

Oir sin ver

Federico Schumacher Ratti
Compositor
info@federicoschumacher.cl

La tecnología de fijar y reproducir sonidos sobre un soporte ha cambiado muchas de nuestras concepciones centenarias respecto a la música, su composición, representación y mecanismos de transmisión. Hasta hace poco más de cien años, el vehículo principal de transmisión musical era la partitura, la forma habitual y casi exclusiva de representación era la ejecución en vivo de los instrumentos musicales. La composición estaba centrada solamente en esos mismos instrumentos y su soporte era el papel. Hoy -si bien todo lo anterior sigue siendo de actualidad-, se han sumado otros mecanismos de transmisión, otros materiales sonoros, otras situaciones de representación del hecho musical que amplían nuestras posibilidades creativas y estéticas.

La invención del Fonógrafo primero y el Gramófono después, fueron los primeros eslabones en la fijación sobre soporte de sonidos. Desde 1870 a la fecha¹, se ha avanzado enormemente en la calidad de fijación y reproducción de los sonidos, existiendo hoy soportes digitales que pueden reproducir frecuencias de hasta 96 Khz. (frecuencia de muestreo: 192 Khz.), casi cinco veces más agudas de lo que el oído humano puede percibir. Grabar y reproducir ha significado la posibilidad de desolidarizar el evento sonoro de la fuente que lo produce, por una parte, y la reproducción casi *ad infinitum* de este evento a deseo del auditor. Si a lo anterior sumamos las ya antiguas invenciones del teléfono y la radio, vemos ampliado el cambio de unidad de tiempo y espacio de que gozaba el hecho musical o sonoro hasta ése momento, para hacer de esa unidad algo relativo, eventual y que queda en definitiva, a discreción del auditor.

¹ El primer Fonógrafo fue inventado por Thomas Alva Edison en 1877.

La irrupción de las músicas llamadas concretas y electrónicas en 1948 y 1951 respectivamente, son tributarias de estas tecnologías de fijación y reproducción sonora, así como del cambio en la relación causa-efecto en la música. Con ellas, además, surgen en nuestro universo sonoro materiales considerados no aptos para la música, o simplemente no musicales. Además, en muchos casos, ya no podemos identificar la fuente que origina los sonidos. Ella nos es desconocida y a menudo, cuando logramos identificarla, contraría todo lo que habíamos considerado hasta el momento como instrumento musical.

El soporte, sea éste cinta magnética, disco compacto, disco duro de computador o lector de mp3, se ha transformado cada vez más en nuestra principal fuente de interacción con la música, haciendo de la audición de productos musicales un acto cada vez más individual y personal. El concierto, la representación en vivo de las obras musicales, es hoy una situación eventual, lejos, secundaria en la cadena de transmisión. En cierto sentido, la omnipresencia del soporte es también el triunfo de la escucha acusmática, en realidad de la *situación acusmática*, “aislando el sonido del complejo audiovisual del cual él formaba parte inicialmente²”.

Más aún: el soporte ya no sólo es el contenedor o el vehículo de transmisión, o almacenador de la música. Muchas veces es también el objeto de la obra, es decir, éste se transforma en su destinación y en su medio de representación. Paradojalmente esta situación que se pensaría, sin ser tal, como un aspecto particular a la música acusmática, comienza a hacerse visible en algunas músicas populares e inclusive, académicas, originalmente de concepción instrumental. Un caso interesante e ilustrativo es Gustavo Becerra, quien en dos de sus obras recientes, el *Concierto para cuatro pianos sampleados* (2004) y *Poema, para percusiones sampleadas* (2007) explícitamente habla de “música computacional” para referirse a ellas.

² Michel Chion: Guide des Objets Sonores. INA/GRM - Buchet/Chastel. Paris, 1983.

En rigor, se trata de obras compuestas con un estricto lenguaje instrumental, aunque ampliando gracias al ordenador, sus posibilidades de registro y de interpretación. Sin transformaciones sonoras o adición de sonidos de síntesis, el material sonoro se ciñe al corpus instrumental citado: piano y percusiones. No existe invención de materiales y tal vez el único recurso proveniente de la música electroacústica que en ellas se explota, es la panoramización de los sonidos/instrumentos, sobre todo en la segunda de las piezas. Para el *Concierto*, Becerra anota explícitamente que “algunas de sus partes pueden ser confiadas a pianos acústicos³”. Entendemos entonces que la obra ha sido pensada para ser ejecutada principalmente por medio del soporte. La presencia o no de ejecutantes reales es eventual y su rol, en caso de que lo hubiera, sería solamente parcial. En *Poema*, Becerra insiste en este formato, agregando para referirse a ella el término “música cibernética⁴”.

La escucha acusmática supone la disociación entre el sonido y la fuente que lo emite, para así concentrar la atención en el objeto sonoro en sí mismo, en sus características propias, sin la mediación del “complejo audiovisual”. Por extensión, la audición reducida (*écoute réduite*), propone la focalización de la escucha en los aspectos intrínsecos de la obra, privada esta de la gestualidad visual que su representación habitual impone. Pero ¿qué ocurre en el caso que comentamos, donde el material sonoro hace referencia directa a las fuentes sonoras? En estas obras podemos imaginar no sólo los instrumentos, también su ejecución, disposición en un espacio dado, los intérpretes quizás. Nuestra mente vuelve a ser referencial y las imágenes visuales pueden perfectamente dominar nuestra atención por sobre la concentración en los aspectos puramente sonoros. Lejos estamos entonces de la electroacústica y la acusmática, tanto por lenguaje compositivo como por estética. Nos situamos, como consecuencia en un espacio distinto, el de la *obra para soporte*. Distinta a la obra *sobre* soporte acusmática, cuya vocación sigue siendo el concierto, la representación pública, y

³ Federico Schumacher: Catálogo de las obras electroacústicas de Gustavo Becerra-Schmidt. RMCh 207, año LXI, Enero-Junio 2007.

⁴ Si el término aquí utilizado es pertinente o no, escapa a los objetivos de este artículo.

en la cual el soporte se mantiene sólo como el medio de fijación/reproducción de la obra, no su objeto final.

En este espacio el maestro Becerra no es un precursor, más bien constata su pre-existencia: ciertas músicas populares hace rato ya lo utilizan. Piénsese en las llamadas músicas de productor, las “músicas envasadas” o en ciertas músicas de baile que jamás saldrán de su soporte y de la pista. La unidad de tiempo y lugar se produce entonces entre el auditor y la tecla “play”. Algo similar ocurre en las obras de Becerra que hemos comentado y para las cuales él mismo anota: “entre sus posibilidades se encuentra el desarrollo de un nuevo "sinfonismo", emancipado de la tradicional sala de conciertos, cuyo amanecer ya nos está regalando su calor y nos deja disfrutar de su creciente luz⁵”.

Esta particular situación es resultante por supuesto de una conjunción de tecnologías: las ya señaladas de fijación y reproducción de sonidos, aquellas que involucran la notación musical y su intercomunicación con bancos cada vez más amplios y especializados de sonidos instrumentales y sintéticos, disponibles para su uso inmediato. A ellas –y otras- se suma tal vez la más determinante de todas: la ya centenaria tecnología del altavoz.

Es paradójico lo que ocurre con la tecnología de los transductores, a pesar de su trascendencia en la cadena electroacústica. Pues de todas las utilizadas en esta cadena, es la única que ha permanecido casi inmutable en sus principios electromecánicos desde hace más de cien años. Su desarrollo se ha concentrado en la utilización de nuevos materiales de construcción y mejoras de diseño, pero en comparación con otras tecnologías aquí citadas, su concepción básica no ha variado. Por ello muchos problemas acústicos aún subsisten en el altavoz, en particular la direccionalidad en la restitución del sonido. Esta característica hace que al momento de establecer campos acústicos virtuales (estereofonía, por ejemplo), se necesite situar en una ubicación espacial precisa a los auditores, de

⁵ Gustavo Becerra-Schmidt: Palabras iniciales (2008).
http://www.pueblonuevo.cl/pn_site/pn_cat_036.htm

otro modo estos quedan fuera de ése campo virtual y la percepción de la imagen espacial se distorsiona. Las investigaciones llevadas a cabo en el ámbito de la restitución espacial de los sonidos, se han focalizado esencialmente en la resolución vía software del problema, como ha ocurrido con el *Spat* desarrollado en el Ircam, o las tecnologías *Ambisonics*. Más, estos desarrollos no logran resolverlo integralmente al no abocarse a la creación de una nueva tecnología de transducción.

A pesar de lo anterior, “El Altoparlante es probablemente hoy el más grande denominador común de nuestras vidas. El video, la multimedia, los automóviles, los teléfonos nos modelan una nueva vida sonora⁶”. Nos hemos habituado a escuchar a través de ellos: música, conversaciones, noticias en televisión, señales de alarma, etc; y el altoparlante se encuentra asociado a las más variadas actividades humanas y sociales. La cultura del altavoz se ha apoderado de nuestro entorno sonoro y de nuestras vidas, por lo que ¿cuán ajeno es hoy para la gran mayoría de los habitantes de nuestro planeta, el enfrentarse al fenómeno musical casi exclusivamente por medio de altoparlantes? Lo decíamos líneas arriba, la representación en vivo de las obras musicales es lejos una situación secundaria en la cadena de transmisión y por ello, es tal vez ahora cuando culturalmente nos encontremos más preparados para enfrentarnos a la escucha acusmática, para *oir sin ver*.

Extrañamente buena parte de los compositores parecen no querer apropiarse de este momento único en la historia de la música, en el cual tanto por tecnología como por cultura, ya nada se interpone entre la obra y el auditor. La eliminación del complejo audiovisual, más que situarnos en una semi orfandad de estímulos, al haber perdido la visión, es el puente hacia la concentración en la música y nada más que en la música⁷. En los estímulos en que las construcciones sonoras pueden por sí mismas provocar en los auditores, en la necesidad para

⁶ Christian Leblé: Appel à projets 2009. http://www.phonurgia.org/concours_regle.htm

⁷ Espero que se me entienda bien: en ningún caso estoy negando las referencias extramusicales que una obra pueda tener, ni menos planteando una suerte de nuevo neo-clasicismo.

estos de reemplazar, por imágenes virtuales, mentales y personales, aquellas que impone la simplicidad de una puesta en escena comunitaria, pero a la vez facilista, de la representación de la obra y su ritual milenario. Ritual malentendido a veces, que relega fuera de algunas salas de concierto otras formas de representación, como la acusmática, que no son sino un complemento a las ya existentes por supuestamente no cumplir con todas las exigencias del rito.

Tal vez las nuevas tendencias hacia lo multimedial, lo transmedial, lo intermedial, sean no sólo un producto de la emergencia de las nuevas tecnologías que las hacen posible. Sino un intento de reestablecer, de un modo distinto, el paradigma del complejo audiovisual que pareciera, para algunos, ser parte indisoluble de la representación de la obra musical. Más, esta tendencia puede fácilmente confundirse en el laberinto de la tecnología, perdiendo el norte de la creación, para concentrarse peligrosamente en la sublimación del “patch”, del medio más que la obra, de la forma más que del fondo, debido a una reflexión precaria o ausente del todo, de los diversos mecanismos de transmisión y representación musical hoy posibles.

Finalmente, lejos está nuestro ánimo de un conservadurismo en cuanto a la ampliación de formatos y exploración de nuevos medios, pero el uso de toda tecnología requiere de la reflexión en cuanto a su pertinencia en el proceso creativo. Es por ello que es preocupante la falta de rigor estético y musical que a veces se percibe en muchas obras donde las tecnologías multimediales se encuentran presentes. Estas cortas reflexiones han querido solamente evocar un par de aspectos a ser discutidos más ampliamente, cuyas consecuencias creativas son y pueden ser de interesante desarrollo en nuestro arte musical.