

Voces de la memoria: fonografía y sonidos de guerra

Voices of memory: phonography and sounds of war

AUTORA:

CARMÉ PARDO SALGADO

Universitat de Girona

ORCID: 0000-0002-4026-9923

RESUMEN

En los últimos decenios estamos asistiendo a numerosas propuestas compositivas que parten de la grabación de los sonidos en lugares en guerra y que implican consideraciones éticas y estéticas fundamentales como, por ejemplo, la dimensión estética de la guerra. A partir de esta consideración, este texto analiza las obras de Christine Renaudat y Arsenije Jovanovic para interrogar: el rol del medio técnico utilizado en la grabación; la cuestión ética y estética del origen de los sonidos y la función del montaje en relación a la composición y percepción de las obras. El artículo concluye aludiendo a la problemática perceptiva que la audibilidad de la guerra implica, frente a las narraciones audiovisuales de la guerra en los grandes medios, y a menudo también en los museos.

Palabras clave: fonografía; guerra; Jovanovic; Renaudat; sonidos; paisaje sonoro

ABSTRACT

In recent decades, we have witnessed many compositions that use sound recordings in places at war. These involve some fundamental ethical and aesthetic considerations such as the aesthetic dimension of war. Taking this as a starting point, which will serve as a background hum, this text examines the works of Christine Renaudat and Arsenije Jovanovic to question the following: the role of the technical means used in such recordings; the ethical and aesthetic question of the origin of sounds; and the role of montage in relation to the composition and perception of the works. The article concludes by alluding to perceptual problems involving the audibility of war compared to the audiovisual narratives of war found in the media and often also in museums.

Keywords: phonography; war; Jovanovic; Renaudat; sounds; soundscape;

1. INTRODUCCIÓN

El anhelo de conservar la voz y poder escucharla independientemente del cuerpo que la produce viene de antiguo. Se fabuló primero con absorber los sonidos de la voz en una esponja para conservarla (Cœuroy; Clarence, 1929: 8), después con guardar esos sonidos en los pliegos de una caracola, pero hubo que esperar hasta que Thomas Alva Edison (1847-1931) pudiera grabar una voz y restituirla gracias al fonógrafo. Sobre un rollo de papel de aluminio, Edison grabó una voz humana cantando *Mary Had a Little Lamb* el 6 de diciembre de 1877. Esto supuso una inflexión para la conservación de los sonidos, para la composición musical y también para la relación de los hombres con los sonidos musicales y con los sonidos del medio en el que habitan. Edison sin embargo, pensó en principio que su invento sería útil para conservar los discursos de las grandes personalidades políticas, así como las últimas palabras proferidas antes de morir por las personas amadas.

La voz grabada se tornaba una voz memorable y su fijación sobre soporte la convertía en monumento. Esto es lo que pensaba también el italiano Gianni Bettini (1860-1938), quien después de haber asistido a una presentación del fonógrafo de Edison en Nueva York, en 1888, se dedicó a grabar las voces de las personalidades de la época, como la de Mark Twain, o la voz del Papa León XIII recitando un Ave María y un Benedictus. La mayoría de los cilindros grabados por Bettini se destruyeron durante los bombardeos de la Primera Guerra Mundial, pero los que contenían la voz del pontífice se salvaron (Sébald, 2006: 14).

Dados estos antecedentes, el propósito de este texto es realizar una aproximación a dos de las numerosas propuestas compositivas que, en los últimos años, han partido de la grabación de los sonidos en lugares en guerra. Con esta cuestión se tiene por objeto atender al modo en que se forja y transmite una dimensión estética de la guerra a través de la composición de paisajes sonoros en guerra. Para ello, se analiza particularmente, el origen de los sonidos y la función del montaje en la composición.

2. LA DIMENSIÓN ESTÉTICA DE LA GUERRA

El estruendo de la Primera Guerra Mundial invadió los campos y los cuerpos de la gente pero, de ella, no quedó ningún documento sonoro.

En las salas dedicadas a la Primera Guerra Mundial en el *Imperial War Museum* de Londres se exhiben una gran cantidad de fotografías que permiten tejer historias sobre las experiencias en el frente: los poetas que participaron en la guerra; las extrañas armas que se utilizaron; el camuflaje; la vida en las trincheras, o el Cuerpo Imperial de Camellos. En sus vitrinas, los escritos informan sobre la batalla de los Dardanelos o la de Gallipoli; ilustran al visitante acerca de las leyes promulgadas durante la contienda, e incluso sobre el rol del fútbol durante el período de guerra. Algunos documentos sonoros dejan escuchar los testimonios de las mujeres que trabajaban en las fábricas de munición, o los argumentos de los objetores de conciencia. Ningún documento sonoro acerca al visitante a la experiencia acústica de los participantes en la guerra y, sin embargo, es sabido que fue esta la primera guerra donde el ruido industrial tomó el campo de batalla. La artillería marcaba el sonido de fondo. Es

conocido también que en las trincheras los soldados debían estar con el oído alerta, que esta guerra fue, en gran medida, una guerra sin visión que obligó a tender el oído a la nueva tecnología bélica. Numerosos testimonios así lo acreditan, desde Robert Graves en *Adiós a todo eso* (2002: 152-153) a Céline en *Viaje al fin de la noche* (1994: 10), pasando por Erich Maria Remarque en *Sin novedad en el frente* (1929: 63-64). No hay nada de esto y, ciertamente, la tecnología de grabación no estaba aún suficientemente desarrollada, pero a la hora de exponer el alcance de la guerra en las salas de un museo, tampoco hubo conciencia de la dimensión sonora del acontecimiento¹. El único documento que muestra el museo es un documento silencioso. Se trata de un sonograma que había sido instalado en Moselle, en el frente americano, el día 11 de noviembre a las 11h, y que registró los últimos sonidos de la artillería y el extraño silencio que siguió al armisticio (Audoin-Rouzeau, 2014: 9). En esos dos minutos, la gráfica traza la frecuencia del sonido dejando presentir al visitante actual la perplejidad, desazón y alivio que pobló ese silencio inmenso. En ese gran silencio, resuena todo el ruido de la guerra pasada en los cuerpos expectantes de los soldados. En esos dos minutos, se cambió el curso de la historia.

En una entrevista para la *British Broadcasting Corporation* (BBC) en 1971, el escritor Robert Graves (1895-1985), antiguo combatiente, explicaba la imposibilidad de comunicar el ruido que se escuchaba durante la guerra, esa experiencia era imposible de transmitir (Smith, 1971: 74). En la adaptación que se hizo de su novela al cine, a cargo de Lewis Milestone (1895-1980), se procuró reproducir el sonido de la guerra. Fue éste un primer intento al que le siguieron muchos. Con el motivo del centenario de esta guerra, numerosas propuestas de restitución sonora se han producido, desde el documental *Pipers of the Trenches* a cargo de Paul Wilson y Michael Stedman, que recrea el sonido de estos gaiteros cuya sola arma eran las melodías que surgían de sus gaitas, hasta la recreación del paisaje sonoro de los Bretones durante la guerra, tutelado por Anne Kropotkine y Séverine Leroy (*Les sons de l'arrière*, 2015)².

En el silencio que siguió a la firma del armisticio, algunos de los soldados ingleses que sobrevivieron recordaron cómo su primer acercamiento a los sonidos de la guerra se había producido, apenas unas semanas antes de su proclamación, en el curso de una velada futurista³. En la Doré Gallery de Londres, el 28 de abril de 1914, Tommaso Marinetti presentaba su *Zang Tumb Tumb*, fruto de su trabajo como corresponsal de guerra en el sitio de Adrianópolis durante la Primera Guerra Balcánica (1912-1913). De este modo recordaba Marinetti su actuación en el manifiesto *Declamación dinámica y sinóptica*:

Dinámica y sinópticamente, declamé varias páginas de mi ZANG TUMB TUUMB (el asedio de Adrianópolis). En la mesa, frente a mí, tenía un teléfono, algunos tableros y los correspondientes martillos, que me permitían imitar las órdenes del general turco y los sonidos de la artillería y de los disparos de metralleta.

En tres partes de la sala se habían colocado unas pizarras a las cuales yo corría o iba caminando sucesivamente, a fin de esbozar con tiza alguna analogía. Mis oyentes, al volverse para seguirme en todas mis evoluciones, participaban, todos sus cuerpos inflamados con la emoción, en los efectos violentos de la batalla descrita por mis palabras-en-libertad.

En una sala lejana había dos grandes tambores, con los cuales el pintor Nevinson, mi compañero, hacía el estallido del cañón cada vez que yo se lo pedía por teléfono.

El interés creciente del público británico se convirtió en frenético entusiasmo cuando conseguí alcanzar el máximo dinamismo al alternar la canción búlgara “Sciumi Maritza” con el deslumbramiento de mis imágenes y el clamor de la artillería onomatopéyica” (Kahn, 2016: 24).

Con su actuación, Marinetti preparaba para una experiencia fundamental: el ruido de la guerra como presagio de la muerte. Pero también, el ruido de la guerra como anticipo de una sociedad en la que el ruido devendrá el bajo continuo profético que contribuye a la comprensión de la experiencia económica, social y política de nuestro tiempo⁴. Este interés por el ruido y por el ruido de la guerra en concreto, como elemento de transmisión de lo que queda vedado con las palabras y las imágenes, se deja sentir en los propuestas artísticas de la actualidad.

En consonancia con este ruido profético, se siente el silencio que muestra el sonograma en el *Imperial War Museum*. Ese silencio cobra hoy otro alcance al considerar en primer lugar, el uso de las armas silenciosas y, en segundo lugar, la utilización de la música como arma no letal en las guerras contemporáneas. Walter Benjamin (1892-1940) evocaba el inminente descubrimiento de las armas silenciosas en 1930. Se trataba de esas novedades “reconfortantes” que hablaban de un detector sonoro ultrasensible capaz de registrar el zumbido de las hélices a gran distancia, o de un avión completamente silencioso. El silencio de las nuevas armas actuales son el cumplimiento de la revuelta de la técnica que Benjamin anunciaba para las guerras del futuro (Benjamin, 1930: 199, 201).

Esos rumores de los que Benjamin se hacía eco, se materializan en la Segunda Guerra del Golfo (1991), en la que los aviones de tecnología furtiva tienen un papel predominante. Indetectables por el radar, sólo pueden ser captados cuando alcanzan su objetivo. A esta tecnología de guerra furtiva, se equiparan las prácticas mediáticas que dieron cuenta de esa guerra (Virilio, 1991: 163). Se recordará tan solo que Jean Baudrillard, refiriéndose a las imágenes de la guerra en “tiempo real” que las televisiones mostraban, llegó a explicar que esa guerra no tuvo lugar (Baudrillard, 1991). La guerra también fue furtiva porque lo que aparecía en las pantallas de televisión eran otras pantallas. El campo de batalla había sido reducido a un tablero electrónico sospechosamente parecido a un videojuego. Por ello, Félix Guattari, en un especial sobre la cuestión de la revista *Télérama*, pudo afirmar: “La información ¡no es nada! Lo que cuenta es precisamente el comentario, la presentación, la dimensión estética que dan a la información su existencia y su ritmo.” (Guattari, 1992: 14-15).

La información es censurada y fabricada, pero lo que cuenta realmente para el receptor es la dimensión estética que otorga a la información el peso y el modo en que va a ser consumida. La construcción estética de la noticia a transmitir constituirá la noticia misma. La Segunda Guerra del Golfo fue un buen campo de pruebas, y así se demuestra viendo el modo en que, a menudo, han sido presentados los conflictos después. En el 2005, con motivo de los altercados en los barrios periféricos de París, la *Cable News Network* (CNN), envió a Christiane Amampour para cubrir la noticia. Esta periodista, especialista en escenas de guerra del Medio Oriente, se fotografió ante los coches incendiados en Seine-Saint-Denis como si se tratara de los atentados suicidas en Bagdad, y mostraba las cargas de la policía francesa tal como si se

estuviera asaltando la ciudad de Fallouja (Balibar, 2010: 24). La fabricación estética de una épica de la guerra sirve ahora para cualquier imagen de violencia urbana o de lucha contra el terrorismo. Esta presentación estética, se ha convertido en una suerte de molde que se aplica a cualquier presentación de la violencia.

Esta dimensión estética es del orden de lo no discursivo, aunque se halle formada por el comentario, por la imagen y el sonido. La dimensión estética implica la consecución de otro orden de lo factible que se alcanza, tanto en la construcción de lo “real” por parte de los medios, como en el ámbito del arte. Es su presentación estética, siguiendo antiguos códigos de armonía, o códigos más cercanos que inserten lo presentado en un estilo determinado, el del arte pop, el del videojuego u otros, lo que otorga esa dimensión estética al constructo. El apelar a esta dimensión estética por parte de Guattari, permite llamar la atención hacia el modo en que también el arte irrumpe en las guerras. Estas prácticas generan otros modos de enunciación. En ellas, la dimensión estética de las obras propuestas, tiene por objeto dejar aparecer esos aspectos de la guerra que la dimensión estética creada por los medios acostumbra a evacuar. Por ello, frente al trabajo de moldeado que producen con frecuencia los medios, los artistas van a realizar un ejercicio de modulación, estableciendo otro régimen estético que permita al espectador y al oyente relacionarse de otro modo con lo presentado. Se trata de modular, de crear variaciones en el modo de percepción que propicia el moldeado uniforme que se presenta como fijado⁵.

3. ARTISTAS EN GUERRA: CHRISTINE RENAUDAT Y ARSENIJE JOVANOVIĆ

Desde la Guerra del Golfo hasta hoy, en unos años en los que las guerras no faltan por doquier, numerosos artistas se sienten compelidos a ir a visitar los entornos y los desastres que dejan las guerras, o a conocer las vidas cotidianas de aquellos que las sufrieron, buscando los signos de lo que quedó velado en las urgencias de una noticia apresurada o en un despacho. Desde el cineasta Jean-Luc Godard (1930) en *Je vous salue, Sarajevo* (1993), a la fotógrafa Sophie Ristelhueber (1949) mostrando las formas de los cráteres dejados por los misiles en Irak con *Eleven Blowups* (2006), la preocupación por dar a ver de otra manera las imágenes de la guerra se hace omnipresente. En el ámbito sonoro se constata la misma preocupación. Desde la atención al sonido, se proponen paisajes sonoros que interrogan la experiencia de la escucha en las zonas de conflicto y en los hogares de aquellos que se encuentran a miles de kilómetros de distancia. Con estos trabajos, el fonógrafo, tal y como lo anticipara László Moholy-Nagy, pasa de ser un aparato de reproducción a convertirse además en un instrumento de producción (Moholy-Nagy, 2009: 332). Lo que se produce, son paisajes sonoros que buscan gestar otra enunciación y, para ello, profundizan en lo que supone la grabación y composición de los sonidos de la guerra, y también en su difusión. En este proceso, la conciencia de lo que implica el medio técnico utilizado para la grabación, la reproducción y la composición, será fundamental. Una introducción al análisis de este medio se encuentra en las propuestas de Pierre Schaeffer (1910-1995), creador de la música concreta en 1948⁶. Su texto *Le langage des choses*, permitirá acotar las principales modificaciones que introduce la posibilidad de grabación, y servirá de antesala para el análisis de los dos paisajes sonoros de guerra compuestos que son objeto de la atención de este texto: *Fichu Printemps* (Maldita Primavera) de Christine Renaudat y *Concerto Grosso Balcánico* de Arsenije Jovanovic.

3.1. El medio técnico

Cuando Schaeffer crea la música concreta en el “Club d’Éssai” de la radio de París, hace sólo doce años que Benjamin ha escrito su conocido texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En este texto, Benjamin establecía los nexos entre la transformación de la percepción y los medios de reproducción mecánica que dan lugar a la aparición de la imagen en la fotografía y el cine. La transformación perceptiva señalada por Benjamin encontraba su origen, como es sabido, en la decadencia del aura, es decir, en la progresiva desaparición de la “singular trama de tiempo y de espacio” (Benjamin, 1974: 440) que permitía la unicidad y la autenticidad de la obra. Frente a esta unicidad y autenticidad de la obra, la fotografía y, añadimos nosotros, las grabaciones sonoras, producen en cambio la ubicuidad de la obra y la puesta en cuestión de la autenticidad. La ubicuidad de la imagen y del sonido destruye la singularidad de la obra al dislocar la trama de espacio y tiempo en el que se daba la percepción estética. La multiplicación de los espacios de reproducción modifica a su vez, el sentido del tiempo de producción, restándole valor. De igual modo, la percepción que ahora es solicitada por doquier, no encuentra esa tensión de espacio-tiempo en la que antes se sentía el aura de la obra. Pero estos medios técnicos, debido a su capacidad de difusión, satisfacerían asimismo, el deseo de las masas de acercar todos los fenómenos, de apropiárselos, destruyendo así la posibilidad de una experiencia íntima. Esta voluntad de acercamiento cobra su máxima expresión en la experiencia del *shock*, donde los fenómenos son directamente descargados sobre el receptor, destruyendo cualquier distancia.

La transformación perceptiva encuentra su origen, para Benjamin, en los medios de producción puestos a disposición en la fotografía y el cine. La fotografía capta lo que escapa al ojo y accede de este modo, a una nueva objetividad. El objetivo de la cámara revela aspectos de lo real que están vedados al ojo desnudo, abarca un “espacio inconscientemente penetrado” (Benjamin, 1974: 437-438; 461). La inconsciencia del dispositivo técnico es susceptible de trasladarse al hombre que, siguiendo a Benjamin, se aliena al ser incapaz de aprehender esta nueva realidad.

Si atendemos a lo sonoro, nos damos cuenta de que el rollo de papel de aluminio que contenía la canción *Mary Had a Little Lamb*, supone una alteración de la unicidad de la voz. La voz abandona el cuerpo físico del cantante, y se inscribe en un soporte que permite escucharla sólo como sonido. Un sonido que, como ocurría respecto a la fotografía, desvela aspectos de la voz antes desconocidos, y que se hacen presentes gracias al sistema de grabación. Sin embargo, la inconsciencia que Benjamin atribuía a la captación de la imagen no parece ser aquí la dominante, ya que la grabación ofrece una voz que coloca al emisor entre el reconocimiento y la percepción de la diferencia. La voz, identidad sonora del hombre, una vez grabada y reproducida, se siente hibridada.

En la misma línea interpretativa de Benjamin, Schaeffer destaca que los medios de grabación producen un acercamiento al sonido, aunque el signo de este acercamiento difiera. El compositor considera que la radio y el cine mudo ofrecen lo concreto, al mostrar las experiencias que usualmente escapan a la atención, permitiendo con ello, el contacto con los acontecimientos que antes quedaban velados. El humo de un cigarrillo o una puerta que chirría, son para él ejemplos de esta apertura perceptiva a lo concreto. Por ello, la música concreta

realizada a partir de los sonidos grabados, puede ser considerada como un nuevo medio de conocimiento de lo sonoro y de la escucha. En *Le langage des choses*, Schaeffer explica que es preciso considerar el objeto sonoro como un *medium*, lo que él denomina un cierto estado en el que de ahí en adelante, la realidad se va a presentar al observador. Las diferencias entre estos sonidos y estas imágenes con lo real, cuenta menos que la transformación que suponen en nuestra relación con lo real. Estos sonidos concretos y estas imágenes aparecen como compromisos entre el acontecimiento y el mensaje, entre lo objetivo y lo subjetivo (Schaeffer, 1977: 44).

La naturaleza sonora que capta el micrófono, no es la misma que puede captar el oído, pero a diferencia de Benjamin, esta disimilitud no conduce a la alienación. El sonido grabado presenta un estado de la realidad en el que lo relevante no es la distinción entre lo real y su copia —unas nociones que, por otra parte, siempre fueron difíciles de establecer en el arte musical—, sino la transformación que implica con lo real en la conciencia. El sonido grabado se sitúa en una posición indeterminada respecto de su origen, lo que Schaeffer denomina lo real, pero también indeterminada respecto de su relación con el oyente, ya que es “otra cosa y la misma cosa que un mensaje”. El oyente reconoce en el sonido la causa que lo ha producido, al tiempo que ésta aparece revestida de cualidades que le resultan desconocidas. Pero, ¿de qué naturaleza son esos compromisos que están entre el acontecimiento y el mensaje, entre lo objetivo y lo subjetivo? El intersticio entre el acontecimiento y el mensaje, entre la puerta y su chirriar, entre la voz y su reproducción, es vivido, en la composición musical a partir de sonidos grabados, solamente en tanto experiencia estética de la escucha del sonido. Este “ser otra cosa y la misma que lo real”, un *medium* que escapa a la singular trama de espacio y tiempo en la que se hallaba el sonido y que, en su lugar, propone otra trama, indica una modificación de la escucha que ahora, plenamente consciente, se inscribe en la composición musical. En ese compromiso *entre* se sale del molde y se gesta la modulación que supone la obra o el paisaje sonoro a crear. Esta modulación que implica la percepción estética de la obra, es como un gesto incorporal; una enunciación no discursiva.

3.2. Paisajes sonoros de la guerra: el origen de los sonidos

Los medios técnicos de grabación, reproducción y composición de un paisaje sonoro han surgido de la intencionalidad humana. Cuando esta intencionalidad que puede orientarse a la penetración intensiva de lo real, recordando a Benjamin, es desviado y usado para crear moldes a partir de los que se construye lo que de ahora en adelante debe ser comprendido y percibido, entonces, estos medios son indiferenciados, todos producen lo mismo. Pero con esta indiferenciación, sobreviene también la indiferenciación respecto a lo que se puede ver y escuchar con los medios. Por ello, las propuestas artísticas pueden ser un ejercicio orientado a afinar la percepción.

La composición de paisajes sonoros de la guerra suscita cuestiones de gran calado que no pueden obtener una respuesta completamente satisfactoria. Se destacarán en este texto dos: el origen de los sonidos y el montaje en vistas a la composición del paisaje.

Respecto al origen de los sonidos se puede distinguir entre aquellos paisajes que han surgido a partir de una grabación *in situ* y aquellos que parten de sonidos encontrados. En el

segundo caso, suele tratarse de sonidos que han sido grabados en las zonas de conflicto y que después han sido depositados en distintas formas, audio y/o audiovisual en los repositorios de la red. Se podría añadir todavía, la recreación ficticia de sonidos de guerra que se encuentran a disposición en algunas páginas dedicadas a efectos sonoros, y también la apropiación de sonidos de filmes bélicos entre otros. La cuestión del origen abre una problemática ética y estética.

Desde el ámbito ético, se podría argumentar la conveniencia o no de realizar una grabación para ser utilizada después en una composición musical. Las distintas controversias que han salpicado la fotografía de guerra y el Premio Pulitzer, como fue el caso de Kevin Carter, en 1994, con la famosa fotografía del niño famélico y el buitre, son indicativas de la complejidad que esta cuestión puede suscitar en el ámbito sonoro. Por otra parte, es posible argüir también que se ofrece una suerte de altavoz al conflicto. En este caso, tanto si los sonidos son grabados *in situ*, como si se parte de sonidos depositados por los sujetos que lo padecen, se podría pensar que estaríamos en un mismo nivel. Sin embargo, otra dificultad surge al plantear el uso de los sonidos contruidos para simular la guerra. ¿Es lícito utilizar sonidos generados en estudio para provocar en el oyente un sentimiento o un estado perceptivo determinado respecto a un conflicto real? La respuesta a estas problemáticas exceden el objetivo de este texto, pero no pueden ser obviadas por el artista que se dispone a crear un paisaje sonoro.

Por otra parte, desde el ámbito estético se abre una problemática fundamental. Si la composición de paisajes sonoros implica la transmisión sonora, el significado de un lugar, el ambiente y la percepción auditiva que se tiene de ese lugar a través del medio técnico, entonces parece que eso no es posible cuando los sonidos son encontrados. Los materiales grabados son importantes pero, como explica la artista Hildegard Westerkamp (1946), la experiencia de la escucha mientras se graba —aunque sea alterada por el propio medio de grabación—, incide en el proceso de composición (Westerkamp, 2002). Para muchos artistas que trabajan en la composición de paisajes sonoros, la composición con los sonidos del ambiente, implica una relación entre el paisaje sonoro que se escucha y el receptor. Escuchar es sentir la relación de esos sonidos con un medio determinado y con uno mismo. Los sonidos del paisaje sonoro que se graba son, en consecuencia, un material susceptible de modificar la intencionalidad del artista que está a la escucha. A ello se añade que, como Westerkamp expone, a la escucha se suma la percepción de los olores, del aire, de la temperatura, de la situación social o del momento del día, lo que supone una suerte de “conocimiento expandido” del lugar que influye en el compositor y en la composición (Westerkamp, 2002).

Fichu Printemps (2013) de Christine Renaudat y *Concerto Grosso Balcánico* (1993) de Arsenije Jovanovic, son dos ejemplos de composición de paisaje sonoro de guerra que pueden contribuir a profundizar en estas dimensiones ética y estética.

Christine Renaudat es una periodista francesa que vive en Colombia y trabaja como corresponsal de Radio France para Colombia, el Caribe y América central. Desde el año 2011, trabaja con los sonidos de la violencia para escapar al uso que se hace de estos en los discursos sobre la violencia en los medios de comunicación, y con la intención de dotarlos de un carácter político. Su primera obra sonora fue *Memorial de voces*, presentada en 2012 en

Cartagena de Indias, como una memoria sonora de los conflictos en Colombia⁷. Con *Fichu Printemps* ganó una mención de honor en la categoría de arte radiofónico en la décima Bienal Internacional de Radio de México (2014). La obra, que se presenta según la periodista, como “una aproximación sonora al conflicto sirio” iniciado en marzo de 2011, surge como respuesta al secuestro, en junio de 2013, de dos periodistas franceses, Nicolas Henin y Pierre Torrès, en la ciudad de Raqqa (Siria)⁸. Renaudat toma los sonidos que circulan en los videos de la red, los desprovee de las imágenes y con los sonidos compone la pieza. La obra no pertenece estrictamente a lo que se entiende por fonografía, en tanto que la grabación de los sonidos del medio no prevalece sobre la composición. La categoría en la que puede ser clasificada es la del documento sonoro de creación y en tanto tal, evoca más allá del sonido grabado, el acontecimiento que subyace y, del cual, en palabras de Elie During, sería la huella o el testimonio (During, 2012). Lo que antes era audiovisual ahora se ofrece solamente para la escucha.

La obra se divide en cuatro escenas sonoras: protesta, corre, reza y muere. La primera se inicia con el sonido de las manifestaciones pacíficas de Dera'a y Damas en 2011. Se escuchan voces masculinas lanzando proclamas pacifistas que son interrumpidas por el sonido de un tiroteo. El recuerdo de las denominadas primaveras árabes y lo que aconteció después en Siria se agolpa en esta escena sonora. La segunda escena deja escuchar un hombre que, jadeando, se desplaza apresuradamente, al tiempo que va invocando a *Allah* y tiene como fondo el sonido de un combate. La tercera escena sonora se compone con la llamada a la oración y el canto de un muecín que se mezcla con las voces de los combatientes y los tiroteos. En la cuarta y última, las invocaciones a *Allah* se superponen con los lamentos de los niños, el sonido de un tambor y unas campanas que traen los ecos de la muerte, un denso ruido blanco, y unas frases en inglés de la periodista Marie Colvin, muerta en febrero de 2012 durante los bombardeos de la ciudad de Homs.

La obra ofrece una atmósfera sonora de la guerra que produce una sensación de desazón y sofoco extremos. Los únicos sonidos que parecen producir una cierta sensación de ligereza son aquellos que no pertenecen a los sonidos encontrados en los videos. Han sido extraídos de la pieza *Oraison*, compuesta por Olivier Messiaen en 1937, y que terminaría formando parte del *Cuarteto para el fin de los tiempos*, una obra en ocho movimientos del mismo compositor. Pero la sensación de alivio se disipa cuando se recuerda que esta obra la compuso Messiaen mientras estaba en el campo de prisioneros de guerra alemán en Görlitz, en 1940. La obra se estrenó el 15 de enero de 1941 en el Stalag Villa de Görlitz, ante los reclusos del propio campo. A esta desazón se añade el catolicismo practicante del compositor que aquí aparece como contrapunto a la religión islámica.

La introducción de estos sonidos y la tercera escena en particular, producen en el oyente una cierta confusión. La mezcla de la voz del muecín resuena con la de los combatientes gritando *Allahu Akbar* (Alá es grande) y la ambigüedad es extrema al no poder dejar de identificar, ni que sea sonoramente, la guerra y la religión islámica. El desconocimiento de la lengua para los no árabes, acrecienta esta sensación de ambigüedad en la que parece contrastar el tono de las palabras de compasión de la periodista, proferidas en inglés, y el tono de rabia de los árabes. Después de la escucha, no se puede por más que preguntar: ¿qué pretende Christine Renaudat con la composición de este paisaje de guerra?

Los sonidos nos inducen a crear unas imágenes, a restituir las imágenes que han sido extraídas y a representarnos una escena audiovisual. Pero como indica Juliette Volcler:

Il ne s'agit pas de trouver une esthétique sonore à la guerre ni de faire entrer cette dernière dans le spectacle acoustique, mais de savoir si l'approche par le son peut apporter quelque chose à ce que nous pouvons en saisir. Sinon la création sonore risque rapidement de s'avérer aussi impuissante que le journalisme (Volcler, 2014).

Si los sonidos nos remiten a las imágenes ofrecidas por los medios, la percepción puede quedar finalmente reducida a la que éstos nos ofrecen, aunque aquí sea el sonido el que inicia el recorrido perceptivo.

La composición de Renaudat aparece como una suerte de música dramática que sigue ciertas convenciones retóricas. El sonido actúa como signo que alude a la imagen y que orienta la mirada hacia la escena.

El trabajo que propone Arsenije Jovanovic (1932) es completamente distinto. Este reputado director serbio de radio, teatro y televisión, que ha sido profesor en la Facultad de Arte Dramático de Belgrado, y que es asimismo artista sonoro, propone otro modo de percepción con su obra. El título de su obra, *Concerto Grosso Balcanico*, tiene según sus palabras, una orientación programática⁹. El programa está formado, en mayor parte, por los sonidos de la propia guerra que él grabó durante el conflicto. Se trata de la Tercera Guerra Balcánica, iniciada en 1991, después de la declaración de independencia de Eslovenia y Croacia de la República Yugoslava.

La obra no quiere ser un retrato de los horrores de la guerra, sino, según el propio compositor, una transposición de la realidad sonora, "natural y brutal", al ámbito de la poesía sonora, que obedece a otras leyes. Para realizar este paso, el compositor no recurre a la sustitución de los sonidos de la guerra por los sonidos de instrumentos musicales. A través de la composición, él transforma los sonidos originales en sonidos de concierto, realizando una suerte de conversión de los sonidos materiales de la guerra en sonidos inmateriales o cuasi abstractos de la composición musical. La transposición poética a la que apunta el compositor, consiste en el modo en el que los sonidos grabados trascienden su materialidad, su referencia a los hechos que son la causa de los sonidos y la conciencia de la técnica que implica la grabación y su posterior manipulación para la composición. Pero, ¿qué es lo que la composición transpone? ¿a dónde conduce al oyente?

El transporte que provoca la composición musical a partir de la grabación de paisajes sonoros preexistentes sigue dos trayectorias: la música es susceptible de transportar al oyente, pero al mismo tiempo, ella es objeto de otro transporte que parte de los sonidos grabados en un entorno para ser convertidos en composición.

Para Jovanovic, el arte y por tanto, también el radio arte o el arte sonoro, se caracterizan por empezar allí donde terminan los límites de lo visible, donde el sentido común deja de ser válido. Lo propio del arte es esta transposición que conduce al oyente a un lugar no estrictamente visible y donde la lógica del sentido común desaparece. La transposición que quiere realizar Jovanovic con su obra, lleva al oyente al terreno de las apariencias, de lo ilusorio, en el sentido en el que el joven Nietzsche calificaba el arte como apariencia¹⁰.

El *Concerto* representa “una libre, una abierta visión de los sonidos. No una secuencia de sonidos destructivos, sino una secuencia de sonidos captando la miseria humana”. El sonido no debe representar, sino mantener una relación —interiorizada, escondida, transpuesta— con su origen, convirtiendo la significación de estos sonidos de muerte en ilusoria. El oyente no reconoce directamente los sonidos de las armas, su significado se escapa a su imaginación, pero el efecto inmediato es importante. Es una especie de efecto de caballo de Troya, en palabras del compositor, porque los sonidos se introducen en el subconsciente del oyente, movilizandolos remanentes de sentido- guerra, armas- y ese remanente es suficiente para hacer que el oyente tenga imágenes semejantes a las de la guerra y la destrucción, pero sin que sean imágenes precisas. Las imágenes parecen compartir el nivel de abstracción de lo sonoro.

La obra de Jovanovic no produce una referencia precisa, en el sentido de una univocidad entre los sonidos y las imágenes. Su modo de abordar la composición hace de los sonidos un campo de aprehensión en el que los signos, las ideas e imágenes que arrastran, son transmutados en acciones energéticas. Por medio de ellas, la obra se convierte más que en una transmisión directa de la guerra, en una transmisión de fuerzas en las que se unen las fuerzas materiales de la guerra y las fuerzas que se engendran en la composición. En este sentido, la obra se transforma en una transmisión de fuerzas que captan el dolor, pero que no son directamente objeto de la representación.

3.3. Paisajes sonoros de la guerra: el montaje

Las dos composiciones constituyen un fragmento de espacio-tiempo sonoro que tiene su origen, a su vez, en otros fragmentos de espacio-tiempo dispersos —los diferentes momentos de la grabación—, y que pertenecen a un paisaje sonoro de guerra y en guerra. Ambas obras suponen un nuevo encuadre perceptivo, realizado con y por la técnica que lo hace posible, y que privilegia ciertos aspectos en una alianza entre los elementos técnicos, los sonidos naturales y la escucha de ambos¹¹. La impresión estética de las obras se siente en este nuevo encuadre que va más allá de la técnica, pero que gracias a ella supone una nueva concretización de un espacio-tiempo sonoro.

La materia sonora que ambas obras ofrecen, se encuentra en relación con los sonidos grabados pero, en tanto composición, trascienden la propia grabación. En el caso de Jovanovic, la obra supone una transposición que da lugar a una concretización que se encuentra, para el oyente, entre lo concreto y lo abstracto.

La concretización sonora de un fragmento espacio-temporal que, a su vez, se relaciona con otros fragmentos espacio-temporales remite a la discordancia de los tiempos sociales que enunciaba Ernst Bloch (1885-1977)¹². Esta enunciación, significa la afirmación de una no contemporaneidad de los tiempos que permite comprender las crisis de la modernidad para Bloch. La representación de los distintos grupos sociales y eventos está atravesada por tiempos heterogéneos. Nuestra sociedad se construye con una multiplicidad de planos temporales que están en relación y muchas veces en conflicto. En el caso de la obra de Renaudat, se destacaba por parte de Volcler, una cierta incompreensión del conflicto que tiene que ver, justamente, con ese situarse en un tiempo heterogéneo al de su transcurso.

La composición de las obras a partir de las grabaciones supone un ejercicio de escucha, manipulación de los sonidos y montaje. El montaje va a permitir reunir las temporalidades heterogéneas en un ensamblaje inédito que da lugar a ese fragmento espacio-temporal que es la obra, otra concretización. El montaje puede ser entendido con Bloch y Bertold Brecht (1898-1956), como una fuerza productiva:

[...] Le montage arrache à la coherence effondrée et aux multiples relativismes du temps des parties qu'il réunit en figures nouvelles. Ce procédé n'est souvent que décoratif, mais c'est souvent déjà une expérimentation involontaire, ou, quand il est utilisé sciemment, comme chez Brecht, c'est un procédé d'interruption, qui permet ainsi à des parties fort éloignées auparavant de se recouper (Bloch, 1978: 9).

Del mismo modo, Benjamin en su obra *Sentido Único* (1928), comprende la cuestión del montaje como acción política, aunque como explica Georges Didi-Huberman, de modo diferente a Bloch. Si para Bloch el montaje se corresponde con la modernidad, para Benjamin en cambio supone una “manera filosófica de remontar la historia”. Este remontar puede conducir hacia el origen o, por el contrario, puede ser un remontar de lo contemporáneo (Didi-Huberman, 2009: 130).

En un texto posterior de Benjamin, *El autor como productor* (1934), una ponencia leída por Benjamin en el Instituto de Estudios del Fascismo de París, el filósofo alemán se pregunta por la tarea del intelectual o artista verdaderamente revolucionario y no puesto al servicio de los modos de producción. Al mismo tiempo, el texto supone una crítica de la autonomía del arte. El ejemplo que encuentra Benjamin para exponer en qué consistiría ese artista revolucionario, es el modo en el que Brecht utiliza el montaje para pasar del teatro trágico al teatro épico. Lo revolucionario requiere de la introducción de una técnica en un medio en el que en principio esa técnica le es ajena. Brecht introduce el montaje —propio de la fotografía y el cine—, en el teatro épico, produciendo una interrupción. Benjamin lo explica con el siguiente ejemplo:

Stellen Sie sich eine Familienszene vor: die Frau ist gerade im Begriffe, eine Bronze zu ergreifen, um sie dem Tomter zu schleudern; der Vater im Begriff, das Fenster zu öffnen und um Hilfe zu rufen. In diesem Augenblick tritt ein Fremder ein. Der Vorgang ist unterbrochen; was an seiner Stelle zum Vorschein kommt, das ist der Zustand, auf welchen nun der Blick des Fremden stößt: verstörte Mienen, offenes Fenster, verwüstetes Mobiliar. Es gibt aber einen Blick, vor dem auch die gewohnten Szenen des heutigen Daseins sich nicht viel anders ausnehmen. Das ist der Blick des epischen Dramatikers (Benjamin, 1977: 698).¹³

Como expone Benjamin, la función de la interrupción consiste en que el espectador tome conciencia de un estado de cosas. Esta interrupción también ayuda al actor a tomar una posición respecto a su propio papel. El montaje detiene, en Brecht, el curso de la acción, para poder ofrecer la distancia al espectador y al actor. Esta distancia que produce la interrupción es el principio del teatro épico.

Benjamin en esta obra piensa la técnica del montaje como necesidad política, no para representar mejor el mundo, sino para realizar un gesto revolucionario respecto a esa representación.

Atendiendo al modo en que Benjamin presenta el montaje en Brecht, podemos distinguir entre el montaje realizado por Renaudat y por Jovanovic. En el primer caso, el montaje conduce al oyente a un estado de inmersión que sin embargo, se asemeja al que se produce con la imágenes de la guerra que ofrecen los medios. Las voces que se escuchan —al menos para los oyentes no árabes— siguen sintiéndose como ajenas, son las de los otros. Con la inmersión, no sabemos si la guerra está mejor representada, pero no se genera el gesto revolucionario al que Benjamin apelaba. No se pone en cuestión el sistema de producción de la guerra y de la obra que la está evocando.

En el segundo caso, el montaje produce una cierta distancia que afina la percepción y provoca otros nexos entre el oyente y lo escuchado. Lo escuchado deviene un lugar propio y ajeno a la vez. El silencio de las voces humanas remite al silencio de la propia cotidianidad ante lo visto y lo escuchado. Las voces que se escuchan son otras, pero a la vez, son reconocidas como las de la propia cotidianidad. Mientras *Fichu Printemps* conduce a una escucha que lleva a la imaginación hacia un espacio externo, el de las imágenes de los medios, el *Concerto Grosso Balcanico* activa un espacio interno en el que la imaginación no es reducida a las imágenes ya conocidas. Lo que hacen audible ambas obras pertenece a registros distintos y, sin embargo, los sonidos de base son los mismos: los sonidos de la guerra.

4. CONCLUSIÓN

La problemática de la audibilidad de la guerra nos abre un espacio en el que nuestra percepción acerca de las narraciones audiovisuales de la guerra en los grandes medios, y también en los museos, es puesta en cuestión. Delimitar cuál es el lugar de la escucha en esta cuestión no es tarea fácil cuando no se pretende alcanzar una respuesta direccional y se atiende a la complejidad. Mientras se sigue investigando, tal vez los modos de atender a las guerras de nuestro siglo por parte de los museos y de otras instituciones, tengan en cuenta las propuestas de tantos artistas que, como Christine Renaudat y Arsenije Jovanovic, nos descubren que, en la escucha, puede haber una percepción de la guerra que suele ser silenciada.

5. NOTAS

1. Como explica Timothy Day, es la investigación en la radio, o la telegrafía sin cable, durante la Primera Guerra Mundial, la que permite conseguir micrófonos y amplificadores capaces de captar sonidos de fuentes situadas en una amplia área (Day, 2002: 27).
2. El documental *Pipers of the Trenches* puede ser consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=toy7A8rbZZU>
3. El poeta Wyndham Lewis llega a afirmar que en comparación con lo que Marinetti conseguía con su voz, un día de ataque en el frente occidental, resulta tranquilo, y considera que esa impresión del frente se debe a lo que él denomina, su “preparación marinettiana” (Lewis, 1967: 33).
4. Para la actuación de Marinetti y la escucha del ruido durante la Primera Guerra Mundial ver: Pardo, 2016: 30-32. En referencia al ruido como valor profético de nuestra sociedad: Attali, 1977.

5. Las nociones de molde y modulación se toman en este texto, en el sentido en que las utiliza Gilbert Simondon (1924-1989), quien considera que “moldear es modular de manera definitiva; modular es moldear de manera continua y perpetuamente variable” (Simondon, 2005: 60).
6. La música concreta toma su punto de partida en la grabación de ruidos u otros sonidos que el compositor después compone de modo experimental. La composición es el resultado de una escucha atenta del sonido y se presenta concretamente sobre un soporte de grabación.
7. Se puede ver un documental sobre la obra en:
<https://www.youtube.com/watch?v=1q8O02y9kG0>
8. Los periodistas fueron liberados en abril de 2014. La obra puede ser escuchada en:
<https://soundcloud.com/christine-renaumat/maldita-primavera>
9. Todas las referencias que ofrece el compositor sobre esta obra se encuentran en el programa que acompaña el CD: Jovanovic, 1993.
10. La apariencia propia del arte es más adecuada a la vida que la verdad. De este modo, Nietzsche establecía el predominio del arte sobre la verdad e invertía la consideración de que las apariencias son nefastas para la vida. NT Fragmentos Póstumos [7] 156.
11. En el caso de *Fichu Printemps* se recordará que la escucha no se produce *in situ*.
12. Se trata de la noción de *Ungleichzeitlichkeit*. Esta noción aparece en Bloch, 1978. También Walter Benjamin en *Sur le concept d'histoire* (1940), explica que la historia no se compone de un tiempo teleológico y homogéneo sino de un tiempo pleno, un tiempo-ahora (*Zeitzeit*).
13. Imaginemos una escena de familia: la madre se dispone a tomar de la mesa una estatuilla de bronce para arrojarla sobre su hija; el padre se dispone a abrir la ventana para pedir auxilio. En ese instante entra una persona ajena. El movimiento se interrumpe; en su lugar se hace manifiesto el estado de cosas, y sobre él recae la mirada de la persona ajena: rostros descompuestos, ventana abierta, muebles destrozados. Y hay una mirada para la cual incluso las escenas más habituales de la existencia actual no difieren mucho de la escrita. Es la mirada del autor de teatro épico.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Audoin-Rouzeau, St. 2014 “Entendre la guerre”. In Gétreau, F. (ed.) *Entendre la guerre : sons, musique et silence en 14-18*. París : Gallimard.
- [2] Balibar, E. 2010 « Images, politiques, violences ». In Pontbriand, Ch. ; Balibar, E.; Enwezor, O. *Image de conflits/Conflits d'images* París : éditions du Jeu de Paume.
- [3] Baudrillard, J. 1991 *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. París : Galilée.
- [4] Benjamin, W. 1974 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Gesammelte Schriften Bd I. 2., Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- [5] Benjamin, W. 1977 *Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934*. Gesammelte Schriften, Bd II-2, Frankfurt/Main: Suhrkamp
- [6] Bloch, E. 1978 *Héritage de ce Temps*, París : Payot.
- [7] Céline L-F. 1952 *Viaje al fin de la noche*, Barcelona: Edhasa, 1994.
- [8] Cœuroy,A.; Clarence, G. *Le Phonographe*, París : Kra, 1929.

- [9] Day, Th. 2002 *Un siglo de música grabada*, Madrid: Alianza Editorial.
- [10] Didi-Huberman, G. 2009 *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, I*. Paris: Éditions de Minuit.
- [11] Graves R. 2002 *Adiós a todo eso*, Barcelona: El Aleph.
- [12] During, E. 2012 "Préface". In Macé P.-Y., *Musique et document sonore – Enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines*. Dijon : Les Presses du Réel. <http://www.lespressesdureel.com/EN/extrait.php?id=2244&menu=>
- [13] Guattari, F. 1992 "Le mythe des pros de l'info". In *Télérama* n° 2192, 18-24.
- [14] Jovanovic, A. 1993 *Concerto Grosso Balcanico*. Austria: ORF – 14782131274
- [15] Kahn, D. 2006 "Los ruidos de la vanguardia". In *La exposición invisible*, Delfim Sardo (ed.), Museo de arte contemporánea de Vigo/Centro José Guerrero de la Diputación de Granada.
- [16] Lewis, W. 1967 *Blasting and Bombardiering*. Berkeley: Berkeley University of California Press.
- [17] Moholy-Nagy, L. 2009 "Production-Reproduction: Potentialities of the Phonograph". In Cox, Ch., Warner, D. (ed.) *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Nueva York: Continuum.
- [18] Remarque, E.-M. 1929 *Sin novedad en el frente*. Madrid: Editorial España. Référence papier
- [19] Schaeffer, P. 1977 « Le langage des choses ». In De la musique concrète à la musique même, *La Revue Musicale*, n° 303-304-305, Paris : Richard Masse.
- [20] Sébald, B. « Les enregistrements d'Alessandro Moreschi (1858-1921), dernier castrat du Pape », Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS n°28, hiver 2006, p. 14-16. Consultable en: <http://afas.revues.org/1506> ; DOI : 10.4000/afas.1506 (20/03/2017).
- [21] Simondon, G. 2005 *La individuación*. Buenos Aires: Cactus/La Cebra.
- [22] Smith, L. 1971 « The Great Years of their Lives- Robert Graves, Brigadier C.E. Lucas Phillips, Henry Williamson and Lord Chandos Talk to Leslie Smith about the First World War". In *Listener*, July 15, 73-75.
- [23] Virilio, P. 1991 *L'écran du desert. Chroniques de guerre*. Paris : Gallée.
- [24] *Pipers of the Trenches* <https://www.youtube.com/watch?v=toy7A8rbZZU>
- [25] Volcler, J. 2014 « À propos d'une 'Esthétique sonore de la guerre' ». In *Syntone* <http://syntone.fr/a-propos-dune-esthetique-sonore-de-la-guerre/>
- [26] Westerkamp, H. (2002) "Linking soundscape composition and acoustic ecology". *Organised Sound*, 7(1), 51-56. doi:10.1017/S1355771802001085. Consultable en: <https://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/linking.html>
- [27] AAVV 2015 "Les sons de l'arrière". Microsillons. <http://micro-sillons.fr/les-sons-de-larriere-archives-departementales/>

CURRICULUM VITAE. CARME PARDO SALGADO

Autora de *En el silencio de la cultura*; *La escucha oblicua : una invitación a John Cage* (*Approche de John Cage. L'écoute oblique*, galardonado con el *Coup de cœur* de l'Académie Charles Cross); *Robert Wilson* (colaboración con Miguel Morey); *Las TIC: una reflexión filosófica*. Ha colaborado en numerosas obras colectivas a nivel nacional e internacional. Ha organizado diversos encuentros internacionales; creado y organizado espectáculos multimedia y conciertos en colaboración con Músicahoy/La Casa Encendida, (Madrid), la Orquesta del Caos (Barcelona) y el *Ars Musica, Kaaitheater* (Bruselas). Ha sido comisaria adjunta de la exposición *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental* (MNCARS).