

Algunas ideas acerca de los retratos sonoros

Esto es el bosque de Garajonay” anuncia el fonógrafo antes de someternos a veinte minutos de gorjeos y demás ruidos silvestres grabados en dicho bosque en algún momento anterior al presente y reproducidos ahora por dos altavoces en un lugar que no se parece en absoluto a un bosque. Hay algo alarmantemente inocente en todo aquello. Es como si el responsable de semejante metonimia nunca se hubiera planteado ninguna de las cuestiones básicas sobre la representación; como si nunca hubiera visto *La Trahison des images* (“Ceci n’est pas une pipe”, René Magritte, 1928-29) o *One and Three Chairs* (Joseph Kosuth, 1965), como si no distinguiera entre concepto y presentación, registro y representación, como si los campos semánticos no existieran. Alfred Korzybski observó, en su *Teoría de la semántica general*: “la palabra no es la cosa” y “el mapa no es el territorio”, así, con el firme convencimiento de que, sea lo que sea, una grabación de campo *no es un bosque*, preguntémonos: Lo que nos ha presentado nuestro apócrifo fonógrafo, ¿qué es? ¿Un *paisaje sonoro*? ¿Un *registro sonoro* (de un paisaje)? ¿Un *retrato sonoro* (de ídem)? ¿Una grabación de campo sin más?



Registro, paisaje y retrato sonoros

Entendemos por *registro sonoro*, una grabación cuyo fin es captar o fijar información para fines científicas, académicas y/o legales en campos como la antropología, la etnomusicología, los derechos de autor, la Historia oral, la investigación criminal, etc. En estos campos, las grabaciones deben ser lo más objetivas posible. Se trata de un ideal no del todo alcanzable, pero perseguido mediante un esfuerzo por limitar elementos distorsionantes humanos, como el *sesgo de investigación* (“research bias”), el etnocentrismo, etc., o tecnológicos, como las limitaciones del equipo de grabación. Cabe añadir aquí que, mientras que la persona que realiza la grabación intenta no *estetizar* el registro, lo que se graba puede ser, en sí, artístico. Así, al realizar un registro sonoro de una canción popular, el etnomusicólogo o el antropólogo intentará evitar que su propio sentido estético afecte cómo graba para no distorsionar el código estético de la canción o del cantante. Por ejemplo, puede que, en la grabación, quiera

captar el sonido de las demás personas presentes para así reflejar el contexto social en el que canta el bardo. En esa misma situación, es posible que un *emprendedor* del “World music” interesado en vender una grabación de la misma canción quiera encontrar un término medio en el que se mantenga lo “exótico” de la canción pero se suavice lo suficientemente como para garantizar las ventas del futuro disco. Así, es posible que oriente sus micrófonos para captar exclusivamente la voz y el instrumento del músico, excluyendo los demás “ruidos”.

Para definir el *paisaje sonoro*, debemos distinguir entre *paisaje* y *terreno*, entendiendo que este último se refiere a una realidad geológica mientras que aquél requiere un sujeto observador. En otras palabras, el paisaje sería el resultado de una mirada que define una unidad de terreno en términos de uso. Uno de esos usos, y no el menor, sería justamente el placer de la contemplación estética. Así, a efectos de nuestro trabajo, podemos entender el paisaje como una construcción social que resulta de la asignación de determinados valores (estéticos) a los aspectos visibles (y vistos) de un terreno. Por extensión, el mismo término se aplicaría a las representaciones de dichos aspectos en medios como la pintura o la fotografía, donde, además, pueden adquirir cierta carga simbólica.

Aplicando estas ideas al *paisaje sonoro*, podemos aventurar que se trata de un entorno sonoro percibido por una escucha que define lo oído en términos de uso, siendo uno de éstos el placer de la contemplación estética. Y así, un *paisaje sonoro* sería una construcción social que resulta de la asignación de determinados valores estéticos a los aspectos audibles (y escuchados) de un entorno sonoro. Y una vez más, el mismo término se aplicaría a la representación de esos aspectos mediante la grabación. En otras palabras, una grabación de campo, el *registro* de un entorno sonoro, deviene en *paisaje sonoro* cuando es escuchado por el placer asociado con la contemplación estética.

La similitud entre un paisaje visual y un *paisaje sonoro* es especialmente interesante aquí porque si bien el *retrato sonoro* comparte igualmente buena parte de su práctica y recursos con el retrato pictórico, no se ve tan limitado en términos de lo que representa. En la pintura o la fotografía, la diferencia entre *paisaje* y *retrato* parece sencilla. Un paisaje es una vista de un terreno, mientras que un retrato es, forzosamente, la representación visual de un ser humano. Esto, sin ser incorrecto, deja mucho en el tintero, incluido aspectos que, para nosotros, son muchísimo más interesantes. Sobre todo porque un *retrato sonoro* no se distingue de un *paisaje sonoro* de la misma manera; puede retratar perfectamente un lugar, en vez de un ser humano, y seguir siendo un retrato en vez de un paisaje. Investiguemos algo más a fondo las diferencias y similitudes entre *paisaje* y *retrato* en los medios visuales.

Para empezar, debemos recordar que, si bien el retrato siempre ha sido retrato, el paisaje, no. Es relativamente tarde que la pintura de paisajes se reconozca como género en Occidente, y aún así, la academia nunca lo ha considerado uno de los más importantes. No es que no hubiera pintura de paisajes con anterioridad a este reconocimiento (en Oriente, es un género milenario), sino que, en Europa, se veía obligada a disfrazarse de otra cosa. Buen ejemplo pueden ser algunas versiones del *Descanso en la huida a Egipto* que aprovechan esta historia bíblica (Mateo 2, 13 – 15) para ofrecer al observador un vasto paisaje en el que aparecen en varios sitios unas diminutas figuras que representan a la Virgen y su familia en distintos momentos de la

historia. En este ejemplo de Joachim Patinir (1480 -1524), del Real museo de Bellas Artes de Amberes, se ve claramente que la historia que da nombre al cuadro recibe, en él, considerablemente menos atención que el paisaje por el que se desplazan los supuestos protagonistas.



De hecho, Patinir marca el comienzo del género como tal, a partir del comentario de su buen amigo, Albrech Dürer, quien le califica de “*gute landschaftmaler*”, es decir: buen pintor de paisajes. Y aún así, los títulos de sus obras llevan casi siempre incorporados alguna referencia narrativa, como la destrucción de Sodoma y Gomorra, San Juan predicando, o San Jerónimo en el desierto. Así, antes de su consolidación como género, el paisaje se presenta como algo que acoge una historia—normalmente con la presencia de figuras humanas—aun cuando la imagen invierte la jerarquía sugerida por el título. Y aquí es importante, por razones que veremos más adelante, añadir que si bien la referencia narrativa justifica el cuadro, *no tiene por función primordial definir el paisaje en sí*. Observando este cuadro de Patinir, con sus imponentes rocas y verdes valles, tendríamos que concluir que si retrata un descanso en la huida de Egipto, entonces la Virgen ha debido de pasar de Palestina a Egipto via los Cárpatos.

La subjetividad

Por otra parte, los retratos pictóricos y los paisajes sí comparten algo más fundamental, ya que pertenecen a una concepción del arte que valora la subjetividad, tanto de la vista como en la representación posterior de lo visto por parte del artista. Entendidos respectivamente como el *ojo* del artista y *la mano* del artista, estos dos aspectos se consideraban imprescindibles en cualquier obra digna de llamarse arte. En

nuestra época, la subjetividad se nos revela como una realidad consustancial con la presencia de un sujeto, con lo cual, a efectos prácticos, la objetividad no está a nuestro alcance de todas formas, pero no siempre ha sido así.

A principios del siglo XX, cuando la fotografía luchaba por ganar un lugar entre las artes, los adalides de la pintura no dudaban en excluirla por una supuesta falta de compromiso humano en la generación de la imagen. En 1919, Roland Chavenon sentenció: *‘una obra de arte es algo que contiene objeto y sujeto, y debería contener más de éste que de aquél. De hecho, una imagen fotográfica contiene tan solo el objeto. Así, no debería de atribuirse ningún carácter artístico a esta imagen mecánica. Una imagen pertenece al mundo del arte cuando ha sido creada por un sujeto sensible y pensante.’* Ahora, casi un siglo más tarde, todos sabemos que la fotografía no es objetiva, no obstante el nombre que recibe la lente de las cámaras fotográficas en español. Y ¿Cómo podría ser de otra manera, dado que las fotos son sacadas y también contempladas por seres humanos? Claramente, ambos actos son subjetivos, pero existe también un tercer elemento a tener en cuenta. Entre el momento de sacar una foto y el momento en que es contemplada por alguien, innumerables decisiones han sido tomadas sobre cómo se va a utilizar la imagen. Estas decisiones afectan, o son afectadas por, el encuadre, la corrección de color y/o de contraste, la escala, el contexto, etc. Por otra parte, mientras que muchas de esas decisiones las toma el fotógrafo (o el diseñador gráfico, o...) pueden verse transformadas por algo tan incontrollable como el tamaño y la calidad de un monitor de ordenador, la decisión de un usuario de apropiarse de una imagen y reconfigurarla para otros usos, etc. Claramente, decisiones y transformaciones imprevisibles y muy similares también pueden afectar a la estética y la poética de las grabaciones de campo. En ese sentido, por lo menos, la fonografía y la fotografía son igualmente proteicas e igualmente vulnerables.

En la cita que abre el anterior párrafo, Chavenon defiende la subjetividad de la imagen artística para poder excluir a la fotografía, y en el campo específico de los retratos, se ha asignado especial valor a los pintores capaces de captar la vida interior o personalidad de los personajes que representan, ese *algo más* que demuestra que no basta con observar la apariencia de un modelo; hay que *reaccionar* ante su persona. Llevado a un extremo, esta práctica abiertamente subjetiva ha animado a algunos críticos a observar que en realidad el pintor siempre se retrata a si mismo. Cuestión aparte es si esta idea sirve también para racionalizar la versión pictórica de “Photoshop” realizada con enorme éxito en el siglo XIX por “retratistas de sociedad” como John Singer Sargent y otros con considerablemente menos talento que él.

Retratar lo que se sabe, no sólo lo que se percibe

Donde esta valoración de la subjetividad siempre me ha parecido más interesante o fecunda para los *retratos sonoros* es en su relación con una serie de conceptos expresados por los cubistas del *Grupo de Puteaux*. Según ellos, el artista sabe que cualquier objeto encierra mucho más que la *fugaz impresión* que ofrece al ojo. *Pintar la apariencia momentánea de un objeto*, dirían, *les bastaba a los impresionistas, pero a nosotros, no*. Estos conocimientos previos, pertenecientes a la mente del artista, le permiten al cubista representar objetos de una manera totalmente distinta, pintando lo que sabe en vez de limitándose a lo que ve. Su retrato es abiertamente subjetivo ya que se nutre de los conocimientos del sujeto (el artista) y de su concepción mental del objeto a representar. Por esa misma razón, la imagen puede ser menos sensual, ya que no obedece servilmente a las exigencias de los sentidos. Pero esto no implica, en absoluto, que lo sea la experiencia de la obra de arte terminada. De hecho, ésta puede resultar

más sensual, ya que, en su representación, el artista no se ha visto trabado por la mera apariencia del objeto a retratar.

Es aquí donde comenzamos a vislumbrar las diferencias entre un *paisaje sonoro* y un *retrato sonoro*. En pocas palabras, el *paisaje sonoro* se construye con la escucha, mientras que el *retrato sonoro* se construye con el sonido. Al nivel más simple (y hay otros y mucho más complejos), es posible construir un *paisaje sonoro* escuchando un *registro sonoro* con el deseo y la capacidad de experimentarlo estéticamente. Nuestro ficticio *paisaje sonoro* del Bosque de Garajonay sería exactamente eso: un *registro sonoro* que nos presenta el fonógrafo con el deseo de que lo disfrutemos estéticamente. Pero si quisiéramos realizar un *retrato sonoro* del bosque, no nos bastaría con el registro, por mucho que resultara susceptible de contemplación estética. Para retratarlo, no nos limitamos a lo audible; tenemos que plasmar también el conjunto de conocimientos y experiencias que constituyen el bosque para nosotros, y eso requiere más que el contenido sonoro de una grabación hecha *in situ* en un solo momento, más, pues, que un simple registro.

Cuando comencé mi primer *retrato sonoro* (*Crossing*, basado en una grabación que hice mientras cruzaba el puente de Brooklyn) ya tenía bastante claras estas ideas, aunque todavía no había leído su formulación por los cubistas de Puteaux. Comencé esa obra, que estrenaría en Madrid en un ciclo de conciertos organizados en el madrileño Teatro Pradillo a principios de la década de los noventa por Llorenç Barber. En aquel entonces, partía de la idea de que sería, efectivamente, un *retrato*, sin ninguna pretensión de ofrecer una representación supuestamente objetiva de las características sonoras del Brooklyn Bridge. En ese retrato y los que habían de seguir, quería retratar lo que sabía y había vivido en esos lugares, no simplemente cómo habían sonado en el momento de efectuar una grabación. La experiencia de escuchar esas piezas sería, indudablemente, sensual, pero no quería construirlas exclusivamente en base a unas pocas experiencias fugaces ofrecidas por mis sentidos. Por otra parte, en ese primer retrato, sí empleé un registro como herramienta formal. Mi primer acto en la realización de esa pieza había sido cruzar el puente a pié desde Manhattan hasta Brooklyn, realizando una grabación ininterrumpida de la travesía. Ese registro fijó la duración de la obra, la misma que mi travesía, y los ruidos captados en él fueron apareciendo a lo largo del retrato, aunque se movían a menudo del primer plano al fondo y viceversa según *qué más* estuviera sonando en cada momento. Y es ese *qué más* el elemento que quiero enfatizar aquí. Porque, a la hora de (re)presentar en el *retrato sonoro* ese conjunto de experiencias y conocimientos que van más allá del simple registro, hay que encontrar el medio, las técnicas y los planteamientos conceptuales necesarios para hacerlo. Para eso, podemos servirnos, una vez más, de algunos conceptos desarrollados en la pintura, como veremos a continuación.

Construir el lugar. El collage como recurso estructural.

Para mí, el siguiente paso en este proceso supuso la incorporación de otra idea igualmente cubista, *el collage*, que comencé a explorar en *Madrid Counterpoint* (Madrid, Cruce, 1994) y *New York Counterpoint* (Nueva York, *Experimental Intermedia Foundation*, 1995) y que desarrollé más profundamente en *Lieux* (Albí, *VI Rencontres de Musique et Quotidien sonore*, 2004). Allí, me planteé dos maneras distintas de emplear esta técnica inventada por los cubistas y brillantemente explotada por surrealistas como Max Ernst: como forma de introducir elementos dispares en una pieza en proceso, o de crear un discurso compuesto exclusivamente por acumulación y ordenación de

elementos. Ambas interpretaciones de las posibilidades semánticas del collage se encuentran en *Lieux* y ambas sirven para crear distintos planos de significado desde parámetros puramente sónicos como la densidad, el ritmo, el timbre o la duración hasta cualidades referenciales ofrecidas por sonidos identificables como voces o automóviles. En ese sentido, he de indicar que, en *Lieux*, el sentido de *lugar* es completamente compuesto. Es decir, los lugares retratados en sus cuatro movimientos son, en realidad, creaciones virtuales construidas cuidadosamente como *collages* de grabaciones. Ya no se trata de emplear, como sí había hecho en *Crossing*, un *registro sonoro*, una única grabación de campo, como base formal, sino de *construir* la representación del lugar mediante un *collage* de sonidos. Así, se está representando a la vez una imagen sonora del lugar y una representación del mismo que incluye el conjunto de intuiciones, emociones y conocimientos que hacen del retrato algo más que un simple registro del lugar. La realización de esta obra en vivo emplea esos cuatro *collages* como bases para una actuación semi-improvisada que alterna sonidos y silencios articulados con el clarinete bajo y la flauta en sol.

En *Lieux*, este uso muy libre de las grabaciones de campo como material para ser fragmentado, manipulado, superpuesto y reensamblado fue esencialmente compositivo ya que todas esas técnicas fueron aplicadas mucho antes de su interpretación en escenario. Era, sin embargo, inevitable que las posibilidades que brindaban tales manipulaciones despertaran el deseo de poderlas aplicar en tiempo real. En otras palabras, quería *tocar* las grabaciones de campo en vez, simplemente, de reproducirlas o dispararlas. Con el tiempo las crecientes posibilidades ofrecidas por los ordenadores portátiles me permitieron desarrollar un “instrumento” con el que no sólo alterar o manipular las grabaciones de campo en tiempo real, sino también sintetizar los sonidos electrónicos. Con este nuevo conjunto de herramientas digitales, puedo combinar grabaciones y síntesis para generar un discurso musical que ya forma la base de la mayoría de mis trabajos. Y recientemente, he comenzado a manipular objetos físicos amplificados y tratados en tiempo real mediante el ordenador.

Este nuevo instrumento, en constante evolución, vio la luz por primera vez en *Pedroñeras*, una pieza especialmente significativa para mí por ser el primer retrato sonoro creado colectivamente. Para realizarlo, visité esa pequeña ciudad manchega con el fotógrafo Adam Lubroth para hacer grabaciones y fotos durante la cosecha anual del ajo. Después, Adam y yo desarrollamos maneras de desplegar esos materiales de manera que pudiésemos utilizarlos en un diálogo extremadamente ágil que también abarcaba el tercer miembro del grupo, el guitarrista electroacústico Julio Camarena. Como libre improvisador, estaba acostumbrado al tipo de diálogo y sinergia que hace tan estimulante la creación colectiva en tiempo real, pero *Pedroñeras* marcó mi primera incursión en una creación temática basada en el empleo y la manipulación enteramente libres de un contenido fijo y predeterminado.

Las grabaciones son, claro está, sólo una parte de estos *retratos sonoros*, y los demás elementos son igualmente significantes. En el caso de *Pedroñeras*, éstos incluían las imágenes de Adam Lubroth y los sonidos de la guitarra electroacústica de Julio Camarena, además de mi propio trabajo con la síntesis digital, que marcaba mi primera exploración de las posibilidades de los sonidos electrónicos en tiempo real. Componía música electroacústica y mixta incluso antes de comenzar mis estudios doctorales en el Columbia-Princeton Electronic Music Center de Nueva York, pero aunque mi trabajo allí, y algunas piezas posteriores también, incluía la improvisación,

no requería la generación de sonidos electrónicos en tiempo real en escenario. Los avances informáticos que permitían, primero la síntesis digital, y más tarde, la síntesis en tiempo real, apenas empezaban cuando yo estaba en la Columbia University, pero para cuando comenzamos a desarrollar *Pedroñeras*, ya era posible incluir un ordenador portátil como herramienta fundamental. El resultado fue tan interesante para el público como estimulante para los creadores y *Pedroñeras* se presentó con considerable éxito en varios festivales en España, además de Inglaterra, Irlanda, Francia y Suecia, gracias al interés y apoyo del Instituto Cervantes.

El siguiente retrato, *Punto Cero Aragón*, fue una co-creación con el percusionista e improvisador Luís Tabuenca (coordinada por la etnomusicóloga Ana María Alarcón), la cual me permitió seguir explorando las posibilidades dialógicas de estas obras. Pude manipular—realmente, *tocar*—las grabaciones de campo y combinarlas con una síntesis electrónica bastante sofisticada para dialogar con Luís mientras creábamos cada retrato juntos. Antes, hablé de mi deseo “de retratar lo que sabía y había vivido” y esto se hizo especialmente interesante cuando comencé a trabajar con Luís ya que, mientras que él es aragonés de nacimiento, yo apenas había pasado tiempo en esa región antes de comenzar el proyecto. Así, nos complementamos muy bien. Yo pude notar, captar y reaccionar ante aspectos de Aragón que él no encontraba en absoluto excepcionales. Y a la vez, como nativo, él percibía matices que yo nunca habría captado. Esta combinación de una profunda familiaridad, por su parte, y un oído fresco, por la mía, resultó excepcionalmente fecunda y es claramente repetible en proyectos futuros.

Esto nos lleva aún a otro concepto cubista: un planteamiento esencialista de la construcción del discurso artístico en el que conceptos derivados de la abstracción funcionan como tales en contextos representativos. El gran pintor Juan Gris lo explicó de una manera sucinta: *‘de un cilindro, hago una botella.’* Es decir, Gris no reduce los objetos a sus formas constituyentes—no está reduciendo una botella al estado de cilindro—sino que *deriva* los objetos de las formas platónicas que, de alguna manera, encarnan. Igualmente, al hacer los retratos de lugares de Aragón, Luís y yo no nos planteamos derivar los sonidos del lugar, sino construir un retrato del lugar *con* sus sonidos, y con otros que hacíamos mientras escuchábamos. El resultado es una especie de catacresis. No el tipo más audaz y literario que permitió a Shakespeare *tomar armas contra un mar de azares* o declarar *Temo que para la bolsa del señor Timón haya llegado el invierno más crudo*, sino el más humilde, encontrado en palabras como *pineapple*, que combina *pine* (pino) y *apple* (manzana) para designar una fruta deliciosa que no sabe en absoluto a manzana y que crece donde no hay pinos.

El proyecto actual plantea explorar y reflejar algunas de las realidades inherentes a las Islas Canarias para realizar una serie de *retratos sonoros*. Serán desarrollados y presentados por un cuarteto constituido por dos de los músicos canarios más creativos y respetados internacionalmente, junto a dos creadores musicales radicados en Madrid pero activos internacionalmente desde hace varias décadas.

La función iconográfica de las grabaciones de campo

Anteriormente, en este texto, mencioné el valor asociado tradicionalmente a artistas capaces de capturar más que la mera apariencia de los personajes en sus retratos. Específicamente, se espera de un buen retratista la capacidad tanto de ver como de reflejar aspectos de su modelo que pueden no ser evidentes a primera vista. En

algunos casos, pueden ser capaces de transmitir percepciones casi escondidas tras la apariencia superficial. Esto requiere un conjunto de habilidades que combina la perspicacia con la capacidad de proyectar. En el caso de realizar un retrato de las Islas Canarias, esta idea cobra especial importancia debido a una situación que comparten con otros lugares donde el turismo es una fuente importante de ingresos. Para la industria del turismo, *el producto es el lugar en sí*. En otras palabras, lo que vende la industria turística de las Islas Canarias es la experiencia particular de sus lugares. Para promocionar su producto, debe proyectar una imagen de las islas que, sin ser, en absoluto, falsa, tampoco podrá, ni querrá, abarcar la totalidad de lo que son esas islas. Más bien definirá una experiencia específica: la de sus visitantes temporales, o turistas, en vez de la que viven los isleños. En otras palabras, debajo de la imagen visible de las Islas Canarias hay innumerables otras experiencias. Y, como todo retratista, debemos utilizar nuestras capacidades perceptivas para descubrir y reflejar algunas de ellas en nuestro trabajo.

Una segunda consideración es el uso *iconográfico* de las grabaciones de campo en este tipo de retrato. Y aquí podemos encontrar ejemplos en los retratos pictóricos oficiales. Así, en el retrato que cuelga en la Biblioteca Nacional, la efigie del rey lleva traje, mientras que en el Banco de España, viste de militar. Esto lo explica el propósito de dichos retratos oficiales, el cual es enviar un mensaje específico. La imagen trajeada del rey indica que su majestad *patrocina* la biblioteca, mientras que el uniforme refleja su voluntad y obligación de *defender* el banco.

Traje y uniforme son parte de un repertorio pictórico altamente codificado y relativamente fácil de leer por un especialista, aunque a menudo pasa desapercibido por los demás. La presencia en un retrato oficial de un reloj, una mesa, libros o incluso un búho tendrá una importancia considerable para establecer el mundo al que pertenece el personaje retratado: ¿Será filósofo? ¿Hombre de estado? ¿Erudito? ¿Científico? Estos símbolos iconográficos no son el personaje en sí, pero son, ciertamente, partes significativas de su retrato y, frecuentemente, nos dirán tanto o más de él que su propia efigie.

En los *retratos sonoros*, las grabaciones de campo pueden jugar un papel iconográfico muy similar, actuando como *tropos* (en el sentido musical) identificables que establecen un contexto o comunican información sobre el sujeto del retrato, es decir, el lugar. Pongamos, por ejemplo, que hay aspectos del lugar que el artista considera imprescindible incluir en su retrato, pero que nunca ocurren a la vez: el canto de los pájaros por la mañana, el ruido de un tren que siempre pasa al mediodía, el silbido de un afilador que pasa a media tarde, los sordos graves que emergen de la puerta de una discoteca por la noche y el ruido del vehículo que limpia la calle de madrugada. Claramente, la única forma en que todos ellos sonaran en un solo *registro sonoro* sería si éste durara 24 horas. Pero si el retratista quiere trabajar con un lienzo temporal más abarcable, le resultará muchísimo más fácil *construir* su representación del lugar a base de un collage que le permite incluir esos cinco elementos en una misma experiencia sonora. En ese contexto, los elementos añadidos funcionarán iconográficamente, dándonos información acerca del lugar que no recibiríamos de otra manera. La creatividad y el oficio del artista radicarán, entre otras cosas, en su capacidad de manejar esos elementos de manera que se crea un retrato coherente, sorpresivo, etc., ya que estará estableciendo relaciones entre sonidos que provienen, todos ellos, del mismo lugar, pero que nunca se relacionan de esa forma *in situ*.

Las grabaciones de campo, pero ¿qué más?

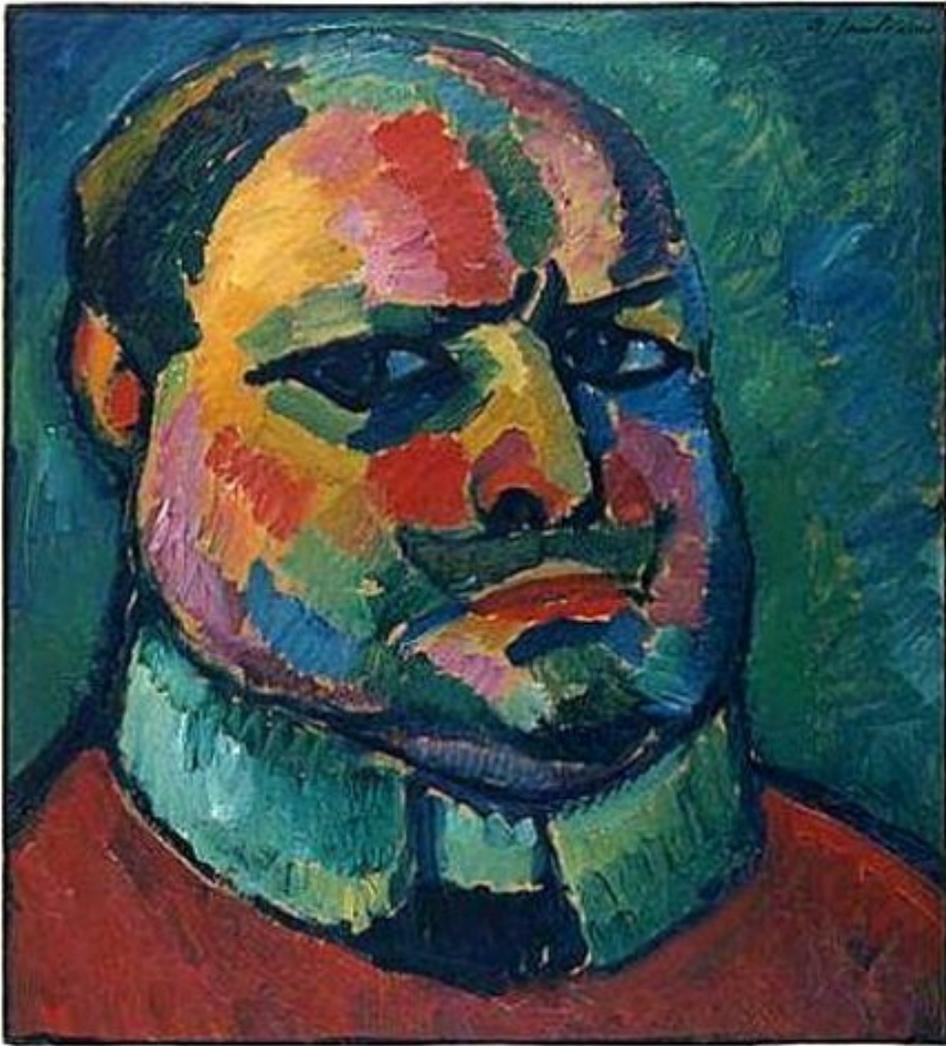
Otro aspecto fundamental de un *retrato sonoro* es el contenido que no es reconocible como proveniente directamente del lugar pero que aporta información de otro tipo (rítmico, melódico, tímbrico, emocional, etc.). Efectivamente, parte de ese material puede no venir del lugar, especialmente el contenido sonoro generado con instrumentos musicales, pero otra parte sí puede venir de allí: las grabaciones realizadas *in situ* pero manipuladas de manera que ya no son directamente reconocibles, aun cuando mantengan una identidad tímbrica que encaja con las grabaciones identificables.

Como mencioné anteriormente, mi propio discurso musical me ha llevado a *tocar* las grabaciones de campo de la misma manera que toco cualquier otro tipo de material con un instrumento. Específicamente, esto significa que, en algunas ocasiones, las toco de manera que su contenido es totalmente reconocible, mientras que en otras, el contenido exacto ya no es reconocible como tal. Un ejemplo sencillo sería una grabación de la voz humana que ha sido ralentizada de forma que ya no se entienden las palabras, y sin embargo, el sonido todavía se reconoce como de una voz. Ese tipo de manipulación me permite utilizar las grabaciones con fines más abstractamente musicales que directamente referenciales, aunque todavía se reconozcan como grabaciones (en vez de síntesis electrónica, por ejemplo) por su timbre, transitorios y comportamiento rítmico. El resultado es una paleta sonora que contribuye fuertemente al sentido de *lugar* sin ser reconocible de una manera directamente iconográfica.

Propuesta esta idea de la presencia tanto de grabaciones que *identifican* un lugar como de otros sonidos que aportan lo que podríamos llamar su *colorido*, Debemos preguntarnos por las relaciones estructurales y significantes que se establecen entre los dos. O, en sentido práctico, la relación entre lo que tocan los músicos y lo que suena en las grabaciones, aunque, como acabamos de ver, las grabaciones *también se tocan*. Es aquí donde distinguimos otra diferencia entre el *paisaje sonoro* y el *retrato sonoro*, ya que éste entra en el mundo de la música de una forma que aquél no tiene, siquiera, por qué plantearse.

Estructura, color y contexto

Y es aquí donde se produce una de las relaciones más estimulantes de este tipo de trabajo: la polisemia o pluralidad de funciones, incluso a niveles estructurales. Para ilustrar esto, propongamos dos extremos, entendiendo que la realidad andará casi siempre en algún punto entremedias. En un polo tendríamos un *retrato sonoro* en el que el lugar es definido por las grabaciones de campo, mientras que lo demás (incluidas las grabaciones manipuladas) aporta el colorido. En el otro, tendríamos una estructura esencialmente musical, generado por los músicos con sus instrumentos (incluidas las grabaciones manipuladas) que establece un contexto en el que entender las grabaciones como elementos de collage, aunque referenciales, pero también en términos de sus contenidos rítmicos, tímbricos, etc. El primero de estos polos lo podemos ilustrar metafóricamente con un retrato expresionista. Consideremos, por ejemplo, este *Autorretrato* (1912) del pintor ruso basado en Alemania, Alexei Jawlenski (1864 – 1941), actualmente en el museo de Wiesbaden, Alemania.



Dudamos mucho que los colores que presenta este retrato correspondan realmente a la tez del pintor. Y tampoco podemos concluir que se están utilizando para definir las facetas de su cara de la manera que encontraríamos en algunas esculturas africanas y en ciertas obras cubistas influenciadas por ésta. Aquí, en este retrato rotundamente expresionista, el color es una elección puramente subjetiva del pintor. Es decir, la imagen ni se parece más a una cara gracias a los colores empleados, ni se parece más a la persona retratada. Los colores son elementos expresivos, vehículos para las sensaciones que quiere producir el pintor a la hora de contemplar esta efigie de él mismo.

Esta sería la metáfora del polo en el que las grabaciones de campo constituyen la estructura del retrato, definiendo su *parecido* con el lugar retratado, y el contenido instrumental/musical aportaría el *colorido*, con una importante carga expresiva/subjetiva pero un papel estructural mínimo. En el otro polo, donde la aportación de los músicos crea la estructura y las grabaciones de campo juegan un papel definido por esa aportación, encontraríamos una forma de entender el *retrato sonoro* claramente definido por los formalistas rusos como *ostranenie*. En pocas palabras, esta idea literaria define el acto de hacer que algo familiar resulte extraño, describiéndolo de una manera que impide percibirlo de la forma habitual. En su *Teoría de la prosa*, el crítico y escritor soviético Víctor Shklovsky cita como ejemplo la descripción de una ópera que Tolstoi ofrece en *Guerra y paz*: “cartón pintado y

hombres y mujeres excéntricamente ataviados que hablaban y cantaban extrañamente en un espacio fulgurantemente luminoso.”

En un *retrato sonoro*, la *ostranenie* vendría, no de la descripción literaria, sino del *contexto*, o más precisamente, de la recontextualización. Es decir, el cambio de percepción se produciría colocando elementos familiares en un contexto que nos lleva a percibirlos de una manera distinta. Así, el contenido sonoro producido por los músicos (incluidas las grabaciones de campo manipuladas) constituiría la estructura del retrato, creando un contexto en el que las grabaciones de campo reconociblemente procedentes del lugar retratado se perciban de una forma distinta a cómo suenan *in situ*.

Podría decirse que todo *retrato sonoro* se encuentra en algún lugar entre estos dos polos, pero lo más interesante, en mi opinión, es constatar que sería más acertado decir que todo *retrato sonoro se mueve* entre esos dos polos. Es decir que, muy a menudo, los distintos elementos sonoros que lo constituyen funcionan, o *pueden leerse* en distintos planos semánticos a la vez. Esto, lo veremos a continuación cuando analizamos las funciones de la voz del pastor en uno de los *retratos sonoros* de *Aragón Punto Cero*.

El medio del retrato y el medio retratado

Otra consideración es la relación entre el medio del retrato y el medio que se está retratando. Claramente, un retrato sonoro emplea el sonido como medio pero, ¿Siempre se utiliza para retratar un entorno sonoro? La respuesta es un contundente “sí y no”. Como vimos antes, un retrato sirve para crear una semejanza, pero un buen retratista hace mucho más que simplemente reproducir la apariencia de su personaje. La percepción psicológica y las pistas iconográficas descritas anteriormente utilizan el medio visual de la pintura para revelar aspectos del personaje que no son esencialmente visuales: su personalidad, su vocación, sus intereses y/o responsabilidades sociales, etc. En ese mismo sentido, un retrato sonoro utiliza el medio del sonido para revelar cosas del sitio retratado que pueden ser, o no ser, sonoras. En su pionero *Traité des objets musicaux*, Pierre Schaeffer identifica múltiples formas de oír o escuchar sonidos, y en mi trabajo con los retratos sonoros, exploro la polisemia que emerge automáticamente cuando, como casi siempre ocurre, uno oye o escucha de varias maneras a la vez. Un ejemplo de esto ocurre en *Punto Cero Aragón*, donde una pieza comienza con una grabación en la que el percusionista Luis Tabuena pregunta a un anciano si conoce algún pastor en el pueblo. Éste responde “¿Pastor? Aquí tienes uno”, refiriéndose a sí mismo. A continuación le cuenta algo de su vida. Cualquiera que hable español recibirá el significado del intercambio de palabras en esa grabación, y podrá construir algún tipo de imagen de pastores viviendo en las montañas con sus rebaños. Y si el oyente no sólo habla español, sino que es de España (y no uno de más de 400 millones de hispanohablantes de América Latina), también reconocerá, primero, el acento aragonés de Luis cuando hace la primera pregunta, y luego el más cerrado del pastor cuando contesta. Así, más allá de las palabras, hay un segundo nivel de significado en los acentos aragoneses de las voces, e incluso en la diferencia entre el acento claramente urbano de Luis y el canturreo más pronunciado de su interlocutor. Esto aporta una función icónica al retrato que si bien es comunicada por medio del sonido, no es en sí una cuestión de sonido sino de *lugar*. Ahora tenemos dos niveles de significado, pero a medida que progresa la pieza, emerge aún otra. Poco después de que el pastor comience a contar su historia, escuchamos a Luis entrar tocando la batería, mientras que yo empiezo a

añadir sonidos electrónicos a la pieza. Claramente, Luis no ha montado su batería en la plaza mayor del pueblo donde conversa con el pastor. En realidad, él y yo estamos sentados delante de nuestros respectivos instrumentos en mi estudio madrileño, escuchando la grabación de esa conversación, la cual he disparado para lanzar la pieza. Ahora, pues, el oyente se da cuenta de que, de hecho, *no* está escuchando a un pastor, sino a la grabación de un pastor, la cual se está empleando como tal grabación en el contexto de un *collage* sonoro que se está improvisando en un estudio de grabación. Así, entran un nuevo nivel de significado y un nuevo sentido de lugar. No se ha invalidado ninguno de los anteriores, sino que cada uno arroja una luz distinta sobre los otros. Es más, a medida que improvisamos esta música, se hace evidente también que tanto Luis como yo estamos reaccionando a los ritmos de la voz del pastor, y a las entonaciones ascendentes y descendentes de su acento. De esta forma, el oyente podrá oír la voz del pastor también en términos de ritmo y entonación, los cuales aportan aún otro nivel semántico. Por otra parte, los oyentes que no hablan español no habrán tenido acceso al significado de las palabras, y puede que hayan percibido las voces en términos de ritmo y entonación desde el principio. Igualmente, es posible que oyentes nativos de Aragón apenas se hayan fijado en los acentos, los cuales les habrán sonado totalmente “normal”, percibiendo solo el significado verbal durante toda la pieza sin siquiera registrar la importancia del contenido rítmico.

La existencia de esta polisemia, estos niveles múltiples de significado y sus referencias a elementos más allá del mero sonido, de ninguna manera niega el interés ni la capacidad de los *retratos sonoros* de representar, también, entornos sonoros. Esto explica por qué la respuesta a nuestra pregunta fue “sí y no”. Claramente, la presencia de un entorno sonoro específico, como olas rompiendo en una playa o en unas rocas, nativos de La Gomera silbando o el muy particular y característico silencio del Teide podrán ser grabados y podrán jugar una variedad de papeles en un retrato sonoro, incluido el de representar un paisaje sonoro específico. Es en este contexto que más importa evitar la tentación de “escuchar con los ojos”. A menudo, el sentido de lugar lo determina una experiencia casi exclusivamente visual, sin que el observador se dé cuenta de que un entorno visualmente estimulante puede carecer casi por completo de características sonoras interesantes. La idea de retratar una región tan compleja y plural como las Islas Canarias a base de sus innumerables y bellísimas vistas es tentadora, pero es muy posible que el resultado sea mucho menos interesante al oído que al ojo. De hecho, los paisajes sonoros más ricos y reveladores pueden encontrarse en lugares visualmente neutros. En última instancia, el objetivo de los retratos sonoros es resultar tan estimulante al oído y a la imaginación como lo son, para los ojos, las imágenes visuales de estas islas.

Wade Matthews
Ocala, Florida
30 de junio de 2014