

DE LA REPRODUCTIBILIDAD EN LA IMAGEN SONORA Y SU RECEPCIÓN

RESUMEN

El presente texto hace parte de un ensayo de mayor tamaño llamado “Implicaciones estéticas de la experimentación sonora en la ciudad de medellín, 2004 a 2014”, el cual es resultado de una investigación realizada durante los últimos dos años. El ensayo será publicado a finales del presente año (2016) como parte del premio recibido por la Secretaría de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín, modalidad ensayo crítico en música.

Partiré de un momento cercano: hace un par de días, en un programa de radio llamado *Remolinos*¹, se discutía en torno a lo que se denomina música mixta, tema que nos llevó a plantear la aparición de las músicas contemporáneas, particularmente aquellas en que su discurso, dialéctica y realización están inmersos en los desarrollos tecnológicos del campo de sonido. En dicho programa, fue relevante para mí o me hizo eco un comentario del colega y socio David Robledo, quien mencionaba que, si bien en el arte contemporáneo existieron desarrollos técnicos que modificaron el contenido expresivo, ninguno de ellos obedecía o se catalogaba según su técnica de realización, como sí suele suceder en la músicas contemporáneas, a las que de ahora en adelante nombraré como prácticas sonoras contemporáneas para no discurrir en una problemática de géneros musicales y ubicarnos mejor en el terreno de cómo se realizan, o su poética. Dichas prácticas son las herederas de todos los movimientos musicales catalogados hasta la fecha: futurismo italiano, música concreta, música electrónica, música electroacústica, ruidismo y arte sonoro.

El comentario del joven Robledo es importante como punto de partida, pues establece que gran parte de las obras sonoras de nuestro tiempo, e incluso las de hace más de 60 años, dependen de su medio, lo que plantea la disyuntiva de que el sonido es igual a la música. Para aclarar un poco este problema, es necesario definir cuáles son los elementos del sonido y cuáles de estos conservan o se notan en la música y de allí ahondar un poco más para establecer puntos de comparación con la imagen y sus manifestaciones paralelas (tal vez simplemente de manera temporal, es decir que existieron en la misma época y utilizan tecnología para su expresividad).

En el sonido encontramos las frecuencias, las cuales son la velocidad con que un sonido se mueve en un segundo. Esto tiene su propia unidad de medida y supone que todo lo que suena tiene no sólo una altura (definida o no. Por ejemplo, el ruido blanco posee todas las frecuencias, de 20hz a 20 khz) sino un ritmo, pues hay un movimiento cíclico en un tiempo determinado. A su vez, el sonido tiene intensidad que define la amplitud de onda, es decir, el volumen necesario para que lo que suene se escuche o no. Luego tenemos la forma de onda o envolvente, la cual determina la geometría del sonido, es decir, cómo comienza, avanza, se alarga y termina en un determinado plano de tiempo. La envolvente ayuda a comprender el carácter de sonido: percutido, frotado, alargado; incluso ¡aterciopelado! Por último, pero no menos importante, tenemos el timbre, el cual es la sumatoria de todas las variables anteriores más las que no podemos determinar o definir. Si pensamos en las fuentes causales de los sonidos que suenan en el mundo, como una guitarra, el sonido de un león, incluso una senoide, que es el sonido más puro (no tiene armónicos ni parciales), tienen timbre. El timbre nos ayuda a identificar las fuentes causales del sonido, si es un violín o una voz de una mujer, si es un computador o un bus.

Aclarado esto, es necesario entonces mencionar que todos y cada uno de estos elementos está en la música desde hace mucho tiempo, incluso en la música antes de la reproductibilidad técnica de la que habla Benjamin en su ensayo de 1936. La diferencia sustancial es que dichos elementos necesitaban ser escuchados atentamente, aislados y manipulados para poderlos ingresar al discurso musical. Este hecho va mucho más allá del asunto técnico de tener una grabadora de cinta magnetofónica o un software de análisis espectral; radica en que nuestra naturaleza humana, como menciona Platón en su *República*, “necesita imitar para representar”, es una necesidad implícita en el ser humano que supone un aprendizaje. Para poder imitar, debemos reconocer y, en el caso del sonido, escuchar.

Es así que, si no existe una escucha activa de estos fenómenos, no podremos reconocerlos por fuera de nosotros mismos. Darle valor de *ruido* al reggaeton o el black metal parte de reconocer qué es ese No ruido. Ruido, entonces, es todo lo que nos moleste, todo lo que no tenga una organización de alturas, forma de onda o envolvente. Ruido no es un género sonoro; es simplemente una clasificación que le damos a las cosas que a una mayoría no le gustó en su momento, pero que ha estado presente desde los tiempos del futurismo italiano con los *entonarumori*, máquinas de entonar ruido. Y ¿qué era ese ruido que entonaban? Imitaban la ciudad creciente, el movimiento, la velocidad, las máquinas, que en principio venían de la tradición industrial: era mimesis. Dichos ruidos se hacen también presentes en el discurso de la música concreta, electrónica y electroacústica, lo que le da un potencial expresivo fuerte y lo ubica dentro del discurso de sus piezas como un elemento narrativo.

La música de los instrumentos tradicionales, bellos y bien afinados, también ha producido ruido, sólo que su discurso ha sido en gran parte autoreferencial: el sonido por el sonido, expresando sonidos en sonidos, tocados por instrumentos musicales, los cuales están dentro de nuestro contexto cultural sonoro, pero no tienen una relación causal con el mundo que nos rodea; es decir, nosotros podemos saber qué es un violín, pero no determinamos necesariamente qué nos dice ese violín. En cambio, si escuchamos una persona hablando, podemos determinar muchas cosas, entendamos o no el mensaje. Esta es una de las tantas razones por las que el discurso de ciertas músicas del siglo XX no tiene eco aún, desde las piezas de Schoenberg, pasando por Ligeti, Varese, Nova y Reyes, por mencionar algunos. Y al ser un discurso

sonoro inasible y expresado en el tiempo y espacio, su acceso será más difícil, pero no imposible. Ahora bien, todos los elementos del sonido están presentes en la música, pero esto no significa que todo lo que suena sea música. Es música cuando suceden dos cosas:

1. Hay una intención por el hacedor de que sea música, es decir organizar los eventos de manera tal que pueda decir algo para alguien, comenzando en el autor, pasando por sus medios de interpretación (humanos o máquinas) y terminado en la recepción final del público.
2. El escucha debe tener una intención de organizar ese material en un discurso que signifique algo para él. Esta significación puede ser puramente sensual, es decir, una *estésis* física donde su cuerpo reacciona a lo escuchado, o *poética*, donde los sonidos escuchados establecen cierta significación temporal en su oído (agrado o desagrado) y sugieren momentos anteriores y posteriores (recordación u olvido).

Ahora bien, cualquier ser humano dotado de oídos puede sentir esta experiencia.

¿Cuál sería, entonces, la problemática aquí?, ¿que estas músicas hayan sido nombradas por sus objetos técnicos de creación o que impliquen otra escucha? Sinceramente, no es necesaria otra escucha, ni otros oídos ni otros ojos. Simplemente, como sucede con la imagen debemos ver, en algunos casos se ve tanto que entramos en la estetización en exceso del mundo, tanto que “una atmósfera estética invade al mundo” (Michaud 2007:48). Donde miremos, encontramos relaciones expresivas que muchas veces son traducidas en prácticas artísticas, donde los medios son variables, donde la propuesta del artista debe ser tomada como un *continuum* incesante, el plural de las representaciones y de los soportes. El riesgo es querer escuchar y que las obras no tenga UNA escucha, sino lo contrario: una prularidad de escuchas.

Es claro, entonces, que cualquier obra debe expresarse en sí misma y no a través de lo que se dice de ella, que sus materiales dispuestos de una manera, modo o forma (sean cautín o pincel) deben tener una provocación o una respuesta (así sea la aburrición) en el otro y que, sobre todo, debe desprenderse de la idea de un autor. Toda esta argumentación no entra en el terreno del gusto, pues el gusto es una elaboración individual y subjetiva (es decir, desprendido del objeto) que es imposible de medir, más allá de *likes* en Facebook o tablas estadísticas. Su naturaleza efímera no debe ser condición por la cual una obra sea una obra, pero se vuelve relevante para saber qué obras perduraron en la historia.

Entonces, ¿cuáles serían las razones para que estos discursos sonoros presentes en el mundo, estas prácticas sonoras que involucran cuencos tibetanos procesados a través de patches en Max/Msp o Pure Data, acompañados por sonidos ancestrales o *geofonías*, como los nombra Bernie Krause, sintetizadores hechos por usted mismo que producen el mismo rango de frecuencia en cualquiera de sus configuraciones, música con *beats*, *outbeat*, *dubbeat*, *upperbeat* o ...pipi.--pipi--01--0111... no encuentren asidero de escucha? ¿En la imagen que sucedió? Para esto, tomaré dos referentes visuales y los someteré a un breve análisis.



Imagen 1: *Esperando a Beckett*, acrílico sobre tela, 2012. David Robledo.

Claramente, es una pieza figurativa, con colores pastel en su gran fondo y una interacción de pinceladas expresivas/impressionistas donde se logra visibilizar los objetos. Su división en el plano está determinada no sólo por las geometrías entre los dos marcos de tela, sino por las líneas horizontales en sus franjas verde, rosa y magenta. Sus ritmos suspendidos entre dos humanos y un perro sugieren una pregunta al vacío, una respuesta inesperada. Los hombres se dividen en espectadores y actores de la escena, algunas veces mostrados como plantillas, casi como un stencil, que interactúan a modo de contrapunto con hombres/sombra, hombres/espectro, perros/pelo y hombres/pelo. Todos enmarcados en un contexto de tonos pastel donde la luz hace gran presencia. La paleta cromática se abre a nuevos timbres, ritmos y formas, afirmando que “la más importante manifestación de la sensibilidad visceral está ligada a los ritmos...Estos ritmos están generalmente ligados a una trama más amplia, que es la alternancia de los días y de las noches, la de los cambios meteorológicos y estacionales” (Leroi-Gourhan 1971).

¿El tema aquí es relevante?, ¿se cuenta una historia?, ¿es parte de una escena?, ¿qué nos dice el autor? ¿me gusta o no me gusta? Son posibles preguntas al cuadro. Nuestro enfoque con las nuevas músicas sugiere que a esta pintura habría que analizarla desde sus materiales y lo que dicen, los cuales pueden dar respuesta a las preguntas planteadas al principio del párrafo y esto es porque la figuración es reconocible e imitable por nosotros, es asible y diferenciable, e incluso su lectura puede ser descrita a través de otras maneras de expresión: literatura, crítica; utilizando analogías, metáforas y descripciones de lo visto, en algunos casos hasta llevando esto a otro discurso totalmente literario y salido de la obra.

En las nuevas músicas, por más que tratemos de describir el evento sonoro, será imposible alejarlo de su discursiva autónoma y autorreferencial, es decir, siempre será necesario hablar de sonido en sí mismo y de sus posibles afectaciones en el ser a partir de este proceso de escucha. Ahora bien, el acceso que se tiene a estos materiales y técnicas iniciales es resultado de la reproductibilidad técnica: cualquiera puede acceder a un micrófono, un software, programar su software, construir su micrófono; pero no cualquiera puede decir algo con esto. Es aquí donde la metáfora del pincel y el caudín, tan recurrente en ciertos círculos de música en la ciudad de Medellín, puede que tenga sentido: son herramientas, son objetos. ¿Estos objetos por sí solos dicen algo?, ¿su construcción dice algo? o ¿su reinterpretación (circuit bending, d.i.y., electrónica creativa) y visita tipo *ready mate* dice algo?



Imagen 2: Wolfgang Guarín. Wolfgang Guarín.

La imagen dos presenta un retrato donde las técnicas digitales, el dibujo, la pintura y la fotografía generan otro discurso; ya no es necesario pensar en qué plataforma se hizo, ni con qué herramientas, pues la imagen está allí y esto es mucho más fuerte que cualquier otro elemento descriptivo. Su fuerza radica en su presencialidad, no en sus medios.

Contrario a estas dos imágenes realizadas en la más reciente década, la música de este mismo período con cualidades cercanas: melodía (figuración), armonía (equilibrio o proporción) ritmo (repetición de patrones, frecuencias, color) timbre (color, carácter) no es nombrada con una categoría explícita de su resultado (dibujo, pintura) sino por sus técnicas, materiales o fuentes sonoras: house, tecno, minimalista, música por computador, electrónica, electroacústica, *noise*. Generando tal vez una confusión mayor con el futuro espectador, el cual tal vez no necesita de dicha información, no le importa, o se pierde en la categorización, preguntándose un montón de variables antes de realizar el acto fundamental de dicha experiencia: escuchar. Ya estamos un paso más allá de la música programática o con títulos y referencias extramusicales, más allá de la música descriptiva como, el paisaje sonoro, es un paso donde el *tag* es casi igual a el *stimmung*, o tonalidad expresiva, lo innombrable y expresable sólo en sonido.

Dado este punto, comentaré también una obra musical del compositor alemán Karlheinz Stockhausen, *Stimmung* (1968), escrita para seis cantantes. Desde el punto de vista técnico, Stockhausen intenta emular procesos realizados con máquinas, particularmente el fuera de fase² (sobreponiendo modelos silábicos entre los cantantes del ensamble), la manipulación tímbrica de un mismo acorde a través de la superposición de sus armónicos naturales y sus parciales (un efecto parecido encontramos en los canto difónico presente en la música tibetana) y la modulación del *carrier frequency*³. Dichos procesos dan muestra de un interés en el sonido como medio expresivo, especialmente una relación entre la composición tradicional (donde se disponen una serie de alturas, ritmos, dinámicas y articulaciones en una partitura) y un proceso denominado síntesis de audio (creación de una sensación auditiva deseada por medios electrónicos. Sobre este término se profundizará más adelante). Para Stockhausen no es necesario sólo implementar un grupo de técnicas en una pieza coral. Por esto crea todo un tejido poético donde establece una relación entre los nombres de algunos dioses Aztecas, la proporción visual que encuentra en algunas fachadas de templos Mayas en México y un juego lingüístico que realiza con la palabra *Stimmung*, la cual como, ya mencionó Heidegger, tiene la connotación de estado afectivo, fundamental en el ser humano, por medio del cual éste se abre al mundo, al aburrimiento como un modo existencial, creativo y fundamental del ser.

Existe en la palabra alemana *Stimmung* la connotación de atmósfera, de *ethos*, armonía espiritual, por ejemplo, la palabra puede ser traducida como el humor en frases tales como, el bueno humor o mal humor, refiriéndose a la consonancia o no de las vibraciones que existen en el hombre y su medio ambiente y, además, en la palabra *Stimmung* se esconde la palabra *Stimme* que traduce voz. (Braddel <http://homepage.eircom.net/~braddellr/stock/index.htm> Recuperado el 22 de octubre 2011).

Stimmung, entonces, representa no sólo el juego de palabras, la conjunción intermedial entre síntesis y generación acústica de sonido, nombres de dioses mayas, transducción de modelos geométricos a partitura musical, sino también un temple de ánimo que se manifiesta en la voz (elemento idiomático del ser humano), la voz que es un medio individualizante pero a la vez comunitario.

Estructuralmente, podemos hablar de una relación entre la microforma⁴ de la obra con la macroforma⁵ que tiende a ser “un rizoma donde no cesarían de conectarse eslabones semióticos de cualquier naturaleza, se conectan en el rasgo lingüístico: con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos [como el ritmo], políticos [como el contrapunto], económicos [materiales sonoros que componen la obra], etc..., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas” (Deleuze/Guattari 2002:13). Es decir, la música es resultado, representación, reproducción de la manera como vive el ser humano en su tiempo, como lo es cada una de las relaciones sensibles que dicho individuo manifieste en cada uno de sus ámbitos: políticos, económicos, espirituales, emocionales. Ahora bien, en la modernidad cada uno de estos espacios y maneras de expresión eran básicamente restringidos, tanto así que se permitían analizar desde una cierta estética; pero, con la crisis de los lenguajes presente a principios del siglo XX, cada uno de los ámbitos de la humanidad queda sumergido en una búsqueda sin dirección clara.

Es necesario establecer una discusión con las nuevas o no tan nuevas obras sonoras, sobre todo las que nos rodean, preguntarnos por la presencia de elementos de ruido en su composición. ¿Será que nuestras vidas son más ruidosas o simplemente es una fascinación *poética* y reaccionaria contra el sonido organizado? Es importante que su discurso sea autónomo para que pueda desarrollarse, pero ¿hasta dónde va esta autonomía? ¿El público siempre estará allí o estamos haciendo música para satisfacer nuestros egos retraídos? ¿Cuál es el punto medio entre el espectador resonante de la sala y el espectador de escucha activa?

Nuestra problemática sonora es cada vez más una visión cercana a la realidad, una mimesis al campo de la realidad que queremos ver, ¿la bonita y necesaria? La verdad no puedo dar respuesta aún a muchos de estos interrogantes. Los

arrojo aquí porque siento que algo está pasando en lo que suena en Medellín.

Para abrir la discusión con el texto, recomiendo escuchar el siguiente trabajo musical y sacar sus propias conclusiones: **The Burros Discos - Los Nuevos Dioses**.

1. Remolinos es un programa realizado por la corporación Música Corriente para U.N. Radio. Para escuchar, dé clic en **Música Corriente - Remolinos #3**. Último ingreso octubre de 2016.

2. Fuera de Fase: tener formas de onda que son de la misma frecuencia, pero que no pasan por los valores correspondientes en el mismo instante de tiempo.

3. Carrier Frequency: Frecuencia portadora, también conocida como frecuencia de reposo; usualmente este término es utilizado en procesos como la síntesis fm o la modulación de anillo.

4. Microforma: Se refiere a las divisiones formales a nivel micro de una obra musical, son entonces: el inciso, el motivo y la frase.

5. Macroforma: División formal principal de una obra, son entonces su movimientos o secciones, las cuales son notorias si hay un cambio sustancial entre sí.