

APROXIMACION A LA ACUSMATICA

Introducción a manera de relato.

FUE un día pleno de desencuentros, de desfasajes y de imprevistos. Incluso, hacia el final de la jornada (23 horas con 30 minutos), tuvo que acontecerme algo más. Habiendo conducido a un familiar a la estación de colectivos y regresando a casa al volante de mi viejo, desvencijado y poderoso "Chevy Malibú", hete ahí que al tomar una curva, éste se detuvo. ¿Dónde? En una calle negra, tan negra como esa noche sin luna; sin un foco de alumbrado en cuatro cuadras a la redonda, sin siquiera la presencia de un gato para alentarme en esta pequeña desventura.

¿Qué estaba pasando? El contacto funciona ¡pero no arranca! Nafta le cargué hace tres días. "—La cabeza me daba vueltas—". "Ah... ya recuerdo haberlo visto a Mister Chevy paseando por toda la ciudad con otro conductor al volante. ¡Claro, yo no lo usé, pero... seguro que no tiene nafta". Y así fue. Resignada y con bronca me decidí a recorrer las diez cuadras que me separaban de la estación de servicio más próxima. Luego de peregrinar por calles amenazantes de oscuridad, en pos de la nafta salvadora, regresé con ella y, acompañada por una suave brisa que poco a poco iba incrementando su energía, puse en marcha el motor y me dirigí a mi casa.

Allí decido ¡por fin! dedicarme a un merecido descanso; pero llevo a la cama un buen libro, de esos que producen una somnolencia benéfica. Poco a poco comienzo a dormir. Son aproximadamente, las dos de la mañana. Entre sueños escucho que la brisa se estaba convirtiendo en viento. De repente, ruidos estrepitosos invadieron mi

somnolencia. El techo corredizo del patio contiguo a mi habitación trepidaba enloquecido con voz de lata. Ventanas abiertas golpeaban los muros con un vaivén enloquecido. Un torbellino de sonidos invadió mis oídos.

Poco a poco, y no muy consciente, mi psiquis comenzó su labor. “¿Mi familiar en viaje hacia Buenos Aires estará en peligro? Con una tormenta de tal intensidad todo puede ocurrir! ¿Se volarán los techos de cinc de mi entorno? Tal vez sí o . . . tal vez no. ¿Asegure las ventanas de la planta baja? ¡No, si están golpeando! ¿Qué hago? ¿Me levanto a cerrarlas? No. Mejor escucho y espero, y pienso, y reflexiono y filtro algunos sonidos”.

Así fueron apareciendo ante mis oídos ráfagas sonoras, con texturas sibilantes en las cuales se detectan velocidades en cambio permanente, intensidades opuestas, fluctuaciones de grano y masa.

Este paisaje sonoro ocupó mis pensamientos. Y me pregunté ¿Si estuviera en medio de una gran llanura, o entre montañas, o en el corazón de una gran ciudad con la amenaza de cables sobre mi cabeza? ¡O en el desierto! ¿Cuál sería mi percepción auditiva de un momento sonoro como éste? Seguramente muy distinta en cada caso. Y no solamente porque los sonidos no serían los mismos, ya que cada elemento del entorno vibra a su manera, sino también porque yo estaba viviendo un momento sonoro acusmático; y con este condicionamiento, sin ver nada más que la oscuridad de mi habitación con sólo algunos momentos inundada por la luz de los relámpagos, podía abstraer mi pensamiento y vivenciar este mundo sonoro reunido en una danza de parámetros, reiterativos algunos, cambiantes otros, produciendo una verdadera obra musical”.

Paso a transcribir un pensamiento sobre el tema elaborado por Jérôme Peignot luego de asistir a un concierto instrumental.

J. P. —¿Cuál podría ser la palabra que designara la distancia que separa a los sonidos que acabamos de escuchar de sus orígenes? En un concierto todo está a la vista, el problema está resuelto: violinistas extasiados con la cuerda aguda de su violín, trombones etincelantes, directores planeando como grandes pájaros negros nos invaden con imágenes casi teatrales. Por el contrario, el respetuoso discófilo, nos

hace pensar en aquellos discípulos de Pitágoras, quienes durante cinco años, escuchaban hablar a su maestro desde su escondite detrás de una cortina, observando el más absoluto silencio. A ellos se los llamaba "acusmáticos".

Se le dice sonido acusmático a aquel que escuchamos sin descubrir o ver al productor. He aquí la definición misma del objeto sonoro, ese elemento de base de la música concreta. (J.P. "Musique Animée" - París Inter, octubre 1955).

Por su parte, François Delalande, a partir de este comentario elabora otro pensamiento:

"La propuesta de Peignot tuvo éxito, Pierre Schaeffer y luego François Bayle, han transformado la cortina en bandera. Alegoría noble de la membrana del altoparlante, el tapiz o cortina de Pitágoras, nos muestra hasta que punto se puede escuchar con mayor atención y discernimiento cuando las imágenes no distraen nuestro pensamiento. Es interesante que los escuchas sentados delante de aparatos reproductores y transmisores, si se sienten decepcionados por la pobreza del espectáculo, sepan que son los involuntarios discípulos de un antiguo filósofo, y no cualquiera, sino uno de los más grandes teóricos de la música".

Este término nos sitúa en situación de escuchas. P. Schaeffer pensó utilizarlo en su tratado. (Acusmática o tratado de los objetos musicales fue el título anunciado en 1959).

Desde hace varios años, F. Bayle propone aplicar el mismo a la música, substituyendo "Música Electroacústica" por "Música Acusmática" ¿Cuál sería el beneficio? Acusmática evoca un arte y una filosofía de escucha, mientras que electroacústica nos deriva al nivel de cables y amplificadores.

Pero los dos términos no cubren la misma realidad. Acusmática nos conduce al acto de escuchar y electroacústica a los medios de producción. Por lo tanto ambas tocan también campos diferentes. Los ejemplos más cercanos de la acusmática (radio, disco, cassette) son medios de proyección de los sonidos, o "Arte de los sonidos proyectados" (según Bayle).

La acusmática tiene puntos de contacto con el "Arte de las imágenes proyectadas" (Cine) y se la incluye en general en el conjunto de las artes visuales sobre soportes que se manejan con los mismos artificios de montaje, encuadre, simulación. Al acercarse a este campo la música se aleja de otro: el del diálogo con un instrumento, del movimiento del cuerpo simbolizado por el movimiento del sonido. En este límite, la acusmática se aleja del arte musical en sus aspectos más universales y no deberíamos hablar de música acusmática, sino más bien de arte acusmático o simplemente de acusmática.

Queda bien claro que todo esto se distancia del concierto en vivo o del teatro, donde el elemento de cambio, por poco perceptible que sea, está presente en cada presentación.

Pero a su vez este adelanto hace que se llegue, sino de la misma manera, por medio de la radio, televisión y otros, a lugares donde no se tendría la oportunidad de recibir manifestaciones y comunicaciones de este tipo.

Así también la acusmática nos propone una manera distinta de trabajo. Todas estas reflexiones nos llevan a comprender que las experiencias realizadas en arte con el soporte de la evolución tecnológica, crean un nuevo enfoque de aceptación, comprensión, análisis, entre otros y, por su parte, aportan a la tecnología innumerable cantidad de elementos.

En el caso de la música, el estudio del fenómeno sonoro nos ha hecho descubrir, además de los cuatro parámetros que se manejan habitualmente, otros componentes como la masa y el grano, estos últimos, aportes de P. Schaeffer. Otro ítem fundamental y que muchas veces se deja de lado, es la vivencia y análisis de la forma dinámica del sonido con sus tres estadios: ataque, cuerpo, extinción, algo que no podemos obviar nunca en la enseñanza de un instrumento o de la música en general. ¡Cuántas veces me ha tocado "desarmar" o mejor "desvestir" a un piano vertical para que el alumno de turno visualice el mecanismo que entra en juego según como se ataca la tecla, método para conseguir el efecto sonoro necesario para tal o cual estilo y/o autor! A veces pienso que el piano, ese gran aparato productor de sonidos, se asemeja a las consolas de transmisión.

Un violinista, un guitarrista, tienen bajo su mirada el mecanismo productor. Los instrumentos de viento resultan una prolongación casi natural del cuerpo, un percusionista es como un bailarín recorriendo espacios sonorizables a los cuales ve vibrar.

Pero nosotros, pianistas, tenemos nuestra mirada sobre ese calidoscopio blanco y negro que es el teclado, esa espacialidad donde se mueve nuestro cuerpo como un bailarín en silla de ruedas, donde multiplicamos dedos pero sin ver lo que está sucediendo dentro de la caja que contiene a la maquinaria. Así sin haberlo pensado, nos parecemos a los alumnos de Pitágoras, ya que una cortina de madera nos separa de él.

Y en este momento, año 1990, nos encontramos con una producción musical que es creada de una manera comparativa a la del cine, con los problemas que pudo haber tenido el cine mudo, y con muchas posibilidades por delante. Hay todavía demasiadas búsquedas en torno a los modelos conocidos. ¿Qué hubiera pasado si el cine en sus comienzos hubiera dudado de su naturaleza de "Arte de imágenes grabadas en cajas" basándose solamente en los espectáculos visuales existentes o en recrear escenografías? En verdad el cine primitivo osciló durante cierto tiempo experimentando diversas fórmulas y tipos de difusión, entre el predominio del documental y el invento de la ficción; entre una difusión individual por medio del Kinetoscopio (especie de cajón de imágenes concebido por Edison, dentro del cual se debía mirar con oculares) y la difusión colectiva en salas; entre la asociación con otras formas de espectáculos como partes de "Music-Hall", y la creación de programas y salas específicas.

Con la música para banda magnética sucede un fenómeno parecido, ya que buena parte del público prefiere, para el concierto, fórmulas conjuntas donde la electroacústica y la actuación en directo se asocian en espectáculo.

Antes de definirse como un arte narrativo, el cine primitivo tentó varias fórmulas diferentes.

De la misma manera, la música electroacústica ha dudado mucho y duda aún, entre una fórmula no sólo de difusión, sino también de concepción y de escritura en redondo para músicas periféricas,

músicas tipo tapiz, no centradas, dedicadas a explorar espacios; y por otro lado otra propuesta más centrada, más lineal en el tiempo, yendo a la par con una difusión en concierto, encuadrada y estabilizada según una fórmula de pantalla acústica.

El paralelo puede aplicarse aún a un eventual acompañamiento: el cine mudo recurrió rápida y pareciera que espontáneamente, a un acompañamiento musical para neutralizar el silencio. Simétricamente, pareciera que el problema para la difusión de la música electroacústica en concierto es la oscuridad, o mejor, la ausencia de "algo para ser visto", que necesitaría neutralizarse por medio de un acompañamiento visual.

Persiguiendo este fin se ha ensayado de todo un poco: lasers, proyecciones de diapositivos y de films, variaciones generalmente sumarias de iluminación, escenografías también sumarias entre otros.

El principio de una ayuda visual sería para la música lo que la música fue para el cine mudo, no sólo un agente catalizador de la expresión del ritmo y de la construcción, sino también un neutralizador de lo faltante (el instrumentista, el cantante o lo que es dado a ver). Pero, contrariamente a lo que sucedió con el cine donde la música llenó muy bien su papel, esta práctica ha conocido pocas realizaciones felices. Las causas son muchas:

a) Problemas de dimensión-espacio entre la música y su ayuda visual, que en relación a ella puede estar muy focalizada, o dispersa, u ocupando un espacio muy pequeño o muy grande.

b) En cuanto a la puesta en marcha del concierto visual, los ruidos de funcionamiento de la proyección visual interfieren la audición de lo musical.

c) Otro problema es el de llegar a transformarse en música de acompañamiento. Podríamos seguir enumerando casos sobre esta problemática pero no es la función de este artículo.

Todas las consideraciones balanceadas en estas páginas son sólo, y por el momento, una apertura al tema de la acústica y su relación de la música con otras expresiones. El diálogo, la búsqueda, la experimentación quedan abiertas. Y los únicos críticos o "juzgadores"

serán nuestros oídos, quienes nos guían en el reconocimiento del material sonoro.

REFERENCIAS: *La Revue Musicale*, dedicada al G.R.M. (Nº 394/95/96/97) París, R. Masse, 1986. Artículos de François Bayle - François Delalande - Michel Chion - Pierre Schaeffer.