

Sonar ciudades: una lúdica de lo urbano

María Teresa García Sánchez

Universidad Politécnica de Madrid, Dpto. de Ideación Gráfica

Resumen

El siguiente texto se propone reclamar una dimensión poética, lúdica, e incluso litúrgica de la ciudad, despertada al estudio de un caso explícito de aplicación: los conciertos de campanas celebrados a lo largo de los últimos 25 años por un diseñador sonoro como Llorenç Barber. Movilizando un material propiamente urbano, los bronce de las torres y campanarios de ya más de 200 ciudades de todo el mundo, la propuesta *plurifocal* descubre la ciudad como espléndido instrumento, y al ciudadano como interlocutor de una intención compositiva cuya resolución estética urge inevitablemente una colaboración de tipo corporal. Tratando de rastrear las huellas de estas particulares coreografías públicas, nos proponemos responder a las siguientes preguntas: ¿qué valores creativos se identifican en la recepción de estos fenómenos sonoros a escala urbana?, ¿en qué sentido estas experiencias transforman la relación del ciudadano con la ciudad y el resto de actores públicos?, y finalmente, ¿qué sugerencias aportan al diseño sonoro del espacio urbano?

Descriptor: espacio sonoro y ciudad, concierto plurifocal, Llorenç Barber.

Abstract

The following text intends to revindicate a poetical, playful and liturgical dimension of the city as of an explicit case of application: the bell concerts performed over the last 25 years by a sound designer as Llorenç Barber. Employing an urban material, the bronzes from towers and bell towers from more than 200 cities all over the world, the *multifocal* proposal shows the city as a splendid instrument and the citizen as an interlocutor of a compositive intention whose esthetic resolution urges unavoidably to a corporal collaboration. Trying to follow the trace of those particular public choreographies, we try to answer the next questions: what creative values are identified in the reception of those sound phenomenons on urban scale? In which sense do those experiences transform the relationship between the citizen in connection with the city itself and other public subjects? And finally, what suggestions could they supply to the sound design of urban space?

Keywords: soundscape and urban design, multifocal concert, Llorenç Barber.

Introducción

Si el adentro es la región de la seguridad y la certidumbre, o el *lugar* relativo a lo unívoco y estable; el afuera es el reino de la incertidumbre, la ambivalencia e indeterminación, o el espacio relativo a lo fortuito y contingente, aquello originado una vez “se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo”, como bien nos dice Michel de Certeau¹. Desde esta perspectiva, los flujos, acciones y situaciones, tensiones y conflictos que acontecen en el acto de apropiación urbana, llenan y vacían el contenedor del *lugar*; tejen y destejen el espacio como si de un campo de fuerzas se tratase, desvelando su cara oculta, aquella de lo fortuito y contingente, de lo ambivalente e indeterminado, aquel paisaje momentáneo y perecedero, en transformación continua, en el que todo se desintegra y se vuelve a formar. Ineludiblemente, esa *no-ciudad* hecha de valores sensibles, perceptuales y emotivos que resultan del desplazamiento del sujeto en todas direcciones, desborda cualquier aproximación absoluta al diseño de la ciudad; cualquier intento de anticipar con precisión los acontecimientos de la práctica urbana.

Y aún así, ¿estas fluctuaciones no debieran ser tenidas en consideración por un diseñador de lo urbano?, ¿no han de retroalimentar, a su modo, el proyecto arquitectónico?

Echando la vista atrás, el proceder arquitectónico en la ciudad se ha dirigido, de forma extensiva, a una planificación del espacio urbano como objeto unívoco susceptible de domesticación. Creemos proyectar ciudad ordenando formas, espacios y usos, tratando de someter a nuestra férrea maquinaria de conceptualizaciones teóricas una materia de naturaleza absolutamente poliédrica. Sin embargo, en el pensamiento filosófico, estético y poético de las artes del siglo XX encontramos multitud de atenciones que, de un modo u otro, han tratado de aproximarse al *lugar* no a través del lleno de sus formas, sino más bien desde una atenta observación a los procesos de significación simbólica generados en su atravesar. Sirva la figura del *flâneur*, la visita-excursión dadá, la deambulación surrealista, las derivas letristas, las propuestas Cobra, las situacionistas, las exploraciones *minimal* y *land art*, los paseos colectivos de *Fluxus* o las *transurbancias* del grupo *Stalker*, como parapeto sobre el que levantar un cuestionamiento efectivo de la dominación del espacio visto, o del estar, sobre aquel otro espacio vivido o del andar.

Los conciertos plurifocales de Llorenç Barber

El gusto por lo indefinido, lo ambiguo y polivalente, ha teñido el ámbito artístico desde mediados del siglo XX. La adopción de conceptos como la indeterminación, la mutabilidad, la pluralidad o complejidad, es deudora en gran medida de la transformación metodológica en el campo de la lógica científica, en relación con la sustitución de aquellos procedimientos de análisis unívocos hacia otros polivalentes y relativos de múltiples soluciones, todas ellas tan imprecisas como válidas. En mayor o menor medida, los procesos de concepción y recepción de la obra de arte se han trasladado de la univocidad hacia un *campo de formatividad* de tantas soluciones como aprehensiones estéticas sean puestas en práctica por el intérprete.

La posibilidad de interpretación indefinida del hecho artístico refiere indefectiblemente una pluralidad de significados. Independientemente del grado de definición de la obra, su conclusión implica necesariamente una colaboración activa por parte del sujeto. Sin embargo, siguiendo el planteamiento de Eco, ciertas obras son compuestas no como futuro objeto final sino como presente en proceso o *movimiento*, urgiendo la intervención del espectador en su misma conformación, en la definición final de su organización estructural o formal².

Los conciertos de campanas alumbrados por Llorenç Barber se inscriben en esta región de las varias soluciones de un modo absolutamente inapelable. La naturaleza de los agentes que intervienen en la resolución de estas propuestas –las peculiaridades morfológicas del tejido sonante, las condiciones meteorológicas en el momento mismo de su celebración, las interferencias sónicas asociadas al uso cotidiano del espacio, o el grado de especialización de los ejecutantes entre otras–, diluye toda previsión acerca de cómo se comportará el sonido en la intemperie urbana. Sin embargo, desde el primer concierto de campanas celebrado en la noche de reyes de 1988 hasta la fecha, observamos cómo el planteamiento compositivo se ha ido afinando poco a poco, se ha hecho más y más certero; ha ido desechando aquellas fórmulas escriturales de peor resultado, acogiendo otras que, dada su eficacia y flexibilidad a diversas circunstancias particulares, se han mostrado más efectivas.

Casi 25 años después, esta lenta e incierta aproximación a la composición sonora de intemperie, a modo de cadena empírica ensayo-error, pone a nuestra disposición técnicas probadas, contrastadas y filtradas por su práctica directa en el espacio urbano³. Si bien la definición de unos márgenes aceptablemente seguros respecto a cómo se comportan estos magníficos fenómenos sonoros a escala urbana daría para extensos análisis específicos⁴, nuestra atención en esta ocasión no se dirige hacia una posible acotación paramétrica, sino sobre su vertiente más ambigua e indeterminada, entendiéndolos como fértil territorio del que extraer aspectos igualmente comprometidos en el diseño urbano, eso sí, más políticos que acústicos, o más próximos al *cuerpo social* que al *cuerpo físico* de la ciudad.

Una poética del espacio urbano

En el mismo sentido que apuntara Marcel Duchamp en el ámbito de los *ready-made*, señalando cómo “*son los observadores los que hacen los cuadros*”⁵, en la propuesta plurifocal son los oyentes los que rediseñan continuamente la estructura original de una obra de partida mediatizada por muy específicas condiciones formales, funcionales y perceptuales. Rastreado la ciudad en vibración, en su ir y venir, al detenerse, subir o bajar, el oyente recompone esta música de intemperie –esta especie de incitación sónica–, *discurriendo* en su doble acepción: caminando, transitando por diversas partes y lugares; y a la vez reflexionando, enredando y desenredando encadenamientos, sucesiones, intensidades o vacíos sónicos, infiriendo y conjeturando acerca de los hitos y jerarquías, fronteras y límites, medidas, distancias, figuras y fondos del lugar atravesado. Con todo, el oyente plurifocal deviene en una especie de pensador al aire libre inmerso en su laboratorio sonante, aprehendiendo la ciudad a cada paso sin necesidad de intermediarios profesionales.

Tomando las palabras de Manuel Delgado, leemos el espacio urbano como “*escenario sobre el que uno se pierde y da con el camino, en el que espera, piensa, encuentra su refugio o su perdición, lucha, muere y renace infinitas veces*”⁶; como región abierta hecha de curiosidades y abandonos, de esfuerzos, hallazgos, fracasos y paciencias, o atenciones a una materia caleidoscópica, frágil y ambigua. Aquel espacio del estar es señalado, como si de un baile se tratara, por los trazos de cada trayectoria, de cada interpretación aural *espacializada*; poniendo de manifiesto en qué modo el ciudadano ha comprendido *corporalmente* el contexto sonante.

En este proceso de interacción continua, si bien el ciudadano interpela a la ciudad dotándola de variables perceptivas y mentales creadas o recreadas en su *discurrir*, aquella interpela al ciudadano urgiéndole a modificar sus hábitos perceptuales cotidianos; o en otras palabras, la propuesta plurifocal desmantela irremediabilmente cualquier hábito heredado de la escucha estática y frontal de auditorio, e invita a construir *ex novo* una conducta alternativa profundamente comprometida con la propia aprehensión sensible⁷.

Sirva a este punto aquella *observación psicológica* propuesta por Honoré de Balzac en su Teoría del andar: “*hay que ser paciente [...] y poseer además ese golpe de vista que hace que los fenómenos converjan hacia un centro [...] esa perspicacia que permite ver y deducir, esa lentitud que sirve para no descubrir jamás uno de los puntos del círculo sin observar también los demás [...], y esa rapidez que lleva de un salto de los pies a la cabeza [...] el espíritu de la observación psicológica requiere imperiosamente el olfato del monje y el oído del ciego. No hay observación posible sin una eminente perfección de los sentidos, y sin una memoria casi divina*”⁸.

Finalmente, la figura del autor se diluye. El compositor queda camuflado detrás del *campo de posibilidad* propuesto. Como si de un maestro de ceremonias se tratase, ofrece esta música urbana para el ejercicio libre del ciudadano en la ciudad, estableciendo un marco organizativo capaz de orientar esta multiplicidad de relaciones potenciales. Notamos así una traslación de la noción individualista compositor-genio, hacia un entendimiento del artista como agente social, como director de escena en busca de una transformación útil de los hábitos perceptivos de la comunidad, como movilizador social de sentidos y sensibilidades, de tiempos y espacios nuevamente significados.

Una liturgia del espacio urbano

Tratando de dar solución a esta música *presentada*, el practicante urbano deviene protagonista de una escena continuamente observada por el resto de actores públicos, y la ciudad como proscenio sónico capaz de invalidar aquello que cada cual cree ser, a cambio de lo que parece o espera parecer durante esta trama urbana de incierto desenlace. Como si de una representación teatral se tratase, con un argumento sólo comprensible para cada partícipe activo, lo intuido o conjeturado, lo atisbado o apreciado, se superpone sobre lo sabido o confirmado, construyendo una especie de realidad de apariencias y apreciaciones sólo pertinente, como diría Isaac Joseph, “*en y por un momento de acción*”⁹.

Si al cruzar el umbral del adentro el ciudadano oyente pierde los valores de cohesión que lo identifican como parte de un grupo social específico –ya sea profesional, vecinal, religioso, asociativo o de edad–, halla en el otro un *cómplice* de búsqueda semejante o común a ambos. A su vez, al tocarse, mirarse, cruzarse o rozarse con el resto de actores sociales durante este tiempo de presencia compartida, la dimensión *afectiva* del proceder sociológico, basada por definición en el *estar juntos*, resulta amplificada de corporeidad, de materia y distancia, de cercanía física; y es entonces cuando descubrimos la ciudad como aquel “lugar de la proximidad entre los hombres, de la organización del contacto” reclamado por Paul Virilio¹⁰; aquel que en justicia corresponde a una colectividad libre y activa, provista de sensibilidades multiplicadas, y en disposición de aprehender el acontecimiento extraordinario que se le ofrece.

Aún más, toda esta maquinaria escénica puesta en funcionamiento por el concierto plurifocal –las variables sonoras, las lumínicas, en ciertos casos incluso las olfativas, junto con las propias coreografías interpretadas por los actores públicos–, configura el espacio urbano como “*contexto de representación metafórica*”, que diría Edmund Leach¹¹. Con el sonar de la campana –instrumento al que pertenece, más que a ningún otro, el testigo del transcurso y devenir comunitario–, esta música conjura sensibilidades y recuerdos, espacios y tiempos latentes en la memoria. Y por su parte, al incorporarlos en la experiencia presente, el oyente parece poetizar el tejido urbano, abriendo inéditos procesos de identificación y pertenencia a un *cuero social* nuevamente significado. Con todo, leemos la experiencia plurifocal a modo de congregación celebratoria, de ritual urbano capaz de iluminar la ciudad de cierto *sentido común*.

Conclusiones

Los conciertos de campanas de Llorenç Barber ponen en singular estado de descubrimiento a toda una ciudad. Como una grandiosa sala de juegos, tejida de resonancias, fluidos y vibración, intensidades, sutilezas, rumores y ecos, la ciudad nos convoca a escrutar su otro oculto, a poner en práctica sus lugares, a ser colmada de ambivalencias, encuentros y abandonos, ofreciéndose al recreo y reencuentro de sus habitantes, al éxtasis del más profundo sentido ciudadano. Habitados al ensordecedor magma informe, monótono y sin fin de la ciudad actual, durante unos minutos nos convertimos en rastreadores atentos e incansables, en heroicos aventureros fascinados por un espacio de coordenadas corporalmente accesibles. Armados de curiosidad, intuición, paciencia y esfuerzo, aceptamos esta partida de azares e incertidumbres, sin otro fin que el merodear de aconteceres, restaurando aquel amor infantil por los descubrimientos fortuitos, la aventura, el escondite, lo oculto y desvelado. A través de las ficciones del juego reinventamos nuestra propia cotidianidad, profundamente enriquecida de conexiones expresivas, sociales, culturales y espirituales. Ese es el reto que aceptamos al participar en la fiesta, el atender a las voces de las esquinas y rincones, de las calles, plazas, terrazas y horizontes, el ensayar una nueva relación creativa con una ciudad que, puesta en vibración, nos canta con voces de recuerdo, pasado y memoria, penetrando en nuestro ser e iluminándolo de sentidos multiplicados.

Notas

- ¹ **DE CERTEAU, M. (1980):** *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana, trad. Alejandro Pescador, 1996, p. 109.
- ² Según nos dice el propio Eco, “estas obras consisten no en un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras abiertas que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente” en **UMBERTO, Eco (1962):** *Obra abierta*, Barcelona: Planeta de Agostini, trad. Roser Berdagué, 1984, pg. 73. Ya en el ámbito sonoro, las 3 piezas musicales propuestas por Marcel Duchamp (1913-15) abren las puertas a futuras estrategias compositivas en las que el proceso generativo será equiparado al resultado obtenido, aportación de extensa influencia en la manera de hacer de John Cage y sus contemporáneos en torno a los 60.
- ³ Para abundar en las estrategias y recursos compositivos de los conciertos de ciudad de Llorenç Barber véase **LÓPEZ CANO, R. (1997):** *Música plurifocal: Conciertos de ciudades de Llorenç Barber*, México D.F.: JGH Editores, col. Euterpe, 1ª ed.
- ⁴ Sobre el comportamiento acústico del aspecto sonoro de la ciudad véase **GARCÍA SÁNCHEZ, M.T. (2012):** *De la ciudad en vibración al ser resonante: Una investigación a propósito de los conciertos de campanas de Llorenç Barber*, Tesis Doctoral, UPM, ETS de Arquitectura.
- ⁵ **SCHUSTER, J. (1957):** “Marcel Duchamp, vitae”, *Le Surrealisme*, même n° 2, Primavera 1957, pp. 143-145.
- ⁶ **DELGADO, M. (2007):** *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*, Barcelona: Anagrama, pp. 29-30.
- ⁷ En términos similares presenta John Cage su propuesta 4’33’’: “La mayoría de la gente cree que cuando oye una pieza de música, no hacen nada sino que algo se les está haciendo. Desde ahora esto ya no es verdad y debemos disponerlo todo de tal manera que la gente se dé cuenta de que son ellos los que están haciendo, y no que algo se les está haciendo. Lo único que se les está haciendo es ponerles en situación de oyentes en diálogo con la naturaleza. De forma inmediata, directa, sin intermediarios. Las ideas musicales de un compositor distorsionan, mediatizan u obstaculizan este diálogo” **REYNOLDS, R. (1962):** “John Cage: Interview WITH Roger Reynolds”, *Generation Magazine*, Ann Arbor.
- ⁸ **BALZAC, H. de (1883):** *Dime como andas, te drogas, vistes y comes ..., y te diré quién eres*, Barcelona: Tusquets editores, 2ª ed., trad. Paula Brines, 1998, pp. 40-42.
- ⁹ “Las cualidades sensibles, luminosas y sonoras son a la vez dispositivos construidos que equiparan el espacio o lo crean como escenografía y disposiciones o adecuaciones de visibilidad que sólo tienen pertinencia en y por un momento de acción” **JOSEPH, I. (1999):** *Retomar la ciudad: el espacio público como lugar de la acción*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, p. 92.
- ¹⁰ **VIRILIO, P. (1999):** *El ciber mundo, la política de lo peor*, Madrid: Ediciones Cátedra, col. Teorema, 2ª ed., trad. Mónica Poole, p. 42.
- ¹¹ “Los partícipes de un ritual comparten simultáneamente experiencias comunicativas a través de muchos canales sensoriales diferentes; están representando una secuencia ordenada de sucesos metafóricos en un espacio territorial que ha sido ordenado para proporcionar un contexto metafórico a la representación. Es probable que las dimensiones verbales, musicales, coreográficas y estético-visuales constituyan componentes del mensaje total. Cuando participamos en tal ritual recogemos todos estos mensajes al mismo tiempo y los condensamos en una experiencia única” **LEACH, E. (1976):** *Cultura y comunicación: la lógica de la conexión de los símbolos: una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social*. Madrid: siglo veintiuno de España editores, S.A., 1993, pg. 57.

(Artículo recibido: 14-06-2013 ; aceptado: 12-07-2013)