

RESONANCIA SINIESTRA

EL OYENTE COMO MÉDIUM

DAVID TOOP



CAJA
NEGRA

6. ACTO DE SILENCIO

¡Silencio! No le digas a Courbet.

James McNeil Whistler

97

En enero de 1911, Marcel Duchamp empezó a trabajar en una de las pinturas más intrigantes de su juventud. Su reevaluación personal acerca de cómo hacer arte y de su significado, tan influyente en tantas formas desde el principio de la década del veinte hasta hoy en día, comenzó en ese período. *Sonata* muestra a un grupo de tres mujeres jóvenes y elegantes reunidas alrededor de una mujer mayor. Las mujeres jóvenes son las hermanas de Duchamp: Yvonne, Madeleine y Suzanne. Yvonne toca el teclado de un piano que no se puede ver, Magdeleine toca el violín y Suzanne está pintada de perfil, adelante, sentada en el centro de la imagen, escuchando atentamente la música. La mujer parada detrás de este trío de intérpretes ocupa un centro alternativo, un formidable contrapeso para esta reunión angular y aérea en primer plano. Tiene más peso, es más sólida que las formas gráciles e insustanciales de las hermanas, y su expresión es emocionalmente remota, está oscurecida por el contorno pesado de sus ojos y la línea sólida que acentúa la forma de su nariz, sus

labios y su mentón. Mira recto hacia afuera pero evade la mirada directa de la persona que observa el cuadro, como si sus ojos, bien abiertos, recorrieran el mismo silencio habitado por ella. Su boca fruncida, su comportamiento mudo. Se trata de la madre.

98

La pintura comparte algunas características con las denominadas *conversation pieces* [retratos de conversación], ese particular género del arte inglés que trasplantó la vitalidad de los pintores alemanes del siglo XVII (como Metsu, De Hoogh y Mieris), a representaciones más serias de familias terratenientes y acaudaladas de Inglaterra. Sacheverell Sitwell escribió acerca de “la suficiencia de la *conversation piece*, que debe su existencia al desdoblamiento de alguna anécdota o situación”. En otras palabras, muestran escenas de dos o más personas posando en alguna actividad o lánguido idilio en una casa majestuosa o en un jardín, y a partir de esa escena podemos imaginarnos movimientos, sonidos, el aire, el aroma, la temperatura y otras impresiones, así como también, por supuesto, las conversaciones mismas. Y, sin embargo, estas pinturas dejan poco espacio para imaginar algo más allá de lo que representan: salvo unas pocas excepciones, el género es inerte. No obstante, puede trazarse una comparación interesante entre la *Sonata* de Duchamp y el boceto en óleo sin terminar de J.M.W. Turner, *Una fiesta musical en Petworth*, realizado alrededor de 1830. Ambos muestran mujeres tocando música, desplegando alguna anécdota o situación desconcertante, aunque a diferencia de la mayoría de las *conversation pieces*, en las cuales aquellos que son retratados miran al espectador o buscan dominar su campo visual, como si dijeran “nosotros somos los importantes aquí”, los personajes de Turner y Duchamp desvían la mirada. En ambos casos, todos los detalles son borrosos o difusos, lo que nos lleva a hacernos preguntas más profundas acerca de qué es lo que está ocurriendo exactamente. Sitwell describe la pintura de Turner como “un experimento trascendental... ningún otro pintor de aquel momento pudo disolver su visión en una informalidad abstracta semejante”. El acto de ejecutar música está representado en ambos casos de una manera sencilla y, sin embargo, ambos artistas buscan capturar a partir de medios visuales la vaguedad de los volúmenes y movimientos del sonido que impregna sus espacios.

En “Notas para una conferencia”, escrito en 1964, Duchamp habló de *Sonata* con cariño, casi como si se tratara de la pintura de un amigo cercano: “Las tonalidades pálidas y tiernas de esta pintura, en la cual los contornos an-

gulares están bañados por la evanescencia de la atmósfera, hacen de ella un punto de inflexión en mi evolución”. Palidez y evanescencia son las características que representan todas las partes de la pintura, excepto por la parte central superior, tomada por la madre. Allí, los tonos se oscurecen, congregan nubes. Las tres hermanas flotan traslúcidas, anticipando el interés posterior de Duchamp por las propiedades del vidrio. Como si se tratara de sonidos, sus cuerpos carecen de límites definidos. Pero la madre, Lucie Nicolle, parece anclada a la materialidad de la habitación. Su presencia es imperturbable. Su ausencia implica una diferencia: no es absorbida por el flujo aéreo del sonido, permanece en su aislamiento emocional. Una fotografía de la familia Duchamp tomada en 1895, cuando Marcel tenía siete u ocho años, revela una situación similar: nueve personas se concentran alrededor de la acción principal, un juego de cartas, mientras que Lucie Nicolle permanece distante, alejada del grupo. Evidente en la imagen y en las infrecuentes referencias de Duchamp a su madre, esta distancia cuenta con una razón específica. “Lucie Nicolle sufría una progresiva pérdida de la audición que la había dejado casi completamente sorda para el momento del nacimiento de Marcel”, escribe Calvin Tomkins en *Duchamp*, “y ella lidiaba con eso retrayéndose más y más dentro de su propio mundo interior”. A su vez, Duchamp lidia con la sordera de su madre retratándola “plácida e indiferente”. Un niño alienado por la alienación.

99

Sonata es la representación de un acontecimiento más que de un lugar. Cualquier representación de profundidad espacial ha comenzado a desvanecerse, a ser borrada y reemplazada por los múltiples pliegues del tiempo que se desarrollan simultáneamente. Y dentro de esa oscilación entre el tiempo y el espacio encontramos tres modalidades del acto auditivo: sonar, escuchar y no escuchar. “Sonata” es el participio femenino de la palabra italiana “sonare”, sonar, y una sonata musical es una composición típica de tres o cuatro movimientos, escrita para un solo instrumento o un ensamble pequeño. Si transcribiéramos la sonata de Duchamp a una partitura, el movimiento representado por la madre estaría indicado con un *très grave*. La pintura es el reflejo de una dinámica familiar difícil, de eso no caben dudas, pero sin embargo en su esencia es desapegada, puesto que el mundo de la madre, silencioso y severo, permanece ajeno al plácido flujo del sonido. Un artista menor seguramente hubiera sentimentalizado la escena; Duchamp no pudo hacer otra cosa más que revelar su verdad.

La sensibilidad de Duchamp al sonido, el aire, el vapor, las ilusiones visuales, el peso, el humo del tabaco, las sombras y otras propiedades evanescentes similares era refinada y arcana. Tenemos, por ejemplo, su idea de que una caja de fósforos sin usar es más ligera que una caja empezada porque no hace ningún ruido, o su artículo de “ferretería perezosa”: la canilla que deja de gotear cuando nadie la escucha. En las notas que recopila y “publica” en una edición de tres ejemplares llamada “The 1914 box” [La caja de 1914], escribe el siguiente fragmento:

[ver]

Uno puede mirar la mirada;
uno no puede escuchar la escucha.

Luego modificó un poco el texto, pero sin disminuir su efecto: “Uno puede mirar la mirada. ¿Puede uno escuchar la escucha, oler la respiración, etc...?”. En “The 1914 box” hay también una nota, aparentemente dirigida a él mismo, “Haz una pintura sobre la frecuencia” y una observación curiosa titulada “Electricidad a lo ancho: la única aplicación posible de la electricidad en ‘las artes’”. Sumados al uso del vidrio, un material en el cual los signos de materialidad están prácticamente ausentes, estos intentos deliberados por confundir la percepción pueden ser interpretados como parte de su resistencia al concepto de arte proclamado por el sentido común, la representación puramente visual o retiniana de la realidad encarnada, en su opinión, por las pinturas de Gustave Courbet.

Duchamp estaba en la búsqueda de otra dimensión, y en esa búsqueda había implícito un rechazo a la división de las artes a partir de categorías sensoriales. “Cada segundo, cada respiro es una obra que no se inscribe en ninguna parte, que no es visual ni cerebral”, le dijo a Pierre Cabanne en una entrevista dos años antes de su muerte. En otra de sus notas, publicada en 1945, proponía lo “infraleve” como una categoría a ser estudiada. “El sonido o la música que los pantalones de corderoy producen cuando uno hace un movimiento es pertinente para lo infraleve”, escribió. “El vacío en el papel, entre el anverso y el reverso de una hoja delgada... ¿debe ser estudiado!... es una categoría que me ha mantenido bastante ocupado a lo largo de los últimos diez años. Creo que a través de los medios de lo ‘infraleve’

uno puede pasar de la segunda a la tercera dimensión.” Este foco cuasi-científico de Duchamp sobre todo fenómeno que, por ser fugitivo y preciso a la vez, está ausente y sin embargo puede ser mensurable por una sensibilidad humana finamente calibrada, parece encontrarse en las antípodas de su “Escultura musical”, publicada en la *Caja verde*, que por su vaguedad podría ser una definición prototípica de las artes auditivas: “Los sonidos durando y partiendo de diferentes lugares, formando una escultura sonora en el tiempo”.

UNA MUJER DESCIENDE LAS ESCALERAS

A pesar de ser silencioso, del *Desnudo bajando las escaleras No. 2*, pintado en 1912, puede inferirse una escultura sonora que se desarrolla en el tiempo. Duchamp insistía en que el desnudo era de una mujer, a pesar de que en realidad se parece más a un humanoide hecho de madera terciada. En su descenso, la mujer retumba, congelando una secuencia de momentos sonoros y cinestésicos. Duchamp no estaba solo en su búsqueda del movimiento y la duración a través de medios fijos o inmóviles. *La mano del violinista* de Giacomo Balla, también conocida como *Los ritmos del arco*, fue pintada en el mismo año, a pesar de que Balla y Duchamp no estaban uno y el otro al tanto de sus experimentos. Mientras que Duchamp rechazaba lo que él llamaba “efectos cinematográficos”, la mano borrosa del violinista de Balla se mueve como fotografías en stop-motion. Balla estaba influenciado por el Fotodinamismo Futurista, un movimiento comenzado por el fotógrafo Anton Giulio Bragaglia, que usaba velocidades de obturación lentas para capturar el movimiento de un arco de violonchelo, una cachetada, o unas manos fantasmales tipeando en una máquina de escribir. Los sombreados laboriosos de las pequeñas pinceladas paralelas en *La mano del violinista* se realizaron por medio de técnicas divisionistas para crear una ilusión aproximativa del cuerpo en acción frenética. Vibran con intensidad, y sin embargo, la pintura es demasiado literal para ser particularmente sorprendente. El filósofo Henri Bergson fue una influencia muy fuerte durante este período, pero Bergson hablaba de transiciones, no de un estado visible seguido por el próximo, y el próximo, y el próximo.

La aspiración de Balla, expuesta en un manifiesto junto a Fortunato Depero, era encontrar “equivalentes abstractos para cada forma y elemento en el universo, después combinarlos según el antojo de nuestra inspiración y volverlos complejidades plásticas que ponemos en movimiento... Complejidades plásticas que simultáneamente se desintegran, hablan, hacen ruido, suenan”. Las creencias de Bragaglia, por su parte, rozaban el espiritismo, los fenómenos paranormales y las ideas de Bergson. “Lo cierto es que cambiamos permanentemente”, escribió Bergson en *La evolución creadora*, “y que un estado en sí mismo no es otra cosa que cambio”. La atracción de Bragaglia por lo espectral no sorprende si tenemos en cuenta los grises trazos de presencias fantasmales que se revelaban en sus fotografías cinéticas. “Cuando una persona se incorpora”, creía, “la silla permanece todavía llena de su alma”.

Junto con Balla y Bragaglia, hubo otros dos futuristas –Luigi Russolo y Umberto Boccioni– que asumieron este desafío de representar la intangibilidad del sonido a través de medios visuales estáticos. *La música* de Russolo es una obra de un simbolismo más bien predominante, pero *La calle entra en la casa* de 1911, de Boccioni, vibra con suficiente color y sonido como para cuestionar el acertijo de Duchamp: tal vez no podamos escuchar la escucha, pero ciertamente sí podemos observar el acto de escuchar. La ventana en la pintura ha sido abierta. Una mujer se inclina sobre la baranda de su balcón y mira hacia la calle. Vemos su oído izquierdo, como si estuviera inclinando el oído derecho en dirección al sonido. Los edificios la rodean. Como ella, también se inclinan sorprendidos y curiosos; sus ventanas son ojos, fosas nasales y oídos para el caos de las obras en construcción que zumbaban debajo. Dos vecinos se inclinan sobre sus balcones. En el clima revolucionario de la época, el ruido del progreso y la creación penetran en la tranquilidad del espacio doméstico. Como todos los manifiestos futuristas, el de 1913 de Carlo Carrá, *La pintura de los sonidos, ruidos y olores*, propone una fórmula, una consagración dogmática de estos objetivos: “¡En pos de alcanzar esta pintura total que requiere de la cooperación activa de todos los sentidos, esta pintura que es un estado mental plástico de lo universal”, declara, “debemos pintar sonidos, ruidos y olores, de la misma manera en que los borrachos cantan y vomitan al mismo tiempo!”.

Duchamp despreciaba a los Futuristas. Llegó a decirle a Pierre Cabanne que eran “impresionistas urbanos” que únicamente habían cambiado el campo

por la ciudad. *El sonido del arroyo*, pintado por el artista italiano divisionista Emilio Longoni en 1903, corrobora el diagnóstico de Duchamp. Longoni muestra a una mujer tocando el violín junto a una cascada desierta. A pesar de los colores pálidos y el simbolismo insípido, su representación de la musicalidad no está tan alejada de la celebración de las cascadas y otros sonidos de la naturaleza del ensayo de Luigi Russolo de 1916, “Los sonidos de la naturaleza y la vida (timbres y ritmos)”. La pintura dramáticamente explosiva de Russolo de 1909-10, *Relámpago*, intentaba trasponer los límites de la representación visual. Sus nubes demoníacas claramente desatan el estrépito de un trueno junto con la representación visual de relámpagos y lluvia, y sin embargo el cuadro es de todas formas silencioso. Como es lógico, el paso siguiente era idear una tecnología que pudiera imitar dichos dramas sonoros. Y esa fue precisamente la dirección tomada por Russolo.

En última instancia, los futuristas eran realistas, al igual que el retiniano Courbet, y la literalidad de sus representaciones del ruido y el movimiento en la era de la sociedad industrial los volvía banales. Embriagado por la beligerancia y la grandilocuencia propias del futurismo, Carrá parecía sordo al sonido presente en cualquier pintura anterior al impresionismo. “Antes del siglo XIX”, escribió, “la pintura era el arte del silencio. Los pintores de la Antigüedad, del Renacimiento, de los siglos XVII y XVIII, nunca imaginaron la posibilidad de representar sonidos, ruidos y olores, incluso cuando eligieron como tema a las flores, los mares tormentosos y los cielos salvajes”. Si Carrá se hubiera tomado el trabajo de mirar más de cerca el trabajo de sus predecesores, se hubiera dado cuenta de lo arrogante de su error. Es lamentable que pronunciamientos como este hayan sido citados acríticamente como los pilares de la música experimental del siglo XX. Puesto que, pese a que el modernismo ha sido desde siempre sinónimo de las más variadas formas del clamor, se trate de Dadaísmo, Futurismo, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner o la Duke Ellington’s Jungle Band, y pese a que la pintura es (como Poussin y Delacroix se encargaron de dejar en claro) una práctica silenciosa, la representación de la escucha y el sonido a través de las artes visuales es historia antigua.

Sobre la escucha siempre ha pesado un estigma: el de ser, de entre todos nuestros sentidos, el menos fiable. Mientras que aquello que vemos y tocamos se nos revela como una realidad "objetiva", una certeza a partir de la cual establecemos nuestro lugar en el mundo, el sonido se parece más a un fantasma; su lugar en el espacio es ambiguo y su existencia en el tiempo, transitoria. Es por ello que el sonido ha actuado desde siempre como metáfora de la revelación mística, los deseos prohibidos, lo siniestro, lo informe, lo sobrenatural y lo desconocido.

Así como en *Modos de ver* John Berger establece el lugar preponderante de la mirada en nuestra experiencia del mundo, en *Resonancia siniestra* David Toop se propone reflexionar acerca de la naturaleza del sonido y de la escucha, asumiendo como punto de partida su carácter espectral e inaprensible. A partir de estas reflexiones—organizadas de manera musical, con ideas que vuelven una y otra vez como notas recurrentes—, Toop da los primeros pasos para trazar una historia de la escucha, basándose en el testimonio que de ella nos brindan los mitos, la literatura, la pintura y la escultura. Esos medios, que pese a ser silenciosos poseen la capacidad para representar el sonido y el acto de la escucha, funcionan como dispositivos de grabación anteriores al invento del fonógrafo, permitiéndonos imaginar cómo era la vida auditiva en otras épocas y revelándonos cuál es la verdadera esencia del sonido, el ruido y el silencio. Así, al descubrir un mundo sonoro al interior de la obra de escritores como Melville, Hoffmann, Poe, Joyce, Woolf, Faulkner o Beckett, y de artistas como Rembrandt, Vermeer, Duchamp, Rauschenberg, Munch, Malévich o Twombly, *Resonancia siniestra* nos abre las puertas de una nueva dimensión perceptiva.

David Toop (Londres, 1949) es músico, escritor, curador y artista sonoro. Fue miembro de The Flying Lizards y cofundador de The London Musicians' Collective, un colectivo de improvisación musical que contribuyó, a partir de los años setenta, a la constitución de la escena experimental inglesa. Pese a ser, con más de una veintena de discos en su haber—el primero de ellos publicado en el mítico sello de Brian Eno, *Obscure*—, uno de los más destacados exponentes de la música ambient experimental, se lo conoce mayormente por su labor como crítico e historiador musical. Además de haber sido editor adjunto y columnista de revistas como *The Wire* y *The Face*, Toop es autor de varios libros considerados fundamentales, entre ellos, *Rap attack* (1984), *Ocean of sound* (1995) y *Haunted weather* (2004).

TRADUCCIÓN VALERIA MEILLER

ISBN 978-987-1622-21-4



9 789871 622214