

Resonancias, de aquellos lugares entre sonido y espacio...

Resumen

Sonido y espacio han protagonizado desde siempre un diálogo fértil pero incompleto en el que rara vez ha podido hablarse de equilibrio. Urbanismo y acústica, música y arquitectura se han apropiado sin digestión previa del concepto de “espacio sonoro”, noción que posee, sin embargo, un interés innegable en virtud de sus múltiples conexiones transversales.

Las instalaciones sonoras *Punto de escucha* (Moriarty, Madrid, 2010) y *Resonanser* (St Jacobs, Estocolmo, 2010), alimentarán una reflexión en busca de una relación equilibrada espacio-sonido.

Palabras clave: espacio sonoro, experiencia cotidiana, modo de escucha, instalación sonora, tiempo real, “site-specific”.

Resonancias,**de aquellos lugares entre sonido y espacio...***Espacio, sonido*

“Espacio”: ¿espacio...?, ¿sus límites?, ¿cuánto contienen?, ¿materia y/o energía? Pocos términos tan precisos (supuestamente) resultan al tiempo tan ambiguos. Acotamos entonces dicho espacio, indicando cuál de nuestros sentidos está en juego: espacio visual, sonoro, olfativo, táctil, etc. Tradicionalmente, el “espacio” referido por arquitectos y urbanistas corresponde al definido por el sentido de la vista (límite “físico”, luz y sombra) y ocasionalmente el del tacto (cualidades superficiales de la materia). El papel de los demás sentidos ha sido, hasta la fecha, residual, normativo o, en el mejor de los casos, evocativo.

En las disciplinas espaciales, una nueva conciencia sensible y corporal recupera hoy progresivamente cuantas expresiones perceptivas permiten ensanchar este espacio “material” (visual y táctil). Este esfuerzo procura, en lo esencial, rescatar la experiencia temporal y cotidiana del espacio, rompiendo así con una larga tradición de escenografía urbana en la que quien habita tan sólo ocupa dicho espacio, pero sin derecho a reinterpretarlo y transformarlo.

De cuantas expresiones quedaron desterradas de esta arquitectura escénica, el sonido es sin duda la que mejor recoge esta experiencia temporal del espacio. En tanto que “tiempo cualificado” (en las palabras del filósofo francés Jean-François Augoyard¹), la expresión sonora nos proporciona una imagen dinámica de cada lugar, en la que el contexto “material”, arquitectónico, actúa como caja de resonancia de las situaciones diarias que dan vida a dicho espacio. Quienes habitan un lugar recuperan así finalmente el protagonismo que nunca debieron perder en tanto que verdaderos artífices de un entorno.

De este modo, el concepto de “espacio sonoro” ofrece un contrapeso en la balanza entre arquitectura material e “inmaterial”, entre espacio proyectado y espacio vivido, experimentado. Pero si el concepto de “espacio” parecía ya difícil de definir, el significado de este nuevo “espacio sonoro” pudiera resultar aún más oscuro. ¿Qué representa? ¿De qué hablamos al utilizar este concepto?

Entre sonido y espacio, un ya viejo diálogo ha permitido explorar y tejer toda una serie de vínculos que, sin embargo, rara vez han logrado compensarse, encontrar un equilibrio. Sonido y espacio han protagonizado un diálogo fértil pero incompleto que se enfrenta a una multiplicidad de “espacios sonoros”. Entre partitura, espacio de difusión, realidad virtual y calidad ambiental, este concepto de “espacio sonoro” ha sido zarandeado y reinterpretado al gusto por cada disciplina, a través de un baile en paso quebrado de evocaciones y sugerencias. Urbanismo y acústica, música y arquitectura se han apropiado - sin digestión

¹ **Augoyard, Jean-François** (1991): *La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ?* Le Débat, mai-août, n°65, 9 p. Disponible en línea en: http://doc.cresson.grenoble.archi.fr/opac/doc_num.php?explnum_id=55

previa - de una noción que posee, sin embargo, un interés innegable en virtud de sus múltiples conexiones transversales².

Del sonido al espacio / Del espacio al sonido

Este diálogo descompensado entre espacio y sonido ofrece diferentes rostros en función del modo de relación establecido entre ambos. Cuando el modo de estudio parte del espacio para acercarse al fenómeno sonoro, en algún lugar entre urbanismo y acústica, el “espacio sonoro” se identifica con el combate contra el “ruido” urbano, enemigo sin rostro, siempre cuantificado pero rara vez descrito. Aparecen en este apartado 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 a otra de naturaleza “positiva”, en la que ciertos parámetros sonoros de orden cultural (reverberación, claridad, etc.) debieran fomentar determinados modos de placer auditivo y 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” o de “auralización”, 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 siempre el mejor camino en busca de una impresión de realidad. Como cualquier otra forma de *simulacro*, el espacio sonoro virtual requerirá de una cierta dosis de exceso para intentar suplir la experiencia misma “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 y, en ocasiones incluso naufragar... En este terreno se encuentran en prioridad las diversas expresiones del fenómeno musical, cuyo espacio sonoro presenta diversos niveles cruzados de lectura - en palabras del musicólogo y compositor Francis

² Para profundizar en las diversas expresiones contenidas en el concepto de “espacio sonoro”, puede consultarse el trabajo siguiente: **Atienza, Ricardo** (2008) : *L'identité sonore urbaine*. Tesis doctoral en Arquitectura y Urbanismo. UPMF-ENSAG-Laboratoire CRESSON / Universidad Politécnica de Madrid. Grenoble (Fr). 2 volúmenes (301 + 97 p.) + 3 CD's. Disponible en línea en: <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00403584/fr/> P.13-19: *Quel rapport entre espace et son?*

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, con innegable vocación de independencia plástica, pueden representar dicho extremo)⁴.

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, de *paisaje sonoro* e incluso en alguna medida en ciertas obras *acusmáticas*) 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 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 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 persigue 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

³ **Bayer, Francis** (1981): *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*. Ed. Klincksieck, col. Esthétique, Paris, 216 p. 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 caso: **Hellstrom, Björn** (2003): *Noise design : architectural modeling and aesthetics of urban acoustic space*. Bo Ejeby Forlag, Goteborg, 263 p. P. 84-98, Capítulo V: *On Notation*.

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”.

secuencias de variaciones donde lo esencial no es ya el propio sonido sino el modo en el 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 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 dudar. En ocasiones se trata de determinadas señales sonoras típicas, exclusivas, incluso de naturaleza patrimonial: campanas, sirenas, usos y oficios particulares, 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 cotidianos⁶. Sabemos “leer” nuestros espacios sonoros, y lo hacemos a cada instante, sea en nuestros hogares o en el espacio público.

Resonancias, sonido en espacio, espacio en sonido

Esta última expresión del espacio sonoro, la del espacio que “suena”, la del sonido-espacio, constituye precisamente el objeto de las instalaciones *Resonanser* (*Resonancias*, Sankt Jacobs, Estocolmo; Atienza / Sand / Wahlström) y *Punto de escucha* (Galería Moriarty, Madrid; Atienza / Carles / Palmese / Padilla), instalaciones sonoras en tiempo real presentadas respectivamente en Enero y Octubre del presente año (2010).

⁶ 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: **Augoyard, Jean-François / Torgue, Henry** (éds.) (2006): *Sonic Experience. A Guide to Everyday Sounds*. McGill-Queen's University Press, Montreal, 216 p.

La iglesia de Sankt Jacobs, en el centro de Estocolmo, ofrece una respuesta sonora densa y difusa que parece cargar con todo el peso de la memoria que albergan sus paredes. Sankt Jacobs es un edificio iniciado a finales del siglo XVI que combina en su composición elementos del gótico tardío con otros renacentistas e incluso barrocos. Su volumen interior posee una acústica muy particular, caracterizada por una reverberación amplia en espectro y dilatada en tiempo -más de 3 segundos-, así como una fragmentación notable de su espacio sonoro, transformado en verdadera *secuencia* de ambientes diversos al desplazarnos en su interior. La Galería Moriarty, espacio en las antípodas de S. Jacobs por su geometría clara, su volumen sencillo (el espacio de exposición) y una dimensión mucho más reducida, ofrece también una acústica relativamente reverberante, fruto del absoluto desnudo de sus superficies lisas y duras, pero un espacio sonoro unitario o al menos relativamente homogéneo. Estas características le confieren una respuesta sonora de mayor claridad e inmediatez donde el visitante puede apropiarse con mayor facilidad de su espacio sonoro.



Figura 1: Punto de escucha. Espacio expositivo de la Galería Moriarty, Madrid, en 4 momentos de la instalación *Punto de Escucha*. Puede contemplarse en la imagen la instalación lumínica *¿Qué significa orientarse en el pensamiento?* De la artista Darya Von Berner, instalación que acogía como contexto espacial y ambiental al proyecto *Punto de escucha*.

Las instalaciones propuestas en Sankt Jacobs y en la galería Moriarty, aún presentando diferencias notables en su forma final, responden a un mismo modelo de intervención e interacción con un contexto. Ambas persiguen en primer lugar ofrecer una respuesta específica a cada uno de estos espacios (“site-specific”), adaptándose y adoptando las condiciones materiales y técnicas locales. Ambas buscan igualmente que el visitante pueda entrar en un diálogo “espontáneo” con el espacio que lo rodea, explorándolo libremente con cuantos sonidos sea capaz de generar, e invitándole de este modo a participar activamente en la construcción de dicho espacio. La instalación, desde este punto de vista, no es más que una herramienta, un dispositivo cuya función es amplificar este diálogo entre la persona y el contexto, de manera a comprender mejor la importancia de esta relación.

Esta forma de intervención “específica” en cada contexto requiere una inmersión dilatada en el lugar y en sus propiedades acústicas y arquitectónicas de manera a comprender y extraer todo el potencial sonoro de cada uno de estos espacios, así como una flexibilidad máxima a la hora de explorar los elementos que componen la identidad sonora y espacial de lugares tan diferentes en su geometría y atributos sonoros. Dicha flexibilidad fue posible en este caso gracias al empleo de procesos sencillos, ligeros y extremadamente maleables de manipulación y difusión sonora; estas características se materializaron, por ejemplo, en el

empleo exclusivo de los sistemas de difusión sonoros presentes en el lugar, o en la utilización de formas y herramientas abiertas de tratamiento de audio (programación gráfica).

Esta misma flexibilidad concierne también al modo en que dichas instalaciones son “explotadas”, desde el recorrido libre (pero “interferido”) del espacio por parte del visitante, hasta expresiones más afines a la improvisación musical. Se abre así la puerta a un amplio abanico de posibles formas de expresión sonora en el marco trazado por la confluencia de arquitectura, acústica y arte sonoro, en el que investigación y práctica van necesariamente de la mano.

Escuchando un espacio

Estos modos de exploración del espacio sonoro suponen un *diálogo a tres, abierto*, entre emisor, espacio y oyente; diálogo modulado por un sistema de captación, tratamiento y difusión sonora en tiempo real en el que las transformaciones inducidas en dichos ambientes sonoros buscan un cambio en el estado perceptivo del visitante en favor de una escucha activa y consciente. Pero una escucha consciente no sólo de la materia sonora en sí, desvinculada de su contexto, sino de cuantas cualidades espaciales, sociales e incluso culturales es portadora. Para ello, la única materia prima empleada en dichas instalaciones está formada por sonidos generados en el propio espacio, sean estos “espontáneos” (i, de los propios visitantes) o instrumentales (ii), fruto de la improvisación sonora [Audio 1]⁷.

La primera expresión (i), basada en los sonidos naturalmente producidos en el espacio por quienes lo visitan, supone una invitación a la escucha, una apertura a los sonidos que nos rodean cotidianamente en un juego de umbrales perceptivos y tenues equívocos. Para ello, la materia sonora es alterada al límite de lo perceptible de manera a interrogar nuestra experiencia del espacio en el que estamos inmersos. Dimensión, escala, distancia, posición, densidad, textura,... son sólo algunos de los parámetros espaciales y materiales “de referencia” que son aquí puestos en entredicho a través de la modificación sutil de los rasgos sonoros correspondientes⁸. Esta situación de interacción cotidiana “interferida” busca igualmente una mayor conciencia de nuestro papel como productores sonoros y no únicamente receptores, víctimas de los sonidos-ruídos que los demás puedan producir; en este sentido, la invitación a explorar abierta y sonoramente el espacio fue explícita en ambas instalaciones. Finalmente, un último componente viene a sumarse a los aspectos que han querido cuestionarse en estas instalaciones, y es la importancia de la dimensión corporal y enactiva de nuestra relación con el lugar.

⁷ [Audio 1], **Punto de escucha**: Instalación *Punto de escucha*; exploración del espacio sonoro de la Galería Moriarty por parte de un visitante, empleando para ello su voz y percutiendo en las paredes y pilares de la galería.

⁸ Para este trabajo de asociación y “distorsión” de atributos espaciales y sonoros es de particular interés la publicación citada anteriormente (nota 6). En ella, el Laboratorio CRESSON nos propone el concepto de “efecto sonoro” como herramienta transversal de comprensión y descripción de un ambiente sonoro. **Augoyard, Jean-François / Torgue, Henry** (éds.) (2006): *Sonic Experience. A Guide to Everyday Sounds*. McGill-Queen's University Press, Montreal, 216 p.

La segunda variante “instrumental” (ii), de improvisación musical, busca dilatar, “amplificar” sensorialmente la experiencia de este espacio mediante la construcción compartida (entre espacio/s, músicos y visitantes) de ambientes sonoros estrechamente vinculados al carácter del lugar. Esta segunda práctica toma la forma de improvisaciones dialogadas entre la exploración espacial de los músicos y visitantes, y el espejo interrogante de la electrónica en vivo [Audio 2]⁹.



Figura 2: Resonanser. Iglesia de Sankt Jacobs, Estocolmo. (i) Nave central, (ii) una de las bóvedas de la nave central, (iii) T. Wahlström (saxofón) en uno de los pasajes de la instalación.

El fin perseguido en esta práctica de la improvisación musical no es la creación de una obra sonora o musical, tal y como la entendemos tradicionalmente, sino la propuesta de una situación particular de escucha en la que sea posible establecer una relación íntima con el lugar y cuanto lo compone. En esta frontera de la expresión sonora, el sonido aspira a ser una voz que explora cada rincón del espacio y nos devuelve, en sus múltiples reflexiones, un retrato caleidoscópico, fragmentado y coherente al tiempo de dicho lugar [Audio 3]¹⁰.

De nuevo vuelve aquí Luigi Nono a servirnos de guía 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, quedando como pura exploración *in situ*¹¹. 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 *Post-prae-ludium N°3*, Nono y Fabbriciani (flautín) prestan su voz al espacio; es éste modo de renuncia el que hemos querido prolongar y profundizar en *Resonanser* y en *Punto de escucha*.

⁹ [Audio 2], Resonanser 1: Fragmento de una de las sesiones de improvisación sonora realizadas en el espacio de la iglesia / Saxofón (T. Wahlström) y electrónica en vivo (R. Atienza).

¹⁰ [Audio 3], Resonanser 2: Improvisación con participación activa de los visitantes, en la que el espacio es explorado a partir de elementos percusivos sobre los propios superficies y mobiliario que componen la iglesia.

¹¹ 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>