

¿Distaba mucho entre el Longina músico y el audio-instalador? ¿Qué aspectos acentúan el uno y el otro?

...en realidad no me considero músico, al menos en el sentido tradicional de "tejedor de melodías" o "compositor de canciones". Carezco de formación musical académica (aunque actualmente estudio musicología y si he tenido que retomar estas herramientas) y nunca he sentido atracción por lo "musical".

Por lo que si he sentido una atracción fatal es por el sonido (audio) y lo he convertido en un fin en mi vida y hasta en una profesión. Así que no existe distancia alguna entre Longina músico y Longina audio \_ instalador, porque son, o soy, un amante del sonido y del placer de escuchar. Me gustaría convertirme, como a Llorenç Barber, es un maestro de la escucha y poder contagiar esta pasión a los que me rodean.

"Los sonidos no son sólo símbolos, también son actos" (Llorenç Barber). ¿Es esto lo que pretendes hacer patente con la combinación de Audio + Acción? ¿En qué consiste exactamente?

...hace unos minutos contestaba a la misma pregunta formulada por Guillermo Escudero, el gestor de la página chilena [www.loop.cl](http://www.loop.cl). Estas palabras, que Barber pronunció en el año 93, dentro de un artículo titulado "Los Dioses Muertos" para el número 153 de la Revista de Occidente, dedicada enteramente a lo sonoro, han provocado mucha admiración y, lo que más me fascina, una inquietud admirable en los que las escuchan. Trataré de explicarte lo que pienso de esta frase tan sentencial. Cuando Barber habla de los sonidos como "actos" y los excluye del mundo "simbólico" yo entiendo que el sonido reúne varias características que lo hacen independiente de otros tipos de lenguaje, y que su condición es de "autonomía" respecto a otros modos de comunicar. El sonido carece de significado, es por lo tanto, signifiante. Se auto-gestiona y auto-explica, no se apoya en acontecimientos exteriores porque no los necesita, y aquí es donde aparece su condición de "autosuficiente". Huye de las trampas del lenguaje y discurre libre y espontáneamente, narra el presente, obvia las perversiones del discurso cultural y no triunfa porque busca el encuentro constantemente. Quiere circular, correr por el espacio y llenarlo todo, apropiarse de todo. A un sonido no podemos darle la espalda, como hacemos con un cuadro o una escultura cuando no nos gusta, y cuando hacemos sonar un sound system en una habitación, su sonido "llena" todo el espacio posible. Por estas razones, el poder del sonido como elemento comunicador es realmente grande. Por otro lado está el concepto de "tiempo real", es decir, la característica más importante del audio: solo puede escucharse a lo largo del tiempo, concretamente del tiempo que dura esa pieza sonora. El sonido es tiempo y, siempre, tiempo real. Por todo ello, el sonido es un "acto", y no un símbolo. Este razonamiento se puede extrapolar sin ningún tipo de dudas al nuevo discurso sonoro que defiende la Estética del Error, o a la laptop\_music, si quieres, en la que el medio se ha convertido en el mensaje. Mi discurso, es pues, una actitud de búsqueda por la naturaleza enigmática del audio como producto tangible, es decir, una combinación, como bien dices, entre audio (la materia) y acción (el modo en que se presenta el audio).

¿Cómo se llega a producir la interacción artistas/público/obra (por ejemplo, en las presentaciones del IFI)?

...el festival IFI, del que formé parte como co-director y artista, sirvió de plataforma de experimentación, tanto para los artistas que participaban como para el público al que se emplazó. Cuando lo concebimos, pensamos en un laboratorio en el sentido más literal de la palabra: un lugar para explorar. Varios artistas (como es el caso de Sr. Pause) presentaron instalaciones en las que el público debía interactuar para que la pieza funcionara, (en el caso de este artista, el público debía circular y tocar membranas para activar sensores y efectos). Esta es la manera tradicional y más evidente de interactuar, pero nosotros diseñamos el encuentro para que la interacción se produjera a nivel personal e interno, es decir, procuramos que las propuestas sonoras tuvieran la suficiente calidad para provocar en el espectador un deseo y, como no, placer puro y duro. Por ello tratamos de instalar sound-system de alta calidad y acondicionar los espacios para percibir con mayor calidad los sonidos generados en los conciertos. El caso más llamativo y paradigmático fue la creación de lo que llamamos CDAA (Cámara de atención auditiva), un espacio totalmente oscuro y acondicionado acústicamente en el que los artistas interpretaban su obra sin ser vistos y el público carecía de uno de los sentidos que más distraen a la escucha: la vista. Con este espacio conseguimos dos aspectos muy importantes para entrar en el discurso del "audio" como elemento único: por un lado desaparecía la idea de "autor", ya que este no se veía y no había comunicación visual y por otro aparecía la idea de "poder" del

sonido (imaginaros en una sala completamente oscura rodeados de potencia sonora). Aunque no tuvo mucho éxito esta sala (el público se asustaba), nos sirvió a nosotros para conocer más de cerca el poder subversivo del audio y para romper de una vez esa actitud pasiva de las personas que acuden a un evento con la actitud de "mirar" y no ser visto. Esa fue y es nuestro modo de interactuar con el público.

¿Qué papel puede jugar en ello la electrónica? ¿Significa realmente una revolución?

...ya no podemos hablar de revolución porque ese tren ya ha pasado, sin duda. La electrónica ha jugado y juega un papel fundamental en el sentido de que aporta nuevos registros tímbricos (si Schoenberg, Ravel o Debussy levantarán la cabeza y pudieran trabajar con un power book...). Ahora podemos hablar de "discursos digitales" y "actitudes contemporáneas", ahora debemos hablar del binomio artista-ciencia y de la necesidad de crear nuestros propios instrumentos (programación) para aportar algo nuevo. La electrónica (o mejor dicho, "la electricidad") ha cambiado de nuevo el paradigma musical y ha separado con fuerza a unas generaciones de otras, me refiero, por un lado, a los herederos de las vanguardias europeas cuyo discurso ha caducado (léase Stockhausen, Berio, Nono, Ligeti) y por otro a los herederos de la revolución electrónica de la última década del siglo XX. Unos tratan de acercarse a los otros y muy pocos lo consiguen, sobre todo porque es posible que este acercamiento no tenga sentido. Resumiendo, pienso que el humano necesita nuevos timbres, y es la electricidad la que puede aportarlos.

¿Representa el laptop la popularización del arte sonoro?

...sí, el laptop es la herramienta más popular y la puerta definitiva a este mundo, es la guitarra de los años 60-70. Cuando vives cerca de un portátil, trabajas con él o lo utilizas como extensión de tu cuerpo, se va abriendo una nueva puerta virtual que te facilita la entrada a este discurso, a este paradigma. El ordenador portátil es, quizás, el gran icono del arte sonoro actual.

¿Cuál es el componente humano del 'error digital'? ¿Qué lo hace atractivo?

*"Son los errores los que guían la evolución; la perfección no ofrece ningún incentivo para el avance"*  
Colson Whitehead [1999]

*"Sólo observo que en las más sofisticadas presentaciones, los errores tienden a ser lejos más interesantes para la audiencia que el éxito".*  
David Zicarelli [1999]

Aquí tienes dos ejemplos de la cercanía entre el error y el humano. De la importancia de aprovechar los desechos y las "basuras" digitales. El error se ha convertido, sin duda, en un elemento capaz de liderar el conocimiento humano. En el caso de la música electrónica, muchos programas y hardware se han popularizado precisamente por su error de diseño. El ejemplo más clásico y recurrente es el del sintetizador de bajos Roland Tb.-303, una máquina creada inicialmente para imitar sonidos de bajos reales, acústicos, pero que su ineficacia lo convirtió en la máquina reina del movimiento acid, que fue uno de los primeros pasos al estado actual de las cosas. Como esta máquina de Roland, muchos códigos de programas se han escrito con fallos que han sido los que han abierto nuevas puertas y así sucesivamente, hasta hoy. Casi me atrevo a decir que somos (el arte, el sonido, el humano), productos de errores, y no hay nada más humano que un error impredecible.

Los paisajes sonoros 'inventados' o digitalmente forzados que creas, ¿qué sentido nuevo adquieren? ¿Es en manipularlos donde reside el verdadero Arte y no en captarlos llanamente de la naturaleza?

...esta es también una pregunta que se repite constantemente y que yo también me hago en muchas ocasiones.

Trataré de responderla con material que manejo habitualmente, citando de nuevo a los clásicos, en este caso a Pierre Boulez:

*(1\*) [...] En la historia de la música apenas existe otra situación en la que el músico haya participado de manera tan radical: la creación del sonido mismo, es decir, la elección del material sonoro, no según su efecto por su carácter obvio (ello sería trivial, pues sólo sería trasladar los problemas de la orquestación o instrumentación corrientes a un ámbito distinto). Se trata, más bien, de la elección del material sobre la base de sus cualidades estructurales internas. El compositor es al mismo tiempo ejecutante, de modo que ejecución y realización adquieren una importancia inusitada. El músico se convierte en cierto sentido en pintor. Influye directamente en la calidad de la realización. [...]*

*[...]En la música electrónica, nosotros mismos debemos construir cada sonido. No se trata de copiar sonidos naturales: la mayoría de ellos son tan extremadamente complejos, que una síntesis sería prácticamente imposible. Por otra parte, la mera idea de pretender crear un sucedáneo del mundo sonoro natural inspira horror. No tendría la calidad de los instrumentos tradicionales ni las cualidades específicas que, con razón, se esperan de los nuevos medios.*

*Este es el punto donde fracasan todos los especialistas en la construcción de instrumentos electrónicos; de naturaleza bastarda y asexuada, los instrumentos electrónicos ni siquiera pueden rozar el verdadero problema de los timbres en el ámbito "artificial". [...]*

Estas palabras pronunciadas por Pierre Boulez en los años sesenta, que provocaron una terrible crisis entre los experimentadores, son hoy palabras caducas ya que, afortunadamente, los instrumentos digitales y las herramientas software consiguieron introducir un nuevo lenguaje sonoro que en muchos casos, aporta más riqueza tímbrica que la que puede ofrecer la naturaleza por si misma, sin esta alteración digital. Mis grabaciones de campo son pues, un guiño amable a la naturaleza y una historia audio-visual contada desde los canales de este nuevo lenguaje. Pierre Boulez ha defendido el sonido natural como "tímbicamente muy rico" e "imposible de emular" (se refería a la falta de sentido que tiene tratar de emular sintéticamente el sonido natural), creo que ahora hemos llegado a una situación muy diferente y esperanzadora, y es que el sonido digital no solo ha igualado la riqueza tímbrica del natural, sino que la ha superado aportando un nuevo discurso sonoro. Es aquí precisamente, el lugar en el que habitan mis grabaciones, aunque confieso que no he conseguido, de momento, mi objetivo, ya que no estoy ante los sonidos que busco. Lo que si he aprendido es que los aspectos sociológicos que rodean al sonido son los que definitivamente afectan a las grabaciones, por ello es muy importante "estar allí" en el momento de grabarlos, y cuando hablo de estar allí, no me refiero únicamente a estar presente, sino a empaparse de lo social.

De nuevo resumiendo, obtengo los sonidos por este método y la novedad, si es que existe, es el tratamiento que les aplico posteriormente, ya que una vez descontextualizados cobran vida como elementos autónomos y deja de tener sentido utilizar estos sonidos para reintegrar al espectador en ese paisaje grabado, para disparar su memoria. No comparto, entonces, los postulados de Murray Schafer (ecología acústica) ni los de Pierre Schaeffer (objetos concretos), trato de acercarme al sonido como actor de la escucha.

(1\*) Boulez P.: "En las fronteras de la tierra fértil". Un análisis de los problemas sociales y técnicos referidos a la música electrónica, en *¿Qué es la música electrónica?*, Buenos Aires, Nueva Visión, Págs. 103-123.

¿Por qué crees que deberían revisarse los sistemas de notación actuales en Música?

...en efecto, y más que revisarlos, yo me hago las siguientes preguntas, respecto al nuevo discurso sonoro: ¿existen nuevos instrumentos sobre los que aplicar un nuevo sistema de notación?, porque un laptop, aunque es un instrumento, puede ejecutar miles de programas diferentes, y debido al componente efímero de cualquier programa actual, es difícil establecer un Standard, y más que difícil es absurdo. Aunque se ha roto casi definitivamente con la idea rígida de "autor", ¿tiene sentido que una obra digital pueda reproducirse por músicos que no la han compuesto?. ¿Eric Satie nos ha dado una lección presentando sus partituras originales con expresiones

no convencionales como "toca esta frase como si un gato te arañara la espalda"? ¿Es necesario crear repertorios - canons- de música digital? ¿Qué pasa con los profesionales de la música, con los intérpretes, no tendrán una función importante? Es por estas cuestiones y por muchas otras que se irán planteando con el tiempo, la razón por la que planteo dudas sobre los sistemas de notación actuales, aunque sigo disfrutando mucho con las obras clásicas y con los conciertos de este tipo, como mucha gente, pero soy consciente de que se acerca una gran crisis que replanteará muchos modos actuales.

A tu juicio, ¿cómo es la educación musical que se imparte actualmente? ¿Qué aspectos novedosos puede cubrir la Sonología?

...pienso que, aunque existen centros especializados, no se ha regulado todavía la enseñanza de este "supuesto" nuevo lenguaje. Habitualmente (y debido precisamente a esta falta de regulación) los artistas que han conseguido avanzar, tienen una formación autodidacta, y los más poderosos han inventado su propia herramienta (el caso de Miller Puckete y la herramienta MAX/MSP). Varios son los centros que investigan en este sentido, como el propio CSIC, la Fundación Phonos y, dentro de la oferta privada, la Universidad Pompeu Fabra o centros como el MCAD, todos ellos en España. En cuanto a centros internacionales, destacaría el clásico IRCAM francés (con el GRM), el MIT americano, el ZKM alemán y desde hace unos años, muchos sellos discográficos y pequeños festivales que han servido de escuela a muchos de los artistas que hoy aportan novedades importantes, hablo de encuentros como Transmediale, Mutek, Frequencies HZ y un largo etcétera que crece diariamente. En la página de nuestro colectivo [www.sinsalaudio.com](http://www.sinsalaudio.com), hemos puesto muchos enlaces interesantes en el apartado de links que iremos actualizando a medida que vayamos descubriendo estos lugares fantásticos.

Creo sinceramente, que la Sonología, como nueva formación académica, no aportará nada nuevo, porque me temo que estará enfocada a la gestión y producción de los mass-media, he estado visitando las instalaciones y los programas en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y parece que su destino será formar a buenos profesionales de la televisión y el cine, pero que se apartará del arte sonoro, como es lógico, aunque hay profesores muy competentes.

Bruno R. ([www.proyectoele.org](http://www.proyectoele.org))