

Acerca de *Lieux*

Wade Matthews

Los acontecimientos “tienen lugar”, dicen... Entonces, ¿el *lugar* es la existencia? Pero Descartes afirmó: “Cogito ergo sum”, entonces, el lugar es el pensamiento? Es la mente? ¿Y las cosas consideradas “fuera de lugar”? ¿Acaso no existen? O quizá existen pero sin tener derecho a existir: una existencia sin *en-droit*.¹

A lo mejor, el lugar tiene menos que ver con la existencia que con la pertenencia. Uno encuentra su lugar, o quizá ocupe el lugar de quien tendría derecho de estar allí— como un lugarteniente, uno substituye a otro, aunque estar allí, en lugar del otro, puede que no sea más que subsistir...

Cuando uno está realmente en casa, en su lugar,—en la piel de uno mismo y no del otro—, el lugar deviene espejo. Uno se ve reflejado en el lugar y se identifica con él. Es una pertenencia en la que la reciprocidad no tiene lugar, ya que la afirmación “yo pertenezco a este lugar” es muy distinta a “este lugar me pertenece.” La primera se escribe con la identidad; la segunda, con la sangre del otro, aun cuando, precisamente, esa otredad la compartimos todos. Todos tenemos mucho más de extranjero que de lugareño, porque el número de países en los que somos extranjeros siempre supera al de los que consideramos nuestros.

¿Era Carl Jung quien dijo que la gente tiene espejos en su casa para poder verse y asegurarse de que existen? He allí nuestra existencia, nuestra manera de tener lugar. Nosotros, los músicos, somos como los delfines o los murciélagos: lanzamos nuestros sonidos como miradas en busca de un espejo, y esperamos el reflejo, el eco, esa voz que anuncia “aquí estamos”. Sueno, *ergo sum*.

Ese sonido, somos nosotros, pero cuando vuelve rebotado de los límites del lugar, cuando “resuena”, somos nosotros *más* el lugar: ser es también estar en el lugar.² Es el sonido el que nos hace a nosotros—como el espejo de Jung—y también al lugar. Eso, en suma, es lo que tiene lugar.

Los arquitectos son hacedores de lugares. Se dice, “un rincón”, porque bastan dos muros para crear un lugar. Pero en ese sentido, arquitectos lo somos todos, ya que nosotros mismos delimitamos nuestros espacios en este inmenso lugar que es la Tierra.

Vivo en Madrid, y eso por elección. Soy norteamericano,—y ahora, también español—, nacido en Francia, y con una infancia a caballo entre Francia, Alemania, Inglaterra, España, Estados Unidos y Maruecos. Mi abuelo paterno era de Grecia, y mi abuela, de Sicilia. Así, soy simplemente, y como todos los demás, un extranjero. Un extranjero aquí, y allá. Alguien que suena y escucha: alguien que tiene lugar.

¹ Un juego de palabras en el francés original, ya que “endroit” quiere decir sitio o lugar pero “en droit” quiere decir “en derecho”.

² En el francés original: *être, c’est aussi être dans le lieu*.

Pensar la ciudad

En Viena a finales del siglo XIX el arquitecto Otto Wagner se preguntaba acerca de la renovación urbana. Había en ese momento dos modelos diferentes y en abierto conflicto, dos maneras casi opuestas de concebir una ciudad. El primero valorizaba sobre todo la cuestión social, considerando a cada barrio como un pueblo en sí. Proponía un diseño urbano articulado por pequeñas plazas que dotarían a cada uno de un lugar para el contacto social, un sentido de identidad y un elemento en el que basar el trazado de las calles.

El otro modelo se inspiraba en las máquinas. No se preocupaba ni de los barrios ni de la vida social, por lo menos en primer lugar. Al contrario, concebía la ciudad como una unidad y al individuo como *usuario* en vez de habitante. Así, el aspecto más importante de la ciudad era su facilidad de uso, entendido en términos de conveniencia y velocidad. La ciudad sería una especie de página en blanco sobre la cual había que trazar las calles según las necesidades de desplazamiento de sus usuarios. En vez de pequeñas plazas, proponía grandes arterias. De hecho, la implantación de este modelo en París, los cambios sociales y económicos producidos por la apertura de una gran avenida que partía por la mitad un apacible barrio, constituye el trasfondo de la novela *Au bonheur des dames* de Émile Zola.

Mi estudio en Madrid está en un barrio que, hasta los años sesenta del siglo pasado, era, más que un arrabal, un pueblo totalmente fuera de la ciudad, con su propia identidad y su propio ayuntamiento. Con la veloz expansión de la capital a partir de 1965, fue totalmente engullido, y aún así, mantenía su aspecto de pueblo, con sus casas bajas, sus calles estrechas y sobre todo, sus plazuelas. Seguía intacto como el pequeño elefante engullido por la serpiente de St. Exupéry. Hace tan sólo unos cinco años que la ciudad de Madrid decidió atravesar la parte más representativa del ex-pueblo con una nueva avenida tan ancha como ruidosa, y de hecho, la nueva Avenida de Asturias pasa directamente sobre lo que antes era su plaza principal. Ha desaparecido todo: las casitas bajas, la plazuela con sus bancos y sus árboles, el frutero (¿quién puede olvidar el paraguero de *Au bonheur des dames*?). . . Además, para salvar parcialmente una empinada cuesta, esta nueva avenida supera en más de cuatro metros la elevación de la antigua plaza, que ha sido, literalmente, enterrada.

Es este modelo de la ciudad como máquina lo que me ha hecho pensar en la complejidad aparentemente caótica de Madrid, y cuanto más pienso en ella, más tengo la impresión de que consiste en una serie innumerable de ciclos superpuestos—algunos correspondientes a la ciudad como máquina, otros, naturales—pero todos entrelazados para formar nuestra experiencia vital urbana. A pesar de su variedad de estímulos, solemos tener la sensación de que todo se despliega en un único fluir temporal, pero hay momentos en los que los ciclos “de máquina” se muestran lo suficientemente inflexibles con respecto a los naturales como para dejar de funcionar como simples hilos del tejido urbano y hacerse más evidentes: este fenómeno se produce, por ejemplo, cuando se cruza la ciudad en coche a las cuatro de la madrugada. Llegando a un semáforo en rojo, uno espera, y espera, y espera... La duración del semáforo está pensada para un tráfico mucho más denso que el de altas horas de la madrugada y esa espera aparentemente sin sentido nos hace conscientes de un conflicto entre dos órdenes de ciclos.

Es esa idea de ciclos solapados la me ha servido de base compositiva para *Lieux*. No se trata de comenzar y terminar, porque los ciclos tienen otro ritmo. Así, la duración no es una función de cuándo comienzan y terminan, sino de cuánto tiempo estamos allí para vivir, experimentar o contemplarlos. Y esos ritmos nacen, sobre todo, de la interacción entre innumerables ciclos solapados, y no de sus respectivos principios y fines.

Los lugares de *Lieux*

Algo que siempre he encontrado muy acertado en el *I Ching* es cómo sus hexagramas no hablan de momentos o situaciones fijas sino de estados o tendencias de transición. En vez de hablar de cómo están las cosas, habla de hacia dónde podrían estar yendo. Se trata de una filosofía—mejor dicho, un *weltanschauung*—que, en vez de concebir el tiempo como una serie de momentos más o menos estáticos, lo ve como un fluir, asible sobre todo en términos de sus tendencias, la dirección del cambio o su evolución.

Así, cuando he comenzado a trabajar en *Lieux*, he querido captar, de alguna manera, el paso, la evolución de un lugar hacia otro, en vez de reflejar simplemente las respectivas sonoridades de una serie de lugares fijos. A la vez, he querido explorar maneras de *constituir* un lugar con el sonido, de crear lugares virtuales a base del collage sonoro. Como improvisador *site-specific*, he aprendido que cada lugar tiene su ritmo, y que he que estar realmente sensible a esos ritmos para poder tocar *en* un lugar—entendido como entorno sonoro—y no *encima* de él. De esa forma, cuando creo un lugar a base de collage sonoro, puedo controlar, hasta cierto punto, sus ritmos, haciendo una composición con material natural que no es “desnaturalizado” sino “renaturalizado”.

A menudo, un lugar tiene voz principal: una fuente, un ciego que vende lotería, un mendicante rumano... Alrededor de esos motivos centrales, construyo los “patrones” de cambio que constituyen un lugar nuevo, un “rincón” en el que puedo entrar con mi escucha y, a veces, con mi instrumento.

Estos lugares compuestos de *Lieux* son todos de Madrid, la ciudad que he elegido como mi casa. No es mi país de nacimiento (Francia), ni tampoco el que figura en mi pasaporte (Estados Unidos). No es el lugar de origen de ninguno de mis ancestros (Grecia, Sicilia, Francia, Irlanda, Inglaterra), sino el lugar que he elegido, el lugar donde he decidido instalarme, donde juntar dos muros para hacer mi “rincón”. Es también donde he buscado los materiales sonoros para constituir los lugares de *Lieux*, lugares donde también pueden vivir mis sonidos.

La pieza está construida en cuatro partes, cada una con cierta variedad de contenido pero también con su voz principal. La primera gira en torno a las fuentes de la Plaza de Oriente, delante del Palacio Real. La segunda, a una mendiga rumana que anuncia sus dolores en el metro. La tercera explora el tránsito y sus pequeños mundos: el metro, el tráfico, los martillos neumáticos, las motos y las voces de los viajeros. Y la cuarta pertenece al vendedor de lotería cuyo canto nos asegura que tiene el billete de la suerte. Quizá no sea mera coincidencia que su lugar preferido para anunciar sus boletos sea la Plaza de la Ópera.

El lugar de los instrumentos

Los instrumentos tienen varias funciones y maneras de presentarse en *Lieux*. Primero, hay una función de testigo. Se trata de los instrumentos que suenan en la parte grabada, y que sonaban ya en los lugares donde se grabó, estando presentes como todos los demás ruidos de cada sitio. En ese sentido, hay dos tipos de grabaciones en esta obra: las que se hicieron en un sitio donde yo había elegido tocar, y las que se hicieron sin ninguna presencia instrumental mía. Luego está lo que toco en vivo en el concierto mientras suenan las grabaciones. Esto constituye una manera de estar y de sonar en los lugares compuestos; una manera, pues, de *tener lugar*.

Finalmente, hay lo que toco en las partes donde no suena nada más, y es allí donde me propongo aun otra manera de constituir un lugar. Al principio de este texto, mencioné que los delfines y los murciélagos usan el sonido para medir los lugares. Cuando uno toca un instrumento, pasa algo similar, ya que la resonancia del lugar determina cómo un sonido producido en él vaya a sonar. Hay, pues, el sonido y también sus reflejos, y tanto para el músico como para el delfín o el murciélago, son más bien estos reflejos los que definen el lugar.

En un momento dado, me pregunté, ¿y si el sonido en sí no estuviera presente, y sólo quedasen los reflejos? Es el sueño de todo físico: tener los resultados de un experimento sin que estén alterados por la presencia del que lo realiza. Pero en la música, igual que en la física, esto es imposible. Es más, cuando se toca un instrumento, el sonido directo siempre es más fuerte que el sonido reflejado, por lo menos para el que toca (dejando al lado ciertos órganos cuyos tubos pueden estar al otro extremo de la iglesia que el teclado), y normalmente para el público también. No se puede eliminar el sonido directo del instrumento, pero hay otra posibilidad: igual que se construye o compone lugares virtuales con el collage sonoro, se puede *deconstruir* o *descomponer* el instrumentos y *reconstruir* sus reflejos sonoros. Trabajando con la cómoda ficción de cuatro vías sonoras, cada una con su propio altavoz, coloco toda una serie de micros extremadamente cercanos a diferentes partes de cada instrumento. Después, lo recogido por cada micro es enviado a un altavoz distinto. El nivel de éstos es sensiblemente más alto que el del instrumento acústico, de forma que, en vez de sonar todo allí donde está el instrumento (y el instrumentista), las diferentes partes se esparcen por distintas zonas del espacio sonoro. Deconstruido así, el instrumento deja de existir como fuente sonora única y central y lo que queda son los seudoreflejos que funcionan como resonancias “delfinescas” para definir y delimitar un lugar completamente virtual cuyas dimensiones dependen casi exclusivamente de la colocación de los altavoces.

En qué lugar, cómo y cuándo

En 2003, el *Groupe de musique électroacoustique* d'Albi me asignó un encargo del estado francés (commande d'état) para realizar una obra que explorara las relaciones entre entornos grabados (tanto naturales como urbanos) y la improvisación con instrumentos acústicos. Opté por realizar las grabaciones en Madrid, completando la composición en Ocala, Florida a finales de ese mismo año. *Lieux* se estrenó el 15 de mayo de 2004 en los VI Rencontres de Musique et Quotidien Sonore en Albi, Francia. Su estreno español tuvo lugar dos años más tarde en el Teatro 400 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid.