

En contra del escenario

texto original en página 36

Muchas veces me toca luchar con organizadores de conciertos y técnicos para poder superar las complicaciones derivadas de mi rechazo permanente a “tocar en escena”. Eso puede suceder con cualquier tipo de espacio, desde clubes desconocidos hasta salas de concierto, pasando por todo el abanico de “escenas” y comunidades, desde la música clásica/contemporánea hasta entornos rock/techno, o incluso eventos “experimentales”. Por todo el mundo. El escenario está en todas partes. Está indisolublemente unido a la interpretación de música en vivo.

Aunque ése parece ser el orden natural de las cosas para la mayoría de los músicos, para mí constituye un grave problema. Más aún, creo que es también un problema grave para la propia música; al menos, para una cierta comprensión/apreciación de la música que entraña un fuerte sentido de lo absoluto, que no sólo no precisa de escenario, sino que se ve también afectado de manera fundamental por él. Estoy hablando de la acción disipadora del escenario sobre el propio material sonoro y, en consecuencia, sobre todos los niveles potenciales de experiencia y transformación desencadenados por éste, que van desde lo perceptivo hasta lo espiritual.

Ésta es una historia compleja y variopinta que comenzó hace algún tiempo, y aquí sólo voy a referirme a algunas de sus consecuencias más recientes. La cultura rock/pop ha heredado —o ha aceptado— el escenario, como rasgo fundamental de su representación pública, directamente de la tradición operística, de salas de conciertos y espectáculos de variedades (que son, a su vez, transposiciones a la música de una tradición teatral anterior), que se desarrolló y configuró a lo largo de un periodo de más de doscientos años antes de la aparición del rock. En esa tradición, la contemplación devota de la interpretación vocal/instrumental es un elemento clave del evento musical. Aparte de las diferencias evidentes, un concierto de rock/pop comparte esa contemplación reverente de la interpretación musical sobre el escenario. En el rock/pop adquiere una diversidad de formas, desde la apreciación de la maestría del músico (como ocurre también de forma tan intensa en el jazz), pasando por la idolización, hasta el puro mega-espectáculo. Esas formas se combinan de diversas maneras, y a veces se encuentran presentes todas ellas, intensificadas de manera sinérgica, como sucede con el heavy metal (que en muchos aspectos es una forma moderna de ópera intensa).

Bueno, yo no tengo nada en contra de ese tipo de contemplación *per se* (aparte de mi falta de interés personal en ella), y desde luego que comprendo su atractivo y su importancia cultural. Tampoco me refiero a cuestiones de poder/dominación, que considero engañosas e irrelevantes en esta discusión. La situación se hace más problemática cuando observamos lo que podría considerarse la transposición cualitativa más reciente del escenario: la que va de la música rock/pop a la electrónica. Cuando hablo de música electrónica, me refiero a las manifestaciones musicales que ponen en *primer plano* de su práctica y estética a los medios de producción, transformación y difusión de sonido electrónicos, desde la música clásica electroacústica, pasando por la música underground “experimental”, hasta el concepto de *electrónica*. Parece ser que tanto los artistas como el público de la música electrónica han aceptado también pasivamente esa tradi-

A modo de contra manifiesto, el autor describe el uso que el rock/pop ha hecho del escenario, y analiza las razones por las que la música electrónica no lo necesita. Desde su experiencia personal, apunta las ventajas de abandonar este dispositivo y plantea otros montajes y ambientes para los conciertos en vivo.

ción heredada en la presentación en vivo de la música. Incluso hasta el extremo de producirse situaciones incomprensibles en el escenario, tales como sustituir simbólicamente a los intérpretes por altavoces, manipular un montón de productos analógicos en una mesa, sentarse con un ordenador portátil o elevar al DJ al estatus que confiere estar en el escenario.

Lo que comparten el rock/pop y la música clásica, en lo que a esto respecta, es la dificultad visible de tocar un instrumento. El grado de apreciación de un violinista solista o de un solo de guitarra eléctrica despiertan el mutuo interés del aficionado tanto a la música clásica como al rock/pop, y esto indica de hecho un área compartida importante en el sistema de valores musicales para ambos. La maestría resultante de años de práctica, disciplina, conocimiento del instrumento y, en el mejor de los casos, un toque de genialidad en cuanto a su control y “expresión”.

Desde mi punto de vista, la música electrónica no tiene necesidad de eso. Por supuesto que puede abarcarlo, puede crear sus propias versiones (como efectivamente hace). Pero no es algo que le sea inherente, no es consecuencia natural de las prácticas y modos de operar esenciales de la música electrónica, sino más bien una aceptación simbólica de una tradición de naturaleza muy diferente (en este caso, probablemente de naturaleza opuesta). Más importante aún, estoy convencido de que, siguiendo ciegamente esa tradición, se echa a perder el potencial para reforzar un hito importantísimo en la música, tal vez de proporciones históricas.

Una de las mejores y más relevantes cualidades de la práctica de la música electrónica de hoy (sobre todo tras la liberación estética y tecnológica que se dio durante las décadas de los 80 y 90) es la ausencia forzada de la maestría del instrumento. Esto se debe principalmente a dos razones: 1. el instrumento electrónico incorporéoo actual (una serie de módulos electrónicos variados conectados según todo tipo de combinaciones, elementos de software, etc.) está mutando constantemente. 2. el acceso a cada una de esas mutaciones por parte de los creadores de sonido (es decir, cualquiera que desee ser tal cosa) es prácticamente instantáneo. No me refiero al nivel de accesibilidad a los medios tecnológicos, que es evidentemente diferente en diversas partes del mundo y para diferentes grupos de individuos, sino más bien al hecho de que, ante una cierta mutación del instrumento electrónico (por ejemplo, un software de sonido básico que puede bajarse gratis) en manos de una persona, el tiempo necesario para empezar a crear con él (hasta extremos emocionantes, en muchos casos) es insultantemente mínimo, si no es cero. No hace falta decir que eso no quiere decir necesariamente que la creación instantánea sea de “calidad” (pero ésa es una cuestión totalmente diferente); claro que tampoco quiere decir lo contrario. Lo que quiero decir es que estoy convencido de que la maestría (si la hay) es espiritual y personal, no técnica, y lo es con una intensidad sin precedentes en la práctica de la música.

Mientras que en la tradición previa de música instrumental cada tipo de sonido corresponde a cierto gesto y a un instrumento físico

específico, en la música electrónica cada sonido posible se produce con el mismo clic del ratón, pulsando un botón o girando un mando. No encuentro nada interesante en mostrar/observar esas acciones (en caso de que sean visibles). Pero lo que es más importante es que, al hacerlo —al respetar esa tradición escénica—, estamos asumiendo sin ninguna necesidad las limitaciones y escollos de esa, en cierta medida absurda, escisión esquizofrénica que se produce en el espacio y entre diferentes individuos entre la acción generativa y el control de sonido de hecho, que se produjo históricamente como consecuencia de la aplicación de la electricidad a la música en directo.

La amplificación electrónica de los instrumentos en el rock/pop (y también en el jazz) ha creado de manera natural dos áreas extrañamente separadas de experiencia sonora y control en el espacio en el que tiene lugar la música en directo. Lo que oyen los músicos en escena —por los chivatos— y lo que oye el público —por la megafonía de la sala— son dos cosas diferentes; dos cosas bastante diferentes. No sólo en lo que respecta al volumen (los músicos pueden estar, sin saberlo, ensordeciendo a la audiencia, o lo contrario, cosa que en la mayoría de los casos se consideraría aún peor), sino también en cuanto a cualquier otra propiedad imaginable del material sonoro en la zona del público. En realidad, es el ingeniero de sonido, que está en la parte trasera de la sala, quien está creando eso (mezclando, ecualizando, haciendo *panning*, *routing*, equilibrando los altavoces, etc.). En cierto modo, desde la posición del público, los músicos tienen control sobre la parte generativa del proceso, pero es el técnico de sonido quien tiene control sobre su parte final fenomenológica, con todo lo que eso supone. Naturalmente, los grupos se esfuerzan por contratar a buenos técnicos de sonido, pero, debido al escenario, tienen que seguir manteniendo esa escisión sonora de todas maneras.

Una de las hermosas ventajas de la música electrónica es que permite la reunificación de esos dos espacios sonoros y de esos dos personajes, convirtiendo la separación electrónica espacial entre acción generativa y fuente sonora en ventaja, en vez de que sea una limitación. Debido a que el sonido irradia de su posición, el intérprete de un instrumento acústico no puede ser actor generador y *receptor como público* al mismo tiempo. El músico electrónico puede hacerlo, y eso por diversas razones. La primera es que existe esa separación electrónica a la que he aludido, que permite al intérprete estar entre el público y oír lo que está oyendo el público. En segundo lugar, debido a la posibilidad de control simultáneo sobre aspectos generativos y fenomenológicos del sonido (es decir, “tocando” y “produciendo el sonido” a la vez). Mientras que el o la guitarra solista de rock difícilmente podía ecualizar su sonido mientras hacía el solo difícil, el músico electrónico lo hace con toda normalidad mientras manipula un montón de otras cosas. Y en tercer lugar, porque hay un montaje de equipo a mucha menor escala (en lugar de una amplia zona para la batería, espacio para micrófonos, guitarras, etc.), lo que posibilita una aproximación más exacta a la situación de *receptor como público*, y también minimizar la parte de la zona “caliente” no accesible al público (hay otras razones evidentes por las que a un grupo de rock no le gustaría estar en medio del público y a su mismo nivel, pero no tienen nada que ver con las cuestiones que se analizan aquí). ►►



Imágenes cortesía del autor

No tener nada que contemplar visualmente, en sentido tradicional, hace posible apartarse del sonido frontal. En contraposición con la direccionalidad de los elementos visuales, el sonido se percibe como procedente de todas direcciones. Incluso la solución panorámica acarrea una instantánea direccionalidad de la percepción. La percepción de sonido es simultáneamente multidireccional, y eso permite la inmersión, una experiencia fenomenológica intensificada, estar “dentro” del sonido, en lugar de escucharlo, en un concierto en directo, por medios técnicos muy simples y de fácil acceso: un conjunto de altavoces en torno al público, controlados desde el centro del espacio.

Ahora bien, está claro que un montaje de esas características no resuelve por sí solo la cuestión principal de la “contemplación”. De hecho, incluso se utiliza generalmente para intensificar el foco visual del músico en el centro del espacio mediante proyectores, independientemente de que el sonido se haya desplazado de esa fuente visual (como sucede en los locales de concierto). Eso no constituye ninguna sorpresa, dada nuestra tradición de habituación y acondicionamiento —a partir de película y sonoridad amplificada— a la conexión automática entre la fuente vista y el desplazamiento del sonido. De modo que, incluso aunque no haya ni plataforma elevada ni sistema de sonido frontal, la esencia central del escenario está ahí, con una presencia tan fuerte como pudiera ser.

Y eso nos lleva a otro elemento central del problema: la acción disipadora de los elementos visuales sobre el material sonoro. En efecto, hay integraciones posibles de sonido e imagen (y ésta es también una cuestión totalmente diferente), incluso hasta el punto de que no sea lógico separarlos. Pero eso no quiere decir que tengamos que tener elementos “visuales” o reforzar los aspectos performativos de la producción musical, para hacer más atractiva la presentación en vivo. Se hace realmente fatigoso ver tantos ejemplos de eso en el panorama electrónico. Es una especie de servilismo para con la cultura mediática dominante. Los multimedia son una posibilidad —siempre han sido una posibilidad—, pero considerarlos un avance dentro de una secuencia de descubrimientos tecnológicos y estéticas sociales mues-

tra una ignorancia de la historia de proporciones gigantescas. La falta de interés en el aspecto performativo de la música electrónica es una ventaja, y no al revés, como parece pensar mucha gente. Efectivamente, es una inmensa ventaja, porque conduce de manera natural a concentrarse intensamente en el propio sonido. Es una pena echar a perder esa cualidad.

Igual que cualquier otra categoría de material perceptivo, la materia sonora *per se* tiene su propia esfera fenomenológica. Evidentemente, puede utilizarse para añadirla, combinarla, mezclarla, asociarla o fundirla con otras formas de material perceptivo y conceptual, hasta el punto de conseguir “combinaciones” sinérgicas. Pero cuanto más hacemos eso, más debilitamos y borramos su propia sustancia. Y se trata de una sustancia potente. No estamos hablando de “sonido por el sonido”. No definiendo la materia sonora como categoría estética o conceptual, sino como *puerta* a diferentes mundos de percepción, experiencia y creación. El sonido es un *medio*, en el sentido original de la palabra, enormemente potente. Esa cualidad primordial pura se pierde fácilmente en el barro de la contemplación.

Es por lo que todos mis conciertos en directo se producen siempre en completa oscuridad. Incluso apagando todas las luces y cerrando puertas y ventanas para que no entre la luz de fuera. El único modo de conseguir realmente eso (teniendo en cuenta las señales luminosas de las salidas de emergencia, pilotos del equipo, etc., que están presentes como estrellas en el firmamento) es dar al público vendas para taparse los ojos. Yo suelo utilizar un sistema *surround* variable multi-canal de altavoces rodeando al público, que está sentado o tumbado en el suelo, pero mirando al exterior desde el centro, donde monto mi equipo en un lugar tan pequeño como sea posible. Siempre que puedo, llego a cubrir aún más a mi equipo y a mí mismo mediante una estructura parecida a una tienda de campaña, de modo que la producción de la música está totalmente oculta al público cuando entra o sale de la sala. Todo eso se logra con medios técnicos relativamente simples y fácilmente accesibles. Algo que puede instalarse con facilidad en la mayoría de los espacios, siempre que no estén estancados en su estereotipo de montaje basado en el escenario, como suele suceder en muchos clubes de rock y salas de conciertos.

Lo que me esfuerzo por conseguir con ese montaje no es algo extravagante, o un evento teatral, sino una consecuencia natural de una dedicación intensa a la materia sonora como *medio*. He hecho ese tipo de montaje en cientos de conciertos por todo el mundo. La proporción de gente entre el público que lo percibió como una experiencia rica y trans-

formadora, con un contenido específico inescrutable, pero imbuida de una fortísima presencia y poder del sonido, es abrumadoramente alta. No es porque mi objetivo sea hacer algo popular, pero me doy cuenta de que estoy relacionándome con alguna de las fuerzas universales de la materia sonora, y de forma intensificada. De hecho, creo que la mayoría de esas fuerzas están fuera de mi control. Y ésta es una senda verdaderamente fascinante. Me siento personalmente transformado por la experiencia de los conciertos en vivo. En ellos me introduzco en un mundo al que no puedo acceder de ningún otro modo que conozco. Es la razón principal que tengo para hacer conciertos en vivo.

La oscuridad visual ilumina regiones del paisaje mental y el espíritu que suelen estar normalmente —y constantemente— adormecidas, oscurecidas por la luz visual. El oído no sólo oye, sino que también influye decisivamente en nuestras percepciones espacio-temporales. La combinación de oscuridad visual y de estar “dentro” del sonido (en lugar de estar escuchándolo) crea una fuerte sensación de inmersión, en la que tu propio cuerpo entra en el trasfondo perceptivo. Como operador en directo, quiero ser tan audible como sea posible (lo que no entraña volumen alto) y tan invisible operativamente como sea posible. Desaparecer como intérprete, que se sienta mi presencia como *medio operador*, que se sienta como tal en el sonido.

La desaparición real del escenario, en todas sus manifestaciones, y la intensificación consiguiente de las posibilidades del sonido como entidad absoluta, supondría el descubrimiento de una nueva experiencia musical. Ya sé que siempre habrá fases, y eso está muy bien en el caso de muchos eventos, pero puede suponer también la destrucción de algunos otros. Existen otros mundos posibles; no dejemos que se estanquen y disipen en un mismo paradigma de contemplación simple, universal y omnipresente.

FRANCISCO LÓPEZ Durante los últimos veinte años, Francisco López ha desarrollado un universo sonoro absolutamente personal e iconoclasta, basado en una escucha profunda del mundo. Vive en Toronto y Madrid. Más información en <http://www.franciscolopez.net>

NOTAS Y REFERENCIAS

(No mencionadas específicamente en el texto, y tampoco directamente inspiradoras, pero desde luego interesantes para lecturas futuras)

BUDD, M. *Music and the emotions: The philosophical theories*, London : Routledge, 1985.

CHION, M. *Le son*, Paris : Éditions Nathan, 1998.

DAHLHAUS, C. *The idea of absolute music*, Chicago : University of Chicago Press, 1989.

GRAU, O. *Virtual art: From illusion to immersion*, Massachusetts : The MIT Press, 2003.

LIPPMAN, E. *A history of Western musical aesthetics*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1992.

MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945.

PATTISON, R. *The triumph of vulgarity: Rock music in the mirror of Romanticism*, Oxford University Press, 1987.

ROUGET, G. *La musique et la transe*, Paris : Gallimard, 1990.

WESCHLER, L. *Seeing is forgetting the name of the thing one sees: A life of contemporary artist Robert Irwin*, Berkeley : University of California Press, 1982.