

Entre sonido y espacio: encuentro, diálogo y mestizaje.

Ricardo Atienza Badel

Profesor asociado e investigador en *Konstfack, University College of Arts, Crafts and Design*, Estocolmo, Suecia. www.konstfack.se/

Investigador asociado en el *Laboratoire Cresson, Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain*, Grenoble, Francia. www.cresson.archi.fr/

Introducción: Música / Arquitectura, (des-)encuentros

Música y arquitectura se han considerado mutuamente desde siempre –con matices– disciplinas hermanas. Una cercanía en la que arquitectos y músicos han buscado inspiración, discurso o incluso justificación en la otra disciplina. Pero este vínculo intuitivo es al tiempo de difícil descripción, mezclándose en él argumentos de naturaleza física o constructiva con otros de origen compositivo, estético o incluso emocional que han dado lugar a un conjunto de nociones de espectro excesivamente amplio. Conceptos como el de *espacio sonoro*, *identidad sonora*, *espacialización* o *auralización* muestran toda su polisemia y ambigüedad en el modo en el que son habitualmente empleados, situados de preferencia en el campo de la intención antes que en el de la definición.

Si bien esta imprecisión puede resultar enriquecedora en determinadas fases iniciales de la concepción musical o espacial, no podemos limitar una relación tan compleja al ámbito de la sugestión. Sonido y espacio se construyen mutuamente en una complejidad que desborda por entero los límites de las disciplinas que se han ocupado tradicionalmente de esta relación. Al igual que todo espacio físico no puede ser sino sonoro –y olfativo e incluso, si buscado, también táctil y visual–, todo sonido físico es necesariamente comprendido en espacio, describe y es descrito por dicho espacio. Este vínculo indisoluble que caracteriza la relación sonido-espacio debe por supuesto ser entendido a partir de la naturaleza temporal de todo fenómeno

sonoro¹: el *espacio sonoro* será ante todo un espacio temporal, redefinido continuamente por cuantos eventos lo alimentan. Difícilmente podremos entenderlo pues al margen de su experiencia directa e inmersiva, confiriendo así escala y sentido a cuanto compone dicho espacio.

Esta relación de dependencia entre espacio y sonido podría parecer trivial y por lo tanto un factor implícito en el trabajo de quienes se ocupan, por ejemplo, de definir los espacios de vida tanto públicos como privados de nuestras ciudades. Por desgracia, la praxis espacial, fiel a una tradición de origen renacentista, sigue relegando a un plano relativamente marginal todos aquellos componentes sensoriales –y sensibles– del espacio exteriores al campo visual y a sus propios medios gráficos de expresión. Y ello a pesar de las múltiples corrientes críticas que han planteado, esencialmente a partir de los 70, la necesidad de revertir este predominio visual y gráfico en favor de una arquitectura intersensorial e interdisciplinar en la que quien habite pueda finalmente participar en alguna medida en la “construcción” de su propio medio físico, más allá de su papel clásico de espectador. Algunas de estas ideas han ido penetrando lentamente en la práctica profesional, por ejemplo en los nuevos modelos de eco-ciudades o eco-barrios desarrollados desde finales de los 80; a pesar de ello, la sensibilidad sonora en este ámbito sigue restringida por lo general al cumplimiento de normas de cuantificación sonora extrañas a verdaderos parámetros de calidad o de construcción comunitaria.

La situación en las disciplinas sonoras clásicas es igualmente desconcertante, quedando la dimensión espacial relegada –especialmente en el ámbito pedagógico– a la condición de componente externa o al menos relativamente exótica, vinculada en prioridad a necesidades de orden técnico como la difusión sonora y la acústica de salas. En este terreno, la importancia adquirida en los últimos años por las nuevas tecnologías de diseño, control y difusión sonora han tenido un efecto ambiguo al facilitar enormemente la integración de la dimensión espacial, al tiempo que ha fomentado, en su complejidad y tecnificación, una cierta desvinculación entre obra

¹ En palabras del filósofo francés Jean-François Augoyard, el sonido podría ser definido como *tiempo cualificado*: Jean-François Augoyard: *La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ?* Le Débat, mai-août, n°65, p.4, 1991. Disponible en línea en: http://doc.cresson.grenoble.archi.fr/opac/index.php?lvl=notice_display&id=1895

sonora y espacial. En este sentido, el “asistente” del IRCAM² francés, figura técnica vinculada a la generación de cada obra sonora, representa un claro ejemplo de segregación entre la creación conceptual y la formalización del espacio sonoro resultante.

Hoy en día, la extensión que separa sonido de espacio, música de arquitectura, ya no constituye un terreno inexplorado o el objeto de la pura especulación teórica. Afortunadamente, poseemos ya en nuestro bagaje la experiencia acumulada de todo un conjunto de obras pioneras que se han adentrado en este diálogo arriesgado más allá de las fronteras disciplinares. Obras que han sido por lo general observadas y analizadas como excepciones dentro de una cierta tradición, como experimentos sin continuidad, ciertamente estimulantes pero estériles de raíz. Tal vez sea necesario invertir finalmente este razonamiento para entender dichas obras como fundadoras, capaces de establecer puentes entre dominios de conocimiento artificialmente escindidos. De lo contrario, seguiremos marginalizando a figuras como la de Xenakis en base a criterios ajenos a cuanto engendró y alimentó su obra, insistiendo en reducirla a un puro objeto musical, o arquitectónico.

En este sentido, la aparición desde los años 70 de todo un conjunto de expresiones híbridas como las representadas por el *paisaje sonoro (soundscape)*, el *arte sonoro “site-specific”* o más recientemente el *diseño sonoro urbano*, marcan la emergencia de todo un campo interdisciplinar de investigación y de exploración en plena efervescencia a pesar de su juventud. Las fronteras entre estas nuevas expresiones se desdibujan en un continuo juego de solapes, reinterpretaciones y traslaciones entre arte, música, arquitectura e investigación urbana. Múltiples discursos, métodos y conceptos para un objeto de trabajo relativamente compartido.

² IRCAM: *Instituto de Investigación y Coordinación Acústica/Música, (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique)*, organismo creado por Pierre Boulez en 1974, asociado al Centro Georges Pompidou.

Líneas de encuentro: espacio/s sonoro/s

Del sonido al espacio / Del espacio al sonido

El diálogo descompensado que caracteriza actualmente el vínculo entre espacio y sonido ofrece diferentes rostros en función del modo de relación establecido entre ambos. Cuando dicho vínculo parte del espacio para acercarse al fenómeno sonoro, en algún lugar entre urbanismo y acústica, el *espacio sonoro* es identificado con el combate contra el “ruido” urbano, enemigo sin rostro, siempre cuantificado pero rara vez descrito. Surgen entonces diversos modos de representación gráfica del territorio en función de sus “niveles de ruido”.

Si el sentido de esta relación se invierte para generar espacio a partir de sonido, nos encontramos entonces en el terreno de la *concepción acústica* de espacios para la difusión sonora –esencialmente musical. De una acústica normativa y punitiva pasamos en este caso a otra de naturaleza “positiva”, en la que ciertos parámetros sonoros de orden cultural –reverberación, claridad, etc.– son vinculados a determinados modos de placer auditivo y a particulares ritos de escucha.

Estrechando el diálogo entre sonido y espacio, encontramos expresiones en las que realidad y virtualidad comienzan a entremezclarse en un juego de imitaciones y simulacros. Procuramos así reconstruir, mediante técnicas de “espacialización” y de “auralización” –simulación de un espacio acústico–, un entorno físico que está presente únicamente en la experiencia o el imaginario de quien escucha. Del cine y el espacio radiofónico al urbanismo y la arquitectura, diversos modos de simulación espacial ofrecen un entorno virtual en el que la fidelidad al origen, a lo “real”, no es necesariamente el mejor camino en busca de una impresión realista. Como cualquier otra forma de *simulacro*, el espacio sonoro virtual requerirá una cierta dosis de exceso para intentar suplir la experiencia “presencial” en toda su complejidad sensorial.

Espacios de la escucha

Además de recrear un espacio en su ausencia, a modo de escenografía sonora, podemos también evocar, sugerir, incluso construir mediante sonido otros lugares

posibles o soñados. Y estos lugares no han de limitarse a espacios materiales, tangibles; el propio espacio sonoro de la escucha, inmaterial, posee sin embargo una “corporeidad” sensorial en la que podemos sumergirnos por entero. En este terreno se encuentran en prioridad las diversas expresiones del fenómeno musical, cuyo espacio sonoro presenta diferentes niveles cruzados de lectura, tal como nos sugiere el musicólogo y compositor Francis Bayer³: desde la propia partitura, espacio de escritura, pasando por el espacio físico de difusión, espacio acústico, hasta llegar al espacio de escucha, intangible y encarnado al tiempo. Estos diversos estratos del espacio sonoro musical son, por necesidad, intensamente permeables a pesar de una existencia autónoma más o menos acentuada en función del periodo histórico (ciertas partituras de Cage o Bussotti por ejemplo, con innegable vocación de independencia plástica, pueden representar dicho extremo⁴).

El espacio de la escucha es, a su vez, un espacio híbrido en el que, por una parte, encontramos todavía vínculos con espacios físicos reales o posibles (especialmente en las obras programáticas y de *paisaje sonoro*) y, por otra, nos enfrentamos a modos de espacio sin espacio, interiorizados, una geografía de la escucha en la que la propia escucha es espacio. En este último plano, la materia musical pasa de ser “medio”, soporte del lugar representado, a convertirse en el propio objeto de evocación, como ocurre por ejemplo en la *música concreta* en la que *objeto sonoro* y contexto de origen han visto disuelto irremediabilmente su vínculo.

O, en una estética bien distante, en el periodo final del compositor Luigi Nono: la materia sonora, suspendida, embelesada en sí misma, es la verdadera protagonista de estas obras, tejiendo un espacio de escucha abierto que invita, por inmersión, a una escucha interior. Curiosamente, la obra del veneciano es recordada más por su reflexión acerca del espacio físico, acústico, de escucha (su colaboración

³ Francis Bayer: *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*. Ed. Klincksieck, col. Esthétique, Paris, 216 p., 1981. Desarrollado en *Introduction. De l'espace musical. Espace sonore, espace acoustique*.

⁴ En relación al amplio tema de la notación musical, el siguiente trabajo ofrece una perspectiva particularmente pertinente desde la óptica que nos concierne en este estudio, a caballo entre las disciplinas espaciales y sonoras: Björn Hellstrom: *Noise design : architectural modeling and aesthetics of urban acoustic space*. Bo Ejeby Forlag, Goteborg, 263 p., 2003. Pg. 84-98, capítulo V: *On Notation*.

con el arquitecto Renzo Piano, por ejemplo, en la concepción del espacio que albergaría la obra *Prometeo, Tragedia dell'ascolto*) que por su exploración trascendental de los modos de escucha. Por supuesto, ambas realidades, ambos espacios están íntimamente vinculados en este caso: la concepción del espacio acústico de esta obra no persigue sino ofrecer las condiciones idóneas que permitan al espectador experimentar plenamente la inmersión sonora imaginada por Nono y Cacciari.

En tanto que expresión temporal, el espacio de la escucha posee una naturaleza efímera, sin huella material, cuya única constante es su continua metamorfosis. Dicho espacio dista sin embargo de ser una pura abstracción, pudiendo ser descrito en función de cualidades que le son propias, a caballo entre materia y tiempo; cualidades dinámicas, que nos hablan de transformación, de evolución, de movimiento, especialmente en aquellas situaciones en las que este “movimiento” quiere ser negado y en consecuencia realizado⁵. El criterio fundamental de esta descripción será así el modo de variación de su propia materia sonora: transiciones, modulaciones, articulaciones, etc., caracterizadas por diversos cambios rítmicos, dinámicos o tímbricos. La memoria se aferra, en este peculiar espacio, a secuencias de variaciones donde lo esencial no es ya el propio sonido sino el modo en que se altera sin fin; recordamos así series de cambios, melodías, motivos que evolucionan, frases, etc.

Entre espacio y sonido: espacios sonoros de la cotidianeidad

En este recorrido a través del concepto de espacio sonoro podemos aún explorar otra frontera en busca de equilibrio, de integración entre espacio y sonido. En esta última expresión, la más “cotidiana” sin duda, el espacio físico se revela a través de su impronta sonora, y el sonido no es sino espacio, voz moldeada por el lugar, fiel portadora de su huella. Cada uno de los lugares que recorreremos o habitamos diariamente posee un espacio sonoro singular que conocemos bien, aun no pudiendo describirlo. Circulamos por ellos sin prestarles atención, pues sabemos

⁵ Por ofrecer un ejemplo en el terreno musical, cuántas obras de Morton Feldman pueden ilustrar este extremo con claridad. Su amplia literatura para piano es una muestra particularmente clara del papel esencial de la *variación* en unas obras caracterizadas por su embelesamiento “estático”.

bien cómo “suenan”; sólo una variación inhabitual podrá captar nuestra atención, en permanente estado de vigilia.

Cada espacio posee una *identidad sonora*, una serie de rasgos característicos que, como el rostro de una persona amiga, reconocemos sin dudar⁶. En ocasiones se trata de determinadas señales sonoras típicas, exclusivas, incluso de naturaleza patrimonial: campanas, sirenas, usos y oficios particulares, dialectos y acentos, sonidos de fiesta, etc. Pero este extremo es cada día más infrecuente en un contexto de fuerte homogeneización sonora, especialmente urbana.

En tantas otras situaciones, lo que reconocemos son más bien rasgos sonoros continuos que nos hablan del lugar y de sus modos de vida a través de sutiles alteraciones en su color, su ritmo, su composición. Estas variaciones, estos *efectos sonoros*, somos capaces de interpretarlos hasta en sus mínimas inflexiones, usarlos diariamente en nuestra relación con nuestros entornos cotidianos⁷. Sabemos “leer” nuestros espacios sonoros, y lo hacemos a cada instante, sea en nuestros hogares o en el espacio público.

Retornando al ámbito musical, vuelve Luigi Nono a servirnos de ejemplo en una serie final de obras sonoras en las que la libre exploración del espacio, en un diálogo abierto entre instrumentista y electrónica en vivo, precede toda posible fijación en partitura. Éste es el caso de las obras *Post-prae-ludium N°1*, para tuba, y *N°3* para flautín (1988), obra esta última que no llegó siquiera a plasmar en papel,

⁶ Para profundizar en este concepto de *identidad sonora* pueden consultarse las siguientes publicaciones: (i) Pascal Amphoux: *L'identité sonore des villes européennes*. Grenoble, IREC – CRESSON, 2 tomos, 1993, (ii) Olivier Balay et al.: *Les indicateurs de l'identité sonore d'un quartier*. Grenoble, CRESSON, 1997. (iii) José Luis Carles / Cristina Palmese: *Identidad sonora urbana*, 2004. Disponible en línea en: <http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/carles.html>. (iv) Atienza, Ricardo: *L'identité sonore urbaine. Recherche sur l'incorporation critique du concept d'identité sonore dans l'élaboration du projet urbain*. Tesis Doctoral. UPMF-Grenoble, Francia / UPM-Madrid. 2 vol. (301+97 p.), 2008. Disponible en línea en <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00403584/fr/>

⁷ Esta relación cotidiana con nuestro entorno sonoro y los modos de describir dicho vínculo constituye el eje central del trabajo desarrollado por el centro de investigación CRESSON (Grenoble, Francia) desde los años 80. La siguiente publicación ofrece una síntesis del trabajo de dicho grupo, bajo la forma de herramienta de estudio para el análisis de los ambientes sonoros urbanos: Jean-François Augoyard / Henry Torgue (eds.): *Sonic Experience. A Guide to Everyday Sounds*. McGill-Queen's University Press, Montreal, 216 p., 2006.

quedando como pura exploración *in situ*⁸. Esta disolución de la obra sonora cerrada en busca de nuevos modos de interacción con el espacio convierte al músico, al artista sonoro, en intérprete no ya de su propia obra sino del lugar con el que entra en diálogo. En el caso de *Post-prae-ludium N°3*, podría casi sugerirse que Nono y Fabbriciani (flautín) se desdibujan para acabar donando su voz al espacio con el que dialogan.

En busca de lo esencial: el espacio como fundamento

*Estoy sentado en una habitación diferente de aquella en la que tú estás ahora. Estoy grabando el sonido de mi voz mientras hablo y voy a reproducirlo una y otra vez hasta que las frecuencias de resonancia de la habitación se refuercen y toda semblanza de mi discurso, exceptuando tal vez el ritmo, sea destruida. Lo que oirás entonces serán las frecuencias naturales de resonancia de la habitación articuladas por el habla. Considero esta actividad no tanto una demostración de un hecho físico sino más bien una manera de suavizar cualquier irregularidad que mi discurso pudiera tener.*⁹

Alvin Lucier, 1969, *I am sitting in a room*.

Entre composición y arte sonoro, todo un conjunto de obras pioneras nos han dejado huella desde los años 60 de una búsqueda compartida de lo esencial en el fenómeno sonoro; y en esta exploración, la cuestión espacial y de lo específico del lugar adquieren un papel prioritario. Alvin Lucier, La Monte Young, Luc Ferrari –por no citar más que algunos nombres–, volcarán su esfuerzo creativo en cuestionar componentes intrínsecas del sonido “situado”, en espacio, regresando para ello a las componentes más básicas de la experiencia sonora desde un punto de vista físico, perceptivo o estético. Desde intenciones y bajo formas relativamente dispares,

⁸ Ver a este respecto la nota ofrecida por el Archivo Luigi Nono; disponible en línea en: <http://www.luiginono.it/it/luigi-nono/opere/post-prae-ludium-n-3-baab-arr>

⁹ (trad.del autor) *I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.*

Para más información acerca de la ejecución de la obra, así como para escuchar fragmentos de la grabación original realizada por el propio Lucier, puede consultarse la siguiente página: <http://www.ubu.com/sound/lucier.html>

todos ellos comparten una intuición fuerte en la que para escapar del marco disciplinar establecido y volver a lo fundamental es necesario pasar por el medio (-espacio) físico, sea este vivido o construido para la ocasión. Y este retorno al medio físico implica en muchas ocasiones un regreso análogo a la experiencia cotidiana del espacio, explorando en sus obras componentes muy básicas de esta experiencia en un plano acústico (Alvin Lucier, 1969, *I am sitting in a room*) o sensible por ejemplo (Luc Ferrari, 1967-70, *Presque Rien n° 1 ou Le lever du jour au bord de la mer*).

En este periodo de búsqueda de nuevos cimientos, la ciencia y especialmente sus disciplinas “duras” parecen ofrecer la garantía de veracidad y progreso que tal etapa requiere. Uno de los ejemplos más claros lo encontramos precisamente en la relevancia adquirida por la acústica arquitectónica, exaltada hasta ser convertida en herramienta de generación espacial (La Monte Young, 1967, *Drift Studies*¹⁰), principio compositivo básico (Alvin Lucier, *ibid.*) u objeto minucioso de estudio en el terreno electroacústico (Bernard Parmegini, 1975, *De Natura Sonorum*).

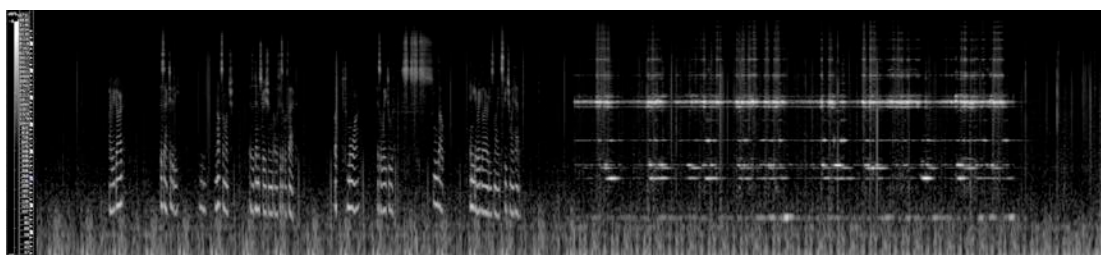


Figura 1: espectrograma (1') de dos fragmentos de *I am sitting in a room*, de Alvin Lucier, mostrando la misma frase de su texto en la primera y última grabación realizada. En esta última puede apreciarse claramente la huella –ampliada por reiteración– del espacio en que la obra fue ejecutada. Grabación original de 1969 por Lucier mismo.¹¹

Sin embargo, este anclaje científico no ha de ser confundido con una voluntad de renuncia a otros planos de conocimiento específicos del dominio artístico: la

¹⁰ En este diálogo ciencia / música, resulta particularmente interesante analizar la descripción realizado por el propio autor de la estructura y motivaciones de su obra: La Monte Young: *Notes on Continuous Periodic Composite Sound Waveform Environment Realizations*. In *Selected writings*. Ubu classics, 1969, ed. 2004. Disponible en línea en: <http://www.ubu.com/historical/young/index.html>

¹¹ Nota técnica: todos los espectrogramas mostrados en este documento adoptan una escala logarítmica tanto en frecuencia como en amplitud, adaptada en lo posible a nuestro modo de percepción sonora. De manera a poder comparar rápidamente los diferentes ejemplos propuestos, todas las figuras muestran un fragmento de igual duración –un minuto. Para su realización ha sido empleado el programa de análisis musical *Sonic Visualiser* desarrollado por el *Centro para la Musica Digital –Centre for Digital Music–* de la Universidad de Londres. <http://www.sonicvisualiser.org/>

acústica en este caso no deja de ser una herramienta al servicio de una búsqueda experiencial y estética, por reducida o “mínima” que resulte. Este calificativo de mínimo –minimalismo– asociado con frecuencia a algunas de estas obras debe entenderse aplicado tal vez a los medios movilizados o a la forma resultante, en contraste con la complejidad de las cuestiones exploradas por dichas obras. Tal es el caso de la dimensión espacial, donde estas obras ponen en entredicho *a priori* tan asumidos como la neutralidad del campo perceptivo (Young), o la pertinencia de la re-contextualización sonora (Ferrari).

La emergencia tecnológica: el espacio en entredicho

La fe científica trae igualmente consigo la emergencia de todo un amplio espectro de tecnologías y herramientas en el ámbito musical, tanto endógenas como exógenas. Y entre las aportaciones de estos nuevos “instrumentos”, la cuestión espacial es primordial.

El final del siglo XIX y comienzo del XX habían asistido a la posibilidad de desvincular, en tiempo y en espacio, la generación del sonido de su punto de difusión; había nacido por fin la grabación sonora, es decir, el hecho de poder conservar y reproducir el sonido. Este descubrimiento, hoy en día trivializado por el carácter cotidiano de la música en soporte, supone una absoluta revolución en la manera de pensar cualquier componente sonora¹². El vínculo indisoluble que había caracterizado hasta entonces la relación entre sonido y espacio queda puesto en entredicho por primera vez; el espacio sonoro protagonizará desde ese momento toda una serie de metamorfosis sucesivas que pasarán por su deformación, ampliación (–amplificación), desmultiplicación (–esquizofonía), etc. Hoy en día, estas alteraciones de nuestro medio sonoro –especialmente en entorno urbano– son tan habituales que pasan desapercibidas, y es por el contrario el espacio no intervenido el que aparece como extraño.

¹² En su *Tratado de los objetos musicales*, Pierre Schaeffer nos ofrece una cuidada reflexión acerca de la relevancia de este descubrimiento con independencia de las limitaciones técnicas de las primeras grabaciones, vinculando su impacto a la extraordinaria flexibilidad de la percepción y memoria sonoras: Pierre Schaeffer: *Traité des objets musicaux*. Editions du Seuil, Paris, 711 p, 1966. In *Capter les sons / Mystère du cylindre et pouvoir de l'oreille*, p.70-71.

En el ámbito musical, esta desvinculación espacio-sonido posibilita operaciones como la llevada a cabo por Pierre Schaeffer en su *Tratado de los objetos musicales y Solfeo del objeto sonoro*¹³, obra en la que explora la posibilidad de un gramática del fenómeno sonoro anterior a la cuestión de su contexto físico y sociocultural¹⁴. Schaeffer mismo propondrá el concepto de *escucha reducida* (*écoute réduite*) para definir este tipo de atención sonora particular. En ella, el sonido es descrito en función de cualidades intrínsecas físico-perceptivas, en busca de unidades mínimas de significación que Schaeffer llamará *objetos sonoros*. Este concepto tendrá un impacto considerable en el ámbito compositivo, constituyendo aún hoy una herramienta básica a la hora de pensar el sonido en el campo electroacústico.

Curiosamente, la disociación inicial objeto/medio propuesta por Schaeffer acabará invitando a una atención particularmente cuidada de la cuestión espacial en muchas de las obras consideradas herederas de esta teoría. En ellas, el rasgo espacial dominante no será tanto la recreación de un paisaje creíble o posible, sino la evocación de lugares improbables, al margen de nuestra experiencia ordinaria. El conflicto entre la imposibilidad de este nuevo espacio y el carácter cotidiano de los fragmentos que lo componen abre la puerta a una impresión de extrañamiento, acentuada por la presencia habitual de la voz u otras expresiones sonoras humanas, generadas en tantas ocasiones por el compositor mismo. El músico en su estudio explora sus propios medios de expresión proyectándose así en su obra, en un gesto reflexivo que parece querer establecer un vínculo con la frialdad del nuevo “instrumento” que maneja. Situados inmersivamente en este nuevo espacio sin ruido de fondo y de factura cuasi clínica en su precisión, somos invitados a contemplar –siempre con atención extrema– un entorno de perspectivas y escalas múltiples, fracturado y desdoblado en sus disposiciones tanto espaciales como temporales.

¹³ Pierre Schaeffer / Guy Reibel: *Solfège de l'objet sonore*. Paris, GRM, 1967, documento sonoro. Obra pensada como complemento al *Tratado de los objetos musicales* citado anteriormente.

¹⁴ Jean François Augoyard definirá este trabajo de Schaeffer como “la búsqueda fenomenológica de la esencia de lo sonoro” (trad.del autor): Jean-François Augoyard / Henry Torgue (eds): *A l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*. Parenthèses, Marseille, 1995. p.6 y 7.

La obra de Bernard Parmegiani, de François Bayle o incluso de Pierre Henry se enmarcan en buena medida dentro de esta construcción del lugar virtual, sea éste de naturaleza más figurativa o pura geografía de la escucha¹⁵. En esta virtualidad no es inhabitual el juego de equívocos en que se juega con el espacio en mil y un modos, en espejo con la realidad o llevándolo al extremo del absurdo, o incluso caricaturizando el propio espacio técnico-acústico de difusión¹⁶.

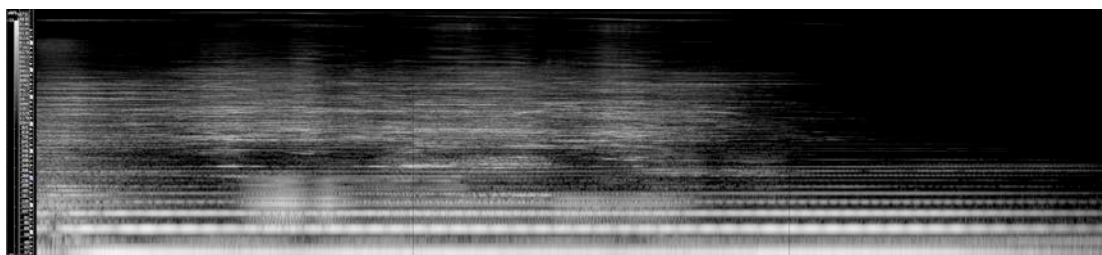


Figura 2: espectrograma (1') del final de *Géologie sonore*, de *De natura sonorum*, Bernard Parmegiani (1975), movimiento compuesto por una serie de estratos densos que evolucionan lentamente sobre un bordón invariable, buscando una impresión de solidez y estatismo “mineral”.

Por supuesto, esta virtualización del paisaje sonoro viene en buena medida condicionada por las peculiares condiciones de difusión de estas obras, “liberadas” por fin de la arbitrariedad del intérprete –del músico– pero sometidas a la nueva tiranía de la audio-tecnología. A partir de este momento, a la complejidad propia del espacio acústico natural hemos de añadir un nuevo espacio fruto de la amplificación en el que los fenómenos sonoros serán dispuestos mediante la simulación de puntos, trayectorias, planos y volúmenes virtuales. Para resolver esta yuxtaposición de espacios, la primera intuición será la de “borrar” el contexto físico en sus efectos sonoros, alterar sus propiedades acústicas hasta lograr un espacio neutro de difusión; éste será uno de los credos básicos de la escuela electroacústica francesa heredera de Schaeffer.

El esfuerzo principal se centrará de esta manera en cómo proyectar un espacio sonoro virtual capaz del mayor detalle en términos de localización y calidad sonora,

¹⁵ Bernard Parmegiani, en su *De natura sonorum* (1975), nos propondrá movimientos tan sugerentes en este sentido como *Geología sonora* o *Puntos contra campos*.

¹⁶ La obra *Sonate Baroque* de Alain Savouret puede ser un magnífico ejemplo de este juego del espacio; en especial los movimientos 2º, *Scènes D'Intérieur (Pont)* y 7º, *La Conférence Illustrée Et Égarée Du Professeur Coustique*. Alain Savouret: *Sonate Baroque*, 1974-80, Collection Chrysopée électronique - Bourges Vol. 4. Le Chant Du Monde.

abordando al tiempo la peliaguda cuestión de la puesta en escena de la “orquesta de altavoces” necesaria. Diversas soluciones tecnológicas procurarán desde los 70 dar una respuesta a este doble reto técnico y estético¹⁷, como el *Acousmonium* –1974, François Bayle– del GRM¹⁸ o el *Cybernephone* –ex *Gmebaphone*, 1973, Christian Clozier– del recientemente difunto IMEB¹⁹. En este terreno de la *música acusmática* –o *concreta*–, el conflicto existente entre una escucha de naturaleza cuasi intimista y el despliegue técnico necesario para una adecuada difusión espacial supone un desafío que ha recibido diversas respuestas escénicas –disposición espacial, condiciones lumínicas, etc.– pero que deja aún abierta la cuestión de su recepción como experiencia global.

Ampliando el espacio musical

Pero esta aspiración e inspiración científica no se reduce exclusivamente al terreno acusmático y electrónico; también se extenderá a expresiones más tradicionales del fenómeno musical –aún dentro de una cierta tradición instrumental–, desde el serialismo a la música estocástica, y más adelante al espectralismo o las formas fractales. Raros son los “lenguajes” musicales que podrán escapar en el siglo XX a una confrontación directa con el espíritu científico dominante. En este proceso, la música quiere en ocasiones ser ciencia, reduciendo en lo posible sus argumentos estéticos; en otras, hacer arte de la ciencia, inspirándose en las teorías científicas emergentes pero trasponiéndolas de manera más o menos libre al ámbito plástico. Si ciencia es búsqueda, hallazgo, contraste y refutación, los movimientos musicales del siglo XX entrarán en espejo en un ciclo

¹⁷ El artículo siguiente ofrece una perspectiva detallada sobre diversas de las propuestas en este ámbito: Annette Vande Gorne: *L'interprétation spatiale. Essai de formalisation méthodologique*. Demeter. Lille: Université de Lille-3, 2002. Disponible en línea en: <http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter/interpretation/vandegorne.pdf>

¹⁸ Grupo de Investigación Musical (Groupe de Recherche Musicale) fundado por P.Schaeffer en 1958. <http://www.inagrm.com/>

¹⁹ Institut International de Musique Electroacoustique de Bourges, <http://www.imeb.net>. Para más detalles acerca del Cybernephone, ver: www.imeb.net/IMEB_v2/index.php?option=com_content&view=article&id=513&Itemid=145

permanente de exploración e invención de nuevos lenguajes, desmontados y rápidamente reemplazados con cada nuevo planeamiento teórico.

Y en este nuevo discurso científico y crítico de la expresión musical, incluso el espacio sonoro de difusión –parámetro relativamente asentado hasta entonces– será cuestionado en profundidad. Conceptos como el de la frontalidad de la escucha, la segregación público/escena, la coherencia de los campos visual y sonoro o la invariabilidad del espacio acústico serán objeto de experimentaciones diversas, especialmente a partir de mediados de los 50. En 1955, Karlheinz Stockhausen compone *Gruppen*, obra para tres orquestas dispuestas de manera a envolver al espectador, en un movimiento que según el propio autor “iniciaría el despliegue espacial de la música instrumental”²⁰. La segunda mitad del siglo XX estará en buena medida marcada por todo un conjunto de obras que irán ofreciendo nuevas conquistas en esta exploración del espacio de difusión. Como hitos de este itinerario complejo podemos señalar las experiencias de Xenakis con la distribución y el movimiento del sonido en el espacio (por ejemplo en *Terretektorh*, 1965-66, obra para orquesta repartida por el público), del propio Stockhausen con su pabellón esférico para la exposición universal de Osaka en 1970, Pierre Boulez en sinergia con los nuevos medios –y espacios– desarrollados en el IRCAM en términos de espacialización sonora electrónica (algunos de los resultados más impactantes pueden contemplarse en las obras *Répons* para seis solistas, orquesta y electrónica, 1981-84 y *Dialogue de l'ombre double* para clarinete y electrónica, 1985) y por supuesto Luigi Nono con el ya mencionado *Prometeo*, 1984-85, obra que pondrá finalmente en escena el propio hecho de la escucha.

²⁰ Esta paternidad puede, por supuesto, ser ampliamente discutida, como hace la musicóloga Joan Peyser al recordarnos la producción del compositor americano Henry Brant, trabajando desde el año 1953 en lo que denominaría música-en-espacio (music-in-space), inspirada en la música antifonal del renacimiento tardío y primo barroco (Giovanni Gabrieli), así como en ejemplos posteriores como Berlioz (Requiem) y por supuesto Charles Ives (Central Park in the dark, 1906, Sinfonía nº4, 1910-16). Joan Peyser: *To Boulez and Beyond: music in Europe since the rite of the spring*. Billboard Books, New York, 1999, p.229.

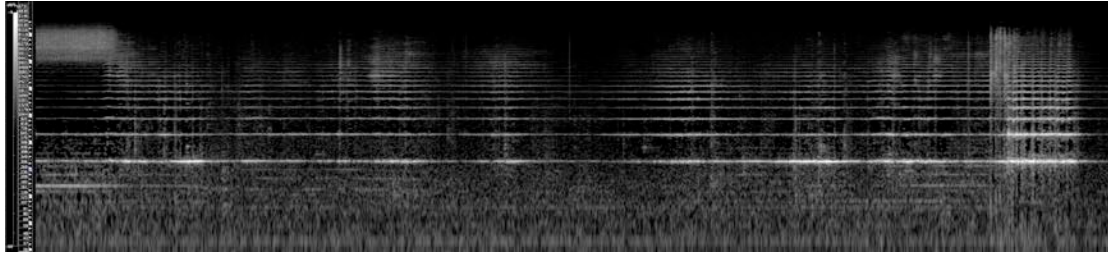


Figura 3: espectrograma (1') del pasaje inicial de *Terretektorh* de Iannis Xenakis, momento en el que una sola nota gira alrededor de la sala pasando de instrumento en instrumento, persiguiendo lo que el autor mismo calificaría de *sonotron*, de acelerador de partículas sonoras.

Pensando espacio desde la concepción musical

Desde la perspectiva del ámbito musical, la presencia del parámetro espacial ha sido un elemento clave en el desarrollo conceptual y estético del siglo XX. Si en los puntos anteriores ofrecíamos algunos apuntes acerca de la virtualización del espacio de escucha –música acusmática– y de la evolución del espacio de difusión musical tradicional, reflexionaremos aquí acerca de la relación entre el espacio musical y el espacio físico en aquellas composiciones que han buscado evocar, representar o incluso vincularse a un lugar determinado.

El deseo de escribir Streets nació en mayo de 2005 cuando me paseaba por las calles de Nueva York. La densidad de actividades humanas simultáneas era tal que me resultaba prácticamente imposible aislar el movimiento de una persona al azar en esta colectividad o el desplazamiento de un vehículo sin que esta información fuera perturbada por tantas otras. La percepción de este universo, compuesto de infinitos estratos, se resumía de este modo a una globalidad que tendía paradójicamente al estatismo. Bruno Mantovani²¹

Podemos señalar en primer lugar aquellas obras que ofrecen una evocación o una descripción de un lugar en particular, recogiendo para ello sus sonoridades y ambientes característicos: señales sonoras, fondos urbanos, ritmos y colores específicos son esbozados en una búsqueda sensible de cuanto compone la esencia

²¹ (trad.del autor): *L'envie d'écrire Streets est née en mai 2005, alors que je me promenais dans les rues de New York. La densité d'activités humaines simultanées était telle qu'il m'était quasiment impossible d'isoler tel mouvement d'une personne prise au hasard dans cette collectivité, ou tel déplacement d'un véhicule, sans que cette information ne soit perturbée par bien d'autres. La perception de cet univers, composé de strates infinies, se résumait donc à une globalité tendant paradoxalement vers le statisme.* Descripción de la obra *Streets* (2007) por su autor, acompañando su edición en CD; Bruno Mantovani: *Le Sette Chiese / Streets / Eclair de Lune*, Ensemble intercomtemporain, Dir. Susanna Malkki, KAIROS, 2008

de un lugar. La lista de casos sería interminable, dentro de una paleta muy amplia de aproximaciones al espacio representado que pueden ir de la evocación subjetiva a la representación “realista” –en la medida de lo posible. Como muestra simple, podemos nombrar en estas líneas las obras *An American in Paris* de George Gershwin (1928)²² o *Streets* de Bruno Mantovani (2007) por no citar más que dos ejemplos de estéticas bien lejanas coincidentes sin embargo en un carácter más imitativo, y *San Francisco Polyphony* (1974) de György Ligeti como representante de una línea más evocativa, de sugestión de ambientes e impresiones menos definidas. Tampoco el campo electroacústico y de la electrónica musical escapan del atractivo de la evocación contextual con ejemplos como *City Life* de Steve Reich (1995) o en el contexto nacional, *Jungle City* de Consuelo Díez (1986), ambas inspiradas en la ciudad de Nueva York.

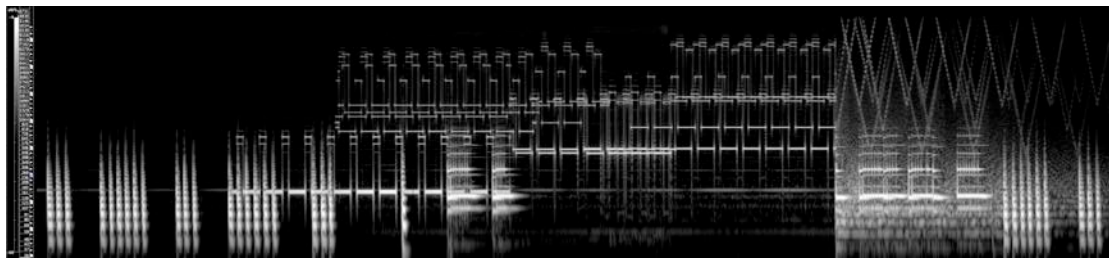


Figura 4: espectrograma (1') de un fragmento de *Jungle City* de Consuelo Díez (1986), en el que puede observarse un procedimiento de multiplicación y superposición de células sonoras simples, cada una de las cuales representa, a modo de imitación abstracta, algún sonido característico del ambiente neoyorquino.

En otras ocasiones son espacios míticos, soñados o revelados los que adquieren cuerpo y ante todo alma gracias al papel pautado (por ejemplo la Jerusalem celeste presente en tantas obras de Olivier Messiaen –*Couleurs de la cité céleste* (1964), *La ville d'en haut* (1989)– o en el ámbito nacional, la inconclusa *Atlántida* de Manuel de Falla). En estas obras, la posible descripción de un contexto físico, de existir, tiene ante todo por objeto servir de mediación de un espacio psicológico, de una experiencia donde lo sensorial se sitúa en un segundo plano.

Aquellos que descubrieron las murallas rosas, blancas, malvas, rojas, negras, los árboles verdes, y el río límpido de Zion Park, vieron un símbolo del Paraíso. Recordando que la

²² Gershwin apuntó en las notas al programa que acompañaron al estreno de la obra: *Mi intención aquí es retratar la impresión de un visitante americano en París mientras que pasea por la ciudad escuchando los diversos sonidos de sus calles y absorbiendo el ambiente francés.* (trad.del autor)

montaña de Sión es un sinónimo de la Jerusalén celeste, he hecho como ellos. Olivier Messiaen.²³

A medio camino entre las dos categorías anteriores, otro grupo de obras hibrida lo sensorial y lo emocional, aferrándose aún a un contexto físico concreto cuya experiencia trasciende sin embargo el propio lugar: el espacio físico, aun tangible y reconocible, sirve en realidad de telón de fondo para la exploración de otros planos de la experiencia humana (*Death in Venice* de Benjamin Britten, 1973) o incluso espiritual (*Des canyons aux étoiles* de Olivier Messiaen, 1974).

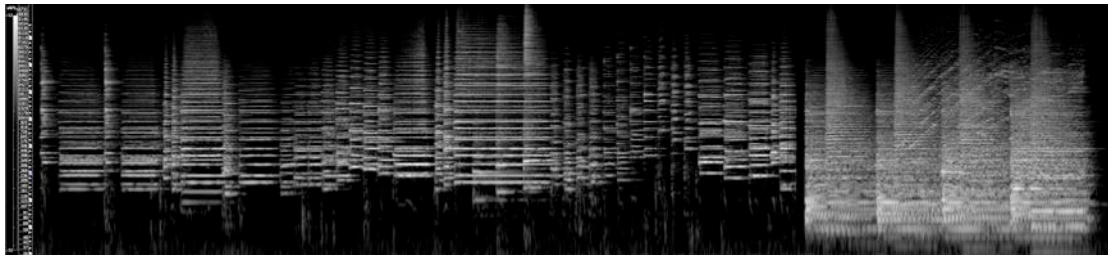


Figura 5: espectrograma (1') de dos pasajes del movimiento *Bryce Canyon et les rochers rouge-orange*, séptimo movimiento de la obra *Des canyons aux étoiles* de Messiaen (1974): (1ª sección) (...) y el tema masivo de las rocas rojo-naranjas a cargo de las maderas y los metales. Acordes de "resonancia contraída" (rojo y naranja), el modo tres 1 (naranja y oro), acordes de "reversión transpuesta" (amarillo, malva, rojo, blanco y negro) ofrecen los colores de la piedra. (...). (2ª sección, de mayor densidad en el espectrograma –último tercio): Puertas y precipicios de sombra, profundidades y terrores abisales, con tam-tam y sonidos-pedal en los trombones. Olivier Messiaen, notas escritas para el estreno francés de la obra en 1975.

Otra vía compositiva se centra en los procesos y las estructuras que rigen un contexto dado, buscando no tanto describirlo sino servirse de los principios que lo estructuran para generar un espacio musical equivalente. Además del bien conocido caso de Xenakis, es necesario destacar aquí el trabajo de Francisco Guerrero, para quien cualquier fenómeno natural era en esencia musical, y cuya música persiguió sin descanso emular dichos fenómenos, recoger la lógica que los ordena –ayudado por diversos modelos matemáticos y herramientas informáticas.

²³ (trad.del autor): *Ceux qui découvrirent les murailles roses, blanches, mauves, rouges, noires, les arbres verts, et la rivière limpide de Zion Park, y virent un symbole du Paradis. Me souvenant que la montagne de Sion est un synonyme de la Jérusalem céleste, j'ai fait comme eux.* Notas escritas para el estreno francés de la obra *Des canyons aux étoiles* (1975).

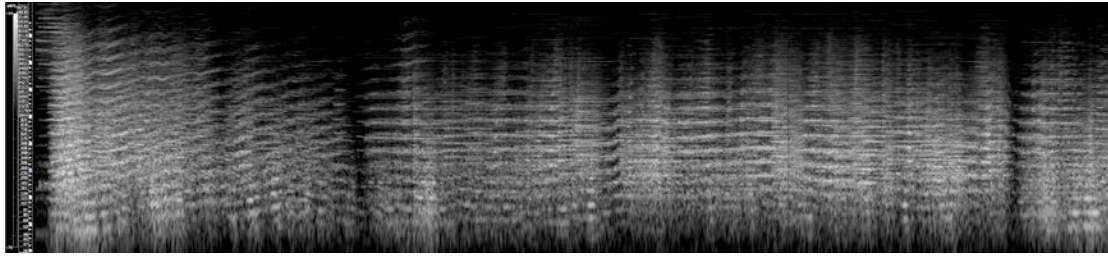


Figura 6: espectrograma (1') de un fragmento inicial de *Rigel*, de Francisco Guerrero –en colaboración con el ingeniero informático Miguel Ángel Guillén–, obra electrónica de 1993 para la que, como en sus últimas obras orquestales (*Sahara*, *Oleada*, *Coma Berenices*), se basó en el modelo matemático fractal de Mandelbrot.

Este tipo de propuestas se acercan curiosamente al concepto de *sonificación* entendido como traducción aural de fenómenos complejos como alternativa a la visualización, aprovechando para ello la plasticidad, carácter intuitivo y discursividad temporal de la percepción sonora. Dicho concepto presenta hoy en día múltiples aplicaciones a nivel pedagógico, técnico y de investigación, con una presencia cada vez más extendida en nuestros entornos cotidianos, –por ejemplo, en el ámbito de la interacción hombre/máquina: telefonía, ordenadores, señalización, etc.

En gran medida, mi instrumentación (en términos de fueras empleadas, equilibrio y timbre) se vio afectada tanto por el espacio de la capilla como por las pinturas. Las imágenes de Rothko llegan hasta el borde del lienzo, y quise el mismo efecto en la música –debería sumergir la totalidad de la estancia ortogonal y no poder ser oída desde una cierta distancia. El resultado se aproxima mucho a lo que se obtiene en una grabación –el sonido está más cerca, más físicamente contigo que en una sala de conciertos. Morton Feldman.²⁴

Situadas en el ámbito de la analogía entre sentidos e impresiones, otra serie de obras han sido escritas para ser representadas en un emplazamiento específico, buscando un diálogo íntimo con el lugar, con sus propiedades acústicas, sensibles y/o simbólicas. Uno de los ejemplos más relevantes es, sin duda, la obra *Rothko*

²⁴ (trad.del autor): *To a large degree, my choice of instruments (in terms of forces used, balance and timbre) was affected by the space of the chapel as well as the paintings. Rothko's imagery goes right to the edge of his canvas, and I wanted the same effect with the music –that it should permeate the whole octagonal-shaped room and not be heard from a certain distance. The result is very much what you have in a recording - the sound is closer, more physically with you than in a concert hall. Morton Feldman Essays, publicados por Walter Zimmerman, Beginner Press, 1985.*

Chapel de Morton Feldman (1971)²⁵, composición cuya relación tanto con el espacio físico como pictórico –a cargo de Mark Rothko– para la que fue concebida va mucho más allá de la simultaneidad cotextual. Steven Johnson, en su artículo *Rothko Chapel and Rothko's Chapel* (ver nota previa) realiza un minucioso estudio de este vínculo, recorriendo todo un conjunto de cualidades que pueden entenderse comunes tanto al espacio visual-pictórico-arquitectónico como al sonoro-musical: austeridad, concentración, monolitismo, penumbra, sutilidad, etereidad, estatismo. En este diálogo íntimo entre las distintas expresiones sensoriales, música, pintura, espacio y luz renuncian a todo protagonismo para fundirse en una unicidad rara vez alcanzada.

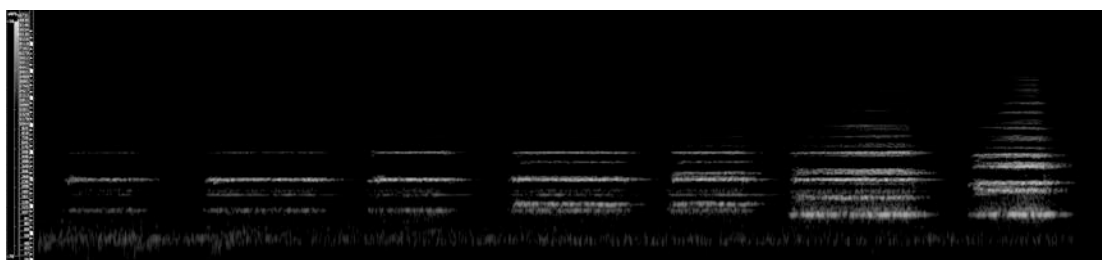


Figura 7: espectrograma (1') de una de las secciones iniciales de *Rothko Chapel* de Morton Feldman, mostrando algunos de los rasgos que caracterizan esta obra: estatismo, desnudez, contención dinámica y tímbrica.

Es lo mismo: es una arquitectura en el dominio de la música o bien una música en el dominio de la arquitectura. Iannis Xenakis.²⁶

En una relación tal vez aún más fusional entre espacio y sonido encontramos aquellas obras donde concepción espacial y musical han estado estrechamente vinculadas o incluso confundidas. En este terreno, el caso más célebre es probablemente el de las obras sonoras de Iannis Xenakis (*Concret PH*) y Edgard Varèse (*Poème électronique*) para el pavellón Philips de la exposición universal de 1958 en Bruselas –concepción arquitectónica de Xenakis / Le Corbusier. La celebridad de este caso pionero ha llegado al punto de ensombrecer otras experimentaciones posteriores del propio Xenakis, más complejas y sofisticadas sin duda en lo relativo al espacio sensorial propuesto: los *polytope* (1967-78), término

²⁵ Para un estudio minucioso del vínculo existente entre espacio –físico y pictórico– y obra, puede consultarse el siguiente artículo: Steven Johnson: *Rothko Chapel and Rothko's Chapel. Perspectives of New Music*, Vol. 32, No. 2, pp. 6-53, 1994. Disponible en línea en: <http://www.jstor.org/stable/833598>

²⁶ Xenakis, describiendo los procesos empleados en diversas de sus obras, en especial en el monasterio de la Tourette y en el Pabellón Philips. Entrevista realizada en 1987 por la cadena francesa de televisión *Sept* en su emisión *Iannis Xenakis, la geometría del azar*.

empleado por el autor para nombrar sus monumentales instalaciones sonoras y luminosas “injertadas” en un contexto singular arquitectónico o arqueológico. Auténticas arquitecturas virtuales realizadas a partir de componentes inmateriales – mayoritariamente–, los *polytope* constituyen uno de los rarísimos casos de hibridación espacio-sonido en que los límites de ambos campos se desdibujan por entero hasta ponerse mutuamente en entredicho. Los sentidos quedan desbordados y confundidos ante la “fisicidad” del espacio sonoro y luminoso en que el visitante queda inmerso.²⁷

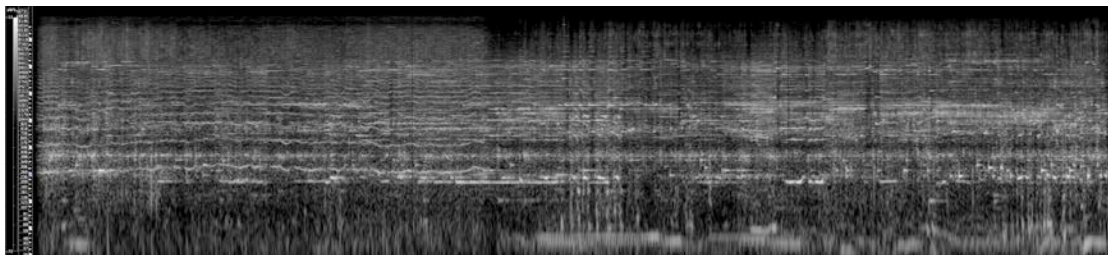


Figura 8: espectrograma (1') de un pasaje característico de *La légende d'Eer* de Iannis Xenakis, obra electroacústica compuesta para el *Diatope* de 1978. Obsérvese la densidad y saturación espectral de las texturas resultantes, buscando activar diversas impresiones corporales más allá de la pura audición, en especial táctiles y kinésicas.

Desde una aproximación conceptual y estética diferente, el periodo final de Luigi Nono –abordado al comienzo de este estudio– responde por entero a esta búsqueda de una relación fusional música-arquitectura a través de una concepción conjunta de ambas dimensiones (*Prometeo, Tragedia dell'ascolto*, 1984-85, en colaboración con el arquitecto Renzo Piano), o mediante la exploración sonora minuciosa de un espacio preexistente (*Post-prae-ludium n.1 per Donau*, 1987, y *Post-prae-ludium n.3 "BAAB-ARR"*, 1988). A pesar de la distancia que separa a Nono y Xenakis, tal vez ambos puedan ser entendidos finalmente como dos caras de una misma moneda, de una misma búsqueda en la que cada uno utiliza las herramientas que le son más familiares, de naturaleza musical y estética para Nono, de orden tectónico y material para Xenakis.

²⁷ Para un análisis detallado del *Polytope* de 1978 (*Diatope*) realizado por Xenakis para la inauguración del centro Georges Pompidou en París, puede consultarse el artículo siguiente: Makis Solomos: *Le Diatope et la légende d'Eer*. Inédito, 2005. Disponible en línea en: <http://www.iannis-xenakis.org/fxe/actus/Solom3.pdf>

Trabajando *in situ*: el sonido del lugar

Mención aparte merecen por fin aquellas disciplinas sonoras que, trabajando específicamente *in situ*, tienen por materia sonora principal la que puede encontrarse en el propio contexto. El vínculo con el lugar pasa aquí finalmente del terreno de la evocación, la representación o incluso la confrontación, al de la escucha y el análisis; el compositor renuncia a un *instrumentarium* exterior e incluso a una intención meramente compositiva para adentrarse en un terreno interdisciplinar situado entre los estudios medio-ambientales (ecología, acústica), las disciplinas proyectuales (arquitectura, urbanismo, artes plásticas, diseño) y las ciencias sociales (antropología, sociología, geografía). En este terreno irán situándose lentamente desde los 60 todo un conjunto de disciplinas híbridas, cuya especificidad quedará marcada en un principio por su diverso origen disciplinar. *Paisaje sonoro*, *arte sonoro "site-specific"*, *diseño sonoro*, son algunas de las nuevas expresiones disciplinares que surgirán en un proceso aún en curso en el que las fronteras son todavía porosas, como abiertas son sus definiciones conceptuales y metodológicas. Es necesario recordar que, al igual que en las propuestas acusmáticas de Pierre Schaeffer, el nacimiento de estas nuevas expresiones será posible gracias a la aparición de la grabación sonora, herramienta imprescindible de análisis que cambiará completamente la relación con nuestro entorno y con cualquier otra manifestación aural.

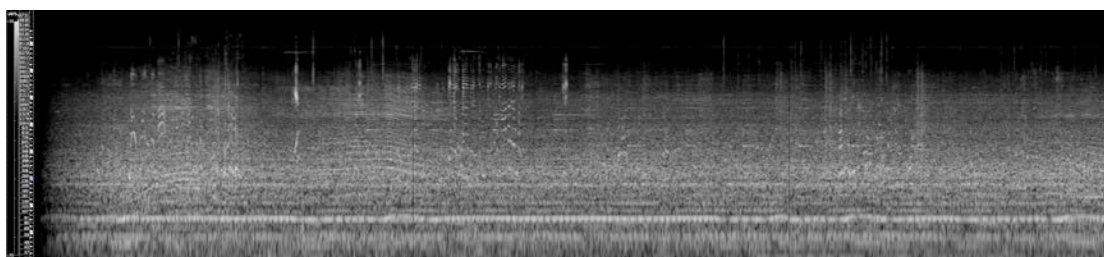


Figura 9: espectrograma (1'). Comienzo de *Puerta del Sol, frente al reloj*, tercer corte de la obra sonora que acompaña la publicación *Paisajes sonoros de Madrid* de José Luis Carles.²⁸

En este terreno de estudio emergente, múltiples son las tendencias y las expresiones resultantes, y sería aquí vano intentar esbozar cada una de ellas; pero sí que podemos proponer una primera aproximación de conjunto a través de un

²⁸ José Luis Carles: *Paisajes sonoros de Madrid*, Colección de Libros de Artista, Las Cajas de Uruk. Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid. Libro + CD audio, 2005.

componente común a todas ellas: la importancia concedida a lo cotidiano, a la experiencia ordinaria del espacio. Las *músicas anecdóticas* de Luc Ferrari primero y el *paisaje sonoro* de Murray Schafer a continuación²⁹ otorgarán una nueva voz a esta dimensión en parte menospreciada en favor del evento, de lo extraordinario. Y este testigo será recogido con convicción tanto desde el terreno de la investigación urbana (por el Laboratorio CRESSON, por ejemplo, donde se desarrollarán todo un conjunto de métodos de análisis basados en diversas formas de reactivación y de recorrido sensorial³⁰) como desde el arte sonoro *site-specific*, dando lugar en este último ámbito a múltiples reinterpretaciones de la cotidianeidad, en acercamientos tan diversos como la realidad amplificada de Janet Cardiff y sus paseos sonoros (*soundwalks*), los recorridos eléctricos (*electrical walks*) de Christina Kubisch o las instalaciones sonoras de Max Neuhaus, Bill Fontana y tantos otros.

En este nuevo modo de escucha de nuestro entorno, lo cotidiano será estudiado como revelador de la esencia de un lugar a través de sus modos y espacios de vida (el trabajo del compositor y ecólogo José Luis Carles es, por ejemplo, un claro exponente de este acercamiento en el ámbito nacional), o bien será alterado de manera a amplificar y mostrar abiertamente sus cualidades (por ejemplo, el particular “punto de escucha”, familiar pero cuasi abstracto, ofrecido por Francisco López en algunas de las obras en que escruta minuciosamente los fondos sonoros urbanos), o incluso elevado al rango de evento continuo³¹. En otras ocasiones, elementos ordinarios de un lugar adquirirán, por un instante, significados al margen de la rutina diaria; este puede ser el caso de la obra de Llorenç Barber en sus *músicas*

²⁹ Raymond Murray Schafer: *The tuning of the world*. Ed. McClelland and Stewart, Toronto, 301 p., 1977.

³⁰ Ver a este respecto la publicación siguiente: Jean-Paul Thibaud / Michelle Grosjean: *L'espace urbain en méthodes*. Marseille, Ed.Parenthèses, 217 p., 2001.

³¹ En una citación ya célebre, proponía Cage: *La actitud que yo adopto es que la vida cotidiana es más interesante que las formas de celebración*, (es decir, de arte) *cuando nos volvemos conscientes de ello. Ese “cuando” es cuando nuestras intenciones se reducen a cero. Entonces, de repente, uno se da cuenta de que el mundo es mágico.* (Trad.del autor): *The attitude I take is that everyday life is more interesting than forms of celebration, when we became aware of it. That when is when our intentions go down to zero. Then suddenly you notice that the world is magical.* Michael Kirby / Richard Schechner: *An Interview with John Cage*, *TDR* (Tulane Drama Review), 10, n°2, 1965, p. 65.

plurifocales: los *conciertos de ciudad*, *naumaquias* y otros eventos festivos de escala urbana³².

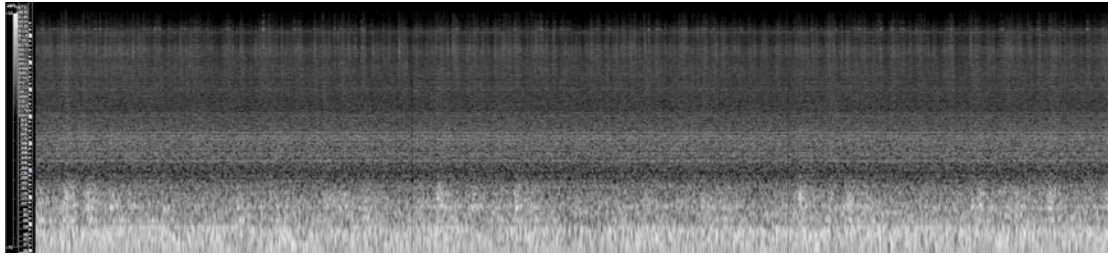


Figura 10: espectrograma (1'). Fragmento de *Building New York*, 2001, de Francisco López, obra que recoge el ambiente característico de la "cara oculta" de la ciudad contemporánea (Nueva York en este caso), de aquellos espacios de infraestructura técnica cuya sonoridad nos resulta tan familiar.

Surgen también en este panorama iniciativas en las que el foco es desplazado por entero sobre quien habita los espacios de la cotidianidad, y no tan sólo en tanto que objeto de estudio sino también como constructores de sus propios entornos e incluso de sus representaciones correspondientes; es este por ejemplo el caso del colectivo *Escoitar* (www.escoitar.org) quien, entre otros proyectos, ofrece la construcción participada de cartografías sonoras, documentos que se alimentan de las grabaciones realizadas libremente por los propios habitantes.

Panorama muy extenso y en plena expansión por tanto en el que se cruzan disciplinas, objetivos y metodologías de trabajo, y que tiende hoy en día a encontrarse lentamente bajo el apelativo general de *estudios sonoros* (*sound studies*), en busca sin duda de una coherencia y peso que le confiera finalmente la visibilidad y reconocimiento que necesita por parte de la comunidad científica y profesional.

³² Para acompañar a Barber en aquellos elementos e ideas que fundan sus intervenciones urbanas, puede consultarse la siguiente referencia: Llorenç Barber / Monserrat Palacios: *La mosca tras la oreja*. Ediciones Autor, Colección exploraciones, Madrid, 2009, pg.195-211.