

La Noche Blanca, la acusmática y la investigación

El viernes 11 de enero de este año 2013 volvió a ocurrir un fenómeno curioso en el panorama de nuestra música contemporánea de concierto. Alrededor de quinientas personas premunidas de sacos de dormir se congregaron en el Museo de Arte Contemporáneo del Parque Forestal para asistir a la cuarta edición del concierto “Noche Blanca Electroacústica”. Este concierto, organizado por la Comunidad Electroacústica de Chile como parte y cierre del Festival Internacional de Música Electroacústica Ai-Maako, cuenta con particularidades extraordinarias. Más allá del numeroso público asistente, que en la versión 2012 alcanzó a las casi mil personas, se trata de un concierto de 10 horas de duración que se inicia a las 11 horas de la noche de un día para terminar a las 9 horas de la mañana del día siguiente. Se programaron obras electroacústicas de *live electronics* o improvisaciones en vivo y, con especial pertinencia, de obras acusmáticas. A lo anterior se suma el hecho de que no existe un escenario o estrado para los músicos, y los asistentes pueden alojarse en cualquier lugar del espacio. El público puede entrar o salir cuando lo desee e integrarse o dejar el concierto en cualquier momento de la noche. Esto se explica por supuesto a causa de la larga duración del concierto, pero también –y por sobre todo– debido a un cambio de enfoque respecto de la realización misma del concierto. Todos los aspectos que en él intervienen están en función del público asistente y de facilitar la experiencia comunitaria del concierto.

Prácticamente desde sus inicios quienes nos hicieramos cargo de la producción y dirección artística del Festival Ai-Maako¹ fuimos parte de un interesante laboratorio de experimentación en torno al desarrollo de alternativas al concierto en sala, frontal y tradicional, el que es habitual en la música de concierto contemporánea. Ello con el objetivo de aportar en el desarrollo de un público para la música electroacústica, por una parte, pero, por sobre todo, para enfatizar la experiencia estética particular del concierto de música electroacústica. Es así como desde su cuarta edición, en 2004, el Festival instaló sistemas de sonido de tipo “orquestas de parlantes” en todos sus conciertos y se llegó a instalar sistemas que soportaron hasta 24 señales discretas. Las instalaciones fueron diseñadas considerando las características acústicas de las diversas salas que han acogido al Festival, así como la necesidad de desarrollar un sistema de sonido polivalente congruente con la diversidad de formatos de distintas obras.

Los primeros conciertos frutos de esta experimentación fueron dos que se efectuaron al aire libre: el realizado en la explanada de la Biblioteca de Santiago en 2007 y el concierto en la Plaza Aníbal Pinto de Valparaíso en 2008. En ambos conciertos se intentó articular la programación con obras que pudieran dialogar con el entorno sonoro del lugar, en algunos casos francamente agresivo. Esencialmente se busca la relación con un público eventual, que simplemente “pasaba por ahí”, invitándolo a curiosear entre el sistema de sonido, las obras y los compositores que se hallaban presentes.

Otra perspectiva relevante, si bien no estrictamente en la formalidad del concierto pero con marcada incidencia en ello, ha sido la inclusión desde el año 2005 en la programación del Festival de obras y compositores provenientes de una vertiente experimental de la música electrónica popular. Esta participación adoptó diversas modalidades, desde conciertos especiales dedicados íntegramente a estos trabajos a conciertos en los que se sucedían obras de diversos formatos. En ellos la electrónica

¹ La dirección del Festival ha sido asumida desde el año 2000 hasta el año 2006 por José Miguel Candela, Rodrigo Cádiz en 2007 y 2008 y quien escribe entre 2009 y 2012.

experimental popular se transformaba en un género a parte entera, dentro de las alternativas estéticas del Festival.

El primer concierto Noche Blanca se realizó en octubre de 2009 en la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Matucana 100. Para este particular espacio se diseñó un sistema de sonido que contaba con dos círculos de ocho altoparlantes cada uno, dentro de los cuales se esperaba que se ubicara el público. A ellos se sumaron 16 parlantes "Ai-Maako" colgados del techo a alturas y ubicaciones diversas y no simétricas. Estos parlantes fueron ideados por quien escribe y el encargado técnico del Festival, Carlos Irrazábal. Fueron diseñados y contruidos por la empresa "Grupo Vibra" para este concierto². Los "Ai-Maako" son parlantes especializados en la restitución de altas frecuencias (filtrados a partir de 3 y 5 Khz) y son particularmente efectivos en la "especialización" de sonidos granulares e iterativos que contemplan un espectro agudo acentuado. Otra particularidad es que incluyen un componente visual: una pequeña ampolleta LED como un componente visual que se ilumina cada vez que un sonido dentro de su rango de frecuencia tiene la suficiente amplitud para que el parlante lo restituya. Los parlantes "Ai-Maako" son hoy parte del sistema básico de sonido del Festival Ai-Maako.

En un concierto con las características particulares de la duración de este, un problema particular era la articulación de la programación de las obras dentro de un contexto en el que era previsible que la atención de los espectadores variara decididamente según avanzara la noche. Lejos de querer contrariar la naturaleza, que nos predispone a dormir en horario nocturno, se asumieron las fases del sueño como un criterio esencial de programación de la Noche Blanca. En otras palabras, las obras programadas debían ser apropiadas para inducir al sueño, mantenerlo, habitarlo de imágenes ojalá y ser parte del proceso de despertar de los auditores. Por supuesto en la decisión de programar una obra en la fase "Bloqueo sensorial" o "Descanso profundo" un alto grado de subjetividad del programador se ve involucrada. No obstante, es justamente este aspecto, de la reivindicación de la subjetividad o para ponerlo en otros términos, de la experiencia estética única y personal del hecho sonoro-musical en que radica una de las motivaciones esenciales de la Noche Blanca, la acusmática y la investigación.

Debido a que la palabra ha sido pronunciada por segunda vez, definiremos "acusmática" y "música acusmática". La definición la entrega el diccionario Larousse, pues la palabra no es reconocida por la Real Academia de la Lengua Española (RAE). "Acusmática: Se dice de una situación de escucha donde, para el auditor, la fuente sonora es invisible. Se dice de una música elaborada para esta situación". Existen entonces dos aspectos esenciales: primero una situación de escucha y, luego, una música que es elaborada para esa situación. La situación de escucha acusmática es hoy nuestra principal forma de interacción con la música (Schumacher 2009), ya que usualmente reproducimos la música que queremos oír por medio de un soporte tecnológico en la que ella ha sido fijada. La asistencia a conciertos es hoy eventual en la cadena de transmisión musical. Pero no por ello toda la música oída de ese modo pasa a ser música acusmática, pues para serlo debe cumplir con la condición de haber sido "elaborada para esta situación". Esto por supuesto no ocurre con la mayoría de las músicas de cualquier género, incluyendo las electroacústicas sobre soporte. Entonces, ¿qué condiciones deben cumplirse para que una obra pueda ser considerada como acusmática? Música acusmática es aquella en la que la composición de la obra, sus estrategias de estructuración, sus medios tecnológicos de producción, reproducción y representación, es decir, lo que globalmente se identifica como gramáticas de composición, deben estar en función de la percepción mental del auditor. Se trata entonces de alcanzar un nivel de percepción por medio del imaginario del auditor, que integre las conductas de escucha como medio de estructuración formal de la obra (Vande Gorne 1991).

De este modo, en la acusmática se distingue su íntima relación con unas tecnologías que posibilitan la situación de escucha acusmática, por una parte, y la aparición "del otro" en los procesos de significación sonora o musical, por la otra. Esta situación no solo es consecuente al hecho musical mismo, sino que es un imperativo constitutivo-constituyente de este arte particular: "El arte acusmático sería, entonces, aquel que dialoga con esta dualidad, sobre esta ambigüedad entre lo que yo creo, en tanto artista, que he plasmado en la obra y lo que cree oír aquel que la escucha en tanto auditor" (Normandeu 1989).

A partir de lo expuesto, y en particular respecto de la complejidad de poder comprender los múltiples procesos de significación de las estructuras musicales inherentes a toda obra musical, pero en particular respecto de la acusmática, es que surge en la Universidad Arcis la investigación

² Información complementaria en http://aimaako.cl/web_2009/programa_noche_blanca.htm.

sobre “La construcción del contrato musical en la experiencia acusmática: desde las gramáticas de composición hacia la emergencia de una comunidad acusmática”. Este proyecto fue aprobado en el concurso Fondecyt regular 2013. El proyecto está a cargo de un equipo de investigación transdisciplinario integrado por quien escribe, el Dr. (c) en filosofía política, Juan Pablo Arancibia; Guido Lagos, Magíster y candidato a doctor en comunicación social y Leonel Yáñez, Magíster en comunicación social y doctorando en cultura y educación en América Latina. Como objetivos principales se persigue examinar exploratoriamente los procesos cognitivos, kinésico/motores y afectivos/emotivos que cada oyente pone en juego y que determinan los diferentes enfoques perceptivos particulares de la obra en cuestión, su pertinencia en la constitución de una particular estética acusmática y de qué manera estos factores son parte de la conformación de una comunidad. Esta es la misma que de manera numerosa ha estado formándose y asistiendo a los conciertos Noche Blanca y al Festival Ai-Maako desde hace ya más de doce años.

De este modo la acusmática, a pesar de ser un género de desarrollo reciente en el país y de gozar de un relativo desconocimiento en los medios académicos, comienza a instalarse legítimamente como un sujeto artístico, como un espacio de investigación científica y núcleo dinamizador de una escena electroacústica rica, variada y compleja en el país. Responde así a la interpelación que a todos los músicos nos hiciera Schaeffer en su *Tratado de los objetos musicales*: “Disponemos desde hace años de medios técnicos que permiten la disminución y aceleración de la velocidad de reproducción de un sonido, su expansión y contracción y, sobre todo, la fijación de los sonidos, hasta ahora efímeros. Y de ello ¿no habría nada que deducir más que algunas obras curiosas y suplementarias? (...) ¿No habría, entonces, una nueva reflexión que intentar sobre el problema de los lenguajes musicales?”³.

Federico Schumacher Ratti
Universidad Arcis
federico.schumacher@gmail.com

BIBLIOGRAFÍA

NORMANDEAU, ROBERT

1989 “Que cache l’acousmatique?”, *Vous avez dit acousmatique? Musiques et Recherches*. Bruselas: Association dédiée à la Musique Acousmatique, p. 29.

SCHAEFFER, PIERRE

1966 *Traité des objets musicales*. Paris: Ed. du Seuil.

SCHUMACHER, FEDERICO

2009 “Oír sin ver”, *Resonancias*, N° 25 (noviembre), pp. 41-44.

VANDE GORNE, ANNETTE

1991 “Pro-Positions”, *Vous avez dit acousmatique? Musiques et Recherches*. Bruselas: Association dédiée à la Musique Acousmatique, pp. 13-14.

³ Es sabido que este Tratado, en su traducción española, fue amputado en casi 200 páginas. El texto que se cita proviene de la versión original de Schaeffer y forma parte del párrafo “Le No Man’s Land”, que a su vez forma parte de estas páginas suprimidas. La traducción que se cita es de mi autoría.