

ENCUENTROS

Querido Jaime,

agradezco de todo corazón que me brindas la oportunidad de reflexionar y de plasmar mis reflexiones, muchas de las cuales sospecho que tomarán forma de preguntas. Hace mucho que desistí de concebir las respuestas como *points de repère*. Siendo, como soy, una persona más interesada en proceso que en producto, en el viaje que en la meta, confío poco en lo fijo, lo sólido, lo inmutable. Creo, en realidad, que lo único que no evoluciona es la muerte, y que no cambiar es, de hecho, morir. Para mi, las preguntas vehiculizan un viaje sin principio ni fin en el que la comparativa estabilidad de las respuestas es justamente lo que precipita su desaparición casi instantánea, lo que revela su función esencial e implacablemente especular y su irremediable falta de proteicidad. Hasta su propia irrelevancia se vuelve fugaz ante la velocidad de nuestro fluir, nuestra *fuite*. En esta época de trenes de alta velocidad, veo como, para los que estamos permanente en movimiento, lo fijo pasa casi desapercibido, un parpadeo en la ventana que desaparece antes incluso de que podamos identificarlo. Así las respuestas: condenadas a la irrelevancia del *antes*, del *ya no*, antes siquiera de que podamos percatarnos de sus dimensiones, de la sombra que podrían arrojar sobre un terreno inteligible sólo como una sensación de paso.

O quizá esa sensación de fluida fuga no sea más que un conveniente simulacro, y que, como en los dibujos animados del siglo pasado, nos encontramos en el centro de la pantalla, agitando las piernas sin desplazarnos mientras el fondo corre detrás en un bucle que nos ofrece, una y otra vez, la misma colina, el mismo arbusto, la misma casa... ¿la misma respuesta? Así, en este texto, pasarán, una y otra vez, las mismas citas en un bucle que, en este momento, nos parece la única forma de abarcar la brecha entre la linealidad del texto escrito (con su excesiva tendencia a canalizar las reflexiones), la circularidad de las preguntas sin respuesta, y el imparable *rizomatismo*¹ (como dicen los italianos) de las ideas.

El 29 de enero de 2019, a las 16.06, me escribes: "*Queremos hacer un libro alrededor de la idea de Encuentros Sonoros*",—"E" mayúscula, "S" mayúscula—y salta a mi audición, en toda su elocuente complejidad, el estruendo de un accidente de coches, el *sonoro encuentro* de múltiples vehículos en movimiento, colisionándose cual ideas, y con las mismas imprevisibles consecuencias.

"Queremos hacer un libro alrededor de la idea de Encuentros Sonoros"

"...haz algo," aconseja Hans Haacke en 1966, "que experimenta y reacciona a su entorno, que cambia y es inestable..."

"...haz algo que el espectador maneja, que anima jugando con él..."²

Vamos, pues, a jugar, a reaccionar al entorno, porque, en este momento (quizá luego, no...) lo más llamativo de esta frase es "*alrededor de la idea*." Así, amigo Jaime, no se trata de hacer un libro *sobre* Encuentros Sonoros... ni siquiera sobre encuentros sonoros ("e" minúscula, "s" minúscula). Lo que queremos, entiendo, es hacer un libro alrededor de la idea de los ídem(es) (otra vez, la e con la s). Y en mi imaginación, lo primero que veo es un libro que abrimos para descubrir un hueco en el que

¹ <https://www.dizionario-italiano.it/dizionario-italiano.php?lemma=RIZOMATISMO100>

² Haacke, Hans, "Untitled Statement", en *Theories and Documents of Contemporary Art* (Kristine Stiles y Peter Selz, eds.), 1996, University of California Press. Berkeley. p. 872

esconder una pistola. Algo peligroso y decididamente sonoro rodeado de un libro. Algo tan ilegal en Madrid como lo es tocar música en la calle... no vaya a ser.

El encuentro con la(s) idea(s)

Pero, ¿esta *idea* qué es? Este *Encuentro* que se supone rodeado, ahora, de un libro, ¿en qué consiste? ¿Es, como el accidente de coches, sonoro de por sí? O ¿será que los encuentros rodean lo sonoro de la misma forma que el libro rodea la idea? En ese caso, más que un encuentro sonoro, sería un encuentro *con* lo sonoro. Un disparo en toda regla.

"íbamos casi todas las noches," contaba Robert Mapplethorpe en 1988 de sus encuentros en el club neoyorkino, Max's Kansas City, "teníamos muchos foulard(es) y ropa barata, y una de las cosas más emocionantes era emperifollarse."

¿"Quién había allí"? pregunta Janet Kardon.

"Todo tipo de personas, pero normalmente músicos, escritores, modelos en boga, y algún que otro fotógrafo—gente que se estaba convirtiendo en algo que nunca llegarían a ser."³

Y volvemos a nuestro viaje sin llegada, nuestro proceso sin producto. Más que *extraños en un tren*, somos *flâneurs dans un train*, un puñado de hacedores de sonido benjaminianos que se encuentran en un viaje, un viaje *alrededor de una idea*, y por lo tanto, un viaje *circular*. Un desplazarse sin meta, sin llegada, un fluir de preguntas que ve pasar las respuestas sin interesarse en lo más mínimo por la linealidad que impondría hacerles caso, un encuentro con el eterno retorno, no de Nietzsche, sino de Eliade, con su *urtimepo* poietico, porque cada concierto, cada realización sonora es una vuelta a ese tiempo primigenio, a esa ciudad que constituye el centro de la tierra.

El encuentro con tres tiempos

Hablando en la Juilliard School of Music en 1949, el compositor y posterior co-fundador del Columbia-Princeton Electronic Music Center, Roger Sessions, observó que

"...hasta tiempos relativamente recientes, los compositores, presumiblemente, no pensaban en su música principalmente como algo que se escucha, sino como algo que se toca o canta."⁴

He, aquí un encuentro sonoro: el encuentro entre una persona con nociones de música y una partitura llena de ideas musicales; encuentro que, si todo va bien, generará música sonante. Y es que una partitura no suena sola, y su contenido no suena en boca o manos de su lector hasta que la lee. Lo mismo ocurre con la literatura, según Jean-Paul Sartre, que bien podría estar hablando de la música cuando afirmó ese mismo año:

"...el objeto literario es un peculiar trompo que existe sólo en movimiento. Para que se vuelva visible hace falta el acto concreto de la lectura, y sólo dura el tiempo que dure éste. Más allá de eso, no hay más que marcas negras en el papel."⁵

³ Robert Mapplethorpe, entrevista con Janet Kardon, en *Theories and Documents of Contemporary Art* (Kristine Stiles y Peter Selz, eds.), University of California Press. Berkeley, 1996, p. 275

⁴ Sessions, Roger, *The Music Experience of Composer, Performer, Listener*, Princeton, Princeton University Press, New Jersey, 1950

⁵ Sartre, Jean-Paul, "Why Write", en *What Is Literature* New York, Philosophical Library, 1949, pp. 40-41

No obstante, ha habido cambios desde 1949, e incluso desde 1966, cuando Haacke escribió:

"...haz algo que vive en el tiempo y que hace que el "espectador" experimente el tiempo..."⁶

Estos cambios, que ahora veremos, plantean sus propias preguntas. La exhortación de Haacke se refiere a dos tiempos—el tiempo en el que vive la obra (es decir, su duración), y el que experimenta el "espectador" ante la obra—, pero no dice nada del tiempo que emplea el artista en *hacer* la obra. Consideremos un chiste tan malo como felizmente ilustrativo:

Un hombre entra en el despacho y ve a un amigo inclinado sobre un papel, escribiendo con mucha concentración pero con una lentitud asombrosa, como si, en vez de escribir, dibujara las letras, una por una.

- ¿Qué haces? le pregunta el hombre.
- Estoy escribiendo una carta a mi hermano.
- Pero, ¿por qué escribes tan lento?
- Es que mi hermano lee muy lentamente.

La gracia que nos haría si fuera mejor chiste radica en que no vemos ninguna relación entre el tiempo de la escritura y el de su posterior lectura. Lo mismo pasa con las partituras.

Pero hoy en día, la composición, especialmente la que depende de una partitura, no es la única manera de crear música, y la música tampoco es la única forma de creación sonora.

Imaginemos por un momento que combinamos los dos tiempos propuestos por Haacke y añadimos el tercero, el de la creación de la obra. Esto es exactamente lo que hace todo tipo de creación "en tiempo real", por ejemplo, la creación sonora en escenario, donde por lo menos el tiempo "de reloj" es el mismo para las tres funciones. Claramente, el tiempo "humano", o sea la percepción o experiencia del tiempo, puede ser sorprendentemente diferente para cada uno de los participantes, pero se engloba dentro de un mismo periodo de mensura cronomecánica.

Steve Lacy: "...la diferencia entre la composición y la improvisación es que, en la composición, tienes todo el tiempo que quieras para decidir qué quieres decir en quince segundos, mientras que, en la improvisación, tienes quince segundos."⁷

Claro que, en estas manifestaciones sonoroartísticas, es simplemente imposible que la obra se crea para que otra persona la cante o toque. Ya no hay partitura, de forma que, en principio, el encuentro del "público" con las ideas del creador sonoro no puede canalizarse por la lectura, sólo le queda escuchar. Aun así, sería un error considerar esa escucha como un acto puramente pasivo. Como dijo Marcel Duchamp:

"El espectador hace al menos el cincuenta por ciento del trabajo".⁸

Cualquiera que haya dado un concierto, una clase o una conferencia, sabe la facilidad con que se nota si el público está interesado o no. Ese interés afecta muchísimo al que presenta, incluido a uno o más intérpretes de composiciones "de partitura". Pero cuando, en vez de interpretar algo previamente fijado y ensayado, se está creando allí mismo, en presencia del público, esa escucha, ese

⁶ Haacke, Hans, "Untitled Statement", en op. cit. p. 872

⁷ Steve Lacy, citado en Matthews, Wade, "Quince segundos para decidirse" en *Doce Notas Preliminares*, nº 10, *Improvisación, crear en el momento*. Madrid, 2003.

⁸ Marcel Duchamp, entrevista con Hans Ulrich Obrist en *A Brief History of New Music*, JRP/Ringier, Zurich, 2013, p. 45

interés, produce algo más. El oyente ya no está simplemente interesado, sino directamente involucrado en el proceso. En otras palabras, no se está creando la pieza *delante* de, sino *con* el público, algo que, con la posible excepción de las obras generativas, difícilmente ocurre en la composición. Se trata, pues, de un encuentro de lo más fecundo, y así, el consejo de Haacke de hacer

"...algo que el espectador maneja, que anima jugando con él..."

caracteriza perfectamente el enfoque del que crea en tiempo real.

Igualmente, parece resumir los propósitos de los Encuentros Sonoros organizados en la facultad de bellas artes de la UCM: no se plantean una *exhibición* de obras de arte sonora como la que, hace poco, nos brindó la Fundación Juan March, sino que propicia el encuentro con creadores vivos en escenario delante de un público que necesita aportar su cincuenta por ciento para que cobre sentido la propuesta. Y en la medida que estos creadores *están creando* su discurso en el escenario, se encuentran con la horma de su zapato, ya que buena parte del público son creadores ellos o ellas mismos/as. Así, el público no sólo recibe los frutos audibles de la creación sonora; también presencian su creación.

El encuentro de la música con el arte sonoro

Pero, ¿De qué estamos hablando? ¿De la música? ¿Del arte sonoro? No lo sabemos, ya que la elección de título Encuentros Sonoros parece reflejar una decisión deliberada de evitar especificarlo, no sólo en términos semánticos sino también, y de forma más significativa, en la programación. Es más, tratándose del tiempo y su experiencia (Haacke), nos aclara José Iges, el comisario de la exposición en la Fundación March y un artista él mismo, que:

"...el arte sonoro incluye criterios de construcción no necesariamente cercanos a los musicales, entendiendo que algunos dejan en segundo plano los de la organización temporal."⁹

De momento, la implacable consecutividad del texto nos obliga a dejar en suspenso una consideración de esta cuestión de la "organización temporal" hasta la próxima parte de este texto. Limitémonos aquí a la pregunta: ¿A qué viene, a estas alturas, el interés en proponer la música y el arte sonoro como dos elementos a comparar o contrastar?

Esta cuestión, que ya he tratado brevemente en *¿Son elefantes los animales?* (un capítulo de mi libro-disco *Ínsulas. Siete retratos sonoros de las Islas Canarias*), me lleva a proponer que, al igual que nadie habla de "el arte visual" en singular, tampoco parece tener mucho sentido hablar de "el arte sonoro". Propongo, más bien, que el reconocimiento de "las artes visuales" sea acompañado por una similar apuesta por "las artes sonoras." Así, si las visuales abarcan innumerables prácticas, incluidas pero no limitadas a las tradicionalmente llamadas plásticas y/o bellas; las sonoras abarcarían un número similar de prácticas, *incluida* la tradicionalmente conocida como *música*.

En 1979, en *La escultura en el campo expandido*, Rosalind Krauss definió la escultura como

"lo que estaba sobre o delante de un edificio pero no era el edificio, o lo que estaba en el paisaje pero no era el paisaje".¹⁰

⁹ Iges, José, *Conferencias sobre arte sonoro*, Árdora Ediciones, Madrid. 2017. p. 19

¹⁰ Krauss, Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field" en *October*, Vol. 8. (primavera, 1979). p. 36

En ese momento, esta definición era importante, en parte por su enorme vaguedad, pero no deja de construirse sobre el contraste con lo que *no es* escultura; algo que reconoció la autora en el mismo artículo.¹¹ Hoy, intentar distinguir el "vasto dominio" del arte sonoro (en palabras de Iges) del de la música sería como intentar distinguir entre las bellas artes y la pintura. Son dos niveles distintos. Salvando inevitables juicios estéticos, podríamos afirmar que toda pintura es arte visual, pero no todo el arte visual es pintura. Así, proponemos que toda música es arte sonoro (en la medida que sea arte, y suene), pero que no todo el arte sonoro es música.

La forma, o el encuentro del tiempo con la memoria

"...el arte sonoro incluye criterios de construcción no necesariamente cercanos a los musicales, entendiendo que algunos dejan en segundo plano los de la organización temporal." [Iges]

Así, no hace falta recalcar que no todo es improvisación o composición. Las artes sonoras abarcan un panorama considerablemente más amplio, incluido mucho que no ocurre en escenario y no requiere intermediación humana directa a la hora de escucharse. Es lógico, entonces, que los planteamientos de organización temporal varíen mucho, aunque el que estén en segundo o primer plano puede ser menos claro de lo que pensemos a primera escucha.

Aquí nos resultará más fecunda una separación entre las artes sonoras que requieren una presencia escénica,—la intermediación del intérprete, en el caso de la composición, y la presencia directa de creadores, en el de la improvisación—, y las que no, incluidas la instalaciones y esculturas sonoras, el radioarte, etc. Para captar la importancia de esta diferencia, antes debemos encontrar una definición de la forma que, si bien no cumpla con las aspiraciones decimonónicas de abarcar absolutamente todo, al menos nos sirva para tejer nuestro razonamiento aquí. En este intento, hemos de reconocer que la invariable consecutividad de los contenidos que constituyen el discurso sonoro, un sonar vertebrado por el tiempo, nos obliga a plantear la memoria como determinante principal. Empecemos con la música, una de las artes sonoras más claramente asociadas con una presencia humana en escena (aunque no siempre, claro está).

Bien sabemos que la mayoría de la reflexión sobre forma en la música se ha llevado a cabo en el contexto de músicas de partitura. Entonces, ¿por forma entendemos la manera en que el compositor organiza sus materiales en el tiempo, o nos referimos más bien a algo perceptible al oído del oyente? No es que estas dos cosas sean siempre distintas, pero tampoco son siempre lo mismo. Para que la organización de materiales sonoros en el tiempo sea perceptible como forma al compositor, y por extensión, a la mayoría de los musicólogos, basta con contemplar la partitura, donde el ojo y la audición colaboran para identificar y relacionar los materiales constituyentes. Y es importante reconocer que esa contemplación no está limitada por el tiempo (es decir, la duración) de la obra. La irremediable unidireccionalidad del tiempo de la obra tal y cómo está concebida para su presentación sonora en escenario no impide de ninguna manera al lector de una partitura volver atrás para revisar el contenido de la página 3 tras detectar algo similar en la página 38, por ejemplo. Y desde luego, a diferencia del oído, el *ojo* analítico no tiene que captar todos los aspectos del *Vals del minuto* de Chopin en un minuto.

Pero esto es un lujo al que no accede el oyente cuando se presenta la pieza en escenario. Para él (o ella), contrastar o comparar lo que suena en el primer minuto de una obra con lo que suena en el minuto siete sólo es posible a base de la memoria, la cual depende no sólo de la capacidad de retención del oyente, sino igualmente, o aún más, de la reconocibilidad aural del material. Para

¹¹ "En ese momento, la escultura modernista aparecía como una suerte de agujero negro en el espacio de la conciencia, algo cuyo contenido positivo era cada vez más difícil de definir, algo que era posible encontrar exclusivamente en términos de lo que no era." Ibid, p. 34

quien escucha la obra desde las butacas, dichos materiales han de ser lo suficientemente memorables como para que su disposición en el tiempo se reconozca como tal. En otras palabras, una forma A-B-A no será reconocible si el material que constituye la parte "A" es tan poco llamativo que ni lo recuerda ni lo reconoce el oyente cuando vuelve tras la parte "B".

Ni que decir tiene que la memorabilidad del material no es suficiente para transmitir una sensación de forma a alguien que no la nota y tampoco la busca. Joseph Haydn, por ejemplo, tenía una capacidad casi inigualable de generar melodías "pegadizas", pero son muchísimos más los melómanos que salen de conciertos silbando sus melodías que los que se percatan de cómo las utiliza para crear relaciones formales en sus obras. Y ¿cuántas son las personas que, escuchando una fuga de Bach, se percatan de sus múltiples transformaciones, su interacción con los contrasujetos, sus strettos, etc.? Tampoco está tan claro que los que sí se percatan disfrutan más de su música que los demás, aunque yo creo que sí.

Por otra parte, sería un error pensar en la partitura como una mera herramienta mnemónica. Antes hablamos del papel del músico,—mas específicamente, de la "persona docta en música"—, a la hora de leerla, y esto lo confirma como una herramienta de transmisión de ideas. Pero una partitura sirve igualmente como herramienta de pensamiento. No se trata simplemente de plasmar en la partitura unas ideas ya pensadas; el mismo medio de la escritura organiza y canaliza el pensamiento, como bien ha demostrado Walter Ong¹².

A la hora de considerar discursos sonoros que no se basan en una presencia escénica, y tampoco en una partitura, nos apresuramos a aclarar que *no* nos referimos a la música cuyo escenario virtual es una grabación o transmisión electrónica (radio, Youtube, reproductor de MP3...). Trataremos esta cuestión más adelante, como vis-a-vis. Aquí, nos referimos a las instalaciones sonoras, en las que uno o más objetos ocupan un espacio donde o bien producen o son acompañados de sonidos.

Aquí, el escenario tradicional de la música es irrelevante, no así, su ausencia. Y es que un escenario, con su patio de butacas, constituye no sólo un espacio físico sino también un espacio social, con todas las convenciones asociadas a su función. El aspecto relevante aquí, con relación al tiempo y a la forma del discurso sonoro, es la presencia del público durante toda la exposición de la obra sonora. Saber que el público va a escuchar toda una pieza, y que su escucha comenzará al principio de la obra y durará hasta el final, supone la posibilidad de crear una pieza que tiene un principio y un final. Estas son consideraciones formales e incluso retóricas. En cambio, cuando se expone una instalación sonora en un espacio de galería o museo, esas convenciones no se aplican; las personas entran y salen cuando quieren, y ni su entrada se considera una interrupción, ni su salida, una protesta. Entran, contemplan la obra visual y sonoramente, y se van. Así, su recepción y percepción del contenido sonoro es totalmente imprevisible por parte del artista. Si se tratara de una instalación puramente plástica, una escultura, un cuadro, dibujo o similar, habría poca diferencia entre estar 14 minutos o 20, entre entrar en un momento u otro. Ante medios no vertebrados principalmente por el tiempo, estas diferencias son significativamente menos importantes que en el caso de lo sonoro.

Así, en el caso de una instalación acompañada de sonido, tiene sentido crear un discurso cuyas características no requieren una escucha completa, ni tampoco una escucha que comience en un sitio determinado (el principio, por ejemplo). Esto puede ser algo construido con pequeñas células, uno o más *drones*, algún tipo de paisaje sonoro, sonidos sueltos, u otros materiales que se prestan a un planteamiento formal que ni depende del desarrollo y que no exige al visitante relacionar, mediante la memoria, partes no consecutivas. Ahora bien, la decisión de trabajar de esta manera sugiere una cierta reflexión sobre la función del sonido y cómo su discurso es afectado por el tiempo, lo cual no parecería indicar que éste ocupe un segundo plano en la semántica de la obra.

¹² Ong, Walter J. *Oralidad y Escritura*, traducción de Angélica Scherp, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, 2da. imp. 1997

En el caso de instalaciones o esculturas que, en vez de incluir sonido, *lo producen*, puede que la palabra "discurso" no sea la más apropiada. Quizá tenga más sentido hablar de una *presencia* sonora. Y a menudo, el interés del sonido que produce este tipo de pieza se alía con *cómo* se produce para crear un discurso híbrido que ni es puramente sonoro ni exclusivamente visual.

Por último, habría que considerar el tipo de escultura sonora ejemplificado por las obras de los hermanos Baschet e innumerables artistas más recientes. Se trata de piezas que no suenan solas. Hay que hacerlas sonar. Hay que tocarlas para que suenen, de forma que pueden entenderse, a la vez, como esculturas o instrumentos. Estas piezas no tienen lo que llamaríamos un discurso sonoro, sino simplemente una *voz*, al igual que cualquier instrumento musical. Así, la posible forma de un discurso dependerá de lo que logre tocar la persona interesada antes de que llegue corriendo el guarda del museo, como le pasó al que escribe con un *Crystal Baschet* maravillosamente sonoro en Stamford, Connecticut.

El encuentro del tiempo con el gesto

Ahora, si dentro de las artes sonoras observamos una diferencia entre cómo tratan el tiempo la música y cómo lo tratan otras formas de creación sónica, quizá tengamos que considerar, también, hasta qué punto la idea del tiempo pueda llevarnos a la del *gesto*, algo que ya constató Roland Barthes en su consideración del tiempo de las *variedades*. Allí, al caracterizar al tiempo escénico como:

"un tiempo justo, real, sideral, el tiempo de la cosa misma" y añadió que "La ventaja de ese tiempo literal radica en que es el mejor imaginable para servir al gesto."¹³

Barthes parece trazar una distinción entre, por una parte, actividades escénicas como el ballet, donde el movimiento es entendido directamente por el pulso de la música que lo apoya, y por la otra, el *vaudeville*, donde la gestualidad de los actores tiene una expresividad inteligible, en gran parte, por su relación directa con la vida cotidiana, y por lo tanto, con el tiempo cotidiano.

Cuando se crea sonoramente en escenario, el gesto se convierte en parte de la experiencia: la parte ausente de la música *presa*, como veremos más adelante. Deviene en algo que el público puede *leer* para construir en su cabeza un sentido de intencionalidad, es decir, una experiencia vicaria de las intenciones de la persona que genera, en ese mismo momento, *en ese tiempo*, el discurso. Y ese discurso, si bien se presenta como sonoro, no lo es menos del cuerpo, con toda su gestualidad. Volviendo a Sartre, podríamos añadir que, mientras el lector aporta a su interpretación del objeto literario una lectura muy posiblemente silenciosa, cuya aportación física puede limitarse al esfuerzo por acomodarse en el sillón desde donde acomete su tarea de lector; la persona docta en música para la cual, según Roger Sessions, el compositor de antaño componía, aporta justamente su gestualidad. Cantando, tañendo o incluso soplando, convierte en gestos corporales sonantes su encuentro con esas marcas negras que hasta entonces yacían inertes en el papel.

Cuando la reflexión poiética se encuentra en el gesto

Pero esa gestualidad no se limita a cómo el intérprete involucra a su propio cuerpo en la creación del mundo sonoro propiciado por su lectura de una partitura. Y tampoco puede circunscribirse su función a cómo los oyentes construyen su experiencia del sonido mediante una reconstrucción vicaria del movimiento corporal del creador sonoro en escena. El gesto puede servir, también, como

¹³ Barthes, Roland, *Mitologías*, Siglo XXI de España Editores, S.A., 1970 (versión original en francés, 1957), p. 181.

determinante directo del discurso, como parte no sólo de su factura sino igualmente de su *concepción*. En otras palabras, se trata del cuerpo y su movimiento como parte íntegra de la reflexión discursiva, y no sólo como reflejo de ella. Es aquí donde entendemos la posibilidad y las implicaciones de una creación sonora arraigada en un cuerpo que piensa, que no se limita a la *re*-creación de una partitura concebida antes, incluso siglos antes, de su plasmación en escenario. Para más de uno, esta opción significa también una liberación de la inevitable deformación del discurso por las propias limitaciones de la notación. Escribir una música que requiere cierta gestualidad para convertirla en sonido no es lo mismo que crearla directamente con sonidos mediante los gestos que los generan.

En 2003, el compositor y escritor francés François Bayle observó que:

"cuando haces música con sonidos y la organizas con las manos—un poco como un pintor o un escultor, pero un escultor de cosas inmateriales—tener una notación es un completo sinsentido. De hecho, la realidad que se está manipulando es mucho más compleja que la que pudiera anotarse; he ahí el propósito del arte..que yo llamo...*concret*: precisamente cortocircuitar la reducción efectuada por la notación. No debería de comenzar con intenciones previas, uno debería de trabajar sobre la experiencia directa y vivida utilizando algo similar al instinto vital, las emociones, el inconsciente, la escritura automática, los gestos corporales imprimiéndose en las ideas. Naturalmente, todo creador tiene ideas, pero más que nada, todo creador tiene un cuerpo [...] no habría ideas si no hubiera un cuerpo."¹⁴

Como ocurre con casi todas las ideas, ésta no es del todo nueva. Casi siete décadas antes, en su *Éloge de la main* (1934), Henri Focillon expresó algo muy similar con admirable perspicuidad:

"La mano es acción: coge, crea, y a veces uno diría que piensa."¹⁵

Paradójicamente, esta relación entre el cuerpo y la reflexión sonoropoiética se hizo especialmente patente cuando un grupo de creadores construyó su lenguaje musical sobre el rechazo de lo que percibían como la excesiva gestualidad de la generación de músicos directamente anterior a la suya. Eran los años noventa y ya se había cuestionado por partida doble la relación entre tiempo y gesto trazada por Barthes en 1957, cuando, como vimos antes, habló de

"un tiempo justo, real, sideral, el tiempo de la cosa misma" y añadió que "La ventaja de ese tiempo literal radica en que es el mejor imaginable para servir al gesto."

Por un lado, Barthes no podía prever el auge de las instalaciones sonoras que forman una parte, hoy en día, del panorama de las artes sonoras y que, en su mayoría, ni necesitan ni siquiera consideran la cuestión del gesto humano. Por el otro, tampoco pudo prever el cuestionamiento de la "cosa misma", la "cosa en sí", por parte de Jacques Derrida:

"para Derrida [...] cualquier tipo de significado es siempre el producto de la diferenciación, de un proceso que distingue la cosa-en-cuestión (nunca simplemente "en-sí") de todo lo que no es. Tal proceso siempre deja la huella del procedimiento de diferenciar la cosa-en sí de todas las cosas que no es. Así, la cosa-en-cuestión retiene, en su constitución, la marca de la alteridad, de la diferencia. Es [existe], gracias a lo que no es. Ninguna cosa-en-cuestión es jamás, simple u obviamente una cosa-en-sí".¹⁶

¹⁴ François Bayle, entrevista con Hans Ulrich Obrist en *A Brief History of New Music*, JRP/Ringier, Zurich, 2013, pp. 99-100

¹⁵ Focillon, Henri, "Éloge de la main" p. 4 en [http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques des sciences sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html) consultado el 26-02-2019

¹⁶ Kim-Cohen, Seth, *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, New York, Continuum, 2009, p. 13

Este rechazo derridiano del *tiempo en sí* es consustancial con la voluntad de liberar a la música de su histórica dependencia en una estructuración predeterminada del tiempo, tanto a la escala de la forma como a la más reducida del gesto/frase. Este cambio de paradigma en la creación sonora, con su redefinición de los papeles del tiempo y del gesto,—y por extensión, del cuerpo y de la escucha—, es especialmente claro en la libre improvisación, en la que ni se improvisa dentro de una forma predeterminada, ni se tiene que ceñir a un pulso regular. Y esta libertad se encarna de manera realmente explícita en lo que llegó a ser para muchísimos creadores sonoros en tiempo real la manera más interesante de improvisar libremente a finales del siglo pasado: el reduccionismo berlinés.

El desencuentro del cuerpo con la frase

A principios de los años noventa del siglo XX unos jóvenes improvisadores instalados en Berlín se plantearon crear una música instrumental deliberadamente desvinculada del gesto y de los límites del cuerpo. En esto, desafiaban el énfasis en la gestualidad a menudo exacerbada de la música practicada por la generación anterior de improvisadores berlineses, fuertemente influidos por el free jazz. Igualmente, rechazaban la gran tradición europea que entiende el pulso musical como algo sujeto (sobre todo durante el Romanticismo) al fraseo. No en vano, la velocidad de ese pulso se sigue llamando *tempo* en la música clásica. Por ejemplo, el primer CD en solitario de Axel Dörner,¹⁷—trompetista e improvisador alemán considerado una de las figuras más relevantes en el desarrollo del reduccionismo—, comienza con un larguísimo sonido similar a las gárgaras. Y aquí el adjetivo *larguísimo* sirve para indicar que la duración de ese sonido supera con creces lo que un humano puede producir con los pulmones. El recurso a la respiración circular para generar el sonido que abre esa grabación ya anuncia una voluntad de crear un lenguaje sonoro en el que el papel del cuerpo será distinto. Y la naturaleza de ese nuevo lenguaje se hizo aún más patente en su replanteamiento (léase rechazo) de la tradicional concepción de la frase como un reflejo sonoro de la gestualidad corporal. De esta manera los miembros de este pequeño grupo, en vez de emplear frases individuales con la gestualidad correspondiente, se limitaban a alternar silencios con sonidos planos que variaba lo menos posible durante toda su duración. Y en este juego de silencios y sonidos se establecían proporciones nada fáciles de relacionar con el movimiento corporal (comparado con música marcial, de baile, etc.). Al oído lego, podía parecer que simplemente no había frases, pero en realidad, se trataba de frases *compuestas*, no en el sentido de la composición musical, sino en el de la aglomeración. Es decir que los sonidos y silencios generados por cada uno interactuaban con los de los demás para generar frases compartidas en las que ninguno de los participantes tenía ni capacidad decisoria sobre la totalidad ni, siquiera, la posibilidad de prever o predecir cómo sería el resultado final.

Ahora, esas frases eran perfectamente reconocibles como tales—y en ese sentido, no del todo distintas a la *klangfarbenmelodie* de obras como el Op. 10 de Anton Webern—pero casi completamente divorciadas de la gestualidad corporal habitualmente asociadas con el fraseo musical. Y esta desvinculación entre frase y gesto se hacía especialmente patente en el tratamiento del tiempo. En vez de pulso, quedaba una sensación palpable de *proporción*, de unas relaciones temporales que se parecerían, más que nada, a las proporciones físicas o formales visibles en la pintura neoplasticista o en cierta arquitectura de la época moderna. Captar este sentido del fraseo y el complejo juego de proporciones temporales propuestos por esta forma de creación sonora exigía una enorme atención a los improvisadores y a su público a la hora de escuchar. Y es que, tanto por la novedad de este lenguaje musical como, y sobre todo, por su austero empleo de sonidos planos y largos silencios, la continuidad musical radicaba, no en el discurso en sí, sino en la escucha que, en cierto modo, lo

¹⁷ Dörner, Axel, *Trumpet, A Bruit Secret* (ABS 003), 2001

construía. Y es esa música, y sobre todo esa escucha, la que responde a la exhortación de Haacke de hacer, como vimos antes,

"algo que vive en el tiempo y que hace que el "espectador" experimente el tiempo".

El encuentro con el aquí y ahora

Ha alcanzado ya el estatus de truísmo la afirmación de que improvisar es estar aquí y ahora, pero en general, esta frase se entiende con énfasis en "aquí" y "ahora". Aquí, sin embargo, quisiera poner el enfoque en "estar". Como he propuesto en anteriores textos, en el paradigma compositivo—donde se entiende la composición como un discurso creado en algún tiempo anterior a su plasmación sonora ante un público—la coherencia es esencialmente diacrónica. Es decir que cualquier acontecimiento sonoro se entiende con respecto a lo ocurrido antes y después en el mismo discurso: de allí, cómo veremos más adelante, las expectativas atribuidas al lector (o aquí, al oyente) por Sartre. En la libre improvisación, esto también es verdad,—no podía ser de otra forma, dada la importancia axial del tiempo en su discurso—, pero el énfasis en el diálogo hace que la interacción con el lugar y el momento (incluido, claro está, lo que están tocando los demás músicos) asigna una importancia comparativamente mayor a lo sincrónico. En una improvisación, lo que más define la coherencia de un acontecimiento sonoro es lo que está ocurriendo alrededor de él en ese mismo momento, lo que, en otras palabras, construye su contexto.

La física cuántica reconoce la teoría del *efecto del observador*¹⁸ (frecuentemente confundido con el principio de la incertidumbre de Heisenberg), la cual postula que el simple hecho de observar un fenómeno lo cambia. En vista de que la experiencia humana del tiempo es, en realidad, la experiencia del cambio, podremos concluir que, si la mera observación provoca cambio, basta con estar y observar para generar cambios que se percibirán como tiempo. Esta estancia observadora y la resultante *experiencia* del tiempo (Haacke) serán lo que definen el aquí y ahora que constituyen el contexto y la coherencia del discurso improvisado. Por eso, enfatizo, aquí y ahora, que improvisar es mucho más una cuestión de *estar* que de *hacer*, mucho más *escuchar* que *tocar*. Así, podemos entender la fecundidad del encuentro entre el público y el creador sonoro como fruto del *efecto del observador*.

El encuentro de la escucha humana con la del micrófono

En ese *estar*, en esa definición del *aquí* a través de la observación, está la ubicación de uno mismo mediante el sonido, y especialmente el sonido propio. El improvisador envía su sonido como lo haría un delfín o un murciélago, y escuchando, se localiza. El silencio será también parte de su discurso, y de la escucha, pero no de la ubicación: es posible oír de dónde viene un sonido, pero el silencio no tiene ubicación, por lo menos el silencio entendido como realidad física. Sin embargo, como intencionalidad se localiza enseguida, como veremos más adelante.

Esa escucha, ese *estar* mediante la observación que genera el tiempo, es una cuestión de criterios. La escucha no es inocente, nace de y refleja un conjunto de criterios que podríamos considerar un paradigma kuhniano. Algunos, arraigados en un necesario sentido de la supervivencia, son propios de todo ser humano; otros vienen con la experiencia como creador sonoro, reflejan una saludable y esperamos que creativa curiosidad, o acompañan y apoyan unas decisiones, a menudo inconscientes, sobre lo que importa o resulta útil a la hora de construir un discurso basado en el diálogo.

Si por "escucha" entendemos una voluntad activa de oír, incluso un rastreo del lugar en busca de sonidos, y un conjunto de criterios a la hora de oírlos, tendremos que reconocer que el micrófono no

¹⁸ Confirmado por primera vez en la revista *Nature* (vol. 391, pp. 871-874) como resultado de un experimento llevado a cabo en el Weizmann Institute of Science, Rehovot, Israel.

escucha. Lo que sí hace es captar sonidos, y justamente su capacidad de captarlos sin criterio alguno lo hace fascinante, ya que pone en relieve hasta qué punto nuestra propia escucha humana no sólo refleja sino que es activamente *limitada* por nuestros criterios. El micrófono no distingue entre los sonidos que vienen directamente de los músicos y los que vienen rebotados de las paredes; no distingue entre los sonidos que, para los improvisadores, son parte del discurso (incluidos muchos que no vienen de sus instrumentos, sino del entorno), y los que nada tienen que ver y no han sido incluidos en el discurso. Y más aún, el micrófono no distingue entre un silencio real, un silencio relativo y un silencio intencional.

Hace muchos años, entré en una pequeña iglesia donde tenía pensado grabar unas piezas. Era verano, y la primera impresión al entrar en ese espacio era de frescor, con una luz agradablemente tamizada y una resonancia de lo más apropiada para la música que quería grabar. Además, los ruidos de la calle no lograban entrar, con lo cual, a primera escucha, parecía haber un silencio perfecto allí dentro. Como tenía mi grabadora conmigo, me puse los cascos y procedí a escuchar el espacio a través de los micrófonos, a ver si encontraba el mejor sitio desde el cual captar los sonidos que tenía pensado generar allí dentro. La sorpresa fue inmediata: un zumbido grave de lo más desagradable. Quitó inmediatamente los cascos, a ver si había algún problema con la grabadora, y al quitarlos, oí directamente el mismo zumbido, resultado probablemente de algún tipo de maquinaria, bomba eléctrica, compresor o similar en alguna parte del edificio. Entrando desde la calle, tras el cierre de la doble puerta de acceso al templo, mi cerebro había aceptado la comparativa ausencia de ruidos como silencio, como un umbral de cero actividad sonora relevante. Pero los micrófonos no entienden de relevancia, no tienen psique, con lo cual, lo que captan no sufre ningún tipo de distorsión psicoacústica. Lo que me había parecido un grato silencio no era más que un silencio relativo tras el estruendo de la calle. La escucha con cascos a través de los micros anulaba mi percepción psicoacústica inicial y me encontré con una realidad mucho menos mediada, donde la presencia del ruido de fondo era ineludible.

Por otra parte, hace pocos meses, Marta Sáinz, que también había participado en los Encuentros Sonoros de la Facultad de Bellas Artes de la UCM, me invitó a tocar con su dúo en el madrileño Espacio B. Tocaría ella un primer pase con el percusionista francés Laurent Paris, y yo me sumaría a ellos para el segundo pase. En la prueba de sonido, todo funcionaba de maravilla, tanto tecnológicamente como en el plano del diálogo tan necesario para crear algo juntos como improvisadores sonoros. Llegada la hora del concierto, el primer pase fue estupendamente. Pero cuando me tocó sumarme al dúo para el segundo pase, ocurrió algo que tiene sentido compartir aquí. Comencé nuestra improvisación en silencio, prefiriendo oír cómo se lo planteaban mis dos colegas en vez de lanzarme inmediatamente al ruedo. Cual fue mi sorpresa cuando, al intentar soltar un primer sonido tras mi silencio inicial, descubrí que *no sonaba mi instrumento*. De alguna forma, inexplicable en ese momento, se había desconectado mi tarjeta de sonido, de forma que no llegaba absolutamente nada a mis altavoces. En ese momento, habría podido apagar mi ordenador y volver a encenderlo, recurso hartamente familiar a cualquiera con cierta experiencia en estas lides, pero no quería provocar, en medio de la música, el "boooooonngggg" tan reconocible de un Macintosh arrancando, así que me quedé allí sentado, reflexionando sobre cómo proceder. De hecho, pasé buena parte de la improvisación sentado tranquila y silenciosamente en mi silla reflexionando antes de encontrar la solución.

Esto no sería más que una anécdota si no fuera por el efecto que tuvo en mis dos colegas. El primer pase había sido muy activo. El segundo fue mucho más suave y bellamente lírico. A priori, la diferencia entre los dos pases pudiera explicarse de muchas maneras, incluido el simple deseo de hacer algo diferente en el segundo pase. Pero para los que estuvimos allí, quedaba clarísimo que mi muda presencia en escenario había tenido muchísimo que ver. Después del concierto, Marta me dijo que mi decisión de hacer tan largo silencio le había impactado. Obviamente, al principio, ni ella ni su compañero se habían percatado de que no era decisión mía sino un fallo de mi instrumento.

Ahora, en la grabación se oyen dos pases en dúo. El micrófono, que sólo capta sonido, no distingue en absoluto entre un primer pase en dúo y un segundo en trío con uno de los músicos quieto y sin tocar. En realidad, la diferencia es enorme, tanto para el sentido del discurso como para la experiencia de todos los presentes. Sin embargo, no se registra en términos puramente sonoros. Claramente, la experiencia directa de una creación sonora en escenario no se limita al sonido, y tampoco puede transmitirse su significado de forma exclusivamente sónica. Douglas Kahn nos recuerda que, en su libro, *Radio*, de 1936, Rudolf Arnheim alaba lo que ya en esa época era una tecnología a punto de ceder su primacía a la naciente televisión por ser:

"...la primera vez en la historia de la humanidad que se hacen experimentos prácticos con una forma totalmente inexplorada de la expresión a través del sonido, a saber, la escucha ciega".¹⁹

Con el tiempo, esos experimentos radiofónicos nos han demostrado, sobre todo, sus limitaciones, y también que, en casos como el que acabo de describir la escucha acusmática nos priva de información fundamental para entender un acontecimiento sonoro en su contexto.

El encuentro sonoro como "vis-a-vis"

"La música no está muerta, sino cautiva. Solo nos permiten atisbarla, ya que la tienen presa..."²⁰

¿Cómo puede ser? Cogemos un taxi y nos someten a los gustos musicales del conductor; entramos en un supermercado y nos someten al hilo—más bien a las cadenas—musical(es). Esperamos el metro y resulta que han colgado una pantalla sobre el andén para transmitir un adoctrinamiento aderezado con música (o algo similar). ¿Es esta la cautividad a la que se refiere Kang? Más parecemos los cautivos nosotros que la música, ¿No? Pero si estamos rodeados casi todo el tiempo de manifestaciones musicales, ¿como puede alegar Kang que *solo nos permiten atisbarla*?

Igual nos equivocamos. Igual todo eso que nos rodea *no es* música, sino *el sonido de la música* (curiosamente, "The Sound of Music", es el título original de la película conocida en España como "Sonrisas y lágrimas". ¿Serán éstos dos últimos los auténticos sonidos de la música para Hollywood? ¿Para los censores franquistas?). A lo mejor (porque realmente *es* lo mejor), la música es más que sonido.

Nadie confunde una foto de una amiga con la amiga en sí. Entonces, ¿Por qué confundir una grabación de la música con la música en sí? La foto no es más que una imagen. No te habla, y peor aún, no te escucha. Una foto no tiene *agencia*.

"Cuando vemos una imagen de una persona sonriente, atribuimos una actitud de amabilidad a 'la persona en la imagen' y (si lo hay) al modelo o sujeto de la imagen".²¹

no obstante, esto es un acto nuestro, no un reflejo de alguna intencionalidad por parte de la foto, que no tiene ni vida ni intenciones propias.

"Un agente se define como alguien con capacidad de iniciar en su entorno acontecimientos causales que no pueden adscribirse al estado actual del cosmos físico, sino exclusivamente a

¹⁹ Kahn, Douglas, *Noise, Water, Meat*. Cambridge, Mass, The MIT Press, 1999, p. 4.

²⁰ Kang, Eyvind, "Music Suffers" in *Arcana. Musicians on Music*. (Ed. John Zorn), Granary Books, Inc. New York, NY, 2000, p. 167

²¹ Gell, Alfred, *Art an Agency. An Anthropological Theory*, Oxford University Press, Oxford, 1998, p. 15

una categoría especial de estados mentales, es decir, intenciones. Sería una contradicción afirmar que 'cosas' como muñecas o coches pudiesen comportarse como 'agentes' en contextos de interacción social humana, ya que, por definición, las 'cosas' no pueden tener intenciones".²²

La foto de alguien que conocemos nos permite recordarle, incluso nos permite reconstruir, en una combinación de memoria e imaginación, algo de la magia de una interacción con esa persona. Pero la foto *no es* esa persona, y contemplarla no equivale a un *encuentro* con ella. Lo mismo pasa con una grabación de una obra musical, a fuerza de más-o-menos un siglo de experiencia, podemos, a veces, reconstruir, en una combinación de emoción, experiencia y audición (lo que Per Aage Brandt llamaría "our private dancer"), la magia de una actuación musical. Podemos, si quiere, recuperar algo de su *aura* benjaminiana, pero, ni eso convierte la foto en nuestra amiga, ni la grabación en música.

Brandt distingue entre las personas para las que la música es esencialmente *espacio*, y las que la entienden en términos de *tiempo*, observando que

"Quienes no leen libros, no van a exposiciones y no acuden al teatro, pero sí ven películas, al menos en televisión, pueden pensar que [la música] es simplemente un fondo natural de las historias que se cuentan, una especie de tapiz espacial como los que se oyen en supermercados, aeropuertos, cafeterías, restaurantes, lugares de trabajo, o que se pone en casa o en el coche para ambientar, para crear atmósfera: esta tecnología ha reforzado de manera muy importante su función de 'constructor de espacio'".²³

Parece ser que a personas con esta orientación, una grabación es tan válida (quizá más, ya que no distrae de la fascinante actividad de comprar en un supermercado, por ejemplo) que una actuación musical en vivo. Por otra parte, añade que

"Otros que sí leen libros, piensan la música en términos de *tiempo*, más que de *espacio*. El 'aquí y ahora' de la representación musical es entonces comparable a la lectura de poesías, a la visita de una exposición o a la asistencia a una representación teatral. [...] Mientras que la experiencia en tiempo real de un evento musical es crucial para la gente que ve la música como algo temporal, no tiene ninguna importancia para los que piensan en ella, o la tratan, como un hecho simplemente espacial."²⁴

Hace relativamente poco quise replantear un mito que me fascina desde hace 29 años: Orfeo y Eurídice. Para lo que iba a ser una ópera de cámara improvisada, invertí los papeles de la historia original para que fuera Orfeo y no Eurídice el personaje secuestrado por Plutón en su reino de Hades. Así, lo rescataría Eurídice, y esto le daba la agencia a la mujer. Pero en mi versión, al igual que en la leyenda original, la persona encargada del rescate fracasaba en su intento y el objeto de su amor,—en este caso, Orfeo—, se quedaba en el reino de los muertos. Una vez más, la vida imita al arte: la soprano dejó el proyecto a mitad de camino y mi *Orfeo* murió abandonando. Más tarde, entendí que lo que me había parecido una planteamiento más bien feminista, en el que por una vez se narra una historia de forma que la mujer rescate al hombre en vez de viceversa, era, en realidad, un alegato de la música (encarnada por Orfeo) secuestrada. Algo más que elocuente en esa etapa de mi vida.

²² Ibid, p. 19

²³ Brandt, Per Aage, "¿Qué es la música?" en *Improvisación, crear en el momento, Doce Notas Preliminares* nº 10 (ed. Wade Matthews), Madrid, 2003, p. 119

²⁴ Ibid, p. 119

Quizá para Kang, el encuentro con la música presa sea tan solo un atisbo en comparación con la enormidad de nuestro roce diario con el *sonido* de la música. ¿Cuántas horas a la semana estamos sometidos a grabaciones, emisiones radiofónicas, hilos musicales, etc., comparado con el poco tiempo que pueda durar un concierto, una actuación, un Encuentro? Y es que el encuentro con la creación sonora *en directo*, el cara a cara con humanos involucrados en ella, la emoción y la vulnerabilidad inseparables de la experiencia de encontrarse inmerso en ese mismo proceso,—no como observador pasivo (eso ya no existe, y quizá nunca existió) sino como partícipe en todos los sentidos—es nuestro más grato vis-a-vis con la música presa, con la rea cuya imagen aparece por todas partes pero cuya presencia real se ve limitada a un atisbo. Eso sí que es un encuentro.

El encuentro con las expectativas

El oyente, observador, participante al cincuenta por cien que construye el discurso con su *private dancer*; que lee la gestualidad del cuerpo y la mapea al sonido en términos de fraseo, lo hace, sin embargo, porque antes se ha producido otro encuentro sonoro: el de unos sonidos con otros.

En mi caso, como improvisador, este encuentro de unos sonidos con otros ha de entenderse como el encuentro de los sonidos de un creador musical con los de otro en el momento del concierto, es decir, en el diálogo que crea el discurso. Es esto lo que vertebra, igualmente, el encuentro entre el oyente y la música, y es esto lo que viene a dismantelar lo binario de la relación entre el público y el trabajo de un compositor solitario. Éste, creando exclusivamente desde dentro, sin la posibilidad de relacionarse con algo que todavía no ha ocurrido,—aquí nos referimos a la plasmación de su obra en sonido delante de un público—, ha optado por una manera de crear que pierde, en gran parte, las posibilidades de diálogo tan fecundas y estimulantes ofrecidas por otras formas de creación sonora. En la tradicional puesta en escena de una composición musical, el público no suele encontrarse directamente con el creador, y aún menos con la creación en tanto proceso, sino simplemente con la obra fruto de dicho proceso, el cual algunos han llegado a caracterizar de solipsista.

"En mi cuestionamiento de cómo y por qué podrían constituirse las artes sónicas, espero alejar el oído del solipsismo de la voz interior y acercarlo a una conversación con el diálogo cruzado del mundo. Todo es una conversación".²⁵

Y si para el público la experiencia de una composición es significativamente distinta a la de la creación en tiempo real (con todas sus posibilidades dialogantes), no lo es menos para un compositor. En *Qu'est-ce que la littérature*, Sartre describe muy bien la diferencia entre cómo experimenta un libro el lector y cómo lo experimenta el autor. Esta descripción, sobre todo, de lo que *no* ocurre, de lo que *no* es posible en esas circunstancias ilumina una de las mayores diferencias entre el encuentro con la composición y el encuentro con la improvisación dialógica, ya que podría aplicarse perfectamente al compositor y su público. Según Sartre:

"el autor no puede leer lo que escribe... Leyendo, uno prevé; uno espera. Uno prevé el final de la frase, la frase siguiente, la página siguiente. Uno espera que confirmen o desbaraten sus previsiones. La lectura consiste en una plétora de hipótesis, de sueños seguidos por despertares, de esperanzas y decepciones. [...] Ahora, la operación de escribir comprende una cuasi-lectura implícita que vuelve imposible una lectura real. Cuando las palabras toman forma debajo de su pluma, el autor sin duda las ve, pero no como lo hace el lector

²⁵ Kim-Cohen, Seth, Op. cit, p. xxxiii

porque aquél ya las conoce antes de plasmarlas en el papel. [...] El escritor ni prevé, ni especula; *proyecta*".²⁶

Así, ante una composición literaria, las expectativas del lector, y la satisfacción o sorpresa que le producen su confirmación o no a medida que avanza en su lectura, están fuera del alcance de su autor. Terminada la obra, quien la ha creado sabe lo que va a pasar; nunca experimentará la sorpresa de ver cómo se transforma en algo inesperado. Y esto no se limita a una obra escrita; será igual de verdad para una composición sonora en soporte magnético, una obra acusmática, por ejemplo.

Claramente, Sartre está describiendo la experiencia del novelista, cuya obra, igual que una obra acusmática, llega al lector sin intermediación. En el caso del dramaturgo o del compositor de música acústica, emerge la figura del intérprete/actor, y allí esa imposibilidad de sorprenderse con su propia composición mengua un poco. ¿Por qué? Porque emerge, de nuevo, el *encuentro*. El compositor plasma una serie de ideas en una partitura, y en ese proceso, emerge automáticamente eso que el pensador francés describe como *una plétora de hipótesis, de sueños seguidos por despertares, esperanzas y decepciones*. Y es que, cuando hay intérpretes, el compositor sí prevé, sí especula, y sobre todo, sí proyecta, pero no sobre su obra. Proyecta sus expectativas en la *interpretación* de ella por las personas encargadas de llevar sus ideas al público. En ese *encuentro* con la forma en que los intérpretes han entendido sus ideas, con las que aportan los intérpretes de su propia cosecha y, en suma, con cómo esos músicos han conseguido encontrarse a ellos mismos dentro de su obra, el compositor puede llevarse una que otra sorpresa, y también alguna decepción.

Pero el grado de sorpresa, satisfacción o decepción generadas por las expectativas que el compositor individual proyecta sobre sus intérpretes palidece ante las constantes sorpresas y satisfacciones experimentadas por un libre improvisador cuando dialoga con otro. Y es que en ese tipo de encuentro, los participantes están creando algo juntos, algo que *no* conocen de antemano, algo que puede producir enormes expectativas, pero que producirá sorpresas igualmente enormes, no sólo para el público sino también para los creadores directos. En este contexto, el creador se encuentra, no consigo mismo en su exclusivo proceso de poiesis individual, sino con cómo funcionan sus ideas, propuestas, expectativas y experimentos en un contexto que no determina por sí solo: un contexto construido por el diálogo, el *encuentro sonoro* con otro(s) creador(es) que genera(n) un discurso nacido del contraste, de la colaboración, la aceptación y la voluntad de unas individualidades no subsumidas sino realzadas por su colectividad. Un contexto en el que las ideas provenientes de varias personas interactúan para crear sinergias casi siempre imprevisibles.

En el fondo, y sobre todo, en la práctica, es ese encuentro, esa interacción, lo que más interesa. En otras palabras, el resultado, la *obra* acabada, es significativamente menos importante que la experiencia de su proceso de creación en ese momento, en ese lugar, en ese *encuentro*.

"Todo es una conversación. Simplemente comenzamos a hablar, sin saber hacia dónde nos dirigimos. Nuestros puntos de partida son modificados por el proceso. Un destino no emerge, pero tampoco tiene mayor relevancia; lo que importa es el proceso de negociación".²⁷

Ni que decir tiene que un creador individual, inmerso en la factura de su obra, busca también sorprenderse, y aunque esa sorpresa no la encuentra en su lectura de la obra terminada, puede nacer durante su creación por cómo convoca al inconsciente. Si bien no puede aportar al proceso la misma sorpresa que le supondría un diálogo de iguales con otros creadores, puede conjugar lo

²⁶ Sartre, Jean-Paul, "Why Write", en *What Is Literature* New York, Philosophical Library, 1949, pp. 41

²⁷ Kim-Cohen, Seth, Op. Cit. p. xxxiii

descrito por Kim-Cohen en solitario. Puede "hablar solo" sin saber hacia dónde se dirige y ver cómo su punto de partida es modificado por el proceso.

¿"Cómo consigues la inmediatez en tu trabajo"? pregunta Barbaralee Diamonstein a Robert Rauschenberg en 1977.

"No decidiéndome antes de hacerlo," contesta. Y añade: "Si no sabes lo que estás haciendo, tiene que ser inmediato."

¿"Planeas tus piezas"? Insiste Barbaralee.

"No," responde Robert, "tengo disciplina".²⁸

Ese "tengo disciplina" no es inocente. Remite una vez más al proceso, sea individual o colectivo. A primera vista, su "no decidirse antes" podría llevar a creer que el resultado final será realmente vago, que el creador no llegará a plasmar sus ideas con precisión. Lo que consigue que no sea así es esa disciplina, ese rigor, no en el pre-diseño del producto, sino en el proceso de crearlo. Una combinación de habilidades instrumentales y capacidades perceptuales que permiten un auténtico diálogo con la obra a medida que vaya tomando forma. Y en el caso de prácticas vertebradas por el tiempo, como son la música y otras varias manifestaciones sonoroartísticas, este diálogo ha de ser enormemente ágil. De hecho, el no decidirse de antemano transforma la función del medio (el sonido o, en el caso de Rauschenberg, la pintura). No se emplea simplemente como algo que permite plasmar una idea previamente desarrollada como entelequia sino que se utiliza como *medio de reflexión*. Primero, la relativa vaguedad de la idea primigenia la dota de una cierta elasticidad a la hora de pasarla al medio elegido. Y segundo, esa misma vaguedad preliminar obliga al creador a *especificarla* después, en, a través de, y con el medio. Es decir que el medio se convierte en vehículo para la reflexión. De esta manera, el público que asista a una actuación sonora con estas características estará presenciando un acto de reflexión, y no una recreación post-facto de unas ideas ya pensadas y resueltas.

El encuentro del artista plástico con el sonido

No sabemos cuándo se produce realmente la separación o distancia entre, por una parte, las artes visuales, plásticas o "bellas" y por otra, la música. Lo que sí podemos afirmar es que esa distancia se expresa, no sólo como separación sino como diferencia de estatus, en la categorización medieval de las artes. En esa época, la música pertenecía a la división superior de las siete artes liberales, el *quadrivium*, junto con la aritmética, la geometría y la astronomía. Su división inferior, o *trivium*, abarcaba las artes de la lengua, a saber: la gramática, la retórica y la lógica. Las artes visuales, asociadas más con la técnica que con la reflexión, sencillamente no tenían lugar en la mesa. Así, para los pensadores de la Edad Media, si la música era "cuadrivial", las artes visuales ni siquiera merecían considerarse triviales. No fue hasta el Renacimiento que artistas y tratadistas como Alberti, Vasari o da Vinci consiguieron que se expandiera la categoría de artes liberales para abarcar la pintura, la escultura y la arquitectura. Y España fue uno de los últimos países europeos en reconocer ese cambio de estatus. Quizá esto explique la falta casi completa de contacto, incluso hoy, entre las facultades de bellas artes y los conservatorios de música.

No es, pues, por una afinidad institucional, sino por la tecnología, que el sonido entra en el mundo del arte. Y esto ocurre, no en 1500, sino en la tercera década del siglo XX. El advenimiento de la grabación, la radio y el cine sonoro puso el sonido al alcance del arte, y los artistas no dudaron en explorar sus posibilidades, incluso cuando los estamentos del poder institucional y los defensores del Arte con "A" mayúscula luchaban por prohibir la entrada de nuevos medios o tecnologías en su sagrado reino. Ni el arte ni los artistas les hacían caso, claro está; estaban demasiado ocupados escuchando otras cosas. No obstante, como bien ha observado Douglas Kahn, hubo factores

²⁸ Robert Rauschenberg, interview with Barbaralee Diamonstein, en *Theories and Documents of Contemporary Art* (Kristine Stiles y Peter Selz, eds.), 1996, University of California Press. Berkeley. p. 322

mayores y más trágicos que impidieron la plena exploración o explotación del sonido como medio artístico en esa época, incluidos:

"...el desplome de la economía mundial, la consolidación y expansión de regímenes autoritarios, el exilio de artistas e intelectuales, la Guerra Civil española, el genocidio, los acontecimientos que llevaron a la Segunda Guerra Mundial, y la guerra en sí".²⁹

Hoy, inmersos en la edad de la información, cuando acceder a incontables creaciones sonoras no requiere más que un teléfono "inteligente" y unos auriculares, parecería enormemente fácil incorporar el sonido a la creación plástica, e incluso concebir su manejo directamente como creación plástica en sí. Pero el acceso no lo es todo. Poder ver cuadros en la pantalla del ordenador y poder comprar pigmentos al óleo en la tienda de la esquina no equivale al desarrollo de las habilidades, tanto conceptuales como perceptuales o técnicas, imprescindibles para llegar a ser pintor, por no decir artista. Daño no hace, e incluso puede que esa facilidad de acceso ayude a alguno a evitar ahogarse antes de descubrir el Mediterráneo, pero no es, ni mucho menos, suficiente. Recuerdo haber leído que, al salir una película de guerra particularmente dura, preguntaron a un viejo soldado si las escenas de combate se parecían en algo a la realidad de una guerra. "Mientras no haya bajas entre el público, no se parecerá en nada", contestó. Y allí está el valor de los Encuentros Sonoros de la facultad de bellas artes de la UCM. No son un contacto con el arte *presa*, con una versión grabada, virtual, acusmática o vicaria de la creación sonora, sino un encuentro directo con ella, con su práctica, sus gestos, su fraseo y sus tiempos, y más aún, con sus creadores, moradores, sus innovadores y actualizadores, aquí y ahora.

Wade Matthews

Madrid, 15 de marzo de 2019