

José Luis
Espejo
Ed.

*Escucha,
por favor*

13 textos sobre sonido
para el arte reciente

José Luis
Espejo
Ed.

*Escucha,
por favor*

13 textos sobre sonido
para el arte reciente

COLECCIÓN
EX(it) LIBRIS

EXIT
PUBLICACIONES

.....
José Luis Espejo Ed.
Escucha, por favor

a José Manuel Costa

José Luis Espejo Ed.
Escucha, por favor
(13 textos sobre sonido para el arte reciente)

Edita:
Publicaciones de Arte y Pensamiento / PROAP
Juan de Iziar, 5
28017 Madrid – España
Telf.: +34 91 404 97 40
www.exitmedia.net

Editor: Clara López
Coordinación editorial: Marta Sesé
Traducción del texto de Helga de la Motte-Haber: Andreu Monfà
Traducción del resto de textos: BABEL 2000 SA
Diseño de la colección: Adrián & Ureña
Maquetación: Estudio BLG
Copyright de los textos: sus autores

Impreso en España por Escritorio Digital, S.L., Madrid
Depósito Legal: M-19193-2019
ISBN: 978-84-940585-8-5



Esta obra ha recibido una ayuda a la edición
del Ministerio de Cultura y Deporte

José Luis
Espejo Ed.

*Escucha,
por favor*

13 textos sobre sonido
para el arte reciente

.....

Índice

PRÓLOGO

José Luis Espejo. <i>¡Oiga!</i>	9
Pauline Oliveros. <i>Auralizando en la Sonosfera: Vocabulario para el sonido interno y la emisión del mismo</i> . 2011	15
Douglas Kahn. <i>Las Artes del Sonido y la Música</i> . 2006	19
Helga de la Motte-Haber. <i>El arte sonoro en el siglo xx: una cronología</i> . 1996	29
Andrey Smirnov. <i>Sonido en Z. Experimentos con sonido y música electrónica a principios del siglo xx en Rusia</i> . 2013 ...	63
Carmen Cecilia Piñero Gil. <i>Carmen Barradas: Modernidad y Exilio Interno</i> . 2009	79
Brian Morton. <i>Una chica bañada en dulce, desafiadora de la gravedad y estilizada</i> . 2007	101
Hildegard Westerkamp. <i>Paseo Sonoro</i> . 1974	111
David Crowley. <i>Sonificando al cuerpo eléctrico. Experimentos de arte y música en la Europa del Este de 1957 a 1984</i> . 2012	127
John Oswald. <i>Plunderfonía</i> . 1985	175
David Toop. <i>Volviendo la vista atrás hacia Sonic Boom</i> . 2016	195
Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. <i>Every Time A Ear Di Soun La radio como medio para investigar la historicidad de lo audible y la corporeización del espacio sonoro</i> . 2017	213
Susan Campos Fonseca. <i>Experimentalismo(s) y microcolonialidad de la escucha</i> . 2019	225
José Manuel Costa. <i>Hacia una nueva economía del arte (sonoro)</i> . 2016	241
Bibliografía	251

.....
¡Oiga!

JOSÉ LUIS ESPEJO

El trabajo más interesante a la hora de proponer este índice ha sido imaginar quién iba a leer esta segunda línea. Qué grado de interés sobre este tema, el de los sonidos en el arte, debía tener esa persona (es decir, tienes tú).

Si era una persona con conocimientos en la materia se estaría preguntando, después de haber mirado el índice ¿dónde están John Cage y Luigi Russolo? Bueno, si esta hipotética persona ha llegado a hacerse esa pregunta es posible que ya conozca las traducciones de algunos textos básicos de estos autores. Si es la primera vez que se acerca a esta materia tampoco habrá problema si no los conoce, porque a lo largo de la lectura aparecen varias veces y, en realidad, están en la bibliografía.

Esa persona, que estará leyendo este texto en castellano, encontrará innumerables puntos ciegos una vez que lo mire más detenidamente, especialmente referidos a artistas y exposiciones en

el contexto del habla hispana donde se distribuye el libro. Es cierto, pero antes de nada hay que decir que este es, sobre todo, un libro de traducciones que permita a personas interesadas por el arte, el sonido o la música, tomar referencias para entenderse con los últimos cien años de su historia a través de ciertas exposiciones, algunas publicaciones relevantes y unos pocos nombres importantes que no siempre han tenido el calado necesario. No se encuentra aquí, más que brevemente en palabras de Douglas Kahn, ningún debate sobre lo que debería de ser el arte, la música o el arte sonoro. Esta selección de textos quiere expandir antes que definir, abrir las “puertas al campo”, borrar los límites de aquello que no lo tiene.

La historia que esta selección presenta no es muy distinta a la de otros libros publicados sobre el tema, solo que se resalta el trabajo de personas que, bien por su lugar de nacimiento, bien por su género, bien por su visión de la música y del arte, no han sido declarados como “capitales” de la historia. Si, por ejemplo, miramos Europa un poco más desde el Este veremos como el cine, y no tanto la radio o el auditorio, se convierten en el espacio principal de experimentación dado que, como Dziga Vertov comprendió muy pronto, el fonógrafo no dejó cristalizar las ideas que le permitirían a los artistas soviéticos el celuloide. Si miramos América un poco más desde el Sur y el Centro, veremos que es necesario repasar la idea misma de experimentación por su disposición excluyente.

Digámoslo de otro modo. Esta no es estrictamente una historia de pioneras. En este libro nadie viaja desde un lugar hacia lo desconocido abriéndose camino con un micrófono. Algunas de estas personas y textos se conectan, pero no terminan de marcar una línea, sino que es por la relación entre cada cual y su conjunto que llegamos a darnos cuenta de cuántas personas y textos nos quedan por conocer aún.

¿ARTE SONORO?

Si en la ordenación de las siete artes del periodista Ricciotto Canudo de 1911 la música estaba en el cuarto lugar ¿Por qué debió el arte contemporáneo inventar un arte sonoro distinto al arte de la música? Se supone que el término lo acuñó Max Neuhaus en Estados Unidos, y que la primera instalación del artista es *Drive In Music* de 1967. Sin embargo, antes de esa fecha, hubo personas trabajando con el sonido como material y, de hecho, el propio Neuhaus, que también era músico, puso en duda este término en el artículo *Sound Art?*, publicado en 1996. El término ha sido más utilizado para montar exposiciones que para escribir historia y, desde 1967 hasta la fecha de publicación de este volumen, se ha convertido más en una convención en la que enmarcar trabajos diversos que en una categoría artística sólida. Engloba, según una clasificación oficial, trabajos y obras sonoras que, siendo susceptibles de ser aceptados por el mercado y las instituciones del arte contemporáneo, tienen menos éxito en las academias y programas musicales.

Pero pese a que nos resistimos a hablar de arte sonoro, sí que nos vamos a quedar en los márgenes de su historia oficial. Estos márgenes han sido delineados, consciente o inconscientemente, aceptando dos construcciones narrativas: una de ellas es lo “moderno” en Europa y Estados Unidos, y la otra, las estrechas fronteras del “arte contemporáneo” y sus sistemas. Esto no quiere decir que vayamos a hablar solo de arte contemporáneo europeo y norteamericano, sino que, dado el carácter introductorio del libro, no visitaremos las islas más remotas del relato situadas fuera de la modernidad y del mercado, sino solo algunos pueblos singulares dentro del sistema del arte.

¿Qué significa esto? Significa que seguiremos teniendo como puntos de referencia las exposiciones, editoriales y revistas en las que se mueve habitualmente el arte, y que no nos adentraremos en el espacio indefinido donde el ruido y el sonido se convierten en actitudes estéticas más allá de su valor económico o académico. Es

decir, al hablar de arte contemporáneo estamos sujetos a las definiciones instituyentes marcadas, en gran medida, por las capacidades de su mercado. Sin embargo, el uso de sonidos no musicales supera con creces las capacidades definitorias del arte: las fiestas, los rituales, las mascaradas, los gritos, las caceroladas, las romerías, las campanadas, los susurros, los anuncios... todos ellos tienen un valor cultural y estético incalculable e imprescindible en la vida de muchas personas.

En parte, por todo ello, se ha preferido hablar de arte reciente.

LOS TEXTOS

Dentro de este arte reciente se ha prestado especial atención a lo que Europa y Estados Unidos han denominado Sur y Este. El Sur como esa zona que no tiene que ver con su posición meridiana, sino con su relación económica y discursiva con Europa y Estados Unidos. El sur está aquí, en Uruguay y en el interior del exilio de Carmen Barradas, figura clave, pero aislada, de las llamadas vanguardias históricas de la primera mitad del siglo xx, así como en las reflexiones sobre microcolonialidad que Susan Campos Fonseca organiza desde Costa Rica y la perspectiva atlántica según la cual Bonaventure Soh Bejeng Ndikung trabajó para la Documenta 14 de Kassel con sede en Atenas. En el Este, la parte Soviética de Europa hasta 1989, el relato queda marcado por la experimentación audiovisual de los primeros años de la Revolución Rusa en el texto de Andrey Smirnov, prolongándose en el trabajo de David Crowley sobre la experimentación en las ex-repúblicas soviéticas.

Hay nombres que, estando dentro de las fronteras europeas y estadounidenses, no han sido traducidos hasta ahora, ni tratados con demasiada profusión en otras colecciones de textos anglosajones¹. Hildegard Westerkamp, protagonista del movi-

1 Christopher Cox y Daniel Warner en *Audio Culture*, un reader editado en Continuum en 2006, incluyen textos completos de Pauline Oliveros y John Oswald. Brandon Labelle, en *BackGround Noise*, de Continuum 2003, también

miento canadiense del Paisaje Sonoro con su histórico *Paseo Sonoro* (*Soundwalking*) que está aquí traducido y reeditado. El planteamiento de *Sonosfera* de Pauline Oliveros, cuyas ideas bien podrían marcar el relato estadounidense, desde el *San Francisco Tape Music Centre* hasta su proyecto de Escucha Profunda (*Deep Listening*). También resulta fundamental repasar la figura de Charlotte Moorman según el texto de Brian Morton; Moorman fue una integrante indispensable de Fluxus, convertida en *vedette* por el mismo movimiento y repositionada en este texto por su carrera musical. Por último, John Oswald, quien acuña la *Plunderfonía* o saqueo sonoro como método dentro de los patrones de una música no anclada en la auto-referencialidad académica del arte sonoro.

Desde el punto de vista de las exposiciones, se repasan la berlinesa *Klangkunst* de 1996, que se sitúa a sí misma en la historia de las vanguardias históricas con la extensa cronología de Helga de la Motte. También *Sonic Boom*, en Londres, muchas veces citada, criticada y revisada aquí en la entrevista a su curador David Toop. *Sounding the Body Electric* en Łódź, Polonia, en 2012, de la que se rescata el texto del catálogo David Crowley. Por último, *Documenta 14*, entre Kassel y Atenas, quizá el ejemplo más característico del momento en que se publica esta selección y desde donde Bonaventure Soh Bejeng Ndikung propone, no tanto un nuevo vocabulario, como expone Oliveros, sino un modo de comunicación material y espiritual que revise la doble moral de la tradición europea.

dedica secciones completas a Oliveros en su capítulo sobre sonido para lugar específico y a Westerkamp en el dedicado a entorno. Sin embargo Seth Kim Cohen en *The Blink of the Ear*, publicado por Continuum en 2009, solo cita a John Oswald para hablar de Jarrod Fowler y a Pauline Oliveros para hablar de John Cage. Alan Licht en *Sound Art*, que nunca fue considerado un libro de referencia, cita un disco de Westerkamp y la colaboración de Moorman con Nam June Paik. Estos nombres no aparecen en los libros *Sound Gallery* publicado por Bloomsbury en 2017, ni *SOUND* en MIT 2011, ambos de Caleb Kelly, si bien es cierto que el primero se detiene en la instalación sobre la que ninguna de estas personas se ha caracterizado. Tampoco hay rastro de estos nombres en *Noise Water Meat* de Douglas Kahn para M.I.T en 1999.

AGRADECIMIENTOS

Una mención especial requiere el texto de la persona a la que va dedicado este libro, José Manuel Costa, quien comenzó este proyecto para EX(it)Libris. De entre su extensísima producción, especialmente periodística, hemos elegido este texto porque interpela a las instituciones a la vez que orienta a las personas que quieran dedicarse a esto del arte que, en algunos casos, también suena. Esta es una mención profesional pero también personal. Si *uno* ha seguido los textos y programas de radio de José Manuel Costa sabe que esa palabra, *Uno*, era el pronombre indefinido desde el que este crítico presentaba su análisis habitualmente, haciendo todo lo contrario a sentar cátedra pero dejando tras de sí a un inmenso grupo de alumnos bastardos para los que sus palabras no iban a misa, como tiene que ser, pero para los que resulta difícil montar un juicio sobre algo referido al arte y la música inmediatamente actual sin tener en cuenta sus consejos.

Por último, a riesgo de que este no sea el espacio adecuado, quiero agradecer al equipo de EX(it) Libris, Marta Sesé, Clara López y Rosa Olivares por haber hecho posible este proyecto. También a las personas implicadas en Mediateletipos.net y Ursonate Fanzine, en especial a Chiu Longina, Oscar Martín, Abraham Rivera o Mikel R. Nieto. Por supuesto sería injusto obviar a personas que me dieron herramientas para ordenar mis intereses, especialmente Jesús Carrillo o Juan Antonio Ramírez. Tampoco podemos olvidar a quienes han ojeado y revisado los índices y pruebas que han dado forma a esta publicación y han resuelto, de distinto modo, los cientos de dudas que implican escoger 13 textos; gracias Rubén Coll, Pablo Sanz, Xoan-Xil López, Xabier Erkizia, María Andueza, Miguel Molina Alarcón, Andrea Zarza, Arnau Horta, Alejandro L. Madrid, Luis Alexandre Casanovas, Susan Campos Fonseca, Mayra Estévez Trujillo, Cdrick Fermont, Olga Sevillano, Alfredo Aracil, Rut Contero, Esther Villar y Belén Espejo.

.....

Pauline Oliveros es una de las figuras centrales del pensamiento sobre el sonido, desarrollado de manera sólida a través de sus aportaciones a la escucha profunda [*Deep Listening*] y la pedagogía. Su trabajo textual es fácilmente accesible y es básico para comprender el contexto norteamericano. En este texto plantea de manera muy concisa una ampliación en el vocabulario general que incluya palabras capaces de describir la imaginación sonora. Cuando Oliveros habla de *Sonosfera* o entorno sonoro, plantea un concepto mucho más holístico y menos representacional que el de paisaje. Como en el texto de Westerkamp, Oliveros presenta a la vez a una figura fundamental, y propone un ejercicio práctico, en este caso, de reaprendizaje del lenguaje.

Pauline Oliveros.
*Auralizando en la Sonosfera:
Vocabulario para el sonido interno
y la emisión del mismo.* 2011¹

La Sonosfera es la envoltura sonora o sónica de la Tierra. El estrato biosférico de la Sonosfera está irrevocablemente entretreído con el estrato tecnosférico de la Sonosfera.

Los humanos perciben la Sonosfera según el ancho de banda y las frecuencias resonantes y mecánicas del oído, la piel, los huesos, los meridianos, los fluidos y otros órganos y tejidos del cuerpo, tal y como están conectados con la Tierra y sus estratos desde el núcleo hasta los campos magnéticos, y según son transmitidos y percibidos por la corteza auditiva y el sistema nervioso. (Todo ello con gran variación de curso). Todas las células de la Tierra y el cuerpo vibran.

En nuestra cultura, lo visual se ve favorecido con relación a lo auditivo. Por consiguiente, tenemos menos palabras en nuestro

1 Oliveros, Pauline. "Auralizing in the Sonosphere: Vocabulary for inner sound and sounding". *The Journal of Visual Culture*, Vol 11. No. 2. 2011.

vocabulario para expresar la auralidad. La *Auralización* es un término acuñado por el arquitecto Mendel Kleiner para simulaciones acústicas de habitaciones y edificios. El término resulta igualmente apto para referirse al sonido interno y su emisión o para sonidos y su emisión percibidos subjetivamente por medio de la audición interior. Generalmente, la palabra imaginación se utiliza haciendo referencia a todos los sentidos. Imagen es, naturalmente, un término visual. Existe por tanto una disonancia cognoscitiva cuando empleamos “imaginación” para referirnos a oír o crear un sonido interno; por ejemplo, una frase de una nueva pieza musical. Este artículo presenta algún vocabulario para la discusión del sonido, incluido el concepto de *sonosfera*.

Yo concibo la *sonosfera* como algo que se inicia en el núcleo terrestre y que se irradia en conexiones fractales en continuo crecimiento que vibran sónicamente a través de la Tierra y la rodean. La *sonosfera* incluye todos los sonidos que pueden ser percibidos por seres humanos, animales, aves, plantas, árboles y máquinas. El oído humano está limitado aproximadamente entre 20 Hz y 20 Khz. Sin embargo, esta escala puede ser superada por algunos individuos y ampliada con ayuda de la tecnología.

Exactamente igual que podemos extender nuestra mirada hacia el Universo mucho más allá de lo que vemos con nuestros ojos merced a la ayuda de telescopios, y hacia el interior del micromundo mediante microscopios, podemos oír mucho más allá y muy por debajo del alcance del oído humano. Naturalmente, estamos protegidos de oír y percibir constantemente los sonidos de nuestro cuerpo, tales como el sonido de las células al dividirse, del fluir de la sangre o del encendido de las neuronas, etc. No obstante, podemos, con ayuda de la tecnología, sintonizar con estos sonidos voluntariamente.

¿Por qué querría alguien escuchar sonidos que están más allá de nuestro alcance humano? ¿O sonidos por debajo de nuestro umbral de audición? “Por curiosidad” podría ser la respuesta, y también por la posibilidad de ampliar la percepción del cuerpo

sonoro en que habitamos. Quizá pudieran recopilarse nuevos datos con fines artísticos, así como con fines científicos y médicos. Por ejemplo, yo pido a los músicos que auralicen el sonido de las células que se dividen como una metáfora sónica en mi partitura *Primordial Lift*. Podría, sin embargo, suponer una ayuda para ser efectivamente capaces de oír el sonido real como ejemplo.

Vivimos en un entorno sonoro. La mayoría de las veces eliminamos todo sonido que sea extrínseco a nuestros fines actuales. Se necesita energía para ignorar sonidos. Nuestros oídos responden al sonido involuntariamente. Es el cerebro el que procesa el sonido para extrapolar el significado y actuar.

Yo tengo fe en la audición. La audición me lleva a la fe, una fe de que puedo creer a mis oídos tanto como creo a mis ojos. El sonido impacta en mi cuerpo y resuena en su interior. Los sonidos siguen volviendo a mí cuando escucho. Pienso en cuán limitado es nuestro vocabulario cuando se trata de discutir el sonido interior o mental y la emisión del mismo. Tenemos la palabra imaginación. La imaginación se refiere al sentido visual aun cuando se utilice para referirse a todos los sentidos: audición imaginativa, tacto imaginativo, gusto imaginativo, incluso olfato imaginativo.

Necesitamos, empero, una palabra que destaque la corteza auditiva y respalde un enfoque auditivo del mundo que complementa al visual. La palabra es la “auralización” de Kleiner. Me apropié de este uso para referirme a modelar mentalmente el sonido de forma creativa en la memoria. Necesitamos saber que esto es posible en los sueños así como en la vida diaria. Podemos escuchar sueños. Podemos proyectar sonido en el espacio o hacer sonar una composición en el espacio interior. Podemos hacerlo como una improvisación. Podemos auralizar una improvisación. Podemos auralizar una partitura sin hacer sonar una sola nota. El cuerpo puede resonar con semejantes auralizaciones.

Necesitamos más palabras para acceder a la riqueza de los fenómenos auditivos y para expresar el significado del sonido.

He aquí una relación rudimentaria que añadir a nuestro vocabulario de forma que en vez de hablar del sonido y su emisión en términos visuales, hablemos en términos auditivos.

Aural
Auralización
Auralidad
Auditivo
Auricular
Fonemas
Fónico
Fonografía
Fonológico
Fonólogo
Fonología
Sonograma
Sonógrafo
Sonografista
Sonográfico
Sonografía
Sonolúcido
Sonoluminiscencia
Sonífero
Sonología
Sonosfera

Hay más palabras que descubrir y añadir al vocabulario.

Podríamos comenzar por darnos cuenta de cómo nuestra atención cambia cuando utilizamos términos auditivos en vez de visuales para hablar del sonido. El oído dice al ojo a dónde mirar y, en ocasiones, el ojo silencia al oído.

.....

Desde los años noventa del siglo pasado, al menos, ha habido varios intentos de trazar un relato del sonido en el arte, si bien la mayoría no se han atrevido a cruzar el umbral que representan las vanguardias históricas, ni a salir de Europa y Estados Unidos. *Noise Water Meat* escrito para M.I.T en 1999 por Douglas Kahn, así como *Earth Sound Earth Signal* y *Wireless Imagination*, en menor medida, son, junto con *Background Noise* de Brandon Labelle, los ensayos más conocidos en lengua inglesa que se hayan propuesto historiar de manera consistente, razonada y autoral, los comportamientos del arte contemporáneo relacionados con el sonido. Sin embargo el texto que se presenta aquí de Kahn desprende escepticismo. Alumno del célebre Alvin Lucier, el trabajo historiográfico de Douglas Kahn ha ido en paralelo a sus intereses artísticos desde 1999, abriéndose hacia distintos objetos de estudio que le han hecho adentrarse en la vibración, primero, y luego en la energía, renegando de metodologías en general y de los estudios de la escucha (*Sound Studies*) en particular.

Douglas Kahn. *Las Artes del Sonido y la Música*. 2006¹

No siento especial debilidad por la expresión *arte sonoro*. Prefiero la más genérica de *sonido en las artes*. Mi último libro llevaba como subtítulo *Una historia del sonido en las artes*²; no hacía mención alguna del *arte sonoro* y no solo porque quedase fuera del ámbito histórico del libro. El *sonido en las artes* es un asunto gigantesco; especialmente, teniendo en cuenta la naturaleza sintética de las artes, es decir, las diversas realidades sociales, culturales y medioambientales que se entrecruzan, plasmadas, tanto deliberadamente como sin intención, en cualquiera de los innumerables factores que intervienen en la creación, la experiencia y la comprensión de una obra

1 Kahn, Douglas, "Arts of Sound and Music" *douglaskahn.com*, 2006, <http://www.douglaskahn.com/writings/douglas_kahn-sound_art.pdf> [9 diciembre 2018].

2 Kahn, Douglas, *Noise, Water, Meat*. A History of Sound in the Arts. Boston MA, M.I.T., 1999.

en particular. El *arte sonoro* es un tema más restringido, si lo que significa es ese momento en el que los artistas, en el sentido general de la palabra, empezaron a llamar *arte sonoro* a lo que estaban haciendo. Según mi experiencia, los artistas empezaron a utilizar *arte sonoro* de esta forma durante los años ochenta del pasado siglo, aunque anteriormente hubiera numerosos artistas que hiciesen cosas semejantes con el sonido, sin que forzosamente denominaran *arte sonoro* a lo que estaban haciendo. El tema se limita aún más si lo que denota es el concepto que se refiere a lo que comenzó hace unos pocos años, y que es el significado que ha llegado a ser ampliamente conocido.

Me doy perfecta cuenta de que clamar contra el uso generalizado de un término no es, evidentemente, una forma inteligente de emplear el tiempo. Eso no ha impedido que otros muchos desperdicien el suyo con nombres. A ninguno de los creadores minimalistas parecía gustarle el término *minimalista* pero estaban más que dispuestos a vivir a la sombra de esa bandera, aunque no a reverenciarla. Los situacionistas despreciaban el término *situacionismo*, pero también emplearon una cantidad desmesurada de tiempo controlando el lenguaje; y no olvidemos la irreparable escisión entre el Frente del Pueblo de Judea y el Frente Popular de Judea. Con todo, sin llegar al desgaste de nombres, hay buenas razones para poner en duda la utilidad de la expresión *arte sonoro*. La mayoría de los artistas que utilizan el sonido emplean otros muchos materiales y fenómenos, así como modos conceptuales y sensoriales, incluso cuando no hay más que sonido. Solo en este sentido, tiende el *sonido* a limitar la esfera de la interpretación más que a sugerir que exista en realidad un enfoque más global que esté poniéndose en práctica. En vez de ello, el arte que no utiliza el sonido debería denominarse arte sordo, arte silencioso, arte mudo o, lo que es lo peor de todo, arte mímico (el arte del mimo que acosa al público). Muchos artistas que han estado utilizando el sonido durante mucho tiempo, preferirían que se les llamase artistas antes que artistas sonoros. Algo similar sucedió con las artistas fe-

meninas en los años setenta, cuando, después de haber obtenido reconocimiento colectivamente, no las entusiasmaba la segregación que acarrea la expresión *mujeres artistas*. Liz Phillips, que estaba creando “estructuras sonoras” alrededor de 1970, quizá podría sentirse doblemente inflexible.

Aun así, la mayoría de los artistas, los conservadores y los escritores parecen pensar que *arte sonoro* está bien. Puede que recortar factores de complicación no constituya un grave problema y que pueda obtenerse un poco de romance transgresor expresándose clara y enérgicamente en la guarida de la visión. Es más probable que la gente se vea envuelta en las circunstancias, empleando el concepto por comodidad sin que importe lo que tenga de irritante e imperfecto. Queda igualmente claro que una pocas personas lo verán como una oportunidad de explotar un depósito momentáneo y monetario, sea cual sea el sistema de cambio en el que comercien. De forma más positiva, hay un cierto número de artistas que han desarrollado importantes interpretaciones personales del *arte sonoro*, que pueden solaparse o no con interpretaciones imperantes.

Mi propia sospecha nace del hecho de que el concepto recibiera un nuevo ímpetu solo cuando ciertos centros artísticos metropolitanos —sus mercados, instituciones y discursos, y aun entonces un determinado subconjunto de éstos— “descubrieron” esta cosa llamada *arte sonoro*. Un artista sonoro de Nueva York afirmó que el arte sonoro comenzó alrededor del año 2000, mientras que en Londres se supuso que había arrancado con la exposición *Sonic Boom* de la Galería Hayward. Tales manifestaciones se antojan extrañas a muchos artistas de la Europa continental, los países nórdicos, Canadá, Australia, Nueva Zelanda, Japón, México e incluso a norteamericanos de fuera del ámbito del mercado de arte de un sector comercial aparte de la ciudad de Nueva York. Efectivamente, tales manifestaciones resultan extrañas en cualquier lugar en que haya habido exposiciones y actos de *arte sonoro* anteriores a 2000. En el momento de celebrarse *Sonic Boom* yo vivía en

Australia, que ya estaba inmersa en su tercera generación de artistas que se ocupaban del arte sonoro y, en el ámbito internacional, puedo pensar espontáneamente en alrededor de una docena de exposiciones sonoras colectivas de gran repercusión que se remontan a *Sound*, celebrada en el Instituto de Arte Contemporáneo de Los Ángeles en 1979, y a *Für Augen und Ohren* en la Academia de las Artes de Berlín en 1980. No tenemos más que seguir los nombres de personas como Rene y Ursula Block en Alemania, Heidi Grundmann en Austria, Andrew McLennan y Roz Cheney en Australia o Dan Lander en Canadá, para encontrar solo unos pocos y antiguos centros de actividad. Durante casi dos décadas de *autodescrito arte sonoro* y más de dos décadas de *arte sonoro de hecho*, hubo en realidad una perceptible falta de actividad en los sectores más oficiales de Nueva York y Londres.

Durante los años ochenta, al menos en Australia, los Estados Unidos y Canadá, quienes trabajaban con el sonido utilizaron diversos términos para referirse al *arte*: radio arte, audio arte y arte sonoro. Todas estas expresiones tienen su propia génesis, y sin duda muchas de las personas involucradas habían estado activas al menos desde los años setenta solo en los EE. UU. (la obra de Bill y Mary Buchen, Paul DeMarinis, Bill Fontana, Liz Phillips, *Pea Soup* de Nic Collins; *Cloud Music* de David Behrman, Robert Watts y Bob Diamond; y Patrick Clancy y Pulsa un poco antes, acuden a nuestra memoria), junto con otra generación de Fluxus, artistas *intermedia* y músicos experimentales que crean el escenario de lo sonoro más de una década antes de todo ello. De hecho, tal y como Paul DeMarinis me recordó en una conversación, la música experimental hasta los primeros años setenta contenía lo que ahora se llamaría arte sonoro, pero en la mitad y el final de esa década, no solo los espacios artísticos habían mostrado una creciente disposición a favor de las obras sonoras, sino que los foros musicales y la cultura se habían vuelto más conservadores (siendo emblemático el auge de Phillip Glass) y menos interesados en el experimentalismo.

Mi propia experiencia me dicta que durante los años ochenta el término *arte* era valorado por su capacidad de generalizarse a través de sus diferentes formas —arte, las artes, artistas, artístico— más allá de las bellas artes, las artes visuales y el denominado mundo del arte. Fue en ese terreno generalizado donde una movilidad postmoderna pudo ser descubierta llevándose heroicamente por delante imperialismos categóricos, mientras que entregaba en mano la promesa de una mayor posibilidad artística. Quienes trabajaban en el sonido por aquel entonces tenían (como tienen ahora) muy distintos antecedentes —música, teatro, “arte visual”, literatura, cine, artes multimedia, activismo mediático, ciencias, ingeniería, etc.— y trabajaban entre formas y foros igualmente distintos. La noción generalizada de “arte” parecía ser la forma más inocua de hablar de esta actividad, ya que proporcionaba abundante espacio retórico para moverse. Algunos artistas hicieron del sonido el foco continuo de su actividad; otros lo utilizaron temporalmente y, después, regresaron a lo que estuvieran haciendo anteriormente o siguieron adelante; otros, se hallaban en algún punto intermedio. El carácter acomodaticio del arte era su rasgo más destacado, mientras que el sonido, el audio o la radio eran términos necesariamente secundarios y, en ocasiones, intercambiables.

Recurrieron al arte porque era más amplio, discursiva e institucionalmente, que la *música*. De todas las artes, la música se imaginaba a sí misma poseedora de un monopolio artístico sobre el sonido, pero durante los años ochenta solo era capaz de convocar las ideas de dos viejos guerreros —*musique concrète* y John Cage— para reivindicar su derecho estético sobre la nueva actividad. Hoy, en medio de la actual cacofonía de microgéneros y el inmediato acceso y discurso de Internet, podría ser difícil de comprender que hace solo dos décadas quienes utilizaban sonido grabado, sonidos medioambientales, sonidos identificables, ruido o de algún modo se aproximaban al sonido como material, tropezaran de forma muy generalizada con “eso es una pieza de *concrète*” o “es parecido a Cage...”. Esto ocurría tanto en respuestas institucionales como en conver-

saciones personales. Contrastando con semejante incomprensión insensibilizadora, el arte, sin importar cuán incómodo y reduccionista fuera, parecía acogedor además de acostumbrado a adaptar sus conceptos para adecuarse a actividades contemporáneas.

Las ideas de *musique concrète* y de Cage eran productos tardomodernistas de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, lo que significa que ya tenían 30 años o más cuando los ochenta echaron a rodar. En aquella época, la poesía sonora, *Das neue Hörspiel* y el texto sonoro también competían por la atención de personas más familiarizadas con una amplia gama de actividades, pero sus programas estéticos estaban demasiado proscritos (poesía sonora) o eran demasiado vagos para explicar mucho. Todos ellos podían funcionar y funcionaron como inspiración y como piedras de toque, pero igualmente podían entorpecer el ensayo de una sensibilidad un poco postmoderna, respondiendo a provocaciones teóricas y dedicándose al deporte de “problematizar” límites.

La inercia estética ejercida por *musique concrète* y por Cage surgieron de su propio contexto: aunque eran marginales al denso proyecto de música artística occidental, permanecían sujetos al mismo. Los discursos que los acompañaban tampoco eran muy útiles. La musicología, la menos intrépida de las disciplinas académicas, tenía poco que decir sobre el sonido en general, aunque no le faltaban palabras sobre cómo se organizaban conjuntos muy finitos de sonidos. Los musicólogos que se aventuraban fuera de sus límites se descubrieron a sí mismos tratando de proteger sus temas del tirón gravitacional del conjunto de la musicología. A manera de contraste, en la base del mundo del arte hubo revitalización, entusiasmo y abrazo teórico en torno al sonido, aunque no entre sus órganos y foros oficiales. Los años ochenta fueron también una época en la que la teoría, especialmente la francesa, hizo su agosto en las artes en general, y el sonido contaba con el atractivo añadido de ser el punto ciego dentro de una práctica teórica que andaba a la busca de puntos ciegos. La casi total falta de historia era también reconfortante, no en la manera amnésica norteamericana, sino por-

que la ausencia de sonido significaba que se podía investigar mucho más que solo a los progenitores.

En Canadá hubo un elemento añadido de *paisaje sonoro* con la publicación en 1977 del libro de R. Murray Schafer, *Tuning of the World*. Si bien los principales argumentos del libro eran históricos y orientados a la política pública, sus suposiciones y provocaciones artísticas subyacentes no fueron más allá de las ideas de música y de Cage, salvo, quizá, lo que pudiera hallarse recorriendo los espacios naturales con grabadoras de cinta muy caras y cables enganchados en el sotobosque. A esto se añadía un énfasis francófono complementario en música electroacústica importado de *musique concrète*. En este contexto canadiense, Dan Lander, artista de audio de Toronto y uno de los editores de *Sound by Artists*, planteó la idea de la “musicalización del sonido”. Quizá esta idea le fuera sugerida por su familiaridad con las artes del sonido de todo el mundo, informada por libros que llegaban a través de Art Metropole y por casetes intercambiadas por medio de las redes internacionales de la cultura de las casetes. En cualquier caso, su idea era aplicable en gran medida tanto en los niveles teóricos como en los prácticos. Yo recogí la idea de Lander y comencé a investigarla y sustanciarla históricamente; primero a finales de los ochenta y, posteriormente, en mi libro *Noise, Water, Meat*.

Aunque la *musicalización del sonido* no fuera una idea demasiado complicada, fue recibida con cierta confusión. Un poco de distancia histórica ayuda. Tanto Cage como *musique concrète* suponen una admonición contra diversas relevancias del sonido. Se trataba de un vestigio de los argumentos decimonónicos contra las propiedades miméticas de la música programada y fue ensayado por medio de la música de vanguardia en la primera mitad del siglo hasta los años de la posguerra. *Musique concrète* intentaba erradicar molestas cualidades-índice mediante la manipulación directa del sonido grabado en cinta (acelerándolo, decelerándolo, invirtiéndolo, cortándolo, etc.), mientras que Cage ampliaba estas operaciones desde la producción hasta la recepción, con el fin

de sostener una última línea de defensa en el umbral psicológico que se alza entre la audición y el pensamiento. A lo largo de esta historia, la prohibición fue con más frecuencia contrapuesta a los sonidos imitativos, pero formaba parte de una erradicación más amplia, social y política, del sonido. Llegó a ser especialmente difícil adherirse a ella dentro de una sociedad saturada de medios que había cargado a los sonidos de significados múltiples y perpetuamente cambiantes, y que había conformado la experiencia de escuchar mucho más allá de los emplazamientos de los medios. Quizá fuera una diferencia generacional. El concierto retrospectivo de 25 años de Cage tuvo lugar en 1958, cuando la radio tipo los 40 principales era nueva y la televisión ya había empezado a hacer de canguro de alguno de los artistas que se hallaban en activo en los ochenta.

La música tardomodernista rechazaba los sonidos imitativos porque se pensaba que canalizaban la atención de forma excesivamente restrictiva. Si nos fijamos en los ejemplos de sonidos que proporciona, resulta evidente que tenían una idea trivial sobre lo que significa el sonido y sobre cómo funciona el significado mismo. En realidad, los sonidos no están nunca suficientemente por encima o por debajo de la sociedad para huir de la poesía, los cuerpos, los materiales, las tecnologías, los contextos discursivos e institucionales, o para evitar estar a la entera disposición de la “imaginación auditiva” de la fenomenología. Todo lo que es necesario que suceda es admitir que la conciencia desempeña un papel de percepción auditiva. Incluso si se quisiera mantener una división estricta entre un tipo de audición musical que imagine oír solo el contenido sónico y fónico, y otros tipos de escucha que capten una gama de contenidos a horcajadas de las vibraciones del sonido, entonces todo lo que es necesario que suceda es admitir la posibilidad de diferentes modos de audición que existan simultáneamente o que oscilen con rapidez. Rahsaan Roland Kirk, al presentar una pieza musical en la que interpreta dos melodías simultáneamente, dice: “Está dividiendo la mente en dos partes. Haciendo que una

parte de su mente diga ‘oo-bla-dee’, y que la otra se pregunte: ‘¿Qué quiere decir éste?’”

Hay algunos artistas que utilizaron la idea de la musicalización para decir que lo que ellos estaban haciendo no era música. La idea, con la que se ha especulado recientemente, de que el arte sonoro gira realmente en torno al espacio mientras que la música lo hace en torno al tiempo, es verdaderamente una caricatura de anteriores posiciones. Para la mayoría de las personas que trabajaban en los años ochenta no era importante afirmar lo uno o lo otro, porque dicha distinción presumía el tipo de demarcación que la musicalización trataba de criticar de entrada. Es decir, que no se conseguiría mucho manteniendo las viejas vallas si lo que se deseaba inicialmente era un terreno en el que los artistas pudieran moverse libremente. Además, una división entre arte sonoro y música sería como una secesión de Rhode Island de los EE. UU. motivada por el hecho de que dicho estado no es realmente una isla. Debido al desequilibrio de poder, a nadie le importaría, mucho menos le preocuparía, una discusión esotérica. La *musicalización* era un medio de identificar un enfoque particular, técnico y discursivo, del uso artístico del sonido, no una declaración de independencia. Naturalmente, los “artistas sonoros” se apartan a sí mismos de la música por su cuenta y riesgo. El aparentemente infinito empleo de un uso finito de sonidos es un modelo para ser emulado ahora que disponemos de un conjunto aparentemente infinito de sonidos. Arte, disciplina y virtuosismo, incluso una saludable pretensión de perspicacia profunda e improvisadora, supondrían un gran avance en la mejora de las artes del sonido.

Más positivamente, uno de los brotes nacidos de la *musicalización del sonido* es un estímulo para oír de forma compleja y global. Esto también sería aplicable a lo que la gente considera música. Por ejemplo, las Plunderfonías (o saqueos sonoros) de John Oswald están compuestas con realidades y posibilidades sociales, culturales y poéticas incrustadas a propósito en su noción del sonido. Esto ya estaba tipificado en alguna de sus primeras obras

inspirada por las ideas de William Burroughs sobre recortes, e incluso utilizó la misma voz de Burroughs en algunas piezas. Además de Cage, Burroughs es el otro gran teorizador del sonido de la posguerra respecto de las artes; especialmente en lo relativo a la tecnología. Las preocupaciones literarias de Burroughs, a diferencia de Cage, invitaban a que todo tipo de significados se introdujeran en cada relación de sonido, audición y tecnología, y mitigaban las diversas reducciones de la musicalización. Se puede ver esto en funcionamiento en la Plunderfonía de Oswald, con su complejo entretejer de referencias conceptuales y afectivas a culturas musicales, asuntos de propiedad intelectual, repetición tecnológica, etc. Así, la Plunderfonía puede sonar como la música pero no se ha retirado a proscripciones contrarias a oír al mundo de nuevo en todas sus miríadas de atributos; es decir: la presencia de música no puede equipararse con la musicalización.

Podría aplicarse un modelo semejante al uso de sonidos electrónicos, en los que las culturas de la electricidad, la bioelectricidad, el electromagnetismo, la transmisión, la radiofonía, los circuitos, los sistemas, los nervios y las redes conducirían a un engranaje más global y complejo de música electrónica u otros sonidos electrónicos en las artes. Esperamos a un Burroughs eléctrico. Modelos similares podrían extenderse a los atributos básicos técnicos, sociales y ecológicos de toda creación de sonido en las artes y más allá de las mismas. Evidentísimamente, existe entre profesionales, público, comentaristas e investigadores por igual, una necesidad (que sigue sin satisfacerse) de cambiar la relación básica sonido-imagen en películas, vídeos, vídeo electrónico en directo y otros medios desde una perspectiva de sonido, así como de adaptar ideas de naturaleza y sonido que se siguen de la obra de David Dunn. Todo trabajo semejante es una cuestión de transparencia y posibilidad que actividades incluidas dentro del sonido en las artes han plasmado y promovido desde hace mucho y continuarán provocando.

.....

La edición del festival *Sonambiente* de 1996 es uno de los referentes expositivos ineludibles en Europa. Primero por sus dimensiones, con un elevado número de propuestas internacionales. Además de esto, el evento ocupó distintos espacios y propuso distintas situaciones de escucha. Para este volumen se ha traducido la cronología de Helga de la Motte-Haber que se incluía en el catálogo. Este texto sirve para dar a conocer esta gran exposición, posiblemente en el momento álgido de esta tendencia artística. También recalca la idea habitual de arte sonoro como algo que se circunscribe en los límites temporales del siglo xx, paralelo a las llamadas vanguardias históricas y segundas vanguardias.

Helga de la Motte-Haber. *El arte sonoro en el siglo xx: una cronología. 1996*¹

La siguiente compilación no pretende ser exhaustiva, dado que el arte sonoro está relacionado de formas muy variadas con las otras artes y que su evolución no ha sido lineal. Sin embargo, en el curso de las décadas se observan claros cambios en la temática así como, desde mediados de los años 70, la consolidación del arte sonoro como nueva forma junto a los demás géneros. Aun con las añadiduras y tachaduras realizadas por otros expertos en la materia, que han sido tan amables de repasar esta cronología con sentido crítico, no hemos podido evitar algunos momentos de subjetividad.

1 de la Motte, Helga, "Klangkunt im 20. Jahrhundert. Eine Chronologie", en VV AA, *Klangkunst*, Berlín, Akademie der Künste, 1996.

1900

En Washington, el Dr. Thaddeus Cahill empieza a construir un instrumento que produce sonidos de forma electrónica.

1905

Postales que hablan (**fonopostales**) al reproducirlas sobre un fonógrafo. Las postales sonoras también se popularizaron en los años 50.

1907

En Trieste se publica el documento *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* [Esbozo de una nueva estética de la música], de Ferruccio Busoni, en el que se concibe el dinamófono (o telarmonio) de Cahill como una oportunidad para renovar el sistema tonal (mediante tercios de tono). Edgar Varèse descubre el pensamiento de Busoni durante su etapa en Berlín (1907-1913).

1909

El primer manifiesto futurista de Filippo Tommaso Marinetti aparece publicado en el parisino **Le Figaro** (20.02.1909), en cuyo punto n.º 11 se magnifican, entre otros, los ruidos de máquinas y obras de construcción.

1910

Alexandr Skriabin termina su **opus 60** para coro y orquesta, *Prométhée: le poème du feu* [Prometeo, el poema del fuego], que incluye como “instrumento” un piano de luces de color (anotado en dos partes).

1910-1912

El *collage* cubista (Pablo Picasso, Georges Braque) integra material visual a modo de fragmentos de realidad.

1911

Chales Ives empieza a trabajar en la *Universe Symphony* [Sinfonía del Universo], pensada para tocarse en las montañas y en sus valles (obra inconclusa).

Manifesto dei musicisti futuristi [Manifiesto de los músicos futuristas], de Balilla Pratella (11.05.1911).

En diciembre (aunque fechado en 1912) aparece el tratado de estética programático *Über das Geistige in der Kunst* [De lo espiritual en el arte], de Vasili Kandinski, en el que por medio de las analogías entre el color y el timbre del sonido se prueba la existencia de una base común entre todas las artes. El tratado aparece ya en 1914 traducido al inglés.

1912

Vasili Kandinski y Franz Marc entregan a la editorial alemana Piper Verlag el almanaque *Der blaue Reiter* [El jinete azul], que reúne aportaciones sobre música y pintura.

Henri-Martin Barzun escribe poesía fonética “orquestal”. Se publica su libro *Voix, chant et rythme simultané* [Voz, canto y ritmo simultáneo].

1913

Estreno en San Petersburgo de la ópera futurista *Победа над Солнцем* [Victoria sobre el sol], cuyo libreto escribe (en parte a cuatro tonos) el pintor Mijaíl Matiushin, quien también trabajó en la paralelización entre color y sonido. El texto de Alexéi Kruchónij prevé en algunas partes poesía fonética con ruidos de hélices.

Arnold Schönberg termina su “drama con música” *Die glückliche Hand* [La mano bendecida]. Schönberg traslada a la dirección lumínica el pensamiento de Kandinski expuesto en *De lo espiritual en el arte*.

Luigi Russolo publica su manifiesto *L'arte dei rumori* [El arte de los ruidos] (11.03.1913) con una clasificación de los ruidos.

Russolo presenta sus **intonarumori** [generadores de ruidos] en el Teatro Storchi de Módena, con los que toca al año siguiente en Londres y Milán.

1914

Erik Satie dispone cintas de papel en las cuerdas de un piano con el fin de alterar su sonido en la representación de *Le piège de Méduse* [La trampa de Medusa].

1915

El futurista italiano Fortunato Depero empieza a construir esculturas sonoras, como un *piano motorumorista*, entre otras. Debe de existir un “*complesso plastico-colorato-motorumorista di equivalenti in moto*”, ya que Depero adjunta una imagen de ello en uno de sus manifiestos.

1916

Marcel Duchamp: *À bruit secret* [Con ruido secreto], ovillo de cordón y latón.

Veladas dadaístas en el Cabaret Voltaire, en Zúrich.

Poemas simultáneos de Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck y Marcel Janco.

Poemas fonéticos de Hugo Ball (p. ej., *Karawane* [Caravana]).

1917-1918

Pierre Albert-Birot: *Poèmes à crier et à danser* [Poemas para gritar y para bailar].

1919

Walther Ruttmann, Viking Eggeling y Hans Richter, entre otros, tratan de aplicar al filme principios parecidos a las partituras. En los años 20, muchos artistas se dedican al filme abstracto (música para los ojos).

En el círculo del Novembergruppe [Grupo de Noviembre] se producen piezas musicales dadaístas. Representación de *Keuchmanöver* [Maniobra de jadeo], de Yefim Golishev, el 24 de mayo en Berlín.

1919-1923

Kurt Schwitters escribe cinco textos sobre la *Merzbühne* [escena Merz] con descripciones de *collages* de ruidos.

1920

Lev Termén presenta su **eterófono** (**termenvox**).

Erik Satie toca *musique d'ameublement* [música de amueblamiento] en una galería parisina.

Vladímir Baranov-Rossiné presenta su piano optofónico, en el que estuvo trabajando desde 1912. En los años siguientes se desarrollan todavía más instrumentos que proyectan luces de colores para acompañar la música (**órgano de colores, clavilux**).

El pianista Alexander László se da a conocer con las proyecciones de luces de colores que realiza durante sus conciertos y esboza una notación para un piano de luces de colores, el **sonocromatoscopio**. Empiezan a publicarse estudios científicos más amplios en torno a la audición coloreada (*audition colorée*).

Friedrich Kiesler: primeros ensayos de teatro cinético.

1921

Amériques [Américas], de Edgar Varèse, con 2 sirenas; **1. Kammermusik** [Música de cámara n.º 1], de Paul Hindemith, con una sirena.

1922

László Mohogy-Nagy comienza a trabajar en su plástica cinética, el **modulador espacio-luz**.

1922-1932

Arseni Avraamov: *Гудковая симфония* [Sinfonía para sirenas de fábrica] en Bakú con motivo del aniversario de la Revolución de Octubre. Las sirenas, las sirenas de niebla y los coros son dirigidos desde el tejado de una fábrica.

1922-1924

En el marco de los experimentos escénicos de la escuela Bauhaus, Ludwig Hirschfeld-Mack y Kurt Schwerdtfeger trabajan desde 1922 en juegos de colores por reflexión (que en los años 60 siguen elaborando por separado en sus respectivos filmes). Hirschfeld-Mack completó las proyecciones de luz y color en la partitura para la *Farbsonatine* [Sonatina de colores'] (1925) mediante series de tonos y acordes de simples negras rigurosamente asignadas a las luces.

1924

László Moholy-Nagy empieza la partitura para *Die mechanische Exzentrik* [La excentricidad mecánica], publicada en 1927; para ello dispone en forma de partitura las proyecciones de una escena dividida en varias partes. Como acompañamiento musical estaba previsto usar, entre otros instrumentos, una sirena. Publicación del libro *Eine neue Epoche durch das Radio* [Una nueva época a través de la radio], de Jörg Mager.

Entr'acte, bajo la dirección de René Clair y con música de Erik Satie. *Ballet mécanique* [Ballet mecánico], de Fernand Léger, con música de George Antheil (primero se estrenó en cine mudo).

1925

Henry Cowell escribe *The Banshee* [La banshee], una pieza que debe tocarse directamente con las cuerdas del piano.

1926

Jörg Mager presenta en Donaueschingen su **esferófono**, pensado para la realización de música con cuartos de tono, aunque utilizado para producir efectos de timbre.

1928

Maurice Martenot crea el generador de **ondas Martenot**, que se convertirá en el instrumento electroacústico más importante de la primera mitad del siglo xx, siendo utilizado en obras de André Jolivet, Darius Milhaud, Edgar Varèse y Olivier Messiaen, entre otros.

1929

Rudolf Pfenninger presenta en una entrevista de un noticiario su *Tönende Handschrift* [Escritura sonora], que consistía en trasladar dibujos a la pista sonora de un filme por medio de una cámara. En los años siguientes, Oskar Fischinger experimentó con este tipo de sonido óptico sintético; sus *Klingende Ornamente* [Ornamentos sonoros], 1932, están trazados directamente sobre la pista sonora. Moholy-Nagy también trabaja de esta forma, reduciendo la huella dactilar de su dedo pulgar para trasladarla a la pista sonora óptica.

Oskar Fischinger decide consagrarse plenamente al cine musical abstracto.

Dmitri Shostakóvich compone un interludio para percusión para su ópera *Hoc* [La nariz].

Estreno de *Der Lindberghflug* [El vuelo de Lindbergh], un trabajo conjunto de Bertold Brecht, Kurt Weill y Paul Hindemith, durante las Jornadas de Música de Cámara de Baden-Baden. La teoría radiofónica de Brecht preveía un público cooperativo (comunicación en vez de distribución). Así, el oyente debía cantar (o al menos tararear) la parte de Lindbergh ante la radio que lo acompañara. En la representación de 1929 no

se utilizó ninguna radio; en lugar de eso, algunos fragmentos de la pieza se llevaron a la sala por vía telefónica.

1930

En Berlín, Friedrich Trautwein presenta el **trautonio**, que se convertirá en el primer instrumento electroacústico producido en serie. Paul Hindemith y Oskar Sala lo utilizarán en sus composiciones.

Dziga Vértov crea un tipo de melodía a partir de ruidos para la película *Энтузиазм: Симфония Донбасса* [Entusiasmo: sinfonía del Donbass].

Walter Ruttmann: *Wochenende* [Fin de semana], pieza radiofónica en forma de montaje sonoro sobre una pista sonora óptica.

Fritz Winckel, quien más adelante fundaría el Estudio de Música Electrónica de la Universidad Técnica de Berlín, experimenta con la conversión de datos de imagen y sonido. Expone los resultados en el artículo “**Vergleichende Analyse der Ton- und Bildmodulation**” [Análisis comparativo de la modulación de imagen y sonido], *Fernsehen 1*, 1930 (p. 171-175).

Publicación del libro *New Musical Resources* [Nuevos recursos musicales], de Henry Cowell, en el que se explica la identidad de las estructuras rítmicas mediante la altura de tono.

1931

Edgar Varèse termina *Ionisation* [Ionización] para conjunto de percusión.

1932

Kurt Schwitters termina *Sonate in Urlauten* [Sonata en sonidos primitivos].

Antonin Artaud: *Le théâtre de la cruauté* [El teatro de la crueldad]. *La Nouvelle Revue Française* publica un resumen del **primer manifiesto**, en el que se propone un tipo de teatro

compuesto por ruidos, gritos, sonidos y luz más allá de las palabras.

A propuesta de Henry Cowell, Termén construye el **ritmicón**, pensado para llevar a la práctica la teoría de una estructura de duración directamente análoga al sonido.

A comienzos de los años 30, Harry Partch empieza a construir nuevos instrumentos (pensando también en hacer realidad el microtonalismo, entre otras cosas).

1936-1953

1936

A invitación de Josef Albers, Xanti Schawinsky colabora con el Black Mountain College, en Carolina del Norte (donde emigró la escuela Bauhaus), dando cursos en los que se concibe el teatro como espacio de intercambio entre varias artes. El año siguiente lleva al escenario su obra *Spectodrama* [Espectodrama], producida en el seno de la Bauhaus.

En *Danse macabre* [Danza macabra], (1938), Xanti Schawinsky provee a los espectadores con vestidos y atrezo.

1937

John Cage escribe el manifiesto *The Future of Music: Credo* [El futuro de la música: credo], en el que da relevancia a los ruidos.

Carlos Chávez escribe *Hacia una nueva música. Ensayo sobre música y electricidad*.

1938

Edgar Varèse experimenta con la velocidad de los platos de tocadiscos para obtener nuevos sonidos.

1939-1941

James y John Whitney trabajan en la transmisión de principios musicales sobre el filme para sus *Variations* [Variaciones]; entre

1943 y 1944 producen sus *Five Abstract Film Exercises* [Cinco ejercicios de cine abstracto], que serán un precursor de las futuras animaciones por ordenador.

John Whitney desarrolla una máquina para producir sonido óptico sintético.

1940

John Cage prepara un piano por primera vez en *Bacchanale* [Bacanal]. Su *Living Room Music* [Música de salón] prevé un conjunto de percusión casi a modo de objetos de una sala de estar.

Con *Fantasia* [Fantasía], Walt Disney traslada la música a un formato pictórico-cinematográfico. Fischinger no deja que se mencione su nombre en referencia a la secuencia de Bach que él mismo diseñó.

1943

Iván Vishnegradski diseña una cúpula con un juego de luces (*Projet de la mosaïque lumineuse de la coupole du temple* [Proyecto del mosaico luminoso de la cúpula del templo]); elige el hemisferio de la cúpula de un templo como lugar donde transformar producciones musicales en colores.

1943-1944

Pierre Schaeffer termina la *composition sonore* [composición sonora], una **pieza radiofónica para una voz y 12 monstruos** (con música de Claude Arrieu y Maurice Martenot); emitida en 1946 por la radio francesa en ocho programas.

1947

Yves Klein concibe junto con Pierre Henry la *Symphonie Monoton-Silence* [Sinfonía monótono-silencio], compuesta por un solo acorde en re sostenido mayor.

1948

Nace la *musique concrète* [música concreta]. Pierre Schaeffer fija “objetos sonoros” en ranuras cerradas de discos de vinilo; compone sus *Cinq études de bruits* [Cinco estudios de ruidos].

Merce Cunningham y John Cage reconstruyen *La trampa de Medusa* de Erik Satie en el Black Mountain College; Buckminster Fuller representa el papel del barón Medusa.

1949

Colon Nancarrow empieza a trabajar con pianos mecánicos.

Werner Meyer-Eppler, físico y fonetista, habla sobre la lengua sintética en la primera edición del Tonmeistertagung [Congreso de Ingeniería de Sonido], en Detmold.

En los años 40, el pianista australiano Percy Grainger y Burnett Cross empiezan a construir instrumentos que producen ruidos.

1950

Robert Meyer (ingeniero de sonido en la productora cinematográfica Tobis de 1928 a 1934) y Werner Meyer-Eppler pronuncian discursos sobre el “mundo sonoro de la música electrónica” en los Cursos de Verano de Darmstadt.

Pierre Schaeffer y Pierre Henry: *Symphonic pour un homme seul* [Sinfonía para un hombre solo].

1951

La empresa de radiotelevisión alemana NWDR decide crear un estudio de electrónica en Colonia. El estudio, inaugurado en 1952, es dirigido por Herbert Eimert hasta 1962, año en el que asume el cargo Stockhausen.

Robert Motherwell publica en los EUA la antología dadaísta *The Dada Painters and Poets* [Los pintores y poetas dadaístas].

John Cage: *Imaginary Landscape no. 4* [Paisaje imaginario n.º 4], para 12 radios.

1952

Untitled Event [Evento sin título] en el Black Mountain College, una forma primitiva del *happening*. En él colaboran, entre otros, John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Jay Watt y David Tudor.

John Cage: *Imaginary Landscape no. 5* [Paisaje imaginario n.º 5], para 42 vinilos; 4'33".

Earle Brown se pasa a la notación gráfica con *Nov. '52* [Nov. del 52] y *December 1952* [Diciembre de 1952]; también lo hace Morton Feldman con *Projection 4* [Proyección 4], para violín y piano.

Harry Bertoia comienza a diseñar objetos (entre otros, la famosa **silla Bertoia**) para edificios públicos; en los años 60 produce también esculturas sonoras, que darán lugar a una serie de discos (**Sonambient**).

1953

Herbert Eimert y Robert Beyer presentan sus experimentos sonoros en el estudio del centro de radiodifusión de Colonia en el marco del festival Neues Musikfest (26.05.1953), algo que genera escándalo.

Karel Goeyvaerts: dos **composiciones** electrónicas.

Karlheinz Stockhausen: *Studie 1* [Estudio de Música Electrónica I].

Mauricio Kagel: *Música para la torre* (Mendoza, Argentina). Se reproducen ruidos y sonidos instrumentales mediante altavoces desde una torre de 40 m de altura, coordinados con un alumbrado organizado según principios musicales.

François Dufrêne: *Crirythme*, poesía sonora con el uso de magnetófonos.

1953-1961

Marcel Duchamp, 12 *Rotoreliefs* [Rotorrelieves], discos de vinilo que producen una ilusión óptica; supuestamente ya existía una versión en 1935. Previamente, en 1925, produjo *Rotative demi-sphère (optique de précision)* [Rotativa semiesférica (óptica de precisión)], una semiesfera con líneas negras sobre fondo blanco para producir efectos estroboscópicos), así como el filme *Anémic Cinéma* [Cinema anémico].

1954

Edgar Varèse: Estreno en París de *Déserts* [Desiertos] para orquesta e interpolaciones de *son organisé* [sonido organizado] sobre cinta magnetofónica con una forma primitiva de estereofonía; los franceses lo consideran una segunda revolución.

John Cage en Donaueschingen.

Construcción espaciodinámica de Nicolas Schöffer.

Wolf Vostell desarrolla la técnica del *dé-coll/age*, que consiste en transformar objetos para descubrir sus capacidades acústicas.

Esculturas sonoras de Bernard y François Baschet.

1955-1957

Karlheinz Stockhausen: *Gesang der Jünglinge* [Canto de los jóvenes], *Gruppen für drei Orchester* [Grupos para tres orquestas].

1956

John Cage: *Radio Music* [Música radiofónica], para entre 1 y 8 transmisores de radio.

1957

Henri Chopin: *Poésie sonore/électronique* [Poesía sonora/electrónica].

Iannis Xenakis: *Diamorphoses* [Diamorfosis], música electroacústica.

1958

Poème électronique [Poema electrónico] para el Pabellón Phillips en la Exposición Universal de Bruselas, en colaboración con Iannis Xenakis, Le Corbusier y Edgar Varèse.

Pierre Boulez: *Poésie pour pouvoir* [Poesía por poder], para orquesta y magnetófono: intento de integración bidireccional de espacio y música, se retiró tras el estreno en Donaueschingen; la idea fue retomada en *Répons* [Responsorio], 1980-1984, esta vez con control computarizado.

John Cage en los Cursos de Verano de Darmstadt.

Jean Tinguely: *Mes étoiles - Concert pour sept peintures* [Mis estrellas. Concierto para siete cuadros], un relieve sonoro cuyas acciones debe activar el visitante pulsando un botón; dentro de la serie *Radio-Skulpturen* [Esculturas con radios].

Joseph Beuys: *Stummes Grammophon* [Gramófono silencioso].

1959

Allan Kaprow: *18 Happenings in 6 Parts* [18 happenings en 6 partes] en la Reuben Gallery, en Nueva York. Aparece el concepto *happening* por primera vez. Los espectadores adoptan reglas de comportamiento, aunque todavía están separados de los intérpretes; esta separación desaparece más adelante con los *activity happenings*.

Desde 1958/1959 se desarrolla en Austria una forma especial de *happening* a modo de teatro total a partir de los sketches de cabaret de Hermann Nitsch y Otto Mühl. Reciben especial atención los ruidos de Otto Muehl (*Psychomotorische Geräuschaktion* [Acto ruidoso psicomotor], 1967).

Yves Klein: *Sight & Sound Productions/Prince of Space/Musik der Leere/Tanz der Leere* [Príncipe del espacio, música del vacío] (vinilo).

1959-1960

Dieter Schnebel: *Glossolalie* [Glosolalia].

1960

La Monte Young: *Composition no. 5* [Composición n.º 5], una acción en la que se sueltan mariposas. Su *Composition no. 7* [Composición n.º 7] prevé una quinta de si y fa sostenido “*to be held for a long time*” [que debe tocarse durante mucho tiempo]. Las piezas conceptuales de La Monte Young son el punto de partida de la música minimalista. *X for Henry Flynt* [X para Henry Flynt] comprende un clúster de piano que debe repetirse como mínimo durante media hora.

Nam June Paik le corta la corbata a John Cage durante una acción en Colonia.

Luigi Nono: *Ommaggio a Emilio Vedova* [Homenaje a Emilio Vedova], para magnetófono.

1961

En un evento de la Gallery A/G de Nueva York (propiedad de George Maciunas) surge la palabra *Fluxus*. Además de Maciunas, pertenecen al círculo del movimiento Fluxus artistas como La Monte Young, George Brecht, Emmet Williams, Robert Filiou, Philip Corner, Giuseppe Chiari, Wolf Vostell, Ben Vautier y Nam June Paik, entre otros.

Dick Higgins acuña el concepto de *intermedia* para designar aquellos trabajos que van más allá de los géneros artísticos tradicionales (Vsévolod Meyerhold ya había utilizado este concepto en 1910 para ilustrar su nueva forma de teatro). Los “eventos” del artista de Fluxus tienen un carácter musical; el público no suele ser partícipe.

Nam June Paik esboza la partitura de la *Symphony for 20 Rooms* [Sinfonía para 20 habitaciones], que solo se llegó a preparar 16 habitaciones.

Terry Riley utiliza *loops* de cinta y *tape delay* para *The Five Legged Stool* [El taburete de cinco patas].

Karlheinz Stockhausen: *Originale* [Originales]; los actores se representan a sí mismos siguiendo un orden establecido por

el compositor mientras suena la composición electrónica *Kontakte* [Contactos], ampliada para piano y percusión.

Robert Morris comienza a crear esculturas sonoras minimalistas, como *Box with the Sound of its own Making* [Caja con el sonido de su propia fabricación].

Jean Dubuffet: *Musical Experiences* [Experiencias musicales], 6 vinilos (editados en 1973): se mezclan sonidos y voces habladas regrabando cintas magnetofónicas y, a continuación, se cortan y se vuelven a juntar a modo de *collage*.

1962

Festival Internationale Festspiele neuester Musik, música Fluxus en Wiesbaden.

Emmet Williams: *Alphabet Symphony* [Sinfonía del abecedario].

La Monte Young desarrolla la idea del *Dream House* [Casa de los sueños], donde se toca música ininterrumpidamente; más adelante se hizo realidad como instalación electroacústica de sonidos puros.

Mauricio Kagel: *Antihèse* [Antítesis], música para sonidos electrónicos y públicos (en 1965 se publicó como filme).

1963

Joseph Beuys: *Sibirische Symphonie* [Sinfonía siberiana], preparación de un piano con pequeños terrones de arcilla y una liebre muerta con un alambre a modo de cable eléctrico que le arranca el corazón. El primer movimiento fue representado en el festival Festum Fluxorum de Düsseldorf.

Nam June Paik: *Exposition of Music – Electronic Television* [Exposición de música. Televisión electrónica], galería Parnass, en la ciudad alemana de Wuppertal. Entre las obras expuestas también hay dos *Schallplatten-Schaschliks* [Broquetas de vinilos], con los que se anticipa la idea del *scratching*.

En su filme *Random* [Aleatorio], Marc Adrian crea la capa visual y acústica mediante un programa informático.

- Joe Jones construye máquinas musicales.
- Josef Anton Riedl: *Stroboskopie* [Estroboscopia], para entorno lumínico y diapositivas.
- Milan Knížák empieza a producir objetos artísticos a partir de discos de vinilo (p. ej., *Destroyed Music* [Música destruida]).
- Dieter Schnebel: *Gehörgänge* [Conductos auditivos], serenata para proyectores y auriculares.
- Charlotte Moorman organiza en Nueva York el Festival Avant Garde; la segunda edición del festival, en 1964, es criticada a raíz de la representación de *Originale*, de Stockhausen, obra tildada de imperialismo cultural.
- Akio Suzuki comienza a hacer *performances* en las que el sonido tiene un papel importante (*Self-Discovering Exercise* [Ejercicio de autodescubrimiento], *Throwing pieces of junk from a bucket down a staircase* [Lanzamiento de trozos de basura de un cubo escaleras abajo]).

1964

- You* [Tú], *happening* de Wolf Vostell en Nueva York.
- Paul Panhuysen utiliza la escultura sonora que construyó a principios de los años 60 para hacer *performances* en los conciertos de la Band of the Blue Hand.
- Karlheinz Stockhausen: *Mikrophonie I* [Microfonía I].
- Mauricio Kagel: *Prima vista* [Primera vista], *Diaphonie* [Diafonía].
- Luc Ferrari: *Heterozyote* [Heterocigoto].
- Pierre Henry: *Spatiodynamisme* [Espaciodinamismo].
- Luigi Nono: *La fabbrica illuminata* [La fábrica iluminada].
- Se crea el primer sintetizador Moog.
- Takehisa Kosugi: *Micro 1*, dentro de *Theater Music* [Música teatral], micrófono envuelto con grandes tiras de papel que permanece encendido durante 5 minutos.
- Michael Snow: *Musics for Piano, Whistling, Microphone and Tape Recorder* [Músicas para piano, silbido, micrófono y

magnetófono]; salió antes que el filme **New York Eye and Ear Control**, para el que sirvió de banda sonora.

1965

Alvin Lucier: *Music for Solo Performer* [Música para intérprete solista]. Se transmiten ondas cerebrales aumentadas a instrumentos de percusión. Lucier deja la composición tradicional y se dedica exclusivamente a la electroacústica.

Nam June Paik: *Robot Opera* [Ópera robot].

Max Neuhaus: *Public supply I* [Suministro público I], sonidos tratados de llamadas telefónicas de una emisora de radio.

Juan Hidalgo, Walter Marchetti y, a partir de 1964, Esther Ferrer, forman el grupo de fluxus Zaj; suelen llamar a sus acciones **conciertos**.

Philip Corner: *Everything Max Has: Afterward* [Todo lo que tiene Max: después], evento para un solo de percusión; *Max* hace referencia a Max Neuhaus.

Steve Reich: *It's Gonna Rain* [Va a llover], para magnetófono con procesos de desfase.

Concierto Fluxus con Charlotte Moorman y Nam June Paik en la galería René Block, en Berlín.

Josef Anton Riedl: *Variovision*, Múnich (un espacio accesible equipado con 16 altavoces).

1966

9 Evenings: Theatre and Engineering en Nueva York, uno de los mayores eventos artísticos interdisciplinarios de los años 60, con trabajos de Steve Paxton, Alex Hay, Deborah Hay, Robert Rauschenberg, David Tudor, Yvonne Rainer, John Cage, Lucinda Childs, Robert Whitman y Öyvind Fahlström.

Takis: *Télésculpture musicale lumineuse* [Telescultura musical luminica], una escultura musical con control remoto.

Festival Zaj en Barcelona.

La Sociedad Max Planck pide a Boulez que desarrolle un plan para un centro de investigación musical. Boulez escribe sobre ello en los años siguientes (p. ej., en el periódico **Süddeutsche Zeitung** en 1969). En una entrevista publicada por **Le Monde** en 1970, George Pompidou muestra su interés por las ideas de Boulez. Entre los años 1974 y 1976 se construyó el IRCAM en el Centre Pompidou, en París (la inauguración oficial fue en 1977).

El grupo Musica Elettronica Viva (Richard Teitelbaum, Alvin Curran, Frederic Rzewski y Maryanne Amacher, entre otros) empieza a hacer música electrónica interactiva en directo mediante dispositivos de bioretroalimentación y sintetizadores Moog.

1967

Steve Reich: *Piano Phase* [Fase de piano].

Nam June Paik: *Opera SexTronique* [Ópera sextrónica], con la colaboración de Charlotte Moorman y Takehisa Kosugi.

Stephan von Huene: primeros objetos acústicos.

Philip Corner: *Elementals* [Elementales], un do sostenido tocado durante 123 horas con diferentes instrumentos.

Maryanne Amacher: *City Links* [Enlaces entre ciudades], instalaciones de sonidos mediante retransmisiones desde otros lugares. En instalaciones posteriores, Amacher trabaja a menudo en conectar espacios a través de sonidos (*Music for Sound-Joined Rooms*, [Música para habitaciones unidas por el sonido], 1980).

1967-1968

Max Neuhaus: *Drive-In Music* [Música para conducir], una de las primeras instalaciones sonoras. Neuhaus también es considerado el creador del concepto de *instalación sonora*.

John Cage y Lejaren Hiller: *HPSCHD* (con programa informático aleatorio).

1968-1975

1968

Robert Rauschenberg: *Soundings* [Sondeos], plexiglás, serigrafado y micrófonos que responden a la voz del espectador mientras van cambiando las imágenes de la superficie.

Karlheinz Stockhausen: *Musik für ein Haus* [Música para una casa], 5 habitaciones conectadas entre sí mediante micrófonos y altavoces.

Mauricio Kagel: *Acustica – Musik für experimentelle Klanger-zeuger* [Acústica: música para productores de sonido experimental].

Bernhard Leitner comienza a trabajar con el sonido y el espacio.

1969

Ladislav Kupkovič: *Ad libitum*, evento musical cuyo público participa tocando instrumentos en el castillo de Smolenice, en Bratislava.

Art by Telephone [Arte por teléfono], Museum of Contemporary Art, Chicago; el catálogo tenía el formato de un disco de vinilo (participaron, entre otros artistas, George Brecht, Dick Higgins, Ed Kienholz, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Günther Uecker y Wolf Vostell).

Joe Jones: *Music Store* [Tienda de música].

Gilbert y George: *The Singing Sculpture, Our New Sculpture* [La escultura que canta, Nuestra nueva escultura], donde se cantaba la canción popular *Underneath the Arches* [Bajo la arcada].

Alvin Lucier: *I am sitting in a room* [Estoy sentado en una habitación], el espacio se llena de resonancia a través de superposiciones de textos recitados que se graban continuamente en una cinta mientras se van reproduciendo.

Bernd Alois Zimmermann: *Requiem für einen jungen Dichter* [Réquiem para un joven poeta], magnetófono, solistas, coro y orquesta.

1970

El Pabellón Alemán construido para la Exposición Universal en la ciudad japonesa de Osaka es un auditorio esférico; Stockhausen concibe la pieza musical-lumínica-espacial *Hinab-Hinauf* [Arriba y abajo], que no llegó a representarse. En su lugar se tocaron otras obras suyas, como *Hymnen* [Himnos], *Telemusik* [Telemúsica] y *Kontakte* [Contactos]. Paralelamente se formó un programa representativo de otros compositores (entre otros, Bernd Alois Zimmermann, con *Tratto II* [Tratado II]).

Luigi Nono amplía *Intolleranza 1960* [Intolerancia 1960] con partes electroacústicas.

Luc Ferrari: *Presque rien n° 1* [Casi nada n.º 1], una diapositiva sonora que recoge sonidos del comienzo de un día.

Primera instalación sonora de Wolf Kahlen, *Ein- und Ausatmen (Reversibler Waldraum)* [Inspirar y espirar (espacio boscoso reversible)] para un bosque de 300 × 300 metros.

R. Murray Schafer da inicio al proyecto **World Soundscape Project**. Festum Fluxorum en la galería René Block, en Berlín.

1971

Bernhard Leitner: *Zeit-Räume: Ton-Tor* [Puerta sonora], *Ton-Schleuse* [Esclusa sonora], *Gleit-Räume* [Espacios deslizantes], *Raum-Wiege I* [Cuna espacial I], 1972. Estos temas seguirán apareciendo en sus trabajos posteriores sobre sonido y espacio.

Hans Otte: *Déjà vue*, para un cantante, fotografías y altavoces.

Alvin Curran: *The Magic Carpet* [La alfombra mágica], un tipo de “arpas” y “guitarras de pared”, cuyo sonido estaba amplificado eléctricamente en dos espacios de una galería de Roma.

Vito Acconci: videoinstalaciones.

Peter Vogel empieza a trabajar en entornos musicales cibernéticos.

1972

Takehisa Kosugi: *Wave Code* [Código de onda], control de la luz por medio del sonido y del sonido por medio de la luz.

George Maciunas: *Dancing Aerophone* [Aerófono bailador].

Josef Anton Riedl: *Philopsis*, para metalófono.

Nam June Paik: *Gloval Groove* [Ritmo global].

Jerry Hunt desarrolla sistemas audiovisuales interactivos para *performances* e instalaciones: *Quaquaversal Transmission* [Transmisión cuacuaversal], 1972, *Haramand Plane: parallel/regenerative*, [Haramand Plane: paralelo/regenerativo], 1973.

Bill y Bary Buchen, esculturas sonoras: *Sonic Architecture* [Arquitectura sonora] del espacio público.

Sarkis instala en la Académie Raymond Duncan, en París, un magnetófono sin carcasa pregrabado con canciones de los años 40.

Richard Lerman: *Travelon Gamelon: Music for Bicycles* [Travelon Gamelon: música para bicicletas]; se utilizan bicicletas para producir sonido. Lerman ya había utilizado en 1963 sonidos aumentados de bicicletas para una grabación magnetofónica.

Laurie Anderson: *Automotive* [Automotor], violín, magnetófono, efectos de eco; desarrollo del viofonógrafo (*For Instants* [Por instantes], 1976) con un vinilo sobre el violín, fase previa al multimedia.

François Bayle crea el **acusmonio** a partir de 60 altavoces integrados entre sí.

1973-1974

Mario Bertoncini: *Vele* [Velas], arpa eólica para el Meta-Musik-Festival, en Berlín.

1973-1975

Christina Kubisch: *Emergency Solos* [Solos de emergencia], flauta travesera tocada con guantes de boxeo o dedos.

1975

Sound Sculpture [Escultura sonora], exposición y primera publicación exhaustiva sobre la plástica sonora, organizada por el Aesthetic Research Center of Canada en la Vancouver Art Gallery. Artistas participantes: Bernard y François Baschet, Harry Bertoia, Stephan von Huene, Harry Partch, Lou Harrison y David Rosenboom, entre otros.

Sehen um zu Hören. Objekte und Konzerte zur visuellen Musik der 60er Jahre [Ver para oír. Objetos y conciertos de música visual de los años 60], exposición de la Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Concepción de Inge Baecker. Artistas participantes: John Cage, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Dieter Schnebel, Stephan von Huene.

David Tudor: Instalaciones del *Rainforest* [Selva tropical].

Christina Kubisch y Fabrizio Plessi: transmisiones de vídeo en directo durante una *performance* con la pieza para flauta travesera *Liquid Piece* [Parte líquida] en la distancia.

Sound Sculpture with Resonators [Escultura sonora con resonadores], de Bill Fontana, en Nueva York.

François Bayle es nombrado director del INA (Institut Nationale de l'Audiovisuel), en París. Trabaja junto con Bernard Parmeggiani y Jean Schwarz, entre otros, en la idea de una "música acusmática".

1976-1980**1976**

Retrospectiva de la obra de Nam June Paik en el Kölnischer Kunstverein, en Colonia.

Igor Sacharow-Ross: *Koordinat System* [Sistema de coordenadas], cuadro-objeto sonoro con piezas electrónicas y holográficas como punto central de una exposición inconformista en Leningrado / San Petersburgo.

Josef Anton Riedl: *Klangleuchtlabyrinth* [Laberinto de luces y sonidos] y *Glas-Spiele* [Tocando cristales], instalaciones audiovisuales.

Terry Fox: *552 Steps through 11 Pairs of Strings* [552 pasos por 11 pares de cuerdas].

Rolf Julius: acciones fotocorporales, como *Rückenaktion* [Acción boca arriba], acompañada de música como apoyo a la corporalidad, en una exposición de arte en Bremen.

Robert Filiou: *Musique télépatique n° 5* [Música telepática n.º 5], atriles con naipes.

Jon Rose empieza su proyecto *The Relative Violin* [El violín relativo].

Vito Acconci: *The American Gift* [El regalo americano], una pieza radiofónica emitida en una sala de escucha.

Die Verfransung der Künste, festival de arte intermedia en Hamburgo. Concepción de Diether de la Motte.

1977

Mauricio Kagel: *MM 51. Ein Stück Filmmusik für Klavier* [MM 51. Una banda sonora para piano].

Iannis Xenakis: *Le Diatope* [El diátopo], en París, arquitectura, luz, con 1.600 bombillas interconectadas y 4 rayos láser, 400 espejos y música electroacústica: *La Légende d'Eer* [La leyenda de Eer].

Max Neuhaus: *Times Square*, Nueva York, instalación sonora permanente.

Ros Bandt empieza sus instalaciones sonoras, cuya temática está relacionada con la naturaleza.

1978

Gary Hill: *Sums and Differences* [Sumas y diferencias], cintas de vídeo en mono con interrelaciones entre imagen, sonido y lengua.

Iannis Xenakis: *Mycenae Alpha*, composición gráfica convertida en sonido con la ayuda del sistema informático UPIC.

Brian Eno: *Ambient I – Music for Airports* [Ambient I. Música para aeropuertos].

Gerhard Rühm, *AB-Leiter*, para piano y voz hablada. Al modificar la escala tonal se obtienen constelaciones de notas cuyos nombres producen, en su conjunto, un significado lingüístico. Otros “poemas sinfónicos” (transformaciones de texto y sonido) convierten la lengua en música, como **übersetzungen aus dem deutschen. vier gedichte aus vier jahrhunderten** [traducciones del alemán. cuatro poemas de cuatro siglos], 1978, o **das leben chopins** [la vida de chopin], 1981-1982.

Rolf Langebartels funda la galería Giannozzo sin ánimo de lucro. Más adelante, en 1986, también fundará una asociación para la promoción del arte plástico de la época.

1978-1979

Laurie Anderson: *The Handphone Table* [La mesa manofónica].

1979

Mark Pauline funda los Survival Research Laboratories en San Francisco (a partir de 1982 se unieron como miembros Matt Heckert y Eric Werner); acciones con robots y máquinas con control remoto, acompañadas por fuertes bandas sonoras, explosiones y bombas de humo.

Audio Scene '79 [Escena de audio del 79], Viena, exposición en torno al tema *Sound, Medium der bildenden Kunst* [Sound, medio de las artes visuales].

Gehörang [Canal auditivo], concepción de Peter Weibel.

Gary Hill: *Soundings* [Sondeos].

Terry Fox: *Insalata Mista* [Ensalada variada].

1979-1980

John Cage; *Roaratorio, an Irish Circus on Finnegans Wake* [Roaratorio, un circo irlandés sobre Finnegans Wake].

Max Eastley desarrolla su *Whirled Music* [Música arremolinada], en cuya última versión se hace revolotear objetos sencillos (1989), de forma que el movimiento visible y el sonido electrónico forman una unidad.

1976-1980

Philip Corner: *Pictures of Pictures from Pictures of Pictures* [Imágenes de imágenes a partir de imágenes de imágenes], 10 piezas para piano sobre las fijaciones sonográficas que K. P. Brehmer produjo a partir de los cuadros de una exposición de Modest Músorgski (hechos a partir de acuarelas y dibujos de Victor. A. Hartmann).

Calle sonora en Essen a finales de los años 70. Concepción de Michael Jühlich.

1980

Für Augen und Ohren – Von der Spieluhr zum akustischen Environment. Objekte, Installationen, Performances [Para ojos y oídos: de la caja de música al entorno acústico. Objetos, instalaciones, performances], exposición de la Akademie der Künste, en Berlín. Concepción de René Block y Nele Hertling.

Hacia 1980, Christina Kubisch deja las acciones y empieza con las instalaciones.

Rolf Julius comienza a “acentuar” lo visual (*Graumusik* [Música gris], 1980).

Kit Galloway y Sherrie Rabinowitz: *Hole in Space* [Agujero en el espacio], proyecto interactivo por satélite.

Walter Fähndrich sonoriza Lucerna con 2.000 vatios desde el tejado del teatro municipal.

Fundación del Het Apollohuis en Eindhoven (bajo la dirección de Paul Panhuysen).

Bill Fontana: *Sound Sculpture. Oscillating Steel Grids along the Cincinnati-Covington Suspension Bridge* [Escultura sono-

ra. Rejas de acero oscilantes a lo largo del puente colgante Cincinnati-Covington].

Martin Riches empieza a construir máquinas musicales, con música de Tom Johnson, entre otros compositores.

Hanne Darboven traduce serigrafías en sonidos con *Wende '80'* [Momento de cambio '80']. Así mismo, en los años siguientes utilizará los sonidos para conseguir estructuras temporales imaginables visualmente, como *Vier Jahreszeiten* [Cuatro estaciones], 1981-1982.

The Buggles publican la canción *Video Killed the Radio Star* [El vídeo mató a la estrella de la radio]. Poco después sale un vídeo para dicha canción que se mostrará en clubes privados. En agosto de 1981, MTV (Music Television) emite ese clip por la televisión.

En los años 30 ya se había producido un tipo de clip cinematográfico con los *soundies* para bandas de jazz. A partir de 1975, los videoclips pasaron a ser algo poco habitual.

1981-1987

1981

Paul Panhuysen (junto con Johan Goedhart) empieza a hacer instalaciones con cuerdas.

Ellen Fullman hace instalaciones con cuerdas de grandes longitudes.

Mauricio Kagel: *RRRRRRR... Eine Radiophantasie* [RRRRRRR...

Una radiofantasía].

Ulrich Eller empieza a trabajar con el tiempo, el movimiento y el sonido.

Ursula Block funda la galería *gelbe MUSIK*, cuya temática principal es el diseño de los discos de vinilo.

Laurie Anderson: la canción *O Superman (for Massenet)* llega a la segunda posición en la lista de éxitos de rock del Reino Unido.

1982

Hans Peter Kuhn trabaja en *performances*, piezas sonoras e instalaciones y colabora en producciones teatrales con Robert Wilson (la última obra fue *Hamlet*, de Shakespeare, en 1996).

Gordon Monahan: *Speaker swinging* [Balanceo de altavoces] en la Mercer Union Gallery, en Toronto.

Rollenwechsel [Cambio de roles], obra intermedia de Helga de la Motte-Haber, realizada en Hamburgo junto con Anne-Marie Freybourg, Matthias Osterworld y Barbara Barthelmes.

1983

Primer Sound-Symposium en St. Johns, en la Isla de Terranova.

David Rokeby presenta su obra computarizada *Very Nervous System* [Sistema muy nervioso], que traduce en sonido los movimientos grabados por una videocámara.

Der Hang zum Gesamtkunstwerk [La tendencia hacia la obra de arte total], exposición ambulante. Concepción de Harald Szeemann.

Fundación de la asociación Freunde guter Musik Berlin [Amigos de la buena música de Berlín], dirigida por Matthias Osterword desde 1983, junto con Ingrid Buschmann y Dieter Scheyhing desde 1992.

Desde mediados de los años 80, muchos artistas trabajan a caballo entre lo visual y lo acústico. Las esculturas y las instalaciones sonoras se desarrollan paralelamente al ámbito de las exposiciones y los conciertos en varias formas independientes.

1984

Robin Minard abandona la composición tradicional y se dedica a las instalaciones: *Music for Environment, Diffusion* [Música de ambiente, difusión] Montreal, 1984.

Tom Johnson elabora la pieza radiofónica *Signale* [Señales]; en los años siguientes aumenta el número de piezas radiofónicas publicadas.

Claus Böhmler: *Universum* [Universo], juego de habla y escucha.
Luigi Nono: *Prometeo* (en 1985 retocó las partes electroacústicas e instrumentales).

1985

Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts [Del sonido de los cuadros. La música en el arte del siglo xx], exposición de la Staatsgalerie Stuttgart. Concepción de Karin von Maur.

Zeit – Die vierte Dimension in der Kunst [Tiempo, la cuarta dimensión en el arte], exposición ambulante. Concepción de Michael Baudson.

Klangskulpturen '85 [Esculturas sonoras del 85], en la Städtische Galerie Würzburg.

Sarkis: *La chambre sourde* [La habitación sorda], *Trio avec piano* [Trío con piano], *Viola d'amour* [Viola de amor], *Flûte de Guatemala* [Flauta de Guatemala].

Primer simposio de arte auditivo en Stuttgart; las ediciones posteriores tuvieron lugar en Hasselt (Bélgica) en 1986 y en Linz (Austria) en 1988, en el marco del Ars Electronica.

Gunter Demnig empieza a construir "instrumentos" de infrasonido. Primer festival Urban Aborigines en Berlín; concepción de Matthias Osterworld (la edición de 1992 causó sensación con su temática japonesa).

1986

Ben Vautrier: *Rêve d'Amour* [Sueño de amor], *Music for La Monte Young* [Música para La Monte Young], vinilos que forman parte de esculturas.

Graham Weinbren y Roberta Friedman: *The ErlKing*, vídeo interactivo para la composición *Der Erlkönig* [El rey de los elfos], de Franz Schubert.

1987

Bill Fontana: Primer **Puente auditivo por satélite entre Colonia y San Francisco** en el marco del Acustica International. Concepción de Klaus Schönig.

El tema del Ars Electronica, en Linz, es “El sonido libre”. Concepción de Gottfried Hattinger.

Richard Teitelbaum, **Golem I** para sistema musical informático, nace un “work in progress” (entre otras cosas, también en forma de ópera en vídeo).

Basso continuo [Bajo continuo] para fuego y aire; Andreas Oldörp intenta transformar la luz directamente en sonido quemando silbatos. Sus trabajos posteriores, como *Singende Flammen* [Llamaradas cantantes], 1988, o *Quinte* [Quinta’], 1994, comprenden llamas ardiendo en tubos de cristal cuyo tamaño y cuya disposición dependen del espacio. Las llamas producen, mediante su frecuencia, tanto luz como sonido.

La radio austriaca ORF (Österreichische Rundfunk) abre el canal Kunstradio (bajo la dirección de Heidi Grundmann), que asume una función similar a la del estudio de arte acústico de la empresa de radiodifusión WDR en Colonia (bajo la dirección de Klaus Schönig, cuyo nombre adopta en 1991). Sus producciones van a caballo entre las piezas sonoras y las instalaciones sonoras.

1988-1996

1988

Jack Ox pinta la *Symphonie Nr. 8* [Sinfonía n.º 8] de Anton Bruckner. Llorenç Barber, primer concierto para las campanas de la iglesia de la ciudad valenciana de Ontinyent.

Exposición *Broken Music. Artist’s Recordworks* [Música rota. Trabajos discográficos del artista], Berlín (Génova y Grenoble en 1989). Concepción de Ursula Block y Michael Glasmeier.

Wolfgang Mitterer: *Partituren für Sortisatio, VC, Orgel und Computer* [Partituras para sortisatio, violoncelo, órgano y ordenador], una combinación de sonidos sampleados y sonidos tocados.

1989-1990

Hanne Darboven: *Opus 26*, para cuarteto de cuerda.

1990

Festival y catálogo Bauhütte Klangzeit en Wuppertal. Concepción de Johannes Wallmann.

“Mundos virtuales” es el tema del Ars Electronica, en Linz (Austria).
Rebecca Horn: *Concert for Anarchy* [Concierto para la anarquía]; piano de cola, metal, motores.

El festival Donaueschinger Musiktage acoge instalaciones sonoras. Artistas participantes en la edición de este año y en ediciones posteriores: Rolf Julius, Takehisa Kosugi, Christina Kubisch, Johannes Goebel, Bill Fontana, Josef Anton Riedl y Sabine Schäfer.

Sabine Schäfer empieza a hacer **topofonías** (lengua, música, electrónica y vídeo).

Zbigniew Rybczyński: *Marsz żałobny* [Marcha fúnebre], videoclip para la *Sonata para piano en si bemol* de Chopin. En los años 80, Rybczyński hizo un cambio de rumbo, pasando del cine experimental al *classic clip*.

1991

Exposición *Video Time, Video Space* [Tiempo en vídeo, espacio en vídeo] como retrospectiva de las obras de Nam June Paik, en la Städtische Kunsthalle Düsseldorf.

Primera edición del festival KlangART en Osnabrück. Concepción de Bernd Enders.

Festival SoundCulture en Sydney, con ediciones posteriores en Tokio (1993) y San Francisco (1996).

1992

Estreno de *One11 and 103* [Uno11 y 103], película y orquesta, de John Cage, en Colonia.

Andrea Sodomka trabaja en la transición de luz y sonido mediante dispositivos de biorretroalimentación.

1993

Ingo Güttler, *Wie messen nicht, wir raten* ([No medimos; acertamos]; granito y montaje electrónico.

Jack Ox, *Visual Performance of the Ursonate* [Performance visual de las Ursonate], de Kurt Schwitters.

The Art for Television – Image/Theatre/Literature/Dance/Music/Television [El arte en la televisión: imagen/teatro/literatura/danza/música/televisión], exposición en el Museum of Contemporary Art, en Los Angeles.

Mediale Hamburg. Das erste Festival für Medienkunst und Medienzukunft [Hamburgo mediática. El primer festival sobre arte mediático y el futuro de los medios]. Concepción de Wulf Herzogenrath.

Steve Reich y Beryl Korot, *The Cave* [La cueva], ópera en vídeo. Se abre en París el atelier Espaces Nouveaux, un espacio “des recherches créations acoustiques”, bajo la dirección de Louis Dandrel.

1993-1994

Bill Viola, vídeo para *Déserts* [Desiertos], de Edgar Varèse, que originariamente iba a combinarse con un filme.

Mauricio Kagel: *Nah und Fern* [Cerca y lejos], pieza radiofónica para campanas y trompetas.

1994

Wolfgang Mitterer: *Waldmusik für ein venezianisches Sägewerk* [Música del bosque para una serrería veneciana]; tres ta-l-listas, una voz cantante, voces hablando en dialecto, trece dulcimeristas y varios altavoces).

Irrton, festival de la Berliner Gesellschaft für Neue Musik. Concepción de Sabine Sanio, Bettina Wackernagel y Susanne Winterfeldto.

Zeitgleich [Simultáneamente], exposición en Hall e Innsbruck, primer catálogo de arte sonoro con CD-ROM. Concepción de Heidi Grundmann.

Klingende Dinge – Sounding Things [Cosas sonoras – Sounding Things], exposición en el castillo de Ottenstein (Baja Austria). Concepción de Gottfried Hattinger.

Multiple Sounds, festival que tuvo lugar en sitios históricos de Maastricht. Fue inaugurado con *Klangort* [Lugar sonoro], de Johannes Schmidt-Sistermanns, para un coro de ocho voces a capela en un espacio abierto y 24 zonas interiores.

1995

SoundArt 95, festival en el entorno urbano de Hannover. Concepción de Georg Weckwerth, Robert Jacobsen y Hans Gierschik.

Horizontal Radio [Radio horizontal], proyecto radiofónico internacional y en línea. Concepción de Heidi Grundmann.

Klangskulpturen, Augenmusik [Esculturas sonoras, música para los ojos], exposición en el Ludwig Museum, en Coblenza. Concepción de Denièlle Perrier.

La empresa de radiotelevisión SFB inaugura la Klanggalerie (concepción de Manfred Mixner) con *Tableau I-III* [Tablero I-III], un cuadro sonoro de Sabine Schäfer.

Johannes Wallmann: *Glocken Requiem* [Réquiem para campanas], Dresde, para 129 campanas de una iglesia con motivo de la conmemoración del fin de la Segunda Guerra Mundial.

Manos Tsangaris: *Wortmühlen* [Molinos de palabras], instalación sobre pared; *Licht- und Luftmaschine* [Máquina de luz y aire].

Sonderton: Musik, Labyrinth, Kontext, Performance und Installation [Sonido especial: música, laberinto, contexto, performance]

e instalación], Offenes Kulturhaus Linz. Concepción de Thomas Dézsy y Christian Utz.

Winfried Ritsch: *House of Sounds* [La casa de los sonidos], trabajo sonoro en internet.

Karlheinz Stockhausen: *Helikopter-Streichquartet* [Cuarteto de cuerda en helicópteros].

1996

El Internationales Musikinstitut Darmstadt inicia, con motivo de su cincuenta aniversario, un proyecto audiovisual de Richard Kriesche y Simon Stockhausen que incluye una videoconferencia entre las ciudades de Darmstadt y Graz.

.....

Andrey Smirnov es un artista, comisario, coleccionista e historiador ruso que publicó recientemente *Sound in Z*, una antología escrita en inglés dedicada a la experimentación con sonido en la Rusia de principios del siglo xx. Este libro presenta una perspectiva ligeramente distinta del relato de las vanguardias históricas, donde el Futurismo o la performance Dadá no son los comportamientos a los que retornar pasada la Segunda Guerra Mundial, según establece la historiografía norteamericana. En su lugar, los primeros años de la Unión Soviética plantean una serie de experimentos con la electricidad y el cinematógrafo a través de la grabación y síntesis del sonido óptico, es decir, de la banda sonora. Las aportaciones de Arseni Avraamov, principal protagonista de este texto, antecieron muchos de los trabajos en lo que podríamos llamar las “artes aplicadas del sonido”, planteando un paralelismo con la terminología tradicional de las bellas artes. Es decir, el trabajo técnico de diseño, acústica y grabación aplicado en el cine o la radio, técnicas sobre las que parte de las artes sonoras de auditorio y galería también se han fundamentado.

Andrey Smirnov.
*Sonido en Z. Experimentos con sonido
y música electrónica a principios
del siglo xx en Rusia. 2013*¹

EL LABORATORIO DEL OÍDO

En 1916, un estudiante del Instituto de Neurología de Petrogrado bajo el nombre de Denis Kaufman (alias Dziga Vertov), más conocido hoy en día como un cineasta revolucionario, intentó dar los primeros pasos en lo que ahora se denominaría poesía sonora y arte sonoro. Como él mismo afirmó: “Tenía idea de la necesidad de ampliar nuestra habilidad para escuchar de forma organizada y no

1 Smirnov, Andrey, *SOUND in Z: Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*. Verlag de Buchhandlung Walther Konig, Cologne, 2013.

limitar esa habilidad a las fronteras de la música habitual. Decidí incluir todo el mundo audible en el concepto de 'escucha'"².

Trató de crear nuevas formas de organización del sonido mediante la agrupación rítmica de unidades fonéticas. De niño, Vertov escribió poemas sonoros futuristas. En 1912, cuando cumplió dieciséis años, ingresó en el Conservatorio Białystok³ donde pasó tres años estudiando violín, piano y teoría musical. Según Vertov, en Białystok comenzó sus primeros experimentos con la percepción y la disposición del sonido. Durante su educación tuvo problemas con los textos. Un día, mientras se preparaba las clases, descubrió que después de organizar geográficamente los nombres de lugares en un orden rítmico podía recordar fácilmente la secuencia completa. Ese se convirtió en su método de memorización favorito.

Como resultado de esos experimentos autoimpuestos me interesé por la organización rítmica de elementos separados del mundo visible y audible en general. La etapa siguiente fue mi pasión por editar registros de taquigrafía. No solo me interesaba la conexión formal de esas piezas, sino también la interacción de los significados de piezas individuales de los registros de taquigrafía. Además, relacionaba mis experimentos con las grabaciones del gramófono, a través de las cuales se creaba una nueva composición a partir de fragmentos individuales de grabaciones en discos de gramófono. Pero no me satisfacía experimentar con los sonidos disponibles ya grabados. En la naturaleza oía sonidos considerablemente más diferentes, no solamente un violín o las canciones del repertorio habitual de los discos del gramófono⁴.

En 1914 su familia huyó a Rusia escapando de la invasión del ejército alemán y allí, tras un breve periodo de servicio militar,

2 Vertov, Dziga, Discurso del 5 de abril de 1935, en *Iz Nasledia* (del patrimonio), vol. 2, Eisenstein Centre, Moscú, 2008, p. 291.

3 Białystok es una provincia de Polonia que en ese momento pertenecía al Imperio ruso.

4 *Ibíd.*, Vertov, Dziga, p. 291.

Vertov ingresó en 1916 en el Instituto Neurológico de Petrogrado, la única institución rusa anterior a la Revolución de Febrero⁵ en la que aceptaban estudiantes judíos. Durante las vacaciones de verano del mismo año inició sus primeros experimentos con el sonido, que denominó el “Laboratorio del oído”.

En vacaciones, cerca del Lago Ilmen⁶, había un aserradero que pertenecía a un terrateniente llamado Slavjaninov. En ese aserradero organicé un encuentro con mi novia... tuve que esperarla durante horas.

En esas horas me dediqué a escuchar el aserradero. Intenté describir la impresión auditiva del aserradero como la percibiría una persona ciega. Al principio anotaba palabras, pero luego traté de escribir con letras todos esos ruidos⁷.

En primer lugar, la debilidad de este sistema consistía en que el alfabeto existente no era suficiente para poder anotar todos los sonidos que escuchabas en un aserradero. En segundo lugar, salvo las vocales y consonantes sonoras, todavía se oían las diferentes temáticas y melodías. Tenían que anotarse como signos musicales, pero no existían las notas musicales correspondientes. Llegué a la convicción de que mediante los significados existentes solo podía conseguir onomatopeyas, pero no podía analizar realmente lo que oía en la fábrica o en la cascada... El inconveniente era la ausencia de un dispositivo mediante el cual pudiera grabar y analizar esos sonidos. De modo que dejé de lado temporalmente esas pruebas y volví a trabajar en la organización de las palabras.

5 La Revolución de Febrero de 1917 fue la segunda revolución (después de la de 1905) en el Imperio ruso, y la primera de las dos que vivió Rusia en 1917. Derivó en la caída del régimen zarista y en la instauración de un gobierno democrático y republicano.

6 Una zona de vacaciones aproximadamente a 200 km de Petrogrado.

7 Vertov emplea la palabra rusa “записывать”, que significa tanto anotar (significado primario) como grabar (sonido); el significado nació después de la invención de la grabación del sonido. En varias traducciones al inglés esta palabra se ha traducido como “grabación”, lo que da motivos para asumir que Vertov intentó grabar el sonido en cilindros de cera para producir collages de sonido. De hecho, Vertov nunca mencionó que dispusiera de ningún medio técnico para grabar el sonido en 1916-1918.

Trabajando en la organización de las palabras conseguí destruir ese contraste que existe en nuestra comprensión y percepción entre la prosa y la poesía... Algunos de esos trabajos, que me parecían más o menos accesibles para un público amplio, los traté de leer en voz alta. Anoté palabras más complejas, que requerían una lectura extensa y detenida, en grandes carteles amarillos. Colgué esos carteles por la ciudad, los pegué yo mismo. Mi trabajo y la habitación donde había trabajado se llamaron el "Laboratorio del oído"⁸.

Vertov se mudó a Moscú tras la Revolución de febrero de 1917. Ingresó en el Departamento de Derecho en la Universidad de Moscú y también asistió a conferencias en el Departamento de Matemáticas. Pero a finales de 1917 abandonó la universidad. En mayo del año 1918 el Comité cinematográfico de Moscú le contrató como secretario administrativo. Poco después se convirtió en director de producción cinematográfica y más tarde en editor de la revista *Kino-Nedelia* [Semana de Cine]. Frustrado por la falta de cualquier medio adecuado para grabar el sonido, optó por las películas. Así lo reflejó:

Un día, en la primavera de 1918... volviendo de una estación de tren persistían en mis oídos las señales y el estruendo del tren que partía... alguien profiriendo improperios... un beso... la exclamación de una persona... carcajadas... un silbato, voces, el tañido de la campana de la estación, el resollar de la locomotora... murmullos, llantos, despedidas... Y me dije mientras caminaba: debo conseguir un aparato que no solo describa esos sonidos, sino que los grabe y los fotografíe. De otro modo resulta imposible organizarlos y editarlos. Pasan deprisa, como el tiempo. ¿La cámara de cine quizá? Graba lo visible... No organiza el mundo audible, pero sí el visible. ¿Tal vez sea esa la solución?⁹

8 *Ibíd.*, Vertov, Dziga, p. 291-292.

9 Vertov, Dziga, "Kak eto nachalos?" (¿Cómo ha comenzado?). *Iz Nasledia* (del patrimonio), vol. 2. Eisenstein Centre, Moscú, 2008, p. 557.

ARSENY AVRAAMOV

Arseny Avraamov (1886-1944), alias Revarsavr [Revolucionario Arseny Avraamov], Ars o Arslan-Ibrahim-ogli-Adamov, entre otros apellidos, fue una de las personas más audaces de su tiempo. Su biografía es un tanto enigmática, incluso sus propias historias varían en función de para qué y para quién fueran escritas. De acuerdo con algunas de esas aportaciones propias, su nombre original era Krasnokutsky, aunque en otra parte de sus notas lo desmentía. Pese al hecho de que gran parte de los archivos de Arseny Avraamov no sobrevivieron, su legado e importancia son inestimables. Compositor, ingeniero acústico, musicólogo, periodista musical, experto en música folclórica caucásica, inventor, impulsor de interpretaciones, creador de la primera banda sonora artificial —la variedad de competencias profesionales de Avraamov era enorme.

Desde 1908 hasta 1911, Avraamov estudió la teoría musical de la mano de los profesores Ilya Protopopov y Arseny Koreshchenko en las clases de música de la Sociedad Filarmónica de Moscú. También recibía clases privadas de composición con el compositor Sergei Taneyev. A partir 1910 formó parte de varias publicaciones como crítico musical bajo el seudónimo de Ars. En 1912, mientras estaba en la división militar de cosacos, fue arrestado y encarcelado por cuestiones propagandísticas. Tras escapar de la prisión se mudó a Noruega, donde trabajó como marinero en el buque de carga Malm Land. En 1913 se unió a un circo ambulante como jinete jigit, acróbata y payaso musical, y en el mismo año se trasladó a San Petersburgo. Para facilitar la “adaptación social” de Avraamov, el compositor Nikolai Roslavets escribió una carta de apoyo dirigida a Nikolai Kulbin en la que le pedía que cuidara de su amigo Arseny Avraamov, “el habilidoso músico y el periodista más talentoso que escribe principalmente sobre arte”. Roslavets también redactó: “Es ese Avraamov de quien hablé contigo cuando estuve en San Petersburgo —el propagandista de la escala natural (fundamentada

en armónicos) en la música y el inventor de los instrumentos musicales correspondientes—”¹⁰.

En Petrogrado, de 1914 a 1916, Avraamov fue miembro de los comités editoriales de las revistas *Muzikalni Sovremennik* [Revista musical contemporánea] y *Letopis* [la Crónica]. Al mismo tiempo era empleado de la revista *Muzika* en Moscú. A principios de 1916, en el artículo “Upcoming Science of Music and the New Era in the History of Music”¹¹, Avraamov predijo y explicó los diferentes planteamientos para sintetizar el sonido, incluyendo algunas de las técnicas actuales más avanzadas de modelado físico.

En el periodo de 1916 a 1917 impartió la asignatura de acústica musical en el Conservatorio Pressman, en la ciudad de Rostov-na-Donu. Justo después de la Revolución de octubre, en 1917-1918 se convirtió en Comisario de arte del gobierno en Narkompros y en Director del Departamento de música de Proletkult en Petrogrado. De 1918 a 1919 fue Director del departamento de arte de Narobraz (Comité de educación), en Kazan. Durante la Guerra Civil trabajó como Comisario cultural en el departamento político del Ejército rojo, además de como editor del periódico *On the Guard of Revolution in Rostov-na-Donu* [A la guarda de la Revolución en Rostov-na-Donu], enseñando en su Conservatorio en calidad de profesor de etnología y trabajando para Narobraz (Muzo)¹² hasta 1920. En Baku, de 1922 a 1923 fue profesor en el Instituto de Secundaria del Partido Comunista. También fue promotor cultural en los cursos militares para el Comité Central de la AKSM¹³ en la ciudad de Armavir.

10 RNB (Biblioteca Nacional Rusa), departamento de manuscritos, archivo 124, unidad de almacenamiento n.º 3.

11 Avraamov, Arseny, “Upcoming Science of Music and the New Era in the History of Music” (*La próxima ciencia de la música y la nueva era en la historia musical*). *Music Contemporary Magazine*, n.º 16, San Petersburgo, 1916.

12 “Muzo” es el sector musical del Departamento de Educación Nacional (Narobraz).

13 Unión Comunista de la Juventud de Azerbaiyán.

En una serie de artículos publicados de 1914 a 1916 desarrolló la teoría de la música “ultracromática” microtonal e inventó instrumentos especiales para interpretarla. Al presentar argumentos a favor de la nueva escala ultracromática microtonal de cuarenta y ocho tonos denominada el *Welttonesystem* [Sistema de tonos del mundo], Avraamov pretendía tener la posibilidad de combinar la escala de temperamento justo con la escala natural apoyándose en una serie de armónicos. De todos los pioneros de la música “ultracromática” microtonal, Avraamov fue el único que persiguió el planteamiento de eliminar la diferencia entre las estructuras de armonía basadas en el tono y el tejido espectral del sonido. Concibió instrumentos musicales “ultracromáticos” futuros no tanto como una forma de alcanzar una nueva armonía microtonal, sino como una manera de hacer realidad unas posibilidades nuevas y estimulantes de síntesis aditiva.

Poco después de la Revolución de octubre, el Comisario de Ilustración Pública, Anatoly Lunacharsky, le propuso un proyecto para quemar todos los pianos, símbolos de la despreciada escala de “temperamento justo” de doce tonos basada en octavas, la cual creía que había afectado negativamente al oído humano durante cientos de años. En los años 20 Avraamov experimentó con pianos “preparados”, armonios y varias fuentes de ruido, así como con una orquesta sinfónica para desarrollar nuevos planteamientos en la organización del sonido que eran muy similares a las técnicas recientes de electroacústica y música espectral. Exploró nuevos géneros musicales concebidos en contextos urbanos y presentados en entornos edificados, incluyendo la aclamada *Sinfonía de las sirenas*, interpretada por primera vez en Baku en el año 1922

En 1923 Avraamov volvió a Moscú. Sin hogar y sin medios para subsistir pasó sus noches en el legendario Pegasus Stall (el Establo de Pegaso), una cafetería regentada por un grupo de futuristas: “El único anticipo que recibí de las editoriales me lo gasté en un gabán, etc. Era necesario. Como gratis en el Pegasus Stall —el café de los imaginistas— por cuenta de las bendiciones del futuro,

con alojamiento por la noche en un cuartucho individual: en otras palabras, comparto el establo con Pegaso”¹⁴.

De 1923 a 1926 trabajó en Moscú en el GIMN (Instituto Estatal para la Ciencia Musical), y de 1926 a 1931 en Leningrado trabajó en el Instituto Estatal de Historia del Arte. En el verano de 1927 Avraamov fue enviado oficialmente a la Exposición Internacional que tuvo lugar en Fráncfort del Meno, Alemania.

En los años 1929-1930 trabajó en la primera factoría cinematográfica Sovkino como compositor de la primera película con sonido óptico, *Piatiletka: The Plan of the Great Works*, así como en la tercera compañía cinematográfica Souzkino¹⁵ como asesor musical para la película *Olympiad of the Arts*. Fue Avraamov quien en 1930 finalizó la primera banda sonora gráfica artificial basada en perfiles geométricos y ornamentos decorativos, producida únicamente con métodos de dibujo. En ese mismo año, en la productora Mosfilm en Moscú, con el fin de llevar a cabo una investigación sobre el sonido ornamental artificial Avraamov fundó el grupo Multzvuk, que en varias ocasiones cambió su sede y fue albergado por diferentes organizaciones antes de su cierre definitivo en 1934. Avraamov se trasladó entonces a Kabardino-Balkaria, la República Soviética en las montañas del Cáucaso. Siendo un experto en música folclórica especializado en la región del Cáucaso, lo consideró como su misión para revivir la cultura musical en este pequeño país montañoso.

En 1938, después de cuatro años de aislamiento en el Cáucaso, Avraamov regresó a Moscú en mitad del “Gran Terror” de Stalin. En una cierta sincronía fatídica con Léon Theremin y otros académicos y artistas excepcionales, se encontró en un desierto cultural lleno de miedo, ignorancia e indiferencia. Poco después de su regreso muchos de sus antiguos colegas de Kabardino-Balkaria fueron arrestados. Los documentos de

14 Rumiantsev, S., *Ars Novi*, Moscú, Deka-BC, Moscú, 2007, p. 108.

15 La denominación anterior de la productora cinematográfica “Lenfilm” en Leningrado era “Sovkino”, de 1926 a 1930, y “Souzkino” de 1930 a 1932.

Avraamov, que tuvo que dejar allí, desaparecieron junto con otros archivos confiscados por el NKfV¹⁶.

En julio de 1940 uno de los principales compositores rusos y antiguo futurista, Mikhail Gnesin, escribió una carta de apoyo a Avraamov. Según manifestó: “Arseny Mikhailovich Avraamov es una de las figuras más prominentes del arte musical soviético que he conocido en toda mi vida... Se debe reconocer a A. Avraamov como el fundador de la acústica musical soviética. La mayoría de los académicos en el ámbito de la acústica (incluso teniendo diferentes convicciones) son sus alumnos o han comenzado a trabajar bajo su influencia”¹⁷. No obstante fue en vano, ya que para el estado soviético de finales de 1930 sus méritos y logros pasados ya no eran importantes. En este punto, estaba prácticamente perdido y destituido, viviendo con su esposa y diez hijos pequeños en una habitación individual en su piso de Moscú, intentando sobrevivir sin un empleo regular y contando solo con una pequeña pensión. Arseny Avraamov murió el 19 de mayo de 1944.

EL ENEMIGO DE LA MÚSICA

En el verano de 1917, en Petrogrado, inspirado por las ideas de Arseny Avraamov, el joven inventor Evgeny Sholpo (1891-1951) escribió un ensayo de ciencia ficción titulado “El enemigo de la música”, en el que describió una máquina de sonido y producción musical de acuerdo con una partitura gráfica especial sin necesidad alguna de un intérprete. La revista *Melos*, editada por uno de los musicólogos rusos más autoritarios de su tiempo —Igor Glebov (alias Boris Asafiev)— aceptó la impresión del ensayo en 1918.

16 NKVD: abreviatura rusa del Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos de la Unión Soviética. NKVD se renombró en varias ocasiones: MGB, KGB, FSK, FSB —esos eran todos los nombres de los servicios secretos rusos en las distintas etapas.

17 Gnesin, Mijail, Carta de recomendación del 10-07-1940. Cortesía de Oleg Komissarov (nieto de Avraamov).

Desafortunadamente la tercera edición, en la que debería haber aparecido, nunca llegó a publicarse debido al cierre de la revista.

El mismo destino le aguardaba a “El Enemigo de la música” en la revista *Musical Chronicle*, con tirada en 1924 y editada por A. N. Rimsky-Korsakov. La revista se cerró antes de la publicación del ensayo¹⁸.

En este ensayo, Solpho describe las actividades de un amigo imaginario: una especie de erudito que conjuga, por un lado, las destrezas como músico, compositor y analista y, por otro, las de científico, tecnólogo, matemático y psicólogo psicópata. Al tener diferencias y discrepancias básicas con los músicos “reconocidos”, el amigo imaginario ha sido expulsado de sus círculos y etiquetado como un “enemigo de la música”, de modo que prosigue su camino en solitario en busca de las “verdaderas” posibilidades de la música.

El capítulo introductorio está dedicado casi por completo a la carta de declaración de “mi amigo” al autor, en la que considera al intérprete musical como un intermediario superfluo y en ocasiones nocivo entre el compositor y el oyente. El amigo imaginario de Sholpo explica: “A causa de la ausencia de música, trabajo en el análisis de mis propias obras creadas de esta forma tan manual... Descubrí relaciones muy interesantes y, a medida que me introducía en el dominio de la forma musical, esas dependencias iban siendo más y más complejas e imperceptibles, aunque mejor definidas; los límites dentro de los cuales se agruparon los datos se redujeron cada vez más...”¹⁹

LA SINFONÍA DE LAS SIRENAS

El 7 de noviembre de 1922, en la ciudad portuaria de Baku, con motivo de la celebración del quinto aniversario de la Revolución, Avraamov

18 Sholpo, Eugeni, “The Artificial phonogram on film as a technical means of music” (*El fonograma artificial en películas como medio técnico de la música*), colección de trabajos del Instituto de Investigación para el Teatro y la Música, Leningrado, 1939, p. 249.

19 *Ibid.*

—inspirado por la poesía de Alexei Gastev— puso en escena su obra más conocida: la *Sinfonía de las sirenas*. Este espectáculo épico contaba con un grupo de coros, las sirenas de niebla de toda la flotilla del Caspio, dos baterías de cañones de artillería, varios regimientos de infantería entre los que se incluía una sección de ametralladoras, hidroaviones y las sirenas de todas las fábricas de la ciudad. El director, ubicado en una torre construida para el evento, señalaba las distintas unidades de sonido con banderas de colores y teléfonos de campaña.

La segunda escenificación tuvo lugar un año después en Moscú, el 7 de noviembre de 1923. Según Avraamov:

La artillería. Debido a la enorme área de distribución de las sirenas de la fábrica es necesario tener, al menos, un cañón grande para fines de señalización con capacidad para disparar cartuchos cargados (la metralla no es adecuada para esto, al estallar en el aire resulta más peligrosa y produce un sonido con esa segunda explosión que puede confundir a los intérpretes). El “tambor grande” también lo puede facilitar la artillería de campaña.

Los ametralladores expertos (cuando disparan con una cinta de cartuchos cargados) no solo simulan el redoble de tambores, sino que también dan el compás de figuras rítmicas complejas. Una pistola que dispara cartuchos vacíos y un tiroteo continuo sirven perfectamente para representar sonidos escénicos vívidos²⁰.

Una máquina de sonido central denominada la “Magistral” contenía cincuenta bocinas de vapor controladas por veinticinco músicos que seguían las “partituras-texto”. En la representación de Baku estaba instalada sobre el barco lanzatorpedos Dostoyni; un año más tarde, en Moscú, se expuso en el patio de la central térmica (MOGES).

Aunque incorporaba *La Internacional*, *La Marsellesa* y música compuesta especialmente, la *Sinfonía* no tenía un contenido fijo y se reinterpretaba según las ciudades y los contextos específicos.

²⁰ Revista Gorn, 1923, vol. 9, p. 112.

La segunda escenificación no tuvo tanto éxito como la primera porque la inmensa área que cubrían las sirenas y la artillería generaba grandes distancias entre los intérpretes. Las divisiones militares no tenían suficiente munición, a pesar de que Avraamov la había solicitado. Además, la obra coincidió con una demostración en conmemoración del sexto aniversario de la Revolución de Octubre. Como Avraamov bien dijo: “¡Solamente nos dejaron disparar veintisiete tiros con ametralladoras pesadas!, ¡eso para el tambor grande! ¡Y no había apenas metralletas... tan solo disparos! Había dos docenas de aviones zumbando sobre la Plaza Roja”²¹.

Para conseguir una impresión real de la escenificación, el instituto GIMN solicitó una representación nocturna adicional que nunca se llegó a ejecutar. Tiempo después, en 1923, trabajando en el borrador del programa del GIMN, Avraamov propuso un programa denominado “Acústica topográfica”. Sugirió que se construyeran unos potentes sistemas electroacústicos que se pudieran instalar en los aviones, desde donde se podrían cubrir con sonido grandes áreas de terreno. En 1927 manifestó: “Y si el sonido de las sirenas no es lo suficientemente potente ni de calidad, ¿con qué podríamos soñar? Claramente: ¡con los dispositivos de Theremin o Rzhhevkin instalados en aviones, sobrevolando Moscú! ¡Una Aerosonfonía!”²²

LA ORGANIZACIÓN DEL SONIDO

El 29 de febrero de 1930 Avraamov fue invitado a participar en un debate en la ARRK (Asociación de Trabajadores de Cinematografía Revolucionaria). Tenía que exponer sus puntos de vista acerca de la primera película soviética de sonido experimental —*Piaktiletka. Plan velikih rabot* [El plan de las grandes obras], de Abram Room— en la que colaboraba como jefe de la brigada del compositor. Un poco antes, en 1929, Room escribió: “Para nosotros, el material vi-

21 Avraamov, Arseni, Carta del 11-11-1923. Archivo personal de Mikhailova-Mikulina.

22 Avraamov, Arseni, “Novaya era muziki” (Nueva Era de la Música). *Sovetskoye Iskusstvo*, 1925, n.º 3.

sual desempeñó un papel secundario, de apoyo, siendo un esquema para el diseño del sonido... cada uno de nosotros tuvo que aplicarse la teoría de la radio y la acústica”²³.

El público era numeroso y activo en el debate. Como compositor y diseñador de sonido, Avraamov, un defensor convencido de la síntesis del sonido, tuvo que explicar su pensamiento. Ya que la conferencia se transcribió de manera taquigráfica, tenemos la suerte de conocer la receta de su “cocina” del sonido. Avraamov explicó:

También debería decir que no veo contradicción alguna entre la música y el ruido. La mayoría de los denominados ruidos que se han usado en la película no se han reproducido mediante instrumentos de ruido, sino que se han reproducido con medios musicales, por instrumentos musicales reales.

El armonio ha desempeñado un papel importantísimo en esta empresa: podemos producir el sonido de un motor de dinamo tomando, por ejemplo, un intervalo de un semitono en registro grave.

El sonido del vuelo de un avión se ha generado reproduciendo el intervalo de una cuarta, además de usar un armonio. En este caso obtenemos una vibración sin sonido (golpeteo); es decir, un sonido que es típico del vuelo de un avión...

Naturalmente, sería un verdadero desafío grabar las sirenas y bocinas de fábrica como si se tratase de un coro. He empezado a buscar formas de reemplazar musicalmente a este coro de bocinas. De hecho, esta tarea es bastante sencilla. La bocina de fábrica es un tubo de órgano muy imperfecto... Teníamos una mesa acústica. Cogimos un juego completo de tubos de órgano en el registro necesario para las bocinas de fábrica, los silbatos de fábrica, etc. *Añadimos algunos tubos* de manera que se podían utilizar como un solo. Al principio del solo de bocina se oía un aullido: “auuu...”. Para conseguir ese efecto fue necesario utilizar un tubo de órgano con una llave interna atenuada... Para obtener un efecto potente como el de la bocina real de una fábrica tuvimos que colocar el micrófono muy cerca, a una distancia de tan solo unos pocos centímetros.

23 Room, Abram, “Nash Opit” (Nuestra experiencia). *Kino*, n. ° 2, s. 13, 1930.

Para reproducir el ruido de la industria se aplican métodos más complejos. Por ejemplo, hay sonidos de una herrería con dos mazas en funcionamiento. Ambos se producen mediante acordes muy complejos, utilizando cuatro pianos de cola que se han preparado expresamente.

En una variante en la que el piano de cola se impone indudablemente, los potentes impactos eran similares a los pasos, con un conjunto de sonidos muy armónicos, pero al mismo tiempo no se descomponían en absoluto en elementos musicales. El tema *Industria* se construye sobre un conjunto de sonidos muy especial. Se basa en un cuarteto de pianos de cola que aporta un ritmo de martillos. El desarrollo básico es musical: incorpora un conjunto enorme de instrumentos, casi una orquesta sinfónica completa, incluso con dos arpas.

Veamos cómo podemos crear campanas en mi sistema.

Llevé a cabo este experimento en la exposición parisina. Allí simplemente quería bromear para finalizar el concierto con *La Internacional*. Lo presenté como si fuera el sonido del reloj que tañe en la Torre Spasskaya (en el Kremlin de Moscú). Cuando en este piano expandido (cuatro pianos de cola) tocas acordes, oyes sonidos que no se pueden distinguir del sonido de la campana de un reloj que repica.

Las posibilidades que ofrece la reproducción de sonido sintetizado son inmensas. Ciertamente, ha habido momentos en los que nos vimos obligados a aplicar efectos de ruido limpio. Es posible producir perfectamente cualquier sonido, por ejemplo mediante un micrófono. Basta con coger un trozo de papel y comenzar a arrugarlo [lo demuestra] para producir el sonido. Cuando estábamos muy cerca de las fechas límite de entrega, a veces utilizábamos efectos de ruidos limpios aunque, de todos modos, eso no era característico. Mi posición principal obedecía a mi planteamiento acústico, que elimina la contradicción entre los efectos musicales y los del ruido. Ambos son sonidos organizados, pero organizados de manera diferente. Una composición más clara conduce a un efecto musical que se volvía más complejo y, cuando se investigaba más, conducía a los tipos de efectos del ruido.

No quería integrar en la película ninguna música organizada de manera convencional (que se sumiera en momentos melódicos

sinfónicos)... Quería evitar a toda costa involucrarme con la música. Abram Room estaba de acuerdo con ello, pero entonces, influido por las críticas, comenzó a estar gradualmente más asustado. Cuando los jefes y personajes importantes venían a escuchar, todos se decantaban por la música clásica. La audiencia hacía un gesto de indefensión y se encogía de hombros diciendo: “Es solo caos”
Tuvimos que transigir

SONIDO ORNAMENTAL DIBUJADO A MANO

En 1930 Arseny Avraamov fue el primero en presentar piezas sonoras experimentales producidas únicamente con métodos de dibujo. Tras haber creado dibujos de perfiles geométricos y ornamentos, tomó imágenes fijas de esas ondas de sonido dibujadas en una mesa de animación. El 20 de febrero de 1930 Avraamov mencionó en su ponencia una nueva tendencia acerca del grupo de sonido óptico en la ARRK²⁴. El 30 de agosto de 1930, durante la primera conferencia sobre técnicas de animación en Moscú, Avraamov mostró las piezas sonoras artificiales dibujadas en su presentación “Animación sonora ornamental”. Según Vladimir Solev: “Cinco años antes, en los verdaderos inicios del sonido óptico, durante la conferencia, el compositor y teórico Arseny Avraamov fue el primero en demostrar las piezas experimentales basadas en los perfiles geométricos y ornamentos producidos enteramente con métodos de dibujo. Después, sus antiguos ayudantes encontraron sus propios métodos específicos”²⁵. En octubre de 1930 E. Veisenberg²⁶ describió la nueva técnica en el artículo “Multiplikacia Zvuka” [La animación del sonido]. Dos meses más tarde, en diciembre de 1930, uno de los fundadores de la nueva técnica, el cineasta Mikhail Tsekhanovsky,

24 Registros de la ponencia taquigrafiados por el compañero de Avraamov en el grupo de sonido cinematográfico de la ARRK, 20 de febrero de 1930. ARRK: abreviatura de Asociación de Trabajadores de Cinematografía Revolucionaria.

25 Solev, Vladimir, “Syntetichesky Zvuk”, *Kino*, 31-07-1935, p. 4.

26 Veisenberg, E., 1930, “Multiplikacia Zvuka”, *Kino-Front*, Leningrado, 20-10-1930, n.º 52, p. 3.

escribió en su artículo “O Zvukovoi Risovannoi Filme” [Acerca del cine sonoro]: “Con la invención de las nuevas técnicas de sonido dibujado (desarrolladas por Arseny Avraamov en Moscú, Sholpho y [Georgy] Rimsky-Korsakov en Leningrado) estamos consiguiendo una posibilidad real de alcanzar un nuevo grado de perfección: tanto el lienzo del sonido como el visual se desarrollarán totalmente en paralelo desde el primero hasta el último fotograma... Por lo tanto, el cine sonoro dibujado es una nueva tendencia artística en la que, por primera vez en nuestra historia, se aúna la música y el arte”²⁷. Según un artículo publicado en 1931:

El compositor Arseny Avraamov lleva a cabo interesantes experimentos en el instituto de investigación científica sobre la creación de música dibujada a mano. En lugar de grabar sonidos comunes en una película mediante un micrófono y fotocélulas, él simplemente dibuja figuras geométricas en un papel antes de fotografiarlas y pasarlas a una pista de sonido de película fija. Posteriormente se reproduce esta película fija como una película normal utilizando un proyector. Al leerse con la fotocélula y al amplificarse y monitorizarse con el altavoz, resulta que esta película fija contiene una grabación musical reconocida, mientras que resulta imposible asociar su timbre a cualquier instrumento musical existente. Ahora el compañero de Avraamov está llevando a cabo un estudio sobre la grabación de más figuras geométricas complicadas, por ejemplo grabando representaciones gráficas de las ecuaciones algebraicas más simples y dibujos de las órbitas moleculares de algunos elementos químicos. En esta investigación, el compositor cuenta con la ayuda de un grupo de jóvenes empleados del Instituto de Investigación para el Cine y la Fotografía. A finales de diciembre, Avraamov concluirá su nuevo trabajo y lo mostrará a la comunidad cinematográfica. Posiblemente se presentarán también los resúmenes de “Música dibujada a mano” en una emisión de radio²⁸.

27 Tsekhanovsky, Mikhail, “O Zvukovoi Risovannoi Filme”, *Kino I Zhizn*, Moscú, 1930. N.º 34-35, p. 14.

28 “Drawn Music”, *Kino*, Moscú, 16-12-1931.

.....

A principios del siglo pasado, Carmen Barradas participaba en un grupo de artistas con intereses compartidos por la música popular, el ruido, la radio y la vibración, entre cuyas filas se encontraban los vibracionistas Rafael Barradas y Joaquín Torres García, Federico García Lorca o Ramón Gómez de la Serna, traductor de textos futuristas al castellano. Este texto de Carmen Cecilia Piñero Gil, más extenso que los otros dedicados a una sola artista en este volumen, se trata de uno de los textos más completos sobre la artista, lo que lo convierte en un documento imprescindible.

Carmen Cecilia Piñero Gil. *Carmen Barradas: Modernidad y exilio interno.* 2009¹

La compositora uruguaya Carmen Barradas (1888-1963) es uno de los más interesantes ejemplos de modernidad en la creación musical latinoamericana de la primera mitad del siglo xx. Nacida en Montevideo se trasladó a España donde llamó la atención de crítica y público por lo vanguardista de sus postulados estéticos. De regreso a su país, la incomprensión hacia sus creaciones, así como luctuosos

1 Texto original: Piñero Gil, Carmen Cecilia, "Carmen Barradas: Modernidad y exilio interno", en Nagore, María, Sánchez de Andrés, Leticia y Torres, Elena (eds.): *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales ICCMU, Madrid, 2009. pp. 603-618. Segundo texto: Piñero Gil, Carmen Cecilia: "Carmen Barradas: Modernidad y exilio interno". En Molina Alarcón, Miguel: ¡Chum, Chum, Pim, Pam, Pum, Ole! *Pioneros del Arte sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias*. Weekwns Proms, Lucena, 2017. pp. 490-503. La actualización del segundo texto se realizó a partir de la edición revisada y ampliada por el Maestro Julio César Huertas del libro KRÖGER, Néffer: *Carmen Barradas. Una auténtica vanguardista*, Sucesoras de Néffer Kröger, Montevideo, 2014. (edición de Maestro Julio César Huertas). Precisamente, y a raíz de la aparición del libro del Maestro Huertas, no se incluyó en el trabajo editado por el Dr. Molina el catálogo de Carmen Barradas, remitiéndonos al plasmado en la mencionada publicación de Julio César Huertas, pp. 183-207.

acontecimientos familiares, desencadenaron su aislamiento y “mutismo creativo”. La experimentación que Barradas llevó a cabo en el campo de la grafía musical, creando una original notación para obras de estética futurista con la intención de “dejar abierto el signo”², hacen injusta su ausencia en la narración que de la vanguardia musical debe hacerse respecto de aquellas primeras décadas del naciente siglo. Esta ausencia se muestra como explicable solo si tenemos en cuenta la doble discriminación a la que se ha visto sometida su figura por su condición de mujer y de latinoamericana.

“Carmen Barradas (...) reportera sonora del palpitar de los flujos industriales”.

Miguel Molina³

“Esto ya no me pertenece; pienso que si tú lo sientes así, es mejor que lo hagas así”.

Carmen Barradas⁴

2 Ibid., p. 22.

3 Molina, Miguel, “El artista de “mono azul”: sonidos de la era industrial”, *Del mono azul al cuello blanco: Transformación social y práctica artística en la era postindustrial*, José Luis Pérez Pont (comisario), Valencia, Consorcio de Museos, Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, Ayuntamiento de Alicante, Alicante, 2003, pp. 139-157, p. 155. También en: Molina, Miguel. “El artista de “mono azul”: sonidos de la era industrial”. <<http://sacuesta.webs.upv.es/nonsite/num2/indice02.htm>> [9 marzo 2008]. Agradezco al Dr. Miguel Molina, Catedrático de la Universidad Politécnica de Valencia, su generosa ayuda en la preparación de este artículo al facilitarme varios documentos y animarme a investigar sobre esta compositora. Igualmente extender mi agradecimiento a la musicóloga uruguaya Clara Meierovich, a las compositoras también uruguayas Elizabeth González y Beatriz Lockhart, así como al personal de la Biblioteca-Hemeroteca de la Diputación provincial de Pontevedra por facilitarme, de igual forma, documentación para la realización de este artículo.

4 Palabras de Carmen Barradas recogidas por la musicóloga uruguaya Néffer Kröger a raíz de la audición de la música por parte de la compositora. Citado en Kröger,

No son pocos los artistas que han tenido que migrar, ya sea externa o internamente. Las migraciones más evidentes, conocidas y estudiadas, son los exilios externos. Los exilios internos pueden implicar una introspección permanente del creador que aislándose de su entorno profesional busca, a veces, protegerse de las prácticas sociales que fagocitan, manipulan y, por qué no decirlo, prostituyen en ocasiones al artista y/o a su obra.

Muchas mujeres artistas (y específicamente compositoras) han migrado, sobre todo internamente, para poder desarrollar su identidad de creadoras. Son numerosos los ejemplos que encontramos históricamente. Los casos de Emiliana de Zubeldía (1888-1987), María Teresa Prieto (1896-1982) y Rosita García Ascot (1909-2002), exiliadas en México, son paradigmáticos y bastante conocidos. Todas ellas —como María Rodrigo (1988-1967), establecida primero en Colombia y luego en Puerto Rico, o Diana Pey (1917-1988), que sufrió a lo largo de su vida un doble exilio por razones políticas: como exiliada republicana en 1939 en Chile y casi cuarenta años más tarde, y a raíz del Golpe de Estado que sufrió el país andino, en 1973 en los Estados Unidos, donde falleció,— se exiliaron o no regresaron a España a raíz de la Guerra Civil. También la Segunda Guerra Mundial fue el detonante para el exilio forzoso de un buen número de intelectuales. Así, la compositora Leni Alexander (1924-2006) partió en 1939 de su Alemania natal para establecerse en Chile. Después de adquirir una sólida formación dentro y fuera del país americano se exilió, una vez más, a raíz del Golpe de Estado del 1973. Más cercana cronológicamente es la compositora cubano-norteamericana Tania León (1941), emigrada a los Estados Unidos, quien es hoy una exitosa artista que visitó Madrid en 2008 en calidad de Embajadora cultural de su país de acogida.

Néffer, "Carmen Barradas; instancias para descubrir a una compositora", en *Heterofonía*. vol. XII, n° 1, 1984, pp. 28-47, p. 35 (este artículo se citará en adelante como Kröger, Néffer: "Carmen Barradas; instancias para descubrir a una compositora", en *Heterofonía*. vol. XII, n° 1, 1984, para diferenciarla del otro artículo de la misma autora publicado en el libro Lagarmilla de Soriano, Martha (coord.), *Músicos de aquí*, Tomo 2, Montevideo, C.E.M.A.U., 1992).

Por su parte, Carmen Barradas (María del Carmen Pérez Jiménez⁵) (1888-1963), es una compositora migrada internamente en su propio país, Uruguay. Esta compositora, pianista y pedagoga, que brilló con luz propia durante su estancia en la España de la Edad de Plata, constituye uno de los más interesantes ejemplos de modernidad en la creación musical latinoamericana de la primera mitad del siglo xx. Nacida en Montevideo (18 de marzo) de padres españoles, creció en una familia con claras inclinaciones artísticas. Su padre era pintor y decorador de paredes⁶. Carmen era la mayor de tres hermanos que destacaron en diversos campos creativos. Su hermano Rafael (1890-1929) resultó un sobresaliente artista pictórico, mientras su hermano pequeño —Antonio de Ignacio (seudónimo de Antonio Pérez Giménez, 1891-1963)— fue escritor⁷. Formada en su Uruguay natal, Barradas estudió música desde niña: Solfeo con Antonio Franck⁸, Nicomedes Pelufo de Santini, Albina Miraldi

5 Salgado, Susana, *Breve historia de la música culta en el Uruguay*, AEMUS, Montevideo, 1971, p. 149.

Carmen Barradas era hija de Antonio Pérez y Santos Jiménez Rojas. Sobre su ascendencia española véase Kröger, Néffer: "Carmen Barradas", en Martha Lagarmilla de Soriano (coord.), *Músicos de aquí*, Tomo 2, en Montevideo, C.E.M.A.U., 1992, pp. 43-64, p. 45. (Este artículo se citará en adelante como Kröger, Néffer: "Carmen Barradas", en *Heterofonía*. vol. XII, nº 1, 1984 para diferenciarla de la otra referencia de la misma autora publicado en la revista mexicana *Heterofonía*).

6 *Ibíd.*

7 Kröger, Néffer, *Carmen Barradas. Una auténtica vanguardista*, Sucesoras de Néffer Kröger, Montevideo, 2014. (edición de Maestro Julio César Huertas). p. 25. En: <http://www.fundacion.telefonica.com/artes_tecno/coleccion/coleccion_cubismo/barradas/01.html> [5 marzo 2008]. Antonio de Ignacio viajó con su familia a España para reunirse con Rafael. Estuvo muy ligado a su hermano, acompañándolo en todo momento a lo largo de la corta vida del pintor. Su carrera literaria no fue especialmente brillante, si bien tenemos referencias suyas en revistas españolas como *Alfar*, en la que también encontramos artículos sobre sus hermanos. Junto con su hermana fundó la revista *Andresillo*, de la que fue editor. La figura de Rafael fue objeto de atención de Antonio en su *Historial Rafael Barradas*, publicada en 1953 en la capital uruguaya.

8 Kröger, Néffer, "Carmen Barradas; instancias para descubrir a una compositora", en *Heterofonía*. vol. XII, nº 1, 1984, pp. 28-47, p. 28. Curiosamente Kröger en un trabajo posterior no lo da el referido dato sobre Franck como seguro: «Se dice que estudió con Antonio Franck (solfeo)...». Kröger, Néffer: "Carmen Barradas", *Heterofonía*. vol. XII, nº 1, 1984, p. 45.

de Rainieri y, más tarde, con Martín López al conseguir una beca para estudiar en el Conservatorio “La Lira” de Montevideo⁹. Su formación, que se vio interrumpida en algún momento y estuvo cargada de vicisitudes a raíz del fallecimiento de su padre en 1898¹⁰, fue irregular considerando sus profesores que, en palabras de la propia compositora que se expresa con chocante desapego respecto a sí misma, “era una discípula irregular en lo que respecta a la manera de encarar el estudio, pero, por otra parte, los sorprendía en momentos de inspiración”¹¹. Finalizará sus estudios en el Conservatorio del Uruguay en 1915 con Aurora Pablo¹², obteniendo el Diploma de Profesora de piano. Su hermano Rafael se encontraba en Barcelona desde 1914¹³ y al serle denegada por parte del Gobierno uruguayo una documentación como emigrante para retornar al país, la familia se trasladará en 1915 a España, constando en la salida de emigración su condición de jornaleros de a bordo¹⁴. Concurría la circunstancia de que Carmen había conseguido una beca para trasladarse a España. Primeramente se establece en Barcelona donde, con el apoyo del pintor uruguayo Joaquín Torres García y junto a su hermano pintor¹⁵, se relacionó con los intelectuales españoles y extranjeros presentes en la capital catalana. Allí conocería en 1917 y por mediación de la poeta Ana Canalias, a Felipe Pedrell “quien, analizando

9 *Ibíd.*

10 Kröger, Néffer, *Carmen Barradas. Una auténtica vanguardista*, Sucesoras de Néffer Kröger, Montevideo, 2014. (edición de Maestro Julio César Huertas). p. 25.

11 *Ibíd.*, p. 35.

12 Kröger, Néffer, “Carmen Barradas”, *Heterofonía*, XII, nº 1, 1984, p. 45.

13 Rodrigo, Antonina, “El pescador de maravillas submarinas”, en Belén Alarcón (coord.), *Barradas y Gutiérrez Gili, Rafael Barradas y Juan Gutiérrez Gili. (1916-1929)*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 1996, pp. 11-25, p. 12.

14 Kröger, Néffer, “Carmen Barradas; instancias para descubrir a una compositora”, en *Heterofonía*. vol. XII, nº 1, 1984, p. 28.

15 Rafael Barradas permanecería en nuestro país, procedente de Francia, 14 años, desde 1914. Véase Rodrigo, Antonina: “El pescador de maravillas submarinas”, en Belén Alarcón (coord.), *Barradas y Gutiérrez Gili, Rafael Barradas y Juan Gutiérrez Gili. (1916-1929)*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 1996, p. 12.

pp. 11-25 y en: <http://www.fundacion.telefonica.com/arte_recno/colecciones/colecc_cubismo/barradas/trayectoria.html> [15 marzo 2008].

sus bocetos de composición, reconoció un temperamento rebelde a ciertas disciplinas teóricas”¹⁶. Es precisamente en Barcelona donde su hermano Rafael y ella misma deciden adoptar el apellido de su abuela paterna, Barradas¹⁷. Posteriormente, en 1918, se trasladó con su familia a Madrid¹⁸ donde entró, a su vez, en contacto con intelectuales y artistas que en ese momento residían en la capital española¹⁹. Más tarde, en 1925, se establecería con su familia (madre, hermano y cuñada) primero en Barcelona y al año siguiente en Hospitalet de Llobregat donde la casa de Barradas se convertirá en lo que llamaron el “Ateneílllo de L’Hospitalet” visitado por intelectuales y artistas, entre los que destacan el guitarrista Regino Sainz de la Maza o Federico García Lorca, quien gustaba de interpretar en el piano de Carmen Barradas²⁰. Desde un primer momento las tres mujeres de la familia Barradas —la madre, Carmen y la ya esposa de Rafael, Simona (conocida como Pilar) Laínez Saz— sustentaron económicamente el hogar confeccionando juguetes²¹. Además

16 Cavier, André, *Juicios críticos, Fabricación, Carmen Barradas*, Montevideo, 1939. Contraportada de la partitura. Texto de Cavier fechado en 1937.

17 Kröger, Néffer, “Carmen Barradas”, en *Heterofonía*. vol. XII, nº 1, 1984, p. 46.

18 http://www.fundacion.telefonica.com/artes_tecno/coleccion/coleccion_cubismo/barradas/trayectoria.html [15 marzo 2008] y Rodrigo, Antonina: “El pescador de maravillas submarinas”, en Belén Alarcón (coord.), *Barradas y Gutiérrez Gili, Rafael Barradas y Juan Gutiérrez Gili. (1916-1929)*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 1996, p. 16. Según estas fuentes la familia se traslada a la capital española en 1918, sin embargo, Kröger establece todavía en 1919 a la familia en Barcelona, donde el pintor Joaquín Torres García la introducirá “en los círculos culturales catalanes”. Kröger, Néffer, “Carmen Barradas”, en *Heterofonía*. vol. XII, nº 1, 1984, p. 46.

19 Entre otros intelectuales, Carmen Barradas tomará contacto en Madrid con Federico García Lorca. De Persia, Jorge: “Lorca, Falla y la música. Una coincidencia intergeneracional”, en Susana Zapke (ed.) *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia*, Edition Reichenberger, Serie Europäische Profile, Kassel, 1999. pp. 66-89, p.79. Igualmente mencionar que tomó contacto, en el seno del Teatro del Centro, con personalidades como Martínez Sierra, María Guerrero, Manuel Abril, Guillermo de Torre, Jorge. Luis Borges y Conrado del Campo. CAVIER, André: *Juicios críticos, Fabricación, Carmen Barradas*, Montevideo, 1939.

20 Rodrigo, Antonina, “El pescador de maravillas submarinas”, en Belén Alarcón (coord.), *Barradas y Gutiérrez Gili, Rafael Barradas y Juan Gutiérrez Gili. (1916-1929)*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 1996, pp. 21-22.

21 *Ibid.*, p. 16.

de estas actividades en el seno familiar, en Cataluña la compositora desarrolló puntualmente actividades artísticas. Así, nos refiere André Cavier un concierto en Barcelona —en el año 1926 y con asistencia de remarcados intelectuales y artistas— con un programa que incluía obras pianísticas como *Cabalgata de Reyes*, *Taller Mecánico* y *Piratas*²².

La andadura compositiva de Carmen Barradas había comenzado en 1906 con una pequeña pieza *Ilusión de artista* que la misma creadora califica de “carácter romántico y sentimental”²³. Será, sin embargo, un concierto realizado en Madrid en 1922 donde Carmen conseguirá, tras su presentación como pianista y compositora, llamar la atención de crítica y público por lo vanguardista de sus apuestas estéticas²⁴. Obras como su tríptico *Fabricación*, *Aserradero* y *Fundición* de 1922 la sitúan vinculada al ultraísmo y, por consiguiente, estéticamente al futurismo y musicalmente al maquinismo²⁵. En efecto, la creación de estas obras refleja su vinculación al futurismo con la “exaltación del progreso, la sobrevaloración de la técnica y la máquina”²⁶.

22 A dicho concierto, en el que Carmen Barradas fue presentada por el poeta Sánchez Juan, asistieron personalidades como el cantante ruso Máximo de Rysikoff que definió a Barradas como “desvelada creadora de ritmos nuevos y ternuras eternas”; el crítico teatral Santiago Masferrer Cantó quien refiriéndose a las obras programadas, comentaba que merecían ser ejecutadas por orquesta más que por piano. Cavier, André: *Juicios críticos, Fabricación, Carmen Barradas*, Montevideo, 1939.

23 Kröger, Néffer, *Carmen Barradas. Una auténtica vanguardista*, Sucesoras de Néffer Kröger, Montevideo, 2014. (edición de Maestro Julio César Huertas). p. 35.

24 Tenemos noticias de un concierto de piano de Carmen Barradas el 22 de diciembre de 1922, anunciado por el Ateneo de Madrid en su “Sección de Música” como “Concierto de piano por la señorita Carmen Barradas”. Así consta en la “MEMORIA leída en el Ateneo de Madrid por el Secretario primero Don Luis de Tapia con motivo de la inauguración del curso Académico 1923-24”. Establecimiento tipográfico Anónima Mofar. Madrid. 1923. En: <http://www.ateneodemadrid.com/biblioteca_digital/folletos/Memoria-1923.txt> [15 de enero de 2008].

25 Guido, Walter, “Barradas, Carmen”, en Emilio Casares Rodicio (dir. general), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2, Sociedad General de Autores y Editores de España, Madrid, 1999, p. 250.

26 Padín, Clemente, “El Ultraísmo en Latinoamérica”, en *Escáner Virtual*. Revista Virtual. Año 2, N° 21, 12 de septiembre al 12 de octubre de 2000, Santiago de Chile. En: <<http://www.escaner.cl/escaner21/acorreo.html>> 27 marzo 2008*.

Durante esta época Barradas experimentará en el campo de la teoría y graffía musicales, creando una original notación para obras de estética futurista, y huirá en no pocas ocasiones de la rigidez formal. Elaboró marcos politonales y estructuras de lo que denominó “polígonos” musicales que proyectaban su inquietud creativa. En su constante búsqueda sonora Barradas utilizó clusters con las palmas de las manos así como temas de especial brevedad, en una época en la que el Nacionalismo imperaba en tierras de Latinoamérica²⁷. La exigencia de que el pianista lleve cascabeles en los brazos, campanillas en sus muñecas y dentro del arpa del piano, buscando nuevas posibilidades tímbricas²⁸, hacen de ella una adelantada en la extensión técnica de los instrumentos en la órbita latinoamericana²⁹. Su especial interés por la exquisitez en la interpretación —sobre todo en lo que al aspecto dinámico se refiere— la llevó a especificar con exactitud los efectos deseados para los que inventó graffías puntuales. Así, la ondulada ligadura que observamos en la partitura de *Fabricación* y que indica el movimiento rotatorio de la muñeca, permitirá conseguir un efecto de igualdad mecánica sonora en concordancia con la estética futurista de la obra. Así lo perciben también sus coetáneos:

Sus ritmos internos de jugosa elasticidad se entrelazan redondeos y envolventes como olas de mar. La flexibilidad de elementos ya conseguidos queda refundida en sonoridad metálica intensificando la fecunda energía e independencia que sostiene una vez más al realizar este tema como universalmente sentido. Pues Carmen Barradas, en esta obra nos da por encima de todo ese exterior de fácil comprensión, un interior de verdadera riqueza rítmica inspirado en un obsesionante movimiento de ejes, rodaje giratorio de maquinaria, rueda

27 Guido, Walter, “Barradas, Carmen”, en Emilio Casares Rodicio (dir. general), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2, Sociedad General de Autores y Editores de España, Madrid, 1999, p. 249-251, 251.

28 Kröger apunta que si bien no llegó al “piano preparado” estuvo “rondando la experiencia”. Kröger, Néffer: “Carmen Barradas”, en *Heterofonía*. vol. XII, nº 1, 1984, p. 47.

29 Como lo será el cubano Alejandro García Caturla (1906-1940) y su imitación de la tímbrica afrocubana con instrumentos orquestales clásicos.

con herrumbre, sonoridad de engranaje, idea substancial completamente abstracta llevada al Cosmos. Hay en todo esto, un justificado estudio de análisis, hecho directamente por el espíritu innovador que hay en Carmen Barradas³⁰.

La música de Barradas durante su estancia española rezumaba, precisamente, esa sonoridad buscada, recreada, mimada...: “Carmen Barradas asocia tres fuerzas magníficas que son el mar, el órgano y las campanas, cuyo sentido acústico queda latente, en vibración profunda para el espacio”³¹. Estas palabras de André Clavier la vinculan a ese “vibracionismo” que en pintura creaba Rafael Barradas.

La invisibilidad histórica de Carmen Barradas responde al tradicional desconocimiento que de la música de Latinoamérica ha proyectado la historiografía musical eurocéntrica del pasado. Junto a creadores como el mexicano Julián Carrillo (1875-1965) o el cubano Amadeo Roldán (1900-1939), Carmen Barradas se perfila como un ejemplo de la inquieta ebullición creativa en el ámbito musical, vivida por muchos de los países latinoamericanos de las primeras décadas del siglo pasado, realizando obras que por sus novedosos planteamientos hacen inaceptable su exclusión del discurso histórico-musical comparado. La mencionada invisibilidad histórica de Carmen Barradas es más dolorosa³² si tenemos en cuenta que la crítica musical del mo-

30 Clavier, André, *Juicios críticos, Fabricación, Carmen Barradas*, Montevideo, 1939.

31 *Ibidem*. Lagarmilla, Roberto: *Músicos uruguayos*, Colección Temas Básicos, Editorial Medina, Montevideo, 1970, p. 46.

32 En los estudios generales de obligada referencia en la música académica latinoamericana encontramos ausencias y presencias de Carmen Barradas. Así, no se la menciona en ningún capítulo de *Artez* de Ramón y Rivera, Isabel (relatora): *América Latina en su música, Siglo XXI Editores, UNESCO, 1977*. Por su parte, Gerard Behague la menciona como excepcional por su interés en la experimentación con una notación musical revolucionaria (Behague, Gerard: *Music in Latinamerica: An introduction*, New Jersey, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1979, p. 241) haciéndose eco de la referencia de Susana Salgado (quien realizará también una entrada sobre Barradas en la publicación dedicada a compositoras: Salgado, Susana: “Carmen Barradas”, en Julie Anne Sadie, Rhian Samuel, *The New Grove Dictionary of Women Composers*, Macmillan Press, Londres, 1994, p. 148). Salgado comenta que Barradas “se dedicó con gran interés al estudio de sus

mento fue elogiosa con las obras de la compositora uruguaya, muchas de ellas desgraciadamente desaparecidas a raíz de su muerte³³. Entre sus composiciones, especial atención suscitó *Fabricación*, escrita en 1922 durante su estancia madrileña, siendo estrenada en el Ateneo madrileño por la propia autora el 22 de diciembre del mismo año³⁴.

contemporáneos y a la música que era, a la sazón, de vanguardia” (Salgado, Susana: “Carmen Barradas”, en Julie Anne Sadie, Rhian Samuel, *The New Grove Dictionary of Women Composers*, Macmillan Press, Londres, p. 38). Respecto a los trabajos específicamente sobre el Uruguay, y además del mencionado de Salgado, recordar que Hugo Balzo hace una brevísima referencia sobre la compositora comentando que es la de “escritura más evolucionada (...)” (Balzo, Hugo: “La vida musical”, en *Historia ilustrada de la civilización uruguaya*, Cuaderno n° 35 del Tomo IV, Publicación semanal de Editores reunidos y Editorial Arca, Montevideo, 1969, pp. 82-98, p. 96). Por su parte, Roberto Lagarmilla le dedica un espacio similar al de otros compositores uruguayos (Lagarmilla, Roberto: *Músicos uruguayos*, Colección Temas Básicos, Editorial Medina, Montevideo, 1970, pp. 45-46). Además de la ya mencionada entrada de Walter Guido (Guido, Walter: “Barradas, Carmen”, en Emilio Casares Rodicio (dir. general), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2, Sociedad General de Autores y Editores de España, Madrid, 1999, pp. 249-251), encontramos en diccionarios de carácter general de música latinoamericana referencias a Carmen Barradas: Ficher, Miguel: *Latin American Classical Composers: A Biographical Dictionary*, Landtham, MD, Scarecrow, 1996, p. 35. Igualmente mencionar Lorenz, Ricardo; Hernández, Luis R.; Dirié, Gerardo: *Scores and recordings at the Indiana University Latin American Music Center*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 1995, p. 401. Esta última entrada contiene varios datos erróneos: Sitúa a la compositora en España solo durante los años 1925 a 1918. Data *Fabricación* en 1924 y considera *Hilvanes* como una obra cuando, según Kröger, Barradas consideraba como “hilvanes” a las piezas pianísticas compuestas antes de su llegada a España (Kröger, Néffer: “Carmen Barradas; instancias para descubrir a una compositora”, en *Heterofonía*. vol. XII, n° 1, 1984, p. 38). Vinculado a este “mal entendido”, está la referencia que Walter Guido realiza al respecto al denominar como “*Hilvanes*” a dichas piezas, utilizando cursiva y dándoles un título en conjunto a las mismas (Guido, Walter: “Barradas, Carmen”, en Emilio Casares Rodicio (dir. general), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2, Sociedad General de Autores y Editores de España, Madrid, 1999, p. 251).

33 Kröger, Néffer, “Carmen Barradas; instancias para descubrir a una compositora”, en *Heterofonía*. vol. XII, n° 1, 1984, p. 31.

34 *Ibidem*, p. 38. Según Walter Guido fue estrenada tres años después. Kröger, Néffer: “Carmen Barradas”, en *Heterofonía*. vol. XII, n° 1, 1984, p. 250. Sin embargo, tenemos noticias de un concierto de piano de Carmen Barradas el 22 de diciembre de 1922, anunciado por el Ateneo de Madrid en su “Sección de Música” como “Concierto de piano por la señorita Carmen Barradas”. Así consta en la “MEMORIA leída en el Ateneo de Madrid por el Secretario primero Don Luis de Tapia con motivo de la

Obra bitonal (Do mayor y Re bemol mayor, “cromatismo simultáneo” según Barradas), es su creación más conocida. Esta inclinación a la bitonalidad es coherente con su adscripción a los movimientos artísticos vanguardistas en los que Barradas se ve inmersa durante su estancia en España y en los que la simultaneidad, yuxtaposición o solapamiento de diversos elementos o planos (en este caso tonales) implican un enriquecimiento de los materiales artísticos enmarcados en una coherente coexistencia de lo plural. *Fabricación* fue admirada en su momento, llegando a cosechar grandes éxitos como cuando fue interpretada en la sala Pleyel de París por el pianista uruguayo Hugo Balzo, a quien posteriormente Barradas dedicó la obra³⁵.

La presencia de la compositora uruguaya tuvo repercusión en diversos medios. Es precisamente en dos publicaciones, *ALFAR* y *Tableros*, donde se han podido encontrar tres obras de Carmen Barradas: *Fundición*, *Espera en el coche* y *Zíngaros*. Las dos primeras obras mencionadas fueron localizadas por la autora de este artículo mientras que *Zíngaros* lo ha sido por parte del Dr. Miguel Molina.

En la revista *ALFAR*, Revista de Casa América-Galicia —muchos de cuyos colaboradores conocieron Carmen y su hermano Rafael en el madrileño café de la Glorieta de Atocha³⁶— podemos encontrar referencias de los dos hermanos, cuya familia era de ascendencia gallega. Así, en el nº 25 de 1923 —un año después de su concierto en el Ateneo madrileño— se registran los siguientes artículos: “Una compositora uruguaya: Carmen Barradas”³⁷; un “Retrato de Carmen Barradas,

inauguración del curso Académico 1923-24”. Establecimiento tipográfico Anónima Mofar. Madrid. 1923. En: <http://www.ateneodemadrid.com/biblioteca_digital/folletos/Memoria-1923.txt> [15 de enero de 2008].

35 Kröger, Néffer, “Carmen Barradas”, en *Heterofonía*. vol. XII, nº 1, 1984, p. 46. Tenemos también referencias de que esta obra fue interpretada por Balzo en el Théâtre du Journal de París. Cavier, André: *Juicios críticos, Fabricación, Carmen Barradas*, Montevideo, 1939.

36 Rodrigo, Antonina, “El pescador de maravillas submarinas”, en Belén Alarcón (coord.), *Barradas y Gutiérrez Gili, Rafael Barradas y Juan Gutiérrez Gili. (1916-1929)*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 1996, p. 16.

37 Del Valle y G. de la Vega, Juan G., “Una compositora uruguaya: Carmen Barradas”, en *ALFAR. Revista de Casa América-Galicia*, Nº 25, 1923, p. s/n.

dibujo de Barradas³⁸; la partitura de “Fundición. Composición para piano de Carmen Barradas”³⁹. Por su parte, en el número 31 bis del mismo año, encontramos “Espera el coche - Composición para piano de Carmen Barradas”. En esta última partitura la compositora indica: “Para complementar toda su gracia, exige que el brazo derecho lleve un cascabel de buen sonido; el pedal fuerte permanezca fijo, y toda su forma técnica es elástica y elegante”⁴⁰. También encontramos referencias a Barradas en la revista *Tableros*: en el nº 3 de esta revista, en 1922, se publica la partitura de *Zíngaros* en la que la compositora aclara:

Esta composición se ejecutará sosteniendo el pedal izquierdo, para obtener un sonido opaco. Los acordes del Andante se expresarán con pesadez flexible. El brazo derecho llevará un brazalete de plata con varios hilos; en el Andante se procurará no hacer uso de él; de manera que en todos los acordes del Andantino debe exagerarse el movimiento de la muñeca hacia arriba, y en unión de estos sonidos adquiere su justo carácter⁴¹.

Una vez más Barradas nos sorprende por la inquietud tímbrica que proyecta en las exigencias de ejecución para con sus obras.

Respecto a la crítica musical que se realizó a propósito de la creación musical de Barradas, destaca, sin duda, la del prestigioso Adolfo Salazar. Si bien la “positiva” crítica publicada en *El Sol*⁴² se ha citado reiteradamente en diversos estudios, dicha citación es una

38 “Retrato de Carmen Barradas, dibujo de Barradas”, en *ALFAR. Revista de Casa América-Galicia*, Nº 25, 1923. p. s/n.

39 “Fundición. Composición para piano de Carmen Barradas”, en *ALFAR. Revista de Casa América-Galicia*, Nº 25, 1923, pp. 138-139. Partitura localizada por Carmen Cecilia Piñero Gil.

40 “Espera el coche - Composición para piano de Carmen Barradas”, en *ALFAR. Revista de Casa América-Galicia*, Nº 31 bis, 1923, pp. 408-409. Localizada por Carmen Cecilia Piñero Gil.

41 “Zíngaros”, en *Revista Tableros*, Nº 3, Madrid, 15 de enero de 1922, pp. 8-9. Localizada por el Dr. Miguel Molina Alarcón a través de la colaboración del coleccionista José Luis Guerrero Aroca.

42 Salazar, Adolfo, “La vida musical. Una compositora: Carmen Barradas. D. Fortea”, en *El Sol*, 28 de diciembre de 1922, p. 2. Agradezco al Catedrático Miguel Molina el facilitarme este documento.

lectura sesgada de la mencionada crítica. La lectura directa no proyecta una postura totalmente positiva por parte de Salazar respecto a la compositora uruguaya, ya que aquel deja entrever un paternalismo respecto a la creadora cuyas piezas son denominadas “obritas” y “piecitas”, siendo el caso de Barradas “simpático” y de “buena disposición” pero que, según el crítico, adolece de solidez:

Una joven compositora, la señorita Carmen Barradas, acaba de presentar en un concierto que ha dado en el Ateneo, un grupo de obritas para piano, de las que es autora. [...] El caso de la señorita Carmen Barradas es un caso simpático de intuición y de buenas disposiciones, que se derrochan en una serie de esfuerzos excesivos y con pura pérdida de energía por causa del aislamiento en que esta señorita trabaja, y de su falta de contacto con las mejores producciones contemporáneas, las cuales presentan resueltos, en su mayor parte, los problemas que parecen atormentar a esta artista de tan fina sensibilidad. [...]

Con un asiduo examen y una crítica detenida de los autores contemporáneos más afines a los gustos de la señorita Barradas, no cabe duda que sus obras ganarían una solidez, una más firme base de sustentación que les serían de gran conveniencia y que las ayudarían a tenerse en pie dentro de un puesto muy honorífico en la valiente vanguardia de la música contemporánea.

En todos sus demás aspectos, esto es, fuera de la región técnica, esas obritas denotan una capacidad especial para asimilarse las más finas cualidades del arte actual, tanto por el agudo sentido que revelan para apreciar el color armónico, su sensibilidad para la belleza de la disonancia y la sensualidad de la materia empleada. Con tales ingredientes, una mayor depuración en la estructura melódica y rítmica de sus piezas las haría ganar considerablemente, porque no creemos que, en todos los casos, sea el asunto elegido —popular, campesino o callejero— el que obligue a un cierto convencionalismo en la cosa expresada, ya que no en la expresión, siempre distinguida.

En general, estas piecitas son más bien pequeños bocetos inspirados por el intrínseco valor musical, como “sustancia”, de una sucesión de intervalos, de una armonía, un timbre o un ritmo; o bien se trata, en otros trozos, de una sensación de origen plástico traducida con mucha justeza y espontaneidad al lenguaje sonoro. [...]

De todas ellas considero las más conseguidas las tituladas *Fundición*, *Fabricación*, *Zingaros* y *El látigo*; pero en general prefiero, a pesar de su extrema brevedad, las tituladas *Miniaturas*, verdaderas rebuscas de términos nuevos, finos y delicados con que la autora desea expresarse, y que la conducen a la creencia de haber inventado nuevos signos gráficos. Una vez encontrados estos términos de un nuevo vocabulario, falta realizar su tejido sintáctico, darles forma, infundirlos dentro de un sentido general a expresar; en una palabra, “ponerse dentro del carril”, y, unidos al tren de la producción contemporánea, marchar con rumbo a... ¿adónde⁴³? (La solución mañana.)⁴⁴.

A propósito de *Fabricación* dedica también Antonio Salazar unas elogiosas palabras, situadas según André Cavier en el marco de una crítica musical de Salazar en el diario *El Sol* de Madrid que, sin embargo, no están en la arriba mencionada crítica de *El Sol*:

es una obra redonda y de tonalidad purísima. Verdaderas rebuscas de términos nuevos y delicados, con que la autora desea expresarse y que la llevan a la creación de nuevos signos gráficos. Augúrole un primer plano en la valiente vanguardia de la música contemporánea⁴⁵.

43 Así escrito en el original.

44 Así se desprende de la lectura de Adolfo Salazar: “La vida musical. Una compositora: Carmen Barradas. D. Fortea”, en *El Sol*, 28 de diciembre de 1922, p. 2.

45 Guido, Walter, “Barradas, Carmen”, en Emilio Casares Rodicio (dir. general), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2, Sociedad General de Autores y Editores de España, Madrid, 1999, p. 250. Estas palabras de Adolfo Salazar son igualmente recogidas por André Cavier. Cavier, André: *Juicios críticos. Fabricación, Carmen Barradas*, Montevideo, 1939. También en Kröger, Néffer: *Carmen Barradas. Una auténtica vanguardista*, Sucesoras de Néffer Kröger, Montevideo, 2014. (edición de Maestro Julio César Huertas). p. 101.

Por su parte, también elogiosos fueron los comentarios debidos a Eugenio D'Ors quien, en el madrileño *ABC* y a propósito del ya mencionado concierto que ofreció en diciembre de 1922 en el Ateneo, comentaba:

La distinguida compositora uruguaya Carmen Barradas dio en el Ateneo un brillante recital de piano compuesto exclusivamente de obras originales. En la primera parte del programa, la concertista dio a conocer varias composiciones de un delicado y espiritual impresionismo y en la segunda parte algunas *Miniaturas*⁴⁶ reveladoras del depurado gusto de la artista americana para la que el distinguido auditorio tuvo efusivos aplausos en premio a su brillante labor en su doble aspecto de autora y ejecutante⁴⁷.

De regreso a Uruguay en 1928, la incomprensión hacia sus creaciones por parte de un ambiente artístico no favorable a sus novedosas inquietudes, así como luctuosos acontecimientos familiares desencadenaron, hasta su muerte, el aislamiento y el “mutismo creativo” de esta artista. En efecto, a los pocos meses de su regreso, fallecía su hermano Rafael Barradas, quien había viajado ya enfermo y con el que Carmen compartiría no solo un ejemplar amor filial, sino también una profunda empatía y colaboración artística que llegó a plasmarse en la elaboración de obras de ambos creadores con los mismos nombres durante su etapa española⁴⁸. Establecida definitivamente en Montevideo en 1929,

46 Respecto a esta obra, André Cavier nos refiere que la renombrada pianista catalana María Carratalá “por gustar tanto de su modalidad: referente a la creación de nuevos ritmos y signos de expresión” se quedó con los originales de esta obra. CAVIER, André: *Juicios críticos, Fabricación, Carmen Barradas*, Montevideo, 1939.

47 *Ibíd.*

48 Kröger, Néffer, “Carmen Barradas; instancias para descubrir a una compositora”, en *Heterofonía*, vol. XII, n° 1, 1984, p. 31. Según Kröger, así lo atestiguaba Pilar Láinez, viuda del pintor (Kröger, Néffer: “Carmen Barradas”, en *Heterofonía*, vol. XII, n° 1, 1984, p. 46). Pilar Láinez se llamaba en realidad Simona Láinez. Era una pastora zaragozana que auxilió a Rafael Barradas quien se encontraba en la cuneta de un camino de los alrededores de Zaragoza. A su esposa, Barradas la llamaría

inició, sin ningún reconocimiento, sus actividades como docente de música en los Institutos Normales⁴⁹. En la mencionada institución ocupó la Cátedra de Canto Coral y desde ella trabajó en la elaboración de un cancionero infantil que, basándose en música tradicional uruguaya, reflejaban influencias, entre otras, de origen español, destacando la maestría y sencillez con las que Barradas elaboró un material pensado para facilitar el acercamiento de los niños al mundo de la música⁵⁰. En la misma línea ideó un nuevo método de escritura musical especialmente pensado para los más pequeños. La elaboración del mencionado cancionero no suscitó ningún interés en su entorno⁵¹ a pesar de ser interpretadas algunas de sus canciones en centros educativos uruguayos, siempre sin aclarar la autoría de Barradas⁵². Tampoco se reconoció su *Oración de Santos Vega* para piano, obra que, dedicada a su hermano y ligada al cuadro que sobre un gaucho y su guitarra haría Rafael Barradas, destaca la utilización de una vidalita entroncan-

siempre Pilar. Rodrigo, Antonina: "El pescador de maravillas submarinas", en Belén Alarcón (coord.), *Barradas y Gutiérrez Gili, Rafael Barradas y Juan Gutiérrez Gili. (1916-1929)*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 1996, y en: <http://www.fundacion.telefonica.com/arte_tecno/coleccion/colecc_cubismo/barradas/trayectoria.html> [15 marzo 2008].

49 Kröger, Néffer, "Carmen Barradas; instancias para descubrir a una compositora", en *Heterofonía*, vol. XII, n° 1, 1984, p. 30.

50 Guido, Walter, "Barradas, Carmen", en Emilio Casares Rodicio (dir. general), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2, Sociedad General de Autores y Editores de España, Madrid, 1999, p. 251. La referencia de la edición del cancionero: Barradas, Carmen: *Cantos*, Montevideo, Editorial R. Marotti, 1930.

51 Kröger, Néffer, "Carmen Barradas; instancias para descubrir a una compositora", en *Heterofonía*, vol. XII, n° 1, 1984, p. 31.

52 *Ibidem* p. 35. Según Kröger este cancionero fue iniciado en España, en Hospitalet del Llobregat, a las afueras de Barcelona, apuntando esta musicóloga que Federico García Lorca lo llegó a cantar mostrando especial gusto por la canción *El molinero*. El cancionero sirvió como material para la formación de las estudiantes de magisterio en el uruguayo Instituto Normal de Señoritas.

Kröger, Néffer: "Carmen Barradas", en *Heterofonía*, vol. XII, n° 1, 1984, p. 56. Véase también Rodrigo, Antonina: "El pescador de maravillas submarinas", en Belén Alarcón (coord.), *Barradas y Gutiérrez Gili, Rafael Barradas y Juan Gutiérrez Gili. (1916-1929)*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 1996, pp. 22-23.

do así con un Nacionalismo musical uruguayo⁵³ cuyas figuras, sin embargo, no supieron apreciar la singularidad creativa de Carmen Barradas. La compositora comenzó, pues, a girar hacia planteamientos alejados de la vanguardia que había marcado su producción. No debemos ver en este giro una claudicación, sino —como aludíamos antes— más bien una proyección coherente de la coexistencia de diversos elementos, en este caso estéticos, en un mismo creador.

Interesante resulta un currículum que la compositora entregó en 1944 al destacado músico Roberto Lagarmilla, en el que, con el ya mencionado distanciamiento respecto de sí misma, realiza una serie de referencias sobre su creación más vanguardista:

[...] existe una libertad revolucionaria en su desenvolvimiento, ritmos que profundizan el fenómeno acústico que tanto preocupaba a Carmen desde su infancia al oír la onda sonora del órgano de la iglesia. Tantas veces se preguntó sobre la elasticidad del sonido cuando queda suelto en el espacio y por qué los rayos del Sol impedían esa rica expresión. [...] Desde el punto de vista estético se autodefinió como una “romántica que conjuga con las fuerzas evolutivas del siglo xx”⁵⁴

El 23 de julio de 1934 ejecutó obras propias en el Teatro Solís con escaso éxito. Fue su última aparición pública como pianista⁵⁵. Un año más tarde, en 1935, presentó dos obras a un concurso nacional auspiciado por el Ministerio de Instrucción Pública: *Aurora en la enramada* y *La niña de la mantilla blanca* con referencias populares españolas. Su participación pasó totalmente inadvertida ya que las obras no aparecen documentalmente como abordadas por el ju-

53 Kröger, Néffer, “Carmen Barradas; instancias para descubrir a una compositora”, *Heterofonía*, en vol. XII, n° 1, 1984, p. 31.

54 Kröger, Néffer, *Carmen Barradas. Una auténtica vanguardista*, Sucesoras de Néffer Kröger, Montevideo, 2014. (edición de Maestro Julio César Huertas). p. 37.

55 Lagarmilla, Roberto, *Músicos uruguayos*, Colección Temas Básicos, Editorial Medina, Montevideo, 1970.

rado⁵⁶. En *Aurora en la enramada*, de relevante importancia para la literatura pianística uruguaya, mezcla elementos nacionales, clusters y pedales fijos que confieren a la obra —según la musicóloga y pianista uruguaya especialista en Barradas Néffer Kröger— la proyección de una “alucinante sonoridad”⁵⁷. Carmen Barradas no decaerá en su empeño de difusión artística creando, dado su especial interés por los niños, una revista infantil, *Andresillo*, en la que publica obras de su autoría y dibujos de su hermano. Por la misma época recibe en su casa⁵⁸, convertida junto a su hermano Antonio en la *Galería particular Barradas* y que era una especie de museo con obras de su hermano Rafael⁵⁹, a intelectuales uruguayos y notables visitantes extranjeros como Federico García Lorca, Pablo Neruda o el poeta y escritor francés Jules Supervielle⁶⁰ quien, refiriéndose a su especial inclinación por los niños comentaría “sabe admirablemente la causa de la infancia”⁶¹. Acusada de ser una imitadora de las corrientes europeas⁶² fue migrando poco a poco hacia un exilio interno, dejando incluso de componer en 1949⁶³. Anteriormente (en 1945) la muerte de Antoñita Laínez, cuñada de su hermano pintor y gran amiga suya,

56 Kröger, Néffer, “Carmen Barradas; instancias para descubrir a una compositora”, en *Heterofonía*, vol. XII, n° 1, 1984, p. 31.

57 *Ibid.*

58 Según Kröger en la calle Arenal Grande 1329, ap. 1. Kröger, Néffer: “Carmen Barradas”, en *Heterofonía*, vol. XII, n° 1, 1984, p. 47.

59 Bonet, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 87.

60 Kröger, Néffer, “Carmen Barradas; instancias para descubrir a una compositora”, en *Heterofonía*, vol. XII, n° 1, 1984, p. 32.

61 *Ibidem*, p. 29. Encontramos estas palabras en la fuente de la que presumiblemente la tomó Kröger: *Cavner, André: Juicios críticos, Fabricación, Carmen Barradas*, Montevideo, 1939.

62 Kröger, Néffer, “Carmen Barradas; instancias para descubrir a una compositora”, en *Heterofonía*, vol. XII, n° 1, 1984, p. 36.

63 Es un dato curioso que se refiera como posible causa del abandono de la composición por parte de Barradas, en un sitio web de difusión y pensado para estudiantes, a la hostilidad de personalidades como Eduardo Fabini, considerado como la culminación del nacionalismo en Uruguay, y en general por la indiferencia e incompreensión de los ambientes culturales uruguayos del momento.

En: <<http://www.grumete.com.uy/ayuda/biografia.asp?identificador=52&categoria=656>> [20 febrero 2008].

y ocho días más tarde la de la madre de Carmen Barradas, precipitaron su declive que se acentuó con el fallecimiento de su cuñada, Pilar Laínez en 1958. Carmen Barradas murió sola, en 1968, tres meses después del deceso de su hermano menor Antonio.

Desgraciadamente su legado artístico no fue preservado, llegando hasta nosotros tan solo una parte, ya que sabemos que sus manuscritos y documentos fueron entregados como papel inservible a una casa de beneficencia de Montevideo⁶⁴. La musicóloga y pianista uruguaya Néffer Kröger, quien conoció a Carmen Barradas en 1945⁶⁵, apunta al “caos” que sobrevino a la muerte de la compositora como principal causa de esta irreparable pérdida⁶⁶.

Lo que queda de su catálogo compositivo, que incluía música camerística prácticamente perdida, nos permite acceder a obras vocales e instrumentales, destacando las pianísticas. La mayor parte de lo que nos ha llegado del catálogo de Barradas se encuentra en el archivo personal de Néffer Kröger, ya fallecida. Por otra parte, algunas de sus obras se pueden consultar en diversas instituciones⁶⁷. Igualmente recordar, como ya hemos mencionado, que revistas como *Alfar* o *Tableros* publicaron composiciones de Barradas.

64 La casa *Domingo Savio*. Así lo hace constar Kröger. Kröger, Néffer: “Carmen Barradas”, en *Heterofonía*, vol. XII, nº 1, 1984, p. 47.

65 Kröger, Néffer, “Carmen Barradas; instancias para descubrir a una compositora”, en *Heterofonía*, vol. XII, nº 1, 1984, p. 31.

66 Parece ser que la preocupación por salvar el legado de Rafael Barradas dejó de lado el precedente de la compositora. Kröger, Néffer: “Carmen Barradas”, en *Heterofonía*, vol. XII, nº 1, 1984, p. 47.

67 Así, el “Fondo del IVAM”, Instituto Valenciano de Arte Moderno de la Generalitat Valenciana, adquirió una partitura original de *Fabricación* en 1996. Igualmente en el Latin American Music Center encontramos otro ejemplar de *Fabricación* (Lorenz, Ricardo; Hernández, Luis R.; Dirié, Gerardo: *Scores and recordings at the Indiana University Latin American Music Center*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 1995, p. 401). Asimismo, en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos encontramos una referencia en la “Colección Lauro Ayestarán” de una partitura para piano de 1930 de *Fabricación*, así como otra partitura de 1939 para voz y piano de tres *Cantos infantiles* (ambas obras publicadas por Barradas en Montevideo en 1930 por lo que la de 1939 de *Cantos infantiles* se debe tratar de una reedición). En: <[http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?faid/faid:@field\(-DOCID+mu003003\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?faid/faid:@field(-DOCID+mu003003))> [20 febrero 2008].

Respecto a los registros sonoros con obras de Barradas, apuntar el que refiere Kröger y en el que se recogen obras para coro infantil, para canto y piano, para piano, así como el testimonio del pianista Hugo Balzo respecto a *Fabricación*⁶⁸. En otro registro se recoge, asimismo, *Fabricación*, al parecer en una grabación en di-

68 Disco 52-1000.008 SONODOR –CLAVE– 1976. En este registro sonoro intervienen los pianistas Victoria Schenini, Néffer Kröger y Héctor Tosar, así como las cantantes Martha Fornella y Carmen Mender con el coro infantil del Instituto Crandon bajo la dirección de María L. de Peyrot. Este vinilo es referido en Kröger, Néffer: “Carmen Barradas; instancias para descubrir a una compositora”, *Heterofonía*, vol. XII, n° 1, 1984, p. 39. En la pista n° 9 se recogen las palabras de Balzo respecto a la obra más conocida de la compositora, *Fabricación*:

Ahora, yo lo que más le puedo decir es algo sobre la música. Yo recuerdo haber acompañado unas cuantas obras de ella. La obra de ella es hasta cierto punto desconcertante como es siempre en los compositores digamos modernos o, más bien dicho, contemporáneos.

No hay ninguna duda que ningún compositor en el Uruguay en 1922 ha escrito una cosa como *Fabricación*. Es una cosa completamente de avanzada. Yo tengo una excelente impresión de esta obra porque creo que ha sacado muy buen partido con dos o tres elementos fundamentales que los ha compuesto de una manera que verdaderamente la obra está muy bien lograda.

Una mano, la izquierda, tocando las teclas negras. La mano derecha tocando en las teclas blancas. El resultado es increíble.

Si usted escucha esta obra en este momento, algunos compositores actuales, de las últimas corrientes, le van a decir “Sí, esta obra...” No, esto tiene nada que ver en este momento”. No dirían nada en este momento.

Pero si usted se imagina que esta obra fue escrita el mismo año que fue estrenado *Campo**, usted se da cuenta que la obra tiene un valor fuera de lo común. Lo que le puedo decir es que lo más importante es que al volver a tocar el piano el año pasado, ya que incluí las obras de Carmen Barradas, y las tocaba de memoria porque no tenía la música, tuvieron un éxito enorme en México y en Guadalajara.

Ahora, yo tengo un gran recuerdo en mi vida, el recuerdo de Carmen Barradas y *Fabricación* es uno de esos recuerdos imborrables. Creo que otra cosa que le agregara tal vez empezaría a ser fantasía.

* Se refiere al poema sinfónico *Campo* de Eduardo Fabini. Es una obra paradigmática del Nacionalismo uruguayo. Estrenada en el Teatro Albéniz de Montevideo, el 29 de abril de 1922, fue interpretada al año siguiente en Argentina por la Filarmónica de Viena bajo la dirección de Richard Strauss en un concierto en el Teatro Colón de Buenos Aires.

recto⁶⁹. Igualmente, referir dos versiones de *Fabricación* en una publicación española de 2003⁷⁰: En la primera de ellas podemos escuchar la obra de Barradas en una versión para piano-MIDI y en la segunda “una perversión para máquina industrial”, en palabras del Dr. Miguel Molina impulsor de este registro⁷¹.

Como conclusión (dado que, como diría el musicólogo uruguayo Roberto Lagarmilla “la perspectiva del tiempo permite apreciar hoy, en su arte, una suma de valores heterogéneos —a veces hasta antagónicos— que logran armonizar esencias, procedimientos y criterios estéticos, en una forma musical casi inédita”⁷²) reiterar lo injusta que resulta la ausencia de esta compositora en la narración que de la aportación musical vanguardista debe hacerse con rigurosidad respecto a aquellas primeras décadas del naciente siglo xx. Esta ausencia se nos muestra como explicable, como ya hemos apuntado, solo si tenemos en cuenta la doble discriminación a la que se ha visto sometida la figura de Carmen Barradas:

69 Se trata de un vinilo de 1976 editado por el sello ORFEO y producido por AGADU Ref. Sulp 90598-A. Además de *Fabricación* se recogen otras obras de compositores uruguayos: Alfonso Broqua, Luis Cluzeau Mortet, César Cortinas, Carlos Giucci y Carlos Estrada. Registro sonoro facilitado por el Dr. Miguel Molina. Igualmente existe un registro sonoro de esta obra por parte de Néffer Kröger, en una cinta de carretes. En: <http://www.worldcat.org/oclc/5202133&referer=brief_results> [20 febrero 2008].

70 Molina, Miguel, “El artista de ‘mono azul’: sonidos de la era industrial”, *DEL MONO AZUL AL CUELLO BLANCO: Transformación social y práctica artística en la era postindustrial*, José Luis Pérez Pont (comisario), Valencia, Consorcio de Museos, Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, Ayuntamiento de Alicante, Alicante, 2003, p. 542. También en: MOLINA, Miguel. “El artista de “mono azul”: sonidos de la era industrial”. En: <<http://sacuesta.webs.upv.es/non-site/num2/indice02.htm>>

[9 marzo 2008] CD-Audio adjunto a la mencionada publicación. Se puede acceder on-line a esta referencia y a la escucha de ambas versiones en: <http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/publicacions_produccions/2003_del_mono_azul_al_cuello_blanco/produccions_del_mono_azul_al_cuello_blanco_e.htm> [20 febrero 2008].

71 Comunicación electrónica entre Miguel Molina y Carmen Cecilia Piñero Gil realizada el 26 de febrero de 2008 a las 02:11:05 horas.

72 Lagaramilla, Roberto, *Músicos uruguayos*, Colección Temas Básicos, Editorial Medina, Montevideo, 1970, p. 46.

la ya aludida condición de latinoamericana y la de ser mujer, en un mundo donde todavía abundan los narradores que desde posicionamientos eurocéntricos y patriarcales nos roban con su silencio parte de nuestra propia historia.

.....

Este texto sobre la intérprete Charlotte Moorman tiene un doble objetivo en esta recopilación. Por una parte, transmitir las palabras de su autor, Brian Morton reclamando el papel de Moorman en la historia de la música y el arte cercano a Fluxus. Fluxus fue un movimiento internacional de la segunda mitad del siglo xx que por su asimilación de los comportamientos del arte de las vanguardias históricas y por su relación germinal con las artes expandidas, ha sido considerado por muchos como central dentro de la historia del arte sonoro. Por otra parte este texto tiene como objetivo señalar un medio de prensa escrita, la revista londinense *The Wire*, un repositorio exhaustivo de críticas y reseñas como esta, que apunta a la primera gran reedición del trabajo de Moorman.

Brian Morton.
*Una chica bañada en dulce,
desafiadora de la gravedad y estilizada.*
2007¹

Si la electricidad le cambió el sexo a la guitarra, el violonchelo ocupó su lugar como icono musical femenino. Una mujer que toque el violonchelo siempre parece estar abrazando una interpretación abstracta de ella misma: espacios interiores amplios y fértiles, orificios acústicos que recuerdan la musculatura que describe una curva hasta la pelvis (los artistas masculinos, de Ingres a Man Ray, lo comprendieron intuitivamente) e insinúan los conductos ováricos, la misma estatura y voz femeninas. Cuando el difunto Mstislav Rostropovich, posiblemente el más grande violonchelista de finales del siglo xx, actuaba, siempre parecía un maestro de danza que dirigía a su alumna a través de un pasacalles o una giga. La

1 Morton, Brian, "Candy-coated, gravity-defying, streamline baby," *The wire* 383. London. September. 2007.

época también produjo dos violonchelistas emblemáticas. En una versión del archicitado verso de William Butler Yeats sobre la bailarina y la danza, Jacqueline du Prè se convirtió en instinto con su instrumento. Cuando interpretaba en aquel estado próximo al trance, resultaba imposible decir qué era ella, qué era el chelo y qué era la música. Charlotte Moorman planteaba preguntas distintas y más difíciles sobre la naturaleza de la interpretación musical y su existencia paralela como “escultura viviente”; sobre la relación entre “compositor” e “intérprete” (como si hablasen idiomas ligeramente distintos), y sobre música y sexualidad.

Ésta era la mujer que actuó desnuda y fue detenida por hacerlo, que tocó el violonchelo con pequeños monitores de televisión pegados a sus pechos, que estrenó y luego repitió una pieza que exigía que estuviera suspendida sobre el techo del espacio del concierto mediante globos de helio, que vivió y, en 1991, murió en un ambiente de escalofrío editorial, constante aventura creativa y admiración —en ocasiones franca y en ocasiones misógicamente envidiada— tributada por toda una generación de artistas de vanguardia.

Es difícil encasillar a Moorman: virtuosa, musa, catalizadora, juguete de artista o víctima de sutil abuso. A veces, su trabajo parece algo semejante al de la actriz Billie Whitelaw ayudando a Samuel Beckett a dar forma a una nueva representación. En otras ocasiones, parece meramente su objeto, aunque quizá solo *Cut Piece*, de Yoko Ono, la reificó como un “objeto de arte” e hizo que la implícita crueldad pareciera real. Otras veces todo es parte de un complejo ir y venir de perspectivas. El libro de 154 páginas que acompaña a *Cello Anthology* (Alga Marghen), una nueva caja recopilatoria de 4 CD de interpretaciones de Moorman, incluye una fotografía de Moorman posando con Nam June Paik, el artista con el que se la relaciona más estrechamente. Sonríe mientras sostiene una pistola de juguete que apunta a su cabeza. ¿Cuán diferente era el gesto cuando se le solicitó que interpretase su *OPERA SEXTRONIQUE* desnuda de cintura para arriba —tal y como hizo en 1967 en la *Filmmakers' Cinematheque*—, y a continuación aceptó el maltrato

físico de los policías que la detuvieron y una sentencia suspendida por indecencia pública?

Coincidió con Charlotte Moorman en varias ocasiones durante sus últimos años, y siempre en Europa, donde —sospecho— se sentía más cómoda. Mis notas están (¡menuda estupidez!) sin fechar y nunca queda claro si las palabras empleadas son mías o suyas, por lo que no la citaré. La última vez que nos vimos, y fue por sabrosa coincidencia, pasaba unos días en Berlín solo a unas pocas puertas de distancia de mi vieja amiga Andrea Dworkin. Se lo mencioné a Andrea y me quedé estupefacto cuando lanzó una invectiva contra la “Ramera” Moorman para luego declarar que su carrera, como la de la mayoría de las intérpretes femeninas y las mujeres famosas, había sido un proceso de violación prolongada. Ramera, violación; he aquí una contradicción, pero mi amistad con Andrea dependía un tanto de dejar ciertas contradicciones sin examinar, así que lo dejamos pasar.

Edgard Varèse, que alternó con Moorman en el Judson Hall durante la temporada de 1964, la llamó la Juana de Arco de la música moderna, un veredicto típicamente perspicaz que logra incorporar insinuaciones de heroísmo, “voces” misteriosas, negación de uno mismo y martirio, así como la imputación de prostitución. Mi propia impresión, más prosaica, era una curiosa combinación de du Prè, la Gala de Dalí y la Blanche Dubois de Tennessee Williams. Tal y como las notables grabaciones de obras de Earle Brown, Sylvano Bussotti, John Cage, Giuseppe Chiari, Toshi Ichihyanagi, Jackson MacLow, Nam June Paik y Karlheinz Stockhausen en *Cello Anthology* confirman, nuestra artista era una intérprete muy intensa, incluso cuando trabajaba completamente al margen de los lenguajes aceptados de la música occidental. También sabía mover los hilos con extremada sagacidad —fue fundadora del Festival Anual de Vanguardia de Nueva York, celebrado con solo tres interrupciones desde 1963 hasta 1980—, y muy consciente de su creación de marca y su posición en una cultura que, por otra parte, era masculina; y fingió una curiosa pasividad y desamparo que

supuso que ni siquiera se molestara en abrir una puerta o pasar las hojas de un periódico si había alguien que lo hiciese por ella.

Moorman nació en 1923 y creció en Little Rock, Arkansas, que ya es el Sur, pero no sorprende saber que fuera a estudiar a la Luisiana de Blanche, donde se licenció en letras en el Centenary College. Tras lograr un máster en la Universidad de Tejas, en Austin, marchó a Nueva York a estudiar en Juilliard y se integró en el movimiento Fluxus. También, como Blanche, tenía suficiente atractivo y encanto, suficiente y artificiosa amabilidad propia del “desamparo de los extraños” para convencer a los mandatarios municipales y a otros financiadores para que avalaran las ideas más extravagantes. En contraposición, Paik no era un hombre al que pareciera que se pudiese confiar un giro postal, no digamos el Steinway de la casa. Después de su primera aparición juntos en Judson Hall a finales de agosto de 1964, se convirtieron en colaboradores de toda la vida, yendo de gira con una selección de temas que —cada vez más, tal y como aceptó Moorman— adquirió una sensación de repertorio. Cabe preguntarse en qué medida era esto un resultado negativo de la celebridad que adquirieron en la prensa popular, pero no hay duda de que la fama se extendió. Una de las más interesantes imágenes menores de su carrera es un cartel de Cincinnati que anuncia una actuación de la pareja. Muestra la silueta blanco sobre negro de la caja de resonancia de un chelo en cuya parte superior sobresalen dos pechos. Lamentablemente, la fecha que se anuncia del evento es el 1 de abril. Gran parte de los EE. UU. pensó que era un retorcido montaje; incluso quienes eran más receptivos parecían inclinarse más hacia las piezas más visuales. Cabe la duda sobre si *TV Bra for Living Sculpture* y *TV Cello*, que aparecen en diferentes versiones de 1982 en el tercer disco de *Cello Anthology*, llegan a ser textos de opción sencilla de vanguardia, algo que pueda contemplarse cómodamente. Aquí, como experiencias puramente de audición, tienen menos éxito y están terriblemente prolongados. Otras piezas, de forma destacable 26'1.1499 *For a String Player* (con rubatos), de John Cage, en

la que el cuerpo de Paik en ocasiones sirve irónicamente de cuerpo del “chelo”, pasaron a formar parte habitual de los recitales de Moorman (aquí, hay tres versiones). Además de una “parte” para chelo, la pieza de Cage invita al intérprete a usar sonidos de radio, silbidos, percusión de metal y otras fuentes, incluida la sirena del Queen Mary y las campanadas del Big Ben. El efecto es, por turnos, fuertemente alienante, cómico y salvaje, pero por alguna alquimia extraña —el resultado de muchos regresos a la partitura de Cage— Moorman consigue crear algo que es a la vez coherente y evolucionado, pero también más “chelístico” en su concepción que casi cualquier otra de sus interpretaciones características. Los más de 30 minutos de la versión de 1964 se consideran su obra maestra grabada. La propia Moorman expresó en privado su preocupación de que, si bien no había motivo por el que obras de vanguardia, especialmente las que tienen una partitura indeterminista, no debieran ejecutarse con tanta frecuencia como las *Suites de Chelo* de Bach o la sonata Kodály, existía el peligro de que obras de hasta 30 años de antigüedad estuvieran viéndose favorecidas por delante de nuevas composiciones.

El mero hecho de que ella tomase en consideración tales cuestiones, es un indicio de cuán profundamente reflexionaba sobre sus procedimientos, y de cuán dispuesta estaba a exponer su caso. Hay un momento extraordinario de una grabación no identificada del *Dueto II* de Toshi Ichihyanagi, incluida en el segundo —y mejor— disco de *Cello Anthology* junto a una versión interpretada en Aquisgrán en 1966, en la que la intérprete detiene la grabación, discute con Paik e insiste en mantener las cintas en marcha para que más tarde puedan editar una versión; signo adicional de que Moorman conservaba en todo momento un aire de practicabilidad. Es una pieza que mezcla sonidos percusivos del chelo con una interpretación con tintes de payasada de Paik, el cual añade a la mezcla trozos reconocibles de melodías de otro origen, música de dibujos animados, falsas composiciones de ragtime, clásicos favoritos e himnos.

Por encima de todo, Moorman era también una obstinada teorizadora. En una introducción a *OPERA SEXTRONIQUE* se refiere a la necesidad de una tercera emancipación de la música del siglo xx. Después de las liberaciones “serial-determinista” y “de acción” —y cuán curiosamente están ambas emparejadas— existía aún, opinaba ella, la necesidad de liberar a la música de la “hipocresía prefreudiana” que la blanqueaba de cualquier mancha de referencia sexual. No está claro en qué medida lo logró ella. Doblemente dudoso resulta hasta qué punto los compositores que ella admiraba y que crearon para ella estuvieran firmando al pie de la misma hoja. Uno de los títulos más reveladores de Paik es *Sonata for Adults Only*, con su implicación de un nuevo repertorio clasificado X para el estrado de los conciertos clásicos, en el que el componente “adulto” no es la capacidad de seguir la inversión retrógrada de una secuencia de tonos, sino el hecho de que el intérprete real, vivo, que respiraba, que segregaba y que algún día moriría, estuviera creando la música. Como ocurre con muchas de las obras aquí mencionadas, es una pieza difícil de incluir entre los afinados sonidos que la rodean y, más aún, entre la cháchara del público de Aquisgrán, pero se reconoce rápidamente que las esporádicas afinaciones y arpeggios forman el cuerpo de una pieza que, como sucede con la mayor parte de estas composiciones/interpretaciones, supone un componente visual. No había nada inherentemente erótico en la mayoría de la obra de Moorman, aunque yo probablemente exceptuaría su interpretación de *Ice Music For London*, del artista conceptual Jim McWilliams, en el International Carnival of Experimental Sound (en parte, un juego de palabras con ICES) de Londres de 1972, en la que ella interpretó un montón de cosas, un poderoso retruécano visual que fue al corazón de su filosofía de la interpretación. Pero algunas obras de Paik y McWilliams —cuya *Candy (The Ultimate Easter Bunny)* exigió que Moorman y su chelo fueran recubiertos con 30 libras de caramelo de chocolate, mientras que *Sky Kiss*, hizo que la colgaran de unos globos— tenían un discutible tono sádico-voyerista.

Antes dije que Moorman “participaba” en Fluxus. Ése es un término deliberado porque había profundas diferencias de filosofía y enfoque y algún tanto de sospecha mutua. En uno de los textos aquí recopilados, la artista de Fluxus Alison Knowles sugiere que Moorman nunca pasó de ser la educada y dócil chica de Arkansas que se quitaba la ropa cuando se le decía que se desnudara, pero que, de algún modo, nunca pareció romper los límites y pasar a una forma más madura de pensar sobre lo que hizo. Esto, en mi opinión es francamente erróneo, por confundir a la artista con su imagen fuera de escena (y esta última era mucho más artificiosa), infravalorando el grado de inteligencia que Moorman aplicó a toda su obra y, tal y como corresponde a una artista de Fluxus, pasando totalmente por alto sus profundas raíces en la tradición clásica.

Moorman dio inicio a su carrera integrada de lleno en el clásico canon del chelo y siguió remitiéndose a ello. Títulos como *Ave Maria di Schubert*, de Giuseppe Chiari (que comienza con los primeros compases de la conocida melodía y, a continuación, intercala versiones desentonadas de la misma con fuertes chirridos aparentemente ejecutados “col legno”), o la temprana obra de Paik *Variations on a Theme by Saint-Saëns*, o su *Johann Sebastian Bussotti* y “sonata” para chelo, no son meramente desprecios del decoro clásico sino una señal de que Moorman y “sus” compositores, que es la manera como prefiero pensar en ello, estaban engranándose de una forma muy directa con la tradición clásica, más que siguiendo el enfoque de tierra quemada de Fluxus y rechazándolo por completo. Eso resulta igualmente evidente con compositores como Sylvano Bussotti, al que se menciona en la pieza de Paik, cuyo *Sensitivo # 7* es una obra de romanticismo tardío, construida en torno a un glisando largo y descendente y —pese a toda su subsiguiente dureza de tono, semejante a dientes de sierra— marcada por una lastimera sensualidad, típica de la obra del compositor; o *Synergy* y *December 52* (no especifica de qué siglo) de Earle Brown, que pertenecen a una casta más vigorosamente clásica. La última de estas piezas de Brown es un concepto extraordinario: punteos discontinuos, to-

nos de arco y una misteriosa armonía de fondo que, momento a momento, parecen carecer de estructura lógica, pero que se unen para algo que suena desconcertantemente parecido a los fragmentos de una sonata clásica. Al igual que una bailarina “moderna” que se niega a abandonar la técnica en *pointe* o las posiciones clásicas, el radicalismo de Moorman estaba firmemente anclado en el pasado.

La colección de Alga Marghen tiene inevitables problemas pero solo son problemas aparentes. Una larga entrevista, grabada en la BBC de Nueva York con Harvey Matusow ya está disponible en Internet, aunque solo parcialmente. La obtención de permisos para reproducir grabaciones en vídeo de Moorman trabajando habría probablemente quintuplicado el coste, pero no disponer de esas imágenes visuales parecería poner en peligro el valor de un conjunto dedicado a una intérprete tan “visual”. El libro que la acompaña está repleto de fotografías; algunas, como las relativas a *Infiltration > Homogen Für Cello*, de Joseph Beuys, demasiado pequeñas o borrosas para servir de mucho. También hay facsímiles de programas de conciertos y carteles que facilitan antecedentes y detalles valiosos del periodo. En realidad no importa porque el gran valor de *Cello Anthology* reside en que nos obliga a escuchar de nuevo a Charlotte Moorman, a tomarla y sacarla de ese curioso submundo de gran visibilidad y baja audibilidad que deforma su reputación.

Moorman tenía un atractivo indudable. Cinco fotografías en color de ella interpretando *Per Arco*, de Giuseppe Chiari, en Asolo (Italia) en 1983, la descubren envuelta en seda-satén escarlata, minuciosamente cardada y lacada; su mohín, aparentemente un desconsolado tajo de lápiz de labios escarlata. He aquí a una intérprete “clásica” reproduciendo las peculiaridades de emoción extrema que acompañan a una intensa interpretación. También hay fotografías firmadas, como tomadas para quienes esperan a la puerta del escenario. Pero el marco es exterior, entre parras, y con un sedán plateado estacionado en el fondo de una fotografía. No son imágenes fáciles de deconstruir pero subliminalmente remiten a Orfeo (la parra), a los rigores de las giras (salir de otro automóvil

más sin un solo cabello despeinado) y, de forma muy ambigua, al auténtico dolor que acompaña al arrebatador creador.

La partitura de Chiari es “para cinta y reacciones de un violonchelista”. La versión que se incluye no es la de Asolo sino la del estreno norteamericano en el Judson Hall en diciembre de 1964. La parte de cinta consta solo de sonidos de batallas, y merece la pena fijarse con atención en esas fotografías a medida que se ejecuta, porque las “reacciones” no son audibles. Quizá la propia música esté siendo amenazada. Moorman parece, sin duda, estar protegiendo su chelo tanto como tocándolo. Hay un dilema semejante con *Plus-Minus* de Stockhausen, hecho realidad por Paik usando su autoconstruido Robot K-456, que aparta a Moorman de la música aún más reemplazándola con una máquina, toda ella obediente como un esqueleto. ¡No hay aquí miedo alguno de tener que tratar con “temperamento” femenino ni con histrionismo de artista! Es asombroso pasar de eso a una delicada pieza, casi de jazz, de Terry Jennings, *Piece for Cello and Saxophone*, con el propio compositor interpretando una sinuosa parte de soprano sobre los zumbidos soberbiamente sostenidos de Moorman. Cualquier duda respecto de su sagacidad técnica queda borrada por la pura disciplina de su producción de sonido. Es una pieza exquisitamente hermosa, aunque más convencional en su foco si la comparamos con la mayoría de *Cello Anthology*, y su calidad elegiaca —al menos en parte campechanía del Medio Oeste— podría servir de telón a su extraordinaria carrera.

A Moorman le diagnosticaron cáncer de mama en 1979 y se sometió a mastectomía. El diagnóstico era desesperadamente irónico para una artista famosísima por interpretar desnuda de cintura para arriba, y por llevar la escultura viviente de Paik, *TV Bra*. Aunque su enfermedad parecía remitir, restringió sus actividades considerablemente. Tuvo que renunciar —no quedó claro con cuánto alivio o disgusto— a planes para repetir *Sky Kiss*. Le pregunté si le habían hecho alguna insinuación sobre la etiología de la enfermedad. ¿Podría haber sido la proximidad de esos aparatos

a su piel desnuda? Meneó la cabeza, aunque sin indicar un terminante desmentido, y la recuerdo diciendo: “Yo no lo sé, ellos no lo saben, pero creo que fue todo, todo esto, todo esto...” e hizo con su cuerpo una espiral alrededor de algún chelo imaginario, o dejó que el recuerdo de los auténticos la invadiera, y por un momento se imitó a sí misma en algún extasiado medio movimiento antes de taparse los oídos con las manos emitiendo un gemido. Juana de Arco, martirizada en el diapasón, ahuyentando esas voces y, quizá también, demasiada música.

.....

Hildegard Westerkamp es una de las figuras más conocidas de entre las integrantes del WSP, siglas en inglés del Proyecto de Paisaje Sonoro Mundial. El WSP arrancó en Vancouver, Canadá, a finales de los años sesenta, y trabaja con la escucha del entorno a partir de proyectos teóricos, pedagógicos, académicos, grabaciones y composiciones electroacústicas ligeramente distintas a las de su colegas franceses del GRM [*Groupe de recherches musicales*]. Este texto no se centra en la historia del paisaje o en las capacidades compositivas de las grabaciones, sino que propone una acción a la persona que lee. El texto apunta por una parte a un personaje y un movimiento artístico fundamental, a la vez que sirve como ejercicio para quien lo recibe en el presente.

Hildegard Westerkamp. *Paseo Sonoro. 1974*¹

Un paseo sonoro es cualquier excursión cuyo propósito principal sea escuchar el entorno. Es exponer nuestros oídos a cada sonido que nos rodea, sin importar dónde estemos. Podemos estar en casa, caminando por una calle del centro, a través de un parque, a lo largo de la playa; podemos estar sentados en la consulta de un médico, en el vestíbulo de un hotel, en un banco; podemos estar comprando en un supermercado, en un centro comercial o en una tienda de comestibles china; podemos estar de pie en el aeropuerto, en la estación de tren, en la parada de autobús. Dondequiera que vayamos daremos prioridad a nuestros oídos. Los hemos descuidado durante mucho tiempo y, como resultado, hemos hecho poco por desarrollar un entorno acústico de buena calidad.

1 Westerkamp, Hildegard, "Soundwalking", Publicado originalmente en *Sound Heritage* Volumen III N° 4, Victoria B.C., 1974. Revisado por la autora en 2001

Escuchar de esta manera puede ser una experiencia dolorosa, agotadora o, más bien, deprimente ya que nuestros oídos generalmente están expuestos a demasiados sonidos, a sonidos muy fuertes o a sonidos extremadamente insignificantes. Sin embargo, tratar de ignorarlos tiene incluso menos sentido. Como no podemos cerrar los oídos, no podemos evitar escuchar todos los sonidos. No importa cuánto nos esforcemos por ignorar aquello que escuchamos, la información entra en el cerebro y quiere ser procesada. Física y psíquicamente, todavía tenemos que compensar cualquier ruido, incluso si nuestros oídos lo perciben de manera inconsciente. Asimismo, y lo que es más importante, insensibilizamos nuestras facultades auditivas al dejar fuera los sonidos y, por tanto, al no permitir que nuestros oídos ejerzan su función natural.

A menos que escuchemos con atención, se corre el riesgo de que algunos de los sonidos más delicados y silenciosos pasen desapercibidos entre los oídos insensibilizados y entre las muchas voces mecanizadas de los paisajes sonoros modernos, y de que finalmente puedan desaparecer por completo. Así pues, nuestro primer paseo sonoro expone intencionadamente a los oyentes al contenido total de su composición ambiental y, por consiguiente, es muy analítico. Pretender ser una introducción intensa a la experiencia de la escucha sin compromiso.

Un paseo sonoro se puede diseñar de muchas maneras diferentes. Se puede hacer solo o con un amigo (en este último caso, la experiencia auditiva es más intensa y puede ser muy divertida cuando una persona lleva una venda en los ojos y la otra le guía). También se puede hacer en grupos pequeños, en cuyo caso siempre es interesante explorar la interacción entre la escucha grupal y la escucha individual al alternar entre caminar a cierta distancia del grupo o justo en el medio de este. Además, un paseo sonoro puede abarcar un área amplia o puede centrarse en un lugar concreto. Independientemente de la forma que adopte un paseo sonoro, su objetivo es redescubrir y reactivar nuestro sentido del oído.

El primer paseo sonoro se puede realizar en cualquier lugar, en cualquier momento y tantas veces como se desee. En pro de la intensidad, puede ser acertado limitar inicialmente el paseo a un área pequeña o incluso a un lugar en particular. Varias personas pueden pasar diferentes periodos de tiempo en este paseo. En cada caso depende de cuánto tiempo se tarde en eliminar las barreras auditivas iniciales, de la intensidad de la participación y de cuánta fascinación se pueda encontrar en dicha exploración.

Comienza por escuchar los sonidos de su cuerpo mientras te mueves. Son los más cercanos a ti y establecen el primer diálogo entre tú y el entorno. Si puedes escuchar hasta el más silencioso de estos sonidos significa que atraviesas un entorno dimensionado a escala humana. En otras palabras, con tu voz o tus pasos, por ejemplo, “hablas” con tu entorno, que a su vez responde aportando a tus sonidos una calidad acústica específica.

Intenta moverte
Sin hacer ningún ruido.
¿Es posible?

¿Cuál es
el sonido más silencioso de tu cuerpo?

(Si, en cambio, no puedes escuchar los sonidos que tú mismo produces, experimentas un paisaje sonoro desequilibrado. Las proporciones humanas aquí no tienen ningún significado. No solo tu voz y tus pasos son inaudibles, sino que también tu oído se enfrenta a una sobrecarga de sonido).

Aleja a tus oídos de tus propios sonidos y
escucha los sonidos cercanos.

¿Qué escuchas? (Haz una lista)

¿Qué más oyes?
Otras personas
Sonidos de la naturaleza
Sonidos mecánicos

¿Cuántos
sonidos continuos sonidos sonidos continuos sonidos?

¿Puedes detectar
ritmos interesantes
cadencias regulares
el tono más alto
el tono más grave?

¿Escuchas algunos
sonidos intermitentes o discretos
crujidos
golpes
silbidos
batacazos?

¿Cuáles son las fuentes de los distintos sonidos?

¿Qué más oyes?

Aleja a tus oídos de esos sonidos y escucha
más allá----- en la distancia.

¿Cuál es el sonido más silencioso?

¿Qué más oyes?

¿Qué más?

¿Qué más?

¿Qué más?

¿Qué más?

Hasta ahora, has escuchado sonidos aislados unos de otros y los has reconocido como entidades individuales. Pero cada uno de ellos forma parte de una composición ambiental más amplia. Así que, vuelve a agruparlos y escúchalos como si estuvieras escuchando una pieza de música interpretada por instrumentos diferentes. ¿Te gusta lo que escuchas?

Escoge los sonidos que más te gusten y crea el paisaje sonoro ideal en el contexto de tu entorno actual. ¿Cuáles serían sus características principales? ¿Es solo un sueño idealista o podría hacerse realidad?

Sospecho que el concepto de *dar un paseo* no existe en las tribus nómadas o en las sociedades rurales, ya que las personas están a diario en contacto activo con la naturaleza y su estilo de vida está profundamente integrado en el entorno natural. En la vida urbana, sin embargo, el contacto cercano con la naturaleza tiende a ser muy reducido. La naturaleza deja de ser un compañero con quien uno vive y lucha día tras día, y se convierte en un amigo lejano al que le gusta visitar de vez en cuando. *Dar un paseo* es una forma con la que los urbanitas intentan recuperar el contacto con la naturaleza.

Cuando *dar un paseo* se reemplaza por *dar una vuelta en coche* —lo que sucede con más frecuencia de lo que podamos pensar— nuestro contacto con la naturaleza se vuelve puramente visual: en el parabrisas aparecen paisajes bidimensionales; vemos una película sobre paisajes con la banda sonora de un motor en marcha o de la música y las voces de la radio, la cinta o el CD; nuestra experiencia visual está mediada por lo que escuchamos y nuestra experiencia auditiva no tiene relación con lo que vemos. El contacto que se realiza entre el entorno y los sentidos humanos se define por la “piel” o la burbuja del vehículo en el que nos sentamos.

Salgamos ya de nuestras burbujas, salgamos de detrás de nuestras pantallas, paredes, altavoces y auriculares y abramos nuestros oídos directamente al entorno. Vayamos a dar otro paseo sonoro.

UN PASEO SONORO EN EL PARQUE QUEEN ELIZABETH DE VANCOUVER

Visualmente, el parque Queen Elizabeth es sumamente atractivo. Es un parque de postal que cautiva al ojo de inmediato. En este paseo, incluyamos conscientemente nuestros oídos, escuchemos la “banda sonora” del parque y analicemos hasta qué punto armoniza con nuestra impresión visual.

1) El área más expuesta del parque es el aparcamiento. Empieza aquí y escucha los numerosos sonidos que llegan desde todas las direcciones. Cada ciudad tiene un ambiente sonoro distinto que contribuye a su carácter único. ¿Puedes encontrar algún sonido que sea típico del paisaje sonoro de Vancouver?

2) Camina hacia las fuentes y continúa escuchando los sonidos de la ciudad hasta que desaparezcan tras los sonidos del agua. Si las fuentes no están encendidas, sigue escuchando cómo cambian los sonidos de la ciudad. Por el camino cruzamos arcadas de madera que dan una calidad acústica particular a tus pasos y a los de otras personas. Los pasos en las pasarelas de madera solían ser un sonido común, no solo en Vancouver sino también en muchas ciudades pequeñas o fortalezas antiguas en toda la Columbia Británica.

Detente en una fuente y escucha las diferentes voces del agua. ¿Cómo influye el diseño de la fuente en los sonidos? ¿Crea borboteos de tonos graves? ¿Puedes oír el agua que fluye en los canales? ¿Qué tipo de atmósfera crean los sonidos del agua? ¿Oyes algún sonido que parece no pertenecer a aquí? Si las fuentes no están encendidas, imagina cómo sonarían si estuvieran en funcionamiento.

3) Cerca de las fuentes encontrarás una escultura de metal (*Knife Edge* de Henry Moore). Explórala tanto visual como acústicamente. Se compone de dos piezas y ambas con una estructura diferente. ¿Sus sonidos también son diferentes?

¿Qué otras relaciones puedes encontrar entre su forma y sus sonidos?

Genera una gran variedad de sonidos, de modo que trata de encontrar, entre otros, un ruido sordo de tono grave, un sonido metálico agudo y un silbido. ¿Puede que incluso quieras juntar una serie de sonidos y crear una composición (llamada «Knife Edge»)? Coloca tu oreja contra la superficie y escucha el interior.

4) Cuando entras en el conservatorio, accedes a un ambiente tropical creado de manera artificial. Tómate tu tiempo y experimentalo con todos tus sentidos. ¿Parece, huele y se siente tropical? ¿Suena tropical? ¿Qué tipo de pájaros escuchas? ¿Puedes entablar una conversación con algunos de ellos? ¿Puedes escuchar el sonido del sistema de aire acondicionado?

Cuando cruces el puente de bambú, explóralo como si fuera una escultura sonora. El puente crea un sonido único que generalmente no se escucha en los países del norte. Una vez que hayas pasado el puente de bambú, escucha el sonido de una pequeña noria. En los primeros días, cuando el conservatorio abrió sus puertas por primera vez, siempre estaba en funcionamiento y creaba el paisaje sonoro acuático más interesante de los alrededores. Ahora no siempre es audible y parece que ha caído en el olvido como fuente de sonido.

5) Continúa tu paseo hacia el Jardín Sunken, una parte del parque que acústicamente es de especial interés. ¿Puedes escuchar cómo desaparecen los sonidos de la ciudad mientras caminas hacia el jardín? Observa sus formaciones y analiza cuánto influyen en su acústica.

El sonido dominante de este jardín es el de una cascada. ¿Puedes escuchar las diferentes “voces” cuando el agua cae sobre las diferentes superficies y se precipita hacia el estanque de debajo?

Mientras continúas, escucha el sonido de tus pasos, que cambian cada vez que tocas una superficie diferente. En el centro del jardín hay un puente de piedra que, por su forma

convexa, crea un espacio interesante en términos acústicos entre el agua y el puente. Escucha tus pasos mientras caminas y experimenta con los sonidos de tu voz, tus manos, etc., debajo del puente, si puedes llegar allí. (Hay un puente similar, más grande, en el Parque Stanley. Los mismos experimentos que allí se realicen tendrán resultados acústicos muy diferentes y aún más emocionantes).

6) La principal característica acústica de los Jardines Quarry es su eco. Descúbrelo y descubre dónde y cómo se produce. ¿Cuál de tus sonidos produce el eco más claro? Juega con todas las posibilidades para producir eco y disfrutar de la interacción acústica entre tú y tu entorno.

7) Acabemos el paseo sonoro en el arroyo. Siéntate y deja que te calmen los sonidos del agua que fluye. El agua serpentea a través de canales y huecos entre las rocas, y murmura nuevas voces que todavía no has escuchado. Y si escucharas más agua, habría más voces nuevas, una variedad infinita de voces.

Y finalmente: ¿este parque es tan atractivo acústicamente como visualmente?

Cuando la escucha atenta se convierte en una práctica diaria, exigir calidad de sonido se convierte en una actividad natural. Esto puede reflejarse en acciones simples como no encender la radio en todo el día, usar un cortacésped manual en lugar de uno eléctrico, comprar maquinaria silenciosa, pedir que apaguen los sonidos molestos siempre que sea posible, ayudar a preservar las zonas tranquilas de nuestras ciudades y ser conscientes de nuestras propias acciones acústicas y de nuestra responsabilidad colectiva para con el entorno sonoro.

En este contexto es apropiado mencionar otro tipo de paseo sonoro que no solo incluye la escucha atenta, sino también la participación física activa en la música de nuestro entorno. Hay muchas posibilidades para este tipo de actividad en el paisaje sonoro, que los niños nos demuestran con frecuencia de forma bastante

natural. Pero para muchos de nosotros, los adultos, la idea de crear nuestros propios sonidos, de componer u orquestrar nuestra música ambiental puede parecer una tontería. Pero, sorprendentemente, el hecho de formar parte de un paseo sonoro participativo puede crear diálogos inesperadamente interesantes entre nuestro entorno y nosotros mismos. Merece la pena intentarlo.

Anteriormente se mencionó que las sociedades tribales mantenían un diálogo continuo con la naturaleza. Para ellos, poder entender e incluso imitar los sonidos de la naturaleza es una cuestión de supervivencia. Cualquier sonido detectado durante una caza, como un palo que se rompe, transmite significados acústicos muy específicos a un cazador indígena y le daría pistas sobre los animales y su paradero.

Del mismo modo, todos necesitamos mantenernos en contacto con nuestro entorno, ya que cada sonido tiene significados muy específicos, sin importar dónde vivamos. A pesar de que, como seres urbanos, ya no podemos integrar completamente nuestros estilos de vida con los ciclos de la naturaleza, es vital que mantengamos el contacto consciente con nuestro entorno. Las ciudades están llenas de pistas acústicas que, en muchos niveles, son importantes para nuestra supervivencia: debemos escuchar a nuestras ciudades igual que los indígenas escuchan a sus bosques.

Para aprovechar al máximo un paseo sonoro participativo, es mejor hacerlo en un lugar donde podamos escucharnos y escuchar los sonidos más delicados que nos rodean. Un paseo sonoro participativo puede tener el propósito práctico de orientarse en el entorno o dialogar con él, o puede tener una finalidad puramente estética de crear una composición de paseo sonoro.

ORIENTACIÓN

Lo que aparece a continuación es un relato sobre cómo los capitanes de barcos solían calcular su posición en relación con la costa:

Solían obtener su posición con el eco de los silbidos. Daban un silbido corto y calculaban la distancia desde la costa por el eco de retorno. Si el eco regresaba de ambos lados al mismo tiempo, sabrían que estaban en mitad del canal. (Gordon Odium, *reminiscence*, Vancouver, 1973)

Otro ejemplo nos cuenta cómo solían orientarse los Inuit en su mundo blanco del norte:

Recuerdo que viajé entre la niebla a lo largo de una costa peligrosa. La visibilidad era nula, pero no nos retrasamos ni nos desviamos. Mis compañeros escucharon las olas y los gritos de las aves que anidaban en los promontorios; olían la orilla y las olas; sentían el viento y la espuma en sus rostros y “leían”, a través de sus nalgas, los patrones de onda creados por la interacción entre el viento y el oleaje. La pérdida de visión no era un obstáculo importante. Cuando usaban sus ojos, a menudo lo hacían con una agudeza que me asombraba. Pero no se “perdían” sin ellos. (Carpenter, Edmund, *Eskimo Realities*, Nueva York, Henry T. Coates & Co, 1973, p. 36)

Puesto que este tipo de orientación a través de nuestros sentidos ya no es una parte natural de nuestra vida diaria, hagámoslo en forma de paseo sonoro.

Elije una noche cerrada o un día con niebla densa y márcate un objetivo que desees alcanzar. Tus ojos no sirven de mucha ayuda. Tus oídos son las principales herramientas para orientarte. Con tu voz o cualquier otro sonido que produzcas podrás saber cuál es tu posición con respecto al entorno. Agarra a un amigo.

O bien haz una caminata de orientación en la ciudad, en cualquier ciudad, y pide indicaciones a la gente. De esa manera, además de no perderte, también podrás conocer un poco el carácter de una ciudad al escuchar la forma en que responden las personas. Escucha los sonidos y las melodías en sus voces, escucha los acentos. Pregunta a todo tipo de personas diferentes, jóvenes y mayores, hombres y mujeres, niños, etc.

DIÁLOGO

Si eres un amante de las aves, puede que quieras ponerte en contacto con un ave y responder a sus reclamos. ¿Cómo puedes hacerlo y cómo de bien lo harías? ¿Crees que este contacto es realmente posible? Inténtalo en la ciudad y en el campo.

Si eres cazador, puedes atrapar a tu presa más fácilmente imitando el reclamo del animal. Los Inuit todavía lo hacen de esa manera. “La imitación que hace el cazador de una foca es a veces lo suficientemente buena como para engañar a la foca cazada. Algunos hombres pueden parodiar cualquier cosa: un oso, un iceberg, sí, incluso el viento”. Sal y trata de imitar todo tipo de sonidos.

Encontrar ecos siempre ha fascinado a la gente. No solo ciertas formaciones paisajísticas los producen, sino también ciertas estructuras de construcción. Encuentra todos los ecos en tu entorno y examina dónde rebotan. ¿Cuáles son los más interesantes y por qué?

COMPOSICIÓN DEL PASEO SONORO

Este tipo de paseo sonoro es prácticamente similar a los anteriores, excepto porque su propósito principal es más estético que práctico.

Sal y escucha. Elige un entorno acústico que, en tu opinión, establezca una buena base para tus composiciones del entorno. De la misma manera que los arquitectos se familiarizan con el paisaje en el que desean integrar la forma de una casa, nosotros debemos conocer las características principales del paisaje sonoro en el que queremos sumergir nuestros propios sonidos. Qué tipo de ritmos contiene, qué tipo de tonos, cuántos sonidos continuos, cuántos sonidos discretos y de qué tipo, etc. ¿Qué sonidos puedes producir que añadan calidad a la música ambiental? Crea un diálogo y extrae así los sonidos ambientales de su contexto e introdúcelos en el contexto de tu composición y, al mismo tiempo, haz de tus sonidos una parte natural de la música que te rodea. ¿Es posible?

Muchos paseos sonoros como estos nos acercarán al objetivo final de la conciencia auditiva en una escala más amplia. Comenzamos a ver que determinados paisajes o condiciones ambientales generan cierta acústica. En el siguiente relato se nos cuenta cómo los capitanes de barco:

...también podrían reconocer varias costas por los ecos diferentes: un acantilado rocoso, por ejemplo, daría un eco claro distintivo, mientras que una playa de arena daría un eco más prolongado. Incluso podrían captar un eco a partir de los troncos. (Odlum, Gordon, *reminiscence*, Vancouver, 1973)

Otro ejemplo muestra cómo los habitantes de un paraje determinado adaptaron de forma muy práctica su sistema de comunicación a las características acústicas de su entorno. Los pastores de los Alpes austriacos y suizos solían comunicarse entre sí a través de cantos muy melódicos. Debe haber sido un entusiasmo absoluto para los ecos producidos en las montañas que, con el tiempo, desarrollaron el canto en el arte del *jodeln* o canto a la tirolesa. En las llanuras de Prusia Oriental, sin embargo, los hombres que cuidan sus balsas nunca habrían pensado en el canto a la tirolesa. En su lugar, se llamaban entre ellos en un tono largo y agudo, que se transmitía especialmente bien por todo el extenso y plano país.

Cuanto más cerca observamos nuestras formaciones y condiciones del entorno más posibilidades acústicas podemos descubrir en ellas. Y una vez que hayamos aprendido a diferenciar las cualidades del sonido, nos habremos vuelto más exigentes y ya no aceptaremos situaciones acústicas malas. Este tipo de conciencia acústica se puede aplicar en todos nuestros paseos sonoros, a decir verdad, incluso en nuestra vida cotidiana. Podemos observar las formas del entorno y determinar por nosotros mismos cómo influyen en la acústica. Entonces, vayamos a dar un paseo sonoro en el que la estructura de nuestro entorno desempeñe un papel importante. El tema principal que escucharemos en este paseo será el viento y las voces siempre cambiantes que produce.

EL SONIDO DEL VIENTO

Escuchamos estas voces en antiguos mitos, en novelas, en poesía, en cuentos de hadas y en historias de terror, y podemos escucharlas en las películas y en la radio.

Cada vez que el viento toca un objeto crea un sonido, un sonido que es único para este evento acústico específico. Emily Carr percibió muy bien estas sutilezas, como podemos leer en sus escritos:

Los árboles agarran el viento de manera muy diferente. Algunos lo atrapan como si estuvieran contentos por tener la oportunidad de ser ruidosos. Otros chirrían y gimotean, y otros ceden dócilmente con murmullos bajos. Y los hay altos y obstinados, que apenas dan un movimiento malhumorado. (Carr, Emily, *Hundreds and Thousands: The Journal of Emily Carr*, Toronto, Toronto Clarke, Irwin & Company 1966.).

Y así lo expresó Thomas Hardy:

Para los moradores del bosque, casi todas las especies de árboles tienen su voz y su característica. Al pasar una brisa, los abetos sollozan y gimotean no menos claramente de lo que se sacuden, el acebo silba mientras lucha consigo mismo, el fresno sisea en medio de sus temblores, y la haya cruje mientras sus ramas planas suben y bajan. Y el invierno, que modifica la nota de esos árboles a medida que mudan sus hojas, no destruye su individualidad. (Hardy, Thomas, *Under the Greenwood Tree*, E.P. Dutton and Company, Londres, 1920.

El viento que silba entre los cables eléctricos. El viento que cruje entre la hierba. El viento atrapado entre los edificios. El viento que aúlla, llora, cruje, gime, lloriquea, grita... Y cuando escuchamos estas voces, puede que se burlen de nosotros, pueden sonar aterradoras o pueden llenarnos de energía, dependiendo cada vez de la situación en que las escuchemos.

Sal y escucha tantos sonidos creados por el viento como sea posible. Escucha los de tono grave y agudo, los que varían continuamente su tono y también su volumen. ¿Qué tipo de estructuras generan? ¿Qué tipo de sonidos cuando el viento las toca? ¿Qué efectos tienen sobre ti los distintos tipos de sonidos?

Si resulta fascinante escuchar la interacción acústica entre el viento y el objeto, se vuelve aún más emocionante escucharla entre el viento y otros sonidos. ¿Qué le sucede a un sonido que ya existe cuando el viento lo atrapa, lo lanza y lo arrastra?

Concéntrate en un sonido continuo excepcional (las campanas de la iglesia, una lancha, música al aire libre, etc.) y escucha los juegos acústicos que el viento practica con él.

En el siglo xx hemos desarrollado vehículos de movimiento extremadamente rápidos y, como un subproducto, hemos creado un nuevo tipo de viento. Según avanzamos a lo largo de una autopista, nos encontramos con una voz del viento que nunca antes se había escuchado.

Escucha esta voz y compárala con todas las voces del viento que has escuchado hasta ahora. ¿Hay alguna diferencia significativa entre ellas?

La gente siempre ha escuchado el viento y se ha sentido fascinada por él. Puesto que saben qué tipo de sonidos puede crear, han inventado y diseñado objetos —como las campanas de viento y las arpas eólicas, por ejemplo— que crean la música más hermosa cuando el viento las toca.

Construye un objeto con el que el viento pueda jugar a los juegos acústicos más emocionantes. Escucha la música que puede hacer y observa la reacción de otras personas ante esta música. Posiblemente haya mejorado la calidad de tu entorno acústico.

Continuemos escuchando los pequeños palos que se rompen, que, disfrazados de claxon, radios, aire acondicionado y chirridos de llantas, influyen en nuestra vida diaria y afectan sutilmente a nuestras esperanzas de supervivencia en esta jungla urbana. Quizás el paseo sonoro puede ser un paso hacia la mejora de nuestras posibilidades de supervivencia...

O simplemente puede ser divertido.

.....

La Europa del Este, bajo dominación soviética y en plena Guerra Fría, estuvo en todo momento relacionada con Francia, Alemania y Estados Unidos, países donde habitualmente se centra la *musique concrète*, el postserialismo y la música aleatoria en cuyo sustrato se dan parte de los experimentos formales que aglutinaron el llamado arte sonoro. En este texto, que acompañó la exposición *Sounding The Body Electric* curada por David Crowley y Daniel Muzyczuk, se repasan las aportaciones de algunos artistas a la experimentación audiovisual, electrónica y performativa en relación a sus predecesores rusos del primer leninismo y a figuras del bloque occidental como Cage o Maciunas, que aparecen convenientemente contextualizados.

David Crowley.
*Sonificando al cuerpo eléctrico.
Experimentos de arte y música
en la Europa del Este de 1957 a 1984.*
2012¹

En 1958 un cortometraje polaco atrajo la atención de los críticos de todo el mundo. *Dom* [La casa], una película animada, hecha por Jan Lenica y Walerian Borowczyk en el estudio de cine KADR, fue un éxito en el Festival internacional de cine experimental que tuvo lugar en la Feria mundial de Bruselas. Para transmitir los sueños, los deseos y las fobias de una mujer que parece estar recordando a su amante, la película emplea la animación en volumen para dar vida a los objetos: parece que la comida, los periódicos y el cabello se mueven por su propia voluntad. En otras secuencias, los “personajes” humanos parecen estar bajo el control de fuerzas inexplicables,

1 Crowley, David, *SOUNDING THE BODY ELECTRIC, Experiments in art and music in Eastern Europe 1957-1984*, Lodz. Museum Stuki, 2012.

repitiendo los mismos gestos mecánicos: por ejemplo, grabados antiguos de dos hombres practicando esgrima que se enlazan en un extenso pasaje. Cuando escribía en *Film Quarterly*, el crítico Parker Tyler elogió la animación de estas imágenes y objetos valorando así este “movimiento”:

Por cortesía de *Dom...* podemos discernir el mismo tipo de movimiento como un valor estético, ya que se manipula rítmica y espacialmente de cualquier manera que se desee; la partitura modernista de la película destaca este aspecto... principalmente es una película de laboratorio, un verdadero trabajo creativo centrado en la forma en que se reutilizan los dibujos y las fotografías ya creados².

Tyler admitió sentirse sorprendido con respecto a que una película que generaba sus efectos en un estudio, o lo que denominó “el laboratorio”, pudiera ser creativa. De hecho, se habían necesitado dos estudios para hacer esta película; uno era el estudio de cine KADR en el que trabajaban Lenica y Borowczyk, y el otro el departamento de electroacústica en el Politécnico de Varsovia (Zakład Elektroakustyki Politechniki Warszawskiej) donde el compositor Włodzimierz Kotoński produjo la música de acompañamiento. Creados con el espíritu de la experimentación, Kotoński describió los *études* (estudios, en el sentido de pieza musical) realizados a principios de 1957, que más tarde se convirtieron en la banda sonora de la película, como las primeras “pruebas” de *musique concrète* [música concreta]³.

Al cortar, reproducir en bucle y manipular los sonidos vocales e instrumentales grabados en una cinta magnética, Kotoński —que trabaja con un ingeniero— creó un collage musical extraordinariamente vívido. Los créditos iniciales de *Dom* van acompañados

2 Parker, Tyler, *Underground Film. A Critical History* (Nueva York: Da Capo Press, 1975) 171. Traducida para esta edición.

3 Kotoński, Włodzimierz, “Muzyka elektroniczna”, *Polskie Wydawnictwo Muzyczne*, Cracovia, 2002, p. 35.

de ritmos de zumbidos que parecen haberse desviado de sus orígenes en el mundo natural. Después, los frágiles sonidos de piano y los compases reverberantes acompañan a una sección de la película en la que una amenazadora máquina monstruosa cobra vida. Para Tyler, la banda sonora y las imágenes se unieron con un solo propósito. Y, desde luego, la música de Kotoński confiere un punto de amenaza a las máquinas extrañamente animadas y a las acciones humanas peculiarmente mecánicas de la película. No se sabe si confluyeron las preocupaciones intelectuales de los cineastas y las del compositor. La película deliberadamente nostálgica de Lenica y Borowczyk, que hace un uso minucioso de las imágenes de la *belle époque*, fue una exploración de los códigos visuales y las preocupaciones del surrealismo. Evidentemente no estaba en sintonía con la retórica vertiginosa del progreso tecnológico que más tarde se proclamó en todo el Bloque del Este tras el trauma del estalinismo. En la época del Sputnik, de la cibernética y de las telecomunicaciones modernas, Lenica y Borowczyk mostraron su satisfacción al describirse a ellos mismos y a su película como “primitivos”. Kotoński, por el contrario, estaba a punto de labrarse una reputación como pionero de la música electrónica. En el año en que grabó los *études* para *Dom*, fue invitado a asistir a los Cursos Internacionales de la Nueva Música (Internationale Ferienkurse für Neue Musik) en Darmstadt. Darmstadt era un centro para un serialismo total e intransigente donde personas como Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen crearon sistemas que podían organizar la secuencia de notas, tono y color de una composición musical. Establecido allí y dedicado a la composición de música electrónica, el emigrante y compositor húngaro György Ligeti preguntó en su momento si todavía era necesario un compositor cuando un ordenador podía componer música serialista⁴.

Al parecer, *Dom* fue creada por animadores y músicos con diferentes trayectorias (aunque más tarde Kotoński siguió una línea

4 Ligeti, György, "Pierre Boulez – Entscheidung und Automatik in der Structure Ia" en *Die Reihe*, n.º 4, 1958, p. 60.

“moderada”). Esto no era solo una cuestión de gusto o técnica. En el momento en que se hizo *Dom*, los límites del hombre y la máquina preocupaban a los intelectuales de Europa del Este. El aumento de la disidencia, con más fuerza en Hungría y Polonia en la segunda mitad de la década de 1950 y en Checoslovaquia una década más tarde, buscaba liberar al individuo de la ideología y la autoridad. El hombre ya no podría ser una pieza reemplazable en una gran máquina histórica. El deseo de libertad de expresión, pensamiento y acción —expresado por intelectuales que a menudo aceptaban los preceptos básicos del marxismo— configuró una forma de humanismo existencialista que guió la vida intelectual en Europa del Este durante los años ochenta. En el momento de la crisis, a finales de la década de 1950, el Estado también fomentaba la ciencia y la tecnología, con más intensidad en la Unión Soviética, pero también en otras partes de Europa del Este. La ciencia podría corregir el curso del socialismo. La restauración de la razón y del dominio tecnocrático de las herramientas de alta tecnología darían forma a nuevos tipos de ciudadanos racionales preparados para el comunismo.

La concurrencia del humanismo existencial y del cientificismo patrocinado por el Estado configuró un entorno “local”, lo que podría entenderse de otra manera como los desarrollos comunes en el arte y la música modernos a través de la división de la Guerra Fría. Las nuevas tecnologías del sonido, desde sintetizadores fabricados a mano hasta transistores de radio producidos en masa, llamaron la atención de compositores y artistas en el Este y el Oeste. El arte cinético, las acciones y sucesos, el *intermedia* Fluxus, las partituras gráficas y de eventos, las películas experimentales y los entornos formaron un archipiélago internacional en el que se combinaron el sonido y la imagen, y donde los compositores y los artistas pudieron trabajar juntos. El Este y el Oeste se reunieron en “islas” como Darmstadt o el Festival Internacional de Música Contemporánea de Otoño de Varsovia (Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej). Pero los intereses comunes no crean un mundo común. Como veremos, el interrogante de qué podría ser

un sonido o dónde podría escucharse tuvo una mayor importancia en Europa del Este, donde se imponía la censura y las comunicaciones estaban bajo el dominio oficial.

Obviamente, las condiciones en los diversos contextos nacionales que constituían el Bloque del Este (y también Yugoslavia) estaban lejos de ser fijas o uniformes. En la década de 1960 Hungría y la República Popular de Polonia eran entornos relativamente liberales en los que los intelectuales disfrutaban de mayores libertades que sus homólogos en las repúblicas soviéticas. Sin embargo, en los años 60 y 70, compositores, artistas y músicos de toda Europa del Este funcionaban con recursos similares y dentro de los límites establecidos por el partido del Estado. Las diferencias más significativas no se esquematizan mejor en términos de culturas nacionales. Lo que aparece a continuación es un estudio de un espectro de prácticas de arte sonoro que se extiende desde la tecnofilia más pura hasta la profunda desconfianza en la tecnología de las comunicaciones.

MAGNITOFIKATSIIA

La banda sonora de Kotoński para *Dom* se produjo en la víspera de “magnitofikatsiia” del sonido en Europa del Este⁵. En los años posteriores se abrieron varios estudios de grabación “experimentales” en la Unión Soviética y en los estados comunistas de Europa del Este. Albergados habitualmente por emisoras de radio estatales, estaban equipados con magnetófonos, micrófonos e instrumentos de procesamiento de señales. Al Studio Eksperymentalne Polskiego Radia [Estudio Experimental de la Radio polaca], que abrió en Varsovia en el otoño de 1957, le siguieron otros en Bratislava en 1965 y en Pilsen, Checoslovaquia, en 1967. En la Unión Soviética el primer estudio electrónico se abrió en 1960 en el Museo Scriabin de Moscú, y

5 El significado literal de *magnitofikatsiia* es “grabación con cinta”, término ruso derivado de *magnitofon* (magnetófono) y usado para describir la propagación de esta tecnología en la década de 1960 en la Unión Soviética.

se centró principalmente en desarrollar el sintetizador pionero ANS de Evgeny Murzin (acrónimo de Aleksandr Nikolaevich Scriabin, el compositor simbolista activo a principios del siglo xx). En Hungría, un grupo de compositores en torno a Zoltán Jeney y Péter Eötvös formaron el célebre Estudio de Nueva Música (Új Zenei Stúdió) en 1970, con el patrocinio de la Organización Comunista de la Juventud (Kommunista Ifjúsági Szövetség). Dos años más tarde, en la Yugoslavia no alineada, Vladan Radovanović estableció el Estudio Electrónico de la Radio de Belgrado (Elektronski Studio Radio Beograda). Lo dotó con un EMS Synthi 100, un sintetizador analógico de última generación equipado con un miniordenador, dos teclados duofónicos y un vocoder fabricado por una empresa londinense, Electronic Music Studios.

Funcionando con el emblema oficial y, lo que es igualmente importante, con los recursos financieros necesarios para comprar equipos del extranjero, dichos estudios experimentales produjeron nuevas formas de música en Europa del Este. La *Musique concrète* derivada de los sonidos de la vida cotidiana, los paisajes sonoros electrónicos producidos con osciladores y sintetizadores y la música hecha mediante el corte, la reproducción en bucle y la modulación de la velocidad de la cinta estaban entre los muchos productos acústicos de estos estudios (experimentos paralelos a los de sus estudios homólogos en el Oeste). Estas no eran copias o grabaciones de interpretaciones, sino nuevos objetos musicales por derecho propio. A pesar de que, con frecuencia, se vinculaban a emisoras de radio estatales o creaban bandas sonoras para televisión y cine, estos nuevos estudios experimentales eran zonas semiautónomas. Financiados por el Estado y, en ocasiones, sujetos a un control oficial por parte de miembros del partido comunista, la música que a menudo producían —sin atractivo popular o con muy poco, como la propaganda— solo podía vincularse indirectamente al marxismo-leninismo. Cuando escribía sobre la censura de la música en Hungría antes de 1989, Kata Agócs registra la historia de un miembro insatisfecho del sindicato de músicos que llegó

al Ministerio de cultura con un magnetófono. En la bobina había una pieza grabada en el Estudio de Nueva Música. Al reproducírsela a los funcionarios, dijo: “¿Ven?, uno no puede decir que esto sea música. Deben prohibirlo”. El ministro comunista respondió: “Ese es un problema entre músicos, yo no puedo ayudar. Deben resolverlo ustedes mismos”⁶. La nueva música, como muchas áreas de la cultura en Europa del Este en la década de 1970, a menudo era un ámbito autorregulado.

La inversión oficial en estos estudios experimentales se debe, en gran parte, a las fanfarrias con las que se obsequiaron a la ciencia y la tecnología a finales de la década de 1950 en todo el Bloque del Este. Tras el estalinismo, Moscú declaró la “revolución científico-tecnológica”. Era el signo de un racionalismo tecnocrático calmado después de la paranoia y la brutalidad de los gulags y de los juicios amañados. Se hizo una inversión considerable en la creación de una nueva red de institutos de ciencia y tecnología; especialmente en exploración espacial, energía nuclear, cibernética e informática y telecomunicaciones. La revolución científico-tecnológica y los éxitos en la carrera espacial estimularon las últimas oleadas del utopismo comunista en Europa del Este. Aun cuando en la década de los 70 se afianzaron el inmovilismo y el estancamiento, la revolución científico-tecnológica siguió siendo la bandera del progreso, aunque una bandera cada vez más ajada.

Pese al secretismo que cubre la investigación de alta tecnología en el Bloque del Este, la revolución científico-tecnológica puso sus miras en los ciudadanos comunes. El objetivo no solo era transformar el mundo, sino también formar una nueva conciencia soviética. Una sociedad instruida científicamente y experta técnicamente estaría mejor capacitada para “ponerse al día” y derrotar después al Oeste. Los logros en el Este ya no se menospreciaban automáticamente como retrógrados o corruptos. La tecnología, en concreto, se liberó de los estrechos marcos ideológicos de los

6 Agócs, Kati, *The Mechanics of Culture: New Music in Hungary Since The System Change*. <http://www.fulbright.hu/>, 2005. [1 de marzo de 2012]

años de Stalin y se pudo incorporar de manera imparcial. El primer debate en checo sobre el trabajo pionero de Pierre Schaeffer en la Radio Nacional Francesa, escrito por el ingeniero que trabajaba para los estudios de cine estatales, se tituló *Hudba očima technologie* [La música a través de los ojos de la tecnología]: fue un punto de vista autorizado desde donde se podía examinar la *musique concrète* y la música electrónica⁷. De manera similar, la denominación “experimental” —ya sea aplicada a un estudio de diseño de muebles, a un sonido estereofónico o una investigación nuclear— marcó la afiliación a la revolución científico-tecnológica. También podía ser una táctica para asegurar las libertades intelectuales y creativas de aquellos, incluidos los arquitectos, artistas, cineastas y compositores, que trabajaron bajo este distintivo⁸.

El primer gran estudio de grabación establecido en Europa del Este, el Estudio Experimental de la Radio polaca, fue un espacio de experimentos intelectuales realmente importante e innovador. Creado en octubre de 1957 por un joven musicólogo —Józef Patkowski—, el estudio siguió los pasos del *Club d'Essai* de Pierre Schaeffer en París, fundado a finales de la década de 1940, y del *Studio für elektronische Musik* [Estudio de Música Electrónica] en Colonia, establecido en 1951. Su apertura materializó la fuerte voluntad de los compositores y músicos polacos de vincularse a los desarrollos de la nueva música en el resto del mundo. Al intercambiar grabaciones de música experimental con estudios similares en todo el mundo se convertiría en un canal para las transmisiones de la nueva música en la Radio Nacional polaca. El estudio

7 Novotny, M., “Hudba očima technologie, tzv. Konkrétní a elektronická hudba” en *Hudební rozhledy*, 1958, pp. 364-368.

8 Lenka Dohnalová describe la alianza entre los organizadores del primer Seminario de electroacústica que tuvo lugar en Checoslovasquia en 1964, y la Comisión de cibernética de la Academia de ciencias como un acuerdo “táctico” que derivó en la formación del primer estudio electrónico del país, en Pilsen. Véase Dohnalová, Lenka, “Electro Acoustic Music in the Czech Republic» en *Philosophica – Aesthetica – Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica*, n. ° 19, 2000, p. 75.

proporcionó las herramientas electrónicas a numerosos compositores polacos, incluidos Kotoński, Andrzej Dobrowolski y Krzysztof Penderecki, para experimentar con la nueva música y, a lo largo de los años 60 y 70, acogió a compositores invitados de todo el mundo. En el estudio se produjeron numerosas partituras (más de 100 en los primeros ocho años⁹). Comprendían muchas películas animadas experimentales producidas a raíz de la película *Dom* de Lenica y Borowczyk, así como la extraordinaria banda sonora de Penderecki para *Rękopis znaleziony w Saragossie* [El manuscrito de Zaragoza] (1965) dirigida por Wojciech Has.

La primera pieza musical autónoma producida por el estudio fue *Etiuda na jedno uderzenie w talerz* [Estudio para golpe de platillo] (1959) de Kotoński. Se grabó un golpe de un platillo en una cinta magnética y luego se procesó de forma sistemática¹⁰. Las líneas angulares de la partitura de Kotoński, trazadas en una cuadrícula que mide la manipulación precisa de las ondas del sonido —publicadas en un sencillo de vinilo de 45 rpm unos años después— parecen cables en un diagrama de circuito eléctrico o la vista en planta y en alzado de algún tipo de edificio acristalado.

Al año siguiente, Penderecki grabó en el estudio *Psalmus* su principal trabajo de música electrónica. Trabajando con los elementos básicos del lenguaje —vocales y consonantes—, el compositor e ingeniero Eugeniusz Rudnik grabó, filtró y procesó el sonido de

9 Jarociński, Stefan, "Polish Music After World War II" en *The Musical Quarterly*, vol. 51, n.º 1, 1965, p. 254.

10 "A diferencia de la gran mayoría de las obras anteriores de música concreta, el material se trató de una manera estricta derivada de la composición serialista electrónicabandas. El sonido del platillo se filtró en cinco frecuencias distintas y transpuso en once tonos, de acuerdo con la escala adoptada. Se creó una escala de tiempo específica de once duraciones y seis métodos de articulación en función de la relación entre la duración del sonido y la pausa que se seguía dentro de la unidad de tiempo del sonido; una escala dinámica correspondiente de once grados y seis formas de envolventes (tres ataques y tres decaimientos). Todo el trabajo se compuso siguiendo los principios de serialización total"

Ibíd., p. 36, 37.

dos voces humanas: un soprano y un barítono¹¹. En 1960, el compositor describió así su pensamiento: “Busco interconexiones más profundas entre la pintura y la música... Para mí, la cuestión más importante es el problema de la resolución de colores, la concentración del color, así como el funcionamiento de la textura y el tiempo. Por ejemplo, hay pinturas en las que, a través de la multiplicidad, logramos una impresión de espacio y tiempo. La labor de la música es trasplantar todos estos elementos de tiempo y espacio, color y textura a la música”¹². En este sentido, Penderecki ocupó un lugar en la larga lista de compositores que buscan aprovechar el potencial sinestésico del sonido.

¡EL SONIDO SE CREAMÁ SIN EMITIRSE!

En la Unión Soviética, la nueva red de institutos y laboratorios formados bajo los auspicios de la revolución científico-tecnológica prestaba ambientes acogedores para artistas y diseñadores que buscaban explorar el potencial estético de la electrónica. *Prometei* [el Instituto Prometheus], asentado en 1962 en el Instituto de aviación de Kazan, aparentemente fue el encargado de diseñar los instrumentos que podrían servir al programa espacial soviético¹³. Ninguno de sus productos llegó al espacio. De hecho, los intereses principales de los ingenieros electrónicos que trabajan junto al

11 Estos tratamientos crearon notas largas que cambiaron de tono y color. Los sonidos percusivos se lograron procesando consonantes oclusivas (b, p, d, t, g, k) mientras que los efectos de trémolo se generan por consonantes repetitivas (rrrrrrr). Una capacidad “natural”, la voz humana, se convirtió en “artificial” y se le asignó la tarea de emitir sonidos en lugar de entonar palabras. Aquí, el compositor “hacía sonar el cuerpo eléctrico”. La preocupación de Penderecki fue menor al plantear un desafío a la capacidad humana de expresión que al encontrar nuevos timbres y dinámicas intensas (una característica de su trabajo también para los instrumentos convencionales).

12 Hordyński, Jerzy, “Kompozytorzy współcześni. Krzysztof Penderecki” en *Życie Literackie*, 44, 1960 citado por Mirka, Danuta, *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*, Katowice, Akademia Muzyczna, 1997, p. 329.

13 Galejev, Bulat M., “Music-Kinetic Art Medium: On the Work of the Group Prometei (SKB), Kazan, USSR3” en *Leonardo*, vol. 9, n. ° 3, 1976, p. 177-182.

fundador de *Prometei*, Bulat Galejev, se sitúan en el campo “sinestésico” de la música ligera. Esto quedó claro en el nombre del grupo, derivado de la sinfonía de Scriabin de 1910, *Prometheus: Poema del fuego*, que se escribió para un órgano de color (con las notas correspondientes a los colores). La notación presenta una partitura ligera superior a la partitura instrumental. Se interpretó en un instrumento llamado “chromola”, que generaba colores en una caja enorme suspendida sobre la orquesta. Para maximizar el efecto en el auditorio, Scriabin exigió que en el estreno de Nueva York en 1915 el público se vistiera completamente de blanco. Detrás de dichos experimentos se encontraba la posible sinestesia de Scriabin.

El grupo Kazan exploró —en los espectáculos de *son et lumière* [sonido y luz] y objetos cinéticos— los efectos sensoriales e intelectuales de la combinación de imágenes no figurativas y música, lo que Galejev denominó “coreografía instrumental”. Esta era una forma de cine de inmersión en la que se intercambiaba la diégesis por la sensación. Creada en 1965, *Kryształ* [Cristal], por ejemplo, era una escultura de luz en forma de octaedro de vidrio que cambiaba el brillo, el color y la tonalidad en respuesta al volumen y al timbre de la música. Galejev probó el instrumento con el serialismo integral de la composición de Pierre Boulez, *Structures pour deux pianos* [Estructuras para dos pianos] (1952/61) y la composición sugestivamente imagista de Claude Debussy, *Feux d'artifice* [Fuegos artificiales] (1912-1913), así como nuevas composiciones generadas en el sintetizador ANS en Moscú. *Kryształ* puede configurarse para responder a la música o un intérprete (“el operador de la partitura de imagen”) puede tocarla con un teclado y un pedal. “Dibujando” con luz en el espacio en el que se interpretó, *Kryształ* se mostró en la Exposición de éxitos económicos nacionales de la URSS (VDNKh-URSS) en 1966 en Moscú.

El grupo también desarrolló la idea de la “partitura imagen-música” integrada. Los signos gráficos se debían desvincular de su función denotativa (“tocar esto”) para convertirse en el análogo visual del sonido (“oye esta imagen”). Esto se sugirió, aunque no se

llevó a cabo, en una película de 1969, *Wieczny ruch* [Movimiento eterno]. Se superpusieron tres películas individuales monocromáticas en morado, amarillo y azul para hacer una única película multicolor. Las líneas palpitantes que se generaban, inundadas ocasionalmente por ondas de color, se combinaron con extractos del *Poème électronique* [Poema electrónico] de Edgar Varèse, una obra de música electrónica pionera compuesta y grabada en Eindhoven tan solo una década antes.

Comprometido con el principio heurístico del experimento, Galejev consideró que el éxito de las obras como *Kryształ* y *Wieczny ruch* era limitado. *Kryształ* se vio más como un prototipo de un instrumento futuro para el cual se podrían componer nuevas formas de música ligera. Siempre resistente a la fantasía del automatismo técnico “puro”, Galejev escribió a mediados de la década de 1970:

Algunos creen que el medio implica “universales” para los seres humanos, que pueden formularse como algoritmos para la “traducción” de la música en experiencia visual. Además, para excluir el subjetivismo, que es inherente a las obras de arte, creen que la “traducción” debe realizarse por métodos automáticos. No simpatizamos con este enfoque mecánico¹⁴.

Quizás Galejev tenía en mente al grupo *Mir* [Mundo] —formado por jóvenes artistas, ingenieros y compositores, y a Léon Theremin (Lev Thermen), un veterano de la música electrónica— cuando escribió estas palabras. Establecido a mediados de la década de 1960, al grupo se le encargó la producción de obras cinéticas para espacios públicos durante las celebraciones del jubileo de 1967 organizadas en la Unión Soviética. El quincuagésimo aniversario de la Revolución bolchevique fue un pretexto para realizar varias reuniones festivas diferentes, incluyendo los *Cincuenta años de la ciencia soviética*. *Atom* era una obra de arte público de doce me-

14 *Ibíd.*, p. 178. Traducida para esta edición.

tros de altura en la plaza Kurchatov de Moscú, sede del Instituto Kurchatov para la energía atómica. Una esfera maciza construida a partir de varillas de duraluminio giraba alrededor de un eje central. Los polos plateados se iluminaban y cambiaban de color al girar el orbe. Este efecto se intensificaba con un dispositivo de color y música que reproducía los tonos etéreos de los instrumentos electrónicos pioneros de Theremin en los años 20. A principios de la década de 1990, el miembro de *Mir* Viacheslav Koleichuk describió las intenciones del grupo en términos audazmente antihumanistas:

Para nosotros, *Atom* fue el nacimiento de una comprensión esencialmente nueva del arte plástico. Reflejó nuevas formas del conocimiento estético; evocaba un mundo que no era ni antropomórfico ni antropocéntrico, como lo habían percibido tradicionalmente los europeos desde la Antigüedad y el Renacimiento, sino tecnocrático e industrial. Este mundo no tenía cabida para los sentimientos y emociones humanas¹⁵.

En su rechazo del pasado, el grupo reclamó una única herencia, la de la vanguardia soviética. Theremin, que se acercaba a los 70 años, formó una conexión viva con los años leninistas. Había inventado el primer instrumento electrónico en 1919 al que denominó *Eterófono* (más tarde conocido como Theremín). Era un dispositivo electrónico novedoso basado en oscilaciones de radiofrecuencia controladas por las manos que se movían en el espacio existente entre las dos antenas. Se dice que Lenin era un entusiasta del Theremín (así como de la otra propuesta del inventor, un sistema de seguridad electrónico para el Kremlin), quizás al ver en él un medio para promover su campaña de electrificación de la Unión Soviética. Theremin también fue reclutado como una especie de embajador en el extranjero de la incipiente ciencia soviética. Desarrolló nuevos dispositivos mientras trabajaba con la Radio Corporation of America en la década de 1930,

15 Koleychuk, Vyacheslav F, y Polyakoff, Vyacheslav, "The Evolution of my Kinetic Work" en *Leonardo*, vol. 27, n.º 5, 1994, p. 396. Traducida para esta edición.

incluido el Rythmicon o Ritmicón, un complejo instrumento de ritmo cruzado producido en colaboración con el compositor Henry Cowell, y el *Terpsitone*, una especie de plataforma que generaba sonidos en respuesta a los movimientos del cuerpo. A su regreso a la Unión Soviética en 1938 fue detenido y condenado a pasar ocho años en un campo de prisioneros. Allí se le internó en un laboratorio de ciencias *sharashka*, donde Theremin debía dedicarse a la investigación, principalmente en el campo militar. Desde entonces, se dedicó a trabajar para el Estado en tecnologías de comunicaciones y vigilancia. Al estallar la Guerra Fría, por ejemplo, inventó un dispositivo que podía medir la vibración mínima de una ventana causada por ondas de sonido. Utilizando un haz infrarrojo, Theremin podía grabar las conversaciones de las personas dentro de una habitación alejada. Las autoridades soviéticas emplearon este dispositivo para escuchar furtivamente las oficinas diplomáticas de los Estados Unidos en Moscú. Un micrófono oculto ingeniado por Theremin — conocido como “La Cosa” por los técnicos estadounidenses encargados de realizar ingeniería inversa en ese dispositivo cuando fue descubierto en la Embajada de Estados Unidos en Moscú— se podía controlar a distancia a través de ondas de radio de baja frecuencia, al igual que sus instrumentos¹⁶.

Theremin puede haber sido un ingeniero inventivo, pero sus innovadores instrumentos se utilizaron principalmente para interpretar un repertorio familiar. John Cage escribió en *El futuro de la música* (1937): “Cuando Theremin aportó un instrumento con posibilidades realmente nuevas, los thereministas hicieron lo posible para que sonara como un viejo instrumento, imponiéndole un vibrato asquerosamente azucarado, e interpretando con él, dificultosamente, obras maestras del pasado. Aunque el instrumento es capaz de una amplia variedad de cualidades sonoras, que se obtienen girando el dial, los thereministas se comportan como cen-

16 Glinsky, Albert, *Theremin Ether Music and Espionage*, Champaign, IL, University of Illinois Press, 2005, p. 273.

sores, dando al público los sonidos que creen que le gustarán”¹⁷. Otros experimentos soviéticos tempranos lanzaron una amenaza mucho mayor a las convenciones de la interpretación musical: la famosa composición de Arseny Avraamov, la *Sinfonía de las sirenas*, incluía cañones de la marina, sirenas de niebla y silbatos, bocinas de coches, sirenas de fábrica, artillería, hidroaviones y una máquina de bocinas de vapor diseñada especialmente, bautizada como la “Magistral”, que intercalaba *La Internacional* en el paisaje sonoro cacofónico. Dirigido por un equipo con banderas y pistolas, se interpretó en la ciudad de Bakú en 1922 para conmemorar el quinto aniversario de la Revolución bolchevique. Con el anuncio de una ruptura radical con la música del pasado, esta orquesta de máquinas reclamó los sonidos extramusicales de la calle y de la fábrica como música revolucionaria. El reportero austriaco René Fülöp-Miller se llenó de entusiasmo: “la verdadera música proletaria... enfatizó los ritmos que se correspondían con los elementos universales e impersonales de la humanidad. La nueva música tenía que abrazar todos los ruidos de la era mecánica, el ritmo de la máquina, el bullicio de la gran ciudad y la fábrica, el zumbido de las correas de transmisión, el fragor de los motores y las estridentes notas de las bocinas de los automóviles”¹⁸. La perspectiva de la música de máquina sugirió el cese de los instrumentos tradicionales, de la notación e incluso de los intérpretes cualificados (y, de hecho, Avraamov exigió una vez que todos los pianos —instrumentos de la cultura burguesa— fueran quemados).

En torno al año 1930, las primeras investigaciones sobre el sonido cinematográfico en la Unión Soviética generaron una amenaza similar en el talento musical. Sin ir más lejos, Avraamov fue uno de los pioneros del sonido gráfico, un método para generar música de manera óptica. Contribuyó en el documental del plan

17 Cage, John, *Escritos al oído*. Murcia, Colección de Arquitectura, 2007, p. 52. Traducción de Cármen Pardo

18 Fülöp-Miller, René, *The Mind and Face of Bolshevism*, Londres/Nueva York, Putnam and Sons, 1927, p. 182.

quinquenal de 1930 de Abram Room, *Plan velikikh rabot* [Plan de grandes obras], al crear la banda sonora directamente con este método. Otros desarrollaron la técnica fotografiando formas para la banda sonora. Como muchos de los primeros experimentos soviéticos con música, estas innovaciones apuntaban a una mecanización completa. El crítico estadounidense Harry Alan Potamkin vio un mundo nuevo y valiente en estos experimentos soviéticos: “¡El sonido se creará sin emitirse!”¹⁹

SONIDO EN MOVIMIENTO

Mir no fue el único colectivo de arte soviético que revivió la estética de la era de la máquina en los sesenta. *Dvizhenie* [Movimiento], un grupo fundado en las escuelas de arte de Moscú en los primeros años de la misma década por jóvenes artistas como Francisco Infante y Lev Nussberg, funcionaba en el límite entre el arte y la tecnología. Jane Sharp ha descrito sus esculturas cinéticas, instalaciones cibernéticas y proyectos de diseño como “preocupados por las tradiciones de las artes visuales de la abstracción de vanguardia y provenientes de las mismas” y, a la vez, “informados técnica y científicamente, en sintonía con las hazañas inventivas y las ambiciones de la ingeniería soviética”²⁰. Esto no se trataba de un camuflaje retórico: la ciencia parecía ofrecer nuevos materiales para la síntesis de las artes.²¹

19 Potamkin, Harry, “Playing with Sound” en *The Compound Cinema: The Film Writings of Harry Alan Potamkin*, editado por Lewis Jacobs, Nueva York: Teachers College Press, Universidad de Columbia, 1977, p. 87.

20 Sharp, Jane, “The Personal Visions and Public Spaces of the Movement Group (*Dvizhenie*)” en David Crowley y Jane Pavitt, eds., *Cold War Modern*, Londres, V&A Publishing, 2008, p. 237.

21 Nussberg escribió: «Tras las actividades de los cinéticos hay tres principios básicos. El primero de ellos es el movimiento...: el movimiento de las construcciones, el movimiento de los cuerpos humanos y sus sombras; los textos escritos; la música; las ideas de autores de espectáculos grandiosos que envían música de color a las nubes y buscan un equilibrio permanente de todos los elementos que componen una representación cinética. El segundo de estos principios es la síntesis, la síntesis de todos los materiales, de todos los medios estéticos y técnicos... Y por último, [ahí] aparece el equilibrio de la simetría, como un principio para la producción de

La música ocupó un lugar prioritario en sus planes para producir una nueva era de la *gesamtkunstwerk* [la obra de arte total]. Desde mediados de la década de 1960, el grupo concibió una serie de obras cinéticas que trajeron luz y sonido a la ciudad. En 1967, a sus miembros también se les invitó a producir esculturas cinéticas que conmemorasen el quincuagésimo aniversario de la Revolución bolchevique. En Leningrado, Nussberg orquestó un tributo eléctrico a Lenin. Se colocaron cuatro pantallas gigantes alrededor del monumento al líder bolchevique en la parte exterior de la Estación de Finlandia, el emplazamiento histórico del regreso de Lenin a Rusia en 1917. Filmaciones históricas, así como de películas soviéticas que dramatizan la revolución, se proyectaron en tres pantallas, mientras tres rayos de color insinuaban el movimiento de la silueta amenazadora de Lenin en la cuarta pantalla. Un collage sonoro de música, poemas y discursos de Lenin inundó el aire. Al mismo tiempo, en Moscú, a Infante se le encargó crear una escultura cinética en la Exposición de trabajos científicos creativos de la juventud en el recinto ferial principal de Moscú (VDNKh-URSS). Instaló una estructura acristalada de 3 metros de altura titulada *Galaktika* [Galaxia] frente a los pabellones dorados de la era de Stalin. Esta escultura cinética se fabricó con soportes de metal y cuerdas sintéticas. Los motores eléctricos animaban el núcleo de la estructura, cambiando sus formas angulares al acompañamiento de la música electrónica; y durante la noche, *Galaktika* se iluminaba con luces de colores. La pieza representa la aspiración del grupo de imaginar nuevos modelos de escultura pública para las ciudades nuevas que se planificaron en toda la Unión Soviética. En vísperas de una visita de la cúpula del Partido de Moscú, *Galaktika* fue objeto de una inspección “ideológica”. Se determinó que Infante y sus colegas ha-

una obra de arte y su estructura interna, con todas las partes y elementos separados que crean la estructura interna, orgánica y armoniosa de lo que constituye un todo único, a pesar de que se compone de los elementos más diversos»

Russian Movement' Group, *CMeHa*, n.º 1, 1968, reimpresso en *Leonardo* vol. 1, n.º 3, 1968, p. 319.

bían ido demasiado lejos en su entusiasmo por la belleza abstracta de la geometría, y se les pidió que dismantelaran la obra de arte.

Al igual que *Dvizhenie*, *Mir* y *Prometei* en la Unión Soviética, el Grupo *Syntéza* [Síntesis] en Checoslovaquia buscó combinar el arte cinético y la música electroacústica en nuevos entornos y espectáculos. Formada en 1964 por los artistas Vladislav Čáp y Stanislav Zippe, así como por Dušan Konečný, crítico y teórico con estrechos vínculos personales con *Dvizhenie* en Moscú, *Syntéza* trató de sintetizar las artes. Y del mismo modo que el grupo ruso, aspiraban a abandonar la galería para dar forma a la vida. Su éxito clave fue una exposición instalada en el Teatro de Música (Divadlo hudby) en Praga en diciembre de 1968. Čáp y Zippe crearon un objeto cinético iluminado para un ballet titulado *Špirála* [Espiral], en el que dos bailarines interpretaron con esta figura que cambia de forma la música de Václav Kučera, grabada en el Estudio electroacústico de Pilsen. Al igual que las representaciones de ballet coreografiadas por Maurice Béjart con las esculturas cinéticas pioneras de Nicolas Schöffer en Francia en la década de 1950, *Špirála* suscitó la posibilidad expresiva al combinar movimientos mecánicos y música electrónica con el cuerpo humano.

De manera similar a sus colegas en el Este, los miembros de *Syntéza* se sintieron atraídos por la vanguardia soviética de los años 1910 y 1920, en particular por la figura de Kazimir Malevich. La obra cinética de Zippe, *Proměny* [Transformaciones] (1968), creada con cuatro superficies cuadradas blancas colocadas en el suelo e iluminadas por lámparas, se acompañó con la composición de Rudolf Komorous, *Náhrobek Malevičiv* [La lápida de Malevich] (1965), una de las primeras piezas de música electrónica producida en Checoslovaquia. Al mismo tiempo, Zippe también había expresado una afinidad con el artista suprematista en los primeros trabajos, que se inspiraron en las pinturas del *Cuadrado negro* de Malevich (1915)²². La combinación de los tonos sinusoidales de

22 Havránek, Vít, "Transient and Dispersed" en *akce slovo pohyb prostor*, Praga City Art Gallery, 1999, p. 381.

la composición de Komorous y las combinaciones cambiantes de luz artificial generadas con lámparas de colores produjeron efectos adicionales, incluso minimalistas. La pieza atrajo la atención del espectador hacia sus medios inmateriales. La comprensión de Zippe y Komorous de la vanguardia soviética de la década de 1920 estuvo quizás más fundamentada por los estrechos contactos entre los artistas y críticos checoslovacos, con personajes como Nussberg, que por cualquier compromiso directo con el arte suprematista. Sin embargo, Malevich proporcionó un estandarte inspirador bajo el cual se podría poner en marcha el resurgimiento del modernismo visionario en Checoslovaquia.

LA RESPIRACIÓN DE LAS ESTRELLAS

Si bien *Dvizhenie* fue en ocasiones foco de la crítica oficial en la Rusia soviética, sus obras públicas no eran antagónicas al Estado. Su filosofía del arte combinaba un entusiasmo “políticamente correcto” por la ciencia y la tecnología soviéticas con un interés ilícito en la metafísica. La exploración espacial había abierto, al menos en la mente de los jóvenes artistas, una perspectiva de lo infinito. El manifiesto de 1965 del grupo, que transmitía su compromiso con el arte cinético, anunció el comienzo de una nueva sensibilidad:

Somos pioneros.

Unimos el MUNDO al ARTE CINÉTICO.

El hombre de HOY está destrozado, enfermo. “Hombre, ¿no estás cansado de la destrucción?” El niño de HOY ya es la generación cósmica.

Las estrellas se han acercado. ¡Entonces, deja que el ARTE una a las personas a través de la respiración de las estrellas!²³

En el espacio exterior, *Dvizhenie* no dedujo el dominio de la ciencia a cargo del hombre, sino del encuentro con sus misterios. De

23 Nussberg, Lev, *Manifiesto of Russian Kineticists*, 1966, en Golomshtok, Igor y Glezer, Alexander, *Soviet Art in Exile*, Nueva York, 1977, p. 164.

hecho, el arte producido por sus miembros a menudo sugiere algún tipo de búsqueda de comunicación interestelar. Koleichuk imaginó enormes mástiles de radio apuntando hacia los cielos como si trataran de capturar ondas de radio cósmicas desde el espacio profundo; mientras que Infante creó imágenes de constelaciones en el cielo nocturno donde las estrellas se organizaban para formar algún tipo de partitura cósmica. Ambos trabajos sugirieron un interés en la posibilidad de contacto con la civilización no humana. Otros proyectos insinuaban mundos extraños e incluso seres extraterrestres. En 1966-1967, *Dvizhenie* planeó un *Cyberteatr* [Ciberteatro] para Leningrado, una instalación que estaría poblada por “cibercriaturas” a escala humana, luces parpadeantes y sonidos de hormigón, piscinas de agua en cascada y gases vaporosos. Los visitantes seguirían los senderos a través de este extraño ambiente, caminarían por las piscinas con ropa protectora y evitarían las columnas de vapor y gas. Todo esto se debía programar para responder al paso del visitante. El *Cyberteatr* presentó a su público una simulación de la vida en un planeta extraño (lo que, según parecen sugerir sus autores, podría ser la Tierra en algún futuro trágico)²⁴.

Los lectores entusiastas de las novelas de Stanisław Lem y los artistas de *Dvizhenie* conocían las exploraciones del escritor polaco en la ciencia ficción, en lo que él llamaba las “cartas desde las estrellas”. La posibilidad de comunicarse con vida no humana fue un tema recurrente en sus escritos. En su primera novela, *Astronauti* [Los astronautas] (1951), se descubre en la Rusia más profunda un objeto extraño con datos extraterrestres que, cuando se descifran, contienen una amenaza para la Tierra proveniente de una civilización guerrera en Venus. Trabajos posteriores, como *Solaris* (1961) y *Głos Pana* [La voz de su amo] (1968), sugieren la imposibilidad de tales actos de interpretación. *Solaris* analiza un encuentro con un océano plasmático en un planeta distante que se cree, al menos por los científicos en la novela de Lem, que es una conciencia masi-

24 Lew Nussberg und Die Gruppe Bewegung Moskau 1962-1977, Museo de Bochum, Bochum, 1978.

va y viva. El planeta muestra fenómenos que desafían la gravedad y otras leyes de la física, características que solo pueden entenderse a través de metáforas inadecuadas, entre las que se encuentran las arquitectónicas y las musicales:

La esencia de esta arquitectura es un movimiento sincronizado y orientado hacia una meta precisa. Nosotros no observamos sino un fragmento del proceso, la vibración de una sola cuerda en una orquesta sinfónica de supergigantes; sabemos —y nos parece inconcebible— que arriba y abajo, en abismos vertiginosos, más allá de los límites de la percepción y la imaginación, millares y millones de transformaciones operan simultáneamente, ligadas entre sí como en un contrapunto matemático. Alguien ha hablado de sinfonía geométrica; pero no tenemos oídos para ese concierto²⁵.

De esta manera, Lem descarta rápidamente cualquier explicación para el comportamiento del planeta. Y, a medida que se desarrolla la novela, confunde cualquier esperanza de comunicación con este “ser” orgánico al describir como delirios destructivos sus efectos en la tripulación espacial en órbita sobre el planeta.

Ambas historias se convirtieron en largometrajes (un elogio dudoso, según el escritor polaco). En los casos de *Der Schweigende Stern* [La estrella silenciosa, conocida en castellano como Destino Espacial Venus, según la traducción del título inglés] (1960, dir. Kurt Maetzig) y *Solyaris* (dir. Andrey Tarkovsky, 1972), los estudios experimentales produjeron las bandas sonoras. El compositor polaco Andrzej Markowski grabó la banda sonora de la película de Maetzig en el Estudio Experimental de la Radio polaca. Allí, el equipo produjo sonidos convenientemente extraterrestres construyendo un oscilador electrónico que el compositor podía manipular haciendo movimientos ondulares con la mano, como el theremín²⁶. Con el uso

25 Lem, Stanislaw, *Solaris*, Barcelona, Ediciones Minotauro, 1977. Traducción: Matilde Horne y F. A..

26 Hayward, Philip, *Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema*. New Barnet, John Libbey Publishing, 2004, p. 27.

de magnetófonos, Markowski produjo un brillante collage sonoro. Los elementos del diseño de sonido de la película, como la interacción musical de los astronautas con las teclas y botones iluminados en el ordenador a bordo, se superponen con la banda sonora altamente atmosférica. Tan solo una década después, Eduard Artemiev produjo en Moscú la música para la obra *Solyaris* de Tarkovsky. El tema principal de la película toma su melodía del preludio coral de Johann Sebastian Bach *Ich ruf 'zu dir, Herr Jesu Christ* [Te llamo Señor Jesucristo], y se reproduce con el sintetizador ANS. Pero lo que destaca son los estruendosos acordes que acompañan a las imágenes del planeta en ebullición. En este caso, la linealidad de la melodía se cambia por la “espacialidad” masiva de los conjuntos de acordes multipista formados por tonos generados electrónicamente.

La música electrónica no solamente proporcionó un paisaje sonoro sobrenatural para estas exploraciones fílmicas en el futuro. En la generación de sonidos que no se originaron con el golpe de arco o con el golpe de una tecla, estas bandas sonoras se acercaron a la extrañeza desproporcionada que Lem adoptó como posible carácter de cualquier mensaje proveniente del espacio. Como dijo Artemiev acerca de la música que acompaña a la superficie de *Solaris* cuando llena la pantalla como un océano de colores palpitantes: “Obviamente, está compuesta por sonidos de la vida terrestre como si el océano los hubiera procesado... Los personajes de la película escuchan (o intentan escuchar) sonidos similares a los terrestres o sonidos que son una especie de pequeñas células o islas que quedan de la Tierra, y que logran identificarse a partir de la masa de ruidos extraños y todavía incomprensibles”²⁷. Aquí había un mensaje sin código.

27 Barry, Robert, “The Sound of Soviet Science Fiction”, soundandmusic.org 25 de julio de 2011, < <http://soundandmusic.org/features/sound-film/sound-soviet-science-fiction> > [1 de marzo de 2012]. Traducida para esta edición.

ENCUENTROS AL AZAR

En la década de 1960, la electrónica y la cibernética formaron una importante base común para el arte experimental y la música en Europa del Este. Pero no fue la única. El interés en la perspectiva aleatoria de la composición y expresión formó otra esfera de experimentación. En esta historia, el compositor estadounidense John Cage y el arte intermedia del grupo Fluxus desempeñaron papeles importantes.

Cage, activo desde finales de la década de 1920, fue quizás el personaje más influyente en la nueva música —o como él prefería llamarla, la música experimental— en los años 1950 y 1960. Es famoso por valorar el ruido y por emplear operaciones de azar en sus composiciones. Ya en 1937 anunció: “Creo que el uso del ruido para hacer música continuará y aumentará hasta que alcancemos una música creada con la ayuda de instrumentos eléctricos, que pondrán a disposición para fines musicales todos y cada uno los sonidos que se puedan escuchar”²⁸. Como compositor, empleó una gama ecléctica de instrumentos que incluían los desechos de la América industrial, como repuestos de automóviles usados y radios portátiles. Se podía usar cualquier sonido en la música. Igual que en su célebre composición *4'33"* (1952) —en la que a los intérpretes se les indicó no hacer nada durante toda la pieza—, afirmó que no es necesario que exista ninguna intención de hacer música para que haya música. Todo lo que se requería era abrirse a los fenómenos auditivos. Su interés por el azar se hizo evidente en su invento más famoso, el piano preparado. Se colocarían objetos extraños (tornillos, tenedores domésticos, fieltro y monedas) entre y sobre las cuerdas y los martillos del instrumento para producir timbres imprevistos y sorprendentemente hermosos. A principios de la década de 1950, Cage recurrió al *I Ching*, el libro chino usado para la adivinación, como una herramienta para la composición. El

28 Wayne Patterson, David, *John Cage: music, philosophy, and intention, 1933-1950*, Londres, Taylor and Francis, 2002, p. 140.

libro proporcionó un conjunto de operaciones aleatorias para generar música, como su ciclo de piano *Music of changes* [Música de cambios, 1951].

En estrecha colaboración con el coreógrafo Merce Cunningham y varios artistas, entre ellos Robert Rauschenberg y Jasper Johns, Cage abrió las puertas a la posibilidad de nuevos tipos de arte intermedia en los que participaban tanto la vista como la audición. De esta manera, sus actuaciones con instrumentos no convencionales anticiparon lo que más tarde, en los años 60, se denominó un “acontecimiento”. Por otra parte, su filosofía sobre el azar vio un potencial nuevo en la notación gráfica. Las imperfecciones del papel manuscrito podrían conformar las decisiones musicales (al igual que las cartas estelares del *Atlas Eclipticalis* de 1961-1962).

El fundador de Fluxus, George Maciunas, habló así sobre el carisma de Cage: “Dondequiera que John Cage fuese, dejaba un pequeño grupo de John Cages, en el que algunos admiten su influencia y otros no. Pero lo cierto es que esos grupos se formaron después de sus visitas”²⁹. Cage llegó a Varsovia en 1964 con la compañía de danza de Merce Cunningham para actuar en el Festival internacional anual de otoño de música contemporánea de Varsovia, después de actuar en septiembre en el Parque de la cultura y ocio Julius Fučík de Praga. De hecho, los músicos checos del conjunto *Musica Viva Pragensis* viajaron al norte para tocar con Cage en Polonia. Esta corta estancia en Europa Central tuvo, como lo atestiguan numerosas celebridades, un impacto considerable, y tal vez hasta mítico³⁰.

Fluxus, una red internacional de artistas y compositores formada en Nueva York a principios de 1960, ilustró la perspectiva de Maciunas. Muchos de sus compañeros habían sido estudiantes en el curso de música experimental de Cage en la New School for

29 Doris, David T., “Zen Vaudeville. A Medi(t)ation in the Margins of Fluxus” en Ken Friedman, ed. *The Fluxus Reader*, Chichester, Academy Editions, 1998, p. 95.

30 Jaroslav, Šťastný, “Black Magic is Good” en *akce slovo pohyb prostor*, Narodní Gallery, Praga, 1999, p. 348-349.

Social Research de Nueva York en 1958. Mostrando un rechazo hacia el fetichismo asociado al arte, los artistas de Fluxus investigaron el proceso y crearon eventos, además de obra múltiple barata. Maciunas enumeró los intereses de Fluxus: “anti-arte, arte conceptual, automatismo, ruidismo, brutalismo, Dadaísmo, concretismo, Letrismo, nihilismo, teatro de la indeterminación, *happenings*, prosa, poesía, filosofía, artes plásticas, música, cine, danza”³¹. Entre los primeros dispositivos artísticos de Fluxus estaban las partituras-evento, generalmente instrucciones textuales concisas para una acción, actuación o pensamiento con o sin música, firmadas y fechadas por el artista. Al igual que la notación musical convencional, las partituras-evento guiaban al intérprete. Estas instrucciones, que tal vez necesitaban unos cuantos apoyos y poca o ninguna habilidad, sirvieron para la perspectiva de DIY [*Do It Yourself*, hazlo tú mismo] de Fluxus y, por lo general, ofrecían considerable laxitud para la interpretación.

Con Maciunas, nacido en Lituania, como presidente auto-designado, Fluxus parece haber mirado al Este desde el principio. De hecho, Maciunas escribió a Nikita Khrushchev en 1962 en busca del apoyo del líder soviético para su visión de alianza entre la “sociedad realista revolucionaria de la URSS y los artistas realistas revolucionarios del mundo”. En esta idea se inspiró el matrimonio de la política radical y la estética en los primeros años de la Unión Soviética (representada en la mente de Maciunas por *LEF*, *Levy Front Iskusstv*, una revista editada por Osip Brik y Vladimir Mayakovsky en la década de 1920)³². La propuesta de Maciunas fue organizar un “festival mundial de arte y música concretista, que se extendiera y se centrara en los estados socialistas, durante el cual se podría presentar el arte visual y sonoro realista-concretista

31 Hendricks, Jon ed., *Fluxus scores and instructions: the transformative years*, Detroit, Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, 2008.

32 Cuauhtémoc, Medina, “The ‘Kulturbolschewiken’ II: Fluxus, Khrushchev, y “Concretist Society” en *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. ° 49/50, 2006, pp., 231-243.

más novedoso y progresista, con composiciones de todas partes del mundo”. Parece que no se recibió ninguna respuesta del Kremlin. No obstante, las primeras publicaciones de Fluxus describían una división en Europa del Este, incluyendo entre sus miembros a Patkowski, el fundador del Estudio Experimental de la Radio polaca, y a Andrei Volkonskii, uno de los primeros compositores de la Rusia soviética que experimentó con técnicas serialistas y de doce tonos o dodecafónicas. Ninguno de los dos conocía sus incorporaciones en ese momento. En 1962, Maciunas también escribió al compositor Krzysztof Penderecki con la esperanza de asegurar su apoyo como coeditor de una publicación de Fluxus en Polonia. Envío las *Fluxkits* (colecciones de múltiplos de artistas, a veces embaladas en maletas) al compositor experimental Edison Denisov en Moscú y al poeta concretista Jiří Kolář en Praga, y mantuvo correspondencia con el compositor Miroslav Miletić en Croacia.

Los planes de Maciunas para forjar alianzas en el Este se vieron adelantados por los del artista danés Eric Andersen, un representante de “Fluxus Norte”, quien realizó un viaje a Polonia, Checoslovaquia, Hungría, Ucrania y Rusia en 1964, interpretando sus propias composiciones y las del miembro de Fluxus, La Monte Young. El *Opus 52* de Andersen, escrito en Varsovia para la Radio polaca, era una composición típica de Fluxus. La partitura que dirige a los intérpretes comienza:

En esta pieza pueden participar un número indistinto de cualesquiera instrumentos. Antes de la actuación, el público debe elegir uno de los distintos libretos de orquestación que se usarán en la pieza: si el público no puede decidir, entonces lo hará la orquesta; si la orquesta no puede decidir, entonces lo hará el director; si este no puede decidir, entonces no habrá actuación³³.

33 La partitura de evento de Andersen aparece en *Czech in Jiří Valoch, Partitury. Grafická hudba, fónická poezie, acke, parafráze, interpretace* (Praga: 1980).

Para los artistas de Fluxus como Andersen, los pequeños sonidos y las operaciones prácticas implicadas en un concierto, que tradicionalmente se ignoran, fueron tan importantes como la propia obra musical. En verdad, estas operaciones no tenían por qué resultar en sonidos obviamente musicales o incluso audibles.

Al recordar su gira de 1964, Andersen escribe: “Para divertir a George [Maciunas] y mostrar que se llevó a cabo al menos un reflejo de su ‘Gran gira siberiana de agitación y propaganda’, le enviamos una colorida postal desde Moscú”³⁴. La postal anunciaba que se había organizado un “gran evento de Fluxus en la Plaza Roja. Entre otras cosas, hemos interpretado el concurso de meadas y la *Sinfonía de los penes jóvenes* [Young Penis Symphony] de Nam June Paik”. A Maciunas no le hizo gracia y excomulgó a Andersen de Fluxus, aunque temporalmente.

Maciunas, que vivió en Nueva York y durante un breve período en Alemania Occidental a principios de la década de 1960, luchó por establecer relaciones firmes con artistas de Europa del Este. Sin embargo, los tipos de ideas y técnicas vinculadas con los artistas de Fluxus, como las partituras-evento, los *happenings* y el arte intermedia, allí se desarrollaban de forma independiente. Por ejemplo, en la Galería Krzysztofory de Cracovia en 1964, Bogusław Schaeffer organizó un concierto ininterrumpido para piano (*Non-stop for Piano*), un espectáculo de siete horas y 38 minutos de duración que contaba con los músicos John Tilbury y Zygmunt Krauze, y los artistas Tadeusz Kantor, Kazimierz Mikulski y Marian Warzecha. La partitura de Schaeffer, escrita cuatro años antes, especificó que la duración del *happening* podría variar de seis a 480 minutos. Gracias a la combinación de proyecciones de imágenes y elementos teatrales, el *Non-stop* también tuvo una función de piano preparado. Al mismo tiempo, Milan Knížák y sus colegas del grupo *Aktuální umění* organizaron *happenings* y ambientes en los patios y callejones de Praga. En *Aktuální pro-*

34 Andersen, Eric, *Fluxus East: Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa*, Künstlerhaus Bethanien, Berlín, 2007, pp., 60-62.

cházce po Novém Světě [Caminata real alrededor de Svět] (1964), descrita como una “acción para los sentidos”, los participantes se encontraron con escenas extrañas en este distrito en decadencia: accedieron a una pequeña habitación, fueron encerrados y empaquetados con perfume; de vuelta en la calle, pasaron al lado de un contrabajista que inclinaba el instrumento sobre su espalda y de una mujer sentada en un sofá tocando una radio de transistores. La preferencia del artista checo por la calle en lugar de la galería, sus actitudes antiartísticas y su autoedición enérgica rivalizaron con Maciunas, y se le ofreció el puesto de “Director de Fluxus Este”. En octubre de 1966, Knížák organizó un concierto Fluxus en Praga, en el que compartió escenario con los artistas Fluxus Ben Vautier, Dick Higgins, Alison Knowles y otros.

Los primeros experimentos de Knížák con el sonido se remontan a 1963, cuando comenzó a producir lo que denominó *Destruovaná Hudba* [Música Destruída], al dañar y alterar los discos de larga duración. Los orígenes de esta práctica se encuentran en el simple acto de reproducir los discos una y otra vez hasta que se dañan los surcos y la aguja. La aguja se pegaría en los fragmentos o saltaría por encima de los mismos. Para Knížák, esto “creó un tipo de música completamente nuevo, sorprendente, discordante, agresivo y divertido”³⁵. Desarrolló más esta práctica al quemar los discos y al alterar su superficie con pintura. Se llevaron a cabo otras modificaciones cortando a la mitad y en cuartos los diferentes discos, y pegando luego las partes para formar un “nuevo” disco. Esto introducía un efecto de percusión tanto aleatorio como regular cuando la aguja golpeaba la unión. Bajo el sonido del “ritmo” regular de la aguja que saltaba, se podían escuchar breves fragmentos de música clásica y pop. Originalmente concebido como una experiencia sonora, un coleccionista —Gino de Maggio— montó en una pared parte del trabajo de Knížák a principios de los setenta. A partir de este momento, Knížák reconoció esos discos como

35 Kelly, Caleb, *Cracked Media. The Sound of Malfunction*, Boston, MIT, 2009, p. 144.

Véase también la página 155 de este libro.

esculturas y comenzó a aumentarlos con pequeños instrumentos musicales como silbatos de plástico.

Se puede establecer una conexión estrecha entre las formas de los LP's radicalmente alterados de Knížák, y sus actividades como intérprete. A partir de 1967, *Aktuální umění* organizó actuaciones que buscaban el escándalo bajo el nombre de *Apoštolové* [Los apóstoles], *Děti bolševismu* [Los niños del bolchevismo] y después simplemente *Aktual*. El grupo probó a su público con canciones que no se podían bailar o quizás ni siquiera disfrutar. Al regocijarse en la disonancia, la banda proto-punk buscó instrumentos no convencionales entre los que se incluían una sirena, una motocicleta, un taladro, chatarra e instrumentos dañados. De manera similar, las letras de Knížák a veces eran "objetos encontrados" secuestrados de la música pop y privados de sus melodías familiares, o repetían tópicos ("La vida es una lucha" / "Život je boj") una y otra vez hasta convertirse en trivialidades sin sentido. Fuera de la cultura oficial y huyendo de la popularidad, *Aktual* ocupó los márgenes no conformistas de la cultura en Checoslovaquia. Hoy perduran pocos rastros de sus actividades: una publicación de *samizdat* titulada *Zpěvník Aktual* [Libro de canciones Aktual] (1968) y una *magnitizdat* (cinta de bobina a bobina autopublicada) con el título en inglés *Some Songs of Aktual band* [Algunas canciones de la banda Aktual] (1972).

OPERACIONES AL AZAR

El apoyo de Cage a la indeterminación y los intereses de Fluxus en los eventos se acompañaron con otras nuevas conceptualizaciones del modernismo que surgieron como secuelas del estalinismo en Europa del Este. En Polonia, por ejemplo, el arquitecto y artista Oskar Hansen fue el autor de la teoría de la *Forma Otwarta* [Forma Abierta] publicada en 1957³⁶. En este breve manifiesto

36 Hansen, Oskar, "Forma Otwarta" en *Przegląd Kulturalny*, n.º 5, 1957.

abogó por formas espaciales que estaban inacabadas y, por su carácter incompleto, necesitaban la creatividad o la participación de los espectadores o usuarios. Según Hansen, el espacio debe analizarse en clave de movimiento, ya sea en términos de un potencial sincrónico para que lo reorganicen aquellos que lo ocupan, o en su capacidad diacrónica de cambiar con el tiempo. Al involucrar a sus audiencias/usuarios, las formas abiertas tenían la capacidad de recordar al público el hecho de su propio ser corporeizado. También harían que el individuo estuviera más en sintonía con lo ordinario: “Cuando el dadaísmo rompió en la pintura la barrera de la estética tradicional, la forma abierta en la arquitectura también nos acercará a ‘lo ordinario, lo mundano, lo que se encuentra, lo roto, lo accidental’”³⁷. Fue básicamente una concepción social y descentrada del espacio y la creatividad. La teoría de Hansen también ofreció nuevas formas de conceptualizar la arquitectura moderna. Los edificios diseñados como “formas abiertas” estarían positivamente “incompletos”, dando oportunidades a sus ocupantes para que configuren su entorno de manera significativa. Con una aplicación universal prometedora, Hansen vio este estilo como una forma de redefinir los memoriales públicos, las urbanizaciones y las obras de arte.

Hansen tenía vínculos y relaciones profesionales estrechas con compositores y músicos, entre ellos Patkowski, el fundador del Estudio Experimental de la Radio polaca. Concibió el pabellón *Moje Miejsce, Moja Muzyka* [Mi espacio, mi música] para el festival de otoño de Varsovia en 1958, el foro internacional más importante para compositores experimentales en Europa del Este. Cuando trabajaba con Patkowski, Hansen experimentó con la “espacialidad de la música”, lo que denominó un “espacio-tiempo audiovisual”. Se suspendería una gran estructura de tela en un parque, como una camisa con mangas, cada una equipada con un altavoz en su extremo. Se animaría a los espectadores a moverse a través del espacio.

37 Newman, Oscar, *Ciam '59 in Otterlo. Documents of Modern Architecture*, Tiranti, Hilversum, 1961, p. 191.

En palabras de Hansen, “cada uno podría recorrer su camino elegido en relación con la música, casi como si fuera su dueño... la relatividad espacial de la recepción de la música acercó al oyente a una experiencia íntima de la misma... integrando el sonido con los movimientos de los oyentes, así como con los árboles y las nubes”³⁸. El objetivo de Hansen no era estimular la sensación, sino la imaginación.

Si bien el pabellón de 1958 no se materializó, las otras “formas abiertas” sí lo hicieron. En septiembre de 1966, la Galería Foksal en Varsovia acogió una “seans audiowizualną” (actuación audiovisual) creada por el compositor Zygmunt Krauze y los artistas Henryk Morel, Cezary Szubartowski y Grzegorz Kowalski (uno de los últimos estudiantes de Hansen). Tras acceder a la galería a través de una estrecha rendija y a lo largo de una “manga” de lienzo brillante, el público —en grupos de diez— se encontró en el espacio oscurecido e indefinido de la galería. Bajo sus pies, el suelo estaba cubierto con una cama de cristales rotos debajo de una lámina de metal, mientras que el espacio en sí estaba lleno de objetos metálicos recogidos de un desguace, entre los que se incluían enormes muelles, paneles curvados y barriles rotos. El espacio final antes de la salida estaba lleno de redes que “atrapaban” al visitante. Con el título *5x*, la instalación fue escenario de cinco eventos organizados en cinco tardes consecutivas. La primera noche contó con una actuación de 45 minutos de la mano de Cornelius Cardew, David Bedford y John Tilbury en la que interpretaron tonos prolongados de una composición de La Monte Young. Se introdujeron otros “instrumentos” en diferentes noches, incluyendo un micrófono, una radio de transistores y una caja de música amplificadas. No se dio el papel principal a los músicos británicos que estaban en la ciudad para el festival de otoño de Varsovia. Cada actuación dependía de la interacción del visitante con estos instrumentos o de los objetos y las luces en el espacio (para motivarlo la tarjeta de invita-

38 Hansen, Oskar, *Towards Open Form*, Frankfurt/Varsovia, Foksal Gallery Foundation / Revolver, 2005, p. 136. Traducida para esta edición.

ción llevaba las palabras “esta entrada autoriza a la participación y a la co-creación”). Los organizadores del evento escribieron:

Desde el principio hasta el final, cada actuación era diferente para cada participante. El inicio comenzaba en el momento de la entrada, cuando se ponía en marcha la instalación, y el momento de la salida dependía de la decisión del individuo. A lo largo de la actuación, se producían intercambios irregulares entre los participantes. Sus acciones provocaban situaciones de intensidades variables³⁹.

Este énfasis en la entidad del individuo no era simplemente una técnica compositiva para la generación del nuevo arte. Era la expresión de una filosofía que rechazó el papel determinante del experto o de la autoridad. (Esto sucedió en paralelo al pensamiento de Cardew detrás de la *Scratch Orchestra* que el compositor británico formó en Londres con músicos profesionales y no cualificados en la primavera de 1969).

El énfasis en la interpretación y la expresión libre también fue palpable en la forma en que los artistas y compositores se acercaban a la notación musical. Los compositores, en busca de sonidos novedosos, necesitaban nuevos sistemas de notación. La partitura de Penderecki, *Polimorfia* (1961), una pieza *sonorista* para cuarenta y ocho cuerdas, contiene numerosos símbolos inventados por el propio compositor. Como una composición escrita para conseguir efectos tímbricos particulares, Penderecki indicó a los músicos que tocaran la nota más alta del instrumento con un triángulo negro sobre el pentagrama (el tono preciso de la nota no es importante). Este fue uno de los 21 signos idiosincrásicos publicados en la partitura de 1963 editada por Moeck Verlag. Otra anotación dirige a cada intérprete para puntear su arco o golpear la silla con sus talones, con el fin de producir efectos de vibración inquietantes en todo el auditorio. La característica más sorprendente de la partitura

39 5x, un folleto publicado por la Galería Foksal, Varsovia, 1966, no paginado. Traducida para esta edición.

es la disposición de distintas líneas de instrumentos, con altibajos irregulares, para representar una masa de sonido de tonos ininterrumpidos que se deslizan. Algunos son más gruesos que otros para indicar un grupo de tonos (un acorde compuesto por tonos adyacentes). Estas oscilaciones gráficas tienen su origen en electroencefalogramas de pacientes en un centro médico de Cracovia donde Penderecki trabajaba como voluntario. Planificó la medición de sus ondas cerebrales mientras escuchaban una grabación de su composición anterior y más conocida, *Tren ofiarom Hiroszimy* [Treno para las víctimas de Hiroshima] (1960). *Polimorfia* ofrece a su público una experiencia verdaderamente escalofriante; algunos fragmentos suenan como si se desmantelaran los instrumentos, desnudos hasta quedar en sus materias primas, mientras que en otros los violines pululan como un espíritu infeliz.

Los sistemas innovadores de notación gráfica no se crearon simplemente para proporcionar herramientas de interpretación mejores y más “precisas”; algunos usaron la partitura para reevaluar la relación entre el compositor y el intérprete. Cage, por ejemplo, desarrolló técnicas no convencionales para generar “su” música: la partitura para *Variaciones I* de 1958 adopta la forma de seis cuadrados transparentes, uno con puntos de varios tamaños y el resto con cinco líneas que se cruzan. El intérprete combina los cuadrados de cualquier manera; los puntos son signos de sonidos y las líneas funcionan como ejes para varias características de estos sonidos, como la estructura de frecuencia más baja y de armónicos más simple. Un número indistinto de intérpretes puede tocar la pieza en cualquier tipo y cantidad de instrumentos. En dichas obras, la composición ya no solo era un asunto del “compositor” individual.

En el contexto de las ideologías tecnocráticas de Europa del Este, este ataque a la autoridad tuvo un claro atractivo. Y, al igual que la teoría de la “forma abierta” de Hansen, también cumplió el sueño de restaurar la entidad del individuo (un imperativo que se expresó ampliamente durante el deshielo después de la desestalinización a finales de los años 50, y se revivió en Checoslovaquia

durante la Primavera de Praga). En 1969, el musicólogo y violonchelista eslovaco Milan Adamčiak afirmó que “La función de un intérprete no es reproducir, sino adoptar un enfoque productivo y creativo en la composición». Una composición es solo una sugerencia, un programa, una guía para una mejor autorrealización del intérprete... El intérprete no debe reproducir el trabajo o las ideas del autor, sino continuar desarrollándolos o incluso formándolos desde cero”⁴⁰. Adamčiak cumplió su palabra. En el mismo año, preparó la obra *Prvy Večer Novej hudby* [Primera noche de música nueva] en Ružomberok, con Robert Cyprih y Jaroslav Vodák. Adamčiak tocó una “partitura tridimensional” (“trojzmeraná partitura”) que se lanzó como un dado durante la actuación.

Adamčiak tenía un espíritu afín en Milan Grygar, un artista residente en Praga. Desde mediados de la década de 1960 comenzó a producir lo que denominó “dibujos acústicos mecánicos”. Al colocar en horizontal una hoja de papel, podía emplear varios objetos ordinarios como herramientas de dibujo. Los peines, los resortes, las ruedas dentadas, las peonzas y los juguetes de cuerda se sumergirían en tinta y luego se girarían o arrastrarían sobre la superficie del papel. Comportaba un cierto grado de azar, pues los juguetes mecánicos se golpeaban entre sí. Para crear otro tipo de dibujo, Grygar insertó fósforos encendidos en los picos de los pájaros bebedores de juguete. Estos instrumentos no se seleccionaron solamente por su potencial para hacer marcas: también hacían ruidos cuando se movían sobre la superficie del papel. Grygar grabaría en una cinta magnética el proceso de hacer el dibujo, produciendo así un registro de cada dibujo acústico. Cuando a día de hoy se exponen juntos, se le pide al espectador que reconstruya el dibujo como un evento o incluso como una actuación. A finales de la década de 1960, a Grygar le preocupaban los procedimientos aleatorios en la producción de partituras dibujadas para la actuación. Sus partituras de color de 1969 a 1970 muestran grupos de puntos de colores

40 Adamčiak, Milan, *Mladá tvorba*, vol. 14, n.º 10, 1969, p. 27.

organizados en cuadrículas en una página que sugiere ligeramente música, aunque no se indica. Su partitura *Finger Score* de 1972 se generó al puntear con los dedos llenos de tinta veintiséis páginas que se habían preparado con líneas de pentagrama. En 1981 se le entregó al percusionista Alan Vitouš, quien interpretó libremente estas manchas líquidas sobre platillos resonantes.

No todas las interpretaciones de partituras gráficas fueron tan liberadoras, *incluso* cuando se interpretaban por sus propios compositores. Katalin Ladik, una poeta miembro del grupo Bosch + Bosch en Novi Sad, Yugoslavia, a principios de la década de 1970 creó partituras gráficas en collage para lo que bautizó como “fonopoética”. Al recortar material de brillantes revistas de mujeres de Alemania Occidental como *Burda*, así como otros materiales gráficos entre los que se incluyen patrones de costura y sellos, Ladik creó potentes imágenes para usarlas en actuaciones públicas, interpretándolas in situ. Si bien se utilizaron vestigios ocasionales de la notación musical tradicional en sus collages, su propósito fue mayormente asociativo, al igual que la referencia a las formas de canciones tradicionales en sus obras *Pastorale* (1971), *Eine kleine Nachtmusik* (1972), *Aria en fa mayor* (1978) o en la *Sonata para la señora DDR Leipzig* (1978). *O-pus*, una película de 1972 realizada por Attila Csernik e Imre Póth se usó en sus actuaciones en directo, igual que sus partituras de collage. Ladik improvisó por primera vez una banda sonora en directo para esta película con numerosas expresiones gráficas de la letra “o” en una capilla en Balatonboglár, Hungría, donde György Galántai organizó una serie de acciones y actuaciones de artistas a principios de los años setenta. Más tarde, se grabó una versión en el estudio. Con una vertiginosa gama de efectos vocales y tonos, el sonido de esta vocal se eleva desde los chillidos histéricos hasta los gemidos orgásmicos. Como si se tratara de tipos de edición, técnicas de elongación y duplicación del tono disponibles en el estudio, la voz “natural” de Ladik parece extrañamente involuntaria. Al descomponer el lenguaje en fonemas (como en el caso

de *O-pus*) o en palabrotas (como en la obra de Milko Kelemen, *Yebell*, que interpretó en 1972), Ladik acentuó las cualidades involuntarias e incluso instintivas del lenguaje.

Algunos compositores recurrieron a textos y a estructuras preexistentes para generar nuevas composiciones. Al igual que las teorías estructuralistas del lenguaje que luego se debatían en la academia, estas obras rompían con las ideas románticas de originalidad y creatividad. Como hemos visto, Penderecki creó su composición *Polimorfia* al “leer” los electroencefalogramas realizados en pacientes psiquiátricos que escuchaban su música. En la década de 1970, el compositor húngaro Zoltán Jeney recurrió a diferentes tipos de sistemas encontrados en juegos, textos, datos meteorológicos e incluso mensajes de télex para aportar materiales no musicales a sus composiciones. Por ejemplo, *Impho 102/6* (1978), una pieza minimalista que se reproduce en antiguos platillos resplandecientes, proviene de la dirección de télex de un hotel de Tokio. Con esta obra, posiblemente la más exitosa de esta clase, la artista Dóra Maurer trabajó con Jeney en 1980 para hacer una película, *Kalah*. La estructura del sonido y de las imágenes se obtuvo a través de este juego tradicional árabe en el que se jugaba con 72 piedras. Maurer preparó paneles de colores —que se correspondían con el volumen y el tono de las notas en una escala cromática— que grabó durante tres días en una película en los Estudios cinematográficos Pannonia, en Budapest. Luego pasó otras tres semanas editando cuidadosamente el celuloide para que coincidiera fielmente con los ritmos rápidos de la música electrónica de Jeney. El resultado es inquietante a medida que el espectador se esfuerza, y falla, en dar sentido a las rápidas combinaciones de sonidos y notas. *Kalah* captura la preocupación de Maurer por los efectos del cambio —el movimiento marginal o la perturbación de una imagen fílmica— sobre la cognición. *Kalah* no se hizo para verse sino para experimentarse y, de hecho, Maurer y Jeney imaginaron a sus espectadores bajo una pantalla de proyección curva.

Otras formas de codificación creativa obtuvieron conclusiones bastante más críticas. En 1974 y 1975 los artistas soviéticos Vitaly Komar y Aleksandr Melamid crearon obras de arte criptográficas bajo el título común de *Códigos*. Utilizando documentos estatales como el pasaje que describe el derecho a la “libertad de expresión” en la Constitución de la Unión Soviética, crearon pinturas geométricas, aparentemente abstractas, en las que se reemplazaron las letras por bloques de color. Organizadas como palabras y oraciones, estas “abstracciones ideológicas” evidentemente contenían mensajes. El espectador tenía que actuar como un criptógrafo para leerlos. Estas y otras obras atrajeron la atención internacional y al dúo se le invitó a exponer en la Galería Ronald Feldman en Nueva York. Cuando las autoridades soviéticas les negaron la oportunidad de viajar a EE. UU., Komar y Melamid interpretaron el contenido de un pasaporte interno soviético como una partitura musical en la que cada letra se correspondía con una nota. Después, en febrero de 1976, Komar y Melamid decidieron que este famoso documento —síntoma de la desconfianza de las autoridades comunistas en el pueblo— se interpretara simultáneamente por músicos de todo el mundo mientras ellos permanecieran en Moscú, negándoseles la oportunidad de viajar. En la galería Feldman de Nueva York, la artista de Fluxus Charlotte Moorman interpretó al piano esta composición. Un reportero en noticias de arte describió el eco de esta actuación a ambos lados del mundo dividido:

El público de Moscow, Idaho, formado principalmente por agricultores, lo escuchó por la radio y llamó a la emisora horas después para preguntar qué era. En Moscú, URSS, ese día se le dijo a Feldman, en una conversación telefónica mantenida con los artistas más tarde, que se había reproducido una cinta en un apartamento. En el evento también participó la policía soviética, que fotografió a los miembros del público cuando entraban desde la calle⁴¹.

41 Newman, Amy, “The celebrated artists of the end of the second Millenium A.D.” en *Art News*, n.º 75, 1976, p. 44.

La pieza no solo llamó la atención con respecto a la difícil situación de Komar y Melamid, sino también sobre las técnicas de alegoría, y lo que a veces se denominaba el “idioma esopo”, que empleaban artistas y escritores para evadir la censura en la Unión Soviética.

LA VOZ DE SU AMO

En un ensayo de 1932, el dramaturgo marxista Bertolt Brecht imaginó que las políticas progresistas liberaban las ondas de radio: “La radio sería el medio de comunicación más maravilloso que se pueda imaginar en la vida pública, un enorme sistema conectado, es decir, sería de ese modo si fuera capaz no solo de transmitir, sino de recibir, de permitir que el oyente no solo escuchara, sino que hablara, y no de aislarle, sino de conectarle. Irrealizable en este sistema social, factible en otro, estas propuestas que, después de todo, son tan solo las consecuencias naturales del desarrollo técnico, ayudan a la propagación y configuración de ese *otro* sistema”⁴². En la década de los 60, la radio en Europa del Este a menudo demostró lo contrario, como la falta de comunicación en las sociedades bajo el régimen comunista. Las fábricas y los hogares soviéticos tenían radios de altavoces con cables, *radiotochki*, sintonizadas en emisoras predeterminadas. Ofrecían al oyente en la fábrica, en la oficina o en casa la elección limitada de escoger entre dos emisoras de transmisión estatal. La señal era constante e inquebrantable: la única opción real era encenderla o apagarla. La libertad de explorar las ondas de radio para aquellos que tenían sintonizadores de radio —potencialmente un viaje imaginario a través de la división de la Guerra Fría del Este al Oeste o incluso a China— a menudo también estaba limitada por el bloqueo de las señales de radio. La Voz de América y el servicio en idioma ruso de la BBC se bloquearon desde el inicio de la Guerra Fría. En los años siguientes también se obstaculizaron

42 Brecht, Bertolt, “The Radio as an Apparatus of Communication” en *From Brecht on Theatre*, traducido y editado por Jon Willett, Nueva York, Hill and Wang, 1964.

otras emisoras. Radio Beijing y Radio Tirana fueron víctimas de la “ruptura” con Moscú que llevaron a cabo los partidos comunistas chinos y albaneses.

En el transcurso de los años sesenta y setenta, el sistema de interferencia sónica se volvió más complejo, con diferentes sonidos de bloqueo que se transmitían desde emisoras de interferencia locales y puestos de monitorización organizados en una extensa red. Los programas en idioma polaco emitidos por Radio Free Europe, por ejemplo, se bloquearon con emisores de interferencias en Kiev, Leningrado e incluso en Tashkent. El uso primitivo de señales generadas electrónicamente —que a menudo se “tambaleaban” en la frecuencia— se vio incrementado por los bucles de cinta que transmiten el lenguaje e incluso la música instrumental ligera (utilizada en Polonia en la década de 1970 para bloquear las transmisiones de Radio Free Europe). A pesar de su incoherencia, las texturas de sonido resultantes estaban, según ha argumentado Jacques Attali, llenas de significado:

[El ruido] Es, en efecto, en sí mismo, a pesar de la muerte que contiene, portador de un orden, de una información nueva. Esto puede parecer extraño. De hecho, el ruido crea un sentido: en primer lugar, porque la interrupción de un mensaje significa la interdicción del sentido difundido, la censura y la escasez⁴³.

De hecho, el desglose de las transmisiones de radio en cafonía podría tomarse como un fuerte signo de desaprobación del Estado. En Checoslovaquia, por ejemplo, las transmisiones de radio occidentales fueron duramente bloqueadas después de que las fuerzas del Pacto de Varsovia invadieran el país en agosto de 1968, y se reavivaron en Polonia durante las protestas populares que tuvieron lugar en 1970.

Attali señala una segunda posibilidad liberadora del ruido: “la misma ausencia de sentido, en el ruido puro o en la repetición

43 Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, traducc. José Martín Arancibia, Valencia, 1977, p. 67.

insensata de un mensaje, al descanalizar las sensaciones auditivas, libera la imaginación del oyente”. Aunque puede haber tenido en mente algo como la metafísica del *drone*, la capacidad de la disonancia para generar pensamiento se manifestó en una serie de actuaciones producidas en Polonia por el artista Krzysztof Wodiczko (que trabajaba como diseñador para la industria electrónica polaca) y el compositor Szabolcs Esztényi. En *Same Tranzystory* [Solo transistores de radio], organizados en 1970, prepararon una sala con una partitura gráfica y doce transistores de radio, un producto relativamente nuevo en la República Popular. Un grupo de músicos de la Sección de jóvenes artistas de la Asociación de compositores polacos recibió instrucciones de “tocar” las radios. Esztényi dirigió el grupo. Aunque la composición especificaba el volumen y la frecuencia, cada radio estaba sintonizada a una longitud de onda diferente y, por lo tanto, el resultado no era armónico. El collage de sonidos no era diferente de los efectos de la interferencia de radio⁴⁴. Todos los intérpretes, incluidos Wodiczko y Esztényi, llevaban tapones para los oídos.

Aunque está claramente en deuda con las interpretaciones previas de Cage con la radio —igual que el célebre *Imaginary Landascape No 4* interpretado en 1951 por 24 artistas con 12 radios en el teatro McMillin de la Universidad de Columbia en Nueva York—, el contexto formado por la radiodifusión estatal y la adición “menor” de los tapones para los oídos son las claves para la interpretación de la actuación de Wodiczko y Esztényi en 1970. Lo mismo se puede decir de otra obra de Wodiczko de este periodo. En 1963, Cage había concebido la partitura de evento *0'00"*, que iba a ser “tan solo la continuación del trabajo diario de alguien, sea cual sea, siempre que no sea egoísta, pero que cumpla una obligación para con otras personas, realizada con micrófonos de contacto, sin ninguna idea de concierto, teatro o público, sino simplemente continuando con su trabajo diario, que ahora sale a través de los

44 Ronduda, Łukasz, “Krzysztof Wodiczko – projektowanie i sztuka” en *Piktogram*, n.º 7, 2007, pp., 12-17.

altavoces”⁴⁵. Aquí se intensificó, literalmente, una de sus preocupaciones centrales: “que todo lo que hacemos es música o puede convertirse en música”. Wodiczko, mientras trabajaba con el consejo técnico del Estudio Experimental de la Radio polaca, produjo una obra que llamó la atención sobre el carácter siniestro de su modo de colocar micrófonos. Su obra, *Instrument osobisty* [Instrumento personal] (1969) era un dispositivo que se colocaba en la cabeza y en las manos. En respuesta a los movimientos del portador, el dispositivo hizo posible que el individuo amplificara o disminuyera los graves de los sonidos del ambiente. Un sensor en el guante convirtió la mano en un micrófono, como una extraña combinación de instrumentos musicales de Theremin y sus dispositivos de espionaje. El *Instrument osobisty* fue un dispositivo alegórico que aludía a la vigilancia y la anomia en la República Popular. Al mismo tiempo, el usuario se excluía a sí mismo del colectivo (un requisito, cuando Wodiczko especificó que el *Instrument osobisty* era “para uso exclusivo del artista que lo creó”). La medida en que los movimientos de Wodiczko eran los suyos propios, determinados por la tecnología que portaba, seguía siendo incierta. La imagen del “músico” bajo el control de su instrumento sugería una nueva sensibilidad posthumanista que emergía en el mundo progresista del socialismo de estilo soviético.

YO NO SOY EL QUE HABLA

Al convertir la mano en una extensión del oído, el *Instrument osobisty* de Wodiczko recuerda las visiones más radicales e inquietantes del novelista y futurólogo Stanisław Lem. En su libro *Summa Technologiae* (1965), Lem exploró las trayectorias de la tecnología a largo plazo, incluida la ciborgización del cuerpo, por ejemplo, con sistemas artificiales para regular la digestión que permitirían adaptarse a diversos entornos cósmicos. Para Lem, los dispositivos de

45 Kahn, Douglas, *Noise, water, meat: a history of sound in the arts*, Boston MA, MIT Press, 1999, p. 194.

comunicación por radio presentaban un potencial ilimitado como prótesis: “Si la cuestión del lenguaje tiene que resolverse ‘de forma cósmica’ mediante el uso continuo de la comunicación por radio”, escribió, “la boca desaparecerá”⁴⁶.

La pérdida de la voz podría haber sido presentada por Lem como un destino lejano para la humanidad, pero también era un motivo de ansiedad en el presente. Al inicio de su trayectoria profesional en EE. UU., Komar y Melamid promocionaron la obra *Super Objects – Super Comfort for Super People* [Súper objetos – Súper Confort Para Súper Personas] (1976), un conjunto de 36 fotografías en color y paneles de texto que describen dispositivos y productos de consumo soviéticos imposibles. Un producto, de la marca *Olo*, era un anillo pendiente para la lengua adornado con una perla (imagen 27). Esto no era tanto una pieza tecnológica como un ejercicio de magia. A se le dio la función de garantizar que, de la boca del usuario, solo salieran palabras positivas: “¡Cada palabra es una perla!” Al igual que el *Instrumento personal* de Wodiczko, esta tecnología misteriosa pasó a ser un comentario de las formas en que se distorsionó la comunicación en el universo soviético.

Incluso en aquellos países que ofrecían mayor libertad de expresión que la Unión Soviética de Brezhnev, la voz parecía ser una facultad en peligro. En 1975, Vladan Radovanović, compositor y artista con un gran interés en lo que él mismo denominó arte *vo-covisual*, hizo una grabación en el Estudio Electrónico de la Radio de Belgrado, que luego se lanzó como un sencillo de 45 rpm. Con el título *Glas iz zvučnika* [La voz desde el altavoz], la obra ofrece un conjunto de reflexiones sobre la grabación y transmisión del sonido de una voz. Hablando directamente al oyente, Radovanović comienza así:

46 Lem, Stanisław, *Summa technologiae*, Cracovia, Wydawnictwo Literackie, 1964, p. 381.

Cada uno de ustedes puede escucharme.
Esta voz está en cada uno de ustedes.

Esta voz está en el altavoz.
Esta voz no tiene nada que ver con el altavoz.

Esta voz está donde está el altavoz.
Esta voz está donde está usted.
Esta voz llega a sus oídos.
Sus oídos llegan a esta voz.

Esta voz nace antes de que la escuche.
Esta voz perdura después de que la haya escuchado.

En estas afirmaciones contradictorias, aunque no irreconciliables, Radovanović parece preguntarse cuándo y dónde está y cuál es su voz cuando sale de un altavoz. El lenguaje, considerado durante mucho tiempo como una capacidad humana determinante, parece convertirse en el producto de las operaciones del ingeniero de sonido. Esto queda claro cuando Radovanović anuncia, aparentemente a *sotto voce*: “Esta voz es más silenciosa pero el significado no ha cambiado. La voz cada vez más silenciosa también puede significar otra cosa”. A medida que disminuye el volumen, dice; “Me vuelvo más y más silencioso, pero solo en la grabación. De hecho, hablo tan alto como al principio. De hecho, ni siquiera soy yo el que habla”. Aquí, la voz electroacústica de Radovanović se une a un debate filosófico sobre la preferencia que se le da a la voz como la expresión auténtica del yo y el canal directo del pensamiento. El escrito de Jacques Derrida, a finales de la década de 1960, sobre la deconstrucción se propuso derrocar a la “metafísica de la presencia”. La valorización del lenguaje, según el filósofo francés, subestimó el carácter prostético del lenguaje. *Glas iz zvučnika* también forma parte de un conjunto de obras sonoras que abordan el fenómeno de la escucha, igual que *I'm Sitting in a Room* (1969) de Alvin Lucier y *Handphone Table* de Laurie Anderson (1978).

Si, como dice Radovanović, “no soy yo el que habla” (“it’s not me talking at all”), entonces su discurso debe ser un acto de ventriloquía. Este miedo preocupó a muchos intelectuales de Europa del Este, particularmente a aquellos que vivían en regímenes relativamente liberales. En la década de 1970, Hungría, Polonia y sobre todo la Yugoslavia no alineada, donde vivía y trabajaba Radovanović, permitían una mayor libertad de expresión que otros Estados como Checoslovaquia y la Unión Soviética. Además, los privilegios y las oportunidades vinculan más estrechamente a artistas y escritores con el interés del Estado, incluidos, naturalmente, aquellos disponibles en los estudios de grabación estatales. En estas condiciones, la censura estatal a menudo se reemplazaba por la autocensura, ya que los artistas y escritores evitaban la crítica explícita del poder. En su relato de 1983 sobre la cómoda posición del artista en el socialismo tardío en Europa del Este, en *Aksamitnym wiezieniu* [La cárcel de terciopelo] Miklós Haraszti reconoce al lector en las frases finales de su estudio que su crítica ha adoptado la voz de un escritor estatal. Este acto de ventriloquía refleja los autoengaños de sus “compatriotas en el gueto del individualismo romántico”⁴⁷.

A veces, una voz en el altavoz puede hacer público un espacio privado, en particular cuando se transmite desde los estudios estatales a los pequeños amplificadores de radio por cable conectados a las paredes de las casas soviéticas. Por otra parte, también podría fortalecer los vínculos privados. Tras la institucionalización de la grabación de sonido en los estudios estatales, en los años 60 se extendió una segunda oleada de “magnitofikatsiia” en el Bloque del Este. Fabricados por miles, los magnetófonos de bobina a bobina asequibles se emplearon generalmente para escuchar y compartir música. Producto de la campaña de Khrushchev para proporcionar bienes de consumo modernos a los ciudadanos soviéticos, estas máquinas de cinta tenían una relación ambigua con el poder. Los

47 Haraszti, Miklós, *The Velvet Prison: Artists Under State Socialism*, Penguin, Harmondsworth, 1989, p. 162.

“bardos” como Vladimir Vysotsky, cuyos poemas de canciones criticaron la autoridad, deben su fama a esta política. Ivan Dzerzhinskii, compositor galardonado con el Premio Stalin, identificó la amenaza en 1965:

Los bardos de la década de 1960 están armados con cinta magnética. Esto presenta... un cierto peligro, ya que la distribución se vuelve demasiado fácil... Muchos de estos hijos nos evocan sentimientos de vergüenza y ofensa amarga, y dañan enormemente la educación de los jóvenes⁴⁸.

Esta tecnología sónica, a diferencia de la radiodifusión (al menos, tal y como la organizó All-Union Radio), ofreció a los ciudadanos soviéticos no solo los medios para escuchar, sino también para hablar.

Kollektivnye Deistviia [El grupo Acciones Colectivas], cofundado en 1976 por Andrei Monastyrsky en Moscú, estaba formado por usuarios entusiastas de la tecnología ordinaria de grabación de sonido. Sus acciones, organizadas por primera vez en el campo fuera de Moscú y ocasionalmente en los apartamentos de los miembros del grupo, a menudo presentaban sonidos grabados. El formato de las primeras actividades de Acciones Colectivas, conocido como *Wycieczki poza miasto* [Viajes fuera de la ciudad], seguía un patrón general: se invitaba por teléfono a veinte o treinta participantes a salir de la ciudad en un tren ya designado. A su llegada, caminarían hasta un campo alejado para mostrarles el paisaje con una intervención modesta. En *Wystep* [Concierto] (1976), la primera de estas acciones, el grupo se reunió con dos hombres que distribuyeron tarjetas con la siguiente inscripción: “Confirmación documental de que _____ fue testigo de *Wystep* que se produjo el 13 de marzo de 1976”. Las acciones posteriores fueron más

48 Yurchak, Alexei, “Gagarin and the Rave Kids” en Adele Marie Barker, ed., *Consuming Russia: popular culture, sex, and society since Gorbachev*, Durham, NC, Duke University Press, 1999, p. 83. Traducida para esta edición.

complejas, aunque igual de “vacías”⁴⁹. En 1983, una treintena de participantes viajaron al campo cerca del pueblo de Kyevy Gorky, donde se les ordenó cruzar un prado. Al pasar por un magnetófono, escucharon los sonidos vibrantes de una escalera mecánica de metro. Este fue el inicio de una acción titulada *M*. Más adelante, pasaron por una mesa con otra máquina de cinta que reproducía anuncios del metro en intervalos de 90 segundos (“Estación Kirovskaiia” y “Cuidado, cierre de puertas. La siguiente estación es Ploshchad Nogina”). La separación del sonido de su lugar de origen con el uso de magnetófonos fue una forma de lo que Viktor Shklovsky denominó “ostranenie” [hacerlo extraño], la técnica de extrañamiento vinculada a los artistas vanguardistas soviéticos de la década de 1920⁵⁰. Aquí, los sonidos de la ciudad no escuchados se volvieron inusualmente distintos. Para escuchar *verdaderamente* el sonido, había que desplazarse y, sin embargo, su mensaje era realmente banal. A cada participante se le indicó que cogiera unos binoculares, observara al resto del grupo durante 30 segundos e hiciera sonar un silbato. Este fue un desencadenante para que un miembro del grupo, Sergei Letov —ubicado en un bosque— comenzara a tocar instrumentos de viento tradicionales. Al pasar por Letov y adentrarse más en las sombras del bosque, el visitante se encontró con un tercer magnetófono, y después con un cuarto que reproducía los sonidos del metro. Finalmente, al visitante se le recompensó con un destello de alas doradas de dos metros de envergadura y un globo plateado que colgaba del árbol, como una medalla colosal o una insignia estatal.

49 Monastyrsky hizo hincapié en que se trataba de acciones «en las que la representación se había reducido prácticamente a cero y se había fusionado con su contexto. Por un lado, con el contexto externo del entorno rural, y por otro, con el contexto interno de los estados de ánimo de espectador». Jesse Jackson, Matthew, *The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet avant-gardes*, Chicago, University of Chicago Press, 2010, pp. 134-135.

50 Shklovsky, Viktor, “Art as Device” en *Theory of Prose*, Champaign, IL, Dalkey Archive Press, 1991, pp., 1-14.

Al regresar a Moscú, los participantes —en acciones organizadas durante el último periodo soviético— escribirían un relato de lo que habían presenciado. La acción en sí misma y estos informes formarían la base de un debate adicional por parte del grupo. Al actuar como “informants” [Informantes] grabando las actividades de sus amigos, junto con la documentación sistemática “factográfica” de Monastyrsky de los participantes en los eventos con fotografías y diagramas, el grupo de Acciones Colectivas reflejó las acciones del Estado soviético. El ser consciente de la posibilidad de ser vigilado o grabado por el Estado obstaculizó las vidas y las imaginaciones de los artistas y escritores soviéticos. Tal y como señala Cristina Vatulescu, después del terror y de los juicios amañados en los años de Stalin, disminuyeron las ficciones sobre actividades contrarrevolucionarias en archivos de la policía secreta, mientras que se incrementó el alcance de los métodos de vigilancia del Estado. Las escuchas telefónicas y los micrófonos ocultos dieron como resultado informes voluminosos de sospechosos que realizaban sus actividades cotidianas, a menudo banales⁵¹. El grupo Acciones Colectivas no solo recreaba las técnicas de vigilancia estatal, sino también la banalidad, o el vacío, de sus archivos.

Tras la euforia que se había sentido por las nuevas formas de crear y compartir sonido en los años 50 y 60, el surgimiento de prácticas críticas, como las de Komar y Melamid, Wodiczko y Acciones Colectivas, propuso una nueva y sarcástica voz. El entusiasmo por la tecnología que había motivado la creación de estudios de grabación experimentales y las nuevas alianzas entre arte y ciencia había decaído. Y, ante el estancamiento, la corrupción y la renovada censura que marcó la década de 1970, la ironía parecía, al menos para algunos, la única respuesta adecuada. Comparemos el acontecimiento de 5x que tuvo lugar en 1966 en la Galería Foksal de Varsovia con Wodiczko y los *Same Tranzystory* de Esztényi cuatro años después. Ambos transformaron al público en músicos y a los objetos

51 Vatulescu, Cristina, *Police Aesthetics: Literature, Film, and the Secret Police in Soviet Times*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2010, pp. 46-48.

cotidianos en instrumentos creativos. Las concepciones favorables y, básicamente, lúdicas de la participación y creatividad en la Galería Foksal no fueron una característica del mismo evento posterior. Tenía una dirección mucho más oscura, que sugería los límites de la comunicación, así como la corrupción de las ondas de radio en la República Popular de Polonia. Si *5x* se presentaba como un antídoto para la alienación, Wodiczko y Esztényi lo potenciaron.

.....

Plunderphonics es un hito fundamental en el pensamiento sonoro más allá de la idea de creación, una práctica que plantea los procesos de transmisión y reapropiación del conocimiento. El texto está fechado en el momento en que la compraventa de música grabada deja de estar asociada a un formato físico, no por casualidad, antes de la inminente aparición de Internet. La obra de Oswald, de hecho, señala hiperbólicamente esta capacidad apropiacionista de la música y se relaciona por igual con la práctica de artistas como Grandmaster Flash y Christian Marclay en su momento.

John Oswald. *Plunderfonía*. 1985¹

Los instrumentos musicales producen sonidos. Los compositores producen música. Los instrumentos musicales reproducen la música. Los magnetófonos, las radios, los reproductores de discos, etc., reproducen el sonido. Un dispositivo como una caja de música de cuerda produce sonido y reproduce música. Un fonógrafo en manos de un artista de hip hop/*scratch* que reproduce un disco como una tabla de lavar electrónica con una aguja fonográfica como púa, produce sonidos únicos que no se reproducen: el tocadiscos se convierte en un instrumento musical. Un sámler, básicamente un instrumento de grabación y transformación, es al mismo tiempo un dispositivo de documentación y un dispositivo creativo que, en efecto, reduce la distinción que manifiestan los derechos de autor.

1 Oswald, John, "Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative". *Wired Society Electro-Acoustic*, Toronto. 1985. Este documento fue presentado inicialmente por Oswald en 1985, en la Conferencia electroacústica de la Wired Society en Toronto. Se publicó en *Musicworks* n.º 34 como un folleto por *Recommended Quarterly*, y posteriormente se modificó para la *Whole Earth Review* n.º 57 como "mejorado por el prestatario".

MUESTRAS GRATUITAS

Según nos dicen, estos dispositivos de sampleo digital, novedosos y muy comentados, son los imitadores de la música por excelencia, capaces de interpretar el conjunto orquestal al completo, más todos esos gruñidos o chirridos. En nuestra cultura mercantilizada, el sustantivo “sámpler”, a menudo va acompañado del adjetivo gratuito o libre, y si uno tiene que considerar la posibilidad de predicar sobre el asunto, tal vez deba ser oída alguna reflexión sobre lo que no es permisible en apropiación sonora.

Algunos de vosotros, sampleristas actuales y potenciales, quizás tengáis curiosidad acerca de hasta qué punto se pueden tomar prestados legalmente los componentes de las manifestaciones sonoras de otras personas. ¿Una propiedad musical es verdaderamente privada? Y si es así, ¿cuándo y cómo alguien la invade? Al igual que yo, tú puedes desear algo similar a un acorde en particular, interpretado y grabado singularmente bien por las cuerdas de la estimable Eastman Rochester Orchestra en un LP de *Mercury Living Presence* de la *Symphony n.º 3* de Charles Ives², que desa-

2 *Mercury SR90149*. La cuestión de la accesibilidad del usuario (al contrario que del oyente) a la grabación es un poco complicada, y la respuesta varía de un país a otro. Las grabaciones fijadas antes de 1972 no están protegidas por los derechos de autor federales en EE. UU., pero en algunos casos están protegidas por el derecho común y las leyes estatales contra la piratería. *Symphony n.º 3* fue publicada y protegida con derechos de autor en 1947 por *Arrow Music Press*. El hecho de que los derechos de autor fueran asignados al editor en lugar de a los compositores fue el resultado del desdén de Ives por estos derechos en relación con su propio trabajo, y el deseo de que su música se distribuyera tanto como fuera posible. Al principio, él autoeditó y distribuyó volúmenes de su música gratuitamente. En el epílogo de *114 Songs* se refiere al poseedor como al “prestatario amable”. En algún momento después de estas ofertas, Ives permitió la publicación de su música en la revista *New Music* con la condición de que él pagase todos los costes.

Parece que se indignó al descubrir que, según su costumbre, *New Music* había tomado los derechos de autor en nombre del compositor para la parte de su *Cuarta Sinfonía* que se había emitido. Ives subía y bajaba por la habitación con la cara roja y agitando el aire con su bastón: “¡Todo el que quiera una copia tendrá una! Si alguien quiere copiar o reeditar estas piezas, ¡pues perfecto! Esta música no es para hacer dinero, sino para que se conozca y se escuche. ¿Por qué debería interferir en

pareció hace mucho tiempo y cuya adquisición no autorizada fue masiva. O imagina lo vívidos que sonarían algunos cantos retrógrados de los pigmeos (sin pretender difamar el primitivismo) en la sección de cuasi-funk de su emulador concierto. O tal vez simplemente te gustaría transmitir una octava hipodórica desde el disco de la biblioteca de música de un Mirage hasta las catapultas de cinta con resortes de tu Mellotron³.

¿Los materiales sonoros que inspiran la composición pueden considerarse a veces composiciones en sí mismos? ¿El piano es la creación musical de Bartolommeo Cristofori (1655-1731) o simplemente es el vehículo diseñado por él para que Ludwig Van y otros maniobren a través de su territorio musical? Algunas composiciones memorables se crearon específicamente para la grabadora digital de esa época, la caja de música. ¿Los sonidos predeterminados en los secuenciadores y sintetizadores de hoy en día son muestras gratuitas o son propiedad musical del fabricante?⁴ ¿Un

su existencia al aferrarme a algún tipo de derecho legal personal?” (Cowell, Henry y Sidney. *Charles Ives and his music*, Oxford University Press, Oxford, 1955, pp., 121-2. Años más tarde, Ives aceptó la publicación comercial, pero siempre atribuyó regalías a otros compositores.

Ives admiró la filosofía de Ralph Waldo Emerson, quien en su ensayo “Cita y originalidad” afirmaba: “Un hombre no recurrirá a su invento cuando su memoria sirva tanto como una palabra”; en cuanto a lo que me debas, cambiarás la frase, pero todavía reconoceré mi pensamiento. Pero lo que digas sobre la misma idea, para mí también tendrá lo inesperado de lo esperado que pertenece a cada nueva obra de la naturaleza.

3 Las palabras emulador y Mirage describen con precisión las máquinas que llevan sus nombres. *Window Recorder* es un nombre más ambicioso para un dispositivo que puede almacenar programas más extensos que la mayoría de los sámples y, por lo tanto, conjuga el sentido de los términos sámples y grabadora digital. Por otra parte, las unidades de retardo digital son en realidad un sámples de corta duración.

4 Las siguientes citas son extractos de un foro que tuvo lugar en enero de 1986 en PAN, un tablón de anuncios por ordenador para músicos.

Hensley: La opinión de los profesionales legales fue que, debido a que el *hardware* servía para limitar el número de sonidos posibles, y dado que no solo era posible, sino probable, que dos personas pudieran programar independientemente sonidos idénticos... debido a todo eso, los parches para sintetizadores no cayeron en el ámbito del material por el cual un derecho de autor se podría proteger de manera efectiva. R. Hodge: si todos “tienen” y usan un sonido en particular, ¿de qué sirve? (Bueno, eso no estaría mal, pero perdería su impacto).

timbre es menos definible que una melodía? Un compositor que reclama la inspiración divina quizás esté exento de responsabilidad

SPBSP: ¿De qué sirve un gran sonido si está disponible para las “masas”? Bueno... ¿de qué sirve un Hammond B-3, una Stratocaster, un Fender Rhodes o un Stradivarius? Los buenos reproductores y programadores emiten sonidos libremente, confiados en que quizás no se trate del tamaño, sino del movimiento.

Dave at Keyboard: no creo que se deba pensar en un sonido en los mismos términos que en un libro o una composición musical. En cualquier ámbito, el trabajo realmente bueno se vería enormemente disminuido al cambiar una palabra, al eliminar una nota o al volver al reestructurar un apéndice. Un sonido es más subjetivo, es más como una receta.

Bill Monk: Mi punto de vista ha sido que, a pesar de que un parche puede tener derechos de autor (las melodías los tienen, aunque se producen con muchos menos parámetros), en realidad no importa. Es probable que los interesados en “robar” los parches no puedan hacer los suyos ni alterar el que han robado de manera significativa. Pero yo puedo hacer mucho más con un poco de tiempo y esfuerzo. Lo que cuenta es la capacidad constante, no solo tener unos cuantos parches buenos.

M. Fischer: En este punto, no está del todo claro que los “sonidos” puedan protegerse por derechos de autor, pero se puede abogar por su protección bajo los derechos de autor. La resolución jurídica más similar que se anunció fue la relacionada con el juego de hockey *Chexx* (ruidos de abucheos y vítores). Ese proceso mantuvo los sonidos como grabaciones de sonido protegibles.

Southworth: Varios programadores de *DX-7* me han dicho que “entierran” datos inútiles en sus sonidos para poder demostrar su propiedad más adelante. A veces los datos son obvios, como extrañas modificaciones en la escala del teclado u operadores inaudibles, y otras veces no, como caracteres sin sentido (me parece recordar que alguien pensó que eran kanji) en el nombre de un programa. Por supuesto, cualquier pirata que se precie encontraría todas estas cosas y las cambiaría... Los programadores de *Synth* son expertos artesanos al igual que los fabricantes de violines, por lo que si se toman la molestia de crear nuevos y maravillosos sonidos que otras personas pueden usar, deberían ser compensados por sus esfuerzos. Desafortunadamente, no es tan fácil como vender el maldito violín. También encontré la siguiente cita en *Sweetwater*, una red de intercambio para el sampler *Kurzweil* (promocionado intensamente como un gran imitador del piano): “Realizamos una muestra cruzada de gran parte de la biblioteca del Emulator II (nada es sagrado)...”. Y luego está esta cita de la publicación promocional de Digidesign para el Sound Designer (soporte de *software* para *Emulator*): “El lápiz del Sound Designer te permite dibujar desde cero formas de onda o reparar sonidos muestreados. ¿Tienes un clic en un sonido muestreado a partir de una grabación? Simplemente extraes la forma de onda...”

¿De quién es la grabación? Las muestras son grabaciones y, en teoría, como tales están protegidas contra copias. Pero como dice Bill Monk, el periodista de PAN, ser capaz de demostrar la propiedad y realmente ir a los tribunales por una voz son dos cosas diferentes.

en este inventario de estratos de autoría. Pero, ¿qué pasa con el resto de nosotros que no estamos bendecidos?

Vamos a ver qué tienen que decir las autoridades. “Autor” son los derechos de autor que hablan por cualquier progenitor creativo, no importa si programan *software* o componen *hardcore*. A saber: “Un autor tiene derecho a reclamar la autoría y a preservar la integridad del trabajo mediante la restricción de cualquier distorsión, mutilación u otra modificación que sea perjudicial para el honor o la reputación del autor”. A eso se le denomina “derecho de integridad” y proviene de la Ley de derechos de autor de Canadá⁵. Un informe publicado recientemente sobre la propuesta de revisión de la Ley emplea la metáfora de los derechos de los propietarios de

5 *A Charter of Rights For Creators*, informe del Subcomité de revisión de derechos de autor. Este es el último de los dieciséis estudios publicados por el gobierno canadiense en previsión de una Ley revisada de derechos de autor de Canadá. Le sigue *From Gutenberg to Telidon*, la declaración final del anterior partido en el poder. Las siguientes citas provienen de *A Charter of Rights for Creators*: “Hay más en juego en la explotación de una obra que en la recompensa económica. Las obras creativas son, en gran medida, la expresión de la personalidad de sus autores. Existe una identificación entre los autores y sus obras. El Subcomité está de acuerdo con muchos de los testigos que declararon que los creadores no pueden estar completamente protegidos a menos que se reconozcan y mejoren sus derechos morales. Otra consecuencia del lenguaje utilizado en la presente Ley es que los derechos morales parecen estar protegidos solo durante la vida del autor, en lugar del plazo habitual de los años de vida del autor más cincuenta años. Si se debe reconocer que los derechos morales son tan importantes como los derechos económicos, el periodo de protección debe ser el mismo.”

Los testigos también apoyaron ante el Subcomité la recomendación dada en *From Guttenberg to Telidon* con respecto a que: la modificación no autorizada del original de una obra artística ha de ser una violación del derecho moral de integridad, incluso en ausencia de pruebas de perjuicio al honor de la reputación del artista. El Subcomité está de acuerdo con que debe adoptarse esta recomendación junto con sus limitaciones relacionadas con la reubicación física, la alteración de la estructura que contiene el trabajo y las actividades legítimas de restauración y conservación. No obstante, el Subcomité desea aclarar que el respeto por las obras del ingenio humano y sus creadores no debe adoptar la forma de paternalismo. La creación es, después de todo, una de las actividades más autoasertivas que se pueden imaginar, precisamente porque es un proceso plagado de riesgos considerables. Los artistas y otros creadores siempre tendrán que pasar por una lucha en la que muchos fracasan y donde no puede haber ninguna garantía de éxito.

tierras, donde el uso no autorizado es sinónimo de intrusión. El territorio es limitado. Solo recientemente se han considerado las grabaciones de sonido como parte de esta propiedad.

LA CINTA VIRGEN ES UN SUBPRODUCTO, EN SÍ MISMA NO ES NADA

De vuelta a 1976, noventa y nueve años después de que Edison entrara en el negocio de los discos, se revisó la Ley de derechos de autor de los Estados Unidos para proteger por primera vez las grabaciones de sonido en ese país. Antes de esto, solamente la música escrita se consideraba apta para la protección. Las formas de música que no eran inteligibles para el ojo humano se valoraron como no aptas. La actitud tradicional suponía que las grabaciones no eran creaciones artísticas, sino “meros usos o aplicaciones de obras creativas en forma de objetos físicos”⁶.

6 De las numerosas obras que abarcaba la Ley de derechos de autor, solo una (una obra musical) está definida específicamente. Todas las demás se describen a modo de ejemplos: un método de redacción legal que deja margen a la flexibilidad si las circunstancias cambian. Debido a que las obras musicales se definen actualmente como “combinaciones de melodía y armonía, o cualquiera de ellas, que han sido impresas, reducidas a escritura o producidas o reproducidas gráficamente”, gran parte de la música contemporánea puede no estar protegida por los derechos de autor porque nunca se ha anotado: es hora de que la ley aplique la orientación de los criterios de fijación a las obras musicales con la misma flexibilidad que lo hace con otras obras. Es irrelevante que una obra musical se arregle mediante la grabación en lugar de la notación escrita. Una ley revisada de este modo sería coherente a la hora de tratar, en la medida de lo posible, todas las materias de la misma manera. (pp. 30-31).

La ley actual integra las grabaciones de sonido en obras musicales, literarias o dramáticas. Esta clasificación está desactualizada. Es hora de proteger las grabaciones de sonido como una categoría separada de la materia principal. Además, la ley debe especificar que la protección de una grabación de sonido sea totalmente independiente de lo que se graba. Es indiferente si lo que se graba es una obra que está protegida por derechos de autor o es de dominio público. Por ejemplo, los sonidos de aves no constituyen una materia protegida por los derechos de autor porque tales sonidos no son obras. Sin embargo, una grabación sonora de los mismos sonidos de aves se protegería si estuviera clasificada dentro de la nueva categoría de materias de derechos de autor que se sugieren en esta recomendación. (p. 49).

Algunas organizaciones orientadas a la música aún mantienen este “punto de vista”. La Ley canadiense actual entró en vigor en 1924, un “eón eléctrico” más tarde que la Ley de Estados Unidos original de 1909, y hasta aquí “los derechos de autor subsisten en grabaciones, en rollos perforados y en otros artilugios mediante los cuales se pueden reproducir los sonidos mecánicamente”.

Naturalmente, las capacidades de los dispositivos mecánicos de hoy son más diversas que las que se preveían a principios de siglo, pero ahora el verdadero dolor de cabeza para los redactores de los derechos de autor son los nuevos dispositivos electrónicos, incluidos los muestreadores digitales de sonido y sus primos contables, los ordenadores. Entre “las secreciones culturales íntimas de los medios comunicativos electrónicos, biológicos y escritos”⁷, el negocio del cerebro electrónico cultiva, por gracia de su juventud relativa, la creatividad pionera y la ingenuidad intrigante correspondiente. La intriga popular del robo de ordenadores ha inspirado a las novelas y películas de suspense, mientras que el robo de música se limita a la caza furtiva elemental y a la inocencia errónea. Las

(Las referencias a la Ley de derechos de autor de los Estados Unidos se han tomado de Shermel y Krasilovsky *This Business of Music*, Billboard Publications, Nueva York, 1979 y Schulteiss, Tom. “Everything You Always Wanted to Know About Bootlegs, But Were Too Busy Collecting Them to Ask: A Treatise on the Wages of Sinning for Sound.” en Reinhart, Charles. *You Can't Do That!: Beatles Bootlegs and Novelty Records, 1963-80* (Rock and Roll Reference Series). Pierian Pr, London, 1981.

- 7 Esta es la conmovedora frase de Chris Cutler, de *File Under Popular*, que también incluye un buen análisis del intento de definiciones de música popular y una definición integral de música folclórica para el uso de ese término en Plunderfonía: “En primer lugar, el medio de su generación y perpetuación musical es la tradición y se basa en la memoria humana, es decir, biológica. Este modo se centra en torno al oído y solo puede existir en dos formas: como sonido y como memoria de sonido. En segundo lugar, la práctica de la música siempre es un atributo expresivo de toda una comunidad que se adapta y cambia según las inquietudes y realidades que expresa, o como el vocabulario de la estética colectiva, la adaptación y el cambio. No hay ninguna presión externa sobre él. Tercero, no hay nada como una pieza de música terminada o definitiva. Como mucho, se podría decir que hay “matrices” o “materias”. Por consiguiente, tampoco hay ningún elemento de propiedad personal, aunque, por supuesto, hay una contribución individual”. Cutler, Chris. *File Under Popular*, November Books, Londres, 1985, pp., 133-134.

tramas son triviales: Disney acusa a Sony de conspirar con los consumidores para crear ratones no autorizados⁸. El ex Beatle George Harrison es declarado culpable de indiscreción al elegir una secuencia de tonos ligeramente familiar⁹.

8 Tribunal de apelaciones del noveno circuito de Betamax, Estados Unidos, en una demanda de Walt Disney y Universal Studios contra Sony. Los tribunales decidieron que las grabaciones caseras de la televisión en señal abierta infringían la ley. Curiosamente, la industria discográfica nunca presentó una demanda similar contra los fabricantes de grabadoras de audio. "Parásita y depredadora," es lo que dice Stanly Gortikov, presidente de RIAA (Asociación de la industria de la grabación de América), en relación con la industria de la cinta virgen. "La grabación casera ha explotado. La metralla de esa explosión consume el alma de la comunidad musical... debilita a las compañías de grabación cuyos trabajos se han convertido en un medio de comunicación mundial".

Nuestro subtítulo "La cinta en blanco es un subproducto, en sí misma no es nada" proviene de David Horowitz (Warner Communications), "The War Against Home Taping", en *Rolling Stone*, 16 de septiembre de 1982, p. 62.

9 George Harrison fue declarado culpable de plagiar inconscientemente la canción de 1962 "He's So Fine" de Chiffons, en su canción *My Sweet Lord* de 1970.

En su historia especulativa *Melancholy Elephants* Spider Robinson escribe sobre las ventajas y desventajas de los derechos de autor rigurosos. El escenario es medio siglo a partir de ahora. La población ha aumentado drásticamente, con muchas personas viviendo más allá de los 120 años. Hay muchos compositores. La historia se centra en la oposición de una persona a un proyecto de ley que ampliaría los derechos de autor a perpetuidad. En el futuro de Robinson, la composición ya es difícil, puesto que la oficina de derechos de autor considera la mayoría de las obras subproductos. El caso Harrison se cita como un precedente importante. Más tarde, a finales de la década de 1980, empieza realmente la Gran plaga del plagio en los tribunales, y desde entonces se abre la veda de compositores populares. Pero, en realidad, la caja de pandora se abre a principios de siglo, cuando se muestra que el Ringsong de Brindle es "considerablemente similar" a uno de los conciertos de Corelli.

Robinson señala que el sistema de composición que prevalece actualmente tiene un número limitado de notas determinables que se pueden combinar de muchas maneras, aunque limitadas:

Los artistas se han estado engañando durante siglos con la idea de que crean. De hecho, no hacen nada parecido. Ellos descubrieron. Inherente a la naturaleza de la realidad hay una serie de combinaciones de tonos musicales que el sistema nervioso central humano percibirá como agradables. Durante milenios hemos estado descubriéndolas, implícitas en el universo, y diciéndonos que las "creamos". Crear implica posibilidades infinitas. Como especie, creo que reaccionaremos mal al meter el dedo en la llaga de que somos descubridores y no creadores. Robinson, *Spider Melancholy Elephants*. Penguin Books, London, 1984, p. 16.

La controversia del doblaje en la privacidad de su propia casa es, en realidad, la punta del iceberg candente, el de la creatividad rudimentaria. Tras décadas siendo receptores pasivos de música en paquetes, ahora los oyentes tienen los medios para tomar sus propias decisiones, para separar el grano de la paja. Doblan multitud de sonidos de todo el mundo, o al menos del volumen de sus colecciones de discos, haciendo recopilaciones de una diversidad que no está disponible en la industria de la música, con sus establos de artistas circunscritos y una política cada vez más dominante en la que se suministra únicamente al denominador común.

El caso de Chiffons/Harrison y la responsabilidad general de la originalidad melódica indica una preocupación constante por lo que corresponde al equivalente de una disputa sobre las patentes del cilindro de Edison.

EL COMERCIO DEL RUIDO

La materia prima precaria en la música de hoy en día ya no es la melodía. Un entusiasta puede reconocer un éxito en una ráfaga de diez milisegundos¹⁰, más rápido de lo que un Fairlight puede silbar la canción de Dixie. Las notas con su ritmo y valores de tono son componentes triviales en la armonización corporativa de la cacofonía. Pocos músicos pop pueden leer música con cualquier dispositivo. The Art of Noise, una empresa de grabaciones dirigida al mercado masivo y emplazada en un estudio, enlaza matrices atonales de timbres en la línea de un ritmo universal. El Emulator está a la altura. Los cantantes con material original no estudian los contornos melódicos de Bruce Springsteen, intentan sonar como él. Y la suplantación sonora es plenamente legal. Mientras que las organizaciones de derechos de ejecución continúan trabajando

10 La cifra de diez milisegundos no se basa en ninguna investigación psicofísica que haya visto, sino que se trata de una duración cercana al umbral más rápido del sentido musical, que se aborda mediante los ejemplos presentados en los concursos de identificación de la lista de éxitos.

en busca de ingresos para los sintonizadores y poetristas, aquellos que dan forma al modo en que el dinero dicta cómo debe ser la música —los rítmicos, timbristas y mezcladores bajo distintas denominaciones— rara vez han recibido el reconocimiento de la composición¹¹.

En lo que a algunos les gustaría considerar el extremo opuesto de la materia, entre los académicos y los técnicos asalariados de los enjambres orquestales una demostración ordenada de calderones y semifusas en una página todavía se suele considerar indispensable para una definición de música, a pesar de que algunos de los compositores serios en raras ocasiones, o en casi ninguna, anotan estos elementos. Por supuesto, si son necesarias las apariencias, un programa de ordenador y una impresora pueden hacerlo por ellos.

El lenguaje musical cuenta con un extenso repertorio de instrumentos de puntuación, pero nada equivalente a las comillas “ ” de la literatura. Los músicos de jazz no mueven dos dedos de cada mano en el aire, como suelen hacer los conferenciantes cuando hacen referencias cruzadas durante sus improvisaciones, porque en la mayoría de los instrumentos esto presentaría algunas dificultades técnicas, como la dismunución de trompetas y similares.

Sin un sistema de citas, las correspondencias bien intencionadas no pueden distinguirse del plagio y el fraude. Pero, de todos modos, la cita de notas no es más que una pequeña e insignificante porción de la apropiación común.

11 A diferencia de los vehículos más tradicionales de expresión creativa, como la escritura, el arte dramático o el arte, los nuevos medios del siglo xx (discos, películas, transmisiones, ordenadores) a menudo requieren más equipamiento y un equipo creativo grande y diversificado. La creación ya no es un oficio, sino también una industria. Este cambio no solo implica nuevas formas de organización económica, sino que también se extiende hasta el proceso creativo en sí mismo. Por ejemplo, en una grabación de sonido los aspectos creativos incluyen la elección de los temas, la contribución de músicos e intérpretes, el trabajo de los mezcladores de sonido, etc. Aquí, la contribución de cada miembro del equipo es distinta, pero no se puede separar del producto final; el resultado es mayor que la suma de sus partes. *A Charter of Rights for Creators*, p. 13.

¿Subestimo el valor de la escritura de la melodía? Bueno, espero que dentro de poco tengamos un *software* comercializable experto en escritura de melodías que sea capaz de generar las trivialidades de las combinaciones pegadizas de la escala diatónica en matrices infinitas de melodías sintonizables, entre las cuales pueda elegir un compositor no necesariamente acaudalado; quizás con un léxico de comprobación integrado de melodías usadas que aconsejaría al Beatle George¹² no cometer de nuevo el mismo error.

QUIMERAS DE SONIDO

Durante mucho tiempo, algunos compositores han considerado que el magnetófono, como instrumento musical, tiene más capacidades que la de leal transcriptor de alta fidelidad a la que los fabricantes tradicionalmente habían limitado su función. Ahora existen híbridos de la descendencia electrónica de instrumentos acústicos y de la imitación del audio que sustituyen a los clones digitales de los magnetófonos. La imitación del audio por medios digitales no es nada nuevo; los Manticore mecánicos del siglo XIX con nombres como Violano-virtuoso y Orchestrion son curiosamente similares al sistema de música digital Synclavier y al Fairlight CMI (instrumento

12 Los Beatles, especialmente Harrison, son un caso interesante de reciprocidad entre el uso justo y la acumulación de posesión y riqueza. “Éramos los ladrones más grandes de la ciudad; los plagiadores extraordinarios”, dice Paul McCartney (*Musician*, febrero de 1985, p. 62). Es dueño de uno de los catálogos de canciones más caros del mundo, incluyendo un par de himnos estatales. John Lennon incorporó técnicas de collage en piezas como *Revolution 9*, que contiene docenas de fragmentos en bucle, no autorizados, grabados de transmisiones de radio y televisión. George, obviamente, no estaba plagiando “inconscientemente” en el caso de su LP *Electronic Sound*. Este lanzamiento consistió tan solo en una cinta de una demostración que el músico electrónico Bernie Krause le había dado a Harrison en el nuevo sintetizador Moog de entonces. Krause: “Le pregunté si pensaba que era justo que no me pidieran que compartiera los créditos y las regalías del disco. Su respuesta fue confiar en él, que no debería hacerme pasar por Marlon Brando, que solo con que su nombre esté en el álbum le haría bien mi carrera, y si el álbum se vendía, me daría ‘un par de libras’”. El disco se lanzó con el nombre de George en letras grandes, mientras que el de Krause estaba tapado.

musical por ordenador). En el caso del Synclavier, lo que se proclama como una combinación de estudio de grabación multipista y orquesta sinfónica simulada se parece a un piano con un teclado de acordes de acordeón incorporado y un radiorreloj LED.

El compositor que arranca una brizna de hierba y con las manos ahuecadas en los labios fruncidos crea un resonador y una membrana sonora vibratoria, aunque es susceptible de comentarios del tipo “esto se ha hecho antes”, se encuentra en la posición potencial de pasar por alto el logro tecnológico anterior y comunicarse directamente con la naturaleza. De la música de las herramientas, incluso los instrumentos iconoclastas de un Harry Partch o un Hugh LeCaine son propensos a la convención de distinguir entre instrumento y composición. Los utensilios sonoros, desde el erhu al Emulator, tradicionalmente han proporcionado una posibilidad de expresión tan variada que, en sí mismos, no se han considerado manifestaciones musicales. Esto es contrario a la gran popularidad de la música instrumental genérica (*The Many Moods of 101 Strings*, *Piano for Lovers*, *The Truckers DX-7*, etc.), por no mencionar los instrumentos que se tocan solos; el ejemplo más extendido en los últimos años son las cajas de ritmo preprogramadas. Dichos dispositivos, que se encuentran en salas de eventos y en consolas de órganos, son parientes directos de la gramola: presionas un botón y sale música. J. S. Bach señaló que con cualquier instrumento “todo lo que uno tiene que hacer es tocar las notas correctas en el momento adecuado y la cosa se reproduce”. La distinción entre productores de sonido y reproductores de sonido se difumina fácilmente, y ha sido un área concebible de la búsqueda musical al menos desde el uso de las radios de John Cage en los años cuarenta.

EMPEZAR DE CERO¹³

Al igual que la producción del sonido y la tecnología de reproducción del sonido se vuelven más interactivas, los oyentes, sin embargo, invaden de nuevo el territorio creativo si no se les invita. Esta prerrogativa ha sido muy olvidada en las últimas décadas. La generación de grabaciones, ahora primitivas, era un lote pasivo (la forma activa original de empezar de cero pertenece a la era posterior al disco, al radiocasete/*walkman*). Atrás quedaron los días de interpretaciones animadas al piano del salón.

Los ordenadores pueden eliminar la destreza de crear música *amateur*. Un programa actual de Music Minus One retrasa los tempos y busca los acordes más predominantes para respaldar las andanzas de un intérprete novato. Algunos equipos de audio adaptados para el consumidor ofrecen, sin saberlo, posibilidades interactivas. Pero los fabricantes han desincentivado la compatibilidad entre sus equipos de aficionados y profesionales. La pasividad sigue siendo la demografía dominante. De este modo, las entradas atrofiadas del micrófono ahora casi han desaparecido de los equipos de música de primera calidad con pletinas de casete¹⁴.

13 (Nota de traducción) Oswald usa un juego de palabras difícil de traducir, *Starting from scratch*, que significa a la vez comenzando de cero y partiendo del *scratch* como técnica musical usada en esa época.

14 El botón de PAUSA en las grabadoras de casete se usa para editar y combinar sobre la marcha, es decir, una edición selectiva en tiempo real. Esto ha llevado a conocer la personalidad de la PAUSA en varias pletinas. Cada uno hace una edición de sonido diferente. Algunas se pueden manejar de forma más rápida y precisa que otras. Varios compositores prefieren la línea Sony TC 153-158 de larga duración a todas las demás.

La saga de Sony de grabadoras digitales orientadas al consumidor es un caso interesante de cómo se mantiene la brecha entre los profesionales y los aficionados. El convertor digital/analógico portátil PCM-F1, relativamente económico, probablemente se compró más por parte de los profesionales que de los que realizan grabaciones domésticas. Básicamente, era compatible con equipos profesionales mucho más caros y se podía sustituir por ellos. Sony interrumpió la fabricación de la F1 reemplazándola por la 701 E, que no era portátil y no tenía entradas de micrófono, pero todavía se podía adaptar como un convertor de estudio profesional.

Como oyente, mi preferencia es la opción de experimentar. Mi sistema de audición tiene un mezclador en lugar de un receptor, un tocadiscos de velocidad infinitamente variable, filtros, capacidad de inversión y un par de oídos.

Un oyente activo puede acelerar una pieza musical para percibir más claramente su macroestructura, o ralentizarla para escuchar la articulación y los detalles con mayor precisión. Las partes de las piezas se yuxtaponen para compararlas o se reproducen de manera simultánea, trazando “los motivos del raga indio Darbar sobre la grabación de tambores senegaleses en París, y un mosaico de fondo de momentos congelados de una orquesta exótica de Hollywood de la década de 1950. Una textura sonora como la *Mona Lisa* que, en un primer plano, revela que está formada por pequeñas reproducciones del *Tāj Mahal*”¹⁵.

Durante la Segunda Guerra Mundial, junto con el restablecimiento por parte de Cage del estado de percusión del piano, los trinitenses descubrieron que los barriles de petróleo desechados podían ser unas alternativas disponibles y baratas a sus instrumentos de percusión tradicionales que, debido al posible fortalecimiento social, estaban prohibidos. El tambor de acero se convirtió con el tiempo en un bien nacional. Mientras tanto, de vuelta en Estados Unidos, en los años ochenta y por razones similares, el *scratch* y el *dub* se filtraron a través de los guetos negros americanos. Dentro de un repertorio limitado de bienes impuesto por el entorno, una discoteca portátil puede tener un potencial de música folclórica que exceda al de la guitarra. Los dispositivos electrónicos empeñados y robados no suelen ir acompañados de guías de usuario con advertencias para el consumidor como “este radiocasete es un reproductor pasivo”. A menudo se explota cualquier posibilidad de

Así que Sony recortó su producción e introdujo el 501 E, un sistema similar pero incompatible con el estudio para la mayoría de los fines.

15 El pasaje se refiere de manera evocadora a algunas apropiaciones y transformaciones en las grabaciones de Hassell. En algunos casos, este tipo de uso oculta la identidad del original y en otras ocasiones las fuentes son reconocibles. Hassell, Jon. *Magic Realism*, EG EEGCD-31, 1983.

rendimiento que se encuentre en un dispositivo. Un disco se puede reproducir como una tabla de lavar electrónica¹⁶. Los pinchadiscos de radio y discoteca combinan en capas los sonidos de varias grabaciones simultáneamente¹⁷. El sonido de la música transmitida con una nueva autoridad sobre las ondas de radio se dobla, se embellece y se manipula del mismo modo.

EL MEDIO ES MAGNÉTICO

La piratería o el plagio de una obra ocurren, según Milton, “si el prestatario no la mejora”. Stravinsky añadió el derecho de posesión a la distinción de Milton cuando afirmó: “Un buen compositor no imita, roba”. Un ejemplo de este préstamo mejorado es el *Collage 1* de Jim Tenney (1961), en el que el exitoso disco de Elvis Presley *Blue Suede Shoes* (prestado a su vez de Carl Perkins) se transforma mediante magnetófonos de múltiples velocidades y una cuchilla de afeitar. De la misma manera en que Pierre Schaeffer encontró un potencial musical en su *object sonore*, que podía ser, por ejemplo, una pisada llena de asociaciones, Tenney adoptó una música cotidiana y nos permitió escucharla de manera diferente. Al mismo

16 (Nota de traducción) Oswald puede referirse aquí a las tablas de lavar llamadas *washboard* o *rubboard*, cuando se construían en metal, utilizadas como instrumento musical en las bandas de blues, jazz tradicional, *zydeco*, cajún y *folk* e intérpretes como Bull City Red, Washboard Sam o los Washboard Serenaders. El procedimiento de raspado de la superficie era mecánicamente similar al del raspado de un disco de vinilo.

17 Él inventó la técnica del *slip-cueing*: “sujetaba el disco con el pulgar mientras el tocadiscos giraba debajo, aislado por una almohadilla de fieltro. Con un auricular identificaba el mejor punto para hacer el empalme, luego soltaba la siguiente cara justo al ritmo... Su gran hazaña reproducía simultáneamente dos discos durante dos minutos seguidos. Superaría la ruptura de la batería de *I'm a Man* sobre los gemidos orgásmicos de *Whole Lotta Love* de Led Zeppelin para hacer una mezcla poderosamente erótica... Eso anticipó la fórmula de los ritmos de bombo y los gritos de amor... ahora uno de los clichés de la mezcla de discoteca”. Haciendo referencia al DJ Francis Grosso en el club *Salvation* en Nueva York a mediados de los años setenta, de *Disco* por Albert Goldman. También se menciona en “*Behind the Groove*”, de Steven Harvey, en *Collusion* n.º 5.).

tiempo, todo lo que era propiamente de Elvis influyó de manera radical en nuestra percepción de la obra de Jim.

El uso justo y el trato justo son, respectivamente, los términos estadounidense y canadiense para los casos en los que la apropiación sin permiso podría considerarse legal. La cita de extractos de música con fines pedagógicos, ilustrativos y críticos se ha mantenido como un uso legal justo. Así lo ha hecho el préstamo con fines de parodia. El trato justo supone un uso que no interfiere con la viabilidad económica del trabajo inicial.

Además de los derechos económicos existen derechos morales en los derechos de autor, y en Canadá estos reciben una atención especial en las recomendaciones actuales para la revisión. Un artista puede reclamar ciertos derechos morales sobre una obra. La herencia de Elvis puede reclamar los mismos derechos, incluido el derecho a la privacidad y el derecho a la protección de la “especial importancia de los sonidos propios de un artista en particular, cuya singularidad podría verse perjudicada por grabaciones inferiores no autorizadas que podrían confundir al público con respecto a las habilidades de un artista”.

En Canadá, actualmente, una obra puede servir como matriz para subproductos independientes. El artículo 17(2)(b) de la Ley de derechos de autor de Canadá dispone que “un artista que no conserva los derechos de autor en una obra puede emplear ciertos materiales utilizados en la producción de esa obra para generar una obra posterior, sin infringir los derechos de autor en la obra anterior si el trabajo posterior en su conjunto no repite el diseño principal del trabajo anterior”.

Mi observación es que *Blue Suede* de Tenney cumple con la estipulación de Milton, está apoyado por el aforismo de Stravinsky y no contraviene la moralidad de Elvis o el artículo 17(2)(b) de la Ley de derechos de autor.

TIERRA SALVAJE AUDITIVA

La reutilización de materiales grabados existentes no se limita a la calle y a lo esotérico. El acorde de guitarra único que aparece con poca frecuencia en el exitoso arreglo de H. Hancock, *Rocket*, no fue acuñado por guitarrista sindicado del estudio, sino que directamente se tomó una muestra de un antiguo disco de Led Zepplin. Del mismo modo, Michael Jackson aparece involuntariamente en el clon de la continuación de Hancock, *Hard Rock*. Ahora que los teclistas generan instrumentos con un botón para esta apropiación incorporada, lo van a presionar, y es más fácil que reconstruir el sonido ideal a partir de uno de oscilación. Estos intérpretes están acostumbrados a reproducir con la punta de los dedos como en el caso del órgano, que tenía los títulos de las canciones, de donde se derivaban los timbres, impresos en los registros¹⁸.

Así que el equipo está disponible, y todos lo hacen descaradamente o de otro modo. La invención melódica no es algo para perder el sueño (mira lo que hizo Tartini para dormir). Hay un cierto margen legal para la imitación. ¿Podemos nosotros tomar hoy prestada alegre y descaradamente toda la música al aire libre como Charles Ives?

Ives compuso en una era en la que gran parte de la música que existía era de dominio público. El dominio público ahora está legalmente definido, aunque mantiene una distancia del presente que varía de un país a otro. Con el fin de seguir el modelo de Ives, nos limitaríamos a usar los mismos *oldies* que en su momento eran actuales. No obstante, la música en el dominio público puede volverse muy popular, en parte quizás porque el compositor ya no tiene derecho a la exclusividad ni a los pagos de regalías: un éxito disponible para una canción. O como se expone en *This Business of Music*, “el dominio público es como un gran parque nacional sin un

18 No he podido reubicar la referencia a este dispositivo que tuvo, a modo de ejemplo, un registro de “96 lágrimas”. De acuerdo con una fuente, puede que solo haya habido una maqueta única en los anuncios del sintetizador Roland Juno-60.

guarda para detener el saqueo injustificado, sin un guía para el viajero perdido y, efectivamente, sin carreteras o fronteras claramente definidas para evitar que los propietarios privados colindantes demanden al visitante indefenso por intrusión”.

Los desarrolladores profesionales del panorama musical conocen y presionan las lagunas en los derechos de autor. Por otro lado, muchas iniciativas artísticas se beneficiarían creativamente de un estado de música sin cercas, pero donde, como en las becas, se insista en el reconocimiento.

EL ZUMBIDO DE UN ABEJORRO TITÁNICO¹⁹

La metáfora de la propiedad empleada para ilustrar los derechos de un artista es difícil de alcanzar a través de la publicación y la difusión masiva. El desfile de éxitos recorre las carrozas auditivas del pop en presentación pública y, como turistas curiosos, ¿no deberíamos poder tomar nuestras propias instantáneas a través de la multitud (“pequeñas reproducciones del *Taj Mahal*”) en lugar de limitarnos a los programas y a las postales oficiales de recuerdo?

Toda la música popular (y toda la música folclórica, por definición), básicamente, aun cuando no lo es legalmente, existe en

19 “Una nota musical como el zumbido de un abejorro titánico que aceleró a través del espacio” fue un relato de los sonidos que los radioaficionados recibían en toda la costa este de Estados Unidos en 1914, un año después de los disturbios de la *Consagración de la primavera*. Nadie supo qué eran estos sonidos hasta que un experimentador los grabó en un fonógrafo de cilindro con manivela manual de Edison. Cuando accidentalmente reprodujo la grabación con la máquina bajo la manivela, escuchó que el cilindro giratorio que se ralentizaba emitía unos silbidos agudos en los puntos y guiones del código Morse. Una investigación posterior reveló que una estación de radio estadounidense estaba transmitiendo estas señales a submarinos alemanes frente a la costa. En ese momento iba a estallar una guerra. La marina de los EE. UU. se apoderó de la estación y el telón del secretismo cayó sobre las grabaciones hasta los últimos tiempos, cuando la Ley de libertad de información permitió que los Archivos Nacionales accedieran a ellas. La Ley de libertad de información ha facilitado el acceso al abejorro titánico, pero la ardilla Alvin, un personaje creado mediante una técnica de magnetófono específica reproduciendo de la voz humana a velocidad doble, sigue teniendo los derechos exclusivos.

un dominio público. Escuchar música pop no es una cuestión de elección. Preguntados o no, nos bombardean con ello. En su estado más insidioso, se filtra en una línea de bajo incesante que se cuela a través de las paredes del apartamento y se escapa de las cabezas de los viandantes. Aunque en general la gente hace más ruido que nunca, menos personas generan en total más ruido. En la música, concretamente, son aquellos con potencia de salida de megavatios cuyas ventas alcanzan los tres discos de platino y los de gran difusión. Difícil de ignorar, inútilmente innecesario de imitar, ¿cómo alguien no se convierte en un receptor pasivo?

El oceanógrafo Bob Ballard, del *Deep Emergence Laboratory*, propuso su plan de acción para captar al Titanic una vez lo había ubicado en el fondo del Atlántico, y sugirió: “lo bombardeas con cada sistema de imagen que tengas”.

.....

Este texto es una transcripción editada de la entrevista a David Toop en el marco de los encuentros de la revista *After All*, centrada en exposiciones de arte contemporáneo. El texto es interesante para este volumen por varias razones. Por una parte, introduce a David Toop, uno de los pensadores y músicos más destacados en el panorama angloparlante, cuyos libros también se han traducido recientemente al castellano. Por otra parte, porque señala un medio, la revista *After All*, no dedicada al sonido o la música, sino a las exposiciones, y que reafirma la integración de estas prácticas en un contexto artístico más amplio en los últimos años. Por último, vuelve la vista atrás hacia una exposición ampliamente comentada no por su propuesta histórica o conceptual, sino por los problemas en que derivó. Esta es una reflexión algo pesimista de su curador, que, sin embargo, contiene ideas y apuntes necesarios para enfrentarse al arte sonoro en el espacio galerístico.

David Toop.
*Volviendo la vista atrás
hacia Sonic Boom. 2016¹*

David Morris: David Toop es un compositor e intérprete musical, autor y curador de exposiciones residente en Londres, que ha trabajado en numerosos campos del arte sonoro y la música, incluidos la improvisación, las instalaciones de sonido, las grabaciones de campo, la producción de música pop, la música para televisión, el teatro y la danza. Ha grabado a poblaciones Yanomami en el Amazonas (*Lost Shadows: In Defence Of The Soul. Yanomami Shamanism, Songs, Ritual*, Sub Rosa, 1978), intervenido en *Top Of The Pops*, expuesto instalaciones de sonido en Tokio, Pekín y en The National Gallery, y actuado con artistas que van desde John Zorn, Evan Parker, Bob Cobbing e Ivor Cutler, hasta Akio Suzuki, Elaine Mitchener, Lore

1 Morris, David, "Looking back to Sonic Boom. The art of sound". *After all talks*. London, 2016. Audio en inglés disponible en <https://www.afterall.org/online/exhibition-histories-talks-david-toop-video-online> [03 mayo 2019]

Lixenberg y Max Eastley. Ha publicado un gran número de libros, el más reciente de los cuales es *Into the Maelstrom* —improvisación, música y el sueño de la libertad—, que ha sido publicado por Bloomsbury Academic y traducido al castellano por La caja negra. Ha producido recientemente un nuevo disco titulado *Entities, Inertias, Faint Beings*, que puede encontrarse en discos “Room 40”. Ése, pues, es David. Y hoy vamos a detenernos en la exposición *Sonic Boom, the Art of Sound* que tuvo lugar en la Galería Hayward en el año 2000. Y quizá podríamos empezar por el principio; podría usted presentar la exposición y hablar brevemente de dónde empezó, cómo surgió la idea y de dónde vino.

David Toop: Sí. Greg Hilty, que estaba entonces trabajando en la Galería Hayward, se puso en contacto conmigo. La Galería Hayward había estado haciendo exposiciones temáticas. Habían realizado “arte y cine”, “arte y moda”, “arte y política” y querían montar una sobre arte y sonido, así que habían estado dirigiéndose a varias personas que creyeron que podrían ser curadores de una exposición semejante, y sé que hablaron con Brian Eno y me parece que con David Cunningham y, quizá, con Lilliane Lijn. Quiero decir que era un interesante elenco de personas. Así que todos habían realizado distintas sugerencias. En realidad —me parece, pero tendré que comprobarlo con él—, creo que David Cunningham dijo que era imposible hacerlo. En consecuencia, dijo: “Es imposible. Yo no voy a hacerlo”. Que quizá sea la respuesta correcta.

David Morris: En aquel momento usted no lo sabía.

David Toop: Creo que sí; en efecto, creo que lo sabía. Pero me reuní con Greg y mi punto de vista sobre el particular estaba hondamente influido por *Ocean of Sound* [Océano de sonido]², que había escrito en 1995, por lo que Greg se puso en contacto con-

2 Toop, David, *Océano de sonido. Palabras en el éter, música ambient y mundos imaginarios*. Buenos Aires, La caja negra, 2016. (Traducción de: Tadeo Lima)

migo, me parece que en 1998. Mi idea era que existía una sólida relación entre todo lo que había estado ocurriendo en el mundo de la música ambiental, en el del tecno... Todos estos ambientes distintos que de algún modo forman parte del universo de la música dance y, además, acontecimientos en lo que ahora llamamos arte sonoro. Y para mí, eso era una convergencia muy interesante porque lo sacaba de este campo, más bien limitado, de artistas que en aquel momento habían estado especializándose en obras sonoras, y lo abría a individuos cuyos antecedentes estaban en el tecno, el hip hop o en lo que fuera, pero que por una u otra razón habían profundizado más en la exploración del sonido a través de instalaciones específicas de distintas sedes.

Tengo una enorme carpeta de *Sonic Boom* que contiene mucho material. Encontré este documento [enseña un papel], que es mi segunda propuesta escénica. Se llama en realidad *Ultrasound*, que era mi título provisional de la exposición en abril de 1999, contemplando su inauguración en abril de 2000, que estaba muy cerca. Yo andaba haciendo preguntas como: “¿Cuál es el objeto, el artefacto, la finalidad del sonido en esta etapa de la Historia? ¿Cuál es el contexto del arte sonoro?” Y estaba empezando a considerar cómo el contexto estaba cambiando. Es decir, la forma como se apartaba del contexto musical. Todo esto ya estaba asentado, pero eran contextos, o sonidos, francamente reducidos, uno de los cuales se situaba —naturalmente— en conciertos o en clubes y el otro, en galerías. Y, ¿cómo estaba cambiando? En parte, por el contexto de la música dance. Pero, entonces, el contexto de la música dance, ¿era también problemático? ¿de qué forma? Porque la obra sonora tendía a ser un tanto secundaria, así que no era posible hacer nada muy silencioso. Y creo que algunas de las personas más interesantes, de entonces y de ahora, estaban trabajando con sonidos extremadamente atenuados o en casi completo silencio. Así que esto no funcionaba en absoluto en este marco de club. Yo sabía cuáles eran los problemas de la idea de una exposición mixta porque había sido curador de un festival de sonido ambiental en 1979,

aunque ésa era una forma de exposición más abierta en el sentido de que se celebraba una muestra pero también había actuaciones dentro y fuera del espacio de la misma. Al principio contemplé la posibilidad de las divisiones temáticas, de separar físicamente aquello que podría dar coherencia a una obra de gran diversidad, así como la posibilidad de proteger piezas fugaces de sus escandalosos vecinos.

David Morris: Era algo ruidosa, ¿verdad? Quiero decir que ésta es una de las cosas que nos llegan a través de distintas versiones. Había mucho ruido. Yo estaba leyendo algo que comparaba al artista con algo parecido a un residente de una urbanización que se enoja con los escandalosos vecinos de al lado y cosas semejantes. Me parece que formaba parte, deliberadamente, de la estrategia de usted. Había, en cierta medida, algo que se transmitía de unas obras a otras.

David Toop: Sin duda. En realidad era la única forma de hacerlo porque cuando comencé a invitar a artistas, muchos respondieron lo mismo: “Queremos que la sala sea independiente y tiene que estar insonorizada”. Y se me presentaba una visión de pesadilla de algo parecido a un parque industrial o quizá a unos servicios portátiles o algo parecido. En este deprimente ambiente uno iría de una sala independiente a otra, y todo el mundo trataría de aislarse diciendo “las otras obras no tienen nada que ver conmigo”; y para mí eso era lo peor, la perspectiva más horrible para una exposición. Todavía pueden verse exposiciones de esa clase; exposiciones de vídeos en las que uno va de una cabina a otra. Eso no me parece que inspire nada pero, en cierto modo, gira en torno a la física clásica, a las ondas y las partículas. Podría decirse que toda la organización de un museo está en el lado de las cosas que pertenece a las partículas, y que el sonido está en la forma ondulada de las cosas. Así que nunca saldrá bien. Y, ¿qué puede hacerse en una situación en la que nunca va a salir bien? Ya se sabe que uno puede

reconocer su derrota o luchar contra la inevitabilidad de la física. Estoy hablando de la física clásica, no de la cuántica. Tenía entonces la sensación de que había un mayor interés en el sonido y en escuchar; y también una sensación de cada vez más ruido en el entorno. En aquella época, los años 90, a donde quiera que uno fuese había, indudablemente, más sonido electrónico. No hay duda de que la contaminación acústica estaba en auge y a los eventos a los que uno fuera, tenía la sensación de mezcla de géneros distintos. Esto es de lo que estaba escribiendo en *Ocean of Sound*. Uno podía ir a eventos y a menudo estaban sucediendo tres o cuatro cosas distintas al mismo tiempo, se ejecutaban distintos géneros musicales y se encontraban montajes en eventos musicales. Esa mezcla es lo que la gente consume.

Por otra parte, a menudo la gente utiliza un vocabulario centrado en la vista para hablar del sonido. La gente habla de sangrar. Así que uno se encuentra con todos esos cuerpos sonoros sangrantes. Lo que quería hacer era pensar en la Galería Hayward como en una especie de instrumento, un instrumento gigantesco que yo afinaría para la exposición. Y en la medida de lo posible, me aseguraría de que todo estuviese situado arquitectónicamente dentro de la exposición, de modo que visitarla fuera como atravesar el interior de un cuerpo gigantesco que, de alguna forma, fuese un instrumento. Pero hubo algunas cosas que realmente no salieron bien.

David Morris: O sea, que esto es el ultrasonido que atraviesa...

David Toop: Sí. Es el ultrasonido y ya he utilizado la palabra “ultraengrudo” en uno de mis álbumes de 1996. Creo que “ultraengrudo” giraba en torno a la idea de una especie de mezcla acentuada de eventos muy distintos. En definitiva, que nunca empleé la palabra ultrasonido. No puedo recordar por qué. Se me ocurrió “Estampido Sónico”, evidentemente porque transmitía una sensación de dramatismo.

David Morris: Creo que lo que es interesante de la exposición, mirándola desde la posición ventajosa de hoy en día, es la forma como llega cuando esta cosa, o estas cosas, que ahora conocemos como arte sonoro, están —digamos— realmente consolidándose; veo que quizá había una especie de repunte en los años setenta o en esa época, con algún tipo de gente introduciendo usos especiales de obras sonoras y de instalación en varios proyectos que entonces estaban desarrollándose en Estados Unidos y en Gran Bretaña, al igual que en Indonesia, Filipinas, en muchos lugares distintos. Cuando una categoría se consolida, se produce el unguento inicial del festival del sonido; aquí están el festival del *Sonambiente*, *Volume* y *I'm sitting in a room* en EE. UU. *Sonic Process* llegó un par de años después al Pompidou y *Her Noise* llegó un poco tarde, en 2005. También fueron muy importantes. Pero existe esta especie de movimiento hacia una clase de idea colectiva de algo que, echando la vista atrás, tiene quizá más sentido de lo que tuvo.

David Toop: Sin duda. No existe eso que llaman arte sonoro. Hubo unos pocos pioneros como Alvin Lucier, Christina Kubisch o Max Eastley, y tenían distintos orígenes. Alvin procedía de la música experimental estadounidense, y Christina, de la música. El origen de Max era en parte la música pero la escultura sonora y el trabajo que realizaron en los años setenta estaba enmarcado en esas formas específicas. Así que durante mucho tiempo a Alvin se le vio como a un compositor experimental de música electrónica. Trabajó con otros compositores como Robert Ashley. Max participaba con frecuencia en exposiciones sonoras con esculturas. Había, pues, una creación de instrumentos que formaba, en gran medida, parte de todo ello. Y yo edité en 1974 un librito titulado *New Rediscovered Musical Instruments* y la obra de Max Eastley estaba incluida en él, así como la de Hugh Davis y Paul Burwell; la mía estaba allí y eso estaba relacionado con la música. Además, Christina era una de esas personas que se encontraba en este ambiente berlinés junto a

Rolf Julius, y ellos mantenían relación con Akio Suzuki, de Japón. Intentaban de veras desarrollar todo esto.

Quiero ser totalmente franco: en los años ochenta mucho de este trabajo no me interesaba. Pensaba que mucho de ello no era tan interesante y se me antojaba algo así como una época aburrida. Pero eso se debe en parte a que yo estaba en otro sitio. Había escrito un libro sobre *hip hop* en 1984. Mi vida se había alejado completamente de ese ambiente. Así que cuando volví en los noventa, en parte escribiendo *Ocean of Sound* en 1995, yo tenía un punto de vista totalmente diferente, que en cierta medida podría decirse que no era un punto de vista vanguardista ortodoxo. Yo trataba de establecer conexiones entre Little Richard, John Cage, Ornette Coleman, Akio Suzuki y Christina Kubisch y toda esta gente. Hasta cierto punto, trataba de ir más allá de los géneros.

Así, el arte sonoro vuelve a su pregunta. El peso de la cultura oculocéntrica —en especial al entrar en un museo público— es francamente agotador, avasallador. Y había una cantinela continua: “Va a ser muy interesante”, “la gente va a tener cosas a las que mirar”. Si cualquiera me preguntase “¿qué haría usted de otra manera?” o “¿qué cree usted que fue lo que no dio resultado?” yo respondería con la sensación de que tenía que ser una obra visual y de que tenía que ser de algún modo amena. Creo que el imperativo de lo ameno viene dado por el gran museo público, hace que los responsables piensen “tenemos que atraer aquí a la gente”. Eso tuvo interesantes repercusiones para los artistas a los que elegí. Así, por ejemplo, una de las personas que aparecen en este documento es Rolf Julius, cuya obra me encantaba, pero era un tanto pequeña y discreta, por lo que pensé en este espacio monstruoso y reverberante que intenta atraer a decenas de miles de personas, ¿qué puede hacerse con obras de esa clase? Así que desapareció. Y lo lamento.

David Morris: La mayoría de las obras eran nuevas, eran trabajos de nuevo encargo y usted contaba con Christina Kubitsch, de esa generación pionera, así como Max Eastley y Christian Marclay con

Guitar Drag, que ahora es muy conocida y que igualmente salió de este proyecto. Hay, por tanto, una mezcla un tanto interesante de distintas disciplinas. Quizá podría usted hablar de los criterios de selección.

David Toop: Tiene usted razón; había una mezcla. Creo que en cierta forma se trataba de una mezcla que era, digamos, imposible que saliera bien. Yo pensaba que había artistas como Angela Bulloch, que estaban haciendo obras interesantes y, además, había músicos que componían obras interesantes y llevaban haciéndolo mucho tiempo, realizando trabajos de instalación y performance. Yo los quería en la exposición; quería a esta generación, como por ejemplo, Christina, y Stephan Von Heune. Quería también a la generación tecno, si queremos llamarla así, que era Scanner y Panasonic (Pan Sonic). Además quería que hubiera rock experimental, así que allí estaban Lee Ranaldo, de Sonic Youth, que había estado realizando trabajos de instalación, y personas como Christian Marclay, que en parte provenía de las artes y en parte de la música; había estado trabajando con John Zorn en Nueva York y tenía una formación en Bellas Artes. Así que había distintas corrientes y de algún modo, cuando leo este pasaje, pienso en alguna especie de asunto temático que realmente no quise hacer porque me parecía un retroceso. *Ocean of Sound* superaba las categorías. Quería que la exposición fuera mucho más fluida.

David Morris: Y usted tampoco tenía tiempo.

David Toop: En efecto, en efecto. El motivo de ello era que la Tate Modern iba a inaugurarse. Súbitamente hubo una reunión y me dijeron: "Tate Modern va a inaugurarse y queremos una exposición que vaya a ser diferente y, a la vez, causar un impacto porque Londres va a estar llena de gente que acudirá de todo el mundo a ver la inauguración de la Tate Modern, y queremos hacer algo al mismo tiempo. Y esto es lo que hemos elegido: su exposición". Así

que yo tenía sobre mí el peso de las expectativas y, además, todos los plazos se aceleraron por lo que hubo que hacerlo muy, pero que muy rápidamente. No me importó porque estoy acostumbrado a situaciones de emergencia. La mayor parte de mi vida ha consistido en hacer cosas por una remuneración que no bastaba y en un plazo insuficiente. Siempre cito al director de Hong Kong, Ringo Lam, que decía: “No hay tiempo ni dinero. Limítese a hacerlo”. Creo que ése es un buen principio para trabajar en todo lo que uno haga porque, sin urgencia, uno pierde mucha energía de lo que está sucediendo. Pero, en verdad, para una exposición de esta escala, era muy grave. Aunque, por otra parte, volviendo a la cuestión de la oportunidad, si uno tiene una exposición que se inaugura al mismo tiempo que la Tate Modern y Londres está lleno de gente que necesita algo que hacer, entonces, fantástico, “es esta exposición”. Porque al final, aquello de lo que se trata, vuelve a lo de tener un ámbito que uno considera infravalorado, una filosofía menospreciada. Con filosofía me refiero a un entrelazamiento con el mundo a través de la audición. Y la importancia de la práctica de escuchar y trabajar con sonido y un escenario cultural que durante siglos ha sido oclocéntrico. Entonces, uno aprovecha esa oportunidad. Y yo tuve suerte porque me asignaron a una curadora de Hayward Gallery llamada Fiona Bradley, que ahora es la directora de la Fruitmarket Gallery en Edimburgo; me llevé realmente bien con ella, estuvo absolutamente sensacional, dinámica y positiva. Fiona era fantástica y, sin duda, yo no podría haberlo hecho sin ella porque impulsó de verdad el proyecto y era fabulosa trabajando con los artistas.

David Morris: Quizá podría usted hablar sobre algunas obras que figuraban en la exposición. Podríamos oír algo sobre Christina (Kubitch) [Reproducen una obra de la artista durante la entrevista].

David Toop: Bueno; ésta no pertenece a la exposición pero es una pieza anterior que Christina estaba realizando con un sistema de inducción magnética utilizando auriculares y cables. La obra era

Oasis, resultó una idea fantástica porque la obra era aparentemente silenciosa. Una vez nos colocamos los auriculares, súbitamente podemos oír lo que estaba siendo transmitido por los cables y ella estaba realizando un contraste de estos sonidos, denominados, naturales, a través de los cables, pero a menudo estaban en entornos de exposición. Christina, que es una artista en el sentido estricto, se presentó y recorrió al local; subiendo luego a la terraza de Hayward, dirigió su mirada sobre este brutalista entorno de hormigón y dijo: “Esto es horrible”. Ella iba a usar estos sonidos, denominados naturales. Y era una pieza fantástica, realmente mágica para quienes participaron en ella; y utilizó la palabra “mágica” intencionadamente porque eso le parecía a cualquiera que no conociera esta obra; el público salía al exterior con los auriculares, adentrándose en un entorno exterior silencioso y, de repente, oían sonidos propios de bosques ecuatoriales, de pájaros.

David Morris: No hay ninguna imagen buena de documentación. Y desde luego que no las hay, porque eso es en realidad de lo que se trata.

David Toop: Tampoco hay ninguna buena grabación. Hay una película pero no tengo copia de ella. En realidad se debe en parte al momento, aunque solo fue hace 16 años; la diferencia entre la forma de enfocar la documentación de una exposición como ésa entonces y ahora es dramática. Quiero decir que si fuera ahora, me limitaría a dar vueltas con mi iPhone, haría cien fotos y cada una de ellas sería mejor que las tomadas por el fotógrafo oficial que recorría la exposición con su trípode y su cámara haciendo fotos. Pero esto, nuevamente, gira en parte alrededor del contexto. Si fuera una exposición artística tradicional, irían y pondrían gran cuidado y suma atención para documentar cada pieza, pero nadie pensó en grabarla. Yo estaba agotado, realmente hecho trizas. Recuerdo que el día siguiente a la gran fiesta de inauguración yo aún bebía y tenía resaca y, además, debía pronunciar una charla so-

bre la galería y ésa era la ocasión en que uno iba y lo grababa todo, pero yo no lo hice.

Christian Marclay era otro de esos casos de difícil documentación. Creó su pieza, *Guitar Drag*, que es brillante. He escrito mucho sobre el arte de Christian. Y he escrito sobre *Guitar Drag* unas cuantas veces y veo que cuanto más escribo sobre ella, mayor riqueza adquiere para mí. Para quienes no la conocen, es una obra de vídeo y solo muestra una guitarra Fender y un amplificador en la parte trasera de una camioneta. La guitarra está unida al amplificador por medio de un cable largo, se halla tendida en el suelo y el conductor de la camioneta arranca con el amplificador a todo volumen, y la guitarra va dándose golpes detrás del vehículo. Esta pieza tiene mucha relevancia en muchos sentidos: desde camionetas en paisajes de EE. UU. pasando por el *rock & roll*, por Jimi Hendrix destrozando guitarras hasta un relato entonces corriente sobre un asesinato racista en Norteamérica, en el que un hombre afroamericano había sido arrastrado de la parte trasera de un camión y decapitado. Era una pieza impactante porque era ruidosa y tenía la sencillez propia de la obra de Christian. La pieza tenía planteamiento ahorrativo, que era brillante pero estaba enterrada dentro de ella. Había todas estas interesantísimas cuestiones. Christian me dijo: “No quiero que esa pieza sufra interferencias de ninguna otra cosa” y, repito, Christian es un negociador muy enérgico; bueno, no un negociador... Ésa es una palabra errónea. Casi es el tipo que retiene a los rehenes. Tuvimos que crear un lugar donde pudiera ejecutarse a todo volumen y donde nada interfiriese con ella.

David Morris: Tendremos que insistirle sobre eso... Quiero decir que yo quería seguir el rastro de la pieza de Marclay. La creo interesante porque trae algo de la política alrededor del arte sonoro. Creo que una de las cosas interesantes sobre esa pieza es que verdaderamente conecta con una cierta cultura masculina de música rock y sonido. Es muy parecida a la sociedad masculina blanca europea y,

en especial, digamos que combina todas estas cosas con esta historia algo terrible y violenta, además de que él hablaba del Sur de los EE. UU.

David Toop: Bueno. Para ser justos, es un poco más complicado que todo eso porque había una referencia a Jimi Hendrix. Tenemos ese complejo posicionamiento de Jimi Hendrix dentro del proto *heavy metal* y los *white blues*. En su lugar, viniendo al Reino Unido como afroamericano, había tocado con grupos de *soul* y de repente, surgió Cream: unos tipos blancos que interpretaban *blues*. No sé cuánto meditó Christian sobre esto. Pero no importa porque las ideas están ahí enterradas dentro de la pieza, para que las saquen hebra a hebra y encajen luego, porque si la situación de Jimi Hendrix es problemática, entonces, inevitablemente, conecta con la horrible imagen de la decapitación de este hombre, que, naturalmente, nos devuelve a la historia del linchamiento.

David Morris: Así lo creo... Estoy haciendo guiños a una de las cosas que son interesantes del arte sonoro. Pienso sobre aquello en lo que se ha convertido el arte sonoro; en especial, en determinados círculos: su paso a una especie de activismo de acción directa y a diferentes formas políticas que quizá no se encontrarían en otro lugar dentro del “mundo del arte”. Y yo me preguntaba cuánto de todo eso estaba en su mente; en especial, cuestiones de raza y sexo que ahora mismo me parecen muy presentes.

David Toop: Quiero decir que solo concentrarse en el arte sonoro y en el acto y proceso de la audición, transmitía una sensación política. Porque se trabajaba contra cientos de años de oclocentrismo. Ya sabe: la hegemonía del arte visual y lo que eso significaba en cuanto a imaginar lo real, o lo que significa para la cultura occidental. ¡Bueno! Occidental no —esa palabra es estúpida— sino de la diáspora europea. Quiero decir que éste es un tema complicadísimo que en realidad, me parece, es demasiado complejo para

comentar ahora, y mucho de ello gira en torno a mis ideas más recientes, que incluso tratan de invertir nociones de sonido y audición y la forma como son engendradas en el uso común.

David Morris: Creo que *Sonic Boom* sin duda llega a ese punto en el que el arte sonoro justo comienza a expandirse en lo que sea que es actualmente. Podemos seguir hablando pero quizá haya preguntas candentes que la gente se plantea.

Pregunta 1: ¡Hola! Tengo una pregunta sobre la documentación de la exposición en la que usted describe algunos de los retos. En primer lugar, tenemos una cultura visual que es la forma dominante de exposición y también de catalogación, y también la imposibilidad intrínseca de documentar algo como eso. Yo quería oír un poco al respecto y quizás si usted fuera a repetirla, no es que sugiera que lo haga, pero usando la tecnología actual, ¿habría una forma alternativa de documentarlo de la que no se dispusiera en esa época?

David Toop: Formula usted dos preguntas que yo quería que alguien planteara, lo que está muy bien. Creo que la documentación es realmente problemática en esta área, y yo he disertado en varias conferencias sobre el archivo del arte sonoro. Hay una enorme ansiedad —como estoy seguro de que usted sabe— sobre todo el problema de archivar de cualquier forma, pero el arte sonoro presenta problemas especiales y una de las preocupaciones que surge es la de la gente que trata de establecer una historia: necesitan una cronología, quieren fijar la historia. Mi punto de vista ha sido siempre que éste es un arte híbrido. Hay muchas interpretaciones de lo que podría ser esta historia. Mi enfoque es que resulte tan amplia como sea posible; así que yo hablo de cómicos que experimentan con música o de autómatas del siglo xvii o del xviii³, como antes he dicho. Y hablo de grabación de campo y escultu-

3 Toop, David, "Humans, are they really necessary?"; *The Wire* 186, 1999, p. 24.

ra sonora. Pero he estado en conferencias en las que la gente ha tratado de fijar un comienzo del arte sonoro. Especialmente en el trabajo de instalaciones en Norteamérica. Naturalmente, no hay forma de que yo dé por buena esa idea de que los norteamericanos fueron los que empezaron. Es inaceptable. Para mí, las fuentes de este diversísimo campo híbrido, provienen de muchos lugares y de muchas situaciones distintas. Ahí tenemos una gran disputa. Y lo problemático no es solo la documentación; también el mantenimiento. Asistí a una conferencia en Noruega en la que pronuncié un discurso. Christina Kubisch estaba allí. Había realizado una instalación sonora en algún lugar y nadie tuvo cuidado del mantenimiento de dicha instalación, incluso cuando ella había siciones, o quizá ora. hacer. N dejado una lista de cosas que hacer. Nadie había jamás pasado una aspiradora, así que, cuando ella regresó, años más tarde, todos los altavoces que estaban boca arriba estaban llenos de polvo y basura. Por lo tanto no es solo la documentación. Ése es un gran problema.

Cómo lo habría hecho yo de otra forma es otra cosa. Durante mucho tiempo dije que lo haría de forma diferente no haciéndolo en absoluto, porque no creo que las exposiciones mixtas de arte sonoro funcionen, por el problema de la física y porque el mundo del arte es el lugar equivocado. Yo solía describir el arte sonoro como carente de hogar. El patetismo era deliberado: éste es un campo sin hogar. Así que yo fui a muchas exposiciones de arte sonoro que eran de pesadilla y algunas personas han criticado *Sonic Boom* por serlo igualmente. Dijeron que era caótica y cacofónica. Y algunos de los artistas llegaron a enfrentarse, no físicamente, pero sí a forcejear unos con otros sobre la instalación porque odiaban la obra que estaba cercana a la suya. Exposiciones anteriores, como *Sonambiente* en Berlín, se habían ocupado de esto porque Berlín se hallaba todavía en una fase de postunificación, llena de edificios vacíos con los que nadie sabía qué hacer; porque el muro había caído y era en gran medida una situación política. Es muy distinto hallarse de repente en un museo público que no está acostumbra-

do a sufrir alborotos. No mucho después de *Sonic Boom*, la Galería Hayward acogió una exposición sobre Brassäi, el fotógrafo, y me encargaron la realización de una pieza sonora. En realidad no estoy seguro por qué. De todos modos, yo realicé esta pieza sonora y ellos perdieron completamente los nervios sobre el uso del espacio. La pusieron en auriculares, así que simplemente fue del todo inútil. Simplemente: “¿Por qué hay una pieza en auriculares en esta exposición de fotos?”

Así que uno trata con todo ese material y está tratando con la historia de la galería y, básicamente, uno no debería estar allí. Esa fue mi postura durante mucho tiempo. Y el problema con posturas como ésta es que uno solo necesita que alguien le diga: “¿Qué le parece ser curador de esta gran exposición?” para que uno responda: “Vale. Está bien”. Y de hecho, hace dos años se dirigieron a mí para realizar una gran exposición de la misma escala y dije que sí, aunque con la reserva de resolver estos problemas tan arraigados. Yo tenía un proyecto que necesitaba nuevas ideas. Quería trabajar con estudiantes. Hay muchos estudiantes de conservación y comisariado de exposiciones en Chelsea, en Central Saint Martins, y yo trabajaría con ellos solo para obtener nuevas ideas sobre cómo hacerlo. Pero el problema reside en que uno trabaja con estudiantes y éstos simplemente no tienen la experiencia para saber cuáles son los problemas. Quizá estén ahora siendo curadores de su primera exposición sonora y descubriendo estas dificultades por vez primera. Ahora tengo suficiente experiencia para saber que los problemas no desaparecen. Sí; uno puede usar la clase de tecnología que entonces no estaba disponible y puede diseñarla de forma diferente, y uno tiene la sabiduría que se logra mirando lo ya hecho. Pero siguen existiendo.

Quizá solo sea necesario olvidarse de las “obras de arte” porque, al fin y al cabo, son economías diferentes, proceden de posiciones distintas en la percepción humana y tienen historias distintas. Cuando digo diferentes economías estoy nuevamente hablando de física, de objetos que se reducen a material que puede

venderse; y mucha gente que trabaja con el sonido sigue creando obras que no se pueden vender. Christian Marclay se ocupó de esto muy inteligentemente pero quizá otras personas no quieren cambiar su obra; es decir, ajustar su obra al mercado. Y, ¿por qué deberían hacerlo? Pero eso les coloca fuera de todo el marco económico y de conservación del museo. Y en mi opinión, ahí es donde deberían estar de cualquier modo. Pero, ¿a dónde lleva eso? Es una gran pregunta. Lamento que mi respuesta haya sido un poco larga.

Pregunta 2: Ésta se refiere solo a mi propio pasado. En los años sesenta yo era un niño que se iba haciendo mayor en Somerset, muy cerca de Bristol, y solía oír con frecuencia al Concorde, que, literalmente, pasaba sobre mí, rompiendo la barrera del sonido encima de nuestra casa; produciendo literalmente estampidos sónicos que hacían vibrar el doble acristalamiento. Me preguntaba simplemente si usted podría especificar el concepto de Estampido Sónico (*Sonic Boom*), y si tenía usted, o no, la sensación de haber roto una barrera.

David Toop: No lo sé. No me corresponde decirlo. Quiero decir que en lo relativo a este país y a cómo era la situación, yo la conocía muy bien porque había estado trabajando en esta región desde 1970-71, por lo que era consciente de que se trataba de una situación realmente desesperada. Y la mayoría de la gente que aquí trabajaba eran amigos míos y yo sabía cuál era su situación; así que cambié mi percepción sobre una de las cosas importantes para mí... Una de las sensaciones que yo tenía sobre el sonido en una galería hasta ese momento, era que en la mayoría de los casos era muy didáctico, que estaba, digámoslo así, haciendo un refrito de una historia muy conocida de música experimental; de una música experimental que iba más allá de la música adentrándose en la instalación o creando objetos de escultura sonora, etc. Yo estaba empezando a encontrar bastante tedioso ir a esas exposiciones que te decían: “Ésta es la his-

toría, éste es John Cage, esto es aquello de lo que todo trata, esto es lo que quiere decir...". Para mí, el sonido... ¡Bueno! Es inmersivo, proviene de todos lados, penetra en el cuerpo. No hay forma de distinguir entre dentro y fuera. Éstas eran ideas sobre las que llevaba pensando desde principios de los setenta. Por consiguiente yo no quería caer en la trampa de decir "he aquí un objeto, he aquí su historia". Yo quería que ésta fuera una exposición inmersiva y quería tener la sensación de la que usted habla. El sonido es un tanto invasivo e inevitable. Y, sabe usted, la pesadilla de una persona es el paraíso de otra. Había escritos de R. Murray Schafer que habían acuñado el concepto de "Paisaje Sonoro" que actualmente ha llegado a ser de uso habitual. Murray escribió sobre el sonido de los aviones, diciendo que era el más aburrido del mundo y era muy antitecnológico, muy antiurbano. Concebía los sonidos como algo que era agradable, que era bueno; y todo eso como su experiencia con el Concorde era malo para nosotros. Aunque su obra influyó en mí —yo le conocí y había estado en contacto con el proyecto World Soundscape de Vancúver a mediados de los setenta— rechacé en verdad ese aspecto de su obra. Parecíamos estar rechazando la vida del siglo xx y, para mi gusto, yo quería que ésta fuera una exposición en la que uno entrara y quedase abrumado por el material. Era totalmente inmersiva y los objetos se solapaban, y al recorrerla, era justamente como atravesar este cuerpo interior monstruoso que simplemente creaba sonidos. Yo quería que en determinados casos fuera perturbador.

David Morris: Creo que éste es un buen punto en el que acabar. Lamento que no hayamos tenido más tiempo para preguntas. Muchas gracias a todos por haber venido. Gracias a todos los de Whitechapel y a David. Y buenas noches.

David Toop: Gracias.

[Aplauso]

.....

Este texto de Bonaventure Soh Bejeng Ndikung acompañaba a la programación de radio de la documenta 14, evento alemán que en esta edición tuvo una sede en Atenas y que algunas personas consideran una de las muestras más influyentes en el arte contemporáneo, ya que suele marcar la agenda estética y política de artistas, galerías e instituciones. El título responde al single de Reggae de Mutabaruka *Every Time A Ear De Soun* publicado por High Times en Jamaica en 1980. En patois o inglés criollo jamaicano ese título se traduce al inglés británico como *Every time I hear the sound* [Cada vez que oigo el sonido]. El texto, pues, revisa ya desde su título las capacidades de proponer una historia no europea del sonido, el ritmo y el arte.

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung.
Every Time A Ear Di Soun.
*La radio como medio para investigar
la historicidad de lo audible y la
corporeización del espacio sonoro. 2017¹*

El ritmo
Tiene una viva y magnífica historia
Llena de aventura
Emoción
Y misterio
En parte amarga y en parte dulce
Pero todo ello parte del ritmo
¡Ritmo! ¡Ritmo!
Dicen

1 Soh Bejeng Ndikung, Bonaventure, *Radio as Medium to Investigate the Historicity of the Audible and the Embodiment of Sound-Space. Situating Every Time A Ear Di Soun*, The Documenta 14 Radio, 2017. El título responde a un single de Reggae de Mutabaruka *Every Time A Ear De Soun*. High Times, Jamaica (1980). En patois o inglés criollo jamaicano "Every time A ear di soun" se traduce como "Every time I hear the sound", cada vez que oigo el sonido. Esta traducción coincide, por ejemplo, con en Kamtok, Cameroonian Pidgin English (traducido literalmente como inglés macarrónico de Camerún) o camerunés criollo.

Que empiece
Con un canto y un murmullo
Y una mano negra sobre un tambor nativo...
Bantú, zulú, watusi, ashanti, herero, igbo, asuto, iasa, inkanga,
budunga, kikiyu, bawutu, kisi,
(...)
(Max Roach y Abbey Lincoln: *All Africa*)

Como ha quedado claro hasta ahora, Documenta 14 se reveló no únicamente como una demostración física en los espacios determinados de Atenas y Kassel, sino que ocupó el espacio no físico de la radio como un espacio posible de exhibición. La radio utilizó el título *Every Time A Ear di Soun* del poeta dub jamaicano Mutabaruka. El mismo Mutabaruka que en *The Mystery Unfolds* dijo: “Yo solo soy una voz. Escucha atentamente y te oirás a ti mismo.” Radio Documenta 14 *Every Time A Ear di Soun* fue esa voz, ese sonido, como en la música, la expresión, el ruido que ayudó a oírte a ti mismo, mientras exploraba la sonoridad y los fenómenos acústicos, en general como la posibilidad de difundir discursos contrahegemónicos.

La posibilidad de oírte a ti mismo cada vez que *ear di soun* [oyes el sonido] te identificas con la reflexividad de la radiofórmula. Lo cual quiere decir que la radio, o la radiodifusión en general, no puede ser únicamente un medio para difundir información, sino también para recibirla. Un esfuerzo que Brecht describió en su teoría de la radio *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat* [La radiodifusión como aparato de comunicación], como sigue:

La radio sería el aparato de comunicación más grandioso imaginable de la vida pública, un increíble sistema de canalización; es decir, lo sería si supiese no solo emitir, sino también recibir, o sea, hacer que el oyente no solo escuchase, sino que también hablase y no le dejara aislado, sino que estableciera relación con él².

2 “Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heißt, er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den

Every Time A Ear di Soun tomó al pie de la letra este consejo e invitó no solo a las emisoras de radio de todo el mundo, sino también a los oyentes de todos los rincones del planeta para contribuir a realizar una radio D14 receptiva y de difusión. Pero para nosotros fue importante dar un paso más allá de Brecht y considerar la radio no solo como un *kommunikationsapparat* o aparato de comunicación, sino también para reconocer la radio y hacer radio como una forma y una práctica artística por derecho propio. Para esta ambiciosa investigación invitamos a:

- De Grecia: Paranoise Radio, Tesalónica y Cannibal Radio, Atenas, producido por Costis Nikiforakis
- De Colombia: Vokaribe Radio, Barranquilla, Colombia, producido por Pardo Herrero, Iván Mercado, Hernández Romero y Patricia Rendón Galván
- De Camerún: RSI FM, Douala, producido por Tito Valery
- De Indonesia: RURURadio, Yakarta, producido por Ade Darmawan (Ruangrupa)
- De Alemania: SAVVY Funk, Berlín, producido por Marcus Gammel, Elena Agudio y SAVVY Contemporary team
- De Brasil: Radio MEC, Río de Janeiro, producido por Janete El Haouli y José Augusto Mannis
- De los EE. UU.: WPFW FM, Washington DC, producido por Greg Tate y Katea Stitt
- Del Líbano: Radio Beirut, producido por Marwa Arsanios³

Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen.“ Brecht, Bertolt, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*. 1930.

3 (Nota de Edición). Según la web de Documenta, el programa de radio pública incluyó también la comisión de obras bajo la curaduría de Bonaventure Soh Bejeng con co-curaduría de Marcus Gammel y el trabajo de Tina Klätte, Maximilian Netter y Elena Agudio. Entre las obras comisionadas aparecen *The Gramophone Effect* de Gilles Aubry & Robert illis, *Backing track* de Serge Baghdassarians & Boris Baltschun, *Based on a True Story, Chapter IX* de Rashad Becker, *OH MY OH MY (Pinktrumbone, 21 January 2017)* de Caroline Bergvall, *World Disorder* de Ylva Bentancor, *What Are You Listening For* de Black Spirituals, *The Border*

Junto a esas emisoras y sus oyentes, *Every Time A Ear di Soun* investigó la historicidad de lo audible escuchando y compartiendo las experiencias vividas, las condiciones humanas y las declaraciones con los matices de los distintos mundos que habitamos. Rebuscando entre los archivos sonoros de todo el mundo y retransmitiendo material histórico, participamos en la revelación y el descubrimiento de una multitud de historias que fueron eludidas de forma intencionada o involuntaria.

Every Time A Ear di Soun investigó la forma en que lo sónico, especialmente a través de la radio, impacta en las subjetividades y los espacios. Como todos sabemos, el sonido tiene la posibilidad de comprimirse a sí mismo en todo tipo de rincones y recovecos para llegar hasta nuestros espacios más íntimos sin sentirnos observados y, al mismo tiempo, dándonos la impresión de que se dirige a nosotros de forma directa y personal.

Every Time A Ear di Soun también se preocupó de la corporeización del sonido y de la fenomenología de lo sonoro, es decir, la forma en que el fenómeno sónico aparece en nuestras experiencias no solo en las palabras utilizadas, sino también en la calidad, el

of the Shadow de Halida Boughriet, *Future Tense* de Asli Çavuşoğlu de *Between a Gunshot and a Whisper* de Maria Chavez, *The Density of the Transparent Wind* de Michele Ciacciofera, *ALLGEGENWART (OMNIPRESENCE document 1)* de Jace Clayton, *The Irrawaddy Blue* de Alvin Curran, *Our Musuem* de Charles Curtis, *Short Waves' Transit Tale* de Anshuman Dasgupta & Sanchayan Ghosh, *Signal Echo: the documenta File* de drog_A_tek, *Atlas Radio* de Theo Eshetu and Keir Fraser, *Raw Field Recordings II: Electromagnetic Detritus* de Christian Galarreta, *What Touches Us Most* de Mwangi Hutter, *The Origin of Everything: Vom tropischen Tieflande zum ewigen Schnee (El origen de todo: De las tierras bajas tropicales a las nieves eternas)* de Marco Montiel-Soto, *In the Woods There Is A Bird ...* de Olaf Nicolai, *Igwe Bu Ike* de Emeka Ogboh, *Nam June's Spirit Was Speaking To Me* de Aki Onda, *The Ears Between Worlds Are Always Speaking* de Postcommodity, *Production a + f* de Marina Rosenfeld, *Rundfunk Aeterna* de Jan-Peter E.R. Sonntag, *Transmissions* de Soundwalk Collective, *Speech* de Nasan Tur, *Southern Clairaudience—Some Sound Documents for a Future Act* de Hong-Kai Wang, *The War of the Worlds* de James Webb, *Glottal Wolpertinger (Feedback-Band 2)* de Jan St. Werner, *From Audiences* de Yan Jun, *Such Sweet Thunder* de Samson Young.

carácter y el ser del sonido. Y cómo el sonido crea sincronicidades entre los cuerpos, los espacios y las historias.

Pero uno no puede hablar de la radio sin mencionar la instrumentalización de esta y los medios de comunicación de masas en general, en la historia, y como un arma de opresión. Este fue el caso de la Alemania nazi, de Argelia bajo la colonización francesa y de Siria en la actualidad. Pero antes, más pronto que tarde, esta arma que era la radio fue apropiada y convertida en una herramienta de resistencia, como describió Fanon en *El colonialismo agonizante - Esta es la voz de Argelia*:

El instrumento técnico del receptor de radio perdió su identidad como objeto del enemigo. La radio dejó de ser parte del arsenal de la opresión cultural de los invasores. Al hacer de la radio el principal medio para resistir las cada vez más acuciantes presiones psicológicas y militares del invasor, la sociedad argelina tomó una decisión de forma autónoma para adoptar la nueva técnica y así estar en sintonía con los nuevos sistemas de llamamiento creados por la Revolución.

Every Time A Ear di Soun —que fue producida en colaboración con *Deutschlandfunk Kultur* / Marcus Gammel, así como con el Departamento de Radio Experimental de la Bauhaus-Universität Weimar— consistía en los programas originales de las emisoras de radio invitadas además de 30 nuevas piezas sonoras para las radios encargadas por Documenta 14, así como extractos de programas educativos y públicos de la muestra.

A continuación expondré las bases teóricas y conceptuales bajo las cuales se creó este proyecto.

El viejo debate sobre la conveniencia, exactitud, legitimidad de la narración y representación de las historias a través de la escritura o de la oralidad, tal como persiguen los historiadores y los filósofos, es también un debate de principios entre las culturas visuales y sonoras. Este debate se remonta a Aristóteles cuando señalaba que “preferimos, por decirlo así, el conocimiento visible a

todos los demás conocimientos que nos dan los demás sentidos. Y la razón es que la vista, mejor que los otros sentidos, nos da a conocer los objetos, y nos descubre entre ellos gran número de diferencias”⁴, o Heráclito afirmando que “los ojos son testigos más exactos que los oídos”⁵. La llamada reducción a la visión o la dominación de lo visual puede atribuirse al pensamiento filosófico griego. Su origen no reside tanto en una reducción intencionada de la experiencia a lo visual como en el prestigio de la visión que ya encontramos en el centro de la experiencia griega de la realidad. Como señaló Theodor Thass-Thienemann:

El pensamiento griego fue concebido en el mundo de la luz, en el mundo visual apolíneo... La lengua griega expresa esta identificación de “ver” y “conocer” con un verbo que en la actualidad significa *eidomai*, “aparecer”, “brillar”, y antiguamente *oida*, “conozco”, propiamente “Vi”. Así, el griego “conoce” lo que ha ‘visto’⁶.

En este momento es bastante secundario o irrelevante que lo primero sea más exacto o importante que lo segundo. Más bien lo que importa es una investigación más profunda de las historias directas e indirectas, los espacios y los efectos que son o pueden crearse a causa y por medio de cualquiera de estos medios de visión o acústicos.

Every Time A Ear di Soun investigó fenómenos sonoros en la voz, la expresión, el sonido y la música como un medio a través del cual se pueden transmitir historias destacando lo que se escucha, pero también yendo más allá, expresando cómo y dónde se escucha o se percibe el sonido y considerándolo una forma de escribir historias contrahegemónicas. El proyecto pretendía reflexionar

4 de Azcárate, Patricio. *Obras de Aristóteles*. <http://www.filosofia.org>, 2005 <<http://www.filosofia.org/cla/ari/azc10051.htm>> [09 mayo 2019].

5 De la versión en inglés Wheelwright, Philip, *The Presocratics*, Nueva York, Odyssey Press, 1966, p. 70.

6 Thass-Thienemann, *Symbolic Behavior*. Nueva York, Washington Square Press, 1968, p. 147.

sobre la materialización del sonido y sobre cómo el sonido crea y acomoda los espacios psíquicos y físicos, pero también cómo a través del sonido (no como causalidad, sino como vínculo) surge una sincronización que reina entre los cuerpos, los lugares, los espacios y las historias.

En las culturas llamadas de tradición oral, las historias transmitidas a través de la narración asumen libremente las formas de expresión vocales identificables o no identificables, el habla, el sonido y la música, incluida la instrumentación. En esta multitud de formas de expresión, que la mayoría de las veces se funden en una plataforma singular, las diversas capas de dicha plataforma transportan varias energías e historias al mundo. Cuando Babatunde Olatunji habló sobre el poder evocador de la trinidad en los tambores, concretamente el espíritu del árbol que da la estructura del tambor, la piel del animal más el espíritu de quien toca el tambor, básicamente describió las capas materiales y espirituales que se unen para producir fenómenos acústicos sofisticados que algunas veces enmarcan o constituyen la tradición oral.

La tesis que se plantea es, por tanto, que cuando las expresiones, los discursos, los sonidos y la música se producen y se comparten, también se comparten las historias. El sonido no pasa únicamente de la boca a la oreja, sino que se percibe completamente y se codifica en el cuerpo a través de la fisicalidad de las ondas sonoras y se transmite de una generación a otra. Para *Every Time A Ear di Soun* fue fundamental esta posibilidad de entender la oralidad y la corporeización para un cuerpo vulnerable y en movimiento a través de fenómenos acústicos como un mecanismo para compartir conocimiento y archivar la memoria existente en un contexto temporal y espacial específico.

La sonoridad es el “ritmo de la temporalidad”⁷ que hace vibrar la base epistemológica de la historicidad visual y escrita. La sonoridad es un medio corporal para contar historias que funcio-

7 Weheliye, Alexander G., *The Grooves of Temporality*. Public Culture 17,2, 2005 pp. 319-38.

na fuera de una lógica visual y escrita, que va más allá, y de hecho tampoco se puede captar ni comprender completamente a través de ella. Es tan sutil como poderosa en la forma en que remodela nuestras perspectivas y las intersecciones del tiempo, el espacio y el lugar que somos capaces de imaginar y los futuros que podemos soñar, no solo a nivel cognitivo, sino también a nivel sensual. Ha habido muchos intentos de establecer historias alternativas y, al efecto, los futuros —desde la música Chimurenga hasta la poesía dub y el jazz— han nacido de la necesidad no solo para “redimir una historia no escrita y despreciada, sino para dar jaque mate a la idea europea del mundo. Pues en este momento, cuando hablamos de historia hablamos solamente de cómo Europa vio —y ve— el mundo”⁸.

En su ensayo *Of the Sorrow of Songs*, James Baldwin explora la poderosa naturaleza de lo sonoro al redimir y volver a contar las historias, así como su reticencia a ser comprendido y regido por nadie que no sienta ni comprenda las historias que surgieron del contexto de la música y la cultura del jazz. Asegura que quien no entienda las subastas de esclavos, quien no pueda ver que el paso intermedio fue la demolición realizada en nombre de la civilización y quien no pueda afrontar las atrocidades que la acompañaron, “nunca podrá pagar el precio por el ritmo que es la clave de la música y la clave de la vida. La música es nuestro testimonio y nuestra aliada. El ritmo es la confesión que reconoce, cambia y conquista el tiempo. En ese momento, la historia se convierte en una prenda que podemos vestir y compartir, y no un disfraz en el que escondernos: y el tiempo se convierte en nuestro amigo.”

En su publicación fundamental *The Philosophy of the Sea*, Esiaba Irobi acusó duramente a G.W.F. Hegel y Edmund Husserl de no haber entendido nunca lo que realmente significa la fenomenología o cómo funciona como un acto de comunidad y una

8 Baldwin, James, “Of the Sorrow Songs: The Cross of Redemption” publicado originalmente en 1979, en: *The Cross of Redemption: Uncollected Writings*, Londres, Vintage International, 2011.

herramienta para la ingeniería social, espiritual y política de los diversos pueblos del mundo. Irobi utilizó la redefinición de “fenómeno” de Maurice Merleau-Ponty para mostrar, desde una perspectiva epistémica y performativa africana y de la diáspora africana, cómo se puede entender la fenomenología a través de una dimensión física y experiencial de la acción coporeizada, tal como la practican muchas comunidades africanas y de la diáspora africana. Irobi habló extensamente sobre cómo el cuerpo en la cultura africana y la diáspora africana “funciona como un instrumento somatogénico, al igual que como un lugar de multitud de discursos que absorbe y reproduce, como la música grabada en vinilo, epistemologías de fe y poder arraigadas en el mismo por la historia”⁹. La analogía de la música en vinilo no es aquí en modo alguno accidental, ya que la expresión de cualquier fenómeno acústico se encripta no solo en la memoria, sino también en el cuerpo y, a través de repeticiones de acciones de lo “cotidiano”, en la danza y otros rituales, el pasado se transmite en el presente y es impulsado hacia el futuro. El centro de este proyecto es la transición y la interconexión entre las expresiones vocales, los discursos, los sonidos y la música con la performatividad y con una experiencia materializada en el espacio y el lugar. Así, mientras Irobi propone que:

...los africanos que fueron trasladados y llevados al nuevo mundo perdieron sus nombres, sus lenguas, sus geografías y sus comunidades originarias, pero aun así reprodujeron versiones sincretizadas de formas de representación indígenas africanas como los abakuá, candomblé, lucumí, bembé y carnaval, basadas en teorías africanas de festividad y representación ritual¹⁰

vale la pena considerar que la mayoría de estos rituales están enmarcados y demostrados, motivados y dirigidos, avivados y

9 Irobi, Esiaba, “The Philosophy of the Sea: History, Economics and Reason in the Caribbean Basin” <https://globalstudies.trinity.duke.edu/wp-content/themes/cgsh/materials/WKO/v1d3_EIrobi.pdf> [09 de mayo de 2019].

10 *Ibíd.*

animados por fenómenos acústicos como expresiones vocales, discursos, sonidos y música.

Jean-Luc Nancy en sus pensamientos filosóficos sobre el sonido y la música, que son realmente significativos, aborda un mecanismo muy importante relacionado con los fenómenos acústicos, especialmente con la resonancia, cuando escribe acerca del carácter metéxico del sonido:

Lo visual sería tendencialmente mimético y lo sonoro tendencialmente metéxico (es decir, del orden de la participación, el reparto o el contagio) cosa que tampoco significa que esas tendencias no coinciden en ninguna parte¹¹.

Es esta capacidad de los fenómenos acústicos para promover momentos participativos y crear espacios de intercambio, y su capacidad para contagiar a otros, lo que hace que el medio sea especialmente apropiado para la transmisión de historias más allá de las palabras. Con el concepto de “contagio/transmisión”, Nancy se aventura en la fenomenología de la sonoridad describiendo más a fondo la sonoridad como algo que supera la forma al extenderlo, dándole amplitud y densidad, así como vibración y ondulación. Lo sonoro debe buscar su camino en el espacio antes de alcanzar el cuerpo que sirve de receptor. Así, lo sonoro deja señales cuando sus ondas serpentean a través de los espacios en su conversión y en lugares a medida que se transforman. Para comprender de forma adecuada cómo se puede percibir el espacio y el lugar, vale la pena considerar la definición de Gascia Ouzounian en su artículo *Embodied Sound: Aural Architectures and the Body* [Corporeización del sonido: Arquitecturas acústicas y el cuerpo]:

Considero que el espacio es la configuración múltiple e híbrida, ya sea física, cultural, social, personal o política, de la producción, mientras imagino el lugar como las relaciones de

11 Nancy, Jean-Luc, *A la escucha*, Buenos Aires – Madrid, Amarrortu editores, 2015, p. 27.

momento a momento entre los diferentes elementos de una red (p. ej. la 'topología'). El lugar se centra en lo particular, lo situacional y lo momentáneo, y por lo tanto está siempre en movimiento y sujeto a cambios. El espacio, por otro lado, se utiliza para describir formas de organización más generales y sedentarias. Sin embargo, dado que el espacio y el lugar se producen entre sí, existe una interacción continua entre lo particular y lo general, lo momentáneo y lo persistente¹².

Lo sonoro podría actuar como un intermediario en la interacción dinámica entre el tiempo, el lugar, el espacio y lo materializado. Eso determina cómo navega el cuerpo en el interior de su espacio político, social, económico y físico.

12 Ouzounian, Gascia, "Embodied Sound: Aural Architectures and the Body", *Contemporary Music Review* Vol. 25, N° 1/2, 2006, pp. 69-79.

.....

Esta es una conferencia transcrita y editada junto a la autora, Susan Campos Fonseca, para este volumen. Un buen ejemplo de cómo el pensamiento sobre la escucha se desenvuelve oralmente, en charlas —como esta—, así como en contextos pedagógicos y académicos. El trabajado de Campos se desarrolla especialmente alrededor de la Universidad, pero trata de romper las estructuras discursivas en las que esta institución se ha establecido. En este caso, propone una serie de herramientas para analizar la sonoridad y la escucha desde una perspectiva decolonial y feminista situada en Centro América.

Susan Campos Fonseca.
*Experimentalismo(s) y microcolonialidad
de la escucha. 2019*¹

UN LIBRO COMO DETONADOR

La idea y la manera en la cual articulé las ideas que deseo compartir hoy en nuestro encuentro en la Escuela Perturbable del Museo Reina Sofía, empiezan con el libro *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, un libro publicado en lengua inglesa por la editorial académica Oxford University Press en 2018, donde planteamos la posibilidad de un proceso decolonial de la experimentación o de cómo se ha hecho la historiografía acerca de la experimentación. Ya desde el título, con “experimentalismos”, motivamos a pensar hacia esta pluralidad.

En el caso de las músicas experimentales hay un precedente, con las llamadas vanguardias, y la discusión acerca de cómo

1 Transcripción revisada y editada de la conferencia Experimentalismo(s) y microcolonialidad de la escucha, encuentro con Susan Campos Fonseca, realizada el jueves 31 de enero 2019 en el Museo Reina Sofía, en Madrid, España.

Nueva York robó la idea de arte moderno a París, y viceversa², partiendo de la circulación creativa entre ambas ciudades a principios del siglo xx. Luego a mediados del siglo xx, ya con la posguerra, y en el momento de la Guerra Fría, Michael Nyman, un compositor británico, utiliza también el término “experimental” para referirse a las propuestas, debates, exploraciones sonoras y técnico-compositivas que se generaban en los Estados Unidos, específicamente entre Nueva York y Los Ángeles (California). A esto se va a sumar toda esa mitología acerca de John Cage, por ejemplo, como uno de los grandes experimentadores, heredero y generador de una “escuela estadounidense”, que la historiografía vinculará con discursos nacionalistas sobre la innovación en los Estados Unidos, coincidiendo irónicamente con la forma en que se estructuraron los discursos nacionalistas en Europa y también en América Latina. Esto quiere decir que existen prácticas consensuadas acerca de lo que es la experimentación en composición, vinculadas con un canon construido por la historiografía inglesa, francesa, y alemana, replicando modelos del idealismo germánico, donde la figura de “el gran autor” y “la gran obra”, representan un tipo de técnica y construyen un discurso sobre el estilo, el valor, e inclusive el gusto. En *Experimentalisms in Practice*, planteamos que en lugar de estos discursos lineales, debemos pensar más “rizomáticamente”, como dirían Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*.

En el capítulo *Noise, Sonic Experimentation, and Interior Coloniality in Costa Rica*, exploro las relaciones entre la experimentación sonora, el género llamado *noise*, que trabaja específicamente con el ruido, la saturación y varias técnicas de la llamada obsolescencia programada, a partir de la utilización de diferentes tipos de tecnologías electrónicas y digitales. Me centré en el estudio de Costa Rica, dado que me resulta muy violento hablar de América Latina como una totalidad homogénea, cuando en realidad el pensamiento decolonial nos llama a pensar la diversidad. Me dediqué

2 Guilbaut, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid, Mondadori, 1990 (ed. orig. en inglés, 1983).

durante varios años a estudiar las comunidades que estaban trabajando en Centroamérica este tipo de géneros, desde el electro pop, la música electrónica de baile, el *noise*, el arte sonoro y la música electroacústica.

Durante mi investigación encontré esta posibilidad, y me llamó mucho la atención que dentro del propio país existen juegos de poder entre diferentes poblaciones, grupos y comunidades, y que, además, se relacionan con un discurso indigenista. También se da con los pueblos afrodescendientes y en un menor índice con los pueblos asiático descendientes, tejiendo microcolonialidades de la escucha a través del cómo pensamos estos experimentalismos. Es decir, cuando se toman las prácticas de estos pueblos, las prácticas sonoras, simbólicas, como se hizo en diferentes lugares del mundo, y se utilizan aplicando técnicas de composición experimental de diferente índole, para tratar de dar una identidad nacional a las músicas experimentales y electrónicas.

Consecuentemente, en el capítulo *Noise, Sonic Experimentation, and Interior Coloniality in Costa Rica*, me centré en analizar cómo estos procesos de microcolonialidad se construían utilizando archivos de audio etnográficos que se publicaban como anónimos bajo el supuesto de que una música folclórica o tradicional es anónima, algo que se repetía en trabajos etnomusicológicos, antropológicos y arqueológicos publicados en el país. Bajo el supuesto de que es posible pensar una totalidad etnificando a un pueblo que comparte supuestamente una cultura, asignándoles la categoría de “anónimo”, mientras que el “autor creador” se establece según una élite educada bajo modelos de “cultura” y “civilización” decimonónicas, que se aplican a los modelos educativos en el diseño sonoro-identitario de las naciones modernas del xx, como fue el caso de Costa Rica.

¿En qué medida una colonialidad interior es responsable de esto, y por qué es necesario estudiarla, si se pretende ejercitar la desobediencia epistémica de la decolonización?

PROCESO DECOLONIAL EN LA MÚSICA

En *The Musicological Elite* Tamara Levitz, profesora de Literatura comparada y Musicología en la Universidad de California-Los Ángeles (UCLA), plantea cómo se construye una élite en la musicología, una élite cuya genealogía está vinculada con la cátedra de Viena a finales del siglo XIX. Hablamos de un grupo de personas que deciden cuáles serán “los cuerpos que importan” (citando a Judith Butler), quiénes serán los grandes autores, y cuáles las obras que se convertirán en el discurso dominante y hegemónico, tanto si son obras musicales como tratados técnicos, métodos de enseñanza, discursos acerca de la música, la composición o el sonido. Estos hombres serán el modelo que a partir de la creación de los conservatorios de música, empezando por París en 1821, representarán el canon en las escuelas de música universitarias y definirán los contenidos en las materias de “Música” que se impartirán en la educación primaria y secundaria. Será esta “élite”, la que definirá el concepto de “Música”, en mayúscula, y su “Historia”, cuya teleología irá de la Grecia antigua a nuestros días. Será esta misma élite la que defina la música por discriminación, caracterizándola como universal bajo una “racialización ontológica” del cuerpo creador, y que, de manera colonial, empezará a buscar en las músicas así llamadas folclóricas y tradicionales, en las músicas llamadas “otras” o no-occidentales, una renovación de su lenguaje. Y será un proceso colonial, porque mientras que la música de aquellos pueblos llamados indígenas, se entiende como anónima y tradicional, la de estos autores y autoras se considera experimental y renovadora del lenguaje cuando hacen usos de estos recursos “étnicos”.

¿Sobre qué se basa esta élite? En el cuadro *Music Company* de 1674, Johannes Voorhout (1647-1723) retrató al compositor Dieterich Buxtehude y su círculo. La pintura nos muestra a un grupo de hombres y mujeres blancos europeos, que son servidos por un niño africano o afrodescendiente mientras hacen su música pausada en partituras. El niño les mira con admiración, sumergido en

el bucólico paisaje palaciego. En su artículo de 2018 “Decolonizing the music survey: A manifesto for action”³, David Chavannes y Maria Ryan llaman la atención sobre este niño:

La única persona en la que estaba interesada, el niño pequeño, supuestamente esclavizado, negro, que está colocado en el centro de la imagen, con un vestido europeo apoyado en el clave, no se menciona en absoluto. Esta completa ausencia de referencia a este chico, para mí la clave de la imagen, fue impactante, especialmente debido al nivel de detalle en la leyenda de Hanning⁴, señalando detalles del traje, las personas supuestamente representadas, las capas de operación de la alegoría. ¿Qué es este niño mal representado en esta matriz musical: está basado en la vida o es parte de la alegoría? ¿Y cuáles son las implicaciones de ambos? ¿Y qué dice acerca de la Historia de la Música Occidental, que este oyente, que es tan central y visible en esta imagen, se vuelve invisible y, lo que es peor, irrelevante en la historia de la música en Europa en el siglo XVII que estoy tratando de enseñar a mis estudiantes?⁵

3 Chavannes, David y Ryan, Maria, “DECOLONIZING THE MUSIC SURVEY: A MANIFESTO FOR ACTION (2018)”, disponible en: <http://www.dchavannes.com/read1/2018/6/15/rygmnk175vgepbyn29p0zn0imr9r> [03 mayo 2019]

4 En Chavannes, David y Ryan, Maria, cita mencionada por las autoras: “A painting by Johannes Voorhout (1647-1723) belonging to the genre known as a “Music Company” (ca. 1674) that shows a group of friends making music. It includes the only known portrait of composer Dieterich Buxtehude, pictured with his hand to his head in front of a sheet of music. The instruments being played, probably by friends in Buxtehude’s circle, are viola da gamba, harpsichord, and lute, although the elegantly dressed lutenist at whom Buxtehude gazes may represent an allegory of the pleasures of friendship and music. The man standing on the left in the feathered hat is the painter himself. (Hanning 2014: 221)”

5 En Chavannes, David y Ryan, Maria, en el original: “The one person I was interested in — the small, presumably enslaved, black boy who is positioned in the center of the image, in European dress leaning on the harpsichord — is not mentioned at all. This complete absence of reference to this boy, for me key to the image, was shocking, especially due to the level of detail in Hanning’s caption, pointing out details of costume, the people supposedly being represented, the layers of operation of allegory. What is this poorly rendered boy among this musical matrix: is he based on life, or is he part of the allegory? And what are the implications of both of these? And what does it say about the History of Western Music, that this lis-

Me parece fundamental subrayar el acto de violencia que implica el representar los cuerpos creadores y los que no lo son, bajo el prisma de disciplina que implica este pensamiento. También subrayo la pregunta final sobre el acto educativo y su “racialización ontológica”, manifiesta en qué contenidos de análisis prioriza la historia de la música occidental. Por un lado encontramos una educación basada en esa violencia sobre el cuerpo, en una transformación del cuerpo diseñada para la ejecución instrumental. Un cuerpo que se “doma a partir de políticas disciplinarias que le hacen partícipe o no de la construcción de las sonoridades dictadas por el método, estará vinculada también con las exploraciones experimentales, y con las búsquedas tecnológicas⁶. Por otro lado una “racialización ontológica” generada desde los espacios de poder donde se diseñan las prácticas educativas, y que escogen los tipos de conocimientos y saberes que se transmitirán, acerca de cómo debemos escuchar, y qué tipo de sonoridades debemos producir.

El texto de David y María me parece fantástico porque desde el principio nos habla de cómo hay un activismo, una necesidad, una urgencia de decolonización a partir de un sentirse alienadas, frustradas, rabiosas; desde una sensación de resentimiento y dolor alrededor de las posibilidades negadas de la construcción histórica de lo musical y de lo sonoro. Hay un aspecto muy discutido alre-

tener, who is so central and visible in this image, is rendered invisible, and worse irrelevant in the history of music in Europe in the seventeenth century that I am trying to teach my students?” La traducción es de la autora de este texto.

- 6 Hay muchos más textos sobre este tema que desearía compartir en este encuentro de la *Escuela perturbable*, como *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos* (2010) de Eduardo Restrepo o Axel Rojas, *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*, editadas por Catherine Walsh (2013), el monográfico “Hacia una educación musical decolonial en y desde Latinoamérica”, editado por Favio Shifres (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) y Guillermo Rosabal-Coto (Universidad de Costa Rica), publicado en 2017, en la *Revista Internacional de Educación Musical, todos disponibles en línea*. Fernández-Morante, Basilio. “Violencia psicológica en la educación musical actual en los conservatorios de música.” *Revista Internacional de Educación* No. 6, 2018. Disponible en: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.12967/RIEM-2018-6-p013-024> [03 mayo 2019]

dedor de la decolonización centrado en “reinventar el poder” para enfrentarse a estos modos de violencia⁷. Yo les dejo un poco la pregunta en el aire: ¿es eso lo que realmente queremos, Poder, o hay otras posibilidades?.

Todos estos modelos de construcción suman transiciones fallidas y porosas entre el modelo del antiguo régimen y los modelos republicanos, comparten una condición rizomática de historias contingentes, y eso lo podemos ver en un caso muy específico, por ponerles un ejemplo canónico: Johann Sebastian Bach, un experimentador sonoro que habitaba en uno de los reinos que hoy llamamos Alemania, sirviendo a una casa real, decide explorar las posibilidades de chaconas y zarabandas, danzas de la Nueva España, músicas que se generaban entre los virreinos. Su música es como una crónica de ese viaje, y de ese tránsito, de un imaginario sonoro creado por múltiples colisiones y heridas sangrantes entre mundos porosos. Un ejemplo es su *Partita para violín solo n.º 2*, BWV 1004 en re menor (1717-1723), compuesta en cuatro partes: “Allemande”, “Courante”, “Sarabande”⁸, “Gigue”, y su célebre “Chaconne” (con pulso de Zarabanda).

Lo anterior resulta muy interesante, porque en la Musicología y la Historia del Arte, hablamos de la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco, el Clasicismo o el Romanticismo, como si fueran realidades, bajo el supuesto de que un conjunto de autores tenían una práctica común, unas técnicas en las que todos estaban de acuerdo, y un estilo que todos compartían, conformando periodos históricos coherentes. Pero esa narrativa es muy posterior a aquellas gentes, y se consolidará como discurso historiográfico y musicológico en el siglo xx, volviéndose “real” a punta de repetición, gracias a la educación musical. Las personas hacían muchas

7 Sousa Santos de, Bonaventura, *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Ed. Trilce, 2010.

8 Se tiene primera constancia de la zarabanda en Centroamérica: en 1539, un baile llamado zarabanda se menciona en el poema *Vida y tiempo de Maricastaña* escrito en Panamá por Fernando de Guzmán Mejía.

cosas diferentes, existían diversas técnicas de experimentación, improvisación, composición y exploración tecnológica. Vemos en los archivos virreinales, cómo técnicas de composición que supuestamente pertenecían al Renacimiento, van a perpetuarse hasta el siglo XVIII sin considerarse “subdesarrollo”. La lógica de que un periodo comienza y termina no es real, es resultado del proceso de colonización de la historia de las músicas occidentales sobre otros mundos audibles y prácticas sonoras. Una lógica promovida a su vez por los ideales industriales de progreso y desarrollo, que ponen a unos pueblos delante de otros. La desobediencia epistémica de este enfoque, puede decolonizar los llamados “períodos de la música”, que pretenden imponer una jerarquía de mundo, diseñado bajo estructuras basadas en un tipo de canon, de repertorio y de autores.

COLONIALIDAD INTERIOR O MICROCOLONIALIDAD EN MÚSICA

Guillermo Rosabal-Coto, profesor de la Universidad de Costa Rica, y uno de los principales promotores de una decolonización de la educación musical, en su tesis *Music learning in Costa Rica: A postcolonial institutional ethnography* de 2016⁹, denuncia cómo las “otras” músicas que existen en el país se convierten en “resto”, son eliminadas o silenciadas de la cosmovisión sonora de la nación, y cómo esto es resultado de un proyecto político. En Costa Rica la “racialización ontológica”, la etnificación de la escucha, estaba dirigida a fomentar la idea de una nación mestiza, una nación campesina, dedicada a los monocultivos del café, el banano y la caña de azúcar. Conforme va pasando el tiempo se empiezan a incluir en los programas de enseñanza otras músicas, para tratar de darle voz a otras comunidades, pero una vez más se hace etnificándolas.

9 Rosabal-Coto, Guillermo, *Music learning in Costa Rica: A postcolonial institutional ethnography*, The Sibelius Academy of the University of the Arts, Helsinki, 2016. Disponible en: <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/235009> [03 mayo 2019]

En el caso de la comunidad afrodescendiente, por ejemplo ¿qué música y qué poéticas interesan? ¿cómo se pretende representar a la población afrodescendiente y sus “raíces” en la nación mestiza costarricense? Se elige el *calypso*, y el *calypso* de un grupo de cantautores muy concretos, que van a hablar de unos temas muy específicos. Con las prácticas sonoras indígenas igual. Y el proceso de transcripción de estas prácticas orales a la notación musical occidental colonizará la afinación, la rítmica, el timbre, la vocalidad y la instrumentación, disciplinando las experiencias sonoro-corporales bajo los parámetros de la música occidental.

Cuando estas ideas se presentaron en el III Coloquio de Ibero músicas sobre investigación musical celebrado en Santiago de Chile en 2017, bajo el título *Música y Mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*¹⁰, este disciplinamiento fue discutido por la investigadora colombiana Ana María Arango Melo. La gran mayoría de las investigadoras llevaba investigaciones sobre grandes compositoras, mujeres que han hecho cuartetos de cuerdas, sinfonías, óperas, que habían entrado en ese espacio de competencia de lo masculino patriarcal, y se habían homologado con la figura de “el gran compositor”, pero Ana María Arango presentó su libro *Velo qué bonito. Prácticas y saberes sonoro-corporales de la primera infancia en la población afrochocoana*, donde prioriza la figura de la madre, de la mujer que cría a sus hijos e hijas. Ana María vive y estudia el Chocó afrodescendiente de Colombia. Ella estudió en esta comunidad específicamente a las madres que construían y moldeaban a sus hijas e hijos a partir del canto y la danza, y con ellas su escucha, su ser y estar en el mundo.

Nina Sun Eidsheim propone una rigurosa reflexión sobre un fenómeno similar. En su libro de 2018 *The Race of Sound. Listening, Timbre & Vocality in African American Music* investiga sobre la escucha, trabajando el timbre y la vocalidad en la música

10 Las Actas del III Coloquio están disponibles en la página de la Secretaría General Iberoamericana: <https://www.segib.org/?document=musica-y-mujer-en-iberoamerica-haciendo-musica-desde-la-condicion-de-genero> [03 mayo 2019]

afrodescendiente. Hace todo un estudio neuroestético y neurocientífico de cómo se construye una performatividad de lo sonoro en la música afrodescendiente, a partir del timbre de las voces y de cómo se diseñan métodos de enseñanza para que personas no afrodescendientes reproduzcan estas estéticas. Nos invita a realizar un análisis más riguroso de la percepción, y cómo existe una relación entre la escucha y las construcciones acerca de lo racial-cultural (étnico) en lo sonoro.

PROCESO DECOLONIAL DE LA ESCUCHA

Con el propósito de meditar más sobre los “cuerpos que importan” y dominan el discurso sobre lo sonoro y lo musical, quisiera proponer el trabajo de la intelectual ecuatoriana Mayra Patricia Estévez Trujillo, a partir de su tesis doctoral *Estudios sonoros en y desde América Latina: del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación* de 2016, y su libro *Estudios sonoros desde la región andina* de 2008. También les invito a conocer su proyecto (junto a Fabiano Kueva), Centro Experimental oído salvaje. Mayra propone unas preguntas que deseo traer a nuestra conversación, empecemos con estas:

¿Cuáles son las condiciones de posibilidad para que lo sonoro se constituya en un orden históricamente dominante? ¿De qué manera la reproductibilidad de sonoridades se va configurando en una herramienta/instrumento de dominio y control?
¿Cómo desde el sonido se puede interrogar y cuestionar el orden social establecido? ¿Cuáles son las posiciones divergentes cuya multiplicidad de referentes locales, sociales e históricos, posiciona “lo sonoro” como un lugar de luchas culturales y simbólicas?¹¹

11 Estévez Trujillo, Mayra Patricia, *Estudios sonoros en y desde Latinoamérica: del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación*. Quito, 2016, 245 p. Tesis (Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Estudios Sociales y Globales, p. 15.

A este respecto ella señala especialmente las prácticas antropocéntricas ligadas a la violencia, el dominio y el control. Me llamó mucho la atención esta idea de empezar a discutir desde “el antropocentrismo como una lógica organizadora”, que constituye un “patrón patriarcal de poder”. En estas prácticas “el sonido se produce y circula como consecuencia de lógicas bélicas”, la vinculación entre las lógicas de la guerra y lo que Mayra Estévez denomina “régimen colonial de la sonoridad”, es fundamental si pretendemos estudiar los experimentalismos (en plural), y la microcolonialidad de la escucha.

Encontramos en este trabajo una perspectiva geopolítica, y también geohistórica, donde se subraya la relación de la escucha con el modo de narración que se da tanto en las historiografías globalizantes como en las historiografías regionales. Propone una revisión y un uso estratégico del pasado, especialmente con las crónicas y archivos de conquista y colonización.

Los pueblos no-occidentales aprenden a narrarse con las lógicas del colonizador, y de esta forma pierden su propia escucha durante el proceso de traducción. Su memoria es destruida, y eventualmente somos educadas por la escucha del colonizador, perdiendo el contacto con aquella realidad anterior y su forma de escucha. Nosotras tenemos una forma de escuchar moldeada por este sistema. Tenemos una escucha occidental colonizada por estos sistemas. Cuando leemos sobre otros mundos sonoros posibles narrados por las crónicas de conquista, por ejemplo, somos testigos de esa escucha colonizadora.

En este sentido, Ana María Ochoa, profesora de Columbia University (NYC), en su libro *Aurality: Listening and Knowledge in nineteenth-century Colombia*, publicado en Duke University en 2014, también escribe sobre cómo las narraciones acerca de lo que se escucha hacen una traducción del universo sonoro, creando una representación transmutada por las *epistemes* filosóficas, estéticas, historiográficas e institucionales de quien escucha, y eso es lo que

nos llega a nosotras en las crónicas de viajes, de conquista y colonización. La revisión que Mayra Estévez y Ana María Ochoa hacen de los textos cronísticos, trabaja la inscripción de lo sonoro como posibilidad, y cómo lo auditivo-sensorial, afecta lo epistémico. Me parece que es importante analizar las crónicas, porque narran un mundo sonoro colonizándolo. Las crónicas se escriben desde posiciones hegemónicas y dominantes, pero reitero, nosotras, educadas por estos sistemas, como la historia de la música occidental o las prácticas musicales académicas de “conservatorio”, compartimos estas posiciones y somos parte del problema.

Mayra nos habla de 1492 como algo que marca una ruta. A mí esto me parece importante, porque cuando vamos a la historiografía contrastada, nos damos cuenta de que Europa era un conjunto de reinos, de casas reales, en el momento en que “se encuentra” con eso que luego se llamará América. Y con América se inventa la Europa moderna que conocemos y discutimos hoy. Eso implica, y hay una discusión bastante amplia sobre esto en los estudios de Historia Moderna, que durante los siglos XVI y XVII, Europa y América se inventan mutuamente, con todas las contingencias del caso para América, en tanto territorio virreinal colonizado y desmembrado. Para mí esto es fundamental porque si partiéramos de aquí, nos daríamos cuenta de que el patrimonio virreinal que nos une, nos une también en la herida colonial.

La propia configuración de las naciones europeas en su transición, o en el intento de transición del antiguo régimen a los modelos republicanos, va a implicar muchos tipos de heridas y fracturas. Recordemos cómo la “Constitución de Cádiz” de 1808, con su declaración de independencia y la lucha de las naciones en la América colonial, engendrará modelos de pensamiento que inspirarán a las naciones europeas, porque el “republicanismo” no fue solo una idea de la Revolución Francesa.

Yo me cuestiono entonces, ¿la decolonización no será un proceso compartido?, el régimen colonial de la sonoridad no solo se aplicó a los pueblos americanos, se expandió y fue parte de los

procesos de conquista y colonia de las monarquías europeas a nivel global. Subsiste una base de colonialidades interiores y microcolonialidades que requiere ser considerada, como parte de un proceso deconstructivo que evidencia el paso de un poder hegemónico que no es Occidental, con mayúsculas, sino producido por grupos y comunidades de poder. Son grupos y comunidades de poder cuyas prácticas se identifican con Occidente como una totalidad. ¿Qué fue de la indigeneidad en diferentes poblaciones europeas, por ejemplo? La idea de lo indígena como latinoamericano se teje favoreciendo una idea de otredad, nos permite vislumbrar diferentes modelos de colonialidad que nos han afectado a todas y de la cual todas somos víctimas¹².

Deberíamos preguntar por los procesos de desmembramiento compartido y las unidades o lugares de conocimiento a los que fueron sometidos. Poner nombre y apellido a quienes pensaron y ejecutaron esta violencia. Creo que es el momento de empezar a cuestionarnos esto, pongámsle nombre y apellidos, cuestionemos nuestra propia diversidad interna, porque Occidente es víctima de sí mismo. Yo creo que eso es algo que podemos hacer juntas, y que podemos discutir juntas, y creo que hay un gran poder dentro del pensamiento decolonial. Darnos cuenta de que Occidente en realidad es víctima de sí mismo, y que su indigeneidad sometida por regímenes coloniales se ve materializada en la historiografía de la música occidental. La historiografía de la música occidental es un ejemplo de ese sometimiento.

¿La herida colonial es un principio del nosotros?, me pregunto. No es una pregunta fácil, y tampoco tiene porqué serlo. Creo que esto se ve en muchos otros casos, donde la herida de la violencia subsiste en sus múltiples formas. Nos damos cuenta de cómo la herida constituye comunidad. Nos preguntamos entonces, ¿qué habría pasado si el proceso hubiera sido diferente? ¿qué habría

12 *Decolonization. Indigeneity, Education & Society* (University of Toronto, Canadá), disponible en: <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des/issue/archive> [03 mayo 2019]

pasado si hubiéramos tenido un proceso a partir del respeto, del compartir, del diálogo? ¿cómo seríamos ahora?

Tenemos que pensar desde ese crimen del “no querer compartir”, ¿por qué nos negamos mutuamente? Preguntarnos, ¿qué presente tendríamos sin la herida colonial? No estaríamos aquí ahora. Entonces, ¿qué pasaría si pensáramos la experiencia del mundo como un tejido rizomático de fantasmagorías que brotan de la herida colonial?, ¿cuáles son nuestros fantasmas?, ¿cuáles son nuestros muertos compartidos? Pensemos la posibilidad de que no es un círculo, no es una espiral tampoco, y aquí traigo la provocación: “Las venas abiertas” no son solo las de América Latina¹³.

LOS ESTUDIOS SONOROS COMO POSIBILIDAD

Parte del proceso decolonizador de la escucha implica empezar a imaginar ¿cuáles otras escuchas posibles podemos crear? Nosotras vamos hacia lo sonoro como una herramienta para construir mundos. Los estudios sonoros pueden ser una herramienta epistémica, que al sumar las teorías decoloniales, motiven la desobediencia. Si los estudios sonoros evidencian cómo la Historia de la Música es la materialización del régimen colonial de la sonoridad, ¿cómo podemos decolonizarla?

Si la base del relato colonial es una escucha diseñada desde presupuestos de superioridad étnica y epistémica, como comentan Mayra Estévez y otras teóricas que he querido compartir acá, entonces la opción decolonial debería pensar una liberación. Por lo tanto, el régimen colonial de la sonoridad debería constituirse en una perspectiva pedagógica decolonial. Mi propuesta es que debemos construir juntas esos procesos, debemos compartir, inclusive si las fuerzas que nos mueven son el dolor, el resentimiento, o la rabia.

13 Haciendo referencia al ensayo de Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*, de 1971.

¿Cuál es la relación que existe y la especificidad de esta problemática respecto a lo sonoro comprendido como una dimensión dominante en el mundo? [...] me interesa entender cómo la emergencia de un tipo de “humanidad” basada en una pauta de dominio y control determina la producción del régimen colonial de la sonoridad, que incluye nociones hegemónicas de “Arte”, “Música” y “Composición”, propone Mayra Estévez.¹⁴

Las discusiones sobre el humanismo y el posthumanismo nos han tenido ocupadas durante muchísimo tiempo. ¿Cómo vamos a empezar ahora a plantearnos una discusión acerca de esa historiografía de la construcción del “humanismo” y el “posthumanismo” desde esta perspectiva sonora decolonial? ¿Cómo vamos a escuchar otras “(post)humanidades” posibles? y más aún en un momento en que empezamos a coexistir con inteligencias artificiales. Nuestro mundo está empezando a mostrar todas esas rupturas, y cuando programamos a la inteligencia artificial la programamos con las limitaciones de este tipo de “(post)humanidad”.

Entonces ¿cómo lo podemos pensar desde esta escucha decolonial? Es un conocimiento contextual, localizado, posicionado, situado, pero que también incluye el desplazamiento de estos discursos occidentales múltiples, que construimos juntas bajo nociones de universalismo. Ahora bien, ¿cuántas imágenes de mundos somos capaces de construir? ¿cuántas sonoridades de mundo son posibles? y ¿cuáles podemos escuchar? Cuando tenemos una discapacidad sonora producida por los sistemas educativos y de poder, y las políticas a partir de las cuales se diseñan las prácticas de socialización, económicas, etc., bajo las cuales estamos doblegadas todas.

Hoy en día esto es crítico debido al ascenso de los totalitarismos que se creían superados tras la Segunda Guerra Mundial, y que quizás nunca desaparecieron, porque perpetuamos estas prácticas a partir de las cuales construimos discursos acerca de lo

14 Estévez Trujillo, Mayra Patricia, *Estudios sonoros en y desde Latinoamérica...*, p. 141.

humano, la naturaleza, lo ético y lo estético. El totalitarismo nunca se fue, continúa aquí, y como Mayra se pregunta ¿cómo podría sonar el capitalismo hoy en nuestros territorios? Ustedes seguramente tendrán muchísimas propuestas. La experiencia del capitalismo, del neoliberalismo salve a partir de la escucha. Lo sonoro es una categoría analítica y epistémica.

Es interesante como, por ejemplo, Mayra propone el estudio de la huella ecológica y el régimen colonial de la sonoridad. Yo me inclino por unos estudios sonoros del Antropoceno, y en relación a estos estudios, Mayra propone como referencia el proyecto *Audiopoiesis* del artista ecuatoriano Paúl Rosero Contreras, quien trabaja el deshielo antártico¹⁵. En su trabajo las estructuras del deshielo se corresponden a estructuras de síntesis de sonido, de ondas, son pautas de lo sonoro en lo material. Eventualmente movimiento, tiempo, velocidad, construyen realidad. Rosero trata de encontrar esta huella en los deshielos, y en las sonoridades de la descomposición del planeta. Me parece una postura bastante interesante para aplicar el sonido a los estudios del Antropoceno, y de la huella ecológica humana en el planeta.

Necesitamos preguntarnos, ¿cómo podemos diseñar otras ciudades?, ¿qué tipos de recorridos? ¿qué tipos de escuchas?, ¿qué tipos de experiencias promueve el diseño urbano neoliberal? y ¿cómo se piensan los hábitats y los espacios? Si realmente vamos a trabajar los estudios sonoros desde un activismo decolonial, necesitamos pensar en los cuerpos disciplinados, en cómo se disciplinan los cuerpos a través de lo sonoro. Esta es la razón por la que actualmente estudio las propuestas de las artistas sonoras e ingenieras latinoamericanas, y cómo su pensamiento puede descolonizar la investigación, el desarrollo y la innovación. La conversación continúa abierta. Muchas gracias por su paciencia y por su atención generosa.

15 Paul Rosero Contreras, *Audiopoiesis*: <http://paulrosero.com/index.php/portfolio/audiopoiesis/> [03 mayo 2019]

.....

El crítico y periodista José Manuel Costa escribió sobre arte, política, gastronomía, música y arte sonoro. En 2010 comisarió la exposición *ARTe SONoro*, donde eludía abiertamente las ordenaciones históricas existentes, publicando uno de los pocos catálogos con vocación internacional en el que se tradujeron y encargaron textos diversos en un volumen de difícil manejo, literalmente. En este texto, Costa presenta una serie de herramientas enfocadas a la adaptación de las instituciones al arte actual. En esa adaptación las prácticas sonoras se presentan como paradigma en el que los procesos de trabajo tales como talleres, investigaciones o conciertos, resultan el objeto que importa promover.

José Manuel Costa. *Hacia una nueva economía del arte (sonoro)*. 2016¹

A finales de los años ochenta del pasado siglo, se exponía de forma destacada en el museo Ludwig de Colonia una obra del suizo Jean Tinguely. Esa escultura-máquina no solo sonaba, sino que lo hacía de una manera estruendosa. Al pie de ella había un gran botón rojo. Se pisaba el botón y aquello comenzaba a funcionar. Con enorme estrépito de “metal entre metal”. El espectáculo venía a durar medio minuto, después, la escultura-máquina quedaba en reposo hasta que se volvía a presionar el botón rojo.

Algo inesperado, pero necesariamente significativo es que hoy, tras investigar e incluso recabar la ayuda de la Fundación Ludwig o la Fundación Tinguely, no existe recuerdo fehaciente de

1 Costa, José Manuel, “Hacia una nueva economía del arte (sonoro)”, en Fontán del Junco, Manuel, Iges, José y Maire, José Luis (Ed.), *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, Fundación Juan March, Madrid, 2016. pp. 286-293. Catálogo de la exposición de los mismos comisarios en Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 16 de junio-18 de septiembre de 2016; Museu Fundación Juan March, Palma, 10 de febrero-21 de mayo de 2016.]. Madrid: Fundación Juan March, 14 de octubre de 2016-15 de enero de 2017.

aquella obra en aquel lugar, aunque seguramente se corresponda con la pieza *Dernière collaboration avec Yves Klein* [Última colaboración con Yves Klein] (1988). Un caso de evanescencia gráfica y documental de algo que, al fin y al cabo, es un objeto sonoro de lo más volumétrico y material. Entonces, ¿qué no habrá sido de otro arte sonoro más inmaterial?

El caso de Tinguely, quien recurrió al botón rojo con frecuencia, resume un dilema básico en la exposición pública del arte sonoro. Hay algo intrínseco al arte sonoro que constituye tanto su virtud diferencial como su mayor inconveniente, una redundancia que no siempre se entiende en todas sus consecuencias: el arte sonoro suena. A veces mucho.

No todas las obras de arte sonoro son susceptibles de que un botón las ponga en marcha, o que, como un carrillón, solo suenen en los cuartos de hora. La práctica habitual nos dice que la mayor parte del arte sonoro se concibe para sonar todo el tiempo, en bucles más o menos prolongados o en progresiones estocásticas.

Este simple hecho puede generar serios problemas desde varios puntos de vista. El primero de ellos tiene que ver con los trabajadores y la ergonomía de sus centros o museos. Incluso, aunque un sonido tenga un volumen bajo y sea poco agresivo, escucharlo ininterrumpidamente durante toda una jornada laboral puede atentar contra la salud. Y no podemos protegernos con facilidad del sonido: este se propaga de manera mucho más difusa que la luz. Cabría aislar por completo cada obra de arte sonora, lo que limitaría el tipo de obras realizables, sería extraordinariamente caro y solo podría aplicarse de forma puntual. Imaginar un museo de arte sonoro como una serie de cubículos insonorizados, tal y como describía Alan Licht², devuelve una visión casi distópica.

En segundo lugar, el arte sonoro tiene dificultades para presentar obras de forma simultánea y adyacente. Las interferencias entre unas y otras suelen ir en detrimento de ellas mismas,

2 Licht, Alan, *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, Rizzoli, Nueva York, 2007.

además de resultar molestas. Ejemplo de catástrofe en este sentido: la exposición *Sonic Boom* de Londres³, donde unos agudos muy penetrantes de la obra *A* (2000), de Ryoji Ikeda, entraban directamente en la videoproyección *The Collector* [El coleccionista] (2000), más bien pastoral en sonido e imagen, de Robin Rimbaud. Casi daba pena.

Ocasionalmente, la cohabitación puede funcionar, como en la exposición *Dimensión sonora* del Koldo Mitxelena⁴, comisariada por José Iges. En un espacio bastante reducido y semidiáfano se logró una buena integración de las piezas. Por supuesto, hubo que negociar la intensidad sonora, pero, aun así, se trató de un raro ejemplo.

Si lo anterior vale para exposiciones temporales, piénsese en las exposiciones permanentes en un museo. Cuando el arte sonoro convive en una sala con arte “silencioso” (cuadros, fotografías, dibujos, esculturas...), convierte a este último en “arte sonorizado”, lo que tampoco tiene por qué ser aceptable.

Una tercera razón para que las instituciones no suelen incluir en sus colecciones el arte sonoro afecta en realidad a todas las prácticas artísticas basadas en nuevas tecnologías. Una resistencia en la que se dan varios factores. Uno de ellos es el mantenimiento: todo cuanto se mueve o suena se acaba gastando y ha de reponerse, con costes que abarcan desde una simple lámpara de proyector (un mal endémico mejorado con la llegada del led), hasta un servomotor posiblemente caro y difícil de encontrar con el tiempo. Pero no solo esto: en casos de instalaciones que necesitan instrucciones de montaje o programas, o soportes informáticos, ha de contarse con la obsolescencia no solo del *hardware*, sino también del *software*.

3 Exposición celebrada en la Hayward Gallery de Londres, del 27 de abril al 18 de junio de 2000. Existe un catálogo de la muestra: Toop, David (Ed.), *Sonic Boom: The Art of Sound*, Hayward Gallery, Londres, 2000.

4 Exposición celebrada en el centro Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián, del 12 de julio al 15 de septiembre de 2007. Existe un catálogo de la muestra: Iges, José, (Ed.), *Dimensión sonora*. San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2007.

En un orden más ideológico, lo que se considera que ha de ser una colección institucional en nuestro país ha partido (y en gran medida sigue haciéndolo) de la “conservación”. Es decir, algo que se exhibe de manera casi estática y limitada a “grandes éxitos”, prácticamente inamovibles, de maestros fallecidos, a los que se añade de vez en cuando alguna nueva obra. Solo ahora los museos de arte contemporáneo (en principio los centros no tienen colección) comienzan a entender que la colección (incluso complementada con intercambios) es un fondo valioso que puede utilizarse de manera proteica. Y no solo para ahorrar dinero durante el verano.

Hay más factores que conspiran para que unos museos dominados por el estatismo, como lo han sido la mayoría hasta hace poco, no almacenen arte sonoro. Si un coleccionista particular puede medir sus adquisiciones pensando en su propio período vital, la institución está acostumbrada a hacerlo en términos de permanencia, de transcendencia, de “institucionalidad”. El arte sonoro, que no puede mostrarse de forma permanente por razones de salubridad, de interferencia entre diversas obras sonoras o con su entorno y que está sometido a diferentes grados de obsolescencia, no entra con facilidad en la conciencia museística tradicional.

La pregunta subsiguiente viene de la mano: ¿existe hoy un mercado para el arte sonoro? Un mercado digno de ese nombre, esto es. Por ahora, los hechos son tozudos. Es cierto que casi todos los museos importantes de nuestro entorno han comprado alguna obra clasificable como arte sonoro, pero se trata de excepciones testimoniales frente al volumen de compra en otros soportes más tradicionales.

Vemos, no obstante, cómo en absoluta contradicción con su esencial reproducibilidad se coleccionan vídeos a precios de obra única. En algunos museos españoles, lo que hay de arte sonoro son simples grabaciones. Seguramente, porque tanto vídeos como audios ocupan poco espacio y, en general, pueden ser transferidos de soporte o formato.

Esto debe responder a alguna razón, dado que sucede en todo el mundo. ¿No será que el cambio de paradigma que repre-

sentan las nuevas prácticas basadas en nuevas tecnologías es tan profundo que exige nuevas formas de producción, distribución y consumo? Algo que tiene mucho de efímero frente a la vocación de permanencia en otras formas de arte visual. No resulta raro que sea en este terreno de lo sonoro donde se ha desarrollado, de manera bastante coherente, una visión fenomenológica del arte sonoro como es la de Salomé Voegelin⁵.

Fundamentalmente efímero, si se exceptúa un puñado de instalaciones al aire libre de carácter más o menos duradero, el arte sonoro dibuja otra forma de profesionalización, no centrada en la venta de una obra única, sino en la producción de un evento.

En la tradición del arte contemporáneo, si alguien expone en un museo lo hace normalmente de forma gratuita, asumiendo los gastos de producción de la(s) obra(s), muchas veces con el apoyo de su galería. La idea viene a ser que esa exposición les resarcirá económicamente: tanto al artista como a la galería, gracias a las ventas que genere la publicidad y el prestigio que traiga consigo la muestra.

Este sistema pudo resultar válido (aunque hoy en día tampoco lo sea) para las artes en soportes tradicionales. Pero desde luego no lo es para las prácticas más contemporáneas, y solo hay que pensar que el arte sonoro como disciplina diferenciada no llega al medio siglo. Siendo generosos, porque en nuestro país debemos datarlo, más bien, a principios de los noventa.

Dejemos claro lo siguiente: hoy en día son muy pocos los artistas, incluso aquellos que practican la pintura figurativa más inmediata o la abstracción más decorativa, que puedan vivir únicamente de su trabajo artístico. Ni aunque expongan en solitario en un gran centro o museo. Los artistas de hoy suelen vivir, o bien de una sucesión de becas durante una extendida juventud, o bien de encargos públicos, de actividades como la enseñanza, del diseño e ilustración, o bien directamente de profesiones sin mayor relación con las artes.

5 Voegelin, Salomé, *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*, Continuum, Nueva York, 2010.

Podría argumentarse que el mercado potencial existe y que aún no ha tenido tiempo para desarrollarse. Pero ¿en ninguna parte? Cuando el Pompidou compra una pieza de Ryoji Ikeda, adquiere un objeto escultórico perfectamente asimilable por el paradigma reinante. Un objeto que, además, no suena. En realidad, *the transcendental* (n.º 3) [el transcendental (n.º 3)] (2010) se presentó como pieza *acompañante* de otras que sí lo hacen, como *test pattern* (n.º 2) [patrón de prueba (n.º 2)] (2008). Lo mismo podríamos decir de las partituras o los diagramas. Lo dicho, estos objetos no suenan, son esculturas o impresiones relacionadas con lo sonoro, de la misma forma alegórica en que lo estaba *Kontrastreiche Klänge* [Sonidos ricos en contraste] (1924), de Kandinsky.

Así, tendríamos una parte mínima del arte sonoro que es susceptible de compraventa. Pero ¿qué sucede con el resto, con la mayor parte del arte sonoro que no es objetual y cuya venta es, por tanto, muy difícil? En último término, ¿cómo puede un artista sonoro subsistir produciendo fundamentalmente arte sonoro?

En líneas generales, el problema ya no solo radica en si se vende o no se vende, sino en si las ventas a instituciones pueden garantizar una forma de ganarse la vida. A este respecto, cabe recordar cómo el artista alemán Reinhard Mucha, muy conocido en los años ochenta, decidió interrumpir un tiempo su actividad, que consistía en crear esculturas-instalaciones con el mobiliario de los museos. La razón se la explicaba a un grupo de críticos a finales de esa década: “Mi trabajo se genera desde los museos y esas instituciones son las únicas que pueden coleccionarlo. La cuestión es que la mayor parte de los museos potencialmente interesados ya tienen una obra mía y no van a exhibir ni adquirir otra hasta dentro de unos años”.

Tal vez, deba repensarse la economía de estas nuevas prácticas, incluida la del arte sonoro. Más que tratar de aplicar el antiguo sistema artista-galerista-coleccionista, el artista sonoro quizá deba entenderse a sí mismo no como un vendedor de objetos, sino como un proveedor de servicios que ha de cobrar por cada uno de ellos.

Teniendo en cuenta que suele ser imperativa la presencia del artista para instalar su obra (o bien la de un asistente que también tiene que ganarse la vida), ha de exigirse una remuneración que devuelva la actividad artística al terreno que en realidad ocupa, la de un profesional autónomo que cobra por su trabajo actual.

Ello debería suceder sin necesidad de refugiarse en conceptos como "producción" o "dietas", pequeñas trampas que han de usarse en muchos museos o centros, cuyo funcionamiento administrativo sigue ignorando las nuevas realidades sociotecnológicas. El artista sonoro puede realizar ocasionalmente una pieza material, escultórica y autosuficiente, pero la mayor parte de las veces, e incluso aunque los elementos materiales se hayan prefijado, el artista sonoro trabaja activamente cada vez que se instala una pieza dada. A poco compleja que sea, solo el artista o su asistente saben cómo montar la obra. Este es un trabajo que ha de pagarse, con independencia de si la obra acaba vendiéndose. Incluso aunque así sea, cuando se presta para una exposición o evento, el artista debe volver a montarla en su nueva y provisional ubicación. Aparte de la complejidad del montaje, que puede ir desde muy sencillo a extraordinariamente complicado, el artista sonoro debe adaptarse en cada caso a las características sonoras del espacio, tanto en los públicos como en los institucionales. Y sobre todo estos últimos suelen ser un verdadero infierno acústico: paralelepípedos regulares de superficies reflectantes. El horror.

Tras discutir someramente la realidad económica en la que nos desenvolvemos y plantear una forma diferente de enfocarla, ha de añadirse un rayo de esperanza. De la misma manera que el arte sonoro significa un cambio de paradigma por lo que respecta a la producción y el consumo del arte, este paradigma se extiende también a su distribución. Además de las exposiciones temporales o eventos que ya hoy son las formas de aparición más frecuentes del arte sonoro, resulta probable que vayan desarrollándose nuevas formas de exhibición que faciliten su presencia en colecciones institucionales. Si estas colecciones no se consideran únicamente como

repositorios del pasado, sino como herramientas dinámicas con las que trabajar de forma creativa, será más sencillo que las instituciones estén dispuestas a invertir en obras situadas fuera del sistema especulativo del arte, pero cuyas potencialidades en diferentes contextos y materias pueden hacerlas realmente útiles.

Las colecciones deberían ser operativas en el presente, abrirse no solo a investigaciones que desemboquen en muestras o eventos, sino operar también de una forma transversal, intercambiando obras con otras instituciones. Esto sería positivo en general, pero mucho más para las nuevas prácticas basadas en nuevas tecnologías, porque no necesitarían competir en términos de trascendencia y permanencia con las artes tradicionales, sino afirmarse como elementos actuales y vivos surgidos de inquietudes y con técnicas plenamente contemporáneas.

No hemos hablado aquí de los auditorios, lugares de buena acústica que podrían producir eventos de arte sonoro contenidos en el tiempo, rozando la *performance*, si se quiere. Los auditorios no compran, pero la disponibilidad y el intercambio entre centros de obras de arte sonoro mejoraría un poco la situación. Aunque, en realidad, los problemas que preocupan sigan siendo si se suprime o no un puesto de profesor o de profesora de flauta travesera en el conservatorio.

En conjunto, da la impresión de que el arte sonoro responde a paradigmas tan diferentes a los nacidos en el siglo XIX, cuando apareció el acceso público a las grandes colecciones, que ha de repensarse radicalmente su economía. Desde la base. El arte tradicional tiene gastos de transporte y seguros, las nuevas prácticas los tienen de producción *in situ*, mantenimiento y documentación. El arte tradicional vive de un mercado de por sí preindustrial, el arte sonoro vive de la actividad real y continuada en la instalación y de los perfeccionamientos sucesivos de las piezas. El arte tradicional es objetual, el arte sonoro siempre presenta una gran carga inmaterial. El arte tradicional es, junto a la decoración, de los pocos objetos manufacturados que no generan sonido. El arte sonoro casi siem-

pre suena. El arte tradicional encuentra (nuevos) museos diseñados específicamente para contenerlo. El arte sonoro debe adaptarse a condiciones técnico-acústicas generalmente muy negativas. Las artes tradicionales viven de la «firma»; el arte sonoro ni siquiera tiene reconocidos los derechos de autor que rigen en otros terrenos...

Podríamos seguir con diferencias de este tipo, puramente técnicas y que ni siquiera entran en terrenos estéticos o conceptuales, pero sería un ejercicio casi ocioso. El arte tradicional dio forma a su mercado en época de Rembrandt y, aparte de autómatas sonoros, "mucho" arte sonoro no había en el siglo XVII. Pensar que algo encapsulado por completo según los criterios de un pasado remoto pueda tener alguna relevancia en la distribución del arte sonoro se antoja absurdo. Hay que elaborar nuevas estrategias y tácticas. En la práctica, es lo que se ha venido haciendo de forma más o menos consciente, más o menos guerrillera. Pero ya está bien de buscar, como el viejo topo, las grietas del Sistema. Porque el Sistema no existe, hay que construir el sistema.

.....

Bibliografía

Para adentrarse algo más, he aquí una bibliografía escueta, también introductoria, que viene a completar algunos puntos ciegos de la selección de textos de este volumen, pero que no puede ser entendida como exhaustiva en ningún caso. Se trata de una cortísima selección de volúmenes y webs que tienen en la mayoría de los casos vocación internacional y que eluden intencionadamente perspectivas nacionales.

Por ejemplo, está esta breve lista de monografías históricas.

Kahn, Douglas, *Noise, Water, Meat, A History of Sound in the Arts* Boston, MA. M.I.T., 1999.

Kahn, Douglas and Gregory Whitehead, *Wireless Imagination, Sound, Radio, and the Avant-Garde*, Boston MA. M.I.T., 1992.

LaBelle, Brandon, *Background Noise. Perspectives on Sound Art*. Londres, Bloombury, 2006.

Higgins, Hannah, *Fluxus experience*, University of California Press, 2002.

O esta selección de *readers* o recopilatorios de textos escritos o traducidos al inglés sobre este tema.

Cox, Christoph, Warner, Daniel (Ed). *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Londres, Continuum, 2004.

Kelly, Caleb (Ed.), *Sound*, Londres, Whitechapel, 2011.

Alonoso-Minutti, Ana, Herrera, Eduardo, y L. Madrid, Alejandro. *Experimentalisms in Practice*, Oxford University Press, 2018.

Así como otras recopilaciones, también con vocación internacional, pero traducidas o escritas en castellano.

VVAA, *Aural 1, 2 y 3*, Valparaíso, Tsonami, 2014-2017.

Costa, José Manuel (Ed). *ARTe SONoro*, Madrid, La Casa Encendida, 2010.

Si, como se comentaba en la introducción, no se conoce a Cage, Russolo o Schafer, he aquí unos ejemplos interesantes traducidos al castellano.

Russolo, Luigi, *El arte de los ruidos*, Cuenca, RUIdeRA, 1996. Traducción de Leopoldo Alas de "L'Arte dei rumori". Milan *Edizioni Futuriste di "Poesia"*, 1916. Disponible en <<http://hdl.handle.net/10578/3639>> [16 mayo 2018].

Cage, John, *Escritos al oído*, Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos y Aparejadores de Murcia, 1999. (Traducción de Carmen Pardo)

Schafer, Murray R., *El Rinoceronte en el Aula*, Madrid, Melos Ediciones Musicales, 2009.

Aunque es imprescindible completarlas con contenido on-line, y dado que entrar en un listado de referencias web sería más confuso que otra cosa proponemos solo tres.

Monoskop <https://monoskop.org/Sound_art >

UBU <<http://ubu.com/>>

Sonic Acts. 2013-2019 < <http://sonicacts.com/archive> >

Escucha, por favor. 13 textos sobre sonido para el arte reciente es una invitación a descubrir parte de la resonancia propia del arte contemporáneo. Este libro evita definiciones concretas y se ordena según una cronología tentativa, teniendo en cuenta acontecimientos y contextos históricos específicos. Es, sobre todo, una selección de textos que permite a personas interesadas por el arte, el sonido o la música, tomar referencias para acercarse a los últimos cien años de su historia a través de exposiciones, publicaciones y unos pocos nombres importantes que no siempre han tenido el calado necesario.

Selección de textos de:

Susan Campos Fonseca, José Manuel Costa, David Crowley, Douglas Kahn, Brian Morton, Helga de la Motte-Haber, Pauline Oliveros, John Oswald, Carmen Cecilia Piñero Gil, Andrey Smirnov, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, David Toop y Hildegard Westerkamp.

José Luis Espejo (Madrid, 1983) trabaja como investigador, comisario y docente en las relaciones del arte con la cultura de la escucha.

EXIT

PUBLICACIONES

COLECCIÓN **EX(it)** LIBRIS

ISBN: 978-84-940585-8-5



9 788494 058585