya no se pueden elegir exclusivamente según las necesidades de la obra, sino que es necesario considerar las capacidades de almacenamiento del soporte y la técnica de codificación. Para Eduardo Subirats esta adaptación produce una “estética de la reproducción en el sentido más estricto de la palabra”:

“Este predominio de la reproductibilidad como postulado programático de la estética de las vanguardias (...), y de la reproducción como principio de la creación artística industrial y comercial, ha puesto fin a aquellos momentos originarios y utópicos que habían caracterizado el espíritu de los pioneros del arte moderno. (...) La reproducción técnica de los principios formales del período innovador de las vanguardias no sólo ha borrado su aura, sino que, con ella, también ha liquidado la promesa de felicidad, la voluntad de transformación y la esperanza de emancipación que las habitaba. En el lugar de su dimensión trascendente, utópica en el sentido estético y social de la palabra, se ha impuesto su valor normativo como pauta lingüística.”²⁰⁰

¹⁹⁹ “Dolby Digital, también conocido como AC-3 (*Audio Codec 3*, ‘código de audio 3’) (...): Sistema que proporciona sonido digital mediante seis canales independientes (lo que se llama también 5.1). Los tres canales frontales (izquierda/centro/derecha) proporcionan diálogos claros y nítidos y una ubicación precisa de los sonidos en pantalla, mientras los canales envolventes gemelos (trasero izquierda/trasero derecha) rodean al público y lo sumergen en la acción. El canal LFE (*Low-Frequency Effects*, ‘efectos de baja frecuencia’) proporciona un impacto real para las explosiones y otros efectos que pueden ser literalmente sentidos además de oídos. Como el canal LFE usa sólo sobre una décima parte del ancho de banda que los demás, se le llama canal .1.” [en línea] <<http://es.wikipedia.org/wiki/Dolby>> [consulta: julio 2007].

²⁰⁰ SUBIRAT, Eduardo. *El final de las vanguardias*. España, Anthropos, 1989. Versión digital, p. 4.

“La obediencia estricta a conceptos estilísticos prefabricados, (...) y la subordinación de estos paquetes estilísticos a los acabados formales de las diferentes corrientes de los pioneros de las vanguardias (...) son, en este sentido, las dos características más notorias de la gran producción artística desde la Segunda Guerra, (...)”²⁰¹

Sin duda bajo esta mirada “*Kreuzfahrt*” no presenta ninguna propuesta utópica en el sentido de las vanguardias históricas, y no puede ser de otra manera en un tiempo donde las utopías políticas han perdido toda su credibilidad. En su lugar “*Kreuzfahrt*” propone una práctica activa de percibir la realidad cotidiana y definir la posición del sujeto receptor como actor capaz de co-definir su entorno.

La forma de percibir la instalación sonora (no distinguir claramente entre forma y fondo, definición propia de la atención, componer secuencias de estímulos a través del desplazamiento físico) se asemeja a la percepción de una realidad urbana en general. Superposiciones de estímulos visuales y sonoros (y táctiles, olfatorios, etc.) se enfrentan con una selección de las atenciones sucesivas y la construcción de significados personales. Esta percepción multisensorial, habitual en la vida cotidiana, pero no reflexionada, se hace consciente en la instalación sonora. En ese contexto entiendo la instalación sonora como “formato de correspondencia”, apto para ensayar modos de percepción conscientes en la cotidianidad.

Aquí (por último) sí se mantiene un anhelo de las vanguardias históricas: que la obra no se entienda como el resultado de un ejercicio estético en un recinto exclusivo y protegido, sino como la materialización de conceptos capaces de producir una repercusión en la vida diaria.

²⁰¹ *Ibid.*

4. CONCLUSIÓN

El trabajo estético con sonidos no-musicales inscribe los productos –las obras– en el área del “arte sonoro”, un término un poco confuso y producto de una situación histórica diferente a la actual. Algo que en los años 70 del siglo XX tenía su razón y validez de descripción de una práctica artística, hoy con el desarrollo técnico electrónico omnipresente y sus implicancias en el arte se transforma casi en una palabra nostálgica, recordando los buenos tiempos de las vanguardias.

Sin embargo, lo anterior no es del todo aplicable en Chile, pues con el desfase de la asimilación de las propuestas provenientes de los centros internacionales de arte –que persiste a pesar del internet y de los viajes aéreos económicos– se mantienen en este país algunos reductos pre-contemporáneos, que facilitan la categorización de obras en cajas relativamente toscas. Así a nivel local el sonido no-musical como material estético todavía es algo extraño, desconcertante, produciendo un acentuado contraste con los materiales plásticos habituales e invita a dar nombre categórico a este tipo de obras.

No obstante, en el presente texto se especificaron las propuestas sonoras con términos más precisos, aunque igualmente discutibles. ¿Cómo se puede hablar de “obras radiofónicas” si en Chile no existen espacios radiales que las acojan? Estos trabajos parten como productos de posibilidades hipotéticas, producciones ideales para espacios virtuales, aprovechando su movilidad digital a otros contextos no-radiales. Como ya el mismo concepto de radio ha sufrido varios cambios en el transcurso de su historia –desde un instrumento de identidad nacional al principio en los años 30 con las emisoras AM, después la radio local de alta calidad sonora pero poco alcance geográfico de las emisoras FM, hasta los nuevos conceptos de la “radio individual” a través de técnicas digitales²⁰², también las “obras radiofónicas” experimentan cambios y no están amarrados al espacio radial clásico, nacional o local.

²⁰² Compare técnicas como *Live-streaming* y *podcasting*. STEINMETZ, Rüdiger. “Vom Broadcasting zum Personal Casting. Muss das Radio jetzt neu erfunden werden?” En: FÖLLMER, Golo & THIERMAN, Sven (Eds.). *op.cit.* pp. 82 ff.

Lo que hasta ahora sí se mantiene es el formato técnico del suceso sonoro radial: dos canales de audio, un rango de dinámica definida, cero visualidad. Este formato define la estructura de la obra, un suceso que se desarrolla en el tiempo, estableciendo relaciones temporales, rítmicas, narrativas, musicales entre los diferentes elementos sonoros (ruidos, lengua verbal, música) y no-sonoros (silencio). Este formato de audio es compatible con estándares de almacenamiento y codificación digital suficientemente universales para que las “obras radiofónicas” lleguen al público en formatos y espacios no-radiales, como el CD, el mp3, la página web.

Además, ambos trabajos radiofónicos discutidos ejemplifican posibles presentaciones en el contexto de la exposición de arte: en el primer caso en un programa radiofónico que acompaña una bienal, en el segundo caso como instalación. Aunque la obra “...actual//” mantuvo su forma singular y el formato radiofónico, la connotación del espacio radial en su subordinación al espacio expositivo de la Bienal del Mercosur, con su temática curatorial, influyó en la posible lectura de la obra. Ya no fue la vecindad con otros formatos radiofónicos (noticias, comerciales, reportajes, entrevistas) con que se contrasta la “obra” radiofónica, sino la diferencia de soporte entre radiofonía y exposición de objetos lo que definió su posibilidad de discurso.

Por su parte, la transformación de los “Trípticos Radiofónicos” en instalación significa un cambio de forma y formato. La separación temporal de los Trípticos entre sí, la imposibilidad de ser escuchados como un todo, característica primordial de la emisión radial ideada, desaparece en la versión instalativa y se transforma en una separación espacial, que el observador-oyente tiene que revertir con su movimiento físico entre las fuentes sonoras.

Las principales características de la instalación artística, uno de los formatos dominantes en las artes plásticas actuales en Chile, también son válidas para la instalación sonora y facilitan su lectura. El espacio expositivo como parte inherente de la obra, en el cual el público tiene que moverse para estructurar sus estímulos y así darle significado, es un condicionante de la instalación. El concepto de “uso” –la apropiación de la obra con alto grado de autodefinición por parte del público– debe ser un criterio de diferenciación con otros tipos de obras espaciales, como el conjunto de esculturas o el environment.

También existen diferencias con composiciones espaciales en el ámbito de la música, principalmente respecto del grado de apertura de la obra. Mientras en la música los elementos singulares de la composición se articulan entre sí, dándoles significado a través de su posición en relación a los otros elementos y el conjunto, en la instalación sonora estos elementos singulares tienen articulaciones más ambiguas –frecuentemente con referencias a elementos visuales (arquitectura) o externas a la obra– y connotaciones extra-sonoras, que permiten (y exigen) al público una lectura más allá de lo escuchado.

Otra diferencia formal es la dimensionalidad de los cambios sonoros. Mientras en la música, incluida la música espacializada, los cambios se experimentan en el tiempo, en la instalación sonora muchas veces el momento de cambio no tiene importancia, lo fundamental es el lugar, la posición respecto del oyente, donde se efectúan los cambios significantes.

No obstante, en el ejemplo de instalación sonora “Paisaje Marginal con Sinfónica” el aspecto musical no está excluido. Aquí el contexto de presentación, las instituciones culturales relacionadas con la música o las artes plásticas, influyen en la lectura, en la escucha de las obras. Bajo ciertas condiciones el público está más dispuesto a relacionar la instalación con la música contemporánea (*musique concrète*), mientras en otra situación parece más evidente una lectura como obra de arte plástica con agregado sonoro.

Espacio radiofónico y espacio instalativo representan dos aspectos opuestos en la gama de espacios sonoros, pero ambos se pueden definir como abiertos. La radiofonía –con la abolición de la imagen y de la insignificancia del espacio físico de la escucha– impone al oyente el acto de imaginar. “Los datos suministrados por las sensaciones auditivas y el conocimiento que de la realidad referencial tiene el radioyente por su capacidad de percepción multisensorial, construye una imagen a partir del objeto sonoro percibido: la «imagen auditiva»”.²⁰³ Esta realidad referencial es singular en cada oyente: la construcción de las imágenes auditivas, la significación de lo escuchado, depende de las experiencias, conocimientos y valorizaciones individuales.

²⁰³ BALSEBRE, Armand. *op. cit.* p. 198.

En el caso de la instalación sonora es la intromisión del lugar específico y las relaciones entre elementos visuales y auditivos el factor de apertura espacial. La articulación débil, “deficiente”, entre banda sonora, imagen (estática) y espacio físico de presentación (la asincronía) guarda una distancia crítica con la habitual percepción multisensorial con que enfrentamos nuestro entorno. El desplazamiento físico del espectador ya no se rige por la congruencia entre lo visual y lo auditivo, sino al revés, por el intento de descodificar las incongruencias entre ambos.

En una instalación sonora “pura” sin elementos visuales más allá de los equipos de reproducción y la sala de exposición misma (en el caso de “*Kreuzfahrt*”), la reducción de estímulos visuales provoca la omnipresencia sonora, y no solamente del sonido de la banda sonora, sino –a veces incluso más notoriamente– del sonido externo. A diferencia del espacio radiofónico, donde por definición el espacio real queda fuera de la obra, la definición de los límites de la instalación y su espacio depende exclusivamente de la disposición del público de aceptar o no estas filtraciones como elementos significantes.

Son estos espacios abiertos, con sus límites difusos, subjetivos, transitorios y sus cordones umbilicales hacia la realidad extra-artística los que guían mis intereses por el sonido.

5. BIBLIOGRAFÍA

ARNHEIM, Rudolf. *Film als Kunst*. Berlin, Rowohlt, 1932.

ARNHEIM, Rudolf. *Estética radiofónica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980. 171p.

ARNHEIM, Rudolf. *Rundfunk als Hörkunst*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1554, 2001. 238p.

BARBER, Llorenç. *John Cage*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1985. 104p.

BALSEBRE, Armand. *El lenguaje radiofónico*. 4ª ed. Madrid, Cátedra, 2004. 250p.

BAREA, Pedro. *El itinerario ibérico de un autor radiofónico llamado Bertolt Brecht*. [en línea] <<http://www.ehu.es/zer/zer5/12barea.html>> [consulta: febrero 2007].

BARTHES, Roland. “Retórica de la imagen”, 1964. En su: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1986. pp. 29 – 47.

BARTHES, Roland. “La retórica antigua”, 1970. En su: *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós, 1995. pp. 85 – 160.

BARTHES, Roland. “Escritores, intelectuales, profesores”, 1971. En su: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1986. pp. 313 – 336.

BECERRA-SCHMIDT, Gustavo. “La posibilidad de una retórica musical”. Revista musical chilena 52, Santiago de Chile, enero 1998. [en línea] <<http://www.scielo.cl/scielo>> [consulta: septiembre 2006].

BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. México, Itaca, 2004. 60p.

BENTHAM, Jeremías. *El Panóptico*. Barcelona, La Piqueta, 1980.

BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Werke 18. Schriften zur Literatur und Kunst I*. Frankfurt am Main, Werkausgabe Suhrkamp, 1967. 283p.

BRECHT, Bertolt. *Der Ozeanflug. Die Horatier und die Kuriatier. Die Maßnahme*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 222, 1980. 94p.

BOEHMER, Konrad. „Wie die Zeit vergeht, Teil 1“. En: VV.AA.: *Vom Innen und Aussen der Klänge. Die Hörgeschichte der Musik des 20. Jahrhunderts* [grabación audio]. Baden-Baden (Alemania), SWR Media, 2004. [2 DVD-ROM]

CAGE, John. *Silencio*. Madrid, Ardora, 2002. 288p.

CARTAS MARTÍN, Iván. “Retórica Musical. El madrigal «Io pur respiro»”. ICONO 14, Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías 5, Madrid. [en línea] <www.icono14.net/revista> [consulta: septiembre 2006].

CHION, Michel. *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca (España), Centro de Creación Experimental, Facultad de Bellas Artes, Universidad Castilla – La Mancha, [s.a.]. 101p.

CHION, Michel. *El sonido*. Barcelona, Paidós, 1999. 413p.

CRARY, Jonathan. *Espectáculo, atención, contramemoria* [Fotocopia inédita]. Santiago de Chile, s/a. Trad. Adriana Valdes. 12p.

CUADRAS, Ferrán. *Comentarios a cierto repertorio paisajístico*. [en línea] <<http://ocaos.cccb.org/sonoscop/soundscape/cuadrass.html>> [consulta: enero 2006].

CUNEO, Bruno. Selección de Textos Curso “Retórica”. [Fotocopias].

Kunstforum International, Ruppichteroth, Alemania (186). Julio 2007.

DAVID, Catherine. “Sobre la instalación”. En: LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*. 2ª ed. San Sebastián (España), Nerea, 2006. pp. 88 – 91.

DELEUZE, Gilles. *El Bergsonismo*. Madrid, Cátedra, 1996. 120p.

DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Mexico, Siglo XXI, 1997.

ELIAS, Norbert. *Sobre el tiempo*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1997. 217p.

FLUSSER, Vilém. “Ein aktuelles Thema”, 1991. En su: *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*. Berlin, Philo, 2000. pp. 97 – 100.

FLUSSER, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México, Trillas, 1990. 78p.

FLUSSER, Vilém. *Medienkultur*. Frankfurt am Main, Fischer, 1997. 239p.

FLUSSER, Vilém. *Kommunikologie*. 3ª ed. Frankfurt am Main, Fischer, 1998. 355p.

FÖLLMER, Golo. *Klanginstallation und öffentlicher Raum*. Berlin: Technischen Universität Berlin, Institut für Kommunikations-, Medien- und Musikwissenschaft 1995. [en línea] <http://www.medienkomm.uni-halle.de/institut/team/wiss_mitarbeiter/foellmers_pdfs/Klanginstallation_Mag.pdf> [consulta: octubre 2007].

FÖLLMER, Golo. “mesching sound arts. klang und vernetzung als gegenstand und gestaltungsmittel”. En: MOTTE-Haber, Helga de la; OSTERWOLD, Matthias; WECKWERTH, Georg (Eds.). *sonambiente berlin 2006. festival für hören und sehen. klang kunst sound art*. Heidelberg, Kehrer, 2006. pp. 340 – 347.

FÖLLMER, Golo & THIERMAN, Sven (Eds.). *Relating Radio. Communities, Aesthetics, Access. Beiträge zur Zukunft des Radios*. Halle (Alemania), Radio Corax, 2006. 336p.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la Prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002. 315p.

GADAMER, Hans-Georg. “Sobre el círculo de la comprensión”, 1959. En su: *Verdad y Método II*. Salamanca, Sígueme, 1992. pp. 63 – 70.

GASSNER, Hubertus & NUNGESSER, Michael. “Entwürfe einer neuen Gesellschaft. Sowjetische Revolutionskunst, revolutionäre Kunst in México”. En: VV.AA. *Funkkolleg Moderne Kunst, Studienbegleitbrief 7*. Weinheim (Alemania) y Basel (Suiza), Beltz, 1990. pp. 51 – 96.

GRUNDMANN, Heidi. *Zu Horizontal Radio*. [en línea]
<<http://www.kunstradio.at/HORRAD/zuhorrad.html>> [consulta: marzo 2007].

HOLSTEN, Siegmund & HOFMANN, Werner. „Friedrichs Bildthemen und die Tradition“. En: HOFMANN, Werner (Ed.). *Caspar David Friedrich 1774 – 1840*. München, Prestel, 1974. pp. 30 – 68.

IGES, José. *El arte radiofónico como expansión del lenguaje radiofónico*. [en línea]
<<http://www.uclm.es/artesonoro/oloboiges.html>> [consulta: enero 2007].

IGES, José. *Poesía sonora y arte radiofónico*. [en línea]
<http://www.cyberpoem.com/theory/iges_es.htm> [consulta: agosto 2007].

IGES, José. *Soundscapes: una aproximación histórica*. [en línea]
<<http://ocaos.cccb.org/sonoscop/soundscape/igess.html>> [consulta: agosto 2007].

KATHER, Regine. *Über die Zeit*. [en línea]
<http://www.akademieforum.de/grenzfragen/open/Grundlagen/Ka_Zeit/frame.htm> diciembre 2006 [consulta: julio 2007].

KRAUSE, Rainer (Ed.). *Paisaje Marginales / Las Listas*. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996. 22p.

KRAUSE, Rainer. “Local language installation 1: interpretation / ~~translation~~ / appropriation”.
En: HUG, Alfons (Ed.). *Relíquias e Ruínas*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2007. pp. 123 – 124.

KURJAKOVIC, Daniel & LOHSE, Sebastian (Eds.). *Other Rooms, Other Voices. Audio Works by Artists*. Zürich, Memory/Cage, 1999. 160p.

LABORATORIO DE CREACIÓN INTERMEDIA (Ed.). *Ruidos y Susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*. Valencia, Universidad Politécnica, 2004. 136p.

LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*. 2ª ed. San Sebastián (España), Nerea, 2006. 103p.

LOPEZ, José Manuel. *Karlheinz Stockhausen*. Madrid, Circulo de Bellas Artes, 1990. 142p.

LÓPEZ CANO, Rubén. *Ars Musicandi. La posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica*. [en línea] <<http://www.sohns-musica.com.ar/cano.html>> [consulta: septiembre 2006].

MADERUELO, Javier. *Edgar Varèse*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1985. 136p.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. 7ª ed. Madrid, Akal, 1997. 483p.

MARINETTI, Filippo Tommaso. “I silenzi parlano tra di loro”. Trad.: [en línea]
<<http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/lossilencios.html>> [consulta: febrero 2007].

MARINETTI, Filippo Tommaso & MASNATA, Pino. “La Radia Futurista”. La Gazzeta del Popolo, Turín, Italia, 22 de septiembre, 1933. Trad.: José Antonio Sarmiento. [en línea]
<<http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/radia.html>> [consulta: febrero 2007].

MARINETTI, Filippo Tommaso. “Cinque sintesi radiofoniche”. En: *Música futurista, Antología Sonora* [grabación audio]. Vicenza (Italia), Cramps. [s.a] 2 CD audio, CD 1, Track 7.

MELLADO, Justo Pastor. “La escultura social de Mario Navarro”. En: NAVARRO, Mario (Ed.). *Radio Ideal*. Santiago de Chile, Galería Metropolitana, 2003.

MELLADO, Justo Pastor (Ed.): *La letra y el cuerpo. Envío Chileno 5ta Bienal de Artes Visuales del Mercosur 2005*. Santiago de Chile, Centro Cultural Palacio La Moneda, 2006. 101p.

MOTTE-HABER, Helga de la (Ed.). *Klangkunst: erschienen anlässlich von >sonambiente – festival für hören und sehen<*. München, Prestel, 1996. 304p.

MOTTE-HABER, Helga de la. *Klangkunst: Tönende Objekte und klingende Räume. Handbuch de Musik im 20. Jahrhundert, Volumen 12*. Laaber (Alemania), Laaber-Verlag, 1999.

NABER, Hermann, VORMWEG, Heinrich, SCHLICHTING, Hans Burkhard. *Akustische Spielformen. Von der Hörspielmusik zur Radiokunst. Der Karl-Sczuka-Preis 1955-1999*. Baden-Baden (Alemania), Nomos, 2000.

NAVARRO, Mario (Ed.). *Radio Ideal*. Santiago de Chile, Galería Metropolitana, 2003.

NEUHAUS, Max. *Drive-in Music*. 1967. [en línea]
<<http://www.medienkunstnetz.de/works/drive-in-music/>> [consulta: julio 2006].

NEUHAUS, Max. *Rundfunk Arbeiten: Public Supply*. [en línea]
<<http://www.kunstradio.at/ZEITGLEICH/I/>> [consulta: marzo 2007].

PRIEBERG, Fred K. *Música y Máquina*. Barcelona, Zeus, 1964. 372p.

RICOEUR, Paul. *La Función Hermenéutica de la Distanciación*, 1975. [Fotocopia].

ROJAS, Sergio. “¿Queda todavía algo de «ruido» en el sonido?” RadioRuidoRevista 1:13-20, Santiago de Chile, otoño 2008.

RUSSOLO, Luigi. *El arte de los ruidos*. Cuenca (España), Centro de Creación Experimental. Universidad de Castilla – La Mancha, 1998. 93p.

SANIO, Sabine. „Hören im musikalischen Enviroment.” En: MOTTE-HABER, Helga de la (Ed.). *Klangkunst: erschienen anlässlich von >sonambiente – festival für hören und sehen<*. München, Prestel, 1996. pp. 230 – 232.

SANIO, Sabine. “Ein anderes Verständnis von Musik”. En: SANIO Sabine, METZGER, Christoph, MÖNTMANN, Nina (Eds.). *Minimalisms*. Ostfildern (Alemania), Cantz, 1998. p. 86 – 105.

SARMIENTO, José Antonio (Ed.). *zaj*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1996. 237p.

SARMIENTO, José Antonio. *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana*. Madrid, Hiparión, 1986. 233p.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, Alianza, 1988. 337p.

SCHAFER, Ray Murray. *The Tuning of the World*. New York, Knopf, 1976.

SCHULTZ, Margarita. *¿Qué Significa la Música? Del Sonido al Sentido Musical*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1993. 224p.

SCHULZ, Bernd (Ed.). *Resonanzen. Aspekte der Klangkunst*. Heidelberg, Kehrer, 2002. 176p.

SCHWITTER, Kurt. *Die Ursonate, 1922-32* [grabación audio]. Mainz (Alemania), Wergo Schallplatten, 1993. 1 CD audio, 42 min.

STEINMETZ, Rüdiger. "Vom Broadcasting zum Personal Casting. Muss das Radio jetzt neu erfunden werden?" En: FÖLLMER, Golo & THIERMAN, Sven (Eds.). *Relating Radio. Communities, Aesthetics, Access. Beiträge zur Zukunft des Radios*. Halle (Alemania), Radio Corax, 2006. pp. 82 – 92.

SUBIRAT, Eduardo. *El final de las vanguardias*. España, Anthropos, 1989.

VV.AA. *Documenta 8*, Volumen 2. Kassel, Weber & Weidemeyer, 1987. 352p.

6. IMÁGENES

Fig. 1. Placa a bordo del Pioneer 10. [en línea]

<http://www.territorioscuola.com/wiki/es.wikipedia.php?title=Pioneer_10> [consulta: julio 2007].

Fig. 2. FLUSSER, Vilém. Discurso anfi-teatral. En su: *Kommunikologie*. Frankfurt am Main, Fischer, 1998. p. 27.

Fig. 3. N. Harou-Romain. Proyectos de penitenciarías, 1840. En: FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la Prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002. Lámina 18.

Fig. 4. Instrumento de navegación de “google earth”.

Fig. 5. FLUSSER, Vilém. Dialogo circular. En su: *Kommunikologie*. Frankfurt am Main, Fischer, 1998. p. 29.

Fig. 6. FLUSSER, Vilém. Dialogo de red. En su: *Kommunikologie*. Frankfurt am Main, Fischer, 1998. p. 32.

Fig. 7. 1ª Feria Internacional Dadá, Berlín, 1920. En: SIEPMANN, Eckhard. *Montage: John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung*. Berlin, Elefanten Press Galerie, 1977. p. 88.

Fig. 8. SCHWITTERS, Kurt: Merzbau, Hannover, 1933. En: NÜNDEL, Ernst. *Kurt Schwitters*. 3ª ed. Reinbeck (Alemania), Rowohlt Taschenbuch rm 296, 1992. p.55. Foto: Ernst Schwitters.

Fig. 9. LISSITZKY. El: “Primera Sala de Demostración de Arte No-Objetual” en la Exposición Internacional de Arte, Dresden, 1926. En: VV.AA. *Funkkolleg Moderne Kunst. Studienbegleitbrief 7*. Weinheim (Alemania) y Basel (Suiza), Beltz, 1990. p.71.

Fig. 10. KRAUSE, Rainer. Paisaje marginal grande, 1996. Diversos materiales sobre madera prensada, parlantes, sonido; 200 x 450 x 50 cm. Foto: Rainer Krause.

Fig. 11. KRAUSE Rainer. Interior marginal grande, 1996. Diversos materiales sobre madera prensada, parlantes, sonido; 300 x 300 x 50 cm. Foto: Rainer Krause.

Fig. 12 y 13. KRAUSE Rainer. Paisaje Marginal con Sinfónica, 2005. Teatro de la Universidad de Chile, Foyer de la Sala de Conciertos, Santiago. Instalación, diversos materiales, 4 canales de audio, sonido. Fotos: Rainer Krause.

Fig. 14 y 15. KRAUSE Rainer. Paisaje Marginal con Sinfónica, 2005. Museo de Arte Contemporáneo, Quinta Normal, Hall Central, Santiago. Instalación, diversos materiales, 4 canales de audio, sonido. Fotos: Rainer Krause.

Fig. 16 y 17. CORBUSIER, Le & XENAKIS, Yannis. Pabellón Philips, Exposición Universal, Bruselas, 1958. [en línea] <<http://www.medienkunstnetz.de/werke/poeme-electronique/bilder/>> [consulta: noviembre 2007].

Fig. 18. HENRY, Pierre dirige la distribución espacial de sonido de música concreta. En: PRIEBERG, Fred. *Musica y maquina*. Barcelona, Zeus, 1964.

Fig. 19. STOCKHAUSEN, Karlheinz. Pabellón Alemán, Exposición Universal, Osaka, 1970. En: LOPEZ, José Manuel. *Karlheinz Stockhausen*. Madrid, Circulo de Bellas Artes, 1990. p. 76.

Fig. 20 y 21. CAGE, John. Il treno di John Cage, Feste Musicali a Bologna, 1978. En: SARMIENTO, José Antonio (Ed.). *zaj*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1996. p. 184. Fotos: Giovanni Giovanetti (Fig. 20), Roberto Massotti (Fig. 21).

Fig. 22. KRAUSE, Rainer. Kreuzfahrt, 2006. Sala de Exposición, Universidad UNIACC, Santiago. Instalación sonora, 5 canales de audio, sonido. Foto: Rainer Krause.

Fig. 23. FRIEDRICH, Caspar David. El Trotamundos sobre el Mar de Neblinas [Der Wanderer über dem Nebelmeer], aprox. 1818. Óleo sobre lienzo, 74,8 x 94,8 cm. Hamburger Kunsthalle, Alemania.

7. ANEXOS

7.1 VILÉM FLUSSER \ UN TEMA ACTUAL (1991) ²⁰⁴

(...) En la tradición filosófica "actualidad" significa más o menos lo contrario de potencialidad, y una cosa actual es una posibilidad realizada. (...) Por lo tanto si uno dice que la Guerra del Golfo es actual, entonces quiere decir, que a través de ella fue realizada una posibilidad, que la guerra realmente existe, y que pronto quedará sin interés. (...)

Es difícil, tomar posición frente a la Guerra del Golfo mientras se mantiene actual, porque uno debe sentarse ante de la pantalla de la televisión y verla, y por lo tanto no puede tomar posición. La actualidad de la guerra –como es realizada, y lo que es en este momento interesante– está todo en la pantalla (...). Sin embargo uno puede intentar levantarse del sillón y tomar posición. Cuatro posiciones están disponibles (...). Una posición da vuelta la espalda a la guerra por repugnancia o aburrimiento. Esta no será analizada aquí, porque desde esta posición la guerra no es actual. Las otras serán expuestas brevemente, para aproximarse a la actualidad.

1. Todas las guerras en general (la guerra como tal, la guerra como idea general) son malas. (...) De este modo uno se levanta del sillón, sale a la calle y agita banderas. Así la actualidad de la guerra deja la pantalla de la televisión en favor de la calle, pero solamente para ser recogido de nuevo por la pantalla como escena callejera. (...) Si deduzco de lo general a lo específico, de la clase "guerra" al caso especial de la "Guerra del Golfo", entonces está el peligro, que pierda lo especial, lo actual y caer en superficialidades.

²⁰⁴ Texto recitado en el trabajo radiofónico "...actual \". Selección de: FLUSSER, Vilém. "Ein aktuelles Thema", 1991. En su: *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*. Berlin, Philo, 2000. Trad: Rainer Krause.

2. (...) Objetivamente la guerra es una [guerra imperialista], y el imperialismo es malo. De este modo uno se levanta del sillón, sale a la calle y ataca a los intereses imperialistas, para servir a la victoria de la buena causa. La objeción contra 1 se puede aplicar también a 2: La escena de la calle vuelve a la pantalla, y esto con más codicia, pues los ataques terroristas son programas más eficaces que la agitación de banderas. Pero la posición 2 todavía tiene otro defecto más serio: No es una posición actual. Quién habla de imperialismo y de la guerra de la liberación tiene que contar con el bostezo del público (...) y corre el riesgo, al levantarse del sillón y coger un arma, de perder el contacto con la actualidad.

3. Gracias a una coincidencia geológica una gran parte de las fuentes de petróleo se concentra en una región, de la cual sus habitantes no han contribuido prácticamente nada al invento de los motores de gasolina, al descubrimiento de las fuentes, a la refinación del petróleo y a su distribución en el mundo. Sin embargo ellos chantajearon retiradamente a la humanidad y usaron el botín (los dólares del petróleo) no para enriquecer su propia sociedad, sino para acumular armas mortales. Estas armas hay que destruir, antes de que estos aventureros irresponsables y sanguinarios pongan en peligro la economía y así la vida civilizada de la humanidad. De este modo uno se levanta del sillón y se deja enrolar en la Legión Extranjera o como especialista, para defender la civilización decente. Así se desplaza la actualidad de la guerra desde la pantalla a la escena mostrada por la pantalla. La dificultad de esta posición es, que uno no es necesario allá. Aparatos altamente desarrollados, manejados por una inteligencia artificial arreglan el asunto. De nosotros no se espera que actuemos comprometidos, sino que nos quedemos tranquilamente sentados en el sillón frente a la pantalla.

Las tres (o cuatro) posiciones frente a la Guerra del Golfo señaladas, deben demostrar, que no es actual tomar y defender una posición, sino que se debe permanecer sentado si uno quiere estar al día. Eso se puede ver como final de la política, sobre todo cuando uno puede estar seguro, que cada actuación comprometida sirve a la pantalla de la televisión, da lo mismo con qué intención fue emprendida. Pero esta cosa con el final de la historia tiene también otro lado. Tan pronto como uno deja de tomar posición, se evapora la actualidad de la guerra y algo más duradero se pone en evidencia:

Se muestra en la pantalla –y a través de la pantalla– de qué se trata la historia política: que transforma lo concreto, lo irrepitable, la experiencia singular en un espectáculo repetitivo, clasificable y manipulable. La experiencia única (por ejemplo el dolor de esta única madre frente de la muerte de su niño, (...)) se demuestra tras el velo de lo político como algo totalmente no-actual, como una dimensión permanente de la existencia. Solamente si aprendemos a ver no políticamente, no históricamente, sino concretamente, estéticamente, recién entonces podemos hablar de post-historia, de la muerte de la ideología, de una nueva forma de la cultura. Si aprendemos eso, entonces nada será más actual, sino todo será concreto. (...)

7.2 RAINER KRAUSE: “WOHNZIMMERUHR”: UNA OBRA SONORA ²⁰⁵

ÍNDICE

- I. Introducción (Problemática)
- II. Hipótesis
- III. Metodología
- IV. El objeto de interpretación: La obra
- V. La temporalidad de la obra: La obra como composición
 - V.I La contemporaneidad
 - V.II El contexto musical
 - V.III La fijación del sonido
- VI. La temporalidad del autor: La obra como discurso
 - VI.I El recuerdo de las campanadas
 - VI.II La intencionalidad del tiempo de grabación
- VII. La temporalidad de la narración: La obra como documento
 - VII.I Una narración cíclica
 - VII.II Una narración lineal
- VIII. La temporalidad del público: La obra como experiencia
 - VIII.I El “ahora”
 - VIII.II El “entonces”
- IX. Conclusión

²⁰⁵ Todas las citas en alemán trad. por Rainer Krause.

I. INTRODUCCIÓN (PROBLEMÁTICA)

En el título se insertan los dos aspectos principales, que debe aclarar este texto; el título de la obra es la palabra en alemán *Wohnzimmeruhr*, que significa “reloj de living” y alude directamente al tiempo. Además la obra es una obra sonora, o sea, su material se organiza en el tiempo y se percibe a través de los oídos. El solo hecho que escuchamos la obra parece favorecer el aspecto de la percepción temporal, pero inmediatamente uno se da cuenta que esta percepción hay que precisarla en dos direcciones:

- ¿De qué tiempo estamos hablando si hablamos de tiempo así nos mas? Es la experiencia cotidiana de cualquier persona, percibir el “flujo” del tiempo en formas distintas según las condiciones en que estamos y en que prestamos atención.

- Y si se trata de una atención sonora, o sea, si nuestra atención se concentra en algo audible, ¿cómo entonces escuchamos en cada momento? Pues también es experiencia cotidiana que no todos escuchamos lo mismo cuando escuchamos los mismos sonidos.

Una obra sonora, al contrario de una pieza musical, no es autosuficiente. En una obra sonora, “lo que está en cuestión es la posibilidad de una manipulación estética del sonido que no se inscriba en el ámbito codificado de la música.”²⁰⁶ Fuera de la música los sonidos se transforman en ruidos, que “apelan ante todo a «la conciencia del sonido», y el problema consiste en generar significabilidad a partir de esa conciencia del sonido.”²⁰⁷

En “*Wohnzimmeruhr*” los sonidos significan algo fuera de la obra y así remiten a objetos, situaciones, acontecimientos y tiempos significantes. Y son especialmente los tiempos significantes, las temporalidades, que entran en tensiones entre sí; en la misma obra, pero a través de escuchas diferentes.

²⁰⁶ ROJAS, Sergio. *op. cit.*

²⁰⁷ *Ibid.*

II. HIPÓTESIS

En la obra sonora “*Wohnzimmeruhr*” se evidencia la coexistencia de diferentes temporalidades, que requieren formas específicas y diferenciadas de acercamiento y que establecen relaciones dialogantes a través de la superposición e intercalado.

III. METODOLOGÍA

¿Se puede hablar de una metodología cuando uno se pregunta a sí mismo, cuando no existe una diferenciación entre sujeto investigador y objeto de investigación? Aquí mas que en cualquier otro caso la “objetividad” pierde todo el sentido.

El acercamiento al propio trabajo empieza inevitablemente con los propios deseos, juicios y prejuicios. El segundo paso es relacionar estos elementos con el conocimiento previo y después buscar nuevo conocimiento, principalmente para la afirmación de lo deseable. La búsqueda, la selección de lo encontrado y la incorporación como nuevo conocimiento depende si sirve para la construcción de una justificación coherente de la obra. No se puede esperar una crítica demoledora, o sea, una crítica que sacar el piso al propio trabajo. Al contrario: la construcción del texto de “investigación” tiene que afirmar lo trabajado, ampliando sus significados a direcciones que antes (del texto) no estaban en la conciencia del autor. El resultado entonces sería más bien una “interpretación” interesada para ayudar su comprensión. Pues, “si queremos comprender [una obra], trataremos de reforzar sus argumentos”.²⁰⁸

El acercamiento diferenciado, postulado en la hipótesis, requiere la relación con diversos campos de saberes estéticos, científicos, políticos, filosóficos. El aprovechamiento de los saberes

²⁰⁸ GADAMER, Hans-Georg. *op.cit.*

es evidentemente fragmentario, subjetivo y utilitario: debe servir al texto. El texto como interpretación entonces existe al lado de la obra, influyendo en la percepción de ella en el momento de la escucha, como igual se lee el texto a través de la escucha de la obra. El texto escrito (y leído) es herramienta de percepción frente de la obra, que a su vez es herramienta de percepción frente de lo real.

IV. EL OBJETO DE INTERPRETACIÓN: LA OBRA

“Wohnzimmeruhr”

Pieza sonora en stereo, 18'08''

Grabaciones: Kirchweyhe, Alemania, 28 de octubre 2004 (entrevista) y 22 hasta 27 de junio 2005 (reloj y sonidos cotidianos)

Mezcla: Santiago de Chile, 2005

Soporte: Mini-CD-R, caja y carátula

Primera edición: 50 ejemplares, numerados y firmados

La obra está compuesta de tres tipos de materiales sonoros distintos:

Las campanadas del reloj de living en la casa de mis padres durante un día.

Grabaciones de sonidos cotidianos, que se escuchan en la casa de mis padres a distintas horas del día.

Fragmentos de una entrevista con mis padres, especialmente de mi padre, sobre su vida en el tiempo de antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial.

V. LA TEMPORALIDAD DE LA OBRA: LA OBRA COMO COMPOSICIÓN

V.I La contemporaneidad

Desde hace algunos años desarrollo mis obras en un área donde el principal material plástico es el sonido: el arte sonoro. Aunque con una historia de más o menos un siglo (el término tiene apenas 50 años), no se han formado todavía tradiciones referenciales suficientemente fuertes para proporcionar herramientas sólidas, seguras y naturalizadas (incuestionadas), como ocurrió con las artes con trayectoria milenaria: literatura, artes plásticas y música.

No hay características homogéneas que abarquen a todas las variantes del arte sonoro. En el objeto de interpretación, mi obra “*Wohnzimmeruhr*”, uso sonidos pregrabados (fijados), editados, montados y fijados en un soporte para ser reproducidos electrónicamente. Con esta manera de trabajar el sonido “*Wohnzimmeruhr*” está cerca de la *musique concrète*, la *tape music*, el paisaje sonoro, los *text-sound compositions* y el arte radiofónico. La obra se inserta directamente en la historia de la producción artística con sonidos no-musicales, en un contexto en que existen desde hace aproximadamente 60 años:

- a) las condiciones de lenguaje estético para su organización temporal,
- b) las condiciones técnicas de grabación, almacenamiento, manipulación y presentación del material y
- c) las condiciones técnicas, sociales y políticas para su producción (medios de transporte y de comunicación, posibilidades políticas de viajes, interés social en los temas).

Grabación, fijación y representación del sonido no serían posibles sin calendarios ni relojes, instrumentos no solamente de la sincronización de sucesos sino de organización social en general. La obra, además de ser contemporánea, está inserta en el contexto histórico más amplio de la vigencia del calendario actual y la existencia de cronómetros exactos.

“La definición colectiva del tiempo se basa en la capacidad mental humana de conectar experiencias temporalmente, sintetizarlo y mostrarlo simbólicamente. (...) A través de estos

símbolos los hombres se pueden entender sobre sus formas de convivir. El desarrollo y el uso de símbolos para la orientación temporal se adquieren en un proceso de aprendizaje social intergeneracional. Recién el invento de calendarios [y relojes] permite un trato orientado a una meta y a la planificación del tiempo, y fechar con exactitud sucesos.”²⁰⁹

V.II El contexto musical

Las campanadas de un reloj del living (que dan origen al nombre de la obra) fueron grabadas durante varios días y representan todas las campanadas que emite este reloj en cualquier día de su funcionamiento. La duración cronológica de las campanadas más largas (la secuencia de 12 campanadas) son de 45 segundos y define la duración de las secuencias grabadas de todas las campanadas. Del montaje sucesivo de las campanadas de las 24 horas resultó entonces la duración total de la obra de 18 minutos.

Aunque “*Wohnzimmeruhr*” fue definido como una obra de arte sonoro, la forma de componer las campanadas deja ver algunos paralelos con procedimientos similares en la *minimal music*²¹⁰, especialmente la música minimal que se basa en repetición y variación de estructuras musicales y partes formales cortas y simples. Hay cercanía especialmente con las composiciones de Tom Johnson, en las cuales el compositor trabaja con principios matemáticos, que son convertidos en experiencias sonoras. A través de reglas matemáticas “el desarrollo de la pieza está determinado desde el principio. Aquí no existe una idea del tiempo como proceso de desarrollo abierto; esta dimensión parece más una superficie de proyección, en la cual se puede mostrar evidentemente la serie numérica.”²¹¹

²⁰⁹ KATHER, Regine. *Über die Zeit*. [en línea]
<http://www.akademieforum.de/grenzfragen/open/Grundlagen/Ka_Zeit/frame.htm diciembre 2006>
[consulta: julio 2007].

²¹⁰ Término para un tipo de música docta, que al principio de los años 60 surgió en los EE.UU. y se basa en la reducción radical del material musical.

²¹¹ SANIO, Sabine. “Ein anderes Verständnis von Musik”. En: SANIO Sabine, METZGER, Christoph, MÖNTMANN, Nina (Eds.). *Minimalisms*. Ostfildern (Alemania), Cantz, 1998. p.94.

En el mismo sentido se puede entender la sucesión de las campanadas en “*Wohnzimmeruhr*”, donde con cada repetición se aumenta la cantidad de golpes por uno, hasta las doce campanadas. Una regla simple y clara, que permite pronosticar en parte el desarrollo de la obra.

“La estructura temporal es en cierto modo un momento constitutivo del fenómeno mismo, el tiempo no aparece como una forma expresiva, en la cual se puede ordenar en forma relativamente libre los acontecimientos sonoros; más bien la estructura temporal misma es el resultado de la disposición inicial como de la lógica interna del fenómeno acústico-técnico y junto con éstos en gran parte determinada.”²¹²

Las campanadas estructuran entonces la obra, tal como el reloj (del cual las campanadas son la representación) lo hace con la vida diaria. No se trata de un ritmo (“exteriorización de la base corporal del tiempo psíquico”²¹³) sino una cantidad metronómica.

Otro referente parece afirmar lo contrario. Si se compara “*Wohnzimmeruhr*” con la *musique concrète*, se puede ver similitudes en el “cómo trabajar” con el material sonoro.

Según Pierre Schaeffer, el proceso de composición de una obra musical concreta se diferencia sustancialmente de la forma de componer de la música habitual, sea tradicional, contemporánea o electrónica. Mientras en Occidente se estableció hace siglos una manera lineal en el proceso de composición (desde la idea y el concepto del compositor, su notación en una partitura, hasta la interpretación en el concierto), en la *musique concrète* el camino es más bien al revés: el autor graba sonidos “pre-existentes”, o sea no elaborados por él mismo, los almacena sobre un soporte manipulable, los analiza detalladamente y manipula según sus características formales, los compone según un concepto que surge a través de estas características, los fija en un soporte rígido. Para la presentación ya no hace falta un intérprete, basta un técnico para dejar funcionar los dispositivos de reproducción.²¹⁴

²¹² SANIO, Sabine. *op. cit.*, p.90.

²¹³ SCHULTZ, Margarita. *¿Qué Significa la Música? Del Sonido al Sentido Musical*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1993. p. 121.

²¹⁴ CHION, Michel. *El arte de los sonidos fijados*. *op. cit.* p. 22.

La estructuración temporal de una obra concreta depende entonces principalmente de las particularidades del material encontrado y grabado. No hay una estructura compositiva superior pre-definida. Igual que en la música minimal, aquí el ritmo como estructura temporal no es relacionado con las funciones corporales. En “*Wohnzimmeruhr*” el sonido “encontrado” (las campanadas) es al mismo tiempo una representación de un concepto matemático y una forma de trabajar con el material, por lo tanto la temporalidad es “*minimal*” y “concreta” a la vez.

V.III La fijación del sonido

La fijación de “*Wohnzimmeruhr*” en un CD no permite variaciones perceptibles de duración en las presentaciones. La obra no se interpreta, solamente existen decisiones previas sobre las condiciones técnicas para una audibilidad adecuada: manipulación del espectro de las frecuencias sonoras, volumen, calidad y distribución espacial de los dispositivos de reproducción (parlantes). Todas estas decisiones no influyen en la duración cronológica de “*Wohnzimmeruhr*”.

La obra está inserta precisamente en la época histórica de la posibilidad de la grabación, almacenamiento y difusión de sonido.²¹⁵ Ya el tiempo de la emisión del sonido no es el mismo que el de la escucha. El sonido está descontextualizado geográfica y temporalmente. El sonido se transformó en objeto ²¹⁶ investigable. Para poder escucharlo ha pasado por lo menos un tiempo de $d + n$, donde d es la duración del sonido mismo y n el tiempo entre el fin de la grabación y retroceso del soporte de grabación / almacenamiento / reproducción hasta su principio. Aunque n se cambia según el desarrollo tecnológico y con la técnica digital tiende a llegar a 0 (cero), en el sentido estricto, el sonido fijado nunca es de su tiempo.

²¹⁵ En 1877 se inventó el fonograma, que por primera vez en la historia permitió fijar sonidos.

²¹⁶ CHION, Michel. *El sonido. op. cit.* p. 300. “Pierre Schaeffer plantea un objeto sonoro específico, perceptivo, independiente de la causa material y física del sonido, (...)”

VI. LA TEMPORALIDAD DEL AUTOR: LA OBRA COMO DISCURSO

Partiendo del discurso lingüístico, Paul Ricoeur define discurso como una obra estructurada:

“(…) el discurso es un acontecimiento (…) realizado temporalmente y en el presente, mientras el sistema de la lengua es virtual y está fuera del tiempo. (…) Además, mientras que el lenguaje no tiene sujeto, en el sentido de que la cuestión de «¿quién habla?» no vale en este nivel, el discurso remite a su locutor. (…) En tal sentido el discurso solo no tiene únicamente un mundo, sino otro, otra persona, un interlocutor a quien es dirigido. El acontecimiento, (…) es el fenómeno temporal de intercambio, el establecimiento del diálogo, que puede anudarse, prolongarse o interrumpirse.”²¹⁷

Como el discurso se “petrifica” en la obra definitiva (el CD con la grabación del sonido), que no requiere la interpretación frente al público, la temporalidad del autor es anterior al acontecimiento de la presentación. En “*Wohnzimmeruhr*” esa se manifiesta en dos tiempos subjetivos: el recuerdo de las campanadas (cuando vivió junto con el reloj) y el tiempo de grabación del material para la obra.

VI.I El recuerdo de las campanadas

Las campanadas del reloj de living es parte esencial de mis recuerdos de infancia y juventud. Ellas estructuraron los días en casa, definieron con exactitud el ritmo de los acontecimientos diarios. No solamente la hora de levantarse, el momento de las comidas, sino también la hora de las noticias en la televisión. Estas actividades producen sonidos determinados, que se repiten cada día y que están representadas en “*Wohnzimmeruhr*” por las grabaciones de sonidos de la vida diaria en la casa. Eso sí: las grabaciones tienen una distancia de 40 años con los sonidos recordados, se han cambiado no solamente porque los objetos que han producido los sonidos y el lugar donde se han producidos son otros (con excepción de las

²¹⁷ RICOEUR, Paul. *La Función Hermenéutica de la Distanciación*, 1975. [Fotocopia].

campanadas mismas, que siguen iguales). También los sujetos cambiaron su actitud. No obstante, los sonidos cotidianos tienen un cierto carácter atemporal, pues aluden a tipos de actividades que se mantienen por décadas. El canto de pájaros a las cuatro de la mañana, el arreglar la mesa para el almuerzo, incluso el sonido típico del anuncio televisivo de las noticias, dejan surgir imágenes concretas, aunque diferentes, de la memoria de décadas.²¹⁸

Las campanadas del reloj son un potente instrumento del control social en el interior de la familia. El reloj con su voz escuchable en cada rincón de la vivienda tiene autoridad. No se puede discutir con ella, impone su discurso del funcionamiento preestablecido e invariable de la vida diaria. Y no solamente en el interior de la vivienda y de la familia. El reloj de living amplía su alcance, aunque no a través de su audibilidad, a toda la esfera del entorno social: la puntualidad para llegar a la escuela, después al trabajo, pero también los acuerdos con los amigos, el horario de los buses y trenes, la entrada y salida a la discoteca.

VI.II La intencionalidad del tiempo de grabación

Aunque el tiempo de grabación del material sonoro para “*Wohnzimmeruhr*” tiene fecha e incluso horas bien definidas, este es un tiempo subjetivo, intencionado por sucesos familiares. La avanzada edad y el delicado estado de salud de mi padre me motivaron en el octubre 2004 a realizar el proyecto de entrevista con él sobre su juventud, hace tiempo planeado. Medio año más tarde, después de su fallecimiento grabé el material sonoro de las campanadas y los sonidos concretos.²¹⁹

²¹⁸ Y estos recuerdos pueden ser considerados inter-subjetivos. Recién la re-imaginación de los sonidos en situaciones concretas por parte del público, su inserción en contextos propios, hace posible construir el sentido de los sonidos en el contexto de la obra.

²¹⁹ SCHAEFFER, Pierre. *op. cit.* p. 23. Uso el término “concreto” en el sentido de Pierre Schaeffer, quien con este adjetivo define “objetos sonoros, extraídos directamente del mundo exterior de los sonidos naturales y de los ruidos”, diferenciados así de sonidos producidos electrónicamente. La grabación, edición y amplificación de estos sonidos concretos sí implica una modificación electrónica.

El tiempo de hablar, entrevistar, grabar el relato de mi padre no se puede definir a través de criterios cronológicos, pues no revelar nada sobre lo esencial del suceso. La experiencia vivida frente a mi padre es una “duración” que poco tiene que ver con las tres horas que duró la entrevista en este momento. “La percepción del tiempo no depende solamente de la duración de un estímulo, la cantidad de información y de la elaboración psicológica, sino también de la intención y atención que se presta al acontecimiento.”²²⁰

La revelación impactante sobre un tiempo histórico, la forma de relatar sucesos personales e íntimos, las interrupciones, correcciones y vueltas hacia atrás, los propios recuerdos de otras conversaciones similares, conocimientos propios y recuerdos infantiles y juveniles establece una “duración” en el sentido que le da Henri Bergson:

“(…) la duración no sólo es experiencia vivida: es también experiencia ampliada, e incluso sobrepasada; es ya la condición de la experiencia.”²²¹

“Cuando buscamos un recuerdo que se nos escapa, tenemos conciencia de un acto sui generis por el que nos distanciamos del presente para situarnos primeramente en el pasado en general y después en una determinada región del pasado: operación de tanteo análogo a la puesta a punto de un aparato fotográfico. (...) Nos instalamos de golpe en el pasado, damos un salto al pasado como a un elemento propio.”²²²

La “duración” de la grabación no se puede dividir sin que se cambie la calidad de lo vivido. Un antes y después de la entrevista no es un antes y después de una fecha determinada, sino de una experiencia cambiante. Mi conocimiento anterior sobre la historia alemana en general, la vida particular de mi padre y la relación con mi padre se modifican por el relato subjetivo, se cargan con valorizaciones y afectos nuevos. El recuerdo y así el presente mismo se cambia:

“El pasado no simplemente pasó, (...) él influye al presente. (...) El pasado mismo es inconcluso; un suceso puede despertar el recuerdo de una experiencia remota y cambiar su significado. Cada experiencia penetra todas las experiencias anteriores y cambia la visión de

²²⁰ KATHER, Regine. *op. cit.*

²²¹ DELEUZE, Gilles. *El Bergsonismo*. Madrid, Cátedra, 1996. p. 35.

²²² *Ibíd.* pp. 56 f.

las cosas cualitativamente. Como las experiencias singulares también influyen uno sobre otro a través de las distancias temporales, en cada momento se refleja la totalidad de las experiencias anteriores. Cada experiencia que se suma a las anteriores provoca una nueva organización del todo. (...) Cada momento es único e irrepetible, así el tiempo interior es una «multiplicidad cualitativa» y en sí heterogénea.»²²³

²²³ KATHER, Regine. *op. cit.*

VII. LA TEMPORALIDAD DE LA NARRACIÓN: LA OBRA COMO DOCUMENTO

En la obra se intercalan dos narraciones con temporalidades distintas. La narración con más presencia sonora son las campanadas del reloj del living junto con sonidos cotidianos que se producen alrededor del reloj en el interior de la casa de los padres del autor. El segundo relato se escucha en los intermedios de las campanadas y consiste en fragmentos de respuesta a una entrevista, que el autor tuvo con su padre.

VII.I Una narración cíclica

El reloj no es solamente un instrumento para segmentar el tiempo, sino también un instrumento cíclico. Nuestros relojes modernos se basan en el ciclo del día, o sea, en un periodo natural. Pero mientras el día (como en general los ritmos naturales) se repite con una cierta “incertidumbre”, el reloj lo transforma en cantidad exacta: “Sin que la relación interna de los sucesos se haga visible, un minuto sigue al otro. Los puntos en el tiempo no difieren por su calidad y su significado, sino sólo por el intervalo entre ellos y que los separa.”²²⁴

El reloj del living constituye con el movimiento de sus manecillas y el sonido de las campanadas un bucle o loop infinito, por lo menos potencialmente.²²⁵ Un bucle siempre es un acontecimiento programado, pues la repetición es exacta, y termina solamente con una decisión explícita. Aunque hay variaciones en la cantidad de campanadas de una media hora a otra, en el reloj del living el ciclo de doce horas no se altera. En “*Wohnzimmeruhr*” este ciclo aparece dos veces, representando la infinidad de repeticiones posibles.

²²⁴ KATHER, Regine. *op. cit.*

²²⁵ “Bucle infinito en programación es aquel ciclo que se repite de forma indefinida y que cuya condición para finalizar nunca se cumple.” Wikipedia, la enciclopedia libre. Edición en español. [en línea] <http://es.wikipedia.org/wiki/Ciclo_infinito> [consulta: julio 2006].

El saber sobre el carácter de este bucle (virtualmente infinito) transforma el sonido particular de las campanadas, grabadas en unos días específicos, en un símbolo de la repetición diaria, “arrastrando” consigo los sonidos concretos, que fueron grabados algunos segundos “alrededor” (antes y después) de las campanadas. El canto de pájaros, los anuncios de la televisión, el traqueteo de los utensilios de cocina, las voces de las visitas y el bostezo de los habitantes se transforman en parte inherente de la vivienda, no como manifestaciones vivas de multiplicidad, sino como elementos propios del *loop* casero inalterable, programado.

VII.II Una narración lineal

Los fragmentos son parte de una entrevista larga que hice poco antes del fallecimiento de mi padre. La edición de lo dicho, su montaje y su combinación con otros sonidos, acercan “*Wohnzimmeruhr*” en este aspecto a trabajos radiofónicos,²²⁶ especialmente apto para narraciones lineales temporalmente:

“Fundamentado en la capacidad de la radio para contar historias con el concurso de los sistemas expresivo-sonoros de que dispone, encontramos una organización por niveles con el auxilio de distintas técnicas desde sus unidades mínimas hasta llegar a la obra radiofónica acabada. El primer nivel, el de la combinación de unidades mínimas independientes, reuniría el sonido-signo como representación de un objeto. Esas «unidades» semánticas se agruparían en un segundo nivel, en una línea secuencial o sintagmática, que se comportaría como «secuencia sonora». (...) La serie lineal de secuencias ordenadas en el tiempo dan lugar al tercer nivel, el del «programa». La organización funcional de esas secuencias en torno al tema genera el estadio completo y acabado de la narración.”²²⁷

²²⁶ IGES, José. *El arte radiofónico como expansión del lenguaje radiofónico*. [en línea] <<http://www.uclm.es/artesonoro/oloboiges.html>> [consulta: julio 2007]. “(...) la radio (...) se define como magnitud vectorial, no escalar. Es decir, que tiene una dirección o, mejor aún, es unidireccional (...). Por tanto, la velocidad que define al medio como tal no sólo depende de la dinámica del mensaje sino que es asimismo una magnitud vectorial. Y, efectivamente, la secuencialidad de los mensajes radiofónicos tiene lugar en una sola dirección, sin posibilidad de volver hacia atrás dichos mensajes en el tiempo, sin posibilidad de «relectura».”

²²⁷ *Ibid.*

Intercalado entre las campanadas y sobrepuestos a los sonidos concretos colindantes, se escuchan palabras, frases cortas y fragmentos de frases en alemán, las secuencias narrativas. La voz es de mi padre, de avanzada edad, que se refiere a acontecimientos de su juventud y joven adultez, época que corresponde al tiempo de antes hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Entre los fragmentos hay fechas que se refieren a acontecimientos claves de la historia, pero también de la vida personal, como la llamada a fila o el fin de la guerra.²²⁸ Los fragmentos están ordenados cronológicamente, cuentan la historia personal en un contexto histórico específico y forman el programa lineal de narración.

En esta forma de organización de la narración (relación entre fechas calendarias y sucesos personales) se manifiesta el carácter simbólico del tiempo. “En su actual estadio de desarrollo, el tiempo es (...) una síntesis simbólica de alto nivel, con cuyo auxilio pueden relacionarse posiciones en la sucesión de fenómenos físicos naturales, del acontecer social y de la vida individual.”²²⁹

El calendario es entonces también un instrumento de relación causal, con lo cual el individuo puede explicar el “porqué” de ciertos acontecimientos individuales a raíz de sucesos político-sociales:

“(…) las posiciones y los procesos sucesivos, en el flujo incesante del acontecer, no son contiguos ni es posible compararlos de un modo directo. Así pues, si a los hombres de una sociedad les interesa por cualquier motivo marcar posiciones y periodos que se siguen unos a otros en la sucesión del acontecer, necesitan encontrar otro proceso en cuyo transcurso, ciertas pautas de cambio se repitan con cierta regularidad, (...). Los módulos repetibles de esta segunda secuencia sirven entonces como pautas normalizadas de referencia, con cuyo auxilio se pueden cotejar de modo indirecto con la secuencias de otro proceso, los fenómenos no directamente comparables, puesto que dichas pautas representan la repetición no del mismo, sino de otro proceso igual.”²³⁰

²²⁸ Compare la traducción de las frases en la carátula del CD adjunto.

²²⁹ ELIAS, Norbert. *Sobre el tiempo*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1997. p. 26.

²³⁰ *Ibíd.* pp. 19 f.

VIII. LA TEMPORALIDAD DEL PÚBLICO: LA OBRA COMO EXPERIENCIA

La percepción de cualquier obra depende de la predisposición del oyente, sus experiencias y conocimientos previos, su estado de concentración, su condición corporal y las condiciones de la presentación de la obra. A pesar de eso hay aspectos fisiológicos válidos para cada oyente que hace de la temporalidad un fenómeno intersubjetivo.

VIII.I El “ahora”

La reflexión sobre la percepción del tiempo parece ser inherente al desarrollo de la música occidental. No pasa lo mismo en el ámbito del arte sonoro, donde la reflexión se concentra en la calidad espacial, narrativa y la percepción corporal del sonido. Aunque existen diferencias conceptuales entre ambas áreas respecto del material sonoro y su organización en el tiempo, parece legítimo basarse en este trabajo en las observaciones musicales. Por un lado, no siempre los límites entre ambas formas de trabajo son nítidos y, por otro, la obra “*Wohnzimmeruhr*” tiene especiales afinidades con conceptos musicales.

Frecuentemente se define el tiempo musical como “un continuo temporal que sustenta la continuidad sonora”²³¹, en lo cual el futuro está en la expectativa de lo que se va a escuchar, basado en el pasado de lo ya escuchado, separado por un brevísimo presente.

“Este aparentemente diminuto «ahora», en el cual suponemos vivir, pero que no se puede experimentar o sentir, se aleja por completo de nuestra conciencia cuando escuchamos música más o menos interesante. (...) La experiencia psicológica de tiempo resulta de la percepción del sistema nervioso, su propia interacción con el mundo exterior. Dicho psicológicamente, tiempo es la experiencia de una experiencia. Pero netamente pragmático, el presente en el cual creemos que estamos tiene una extensión limitada. Ésta está definida por el tiempo mínimo que necesitamos para percibir, sentir y categorizar. Y este lapso de tiempo

²³¹ SCHULTZ, Margarita. *op. cit.* p. 121.

es extremadamente individual. Este presente de percepción puede durar alrededor de una media hasta diez segundos. El estándar son acaso dos segundos. En este «ahora» experimentamos música.”²³²

Si relacionamos la percepción de la obra nuevamente con la música minimal, y especialmente con su característica de la repetición con variaciones pronosticables, el “tiempo mínimo para percibir, sentir y categorizar” difiere respecto a una obra con más incertidumbre:

“(…) el proceso de recepción se cambia de manera decisiva tan pronto como el oyente se da cuenta del curso total de una pieza. Eso siempre pasa cuando una forma es totalmente determinada o al contrario totalmente indeterminada. Pues en cuanto el oyente ha entendido que no tiene que pensar más en el desarrollo total de la obra, se puede concentrar exclusivamente en la actualidad del acontecimiento musical-sonoro.”²³³

Esta actualidad son precisamente los “huecos” intermedios de las campanadas, con los sonidos concretos y principalmente los fragmentos de la entrevista. La estructura pronosticable de las campanadas, estructurando la secuencialidad del discurso, enfoca la atención del oyente en las partes narrativas de la obra.

VIII.II El “entonces”

La concentración a la narración de un texto, aunque parcelado en fragmentos, nos acerca de nuevo a la noción del discurso. El conocimiento histórico y del lenguaje alemán son claves para la comprensión²³⁴ por parte del oyente.

²³² BOEHMER, Konrad. „Wie die Zeit vergeht, Teil 1“. En: VV.AA.: *Vom Innen und Aussen der Klänge. Die Hörgeschichte der Musik des 20. Jahrhunderts*. Baden-Baden (Alemania), SWR Media. CD-ROM, 2004.

²³³ SANIO, Sabine. *op. cit.* p. 102.

²³⁴ RICOEUR, Paul. *op. cit.* “«Comprensión», es decir, (...) la captación de una vida extraña que se expresa a través de las objetivaciones de la escritura [=obra]”.

“El texto es la mediación por la cual nos comprendemos a nosotros mismos. (...) Prolonga este carácter fundamental de todo discurso, de ser dirigido a alguien. Pero, a diferencia del diálogo, este cara-a-cara no está dado por la situación de discurso; es (...) creado, instaurado, instituido por la obra misma. Una obra se abre el camino de sus lectores [= oyentes] y así se crea su propio cara-a-cara subjetivo”.²³⁵

Si el tiempo histórico relatado en la obra se transforma en un “entonces” para el oyente, o sea, si el oyente se apropia ²³⁶ de la obra en la situación presente, depende de la distancia temporal (generacional) y cultural. No es lo mismo haber vivido personalmente el tiempo de la narración, conocerlo de otros relatos, conocerlo solamente como datos históricos o no conocerlo. Fuera del contenido semántico, es la distancia histórica entre tiempo relatado y momento de presentación de la obra lo que influye fundamentalmente en el modo de comprensión y la actualización del discurso.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.* “La apropiación es todo lo contrario de la contemporaneidad y de la congenialidad; es comprensión por la distancia, comprensión a distancia.”

IX. CONCLUSIÓN

A través del análisis de las diferentes temporalidades se llega al siguiente esquema. Las nociones de calidad y cantidad se pueden leer en el sentido de Henri Bergson como “descomposición de un mixto, que nos revela dos tipos de «multiplicidad»”:

“Una (...) es una multiplicidad de exterioridad, de simultaneidad, de yuxtaposición, de orden, de diferenciación cuantitativa, de diferencia de grado, una multiplicidad numérica, discontinua y actual. La otra se presenta en la duración pura; es una multiplicidad interna, de sucesión, de fusión, de organización, de heterogeneidad, de discriminación cualitativa o de diferencia de naturaleza, una multiplicidad virtual y continua, irreductible al número.”²³⁷

Tipo	Calidad	Cantidad
Tiempos de la composición (objetivos)		
La producción	Contemporaneidad	2004 - 2005
La estructura	Duración cronológica, segmentada	18'08''
El sonido fijado	Distancia entre grabación y escucha	d + n
Tiempos del documento (narrativos)		
Las campanadas	Tiempo cíclico, repetición	24 horas
La entrevista	Narración lineal de una época específica	1939 -1950
Tiempos del discurso (subjctivos)		
Las campanadas	Memoria del sujeto	Niñez, adolescencia
La entrevista	Tiempo intencional	Muerte (del padre)
Tiempos de la experiencia (intersubjetivos)		
Escucha de la obra	Instantes de sonidos presentes. La memoria de lo escuchado y las expectativas de los sonidos por escuchar (ritmo, estructura interna de la obra).	aprox. 1 a 3 segundos máx: duración de la obra
Presentación de la obra	Distancia entre momento de la presentación y el momento histórico de la narración: actualidad.	aumentando permanentemente

²³⁷ DELEUZE, Gilles. *op. cit.* p. 36

Son las diferentes tiempo significantes, o sea, las “temporalidades” que se hacen perceptibles a través de la escucha sensible, superpuestas una sobre la otra: ciclo y línea, expectativa y recuerdo, familiaridad (contemporaneidad) y extrañeza (distancia) forman una experiencia específica para cada oyente. La contextualización de lo escuchado cambia el foco de atención y así la impresión recibida. Cada nueva escucha entonces también es una nueva experiencia, una nueva mixtura de temporalidades. Aunque este aspecto se encuentra en general en las obras de arte sonoro, en “*Wohnzimmeruhr*” está explícitamente tematizada: narración, discurso y estética musical remiten al tiempo significante, material base de la obra. Por lo tanto se puede definir esta obra como “ensayo sonoro” acerca de sus propias condiciones de posibilitar experiencia.

8. MATERIAL ACOMPAÑANTE

Audio-CD Rainer Krause:

- Tracks 1- 30 “Trípticos radiofónicos” (2006)
- Track 31 “...actual//” (2004)
- Track 32 “Paisaje Marginal c/ Sinfónica” (2005)
- Track 33 “*Kreuzfahrt*” (2006)
- Track 34 “*Wohnzimmeruhr*” (2005)