

REGÍMENES AURALES

Mikel R. Nieto

Mikel R. Nieto es artista sonoro y parte del equipo del mapa sonoro del País Vasco.

<http://www.soinumapa.net>

Actualmente está desarrollando trabajos teóricos y prácticos sobre la fonografía y sus implicaciones culturales y estéticas.

Aunque la auralidad tiene muchos principios, el término Estudios Aurales es una traducción literal y algo incorrecta de Aural Studies, que a su vez es una transposición de lo que significaron en el mundo académico anglosajón los Visual Studies o Estudios Visuales, los cuales tuvieron un despunte en lengua castellana con el trabajo de José Luis Brea, tanto en la revista del mismo nombre como en la colección de Akal que sigue publicando libros sobre el tema. Cuando Mikel R. Nieto plantea el título Regímenes aurales pone en evidencia la relación con esta historia y especialmente con el texto de Martin Jay *Regímenes escópicos de la modernidad*, desarrollado según el libro *Campos de fuerza* del mismo autor. El texto corresponde a la intervención en el Máster de Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona.

“A lo largo de amplios períodos históricos, las características de la percepción sensorial de las comunidades humanas van cambiando a medida que cambia su modo global de existencia.”

Walter Benjamin
La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica

<http://www.mikelrnieto.net>

Este texto pretende esbozar algunas cuestiones que considero básicas para la comprensión de la práctica fonográfica, como son las cuestiones relativas a la percepción de la realidad, del paisaje y de la representación sonora, y al mismo tiempo quiero introducir aspectos que afectan a esta práctica artística en los distintos procesos de creación y re-creación sonora con grabaciones sonoras. En cualquier caso, este texto no pretende ser una definición de lo que es o no es la fonografía, las grabaciones de campo o las field recordings. El objetivo de este texto es, por un lado, motivar la reflexión y, por otro, introducir la perspectiva de los regímenes aurales con un breve análisis de tres obras sonoras creadas a partir de sonidos grabados.

Partamos de lo que podemos considerar como regímenes aurales, y para esto trasladaré el concepto de los regímenes escópicos desarrollado por Martin Jay en su libro *Campos de fuerza*¹ para el análisis de la pintura. En palabras de Antonio Somaini se pueden definir los regímenes escópicos como un análisis del complejo entramado de esquemas perceptivos, memorias y expectativas que constituyen un papel activo y constructivo del espectador junto con el desarrollo de una reflexión sobre la multiplicidad de los factores culturales, sociales y tecnológicos que estructuran el proceso de mirar².

Además de estos factores culturales, sociales y tecnológicos cabe recordar que existe el factor fisiológico del dispositivo de percepción, que hace que nuestra percepción del mundo difiera entre cada uno de nosotros. Recordando las palabras de Nietzsche, cuando decía con regocijo que si cada uno de nosotros tiene su propia “cámara obscura” con una mirilla diferente, entonces no es posible la existencia de ninguna cosmovisión transcendental³. Adaptando esta mirilla al sistema auditivo, con sus evidentes diferencias, podemos aventurarnos a decir que nuestra escucha difiere entre todos nosotros, comenzando por una cuestión relativa a nuestro dispositivo de escucha, el oído, y –aunque esto pueda parecer a priori algo extremadamente obvio– creo que es necesario hacer hincapié en este punto por varios motivos: porque todos escuchamos diferente unos de otros, porque nosotros escuchamos diferente la misma información sonora en distintos momentos (la repetición no hace sino confirmar las diferencias) y porque nuestra escucha “humana” difiere de los dispositivos de grabación, edición y difusión sonoras.

Si nos adentramos en la cuestión del paisaje, y más concretamente en el concepto de paisaje sonoro acuñado por R. Murray Schafer, podríamos cuestionarnos algunos aspectos que también son reconocibles en la fotografía. Cuestiones como el lugar donde colocamos un micrófono para grabar el paisaje sonoro afectan directamente a la supuesta realidad que grabamos, por lo que me pregunto si es adecuado interpretar las grabaciones como una realidad sonora del espacio o, al menos, como una realidad objetiva y referencial de un momento y espacios concretos, teniendo en cuenta que ese marco que otorgamos de forma arbitraria influye definitivamente en la grabación sonora del paisaje.

Por otro lado, si tomamos como referencia la definición que ofrece la Real Academia Española del término “paisaje”, veremos que hay un factor importante que no debemos olvidar cuando trabajamos con sonido, y es la cuestión del tiempo, que no está reflejada por falta de paridad entre ambos sentidos, el visual y el sonoro. Esta es la definición de paisaje que encontramos en el diccionario:

1. Extensión de terreno que se ve desde un sitio. / 2. Extensión de terreno considerada en su aspecto artístico. / 3. Pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno. En ninguna de estas tres definiciones se tiene en cuenta un aspecto del paisaje que en la fonografía es vital: el tiempo.

Encontramos un ejemplo en pintura, de finales del siglo XIX, donde está implícita la cuestión temporal del paisaje: en la serie titulada *La catedral de Ruan* (1894) de Claude Monet, donde queda patente esta cuestión temporal que queda impresa en el paisaje, a través de la luz y el color. Además, esta serie de pinturas nos recuerda que el paisaje que vemos, y que escuchamos, permanece en constante movimiento. Por esto, ¿Es posible hablar de que una fotografía o una grabación sonora poseen la capacidad de proporcionar la identidad del espacio captado, cuando éste está en constante movimiento y tanto la fotografía como las grabaciones es información fijada?

Otra cualidad del paisaje que considero importante es que éste tiene vida. Además de que sus cambios son constantes a lo largo del tiempo, el paisaje también nos mira y nos escucha, y por lo tanto formamos parte de él en mayor o menor medida, alterando lo que ocurre en el paisaje gracias a nuestra presencia. Podríamos decir que el paisaje existe porque nosotros lo observamos, de tal forma que se establece una relación bi-direccional entre la extensión de terreno y nosotros, una comunicación entre ambos seres vivos. Esto se hace patente en ambientes naturales, donde nuestra presencia varía por completo el paisaje sonoro que escuchamos. Un ejemplo es en el momento en el que los animales varían de registro sonoro al sentir nuestra presencia en el espacio. Ser consciente de estos aspectos del paisaje puede ofrecer un ligero cambio de interpretación de las obras sonoras que consideran que registran y muestran un paisaje per se.

Por último, podemos acercarnos a una cuestión que afecta a la creación artística que crea y re-crea realidades sonoras con sonidos fijados en una fase más ulterior, digamos, donde la obra en sí es el espacio común entre el artista y el espectador, esto es, la obra final expuesta. En este espacio, los formatos de escucha afectan a la hora de crear y re-crear en nuestra mente esos paisajes a través de la percepción. Los aparatos son parte de una cultura, por tanto esta cultura puede reconocerse en ellos, como dice Vilém Flusser en su obra *Una filosofía de la fotografía*⁴. Puede resultar obvio recordar que los modos de escucha que se ofrecen al espectador también definen, en parte, la obra final y son, por otro lado, constructores de los modos de escucha. Por decirlo de otra forma, es gracias a estos aparatos de difusión que nuestra percepción del mundo varía y nuestra cultura con ellos. Cabe recordar esto cuando en tiempos de supuestos grandes adelantos tecnológicos parece ser que la calidad de escucha se ha visto minimizada a los pequeños altavoces de un ordenador.

Para adentrarnos en qué consiste esta práctica artística, teniendo en cuenta los problemas expuestos anteriormente, creo necesario conocer brevemente el proceso de trabajo que llevamos a cabo habitualmente los que nos dedicamos a esta práctica. Desde un punto de vista procesual, podemos decir que existen tres procesos claros: el primero, el proceso de grabación, el segundo, el proceso de edición, y el tercero, el proceso de difusión sonora. Estos tres procesos están compuestos a su vez por diferentes modos y modelos de enfocar esta práctica, como también ocurre en pintura y en fotografía, por lo que podemos decir que es en la multiplicidad de posibilidades existentes dentro de estos tres procesos creativos que podemos encontrar factores indicativos para el análisis del complejo entramado que estructura el proceso de escuchar. Tomaremos como ejemplo tres trabajos de artistas sonoros, para perfilar lo que considero que son los regímenes aurales.

El primer régimen es el régimen cartesiano, donde la obra expresa la experiencia natural de lo que escuchamos por una cosmovisión científica. Es, en cierta forma, una transcripción de la atmósfera y éste es su fin. Podríamos decir que parece que lo más importante es el qué y no el cómo se muestran las historias implícitas en el trabajo artístico. Como ejemplo, tomaremos el trabajo *Cedar Creek* de Gordon Hempton, publicado por Peter Roberts Productions en 1990. Las grabaciones son grabaciones per se, es decir, grabaciones sin filtros, ni equalizaciones, ni ediciones⁵. Y el mismo CD trata de transmitir de la forma más fiel posible el sonido del espacio grabado. De hecho, la primera pista es un tono de referencia para que ajustemos el volumen de nuestro equipo de reproducción⁶, con lo que hasta nuestro acto de escucha ya está previsto y configurado previamente para que nuestra percepción, nuestro punto de vista, o más bien nuestro punto de escucha sea unívoco.

El segundo régimen es el empírico, que podríamos definir como el arte de describir, y donde la descripción es más importante que la explicación⁷. Es a través de la fragmentariedad, del enmarcado arbitrario y de la inmediatez que los trabajos en este régimen se expresan, afirmando que la naturaleza se reproduce directamente sin la ayuda del hombre. El ejemplo más paradigmático es *La Selva* de Francisco López, editado por V2 en 1998. Este trabajo sonoro es una ruptura con el mundo cartesiano de las grabaciones per se, porque, en primer lugar, el resultado sonoro es un "tramado acústico formado por una multitud de sonidos"⁸, y en segundo lugar "deliberadamente evito sonidos producidos por el hombre en el momento de la grabación y de la edición"⁹. Existe en todo el proceso de creación de este trabajo un ejercicio consciente

de selección de sonidos que serán editados y mezclados. Y pese a que esta re-creación supone un cambio en la práctica teórica del mal llamado paisaje sonoro, continúa unido al régimen cartesiano, ya que ambos revelan diferentes aspectos de un fenómeno complejo pero unificado.

El tercer régimen es el barroco, donde los trabajos se identifican por sus connotaciones extravagantes y peculiares. Son trabajos opacos, con un carácter indescifrable de la realidad. Tienen cualidades profundamente táctiles o tangentes, lo cual impide inclinarse hacia el oculo-centrismo absoluto de su rival, el régimen cartesiano. El mundo barroco tiene una prolongada tradición de la estética de lo sublime en oposición a lo bello, a causa de su anhelo por una presencia que nunca podría satisfacerse. En parte, podemos decir que el Barroco procuraba representar lo irrepresentable, y como éste era un propósito condenado al fracaso producía melancolía, una característica de la sensibilidad barroca expresada claramente por Walter Benjamin. Como ejemplo sonoro de este tercer régimen podemos tomar el trabajo de Gilles Gobeil, publicado en 1994, *La mécanique des ruptures*. En la descripción del álbum¹⁰ el propio autor nos habla de la relación entre su proceso de creación como compositor con la ilustración de portada del disco, extraída de una vidriera de la catedral de Bourges (Francia), que hace referencia a una rama de la ingeniería civil: "El material que uso está sujeto a restricciones, a una enorme presión, hasta que finalmente se separa, se fragmenta, se transforma"¹¹. Es precisamente esta transformación, presión y fragmentación de la materia sonora la que genera una realidad indescifrable y barroca, completamente nueva, que responde a una nueva realidad y que podemos palpar con nuestros oídos.

Seguramente podamos encontrar más regímenes aurales, o tal vez otros, que estos tres explicados aquí. Este texto pretende ser una breve introducción a la práctica fonográfica y a algunas cuestiones que se me han ido planteando a través de la práctica: salir a grabar, escuchar, editar, escuchar, producir, escuchar... También me sirve para reflexionar, sin mayor pretensión que la de despertar una actitud crítica frente a una práctica relativamente incipiente y que le hace ser una disciplina líquida.

¹ Martin Jay, *Campos de fuerza*, Editorial Paidós, 1993

² Antonio Somaini, *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Editorial Vita & Pensiero, 2005.

³ Martin Jay, idem.

⁴ Vilém Flusser, *Una filosofía de la fotografía*, 2001.

⁵ *No editing, no EQ, only cross fades from one place on the same stream to another*. Gordon Hempton, 2012.

⁶ "The first track is where the stream begins, the lowering ocean tide uncovers the voice of the stream and then we move up that same stream to the source in an ancient forest". Idem.

⁷ "Mi aproximación al ambiente de los sonidos de la naturaleza está carente de objetivos explicativos y analíticos, intentando apartarme de una racionalización y categorización en estas entidades auditivas". Extraído de las notas del CD de La Selva y publicado como ensayo en www.loop.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=52&Itemid=29.

⁸ Idem.

⁹ "La selva tiene intrusiones de sonidos producidos por el hombre, y no es mi intención tapar el hecho que existen (parte II) pero deliberadamente

las evité durante la grabación (en la mayoría de los casos) o las borre al editarlas." Idem.

¹⁰ www.electrocd.com/en/cat/imed_9421/notices.

¹¹ "He descubierto que mi trabajo como compositor tiene mucho en común con esta rama de la ingeniería civil –explorar y evaluar el comportamiento de la materia a punto de separarse. El compositor escudriña formas bien definidas, fuertes, y corta claramente, movimientos alternados y la interacción marcada por la tensión y la liberación." Gilles Gobeil, *La mécanique des ruptures*.

Los artistas sonoros aquí nombrados han querido colaborar amablemente facilitándonos que se pueda escuchar un fragmento de las obras que en este artículo se citan. En el caso de Francisco López y de Gordon Hempton, los extractos forman parte de la selección de archivos sonoros recopilados en este número de la revista *Ursonate* y alojados en: <http://archive.org/details/sonatefanzine003ArchivosSonorosRegimenesAurales>

En el caso de Gilles Gobeil, se puede escuchar en este enlace: www.electrocd.com/en/cat/imed_9421

Gracias a todos ellos