

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca>

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

I AM SITTING IN A ROOM
Alvin Lucier y la inversión
de la fenomenología

Tesis doctoral de
Arnau Horta Sellarès

Directora:
Begonya Saez Tajafuerce
Universitat Autònoma de Barcelona
Departamento de Filosofía

Noviembre 2023

I AM SITTING IN A ROOM
Alvin Lucier y la inversión
de la fenomenología

Tesis Doctoral de
Arnau Horta Sellarès

Directora:
Begonya Saez Tajafuerce
Universitat Autònoma de Barcelona
Departamento de Filosofía

Noviembre de 2023

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

ÍNDICE

ABSTRACT.....	5
AGRAÏMENTS	6
I. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA.....	8
1. Presentación preliminar de la investigación.....	9
2. Caso de estudio: <i>I am sitting in a room</i> de Alvin Lucier	15
3. Problema y preguntas.....	31
4. Estructura y discusión.....	32
5. Hipótesis	39
6. Marco teórico, consideraciones bibliográficas y recursos investigativos	41
7. Relevancia e interés de esta tesis	43
II. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y ANÁLISIS ESTÉTICO	
PRELIMINAR DE <i>I AM SITTING IN A ROOM</i>	47
1. Apunte biográfico de Alvin Lucier y orígenes de su estética compositiva	48
2. 1965-1970. Sonic Arts Union, Edmond Dewan y la influencia cibernética en las obras tempranas de Alvin Lucier	62
2.1. Excurso: <i>Condensation cube</i> (1963-1968) de Hans Haacke e <i>Information: No Theory</i> (1970) de Christine Kozlov	79
3. El sonido más allá de John Cage	85
3.1. John Cage y la música experimental	85
3.1.1. Excurso: <i>4'33"</i> (1952) de John Cage	90
3.2. "No ideas but in things": Lucier, pastor del sonido	94
4. Intermedialidad y sonido en el campo expandido.....	101
4.1. Música de acción y música de no ficción	103
4.2. Práctica sonora en el campo expandido y arte sonoro no-coclear	107
5. <i>I am sitting in a room</i> como idea-máquina: desmaterialización, conceptualismo, performatividad y proceso.....	116
5.1. Excurso: <i>It's Gonna Rain</i> (1965) y <i>Pendulum music</i> (1968) de Steve Reich	120
6. ¿Arte sonoro?	129

III. FENOMENOLOGÍA(S) DE <i>I AM SITTING IN A ROOM</i> : PERCEPCIÓN, PERCEPCIÓN, EXPERIENCIA, CUERPO Y ESPACIO.....	141
1. <i>I am sitting in a room</i> como anti-objeto sonoro: Edmund Husserl, Pierre Schaeffer y la reducción sonora	144
1.1. Excurso: <i>Opera with objects</i> (1997), <i>Rare Books</i> (1997) y <i>Silver Streetcar For The Orchestra</i> (1988) de Alvin Lucier.....	158
2. <i>I am sitting in a room</i> como dispositivo perceptivo: Merleau-Ponty y la fenomenología del cuerpo	164
2.1. El Umwelt o mundo circundante en Jakob Johann von Uexküll y Merleau-Ponty: la relacionalidad como melodía e improvisación.....	165
2.2. El cuerpo como vehículo del ser-del-mundo: percepción, espacialidad y lenguaje	171
2.2.1. Topo-ontología en Martin Heidegger y Gaston Bachelard: espaciamento y habitar poetizante.....	175
2.2.2. La palabra como operación paradójica: cuerpo abierto, voz fenomenal y <i>Rede</i>	183
2.3. De John Dewey a Edith Stein: la obra de arte como experiencia, intensificación y <i>Einführung</i>	192
IV. <i>AM I SITTING IN A ROOM?</i> MÁS ALLÁ DE LA FENOMENOLOGÍA: VOZ, RESONANCIA Y METAFÍSICA DE LA PRESENCIA.....	203
1. <i>I am sitting in a room</i> como <i>archi-quiasmo</i> : entre la ambigüedad ontológica de la carne en Merleau-Ponty y el horror cósmico de H. P. Lovecraft.....	209
1.1. Excurso: <i>Polaroid Image Series: ROOM</i> (1969 / 1970) y <i>Polaroid Image Series: Three Points</i> (1972) de Mary Lucier.....	225
2. La reabsorción entre cuerpo y espacio: indicios de un cuerpo utópico, cósmico y anorgánico en Michel Foucault, Jean-Luc Nancy y Gilles Deleuze.....	230
2.1. Excurso: <i>Get Out of My Mind, Get Out of This Room</i> (1968), <i>Elke Allowing the Floor To Rise Up Over Her, Face Up</i> (1973), <i>Tony Sinking Into the Floor, Face Up and Face Down</i> (1973), <i>Contrapposto split</i> (2017) y <i>Walking a line</i> (2019) de Bruce Nauman.....	237
3. <i>I am sitting in a room</i> como dispositivo material-afectivo y ensamblaje vibratorio entre agencias humanas y no humanas.....	246
3.1. Materialismo sonoro y escucha cuántica.....	246

3.2. Sonido, cuidado y afecto.....	257
3.3. Vibración e intra-acción.....	261
3.4. Excurso: <i>Four Rooms</i> (2006) de Jacob Kirkegaard y <i>I am Sitting in a Different Room</i> (2010) de Stina Hasse	268
4. <i>Am I sitting in a room?:</i> voz, archi-escritura y metafísica de la presencia	274
4.1. Michel Foucault y Roland Barthes: la muerte del autor y la escritura homicida	275
4.2. <i>I am sitting in a room</i> como poesía sonora / text-sound composition: de lo fónico a lo sónico	278
4.2.1. Excurso: <i>I Am That I Am</i> (1958) de Brion Gysin	285
4.3. Acusmaser (y anacusmaser) Lucier.....	292
4.4. <i>I am sitting in a room</i> como trampa narcisista: egofonía, <i>mise en abyme</i> sonora y repetición	298
4.4.1. Excurso: <i>Boomerang</i> (1974) de Richard Serra con Nancy Holt.....	314
4.4.2. Excurso: <i>Am I sitting in a room?</i> (2017) de Arnau Horta	318
V. CONCLUSIONES.....	325
VI. BIBLIOGRAFÍA.....	333
VII. ANNEXOS	348
1. Instrucciones de realización y documentación relativa a las obras de Lucier	349
1.1. Registro de la patente de <i>I am sitting in a room</i>	350
1.2. Instrucciones para la realización de <i>I am sitting in a room</i>	352
1.3. Instrucciones para la realización de <i>Music for solo performer</i>	354
1.4. Diagrama para la realización de <i>Music for solo performer</i>	355
1.5. Instrucciones para la realización de <i>The only talking machine of its kind</i>	356
1.6. Instrucciones para la realización de <i>Vespers</i>	357
1.7. Instrucciones para la realización de <i>The Duke of York</i>	359

1.8. Instrucciones para la realización de <i>Opera with Objects</i>	361
1.9. Instrucciones para la realización de <i>Rare Books</i>	362
1.10. Instrucciones para la realización de <i>Silver Streetcar for the Orchestra</i>	363
2. Series fotográficas de Mary Lucier.....	366
2.1. <i>Polaroid Image Series: ROOM</i> (serie completa)	367
2.2. <i>Polaroid Image Series: Shigeko</i> (selección de cuatro imágenes)	380
2.3. <i>Polaroid Image Series: Boston</i> (selección de cuatro imágenes).....	381
2.4. <i>Polaroid Image Series: Three Points</i> (selección de cuatro imágenes)..	383
3. Transcripción del podcast <i>Judith Hamann on Alvin Lucier</i>	385
4. Transcripción del vídeo <i>Boomerang</i> de Richard Serra con Nancy Holt.....	393

ABSTRACT

This dissertation carries out a philosophical analysis of *I am sitting in a room*. Conceived and created in 1969 by composer and sound artist Alvin Lucier (1931-2021), this unique soundwork not only resists a description based on its affiliation to a specific discipline or artistic modality but also opposes being ontologically pinned down. The philosophical approach to the piece aims to overcome this analytical resistance. After its contextualization in historical and aesthetic terms, Lucier's piece will be considered from different philosophical perspectives, including those of phenomenology, materialism, agential realism, and post-phenomenology so as to offer different ways of listening and making sense of the work. Furthermore, the philosophical analysis of *I am sitting in a room* will prove useful to identify some of the various stages of phenomenological thought: from its idealist origins to its critique by Jacques Derrida passing through the radicalization of husserlian thought in Merleau-Ponty's ontology of flesh, Heidegger's hermeneutics or Bachelard's phenomenology of imagination. Due to its capacity to mobilize, blend and reconsider different aspects of philosophical inquiry, Lucier's piece can thus be considered to operate as a unique and remarkable form of diffractive-quantum theoretical-practical apparatus in the terms posed by Donna Haraway and Karen Barad.

Esta tesis propone un análisis filosófico de *I am sitting in a room*. Concebida y realizada en 1969 por el compositor y artista sonoro Alvin Lucier (1931-2021), esta obra sonora no sólo se resiste a una descripción basada en su inclusión en una disciplina o modalidad artística u otra, sino que también se opone a ser descrita ontológicamente. El abordaje filosófico de la pieza pretende sortear esta resistencia analítica. Después de su contextualización histórica y estética, la pieza de Lucier será examinada desde diferentes perspectivas filosóficas, incluidas las de la fenomenología, el materialismo, el realismo agencial y la post-fenomenología, proponiendo así diversos modos de escuchar y dar sentido a la obra. Además, el análisis filosófico de *I am sitting in a room* resultará útil para identificar algunas de las etapas del pensamiento fenomenológico: desde sus orígenes idealistas hasta su crítica por parte Jacques Derrida pasando por la radicalización del pensamiento husserliano en la ontología de la carne de Merleau-Ponty, la hermenéutica de Heidegger o la fenomenología de la imaginación de Bachelard. Debido a su capacidad para movilizar, combinar y reconsiderar diferentes formas de interrogación filosófica, se puede considerar que la pieza de Lucier funciona como un particular dispositivo teórico-práctico de naturaleza cuántico-difrativa en los términos planteados por Donna Haraway y Karen Barad.

AGRAÏMENTS

Aquesta tesi s'ocupa d'una obra sonora que basa el seu funcionament i el seu plantejament conceptual en la ressonància d'una veu. Alvin Lucier, l'autor d'*I am sitting in a room*, s'asseu tot sol dins d'una habitació i llegeix una frase en veu alta que, després de ser enregistrada, es repetirà una vegada i una altra fins que, a causa de l'efecte produït per la reverberació de l'espai, les seves paraules es transformen i deixen de dir de la manera que se suposa que diuen les paraules.

D'alguna manera, l'elaboració d'aquesta tesi, com la de qualsevol altre treball de tipus teòric, també ha implicat un exercici basat en l'acció de posar en ressonància idees, conceptes i discursos d'àmbits diversos. En aquest cas, però, la ressonància no resulta exclusivament d'un exercici d'auto-afecció solitari i solipsista com el que podria semblar que es desplega en l'obra de Lucier sinó que es tracta d'una ressonància feta de les veus, els afectes i les contribucions de diverses persones a les quals vull agrair la seva confiança, el seu suport i també la seva paciència.

En primer lloc, gràcies a la Neus i la Nara, per ser-hi sempre, fins i tot quan jo, com Lucier, era en alguna habitació o biblioteca fent ressonar idees i pensaments. Als meus pares i al Fric, pel seu suport incondicional i per no haver deixat mai de donar-me tota l'estima i l'ànim per tirar endavant els meus projectes, també aquesta tesi que, fins no fa tant de temps, encara semblava una idea poc definida i, per què no dir-ho, més aviat improbable. Gràcies als grans, els mitjans i els petits de la família Casalsius per l'interès en l'avenç del projecte i per acompanyar la Neus i la Nara durant els intensos dies de treball del passat estiu. I un agraïment molt especial al Quim pels seus savis consells. M'hauria fet molt feliç que hagués pogut assistir a la finalització d'aquesta tesi.

A la meva directora i tutora, la Begonya, per haver cregut des del primer moment en un projecte de recerca que va començar ja fa anys com un treball de final de màster i que em va animar a dur més enllà. També per haver confiat en una tesi que no ha deixat de transformar-se al llarg del temps, i per acompanyar-me en els moments de dubte i dificultat. Sense ella aquesta tesi no existiria. Gràcies també al Jaume Mensa, ex-coordinador del programa de doctorat de filosofia, per la seva temprança i ajuda en algunes situacions delicades que en determinats moments van fer trontollar el meu ànim.

Per suposat, gràcies a Alvin Lucier per les dues entrevistes que em va concedir anys enrere i per autoritzar-me a escoltar i pensar la seva obra des de perspectives que, sens dubte, estiren el seu sentit més enllà de les seves intencions originals. I gràcies també a Mary Lucier, per una llarga conversa telefònica sobre el seu magnífic treball i sobre el d'Alvin Lucier, de qui va ser parella durant els anys en què aquest va concebre i dur a terme *I am sitting in a room*, així com altres obres de les quals també s'ocupa aquesta tesi. I encara un altre agraïment a la Mary per donar-me permís per reproduir les imatges de *ROOM*, una sèrie fotogràfica que va ser creada a la vegada que *I am sitting in a room* i que expandeix de forma molt important el sentit conceptual i filosòfic de l'obra al voltant de la qual gira aquesta tesi.

Gràcies a la compositora i violoncelista Judith Hamann, a qui vaig convidar ara fa dos anys a realitzar un pòdcast dedicat a Alvin Lucier per la ràdio del Museu Reina Sofía. El resultat, publicat pocs mesos després de la mort del compositor, va ser magnífic gràcies a la rigorositat i la sensibilitat de la Judith, una estreta col·laboradora de Lucier durant els darrers anys de la vida del compositor i una còmplice en la seva tasca d'exploració i pasturatge del so. Arran d'aquell pòdcast i gràcies a la Judith vaig endinsar-me en una comprensió de signe materialista de l'obra de Lucier que primer va donar lloc a un article per a la revista *Artnodes* i que ara ocupa una part important de la quarta part de la tesi.

Per últim, tot i que en termes cronològics la seva contribució al projecte se situa al principi de tot, gràcies al Ferran Cuadras, responsable d'Arsonal, qui fa més de vint anys, a la seva botiga del Carrer Ros d'Olano, em va recomanar i vendre el CD d'Alvin Lucier *I am sitting in a room*. La meua fascinació per l'obra, ho recordo encara, va néixer aquell mateix dia. També haig d'agrair-li al Ferran les llargues converses sobre diversos aspectes de la meua recerca i la seva inestimable guia a través de les obres de la denominada text-sound composition, un àmbit de la creació sonora del qual el Ferran n'és un expert i que indiscutiblement mereixeria un espai molt més important del que ocupa en aquesta tesi.

En memòria d'Alvin Lucier (1931-2021).

I. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

1. Presentación preliminar de la investigación

El 1 de diciembre de 2021 fallecía a los noventa años de edad Alvin Lucier (Nashua, New Hampshire, 1931), uno de los compositores y artistas sonoros más originales e influyentes de la escena contemporánea. Desde mediados de la década de los sesenta y hasta prácticamente el mismo día de su muerte, Lucier nunca dejó de explorar las diversas formas de interacción que se producen entre el sonido, la materia y el espacio. Dejando de lado las nociones musicales convencionales, sus composiciones, instalaciones y performances examinan las condiciones de producción, propagación y transformación de los sonidos con una atención y una minuciosidad casi científicas.

Combinando el uso de instrumentos tradicionales con ondas sinusoidales, diversos tipos de dispositivos electrónicos y objetos cotidianos, Lucier desarrolló a lo largo de una trayectoria de casi seis décadas su propia y particularísima comprensión de la experimentación musical. Para describir el trabajo de su amigo, el compositor James Tenney escribió que las creaciones de Lucier parecen obligar al resto de sus compañeros de profesión a revisar “sus asunciones más básicas (y a menudo inconscientes)”¹ así como los “axiomas más auto-evidentes sobre la música” (Tenney 1995: 16). Pauline Oliveros, otra buena y vieja amiga de Lucier, se ha referido a él como un “poeta de la música electrónica” (Oliveros 1995: 14).

Concebida durante el año 1969 y realizada por primera vez en 1970², *I am sitting in a room* es la pieza más conocida de Lucier, así como una de las creaciones más representativas y paradigmáticas de su praxis sonora y de su filosofía compositiva. La presente investigación retoma, amplía y replantea algunas de las cuestiones tratadas en un estudio anterior sobre la obra, realizado en el año 2013 en el marco del Máster “Retos de la Filosofía Contemporánea” bajo el título *‘I am sitting in a room de Alvin Lucier’. Una aproximación fenomenológica y post-fenomenológica*. Partiendo de la pregunta sobre el estatuto de *I am sitting in a room* aquella primera investigación se proponía examinar e interrogar la obra desde la filosofía y, más concretamente, desde el terreno de la fenomenología.

¹ Todas las traducciones que seguirán, salvo aquellas extraídas de la edición en castellano de las obras referenciadas en la bibliografía, son propias.

² Aunque no difieren de forma importante existen diversas versiones sobre la cronología exacta de la génesis de *I am sitting in a room*. Se utilizarán aquí las fechas que se indican en el texto “Sound’s Better Half”, incluido en la recopilación de vinilos y documentación sobre la pieza de Lucier *I am sitting in a room. Archival Recordings 1969-2019*, editada por Sound on Paper Editions. Tal como se muestra en el documento correspondiente a la patente de *I am sitting in a room* incluido en el anexo, Lucier registró la pieza en 1970.

¿Qué es *I am sitting in a room*? ¿Cómo podemos establecer el estatuto estético y ontológico de esta obra? ¿Dónde radica la originalidad y el carácter único de la pieza? ¿Qué papel desempeñan en ella el cuerpo, el espacio, la voz, el lenguaje y el elemento tecnológico, sus cinco componentes principales? ¿Qué tipo de cuestiones se ponen en juego a través de su articulación? ¿En qué medida y hasta qué punto *I am sitting in a room* puede, efectivamente, analizarse en términos fenomenológicos y post-fenomenológicos? Estas fueron algunas de las preguntas que se proponía resolver aquel primer trabajo y que servían para articular su planteamiento y su desarrollo argumentativo.

Cabría añadir a las anteriores otra pregunta previa y de carácter más general que debe ser planteada en estas primeras líneas: ¿por qué razón la pregunta sobre estatuto de *I am sitting in a room* condujo a una investigación en el terreno de la filosofía; una investigación que ahora viene a ampliarse con esta segunda en forma de tesis doctoral? Un detalle que en sí mismo no parece tener importancia puede resultar indicativo en este sentido: aunque Lucier fue un reconocido compositor además de un respetado profesor de composición a lo largo de toda su vida, no se ha empleado (ni se empleará más adelante) la palabra composición para hacer referencia a *I am sitting in a room*. Tampoco se ha hablado, por el momento, palabras como “canción”, “acción”, “performance”, “instalación” o “autorretrato”. Si bien pueden parecer inconexas o incluso en algún caso irreconciliables, todas estas manifestaciones artísticas pueden, como se explicará en las páginas que siguen, ponerse en relación, de un modo u otro, con la obra que aquí nos ocupa.

Así pues, insistiendo de nuevo en la primera pregunta: ¿Qué es *I am sitting in a room*? La obra de Lucier no solo se resiste a una descripción basada en su adscripción a una disciplina o una modalidad artística determinada, sino que parece oscilar entre diversos modos de *aparecer* y de *darse* al oído. Así, la dificultad de responder a la pregunta anterior no reside exclusivamente en la formalización o las características como objeto artístico de la obra sino en su condición de objeto dirigido a la percepción y al pensamiento. ¿Cómo puede o debe ser pensada *I am sitting in a room*? Es precisamente a causa de la dificultad que supone establecer su estatuto en cuanto artefacto artístico y de su ambigüedad en términos ontológicos y fenomenológicos que *I am sitting in a room* no se deja analizar satisfactoriamente a través de los recursos que ofrecen la historia y la teoría del arte. El abordaje filosófico de la pieza que propone esta tesis pretende sortear esta resistencia analítica.

Dejando de lado cualquier otra tentativa de clasificación más específica en términos disciplinarios, *I am sitting in a room* será considerada como una obra cercana a la órbita del arte conceptual, es decir, una creación que privilegia la idea y el concepto por encima de sus resultados formales, estéticos y expresivos. Tal como se expondrá en la segunda parte del trabajo, la identificación de determinados rasgos propios del arte conceptual en la obra de Lucier servirán para poner de manifiesto cómo ésta articula su sentido de un modo similar a cómo lo hacen muchas otras creaciones pertenecientes a este movimiento.

La decisión de examinar *I am sitting in a room* como una obra de arte conceptual, en cualquier caso, no consigue ni tampoco pretende despejar la pregunta sobre su estatuto. Bajo la etiqueta de arte conceptual, una disciplina (o, más bien, un amplio conjunto de prácticas) que tiene sus orígenes en Marcel Duchamp y que llega hasta nuestros días, tienen cabida todo tipo de obras con planteamientos, metodologías y formalizaciones radicalmente distintas. Lo que todas estas obras tienen en común es el espacio que dejan abierto para el ejercicio intelectual del espectador, invitándolo a completar la obra mentalmente. En este sentido, es importante destacar el carácter interrogativo y autorreflexivo de muchas de las creaciones que se inscriben dentro del arte conceptual, así como su estrecha relación con la filosofía.

Atendiendo al carácter conceptual y anti-disciplinario (tal vez incluso debería decirse indisciplinado³) de la pieza de Lucier, esta tesis se ocupará de examinar la oscilación entre sus diversos modos de darse a la escucha y al entendimiento. En relación con esto último, merece la pena señalar la interesante y oportuna polisemia del verbo francés *entendre* (que puede traducirse como ‘escuchar’ o ‘entender’) de la que Jean-Luc Nancy se sirve para emprender su reflexión sobre la relación (también ambigua y oscilante) entre la escucha y la práctica filosófica en su libro *A la escucha* (Ver Nancy 2007: 11). Así, podría decirse que para comprender *I am sitting in a room* no solo es necesario escucharla sino *entenderla* a través del oído.

En una conversación mantenida en 2014 en el marco de la investigación previa a la realización de esta tesis⁴, Lucier explica que el objetivo de todas sus creaciones, ya

³ Jacques Attali advierte al principio de su libro “Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música” que el análisis del sonido y el ruido no requiere tanto de una pluridisciplinariedad teórica como de una cierta “indisciplina teórica”. (Ver: Attali 1995: 14). Aunque en un sentido ciertamente distinto al que propone Attali, esta noción de “indisciplinariedad” aplicada al análisis del sonido parece apropiada para describir tanto el carácter de la obra de Lucier como el abordaje a la pieza que se propone aquí.

⁴ Las dos conversaciones mantenidas en persona con Lucier tuvieron lugar el 23 de marzo de 2013 en la ciudad de Nueva York y el 27 de septiembre de 2014 en la ciudad de Boston. El motivo por el cual se ha decidido no incluir la transcripción de estas dos conversaciones en el anexo responde al hecho de que,

sean para instrumentos tradicionales, otro tipo de dispositivos o una combinación de ambos, es hacer que sus oyentes “escuchen cuidadosamente; dejando de lado cualquier tipo de preconcepción que pueda distraer durante el proceso de escucha” (Lucier, conversación en persona con el compositor, 27 de septiembre de 2014). O, tal como lo expresa en otro lugar con una de sus frases más conocidas y reproducidas: “escuchar atentamente es más importante que hacer que el sonido ocurra” (Lucier en Cox / Warner 2004: 63). En la misma conversación citada hace un momento, Lucier señalaba que, a diferencia de lo que sucede con una composición de Beethoven, en la cual “es el mismo Beethoven quien te lleva a todos lados”, sus trabajos siempre nos invitan a escuchar de forma activa y a tomar conciencia de *qué* y *cómo* escuchamos en cada momento.

Así, con el fin de entender *I am sitting in a room*, lo que se propone a lo largo de los siguientes capítulos es aplicar el oído sobre la pieza, auscultarla para decirlo en terminología nietzscheana, mediante lo que Peter Szendy ha denominado una “escucha plástica” (Szendy 2003: 27). Esta modalidad de escucha se opone a aquella otra que se ajusta a un régimen de escucha determinado, sometándose, atenta y obedientemente, al contenido sonoro de la obra escuchada. Uno de los ejemplos más paradigmáticos de este tipo de escucha disciplinada sería la escucha (o audición) estructurada prescrita por Theodor W. Adorno como la única verdaderamente válida en términos estéticos (y también políticos).

Szendy alude también a la figura de Beethoven para referirse y describir este tipo de escucha estructurada. Para algunos exegetas de Beethoven, escribe Szendy la sordera del compositor “es indisoluble de su originalidad e incluso su *condición*: es la sordera la que fundamenta el genio en su clarividencia interior, en su *clariaudiencia*. El genio, siendo sordo, es tanto más *transparente a sí mismo* por cuanto se cierra a los ruidos del mundo” (Szendy 2003: 147). Así, mediante una escucha atenta y obediente de la música de Beethoven sus oyentes también se cierran a los ruidos del mundo y acceden a la interioridad musical del genio, dejándose llevar por él, como nos dice Lucier, a todos lados. Tal como señala el propio compositor, la música de Lucier se basa en una filosofía compositiva radicalmente opuesta a esta: su música nunca procede de una interioridad

salvo en algunos casos puntuales que se citarán de forma específica indicando su procedencia a lo largo de la tesis, las respuestas de Lucier fueron mucho más escuetas y menos elaboradas que otras disponibles en las diversas fuentes consultadas, citadas y listadas en la bibliografía. Aun así, algunas de las respuestas obtenidas durante estos dos encuentros sí arrojaron ideas y cuestiones interesantes que han contribuido de forma importante en la elaboración de diversos puntos de la argumentación. La segunda entrevista con Lucier dio lugar a un podcast publicado en Radio Web MACBA que puede escucharse y descargarse a través del siguiente enlace: <https://rwm.macba.cat/es/sonia/sonia-226-alvin-lucier> (enlace consultado el 10 de noviembre de 2023).

creativa ni resulta de una seclusión respecto a los ruidos del mundo sino de una apertura radical hacia el afuera, a la búsqueda y al encuentro de un sonido que *hace*; un sonido que *performa*.

Al contrario de lo que sucede con la escucha estructurada prescrita por Adorno, el tipo de escucha plástica que se pretende aplicar aquí sobre *I am sitting in a room* es autónoma y configurante (cfr. Szendy 2003: 27); una forma de escritura o reescritura de lo escuchado que, por otro lado, no está reñida con una cierta distracción productiva. Y es que tal como se pregunta Szendy, ¿no es posible que algo se haya perdido en “la batalla en cuanto a la posibilidad de un arte de la escucha distraída”? ¿Que los oyentes “disolutos”, al fin y al cabo, no son siempre y necesariamente sordos y que “en la plenitud, en la totalidad” de la escucha estructurada hay una parte de sordera mucho “mayor de lo que podríamos sospechar”? (Szendy 2003: 146). Aplicando esta escucha plástica, cuidadosa como indica Lucier aunque no necesariamente estructurada ni sometida al contenido sonoro, no sólo se pretenden identificar diversos sentidos posibles en la obra que nos ocupa, sino que ésta habrá de servirnos también como un espacio desde y a través del cual poder pensar diversos aspectos de las propuestas filosóficas que se presentarán aquí.

El propósito de esta tesis, por lo tanto, no es en ningún caso realizar una interpretación de la obra de Lucier ni *extraer* de ella un contenido en el sentido que Susan Sontag critica enérgicamente y describe como una actitud “reaccionaria y asfixiante” (Sontag 1984: 20); como “un obstáculo, un fastidio, un sutil, o no tan sutil, filisteísmo” (Sontag 1984: 17). No se trata de reemplazar la obra por otra cosa, ni de sustituirla por aquello que ésta dice (cfr. Sontag 1984: 16), sino de escucharla plásticamente para poder *entender* aquello que *hace* con y a partir de los diversos elementos que participan en ella. El análisis de *I am sitting in a room* que se propone aquí no indica de ningún modo una “insatisfacción ante la obra” (Sontag 1984: 22) sino, muy al contrario, una fascinación por su asombrosa capacidad de sugerir y poner en resonancia una amplísima variedad de ideas posibles.

Szendy insiste diversas veces sobre su deseo de compartir con otros la escucha de sus obras musicales favoritas; de prestar *su* escucha a otras personas, haciéndolas partícipes de ella e invitándolas a adentrarse en ese “espacio de apropiación” (Szendy 2003: 19) que toda obra (lo quiera su autor o no) siempre reserva y despliega para sus oyentes. Lo que se pretende aquí no difiere demasiado de este deseo expresado por Szendy. El propósito de estas páginas no es en ningún caso establecer un único

significado, verdadero y definitivo, de *I am sitting in room* sino examinar la obra a través de una escucha plástica y configurante que pueda ser compartida con quién se decida a leer las páginas que siguen. Para ello, sin embargo, es necesario que los lectores que no estén familiarizados con la obra la escuchen y se dejen llevar por la oscilación de su sentido; sólo así podrán descubrir el vasto y fascinante espacio de apropiación conceptual que la pieza ofrece.

Ahora bien, antes de continuar es imprescindible y de justicia plantear todavía dos preguntas más y responderlas con una aclaración sobre el tipo de aproximación a *I am sitting in a room* que propone en esta tesis. ¿Qué pensaría Alvin Lucier de este abordaje a su obra? ¿Nos autorizaría a escucharla con un oído filosófico y a entenderla mediante las ideas y los conceptos que proponen los pensadores que se convocarán aquí? En la primera de las dos conversaciones mantenidas con Lucier, el compositor explicaba que su objetivo nunca fue el de crear una obra de carácter filosófico. Aun así, el compositor no se oponía a que cada oyente pueda aplicar el oído libremente y entender sus creaciones mediante un tipo de escucha u otra. “Supongo que todo lo que hacemos siempre es de algún modo filosófico” (Lucier, conversación en persona con el compositor, 23 de marzo de 2013) decía en aquella primera charla. Se tomarán estas palabras como una autorización para escuchar, examinar y entender su obra más conocida desde el terreno de la filosofía.

Para avanzar algunas de las ideas y los conceptos que propone Maurice Merleau-Ponty, otro de los pensadores que se convocarán a lo largo de las páginas que siguen, la escucha o, más bien, las diversas escuchas de *I am sitting in a room* que se propondrán aquí deben ser consideradas en cada caso como una de las dos partes constitutivas de la articulación quiasmática que siempre se establece entre cualquier creación y su espectador u oyente. La posibilidad de pensar la obra a través del oído y de escucharla más allá de lo que el propio Lucier pretendía hacerle decir es precisamente lo que habrá de permitir *entenderla* en el doble sentido del verbo en francés que destaca Nancy. En esta pluralidad de escuchas posibles parece residir aquella ambigüedad que Merleau-Ponty diferenciaba de la ambivalencia y reivindicaba como necesaria tanto en el terreno de la práctica filosófica como en el de la creación artística. Filosofar a partir de y/o al respecto de *I am sitting in a room* es poner el oído sobre aquella dimensión invisible e inefable, inaudible al fin, de la obra pero que, sin embargo, resuena en ella; una dimensión co-constituida quiasmáticamente por la obra y por el oído de la persona que la escucha.

Para decirlo en las palabras de Gaston Bachelard, otro de los pensadores que contribuirá en algunas de las argumentaciones que seguirán, las diversas formas de escucha a través de las cuales se analizará la obra de Lucier no renuncian a la imaginación, sino que la abrazan como una “aventura de la percepción” (Jean 1989: 14). A la manera bachelardiana (y también heideggeriana) en esta tesis se propone escuchar *I am sitting in a room* como una imagen poética (una imagen poética sonora en este caso) capaz de hacer resonar nuevos sentidos por ella misma y al margen de las intenciones de su autor. Entendida de este modo, la *forma sonora* de la pieza de Lucier no debe escucharse simplemente como el “eco de un pasado” (Bachelard 2000: 7) o el subproducto de una voluntad expresiva sino como la revelación de una imagen poética nueva y radicalmente autónoma a través de la cual podemos atisbar, más allá y a través de lo objetivamente y materialmente dado, “las maravillas de lo irreal” (Bachelard 2000: 58).

Si bien a lo largo de las diversas partes de esta tesis se hará referencia a diversos aspectos específicos de la obra para examinarlos en detalle y desde distintas perspectivas, resulta imprescindible, antes de seguir con esta introducción metodológica, hacer una primera aproximación en detalle a *I am sitting in a room* con el fin de explicar su génesis, su funcionamiento y otros aspectos importantes de la pieza. En el apartado que sigue se explicará en qué consiste la obra así como su cronología. Para ello se revisarán las palabras del propio Lucier, así como el testimonio de, entre otros, Nicolas Collins o Douglas Kahn, ambos antiguos alumnos del compositor.

2. Caso de estudio: *I am sitting in a room*

La primera versión de *I am sitting in a room* fue realizada durante una noche fría de principios de marzo del año 1970. Aunque la llegada de la primavera estaba cerca, el ambiente invernal todavía se dejaba sentir en las calles de Middletown, una tranquila ciudad universitaria situada en el condado de Middlesex, en la parte central del estado de Connecticut. Recién llegado a la ciudad para ocupar una plaza de profesor a tiempo parcial en la Universidad de Wesleyan, Lucier se alojaba en un pequeño apartamento situado en el número 454 de High Street. El compositor se disponía a realizar allí una nueva versión de una pieza para voz y cinta magnética en la que había empezado a trabajar unos meses antes pero que todavía no tenía título. Lucier decidió llevar a cabo su experimento en el salón y para ello tuvo que instalar todo el equipo que había tomado prestado del departamento de música de la universidad en una habitación contigua. El mismo Lucier explica así los preparativos y la grabación que tuvo lugar de aquel día:

Tomé prestados dos magnetófonos Nagra del Departamento de Música. Habían sido adquiridos para hacer grabaciones de campo con finalidades etnológicas. Por aquel entonces estos aparatos eran el *sine qua non* de la industria discográfica. Eran los mejores magnetófonos portátiles para realizar grabaciones y se usaban tanto en el ámbito de la música como en el del cine. Es muy probable que [el sonido de] casi cualquier western de Hollywood que hayáis visto fuera grabado con [magnetófonos] Nagra. Eran unos aparatos magníficos. También tenía un micrófono Beyer, un altavoz KLH y un amplificador Dynaco. Instalé el micrófono en el salón, me senté en el sillón y redacté un texto en el que se explicaba lo que me disponía a hacer a continuación. En aquellos días, había un género de obra en la que el proceso de la composición era el contenido del trabajo. Recuerdo a una bailarina de Judson Church, creo que era Trisha Brown, describiendo sus movimientos mientras los estaba haciendo. Decidí que la obra no tendría contenido poético ni estético. El arte iba a estar en otro lugar (Lucier 2012: 89).

El texto que Lucier redactó en el sillón de la sala de estar de su apartamento fue el siguiente:

I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.

Después de terminar de escribir el texto, Lucier siguió con los preparativos para llevar a cabo la pieza, que iba a basarse, punto por punto, en el proceso que acababa de poner por escrito sobre el papel:

Había instalado las dos máquinas en una mesa fuera de la puerta para que los carretes giratorios [de los magnetófonos] no hicieran ruido. Desenchufé el refrigerador y apagué la calefacción. Esperé hasta que las tuberías del radiador se hubieran enfriado y la habitación estuviera en silencio. Esperé hasta pasadas las once en punto de la noche, la hora del cierre de un bar cercano llamado *The*

Three Coins. Afuera estaba nevando así que el ambiente era relativamente tranquilo. Tampoco había demasiado tráfico. Salí al pasillo, encendí uno de los dos [magnetófonos] Nagra y, después de volver a la sala de estar, leí el texto usando el micrófono. Cuando terminé, volví al pasillo, detuve el magnetófono, rebobiné la cinta y escuché la grabación a través de auriculares. Los niveles de sonido eran correctos. No habían llegado a la zona roja, lo cual hubiera indicado distorsión. Transferí la cinta a la segunda grabadora y la conecté al altavoz a través del amplificador. Situé el altavoz en la misma silla donde unos instantes antes me había sentado para leer el texto. Quería que la copia sonara lo más parecida posible a mi discurso original. Quería que sonara como si yo estuviera allí en persona hablando en la habitación. Volví a salir de la habitación y reproduje esta copia en el salón, volviéndola a grabar con el primer magnetófono. Repetí este procedimiento hasta que obtuve dieciséis versiones, una original y quince copias. Me quedé despierto toda la noche haciéndolo. A medida que el proceso continuaba las resonancias de la habitación se fueron reforzando y la inteligibilidad de mis palabras fue desapareciendo. Mi habla se convirtió en música. Fue algo mágico (Lucier 2012: 90).

Cada repetición del soliloquio explicativo y autorreferencial de Lucier se distingue de la anterior a causa de la distorsión producida por la resonancia de la habitación. En cada una de las sucesivas grabaciones, la frase de Lucier añade una nueva “capa” de reverberación, transformándose progresivamente hasta que deja de ser comprensible. Lo que se escucha al final de la pieza, después de realizar diversas veces el mismo proceso, consistente en grabar, reproducir y grabar de nuevo, ya no es nada parecido a una voz humana sino una densa y vibrante amalgama de frecuencias sonoras moduladas a través de la resonancia de la habitación. Tal como escribe el compositor Nicolas Collins en su texto para el libreto que se incluye en la edición en CD de *I am sitting in room*, hacia el final de la pieza:

ya no podemos distinguir dónde termina una palabra y dónde comienza la siguiente; el texto se ha vuelto completamente ininteligible (...); lo que antes era una simple oración declarativa se ha convertido en un fragmento melódico curiosamente tonal; lo que antes era un párrafo de prosa sin afectación se ha convertido en música. De algún modo, durante el transcurso de la pieza, el sentido de lo que hemos estado escuchando se ha deslizado desde el dominio del lenguaje hacia el de la armonía (Collins 1990: 1-2).

Además de este deslizamiento desde el dominio del lenguaje hacia el de la armonía que señala Collins, en *I am sitting in room* se produce otro desplazamiento que será clave para analizar la pieza en los capítulos siguientes: el desplazamiento desde el sonido hacia el espacio, desde el ámbito de la música hacia el de la arquitectura. El propio Lucier señala este hecho como un aspecto que fue decisivo para el establecimiento de las bases de su praxis compositiva posterior. El proceso de realización de *I am sitting in room*, explica el compositor en una de las diversas conversaciones mantenidas con Douglas Simon incluidas en el libro *Chambers*,

es una forma de amplificación por repetición. Pensar en el sonido como longitudes de onda mensurables, en lugar de notas musicales altas o bajas, cambió completamente mi forma de entender la música; lo que antes era una pura metáfora se convertía en un hecho y [esto], de un modo absolutamente real, me ha conectado con la arquitectura (Lucier / Simon 1980: 35).

Los experimentos preliminares a la primera versión de *I am sitting in a room* tuvieron lugar durante la segunda mitad del mes de noviembre del año 1969 en el estudio de sonido del departamento de música electrónica de la Universidad de Brandeis (Massachusetts), donde Lucier ejerció como profesor entre los años 1962 y 1970. Fue allí donde Lucier se reencontró con Edmond Dewan, un antiguo conocido de sus años en Yale que por aquel entonces trabajaba en el departamento de física de Brandeis. Aunque la influencia ejercida por Dewan y por la cibernética en el trabajo de Lucier se abordará en mayor extensión y detalle en la segunda parte de la tesis, es necesario destacar aquí el importante papel que el físico tuvo en la génesis de *I am sitting in a room*. Todo empezó con un encuentro fortuito entre ambos:

Dewan me comentó que había un profesor en el M.I.T. [Massachusetts Institute of Technology] que estaba diseñando un nuevo tipo de altavoz. Su nombre era Bose y el método que usaba para probar el funcionamiento de sus altavoces consistía en reciclar el sonido a través de ellos para comprobar si se producían picos no deseados (...). Se trataba de una especie de test acústico. Me encontré a Dewan por casualidad en un pasillo y me lo explicó. No parecía nada demasiado difícil (Lucier 2001: 29-30).

I am sitting in a room se gestó en un contexto tecnocultural muy particular que iba a ejercer una influencia clave en la conceptualización y la realización de la pieza. El área de Boston y muy especialmente las instalaciones del M.I.T. se convirtieron durante la

década de los sesenta en uno de los principales epicentros de la floreciente industria de la alta fidelidad y figuras como Amar Bose (fundador de la conocida empresa de altavoces del mismo nombre) realizaron allí múltiples experimentos orientados al desarrollo de nuevas tipologías de altavoces, amplificadores y otros dispositivos para la reproducción musical en el ámbito doméstico.

Bose, que en aquella época realizaba su doctorado en el M.I.T. bajo la supervisión de Norbert Wiener, el padre de la cibernética, se proponía crear un nuevo tipo de altavoz basado en un diseño revolucionario. Siguiendo las teorías de no-linealidad de Wiener, Bose empleaba una metodología muy distinta a la de otros diseñadores de altavoces que realizaban sus pruebas dentro de cámaras anecoicas⁵. Este tipo de cámara, también conocida en el ámbito anglosajón como “habitación muerta” (“dead room”) debido a la ausencia de resonancia, permite crear lo que Kahn denomina un “campo libre” para el sonido o “un afuera infinito” (Kahn 2013: 102); es decir, un espacio abstracto en términos acústicos que, en realidad, vendría a representar todo lo contrario de una habitación cualquier otro espacio arquitectónico ordinario.

Consciente de que los equipos de alta fidelidad iban a usarse en espacios domésticos con unas características acústicas completamente distintas a la de una cámara anecoica, Bose no estaba interesado en crear un altavoz con una respuesta de frecuencia perfectamente plana (adecuada, por ejemplo, para actuaciones al aire libre) sino uno que fuera capaz de replicar las características acústicas originales del espacio donde la interpretación musical tiene lugar. Para ello Bose realizaba experimentos como el que Dewan describió sucintamente a Lucier. Douglas Kahn, otro antiguo alumno de Lucier, recoge en su libro la explicación de Bose sobre el propósito de aquella prueba que iba a inspirar *I am sitting in a room*:

Se trataba de demostrar el efecto que las características de una habitación tienen en el sonido. Si [el proceso de grabación y reproducción del sonido en el interior del espacio] se realiza tres veces de forma consecutiva, el sonido que se obtiene es parecido al de unas campanas, independientemente de si la fuente sonora es un fragmento musical, una voz o ruido rosa⁶ [pink noise]. Estas

⁵ Una cámara anecoica es una sala diseñada para absorber en su totalidad las reflexiones producidas por ondas acústicas o electromagnéticas en cualquiera de las superficies que la conforman (suelo, techo y paredes laterales). A su vez, la cámara se encuentra aislada del exterior de cualquier fuente de ruido o influencia sonora externa. La combinación de estos dos factores implica que la sala emule las condiciones acústicas que se darían en un campo libre, ajeno a cualquier tipo de efecto o influencia de la habitación fruto de dichas reflexiones.

⁶ El ruido rosa, representado por la fórmula $1/f$, es aquél cuyo nivel de presión sonora se caracteriza por una densidad espectral inversamente proporcional a la frecuencia.

pruebas se realizaron con el propósito de ilustrar los problemas de reproducir el sonido después de que éste hubiera pasado por una sala de conciertos primero y por una sala de estar después (Kahn 2013: 104).

Aunque el procedimiento empleado por Lucier fue muy parecido al empleado por Bose en su demostración, la finalidad de su experimento era radicalmente distinta. Cabe señalar, por otro lado, que Lucier no estuvo presente durante el experimento realizado por Bose, sino que sólo supo de éste de forma indirecta a través de Edmond Dewan. Tal como se indica en la frase inicial de *I am sitting in a room*, el objetivo de la pieza no era en ningún caso demostrar un hecho físico sino hacer emerger las frecuencias resonantes naturales de la habitación a través del habla y, en última instancia, hacer desaparecer cualquier irregularidad que ésta pudiera tener. En cualquier caso, tal como ha explicado el propio Lucier, aquellas primeras pruebas, realizadas en el estudio de sonido del departamento de música electrónica de la Universidad de Brandeis, no obtuvieron el resultado esperado debido a las características físicas y a la acústica del espacio:

Era una habitación pequeña, [con una acústica] brillante⁷, algo aséptica y en la que nunca llegué a sentirme demasiado cómodo. Estaba llena de equipos electrónicos y una de las paredes consistía en una serie de grandes paneles de cristal. [En el transcurso de la realización de las primeras pruebas en este espacio] las frecuencias resonantes de la habitación se reforzaron muy rápidamente después de la quinta o sexta repetición, dando como resultado sonidos ásperos y estridentes (Lucier / Simon 1980: 36-37).

Según explica el mismo Lucier, el resultado de la versión de *I am sitting in a room*⁸ realizada un año después en el salón de su apartamento en Middletown fue, en cambio, mucho más satisfactorio debido a las características del espacio, mucho más “suave y amistoso [softer, friendlier]” (Lucier / Simon 1980: 37) que el del estudio de Brandeis. Resulta interesante que Lucier emplee estos términos para referirse al carácter de los espacios y para distinguir los resultados obtenidos en los experimentos preliminares en

⁷ El llamado "color de reverberación" determina las cualidades del sonido en un espacio. Las diferencias de color o timbre se deben a los distintos grados de absorción de los materiales presentes en el espacio para cada tipo de frecuencia. Las reverberaciones "claras" o "brillantes" se producen en salas recubiertas de materiales que reflejan mejor la región aguda del espectro de frecuencias. Si el sonido reflejado por estas superficies es rico en sonidos de la parte baja del espectro, la reverberación es "opaca" u "oscura". En ambos casos, si el efecto es muy pronunciado, la inteligibilidad de la palabra hablada se ve afectada, pues la comprensión del habla depende de las frecuencias medias.

⁸ La versión de la pieza realizada en 1969 puede escucharse en: https://www.ubu.com/media/sound/source/Lucier-Alvin_Sitting.mp3 (enlace consultado el 10 de noviembre de 2023).

el estudio de la Universidad y los de la primera versión de la pieza realizada en el salón de su apartamento de Middletown. Teniendo en cuenta que, más adelante, el papel desempeñado por el espacio en la obra de Lucier, así como su dimensión afectiva y su relación con el cuerpo serán importantes, se reproducirán íntegramente las dos descripciones del apartamento donde tuvo lugar la primera versión de *I am sitting in a room* que Lucier ofrece en dos publicaciones distintas. En su libro *Music 109. Notes on Experimental Music* Lucier escribe que el apartamento situado en el número 454 de High Street en la ciudad de Middletown:

Era el tipo de hábitat sórdido que las universidades acostumbran a alquilar para los profesores que enseñan a tiempo parcial. Tenía una alfombra de pelo verde, pesadas cortinas en las ventanas y un viejo sillón. Menciono todo esto porque tiene mucho que ver con la acústica del espacio (Lucier 2012: 89).

En su conversación con Douglas Simon, incluida en el libro “Chambers”, Lucier no parece, en cambio, tener tan mal recuerdo del apartamento:

Cuando me mudé por primera vez al apartamento, nunca pensé que llegaría a disfrutar de aquellas alfombras que iban de pared a pared, pero pronto me di cuenta de que, si las tienes en casa, a la gente le gusta sentarse sobre ellas. Después de algunas de las veladas que habíamos tenido allí, algunas personas incluso se habían quedado a dormir en el suelo, lo que nunca habrían hecho si nos hubiéramos encontrado en el estudio de la Universidad de Brandeis. [Durante la realización de *I am sitting in a room*] la alfombra y las cortinas redujeron la producción de frecuencias resonantes, por lo que éstas tardaron más en lograrse, pero terminaron dando un resultado más hermoso (Lucier / Simon 1980: 37).

De las palabras de Lucier se desprenden algunas cuestiones que merece la pena señalar. La primera tiene que ver con las diferencias entre las características estrictamente materiales y acústicas del estudio de la Universidad de Brandeis, donde tuvieron lugar las pruebas preliminares de *I am sitting in a room*, y las del salón del apartamento en la calle High Street. El primero, lleno de aparatos electrónicos y con una gran pared acristalada tenía una acústica brillante que reforzaba las frecuencias más agudas. A causa de ello, las pruebas realizadas allí tuvieron como resultado un sonido áspero y estridente que Lucier consideró poco satisfactorio. En aquella ocasión se

realizaron entre cinco o seis repeticiones de la grabación original antes de dar la prueba por finalizada.

A diferencia del espacio del estudio, el salón del apartamento de Lucier contaba con diversos elementos de mobiliario y sus superficies eran de una consistencia más mullida, más sonoabsorbentes y, consecuentemente, mucho menos reflectantes. A causa de ello el mismo proceso realizado en el estudio de Brandeis unos meses antes tuvo unos resultados muy distintos. Aquella versión, mucho más hermosa en palabras de Lucier, incluye quince repeticiones de la frase y su duración total es de algo más de quince minutos.

Además de señalar las diferencias físicas y materiales entre el estudio de la Universidad de Brandeis y el salón de su apartamento, Lucier también ofrece una descripción mucho más subjetiva de ambos espacios. El estudio, escribe, era un lugar pequeño, aséptico y con una acústica brillante en el que nunca se había sentido demasiado cómodo. Por el contrario, y aunque al principio le había parecido un hábitat más bien sórdido, el salón de su apartamento le parecía un espacio mucho más agradable. Las visitas, recuerda Lucier, acostumbraban a tumbarse sobre el suelo alfombrado e incluso alguna vez alguien había llegado a dormir en él, algo que, por supuesto, no habría ocurrido en el estudio. Estas observaciones ponen de manifiesto la importancia del espacio más allá de sus características materiales, destacando su confortabilidad y su habitabilidad. Parecería, según las propias palabras de Lucier, que si el salón del apartamento dio mejores resultados que el estudio de Brandeis tal vez fue debido, justamente, al hecho de que se trataba de un lugar mucho más humano y agradable.

Resulta aún más revelador en este mismo sentido que, once años después de la primera realización de *I am sitting in a room*, Lucier decidiera escoger nuevamente el salón de su domicilio para llevar a cabo una nueva versión de la pieza. Por aquel entonces Lucier se había mudado a una nueva casa situada en el número 7 de la Miles Avenue, también en la ciudad de Middletown. Realizada durante los días 29 y 31 de octubre de 1980 y publicada por el sello Lovely Music en formato LP en 1981, aquella grabación iba a convertirse en la que todavía a día de hoy es la versión más conocida y ampliamente difundida de la pieza⁹. En aquella ocasión la frase inicial se repitió hasta treinta y dos veces y la duración total de la grabación fue de algo más de cuarenta minutos, es decir, más del doble de tiempo y de repeticiones que en la primera versión.

⁹ La versión de 1980, incluida en el disco *I am sitting in a room* (Lovely Music, 1981), puede escucharse en: <https://www.youtube.com/watch?v=fAxHILK3Oyk> (enlace consultado el 10 de noviembre de 2023).

En 1990 Lovely Music reeditó el mismo material en formato CD y encargó a Nicolas Collins las notas del libreto que ya hemos citado anteriormente. En este texto Collins destaca que *I am sitting in a room* es una obra “inextricablemente vinculada a la noción de ‘hogar’ [;] a una habitación en lugar de una sala de conciertos, a sentarse en lugar de trabajar, a hablar en lugar de cantar, a estar literalmente en el lugar correcto en el momento correcto” (Collins 1990: 6). En otro texto, escrito unos cuantos años después, Collins se refiere a esta cuestión del hogar que se encuentra en el centro de *I am sitting in a room* como un “casi-*Heimat*” y a la “evocadora transferencia desde el espacio privado de la casa de Lucier hacia la arena pública de la sala de conciertos (o la casa de la persona que compra el CD)” (Collins 2007: 12). Como si se tratara del “retrato de un satisfecho ciudadano holandés del siglo XVII rodeado de sus preciadas posesiones”, escribe Collins todavía en un tercer texto, la pieza de Lucier “trae al espacio público una imagen acústica no solo de una habitación diferente, sino del hombre en su mundo privado” (Collins 2007: 12).

Inicialmente Lucier había considerado la posibilidad de emplear diversos instrumentos musicales “para crear una amplia variedad de sonidos en el espacio” pero finalmente descartó esta idea porque le parecía demasiado “compositiva” (“too composerly”) (Lucier / Simon 1980: 37). Si finalmente se decidió por la voz, explica, fue porque ésta “posee un espectro de frecuencias y unos niveles de ruido razonables, empieza y termina de forma clara, ofrece diversos niveles dinámicos e incluye formas complejas”. La voz, añade Lucier, es ideal para comprobar las características resonantes de un espacio porque “permite poner mucho en él de una sola vez. Por otro lado, es extremadamente personal” (Lucier / Simon 1980: 36).

De nuevo, hay dos aspectos de las explicaciones de Lucier que habrán de ser relevantes más adelante y que merecen ser destacados aquí. Por un lado, resulta interesante que Lucier señale su decisión de no utilizar instrumentos musicales para la realización de *I am sitting in a room*, alejándose deliberadamente de una acción de tipo compositivo. Este hecho parece confirmar la voluntad de Lucier de apartarse de las formas musicales más ortodoxas para abrazar una metodología mucho más experimental y, como se señalaba anteriormente, difícilmente clasificable dentro de una disciplina artística determinada. La pieza, sin embargo, tampoco puede considerarse un experimento basado en un interés o una curiosidad de tipo puramente científico porqué, tal como indica el mismo Lucier en la frase con la que se inicia la obra, no se trata de hacer una demostración de un hecho físico sino de suavizar cualquier irregularidad que su habla pueda tener.

Lucier remarca el carácter extremadamente personal de la voz como uno de los motivos que le empujaron a utilizarla como material sonoro. Debido a su tartamudeo, este carácter personal de la voz está directamente relacionado con las irregularidades de la voz a las que hace referencia la frase inicial. Esta característica fue una marca personal que le acompañó a lo largo de toda su vida y que utilizó como punto de partida en una obra inmediatamente anterior a *I am sitting in room*, titulada *The Only Talking Machine of Its Kind In The World* (1969), concebida para ser ejecutada por “cualquier persona tartamuda, balbuceante, con defectos o habla vacilante, dialecto regional o acento extranjero o cualquier tipo de orador ansioso que cree en el poder curativo del sonido” (ver instrucciones para la realización de esta obra en el anexo). Realizadas durante el mismo periodo que *The Only Talking Machine of Its Kind In The World* y *I am sitting in a room* y basadas asimismo en la exploración y la disolución de la voz y del lenguaje a través de diversos medios electrónicos, las obras *North American Time Capsule* (1967) y *The Duke of York* (1971) (ver anexo) son también indicativas de la importancia que Lucier atribuía a la cuestión de la voz y el habla durante aquellos años.

Explica Lucier que cuando escribió el texto para *I am sitting in room* lo hizo de forma casi improvisada, justo antes de empezar leerlo en voz alta para su grabación. Aun así, las palabras escogidas por Lucier no parecen del todo arbitrarias y responden a una serie de intenciones muy precisas. De nuevo en conversación con Douglas Simon, Lucier describe los motivos por los cuales escogió escribir aquel texto en lugar de cualquier otro:

El texto que escribí y usé en la grabación de Middletown era personal para mí, pero también estaba destinado a cualquier otra persona que quisiera usarlo. Supongo que estaba sugiriendo que el habla siempre tiene irregularidades. También indiqué en la partitura final que se pueden usar otros textos. Quizás eso fue un error porque no quiero que lo que se introduce en el espacio sea demasiado poético. Quiero que sea sencillo para que el espacio se vuelva audible sin distracciones; por eso decidí describir el proceso de grabación, para que la persona que escucha pudiera entender más fácilmente lo que está ocurriendo. Supongo que se podría decir que la partitura se integra en la interpretación (Lucier / Simon 1980: 38).

De las palabras de Lucier se desprende que la cuestión del tartamudeo no debe ser considerado un aspecto central en el análisis hermenéutico de *I am sitting in a room*. En otra entrevista, realizada muchos años después, Lucier insiste en este aspecto y

asegura que el tartamudeo ni siquiera tiene que formar parte de la pieza y que el texto con el que esta empieza no pretenda hacer una referencia explícita a las irregularidades de *su voz*:

Cualquier forma de habla resulta interesante en múltiples aspectos. El uso de la palabra “irregularidades” hace referencia a mi tartamudeo pero también a las irregularidades que pueden identificarse en el habla de cualquier otra persona. Eso es todo lo que puedo decir. Escribí el texto la misma noche que realicé la grabación. Simplemente quería explicar lo que estaba haciendo. La última frase surgió de la nada. Son cosas que pasan (Lucier en Rietbrock 2022: 33)¹⁰.

La frase de Lucier, pronunciada y regrabada una y otra vez, se integra, tal como el propio compositor señala, en la interpretación, funcionando como la partitura, la explicación y el material sonoro inicial de la pieza. Si hemos de hacer caso a Lucier, el contenido textual de la frase no tiene en sí mismo ningún valor de tipo conceptual ni pretende ofrecer ninguna información relevante para una mejor comprensión de la pieza más allá de describir el proceso en el cual se basa. Aun así, en sus palabras se deslizan diversas ideas que serán importantes en el desarrollo de nuestra argumentación. Más allá de su valor estrictamente explicativo y declarativo, nos proponemos identificar en la frase inicial de *I am sitting in a room* algunas de estas ideas que parecen afirmarse aun sin haber sido propiamente dichas por Lucier. En el siguiente apartado, donde se explicará el problema y las preguntas que habrán de guiar la aproximación a la obra de Lucier se identificarán algunas de estas ideas y cuestiones.

Antes de seguir, sin embargo, es necesario introducir un aspecto muy importante de la obra que no ha sido suficientemente discutido en anteriores análisis de *I am sitting in a room* y del que tampoco se ocupaba el trabajo que antecede esta tesis. Este aspecto será relevante más adelante así que debe ser explicado con cierto detalle antes de dar por concluida esta descripción general de la obra. Se trata de las ejecuciones en forma de performance de *I am sitting in a room* que Lucier comenzó a realizar años después y

¹⁰ A pesar de lo indicado por el propio Lucier, la cuestión del tartamudeo plantea en sí misma una interesante vía de análisis a *I am sitting in a room*. Así, por ejemplo, en su artículo *Finding Oneself: Alvin Lucier and the Phenomenal Voice*, Brandon LaBelle centra su análisis de la pieza en esta característica del habla de Lucier. “En esencia”, escribe LaBelle, “el tartamudeo *conduce* la obra, como motivación original, como sonido persistente, como figura auditiva que ronda la obra; en el transcurso de la escucha, inadvertidamente atendemos a la realización de la obra para eliminar su propio tartamudeo, anticipando su aparición y desaparición, su borrado” (LaBelle 2021: 84). Asimismo, en su libro *Alvin Lucier’s Reflexive Experimental Aesthetics*, Bernhart Rietbrock examina el tartamudeo de Lucier en relación a la noción lacaniana de “lo real”. (Ver Rietbrock 2022: 99-110). A pesar de ser un tipo de análisis ciertamente interesante, esta tesis no se ocupará en profundidad de la cuestión del tartamudeo de Lucier. En cualquier caso, los abordajes que proponen LaBelle y Rietbrock puede ponerse en relación con algunas de las cuestiones tratadas en el cuarto apartado de la cuarta parte y se prevé realizar este ejercicio más adelante bajo la forma de un artículo.

que iban a implicar una importante variación en cuanto al planteamiento conceptual de la obra y su forma de *aparecer* y de *darse al oído*. Cuando *I am sitting in a room* se realiza en forma de performance frente al público la escucha de la obra ya no es el de una única persona que escucha una grabación sino un conjunto de oídos y de cuerpos que escuchan juntos la pieza y comparten el espacio con el propio Lucier. La habitación de Lucier ya no es una habitación diferente a la del oyente (“I am sitting in a room *different from the one you are in now*”), sino *la misma* habitación.

Aunque en las instrucciones originales de la pieza que Lucier realizó en 1970 el compositor ya sugiere la posibilidad de “hacer versiones que puedan ser ejecutadas en tiempo real” (ver instrucciones en el anexo), este tipo de realizaciones no iban a tener lugar hasta mediados de los noventa, más de veinte años después de la concepción de la obra. En la transcripción de uno de los diversos seminarios que Lucier realizó en el Ostrava Center for New Music se explica el origen de estas performances. Debido al interés que tendrán para el análisis posterior de la obra algunas de las cuestiones apuntadas por Lucier el fragmento del seminario se reproduce a continuación en su integridad:

El musicólogo y productor de radio alemán Reinhard Oehlschagel me invitó a realizar una versión [de *I am sitting in a room*] en vivo. Es bonito cuando la gente te sugiere cosas que funcionan. Así que, desde entonces, he seguido realizando la pieza en directo. [Para aquella primera actuación] se utilizó una cinta magnética que atravesaba todo el escenario. Tuve que medir la cinta para que se ajustara a la longitud de la frase. Un magnetófono grababa a través de un micrófono instalado en la sala y otro reproducía el sonido de nuevo. Es complicado porque se tienen que configurar los niveles a la perfección. En una presentación en vivo es mucho más fácil que las cosas se le vayan a uno de las manos. Me encanta hacerlo porque la cinta en bucle me parece un sistema anticuado pero hermoso. La gente puede mirar la cinta pasar y ver como la luz se refleja sobre ella. Una vez lo hicimos en Viena [risas] y una mosca se posó en el circuito. Supongo que dio algunas vueltas. No estoy seguro de cómo salió de allí [risas]. También se puede hacer usando una computadora y el resultado es el mismo. Sin embargo, ver el proceso en tiempo real y sin ningún tipo de ocultación es más bonito. El proceso sigue siendo en cierto modo misterioso porque todo lo que puede verse es la cinta, pero el público sabe lo que está ocurriendo porque han escuchado la explicación. Supongo que intento hacer que la música electrónica sea personal. En cualquier caso, cuando [el público y yo

mismo] estamos atrapados juntos en ese ambiente electrónico la música se convierte en algo ciertamente personal (Lucier 2001: 31-32).

Las versiones performáticas de *I am sitting in a room* que Lucier empezó a realizar a mediados de los noventa tienen, sin embargo, un antecedente importante. Casi inmediatamente después de completar la primera versión de *I am sitting in a room*, Lucier empezó a ofrecer algunas presentaciones públicas de la pieza. En estas presentaciones, sin embargo, él mismo todavía se mantenía al margen de la ejecución y lo que se escuchaba en ellas era la reproducción de la pieza realizada en el salón de su apartamento situado en el número 454 de High Street de Middletown. La transformación de las palabras de Lucier, por lo tanto, no se producía realmente en (ni a través de) la arquitectura de la sala donde tenía lugar el concierto, de tal modo que ni el contenido sonoro ni el proceso en el que se basa la obra guardaban relación alguna con el espacio en el que se esta se presentaba.

El primero de estos conciertos (aunque tal vez sería más correcto hablar de audiciones o, aún mejor, audiovisionados) tuvo lugar en el Museo Guggenheim de Nueva York el 25 de marzo de 1970 en el marco de un programa monográfico dedicado al colectivo de música experimental Sonic Arts Union. Fundado por Lucier junto a David Behrman, Gordon Mumma y Robert Ashley, este colectivo también contaba ocasionalmente con la participación de las artistas Mary Ashley, Shigeko Kubota, Mary Lucier y Barbara Lloyd. Algunos detalles sobre la actividad de este grupo, el objetivo del cual, según David Behrman, era “desechar todas las técnicas [musicales] establecidas” para reconsiderar “desde cero la naturaleza del sonido” (Behrman en Holmes 2002: 195), serán explicados en mayor detalle en la segunda parte de la tesis.

Igual que en casi todas las presentaciones de *I am sitting in a room* realizadas en público hasta mediados de los años noventa, la *première* celebrada en el Museo Guggenheim se acompañaba de la proyección de una serie de fotografías realizada *ex profeso* por Mary Lucier, una de las colaboradoras habituales del grupo Sonic Arts Union y por aquel entonces compañera de Alvin Lucier. Titulada *ROOM* e incluida en las *Polaroid Image Series*, esta serie fotográfica consiste en la variación de una imagen en blanco y negro tomada en el salón donde Alvin Lucier realizó la primera versión de *I am sitting in a room*. En la imagen aparece un sillón vacío situado entre una consola de madera, sobre la que reposa una gran lámpara de mesa, y un armario empotrado de puertas blancas. En esta primera fotografía se identifican también las pesadas cortinas y el suelo alfombrado que Lucier describe en el texto citado anteriormente.

Siguiendo un proceso análogo al empleado por su compañero, Mary Lucier fotografió, imprimió y volvió a fotografiar la imagen original de forma sucesiva hasta obtener un total de cincuenta nuevas imágenes. Cada una de estas imágenes tiene una resolución menor que la anterior, de modo que los diversos objetos que inicialmente podían identificarse de forma clara parecen desvanecerse de forma progresiva hasta convertirse en una serie de formas y sombras abstractas. Aproximadamente hacia la mitad de la serie una de estas sombras comienza a dominar la imagen y a extenderse de arriba a abajo y de izquierda a derecha hasta cubrir la totalidad del encuadre. En la última imagen de la serie solo se aprecian unas diminutas manchas blancas parecidas a una constelación de estrellas sobre un opaco fondo de color negro. La fotografía que inicialmente mostraba un rincón del apartamento de Lucier se ha transformado en la desoladora imagen de un cosmos yermo e insondable. La serie fotográfica de Mary Lucier *ROOM* será examinada en detalle en la cuarta parte de la tesis.

Tal como ya se ha señalado más arriba, no sería hasta mediados de la década de los noventa que Alvin Lucier empezaría a realizar versiones de *I am sitting in a room* en forma de lo que, esta vez sí, podían denominarse propiamente performances en directo. En ellas la pieza se creaba cada vez de nuevo, en tiempo real e incorporando en el proceso de creación la resonancia del espacio en el que cada una de estas performances tenían lugar. Aunque el funcionamiento es prácticamente idéntico al de la versión grabada y las diferencias entre la frase empleada en un caso u otro son mínimas, estas ejecuciones en directo pueden considerarse, por diversos motivos, una obra completamente distinta a la versión de la pieza consistente en un registro sonoro. Es por este motivo que estas performances deben ser analizadas de un modo también distinto.

Ahí donde antes Lucier decía “*I am sitting in a room different from the one you are in now*”, ahora añadía una coma y precisaba “*I am sitting in a room, the same one you are in now*”. Ahí donde antes se proyectaban las imágenes de un sillón vacío situado en un interior doméstico que progresivamente se convertían en un sobrecogedor monocromo negro de aires cósmicos, ahora se sentaba un hombre que, después de haber descrito el proceso de la pieza se quedaba en silencio, cerraba los ojos y escuchaba como la grabación de su propia voz se desvanecía lentamente a medida que se fundía con la resonancia de la sala. La co-presencia de Lucier y el público que le escuchaba y le veía en todo momento mientras la pieza se desplegaba en el tiempo y el espacio compartido suponía una modificación radical de la experiencia de la pieza y su modo de aparición.



Alvin Lucier y Douglas Simon en la misma habitación donde fue realizada la primera versión de *I am sitting in a room* y la serie fotográfica de *ROOM* de Mary Lucier. La imagen fue tomada entre 1969 y 1970.



Mary Lucier durante los preparativos para una proyección de su serie *ROOM*.

3. Problema y preguntas

En el marco del trabajo que antecede esta tesis la pregunta sobre el estatuto estético y ontológico de *I am sitting in a room* terminó conduciendo la investigación hacia todo otro tipo de cuestiones (enumeradas en el primer apartado) que resultaron ser mucho más fructíferas e interesantes en términos filosóficos que la simple posibilidad de asignar una etiqueta a la pieza de Lucier o de ubicarla dentro de una modalidad artística u otra. Algunas de estas cuestiones volverán a ser tratadas aquí y se ampliarán a partir de otros enfoques y nuevas preguntas. Para ello se emplearán diversos marcos teóricos y se revisarán las aportaciones de algunos pensadores y pensadoras que, debido a las limitaciones de extensión y alcance argumentativo de aquel primer trabajo, no tuvieron cabida en él.

Los siguientes capítulos girarán alrededor de diversas interrogaciones sobre la obra: ¿Qué tipo de objeto es, en términos filosóficos, *I am sitting in a room* y cuáles son sus principales modos de aparición? ¿Cómo se transforma este objeto y su forma de darse al oído según el tipo de escucha que aplicamos sobre él y de nuestra posición como oyentes? ¿Cómo se constituyen sus diversos sentidos posibles? ¿Podemos asignar a la obra la categoría de “objeto sonoro” propuesta por Pierre Schaeffer? Si, tal como se argumentará, la obra de Lucier desafía y problematiza una escucha estrictamente fenomenológica, ¿en qué medida y cómo pueden seguir siendo útiles y relevantes las aportaciones de pensadores como Merleau-Ponty, Heidegger o Bachelard para poder analizar y pensar la pieza de Lucier?

El papel del lenguaje y el uso de la voz en la obra de Lucier también volverán a ser cuestiones importantes a lo largo de las páginas que siguen. ¿Qué dice Lucier en *I am sitting in a room* y de qué modo lo dice? ¿A quién o a qué se lo dice? ¿Habla Lucier consigo mismo? Durante el transcurso de la pieza y a través de cada nueva repetición de su frase, la voz de Lucier se va desprendiendo progresivamente de su dimensión lingüística y acaba realizando aquello que las palabras enuncian pero no pueden hacer por sí solas. Podría decirse que, aun sin ser un acto lingüístico en el sentido que señala John L. Austin, las palabras de Lucier funcionan como una frase de tipo performativo. Lucier *hace lo que dice que hace diciéndolo*, pero, a su vez, sólo puede *hacer lo que dice* en la medida que *deja de decirlo*. Así pues, ¿qué es lo que se disuelve y qué es lo que aparece en el transcurso de la pieza? ¿Qué nos dice *I am sitting in a room* sobre el mismo acto de decir o de callar; sobre el aparecer y el desaparecer de un sujeto y sobre su presencia o su ausencia?

Bien distintas de todas las anteriores son todas aquellas preguntas que surgen si se decide examinar la obra de Lucier desde una perspectiva materialista y afectiva: ¿Qué o quién hace qué en *I am sitting in a room*? ¿Cómo se afectan y se modifican entre ellos los diversos elementos que forman parte y participan en la pieza? ¿Hasta qué punto pueden estos elementos considerarse entidades inertes, discretas e independientes que permiten ser analizadas por separado? ¿Qué tipo de conclusiones se obtienen si la obra de Lucier se considera, por el contrario, como un ensamblaje o una confederación de agencias que enredan sus materialidades y sus afectos las unas con las otras? ¿Qué sucede si allí donde antes se pensaba en términos de sonido y de palabras se decide pensar en términos de fuerzas, intensidades, afectos y vibración?

4. Estructura y Discusión

Esta tesis consta de cuatro partes, siendo esta introducción metodológica la primera de ellas. La segunda parte se ocupará de repasar la biografía y la trayectoria artística de Lucier hasta el momento de la creación de *I am sitting in a room* con el objetivo de establecer el contexto histórico y creativo en el que Lucier concibió y realizó la obra. También se identificarán diversos paralelismos y afinidades entre esta pieza y otras creaciones, manifestaciones artísticas y tendencias culturales de aquella misma época. Si bien, tal como se ha señalado anteriormente, no se trata de clasificar la obra en términos disciplinarios ni de asignarle una etiqueta concreta, sí parece útil y necesario identificar los diversos marcos culturales, estéticos, y discursivos con los que *I am sitting in a room* (para decirlo en una terminología sonora que resulta especialmente apropiada para el caso) se puso en resonancia.

Más allá de identificar diversos aspectos relativos al contexto histórico y artístico en el que se creó *I am sitting in a room*, otro propósito de la segunda parte es realizar una primera aproximación hermenéutica a la obra. Esta aproximación servirá para establecer la base de los diversos abordajes de carácter más estrictamente filosófico que se plantearán en las dos partes siguientes, dedicadas respectivamente a la aproximación fenomenológica y post-fenomenológica a la obra de Lucier. Además de revisar algunos episodios de la vida del compositor que contribuyeron a la génesis de su personalidad artística y su praxis sonora, se revisará la contribución de diversas personas que también ejercieron una influencia importante en la obra de Lucier. El compositor John Cage, los miembros del colectivo Sonic Arts Union o el físico Edmond Dewan fueron algunas de estas personas.

La contribución de Dewan, con quién Lucier entabló una gran amistad durante su periodo como profesor en la Universidad de Brandeis, fue muy importante tanto en el proceso de conceptualización y desarrollo de *Music For Solo Performer* (1965) (la obra que Lucier presentaba como su *opera prima*) como en el de *I am sitting in a room*. A partir de la revisión de los diversos paralelismos conceptuales que existen entre estas dos obras y del intercambio intelectual entre Dewan y Lucier a finales de la década de los sesenta se considerará la influencia que las investigaciones en el terreno de la física, la electrónica y la cibernética pudieron tener en el trabajo del segundo.

En relación al lugar que ocupa la tecnología en las primeras creaciones de Lucier, también se destacará la influencia ejercida por el colectivo Sonic Arts Union, del que Lucier formó parte hasta el momento de su disolución en 1974. Tanto la actividad de este grupo como la de sus diversos miembros por separado tuvieron, directa o indirectamente, un papel muy importante en la génesis de obras como *Music For Solo Performer* o *Vespers* (1968). Concebidas durante el mismo periodo que *I am sitting in a room*, estas dos obras comparten diversos aspectos con ésta y su análisis servirá para desvelar algunas cuestiones importantes para el análisis de la pieza.

Aunque Cage tuvo, efectivamente, un papel muy importante en los inicios de la trayectoria de Lucier, no es menos cierto que, la figura del primero parece ensombrecer en ocasiones el carácter único de la obra y la filosofía compositiva del segundo. Así, a partir del análisis en paralelo de la máxima “no ideas but in things”¹¹, que Lucier tomó prestada del poeta William Carlos Williams para sintetizar su filosofía compositiva, y la célebre consigna cageana según la cual se debe dejar a los sonidos ser “ellos mismos”¹², se establecerán los parecidos y las diferencias entre la comprensión del sonido y la praxis compositiva de ambos creadores. Mediante este ejercicio comparativo se pondrá de manifiesto la importancia de la dimensión afectivo-materialista en la práctica artística de Lucier, una dimensión que será tratada de forma específica en el tercer apartado de la cuarta parte del trabajo.

Tal como ya se ha indicado, *I am sitting in a room* será considerada aquí como una obra conceptual, de modo que la pieza de Lucier se examinará a partir de algunos de los marcos teóricos propuestos y desarrollados por diversos autores y autoras que han reflexionado y escrito sobre este tipo de manifestación artística. El arte conceptual, tal

¹¹ La frase puede traducirse como “no hay ideas sino en las cosas” (traducción extraída de la página web de la revista electrónica de literatura Altazor: <https://www.revistaaltazor.cl/william-carlos-williams/>). (enlace consultado el 10 de noviembre de 2023).

¹² La frase completa de Cage es: “permitir que los sonidos sean ellos mismos, no vehículos para teorías elaboradas por los hombres o expresiones de los sentimientos humanos” (Ver Cage 2002: 10).

como sugiere Rosalind Krauss, se distingue por su condición “post-medio” así como por su tendencia a la *desmaterialización del objeto artístico*, una característica descrita por la crítica Lucy Lippard. Tanto la propuesta de Krauss como la de Lippard resultan apropiadas para analizar la pieza de Lucier y servirán para examinar el modo en qué ésta es capaz de ser (y de decir) diversas cosas al mismo tiempo aun sin materializarse a través de un medio artístico determinado.

I am sitting in a room se examinará también a partir de la noción de “campo expandido” que Krauss propuso a finales de los años setenta para identificar a una serie de obras que, a pesar de su relación con la escultura, no encajaban en esta categoría. El concepto de “campo expandido”, así como el diagrama que Krauss elaboró para representarlo gráficamente, fueron retomados tres décadas más tarde por Seth Kim-Cohen para su aplicación al ámbito de la creación sonora. Kim-Cohen propone además el concepto de arte sonoro no-coclear (inspirado en la noción duchampiana de un “arte no retiniano”) para identificar cierto tipo de creaciones sonoras de carácter conceptual que no pertenecen ni al campo de la música ni a ningún otro de los ámbitos que el crítico incorpora en su adaptación del diagrama de Krauss. A partir de la revisión de las propuestas de Krauss y de Kim-Cohen se pondrán de manifiesto algunas problemáticas asociadas a la del segundo en cuanto a su utilidad para analizar *I am sitting in a room* como un ejemplo de creación sonora no-coclear.

Finalmente, en la segunda parte de la tesis también se discuten diversas consideraciones al respecto de lo que se ha dado en llamar arte sonoro. Esta categoría, no exenta de controversia, también se caracteriza por su condición post-medio y su tendencia a la desmaterialización del objeto artístico. Aunque Lucier se consideraba a sí mismo un compositor y siempre situó su actividad en el terreno de la práctica musical, muchas de sus creaciones, y muy especialmente la que aquí nos ocupa, se incluyen frecuentemente entre las obras fundacionales y más paradigmáticas del arte sonoro. Las diversas cuestiones y consideraciones apuntadas al respecto de esta categoría habrán de servir, por un lado, para problematizar el sentido de la misma y, por el otro, para poner nuevamente de manifiesto la imposibilidad de acotar ontológica y disciplinariamente el estatuto de la pieza de Lucier.

En la tercera parte del trabajo se examinará *I am sitting in a room* desde una perspectiva fenomenológica. Para ello será necesario establecer, en primer lugar, en qué consiste exactamente una aproximación de este tipo. Se señalará, pues, cómo esta aproximación se ve inevitablemente modificada dependiendo tanto de qué aspecto de la obra se

decida escuchar, así como desde qué *meta-posición*, es decir, desde qué lugar y de qué modo se escucha la pieza. Esta aproximación fenomenológica también variará, por otro lado, según el tipo o modalidad de fenomenología a partir de la cual se emprenda el análisis de la obra. Siguiendo a Don Ihde, se distinguirá entre una primera y una segunda fenomenología. La primera fenomenología, que Ihde identifica en el pensamiento de Edmund Husserl, sería aquella que se ocupa de establecer tanto “un método como un campo de estudio” y que se presenta a sí misma como el “prototipo de una *ciencia de la experiencia*” (Ihde 2007: 18).

La segunda fenomenología, que Ihde atribuye a Martin Heidegger, empieza allí donde termina la primera, extendiendo y profundizando “en las ontologías formales de Husserl” y orientando su tarea hacia una “ontología fundamental del ser” (Ihde 2007: 18). Si la primera fenomenología sitúa la intencionalidad y la reducción (la *epoché* en terminología husserliana) en el centro de su actividad, la segunda, más orientada hacia un pensamiento de signo hermenéutico y existencial, retoma las certezas del razonamiento fenomenológico para proyectarlas hacia afuera; hacia su “límite y horizonte” (Ihde 2007: 18).

Con el fin de analizar *I am sitting in a room* desde la perspectiva de la primera de estas dos fenomenologías, en el primer apartado de la tercera parte se introducirá la noción de objeto sonoro propuesta por Pierre Schaeffer, quien, además de ser el fundador de la música concreta fue un atento lector de Edmund Husserl además de un autodeclarado fenomenólogo. Schaeffer desarrolló el concepto de escucha reducida, su propia versión de la *epoché* aplicada al ámbito de la composición musical. Para hacerlo se sirvió de una escucha acusmática¹³, es decir, aquella que se produce sin ver la fuente o el fenómeno del que procede o se deriva el sonido. Partiendo de una escucha acusmática de *I am sitting in a room* se pondrá de manifiesto la inconveniencia de considerar la obra de Lucier como un objeto sonoro en los términos propuestos por Schaeffer.

Tras establecer las limitaciones que ofrece una aproximación basada en la reducción sonora y de constatar el corto recorrido conceptual que se deriva de entender *I am sitting in a room* como un objeto sonoro, el análisis fenomenológico de la obra se centrará, en el segundo apartado, en la cuestión de la corporalidad y su despliegue en el espacio. Modificando el modo a través del cual escuchamos la pieza, el análisis se alejará del

¹³ La palabra acusmática tiene su origen en la palabra griega akousmatikoi (ἀκουσματικοί), referida a los alumnos de Pitágoras. Según el relato histórico, los discípulos del filósofo se sentaban en silencio mientras escuchaban sus lecciones desde detrás de una cortina para evitar cualquier distracción visual y garantizar así su atención en las palabras del maestro.

pensamiento de Husserl y Schaeffer para aproximarse a la comprensión fenomenológica de Merleau-Ponty. Considerando la voz de Lucier como una extensión de su propio cuerpo y la actividad de ésta como una particular forma sonora de motricidad, *I am sitting in a room* se examinará a partir de la relación que se establece entre un sujeto que percibe y su entorno o *umwelt*, concepto que Merleau-Ponty tomó prestado del biólogo y filósofo Jakob von Uexküll.

De este modo, si la primera aproximación fenomenológica se fijaba en la intencionalidad de una escucha acusmática y en la aplicación de una reducción sonora para poder establecer que *I am sitting in a room* es un mal ejemplo objeto sonoro, esta otra aproximación fenomenológica prestará toda su atención a la intencionalidad corporal (o encarnada) de Lucier. Escuchando la pieza desde esta perspectiva, el “esquema corpóreo” de Lucier se situará en el centro del análisis y habrá de ser entendido como el correlato de un sujeto que *es* y se afirma fenomenológicamente a través de su capacidad de hacer *en* y *mediante* la materialidad del mundo en el que habita. *I am sitting in a room* se entenderá pues como un dispositivo perceptivo

El análisis de *I am sitting in a room* desde la perspectiva analítica de lo que Idhe denomina primera fenomenología se complementará a lo largo de la tercera parte con diversas aproximaciones a la pieza a partir de la segunda fenomenología, atribuida en este caso a Heidegger. Revisando diversos textos que el pensador alemán dedicó a la relación entre la acción poética, el habitar y el pensar se ahondará en un análisis hermenéutico y existencial de la obra de Lucier. Asimismo, a partir de la comprensión heideggeriana sobre el discurso, la obra de Lucier también será descrita como una particular forma de *Rede* o discurso para-lingüístico. Aunque Idhe no menciona la obra de Gaston Bachelard en relación con lo que él llama “segunda fenomenología”, se incluyen también en este abordaje algunas de las consideraciones que el filósofo francés propone al respecto del espacio, la imagen poética y la casa entendida como lugar arquetípico del ensueño y la intimidad psíquica.

Aunque más productiva en términos conceptuales que la anterior, la aproximación fenomenológica a *I am sitting in a room* realizada a partir de la comprensión merleau-pontiana del cuerpo y la intencionalidad encarnada también demostrará ser problemática. Si bien, en las primeras repeticiones de la frase de Lucier, *I am sitting in a room* parece confirmar una continuidad fenomenológica entre la corporalidad del sujeto y la habitación en la que se encuentra, el desarrollo de la obra se basa, precisamente, en una progresiva sobrecarga y desnaturalización de la relación

fenomenológica entre cuerpo y espacio. A partir de la noción de intensificación propuesta por John Dewey se propondrá entender la obra de Lucier como un dispositivo que *sobre-intensifica* la fenomenología hasta el punto de invertirla. En este punto se introducirá la noción de *Einfühlung*, desarrollada por Edith Stein para identificar la necesidad de proseguir con el análisis de *I am sitting in a room* a través de una consideración post-fenomenológica de la pieza.

Así, partiendo de la noción de *sobre-intensificación*, el primer el primer apartado de la cuarta y última parte de la tesis se ocupará de examinar la inversión de la fenomenología que parece tener lugar durante el transcurso de la pieza. Para ello se introducirán las nociones de carne y de quiasmo que Merleau-Ponty desarrolla en su libro póstumo e inacabado *Lo visible y lo invisible*. Será a partir de la lectura de este “segunda etapa” del pensamiento merleau-pontiano, donde la radicalización de la fenomenología parece conducirla más allá de sus propios límites epistemológicos hasta convertirla en una ontología indirecta, que *I am sitting in a room* será analizada a partir de lo que se propondrá llamar *archi-quiasmo*, es decir, una forma de *sobre-enroscamiento* entre lo que Merleau-Ponty denomina lo visible e invisible. Todavía a partir de la noción de archi-quiasmo y tomando la serie fotográfica *ROOM* de Mary Lucier como correlato visual de *I am sitting in a room*, la obra de Alvin Lucier se examinará desde la perspectiva del horror cósmico de H.P. Lovecraft y de lo que el filósofo Graham Harman denomina realismo raro (*weird realism*).

En el segundo apartado de la cuarta parte se seguirá examinando la compleja y problemática relación fenomenológica entre el sujeto de la percepción y el espacio que éste ocupa a partir de las aportaciones de Michel Foucault, Jean-Luc Nancy y Gilles Deleuze al respecto de la cuestión del cuerpo y sus diversas formas de relación e interacción con el mundo. Poniendo nuevamente el análisis de *I am sitting in a room* en el centro de la argumentación, las diversas ideas y planteamientos que ofrecen estos tres pensadores se pondrán nuevamente en relación con la noción merleau-pontiana de la carne, así como con la reversibilidad ontológica de lo visible y lo invisible para ampliar el alcance de estos conceptos más allá de su sentido original.

En el tercer apartado de la cuarta parte se volverá a cuestionar y a someter a escrutinio la comprensión fenomenológica de *I am sitting in a room*, pero, en este caso, planteando el análisis de la obra desde unas coordenadas filosóficas radicalmente distintas y mucho más contemporáneas. Desarrollando una aproximación a la pieza a partir de la perspectiva que ofrecen algunas de las nuevas corrientes del pensamiento materialista

y la teoría del afecto, la pieza de Lucier será entendida, en primer lugar, como un ensamblaje en el sentido que proponen Gilles Deleuze y Félix Guattari y que Jane Bennett ha retomado recientemente en su teorización del concepto de “materia vibrante”.

Poniendo la noción de ensamblaje en relación con diversas aportaciones realizadas desde el terreno de los estudios sobre el sonido y la voz al respecto del fenómeno de la vibración, se introducirán los conceptos de “enredo” (“*entanglement*”) e “intra-acción” que Karen Barad desarrolla en el marco de su elaboración de un “realismo agencial”. Partiendo de estos dos conceptos se propondrá entender *I am sitting in a room* como un ensamblaje material-afectivo, es decir, como una confederación agencial integrada por una serie de materiales vibrantes de naturalezas diversas. Un ensamblaje que resulta del enredo y la intra-relación vibratoria entre las materialidades y los afectos de las diversas agencias, tanto humanas como no humanas, que participan en la obra.

Asimismo, partiendo de las capacidades performativas que Barad atribuye a los dispositivos (*apparatuses*) científicos y del papel que éstos desempeñan en la producción de fenómenos, se propondrá entender *I am sitting in a room* como un dispositivo de carácter pluri-agencial y trans-ontológico; un dispositivo capaz de afirmar la interdependencia entre materialidad y discursividad y de invertir la experiencia fenomenológica, ofreciendo a sus oyentes otras formas posibles de sentir, decir y habitar el mundo. Será a partir de este tercer abordaje a la obra de Lucier, planteado desde una aproximación materialista y agencial, que se introducirán las nociones de “escucha profunda” (*deep listening*) y “escucha cuántica” (*quantum listening*) desarrolladas, tanto en el ámbito de la teoría como en el de la práctica, por la compositora Pauline Oliveros.

En el cuarto y último apartado de la cuarta parte de la tesis se prestará atención a la cuestión de la voz y a ese “I am” con el que se inicia a la obra y le confiere su particular carácter de “*ego sum*”. Es precisamente en este sentido que Douglas Kahn se ha referido a *I am sitting in a room* (de forma irónica pero muy apropiadamente) como el *I-think-therefore-I-am-sitting-to-be-or-not-to-be-in-a-room of modern composition* (Kahn 2022). Para emprender el análisis de esta dimensión de signo existencial de la obra de Lucier, se introducirá en primer lugar la noción de una escritura homicida a partir de los textos que Roland Barthes y Michel Foucault dedicaron a la cuestión de la autoría. En relación con esta escritura homicida, *I am sitting in a room* también se examinará desde la perspectiva de la poesía sonora con el objetivo de señalar cómo la pieza de Lucier

subvierte los usos ordinarios del lenguaje mediante un desplazamiento “desde lo fónico hacia lo sónico” (McCafferty 1997:149).

Finalmente se propondrá *entender I am sitting in a room* como aquello que Peter Szendy denomina “egofonía” (Szendy 2015: 57), es decir como una escucha de sí o, tal como diría Derrida, un oírse hablar. Para llevar a cabo el análisis de la voz de Lucier desde esta perspectiva se hará uso del concepto de “Acusmaser” (*Acousmètre*), propuesto por Michel Chion en el ámbito de la teoría cinematográfica para describir aquellos personajes a los que se escucha hablar sin aparecer en la pantalla. Partiendo de la crítica a la metafísica de la presencia de Jaques Derrida, se propondrá escuchar la voz de Lucier como la de un “acusmaser” que ha quedado atrapado en el interior de su propia trampa narcisista; un *acusmaser egofónico* de resonancias beckettianas que se habla y se pregunta sobre su propia condición de sujeto desde el interior de una *mise en abyme* sonora. Para poder articular y examinar en detalle tanto la figura del acusmaser como la noción de *mise en abyme sonora*, se incorporarán a la discusión las aportaciones de Mladen Dolar al respecto de la voz y el análisis de Umberto Eco sobre los espejos.

Respecto a la estructura de la tesis cabe destacar, por último, la inclusión a lo largo de todo el texto de una serie de subapartados denominados excursos en los que se analizan diversas obras que guardan algún tipo de relación, directa o indirecta, con *I am sitting in a room*. En esos subapartados no se incluyen solamente obras pertenecientes al ámbito de la música o la creación sonora sino también trabajos de otras disciplinas y categorías artísticas. Es importante señalar que estos excursos no se limitan a identificar, a modo de anécdota o curiosidad, ciertos rasgos comunes entre la obra de Lucier y la de otros creadores, sino que ahondan en diversos aspectos que resultan interesantes para el análisis filosófico de *I am sitting in a room*. Así, lejos de redundar en cuestiones previamente expuestas, estos excursos habrán de servir para llevar a cabo una serie de aproximaciones laterales a la pieza de Lucier, introduciendo conceptos e ideas que resultarán útiles tanto para el análisis filosófico de la pieza como para el discurrir argumentativo de la tesis.

5. Hipótesis

La hipótesis del trabajo que antecede la presente investigación y le sirve como punto de partida era que *I am sitting in a room* puede ser entendida como un truco de escapismo acusmático. Privados de la imagen del proceso en el que se basa la pieza, escuchamos

cómo la voz de Lucier se desvanece y como éste parece evaporarse en el interior de la habitación desde la que habla. Por otro lado, a medida que la pieza avanza, su voz va desprendiéndose progresivamente del lenguaje y termina haciendo aquello que las palabras pueden enunciar, pero no pueden llegar a hacer por sí mismas. Se trata, por lo tanto, de un ingenioso truco de ilusionismo sonoro con un “más difícil todavía” gracias al cual la obra consigue cuestionar los límites de la representación y del lenguaje y, a su vez, demostrar la capacidad de la voz para (parafraseando a Austin) hacer cosas *más allá* de las palabras.

Si bien la hipótesis que considera *I am sitting in a room* como un truco de escapismo o ilusionismo acusmático sigue siendo válida y plantea una forma de *entender* la pieza de Lucier que resulta interesante y productiva en un sentido hermenéutico, ésta no parece poder dar cuenta de algunos aspectos importantes de la obra. El más evidente de ellos tiene que ver, por supuesto, con la versión en vivo de la pieza, donde el cuerpo de Lucier es visible en todo momento y, por lo tanto, no puede decirse que *escape* a ningún lugar. Por otro lado, la comprensión de la obra como un truco de ilusionismo se circunscribe a una forma de escucha o meta-posición muy específica en la que el oyente, escuchando acusmáticamente y dejándose convencer por su oído fenomenológico, asume un carácter mágico de la pieza. Las diversas aproximaciones a *I am sitting in a room* que se proponen a lo largo de esta tesis pretenden ampliar los abordajes conceptuales y hermenéuticos a la obra con el objetivo de *entenderla* a través de otras formas de escucha o meta-posiciones.

Así, en la tercera parte de la tesis se señalará el carácter de anti-objeto sonoro de la obra y cómo ésta se resiste a la posibilidad de ser entendida a partir de la escucha reducida que Pierre Schaeffer propone a partir de su elaboración de la fenomenología husserliana. También en la tercera parte, *I am sitting in a room* será examinada como un dispositivo perceptivo a partir de la fenomenología merleau-pontiana. En la cuarta parte de la tesis, yendo más allá de una comprensión fenomenológica, se propondrá escuchar la obra como si se tratara de un dispositivo que, a través de lo que se denominará *archi-quiasmo*, es capaz de invertir la fenomenología. A partir de esta particular propiedad de la obra se plantearán diversos abordajes hermenéuticos de carácter, podría decirse, mucho más especulativo.

I am sitting in a room podrá entenderse entonces como una representación o una obra de radioteatro de resonancias lovecraftianas sobre la ambigüedad ontológica que plantean las nociones merleau-pontianas de quiasmo y de carne. O como un ensamblaje

vibratorio entre agencias humanas y no humanas que canta en un lenguaje aumentado, más-que-humano, que no estaría hecho ya de palabras sino de materia, afecto y vibración. O como una poesía sonora. O como un autorretrato en forma de *memento mori* donde se hace patente la transformación del cuerpo a medida que éste envejece. O como el monólogo interior de un sujeto que duda y *se habla* a sí mismo para preguntarse, mediante una variación interrogativa del célebre dictum Cartesiano, sobre su propia su presencia fenomenológica: “*loquutor, ergo sum?*”.

Tomando en consideración las diversas formas de *entender I am sitting in a room* que se acaban de enumerar, la nueva hipótesis que esta tesis plantea acerca de la pieza de Lucier es que, lejos de ser un objeto que se presenta de forma unívoca al oído, a la percepción y al entendimiento, ésta funciona como un artefacto polimorfo y conceptualmente polisémico que modifica su estatuto estético, fenomenológico y ontológico según el tipo de escucha y la meta-posición que el oyente decida aplicar sobre la obra.

6. Marco teórico, consideraciones bibliográficas y recursos investigativos

Tal como se ya ha explicado, el principal y más directo antecedente de esta tesis es el trabajo realizado en el año 2013 en el marco del máster *Retos de la Filosofía Contemporánea* bajo el título ‘*I am sitting in a room*’ de Alvin Lucier. *Una aproximación fenomenológica y post-fenomenológica*. La presente investigación retoma, amplía y replantea diversas de las cuestiones tratadas en aquella primera investigación. Para ello, y con el fin de recopilar la mayor cantidad de información sobre el trabajo de Lucier, se ha revisado y ampliado sustancialmente la relación bibliográfica de publicaciones monográficas, entrevistas, artículos y capítulos de libros dedicados a la figura y al trabajo del compositor.

Además de las dos conversaciones mantenidas con el propio Lucier en 2013 y 2014, también se ha establecido contacto con Mary Lucier, colaboradora y pareja de Lucier desde finales de la década de los sesenta hasta mediados de los setenta. La conversación mantenida con la artista sirvió para confirmar diversas cuestiones sobre la biografía y la trayectoria de Alvin Lucier, así como para conocer de primera mano el trabajo de Mary Lucier. Su serie fotográfica *ROOM*, realizada en paralelo con *I am sitting in a room* e incluida en el anexo, se analiza de forma específica en la cuarta parte y ha resultado clave para poder complementar el análisis post-fenomenológico de la pieza sonora de la que se ocupa esta tesis.

La compositora y violoncelista Judith Hamann, estrecha colaboradora del compositor durante su última etapa en activo, también fue entrevistada en el marco de la realización de esta tesis. Aquella conversación también dio lugar a un podcast dedicado a Alvin Lucier para la serie Genealogías Sonoras de la Radio del Museo Reina Sofía¹⁴. La contribución de Hamann ha sido clave en la realización del tercer apartado de la cuarta parte de la tesis, donde se analiza *I am sitting in a room* desde una perspectiva afectivo-materialista. Considerando el interés de la entrevista, las extensas y elaboradas respuestas de Hamann y debido a la imposibilidad de citar íntegramente en el texto sus comentarios, se ha decidido incorporar la transcripción del podcast en el anexo. Su lectura (o su escucha) aporta un interesante punto de vista sobre la filosofía compositiva de Lucier que complementa algunas de las cuestiones tratadas aquí.

En las diversas partes de la tesis, además de los marcos teóricos propios de la filosofía, también se han empleado los recursos analíticos que ofrecen otras disciplinas y campos de estudio. Así, y aunque, como ya se ha comentado anteriormente, la teoría del arte no parece poder dar cuenta de la mayoría de cuestiones que se derivan de un análisis filosófico y hermenéutico de *I am sitting in a room*, las propuestas de diversas críticas y teóricas como Rosalind Krauss, Lucy R. Lippard, Jack Burnhman, Peter Osborne o Susan Sontag, entre otras, han resultado muy útiles para aproximarse a la obra de Lucier desde el terreno de la reflexión sobre el arte contemporáneo.

I am sitting in a room se ha convertido en una de las obras más paradigmáticas de lo que, a lo largo de las dos últimas décadas, se ha dado en llamar Arte Sonoro. Es por este motivo que la pieza cuenta con una extensa lista de referencias bibliográficas asociadas. Si bien, hasta el momento, sólo existe una única publicación monográfica dedicada a la obra¹⁵, son muchos los artículos académicos y los capítulos de libros que han dedicado una atención muy especial a la pieza de Lucier. Podría decirse, de hecho, que *I am sitting in a room* es una de las pocas obras que nunca se omiten en las publicaciones dedicadas al Arte Sonoro o la música experimental. Ha sido necesario,

¹⁴ Además de una consumada violonchelista especializada en repertorio contemporáneo y experimental, Judith Hamann es también compositora, performer e improvisadora. Entre sus muchas colaboraciones destacan los nombres de Alvin Lucier, Eliane Radigue, Wadada Leo Smith, Tashi Wada, La Monte Young, Marian Zazeela o Sarah Hennies. Las palabras de Hamann que se reproducen en estas páginas están extraídas del podcast *Judith Hamann on Alvin Lucier*, realizado en 2022, unos meses después de la muerte de Lucier, e incluido en la serie *Sonic Genealogies* de Radio Reina Sofía. El podcast está disponible para su escucha y descarga en: <https://radio.museoreinasofia.es/en/genealogies> (enlace consultado el 10 de noviembre de 2023). Para facilitar su consulta se incluye asimismo la transcripción del podcast en el anexo.

¹⁵ Esta publicación en forma de libreto, en la que se reúnen diversos textos dedicados a la pieza de Lucier, forma parte de los diversos materiales comprendidos en una edición especial, titulada *I am sitting in a Room. Archival recordings 1969-2019*, donde también se incluyen diversas grabaciones en vinilo y formato CD de la pieza. Cabe destacar asimismo que la publicación también incluye una reproducción de la serie fotográfica *ROOM* de Mary Lucier. Ver: Thoben / Rietbrock 2021.

por lo tanto, escoger y recuperar aquellas aportaciones sobre la obra o sobre el trabajo de Lucier que pueden contribuir a cada uno de los diversos enfoques analíticos de la obra que aquí se proponen. Entre los autores y autoras de estos textos cabe destacar los nombres de Seth Kim-Cohen, Christof Migone, Brandon LaBelle, Salomé Voegelin, Christoph Cox o Will Schrimshaw.

A lo largo de la tesis también se hace uso de diversos conceptos e ideas procedentes de la literatura dedicada a los estudios sobre el sonido, un campo de investigación de carácter transdisciplinario que en el ámbito anglosajón recibe el nombre de *Sound Studies*. Bajo el paraguas de esta categoría tienen cabida multitud de enfoques y aproximaciones metodológicas al sonido y a la escucha. El relato histórico sobre la evolución de la escucha y la comprensión del fenómeno sonoro, su relación con los ámbitos de la ciencia y la tecnología o el abordaje de tipo materialista al sonido son algunas de las diversas parcelas de las que se ocupan los estudios sobre el sonido. Douglas Kahn, Brian Kane o Shelley Trower serán algunas de las autoras consultadas y citadas. Mención aparte merecen aquellas referencias bibliográficas, pertenecientes a diversos campos de estudio y disciplinas, dedicadas al estudio y el análisis de la voz. Para tratar esta cuestión, que cobrará toda su importancia en la cuarta parte del trabajo, serán importantes las aportaciones de autores como Mladen Dolar, Michel Chion, Nina Sun Eidsheim o Norie Neumark.

Finalmente, en la cuarta parte de la tesis se han incorporado diversas referencias a obras y autores pertenecientes al ámbito de la narrativa y más concretamente a los géneros del terror, la fantasía y el experimentalismo literario. Gracias a su capacidad de recrear mundos extraordinarios, realidades paralelas y/o estados existenciales alternativos, las historias de H.P. Lovecraft, Edgar Allan Poe, Victor Segalen, William S. Burroughs o Samuel Beckett hacen aparición a lo largo de la última parte de la tesis a modo de apoyo o complemento hermenéutico. Gracias a este soporte argumentativo, aquellas aproximaciones post-fenomenológicas a la obra de Lucier de carácter más especulativo pueden ser más fácilmente captadas y comprendidas.

7. Relevancia e interés de la tesis

Cuando se cumplen dos años de la muerte de su autor, esta tesis no sólo se propone analizar *I am sitting in a room* a través de diversas formas de escucha y abordajes filosóficos sino también reivindicar la singularidad de la praxis creativa de Lucier en su conjunto. Ubicado con frecuencia y casi siempre de forma precipitada en la estela de

John Cage, el trabajo de Lucier destaca por su originalidad metodológica y por unos resultados que, tal como señala James Tenney, consiguen desafiar los axiomas más básicos que rigen en el ámbito musical. En lugar de considerarlo como un simple material a su disposición, Lucier siempre comprendió y supo tratar el sonido como una particular forma de agencia dotada de una asombrosa capacidad performativa. *I am sitting in a room* es una obra especialmente interesante en este sentido porque en ella se sintetizan diversos aspectos de la filosofía de trabajo de Lucier y de su particular comprensión del sonido.

Debido a sus múltiples modos de darse al oído (y, mediante éste, al entendimiento), la obra se despliega a través de diversas formas de manifestación conceptual y ontológica, adquiriendo en cada una de ellas un sentido filosófico distinto. En este sentido, la pieza de Lucier parece funcionar, ella misma, como un dispositivo de interrogación y argumentación filosófica. El principal objetivo de esta tesis consiste, precisamente, en activar y hacer operar este particular artefacto material-semiótico, examinando sus posibles modos de funcionamiento e identificando las diversas formas de escucha que este dispositivo admite. El análisis de la pieza de Lucier habrá de servir también para considerar los diversos tipos de escucha que pueden aplicarse no sólo a ésta sino también a otras obras sonoras u otro tipo de creaciones artísticas que involucren de un modo u otro la escucha.

En un sentido más general, esta tesis también pretende problematizar y cuestionar desde una perspectiva filosófica la validez de lo que se ha dado en llamar arte sonoro, una categoría muy extendida y aceptada institucionalmente pero que ha sido y sigue siendo discutida desde el ámbito de la teoría del sonido y la escucha, así como por sus propios creadores. Si bien es cierto que el nombre que recibe una categoría o disciplina artística no limita por sí mismo las posibilidades de análisis de las creaciones que se inscriben en ella, sí parece asignarles de antemano un estatuto ontológico que puede influir en la forma de abordarlas y examinarlas conceptualmente. Así, si las obras incluidas en la categoría de arte sonoro son habitualmente examinadas desde una perspectiva fenomenológica tal vez sea, en parte, porque su propia denominación disciplinaria señala hacia el sonido en lugar de hacia su correlato necesario: la escucha. Tal como afirmaba Max Neuhaus, “en el arte, el medio no siempre es el mensaje” (Neuhaus 2019: 38).

Pocas creaciones ponen de manifiesto de una forma tan clara e intelectualmente estimulante la importancia de pluralizar de la escucha como lo hace *I am sitting in a*

room. Tomando la pieza de Lucier como su punto de partida y como el hilo conductor de su argumentación, esta tesis pretende convocar, movilizar y poner en resonancia diversas ideas y conceptos filosóficos con el objetivo de enriquecer el análisis de esta obra de obligada referencia tanto en el ámbito del arte sonoro (o, mejor dicho, como diría Douglas Kahn, de las “artes del sonido”¹⁶) como en el de la creación de tipo conceptual. Así, las páginas que siguen aspiran a contribuir, aunque sólo sea en pequeña medida, al debate y al análisis teórico y filosófico sobre los usos del sonido en las artes.

En términos filosóficos, esta tesis pretende señalar la amplitud conceptual y metodológica del pensamiento fenomenológico y cómo éste, principalmente a partir de las aportaciones de Martin Heidegger y Maurice Merleau-Ponty, parece alcanzar su límite epistemológico, transformándose en una suerte de ontología. Esta evolución o metamorfosis, a la que Paul Ricœur aludía cuando aseguraba que la fenomenología era “en gran medida la historia de las herejías husserlianas” (Ricœur en Zapata 2006: 123), supone el tránsito desde un paradigma post-cartesiano asentado en la creencia en sujeto reflexivo y autónomo hacia una praxis filosófica de marcado carácter hermenéutico y existencial. Sin tratarse, en ningún caso, de una obra de inspiración filosófica, el análisis de *I am sitting in a room* resulta sorprendentemente útil para identificar, aunque sea a grandes rasgos, algunos de los diversos estadios del pensamiento fenomenológico: desde sus orígenes idealistas hasta su crítica por parte de Jacques Derrida pasando por la ontología de la carne de Merleau-Ponty, la hermenéutica de la facticidad de Heidegger o la fenomenología de la imaginación de Bachelard.

Por otro lado, y sin ninguna voluntad de plantear una revisión exhaustiva de las diversas contribuciones filosóficas realizadas desde el ámbito de los estudios dedicados al sonido y la escucha (una revisión que requeriría un trabajo de investigación de otro tipo), esta tesis se propone identificar algunas de las líneas de análisis filosófico más destacadas en este campo. A partir de las propuestas de Salomé Voegelin, Seth Kim-Cohen o Christoph Cox, entre otros autores, se examinarán diversas comprensiones del sonido de influencia fenomenológica, materialista o textualista. La revisión de estas propuestas pretende señalar la posibilidad (o más bien la necesidad) de articular las unas y las otras más allá de su carácter aparentemente antagónico. A través del análisis de *I am sitting*

¹⁶ La frase completa de Kahn es la siguiente: “No siento especial debilidad por la expresión *arte sonoro*. Prefiero la más genérica de *sonido en las artes*” (Kahn 2006: 19).

in a room estas aproximaciones que en términos teóricos podrían parecer irreconciliables demuestran no serlo tanto en términos prácticos.

**II. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y ANÁLISIS
ESTÉTICO PRELIMINAR DE *I AM SITTING IN A ROOM***

Teniendo en cuenta la dificultad (y, tal como ya se ha señalado, el escaso recorrido conceptual) que supone establecer el estatuto estético y ontológico de *I am sitting in a room* a partir de su pertenencia a una disciplina u otra, la tarea de contextualizar la obra de Lucier no podrá basarse en los criterios propios de un único ámbito o categoría artística, sino que habrá de servirse necesariamente de una aproximación pluridisciplinar. Por otro lado, antes de examinar la pieza a partir de conceptos, ideas y discursos críticos relacionados con diversos tipos de manifestaciones artísticas, será necesario repasar la biografía de Lucier para señalar una serie de acontecimientos y episodios que serán útiles para entender y dar sentido a diversos aspectos de su práctica artística, su comprensión del sonido y su filosofía compositiva¹⁷.

La biografía que sigue a continuación no pretende ni ser exhaustiva ni abarcar la totalidad de la vida de Lucier, sino que se detiene en la época de la realización de *I am sitting in a room*. Con el objetivo de ofrecer un relato lo más fiel posible a las vivencias y experiencias de Lucier, se han seleccionado diversos fragmentos extraídos de entrevistas y artículos donde es el mismo Lucier o personas cercanas a él quienes relatan en primera persona los acontecimientos. Por otro lado, la biografía no sigue un orden estrictamente cronológico, sino que, al respecto de ciertas cuestiones, como es el caso del tartamudeo de Lucier, introduce ciertas digresiones para ahondar en algunos aspectos importantes de la vida y la trayectoria del compositor.

1. Apunte biográfico de Alvin Lucier y orígenes de su estética compositiva

Alvin Augustus Lucier (Jr.) nació el 14 de mayo de 1931 en Nashua (New Hampshire) en el seno de una familia de clase media de orígenes franco-canadiense-irlandeses. Tanto su padre, Alvin Augustus Lucier Sr., como su madre, Kathryn Elizabeth Lemery, eran grandes amantes de la música e inculcaron esta misma pasión tanto a su hijo como a sus tres hermanas mayores, Louise, Constance y Helen Agnes. Responsable de las primeras lecciones musicales domésticas, la madre de Lucier tocaba el piano y en su juventud formó, junto a su hermana Louise y su hermano John, The Lemery Trio, una banda de música de baile en la que ocasionalmente también participaba el que habría de convertirse en compañero de Kathryn Elizabeth y padre del futuro compositor.

¹⁷ Si bien se han consultado directamente múltiples fuentes en forma de publicaciones, entrevistas y otro tipo de registros sobre la biografía personal y artística de Lucier, es necesario indicar y reconocer la utilidad que, a modo de guía, ha tenido para la redacción de este apartado la detallada y exhaustiva cronología incluida en una reciente monografía dedicada al compositor: Rietbrock, Bernhard. 2022. *Alvin Lucier's Reflexive Experimental Aesthetics*. Hofheim: Wolke Verlag.

Aquellas colaboraciones musicales, imagina Lucier, debieron ser el origen de su romance.

Aunque dedicó su vida a la abogacía y a la política (llegando a ser alcalde de Nashua), el padre de Lucier (también llamado Alvin Augustus) fue un talentoso violinista y durante su juventud fundó la The Barbary Coast Orchestra, una formación instrumental que todavía existe en la actualidad bajo el nombre The Barbary Coast Jazz Ensemble. Tanto el destacado talento musical del padre de Lucier como la decisión de éste de no dedicarse profesionalmente a la música tuvieron un peso importante en la historia familiar y, según ha explicado el propio compositor, también iban a ser factores importantes en su propia biografía. Así, con nueve años de edad y sintiéndose abrumado por el talento natural de su padre para la música, Alvin Lucier prefirió no tomar lecciones de piano y optó por la percusión, un tipo de instrumentación que tanto su familia como él mismo consideraban muy inferior en estatus.

Durante su adolescencia Lucier se convirtió en un apasionado del jazz e incluso consideró la posibilidad de desarrollar sus capacidades como percusionista en ese terreno. La música de Count Basie o de Stan Kenton le acompañaron durante unos años en los que también se inició como director en la banda musical del instituto. Aunque, tal como observa el mismo Lucier, su música no acostumbra a prestar demasiada atención al ritmo, éste sí aparece habitualmente bajo la forma de pulsaciones que se producen cuando se hacen sonar dos frecuencias sonoras muy próximas, pero no exactamente idénticas. Este fenómeno, que en inglés recibe el nombre de “sound beating”, es el gran protagonista de casi todas las composiciones instrumentales que Lucier realizó desde principios de la década de los ochenta y hasta el final de su vida. Por otro lado, los instrumentos de percusión también iban a tener un papel central en *Music for solo performer*, realizada en 1965 y considerada la primera obra de la etapa de madurez de Lucier. Más adelante esta obra será analizada en detalle para destacar su importancia como precursora, en diversos aspectos, de *I am sitting in a room*.

Además de crecer en un hogar donde la música siempre estaba en el ambiente y formaba parte de la historia familiar, Lucier también recuerda la importancia que tuvo en su infancia y juventud la observación de la naturaleza y la escucha atenta de sus sonidos. En 1981, preguntado por Arthur Margolin sobre los orígenes de su estética musical y su minuciosa metodología compositiva, Lucier recordaba una temprana experiencia basada en la escucha atenta de los sonidos del bosque durante los campamentos a los que asistía cada verano:

Cuando era niño vivía en New Hampshire y pasaba mucho tiempo al aire libre. Durante el verano iba a un campamento de chicos. El dueño de aquel campamento, Arthur Evans, era un hombre fascinante, una especie de hombre del renacimiento: se sentía igual de cómodo desmontando un motor de automóvil, leyendo filosofía o estudiando el mundo de la naturaleza. A finales de agosto, en medio de la noche, cuando salíamos del comedor, él sugería que, para regresar a nuestras cabañas, cada uno de los que estábamos allí saliéramos con treinta segundos de diferencia y camináramos por una ruta que nunca habíamos tomado antes. Debíamos estar absolutamente callados y prestar atención a los sonidos de la naturaleza. Así, salíamos en medio de la noche, tomábamos un sendero y andábamos solos por una colina, a través del bosque, escuchando los pájaros vespertinos, los grillos y demás. Era como un viaje y todas estas cosas se abrían ante ti. Sólo era necesario caminar. Aquella fue una experiencia muy poderosa (Lucier / Margolin 1981: 51-52).

Los resultados académicos más bien modestos que Lucier obtuvo tras graduarse en el instituto en el año 1949 no le permitieron acceder directamente a la universidad, de modo que después de terminar su educación secundaria tuvo que realizar un curso preparatorio en la Portsmouth Abbey School, situada en el estado de Rhode Island y perteneciente a la rama americana de la Orden de los Monjes Benedictinos. Aunque el corto período que Lucier pasó en la escuela preparatoria no supuso ninguna novedad ni cambio importante en relación con su educación musical, él mismo ha destacado dos experiencias que iban a ser importantes en la configuración de su futura personalidad artística y estética compositiva. La primera de estas experiencias fue la observación de un monje trapense durante el acto de contemplación en la capilla de la escuela. Lucier describe ese momento del modo siguiente:

“Recuerdo que entré en la capilla y vi a aquel monje trapense durante el acto de contemplación. No estaba rezando como yo recordaba que lo hacían los piadosos párrocos. [Su actitud] no era piadosa en absoluto. Me pareció que, simplemente, estaba pensando. Regresé un par de horas más tarde y él seguía arrodillado en la misma posición. Pensé que, si existe tal cosa como el pensamiento puro, eso era lo que aquel hombre estaba haciendo. El pensamiento puro tendría que consistir en pensar en algo específico, sin tensión ni argumento. Con la contemplación uno enfoca la mente en alguna cosa o idea; con la meditación se supone que la mente se vacía. Esa experiencia se ha quedado conmigo toda mi vida” (Lucier / Miller-Keller 2011: 27)

De sus días como estudiante en la Portsmouth Abbey School Lucier recuerda también la presencia de una artista que vivía en una pequeña casa en las proximidades del campus y que, según relata el propio Lucier, solía invitar a algunos estudiantes de la escuela para conversar con ellos y “despotricar y delirar contra el sentimentalismo en el arte”. “Nunca lo olvidaré” (Lucier / Miller-Keller 2011: 27), asegura Lucier. Tanto la presencia de esta enigmática figura como la experiencia de observar al monje en estado de contemplación resultan especialmente interesantes si se ponen en relación con la metodología de trabajo y la estética que Lucier desarrollaría años después, basadas en un sistemático ejercicio de depuración formal y material. Tal como ha explicado el propio compositor:

A menudo, cuando estoy escribiendo una pieza, me veo obligado a descomponer. Debo no componer. Tengo todas estas ideas sobre la pieza que provienen de mis estudios sobre composición. Debo [entonces] eliminar todas estas cosas que distraen respecto al despliegue acústico de la idea... Debo trabajar duro para encontrar una forma que permita revelar la cualidad mágica [de la idea] sin ninguna interferencia de todas aquellas otras ideas que no encajan (Lucier / Otieri 2005).

Tras su paso por la Portsmouth Abbey School y siguiendo los pasos de su padre, Lucier se inscribió en 1950 en la Facultad de Derecho de la Universidad de Yale. Aunque sus primeras tareas, dedicadas principalmente al derecho constitucional, llamaron la atención de su profesor y a pesar de que éste le instó a seguir sus estudios, Lucier decidió abandonar la carrera de derecho y emprender su formación como compositor. Además del persistente recuerdo de la carrera musical abortada por su padre para dedicarse al derecho, parece que su tartamudeo también pudo ser uno de los factores determinantes en la decisión de Lucier de cambiar completamente de rumbo. En una ocasión, cuando se acercaba el momento de hablar en voz alta en un seminario, se levantó y abandonó el aula antes de que llegara su turno (cfr. Rietbrock 2022: 55-56).

Si bien la información biográfica disponible no ahonda en detalles sobre su tartamudeo ni de cómo pudo influir realmente en la trayectoria personal y profesional de Lucier, las referencias que el propio compositor hace sobre esta cuestión en obras como *I am sitting in a room* o *The only talking machine of its kind in the world* (1969) parecen indicar que debió tener una gran importancia. Así lo constata también Mary Lucier en la conversación mantenida con la artista. La que fue compañera y colaboradora de Lucier

entre finales de los sesenta y mediados de los setenta¹⁸, relata que el tartamudeo supuso una constante fuente de dolor e inseguridad durante la infancia y la juventud de Lucier, convirtiéndose en un auténtico impedimento para llevar una vida plena y feliz.

No sería hasta su encuentro con un psiquiatra, explica su antigua compañera, que Lucier iba a ser capaz de superar la parálisis producida por su disfemia y de apropiársela e incorporarla como un rasgo característico, y hasta cierto punto carismático, de su personalidad. Según relata Mary Lucier, las palabras irónicamente condescendientes del médico que consiguieron cambiar la actitud de Lucier respecto a su forma de hablar fueron algo parecido a “oh, pobre Alvin...” (Lucier, M. Conversación en persona con la artista, 20 de septiembre de 2023). Esta transformación de la vivencia del tartamudeo resulta evidente ya no sólo en *I am sitting in a room* o *The only talking machine of its kind in the world*, dónde esta particularidad se convierte en parte constitutiva de ambas obras, sino también en la disparatada trilogía de películas underground *Dr. Chicago*, dirigida por George Manupelli (1931-2014) e integrada por los films *Dr. Chicago* (1968), *Ride Dr. Chicago Ride* (1970) y *Cry Dr. Chicago* (1971).

En estas tres películas, repletas de bufonadas y juegos de palabras dadaístas, Lucier encarna al protagonista que les da título, el Doctor Chicago, un médico impostor que viaja por el país escapando de sus archienemigos junto a una exótica camarilla de personajes estafalarios e inadaptados. En ningún otro lugar se ha mostrado Lucier más cómodo y divertidamente gozoso de su tartamudeo que en esta extraña y sorprendente aventura cinematográfica. En la conversación que Lucier mantuvo sobre *I am sitting in a room* con Douglas Simon, incluida junto a muchas otras en el libro de entrevistas *Chambers*, Lucier destaca la importancia que tuvieron aquellas películas llenas de comicidad en el proceso de aceptación de su tartamudeo y en su trayectoria artística posterior:

Desde que actué en las películas del Dr. Chicago de George Manupelli, comencé a prestar atención a las características de mi habla, que son originales de mi personalidad y no suenan como las de nadie más; ya sabes que soy tartamudo. Así que, en lugar de tratar de inventar patrones de habla interesantes, descubrí que tengo patrones de habla interesantes de todos modos; No tengo que inventarlos (...). Y aunque no todo el mundo tartamudea, todo el mundo tiene

¹⁸ En 1963, Lucier conoció a la que iba a ser su primera esposa en la Universidad de Brandeis, Mary Denman Glosser (nacida en 1944), quien en aquel momento era estudiante de licenciatura. Se casaron el 25 de julio de 1965 y se divorciaron el 13 de marzo de 1979. Mary Lucier, trece años más joven que él, le acompañó en muchas giras de conciertos y también participó como intérprete en diversas de las actuaciones y grabaciones de Lucier así como del grupo Sonic Arts Union.

cierta ansiedad al hablar. He conocido a muchas personas que piensan que tartamudean. [Robert] Ashley, por ejemplo, cree que tartamudea. Yo no diría eso, pero si él piensa que sí, tal vez mucha gente piense que así es, y en ese caso, siento que estoy en contacto con la gente. (Lucier / Simon 1980: 36)

La misma comodidad en el acto de tartamudear se adivina también en la película de Nam June Paik *A Tribute to John Cage* (1972), en la que Lucier, haciendo en este caso de sí mismo y presentado como profesor de la Universidad de Wesleyan, explica la importancia revolucionaria del trabajo de Cage¹⁹. Tanto la participación de Lucier en la trilogía protagonizada por el bizarro Dr. Chicago como su aparición estelar en la película de Nam June Paik ponen de manifiesto una faceta que parecería estar bastante alejada de lo que inicialmente se espera de un profesor universitario y compositor de música experimental. Superados los complejos causados por su tartamudeo durante la adolescencia, Lucier fue capaz de abrazar una teatralidad que habría de jugar un papel muy importante en algunas de sus primeras obras como *Music for solo performer*, *The only talking machine of its kind in the world*, *I am sitting in a room* o *Vespers*. Más adelante se examinarán algunas de ellas y se identificarán algunos aspectos que serán útiles en el análisis de *I am sitting in a room*.

Muchos años antes de su participación en las películas de George Manupelli y Nam June Paik, Lucier inició sus estudios en teoría, composición y dirección musical en la Universidad de Yale, donde terminaría graduándose en 1954. Durante este período Lucier escribió algunas obras que no han trascendido y sobre las que el compositor raramente solía hablar. Completamente alejadas del tipo de música que terminaría haciendo años después y por la que finalmente sería reconocido, estas composiciones de estilo neoclásico dejaban adivinar la influencia de la música de Stravinsky. Al margen de la formación correspondiente al currículo académico, el paso de Lucier por Yale le

¹⁹ El compositor Ronald Kuivila recuerda su primer visionado de la película de Nam June Paik y la profunda impresión que le causó la participación del que, años más tarde, iba a convertirse en su profesor. Kuivila lo relata así en un texto dedicado a Lucier: "Supe de Alvin Lucier por primera vez en 1972, cuando yo era todavía un estudiante de secundaria. Asistí a una proyección de la película de Nam June Paik *A Tribute to John Cage*, realizada como un homenaje en el sexagésimo cumpleaños de Cage. En la entrevista, [Lucier], presentado como experto en la música de John Cage, habla con conocimiento, aunque también un poco pedantemente, sobre el trabajo de Cage. Sin embargo, no hace ningún tipo de esfuerzo para controlar su considerable tartamudeo (...) Me di cuenta de que (...) si bien el profesor no fingía tartamudear, estaba eligiendo tartamudear. Cuenta la leyenda que, en la primera proyección, Cage se volvió hacia Alvin y le informó que había decidido que él era la única persona que debería poder hablar de su música. Por supuesto, esta lección maravillosamente comprimida de música experimental como acción en lugar de actuación, [de] cómo sonar en lugar de componer, me pasó por alto en aquel momento. Pero fue inquietante, provocadora y fascinante y dejó una marca. Seis meses después, cuando encontré la foto de aquel profesor en el catálogo de la universidad, decidí matricularme en Wesleyan. Debe tratarse de una de las historias más extrañas en los anales del reclutamiento académico". (Kuivila 2011: 17).

permitió continuar su actividad como percusionista, participando como batería en la Yale Marching Band²⁰.

Durante uno de los desfiles de esta formación musical Lucier tuvo una experiencia que, con el tiempo, se revelaría como epifánica. Mientras la banda marchaba hacia el interior de un túnel de acceso al área de juego del Yale Bowl Stadium, Lucier experimentó en tiempo real y en toda su magnitud el efecto de la reverberación producida por la arquitectura y como ésta era capaz de modificar completamente el sonido de los instrumentos. Este episodio, junto a la experiencia de acercar una caracola al oído y “escuchar el sonido del océano” (Lucier / Miller-Keller 2011: 24) durante su niñez, anticipan la fascinación de Lucier por la resonancia en todas sus formas; una fascinación que se pone claramente de manifiesto tanto en *I am sitting in a room* como en otras obras de la misma época como *Chambers*, *Shelter* o *Vespers*.

Tras obtener su licenciatura en letras en 1954, Lucier se matriculó en la Escuela de Música, también afiliada a la Universidad de Yale, para proseguir su formación musical. Un año antes el padre de Lucier había fallecido, teniendo él veintiún años de edad. Poco después de su ingreso en la escuela de música y a pesar de sus importantes avances en el terreno de la composición y la conducción, Lucier comenzó a perder su interés por los estudios y sufrió la que iba a ser su primera crisis creativa. Finalmente, en 1956 abandonó la escuela y encadenó diversos trabajos que nada tenían que ver con la música. Un día, mientras trabajaba como responsable de los envíos en unos grandes almacenes de New Haven, Lucier se encontró por casualidad con Stanley Mills un antiguo compañero de Yale que en aquel momento realizaba sus estudios post-doctorales de bioquímica en la Universidad de Brandeis, situada en el sur de la población de Waltham en Massachusetts. Fue su amigo quién le sugirió que retomara sus estudios musicales en Brandeis, donde se acababa de inaugurar un nuevo departamento de música.

En 1958, siguiendo el consejo de Mills, Lucier se matriculó en Brandeis para estudiar con diversos expertos en la música de Stravinsky. Un poco antes Lucier había asistido a una escuela de verano en el Tanglewood Music Center para estudiar junto a Lukas Foss y Aaron Copland, dos grandes figuras en el terreno de la composición de la época. “¡Tu música es muy directa!” (Lucier / Miller-Keller 2011: 29) le dijo Copland a Lucier tras

²⁰ Las bandas de marcha (marching bands en inglés) son un tipo de formaciones musicales originarias de los Estados Unidos de dimensiones variables, conformadas por diversos instrumentos de viento y percusiones y que generalmente tocan en movimiento mientras participan en desfiles u otras actividades similares. Con una forma de tocar de estilo marcial su repertorio incluye piezas de cualquier género musical adaptadas a los instrumentos de la banda.

escuchar una pieza que había escrito para flauta y clavicémbalo. Años después, la observación de Copland iba a revelarse, ciertamente, anticipatoria. Fue también durante su paso por Tanglewood que Lucier coincidió por primera vez con John Cage, una figura que, tal como se explicará más adelante, iba a ser determinante en la trayectoria de Lucier. Tal como explica él mismo, aquel encuentro fortuito iba a quedarse grabado en su memoria:

“Lo conocí por primera vez en Tanglewood, cuando se ofreció a llevarme en su autocaravana Volkswagen, en 1958 o 1959. Le expliqué que era estudiante de composición en la escuela. Él me preguntó qué tipo de música escribía. Yo le respondí con ligereza que el tipo de música que se escribía ‘mucho tiempo atrás en el Siglo XX’. Él respondió: ‘bueno, ¡nuestra música es atemporal!’”. (Lucier / Miller-Keller 2011: 29)

Aunque, según ha relatado el propio Lucier, aquellos años fueron de lo más estimulantes y su estancia en Brandeis le brindó la oportunidad de conocer a figuras ciertamente inspiradoras, él seguía dudando de su propio estilo y las obras de aires neoclásicos que componía no le satisfacían en absoluto. A pesar de ello, Lucier no sólo finalizó con éxito un Máster en Bellas Artes en 1960 en Brandeis, sino que obtuvo el premio Samuel Wechsler Award así como una beca Fulbright que le iba a permitir realizar una estancia de dos años en Italia. Poco después de su llegada a Venecia a bordo del transatlántico Cristoforo Colombo, sin embargo, las dudas y la desorientación volvieron a hacer mella en Lucier. Expuesto a las creaciones de compositores como Luigi Nono o Luciano Berio, Lucier se sentía fascinado por lo que escuchaba pero, a la vez, estaba cada vez más convencido de que aquel no era el tipo de música que debía abrazar como compositor:

“Me di cuenta de que aquella era su música y de que eran muy buenos en eso. Estaba en sus almas. Estructuralismo, serialismo: yo era un incompetente en ese campo. Podía imitarlo, pero habría sido sólo eso, una imitación. Así que me encontré en un callejón sin salida” (Lucier / Otieri 2005).

Durante su estancia en Venecia Lucier volvió a encontrarse con Cage en el contexto de un concierto que iba a trastocar definitivamente su comprensión de lo musical. El 24 de septiembre de 1960, acompañado de David Tudor, Merce Cunningham y Carolyn Brown, Cage presentó en el Teatro La Fenice su obra “Music Walk with Dancers”, creada dos años antes en Estocolmo. Lo que Lucier escuchó y vio en el teatro lo dejó atónito y

completamente paralizado en términos creativos. Así rememoraba el concierto de La Fenice en un artículo publicado casi cuarenta años después:

“[Aquella] actuación de Cage y Tudor surgió como un rayo de la nada: se violaron todos los protocolos de un concierto [tradicional]. El concierto comenzó, según recuerdo, con David Tudor caminando por el pasillo del teatro y deslizándose debajo del piano, golpeando la parte inferior para hacer el primer sonido del concierto. Cage hizo acto de presencia tocando un piano que se elevaba desde el foso encima de una plataforma hidráulica. Los cuatro artistas tenían tarjetas en las que estaban escritas las instrucciones sobre los sonidos o acciones a realizar y dónde realizarlos. Se utilizó todo el teatro: escenario, pasillos, balcones (...) Durante el concierto un hombre caminó por el pasillo y golpeó el piano con un paraguas y anunció: ‘¡Ahora soy compositor!’ En el punto álgido de todo este pandemónium, Cage empezó a sintonizar una radio (...) y entonces se escuchó al Papa pidiendo la paz en la tierra. Aquel concierto modificó para siempre mi forma de pensar sobre la música”. (Lucier 1998: 5)

Después de aquel concierto Lucier continuó su periplo europeo viajando hasta Perugia, donde iba a entablar amistad con el compositor Frederic Rzewski, otro beneficiario de la beca Fulbright. Aunque el objetivo de aquella estancia en la capital de la región de Umbría era que los estudiantes becados pudieran aprender italiano, Lucier no mostró demasiado interés. Después de trasladarse a Roma, y a causa de su falta de conocimiento del idioma, Lucier no sacó demasiado provecho a las clases con Boris Porena, el asistente de Goffredo Petrassi. Durante su último año en la capital italiana Lucier y Rzewski se convirtieron en compañeros inseparables y además de encadenar muchas noches de juerga organizaron, junto a Sylvano Bussotti y Heinz-Klaus Metzger, el programa de conciertos *Avanguardia Musicale* en la Galería La Salita.

Durante el verano de 1961 Lucier condujo junto a Rzewski hasta la ciudad alemana de Darmstadt para asistir a los cursos de música que allí se celebraban y donde conoció, entre otros, a Nam June Paik, David Behrman, quien años después iba a convertirse en uno de sus compañeros en el colectivo Sonic Arts Union, y al compositor Luís de Pablo, creador de Alea, el primer laboratorio de música electroacústica de España. Entre los profesores invitados en aquel curso de verano estaba David Tudor, uno de los participantes del escandaloso concierto que Cage había ofrecido un año antes en el teatro La Fenice de Venecia para el asombro de Lucier. Tanto la clase de Tudor, a la que asistieron Theodor Adorno y Karlheinz Stockhausen, como el concierto que el

pianista ofreció posteriormente terminaron de convencer a Lucier que su futuro como compositor no se encontraba ni en el terreno del neoclasicismo ni el de la vanguardia europea sino en el del experimentalismo americano encabezado por Cage, Tudor y compañía:

“Un día Tudor estaba haciendo una demostración de algunas piezas de George Brecht y de Walter Marchetti. Adorno y Stockhausen iniciaron entonces una gran discusión sobre la estética de aquella música y Tudor, que era una persona muy tímida, se limitó a mirarlos -aquella era una apasionada discusión de estilo europeo- y le dijo en voz baja a Adorno: ‘Me temo que no entendéis esta música’ (...) El famoso concierto de Tudor me causó una fuerte impresión. Ocurrió cuando ya era muy tarde, hacia las once o ya pasada la medianoche. Ni siquiera creo que fuera presentado como un concierto (...) [Tudor] interpretó *X for Henry Flynt* de LaMonte [Young] utilizando un pequeño gong o un platillo que previamente había colocado sobre el suelo en medio de la sala. Se puso de rodillas y lo golpeó con una baqueta. Vi a Pierre Boulez, de pie sobre una silla, mirándolo con incredulidad. Sencillamente no podía creer lo que estaba viendo y escuchando. ¡Cómo era posible que un pianista con la reputación de David Tudor estuviera haciendo algo como aquello!” (Lucier / Duckworth 1995: 32).

En 1962, su segundo y último año en Italia, Lucier también realizó una estancia de un mes en el Studio di Fonologia de Milán, fundado en 1955 por los compositores Luciano Berio y Bruno Maderna como la respuesta italiana al Studio für Elektronische Musik des WDR de Colonia y el Groupe de Recherches Musicales de París. Aunque su paso por el estudio de Milán le permitió familiarizarse con el funcionamiento de los diversos instrumentos que en aquella época se empleaban para componer música electroacústica, la experiencia tampoco fue del todo satisfactoria. De aquella visita, sin embargo, cabe destacar la que iba a ser la primera toma de contacto de Lucier con la cinta magnética. Aunque el uso que, años más tarde, haría de ésta en *I am sitting in a room* distaba mucho de los procedimientos habituales entre los compositores electroacústicos que frecuentaban las instalaciones del Studio di Fonologia, Lucier destacaba la importancia de aquel descubrimiento:

“Nunca olvidaré la emoción que me produjo trabajar directamente con los sonidos [almacenados] en una cinta magnética por primera vez; ¡la fisicalidad de aquella actividad! Pero ni siquiera la posibilidad de poder cortar y mezclar el sonido como yo quisiera fue suficiente para cambiar mis viejos hábitos

compositivos y no conseguí llevar a cabo ni siquiera una breve pieza que sintiera que era suficientemente digna de este emocionante nuevo medio”. (Lucier 1995: 426)

Así, hacia el final de aquella estancia más bien improductiva en Italia, Lucier tenía más dudas sobre hacia dónde debía orientar su carrera que antes de su viaje y apenas un pequeño puñado de nuevas composiciones. *Fragments for Strings* (1961), *The Witch* (1961) o *Action Music* (1962) fueron algunas de las piezas que Lucier realizó durante aquellos dos años. Aunque ninguna de estas obras forma parte de lo que el propio Lucier iba a considerar más adelante como el corpus de trabajo de su etapa de madurez, la última de ellas sí merece ser destacada como la primera composición que sitúa de forma clara a Lucier en el mismo terreno de Cage, Tudor y otros de sus compatriotas.

Escrita para Frederic Rzewski y estrenada dentro de la programación del programa de conciertos *Avanguardia Musicale*, organizados en la Galleria La Salita por Lucier, Rzewski, Bussotti y Metzger, la partitura gráfica de esta obra para piano se limita a indicar los movimientos que el intérprete debe realizar con todo su cuerpo para hacer sonar el instrumento. Estas instrucciones consisten en un repertorio de gestos y acciones ciertamente heterodoxas y cargadas de una teatralidad de aires indisimuladamente cageanos. Resulta interesante que, en un artículo publicado en 1981, Lucier destaque la relación de esta obra con la identidad, una cuestión que iba a ser central tanto en *I am sitting in a room* como en otras obras de su mismo periodo:

“En *Action Music* (...) los sonidos tienen lugar como el residuo [de los gestos realizados por el pianista]. La pieza se ocupa más del acto de tocar el piano que de los resultados musicales obtenidos a partir de tal interpretación. Durante la actuación, la mayor parte de las actividades del ejecutante suceden alrededor del instrumento. Tal vez esta distancia entre el músico y el instrumento fue una respuesta al hecho de encontrarme lejos de casa. En cualquier caso, formó la base de trabajos posteriores relacionados con la identidad”. (Lucier 1995: 436)

Ataviado con un sofisticado bigote de aires europeos que seguiría luciendo durante varios años, Lucier volvió a los Estados Unidos después de aceptar la invitación del compositor Irving Fine para dirigir el coro de la Universidad de Brandeis. Aquel iba a ser su primer trabajo en el ámbito académico. El estudiante de música se convertía en profesor. Con el encargo de introducir composiciones contemporáneas en el repertorio del coro, que hasta entonces se había dedicado casi exclusivamente a la música clásica

más tradicional, Lucier consiguió que la formación para voces de la universidad fuera la gran protagonista de un disco recopilatorio titulado "Extended Voices", publicado por Columbia Records en 1967 y en el que se incluían piezas de John Cage, Pauline Oliveros, Robert Ashley, Toshi Ichihyanagi y el mismo Lucier. Además de suponer todo un hito en cuanto a la difusión de la música contemporánea la publicación de aquel álbum supuso el debut discográfico de Lucier.



Alvin Lucier en el estudio de música electrónica de la Universidad de Brandeis en una imagen de finales de la década de los sesenta.

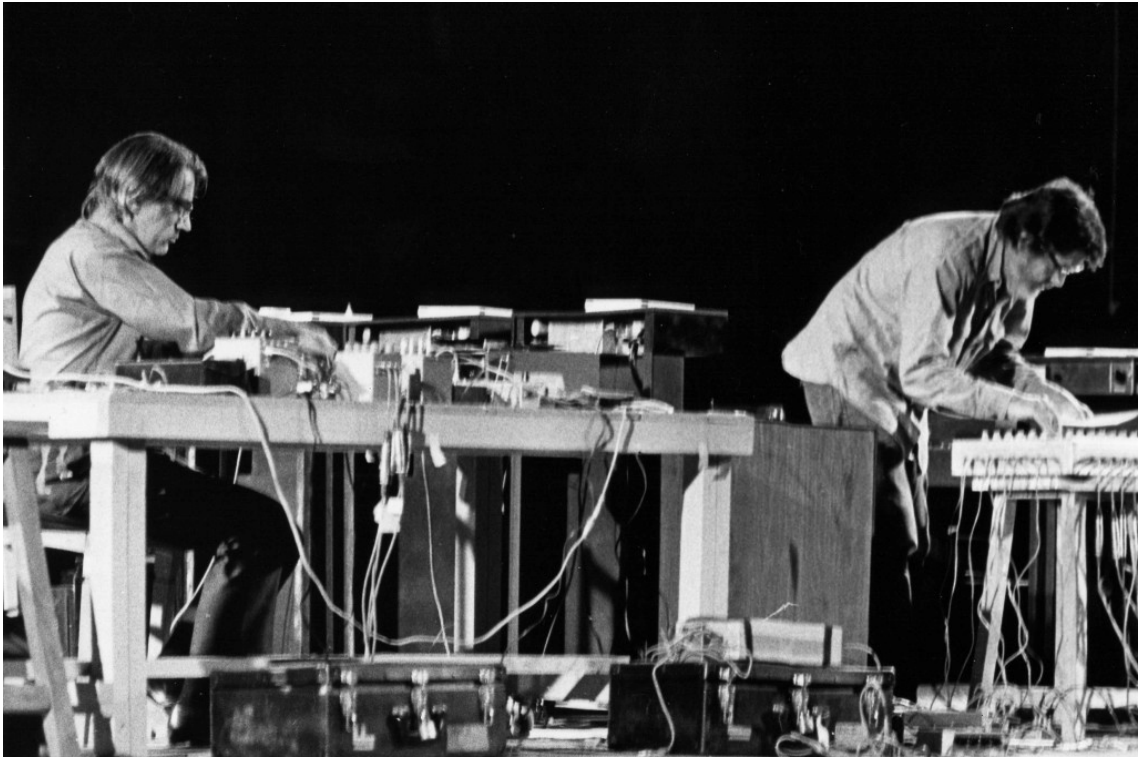
Además de asumir su nuevo rol como director musical, una actividad en la que se había iniciado durante sus años de instituto y que, tal como se apuntará más adelante, parece guardar una relación directa con su particular metodología y filosofía compositiva, Lucier también comenzó a impartir clases de teoría musical y se hizo cargo de la dirección del estudio de música electrónica de Brandeis. Gracias a sus nuevas responsabilidades en la universidad, Lucier entró en contacto con diversas figuras importantes de la efervescente escena experimental del momento y a través de diversas colaboraciones terminó convirtiéndose en uno de sus miembros.

Inmerso todavía en las dudas sobre la dirección que debía tomar como compositor, pero bien situado dentro de un colectivo que bullía en ideas y deseos de regenerar el sentido de la práctica musical, Lucier se encontraba muy cerca del que iba a ser el inicio de su etapa de madurez. John Cage, Merce Cunningham, David Tudor, Morton Feldman, Earl Brown, Christian Wolff o James Tenney, todos ellos miembros destacados de la llamada “Escuela de Nueva York”, fueron algunos de los compositores con los que Lucier entró en contacto e iban a abrirle las puertas hacia un nuevo mundo de sonido radicalmente alejado de su bagaje clásico. Una actuación de Tudor y de Cage, celebrada en el M.I.T., iba a causar especial impresión en Lucier:

“Recuerdo que fui [a aquel concierto] con un grupo de estudiantes de Brandeis. Aquella experiencia también fue influyente para mí. Lo fue porque mis colegas y maestros en Brandeis estaban un poco amargados. Les parecía que nadie tocaba su música lo suficiente. Llegamos en medio de una gran tormenta de nieve, y Cage y Tudor estaban tocando su propia música, desde cero, y no empleaban ningún material técnico especialmente sofisticado. David iba a Lafayette Radio²¹ y compraba pequeños mezcladores que funcionan con baterías. Hicieron una pieza con un montón de elepés, y John tuvo que buscar por todo Cambridge para conseguir todos los discos que iban a emplear para ejecutar la pieza. Me impresionó mucho la mesa llena de dispositivos electrónicos de David Tudor. Lo más destacable es que aquellos dos compositores no esperaban que las instituciones musicales establecidas tocaran su música. Tenían su propia pequeña orquesta electrónica sobre el escenario, llena de cables y aparatos. Aquello fue muy inspirador” (Lucier / Margasak 2014).

²¹ Lafayette Radio Electronics Corporation fue un fabricante y minorista estadounidense de radio y productos electrónicos desde aproximadamente 1931 hasta 1981, con sede en Syosset, Nueva York, un suburbio de Long Island.

El espíritu independiente y la autonomía creativa que Cage y Tudor desplegaron en aquel y otros conciertos contribuyó a transformar la noción que Lucier tenía hasta aquel momento de la praxis compositiva. Muy pronto él mismo iba a abrazar una metodología basada en la filosofía y la práctica del “do it yourself” que estaba en la base de la electrónica en vivo de Tudor y otros músicos pioneros de este tipo de creación musical²². La figura de Cage iba a tener un rol central en esta nueva etapa, animando a Lucier a realizar *Music for solo performer* en 1965.



John Cage con David Tudor en el festival de arte de Shiraz (1971).

Asimismo, el papel del físico Edmond Dewan iba a ser muy importante en la realización de esta obra y posteriormente también en la génesis de *I am sitting in a room*. Un año después de la *première* de *Music for solo performer* Lucier fundó junto a Robert Ashley, David Behrman y Gordon Mumma el colectivo Sonic Arts Union, un proyecto que también iba a tener un papel central en el desarrollo de sus primeras obras experimentales. El siguiente apartado se ocupará de la influencia de Dewan y de Sonic

²² Bajo la etiqueta de “electrónica en vivo” (“live electronic music” o “live electronics” en inglés) caben múltiples metodologías sonoras. Lo que todas ellas tienen en común es su ejecución en directo y su realización en tiempo real. En este sentido, la música electrónica en vivo puede ser entendida como una respuesta o una reacción contraria a otros tipos de música electrónica que emplean materiales sonoros previamente registrados y almacenados en soportes de diversos tipos como en el caso de la música concreta y otras formas de música electroacústica. Aunque la improvisación es habitual en este tipo de música no puede decirse en ningún caso que sea una de sus características constitutivas y, desde luego, no formaba parte de la metodología de Cage.

Arts Union en las obras tempranas de Lucier, así como de establecer algunos paralelismos entre éstas y otras creaciones de la misma época.

2. 1965-1970: Sonic Arts Union, Edmond Dewan y la influencia cibernética en las obras tempranas de Alvin Lucier

A diferencia de Tudor, Lucier no estaba tan interesado en la posibilidad de fabricar desde cero sus propios instrumentos como en la reutilización y recontextualización de diversos dispositivos electrónicos e instrumentos científicos preexistentes. De este modo, algunas de las primeras obras de Lucier parecen trasladar el concepto de ready-made de Marcel Duchamp al terreno de la creación sonora²³. Esta particular metodología iba a convertirse en una de las características recurrentes de las primeras creaciones experimentales de Lucier. Resulta reveladora en este sentido la descripción que, conversando con Robert Ashley, Lucier hace de su particular comprensión de la tecnología:

“No pienso en la tecnología como tecnología. Pienso en ella como un paisaje. Nacimos y crecimos en un determinado paisaje (...) Un compositor del siglo XIX o de otro siglo habla del paisaje en el que se encuentra; de los árboles y de la poesía, y yo solo estoy haciendo eso mismo. Estoy haciendo algo muy, muy simple, parecería ser”. (Lucier / Ashley 2000: 83)

El estudio sobre los modos de propagación del sonido, así como la investigación sobre el eco y la resonancia también iban a ocupar un lugar central en las primeras obras de Lucier. Así lo expone en un artículo de 1979 titulado *The Propagation of Sound in Space. One point of view*, cuyos dos primeros párrafos bien podrían considerarse como una suerte de manifiesto sobre su forma de entender y trabajar el sonido. Esta comprensión del fenómeno sonoro, entendido al margen de cualquier forma de escritura musical y casi siempre en relación con su despliegue en el espacio, iba a poner definitivamente el punto final a su faceta de compositor musical en un sentido ortodoxo. Teniendo en cuenta la importancia y la claridad de las palabras de Lucier, así como su estrecha relación con algunas de las cuestiones que más adelante se abordarán al respecto de la aproximación fenomenológica a *I am sitting in a room*, merece la pena reproducir aquí los dos primeros párrafos de aquel artículo:

²³ Aunque tanto la metodología compositiva de la música concreta como ciertas obras de John Cage también permiten establecer este paralelismo con el ready-made duchampiano, el trabajo de Lucier (y muy especialmente las obras más tempranas de las que se ocupa este apartado) se ajustan de forma precisa a esta idea en tanto que los objetos y los dispositivos de los que se apropia para su resignificación son empleados del mismo modo para el que fueron creados pero con propósitos completamente distintos.

“Durante varios cientos de años, la música occidental se ha basado en la composición y la interpretación. La mayor parte de la atención se ha centrado en la concepción y en la generación del sonido, muy poca en su propagación. Las notas escritas sobre papel son símbolos bidimensionales de un fenómeno tridimensional. No importa cuán complejo sea el sistema de notación o cuán real sea la ilusión de profundidad, *la música escrita queda atrapada en un plano (...)* Hemos estado tan preocupados por el lenguaje que *hemos olvidado cómo el sonido fluye a través del espacio y lo ocupa*. Los sonidos tienen características espaciales específicas (...). Cada espacio, además, tiene *una personalidad propia que tiende a modificar, posicionar y mover los sonidos* mediante absorciones, reflejos, atenuaciones y otros fenómenos estructuralmente relacionados. Históricamente, la práctica de la ingeniería acústica convencional ha desafiado estos fenómenos en un intento de entregar siempre el mismo resultado (...). Sin embargo, aceptados como sucesos naturales para ser disfrutados y utilizados, [estos fenómenos] abren *un campo para la composición musical completamente nuevo*. Durante los últimos años he concebido una serie de obras que exploran las propiedades naturales del sonido y las características acústicas de los espacios arquitectónicos como objetivos musicales” (Lucier 1995: 416)²⁴.

La primera obra en la que Lucier iba a poner en práctica tanto su particular forma de apropiación y recontextualización de la tecnología como su comprensión eminentemente espacial del sonido fue *Music for solo performer*, una pieza concebida en 1965 para “ondas cerebrales enormemente amplificadas y percusión”. Igual que *I am sitting in a room*, *Music for solo performer* le debe su origen al físico Edmon Dewan, mencionado ya en la primera parte. Fue Dewan quién le sugirió a Lucier la idea de utilizar un dispositivo de electroencefalografía (EEG) para crear una composición musical utilizando las ondas alfa producidas por el cerebro cuando éste se encuentra en estado de relajación. Además de combinar su trabajo en el departamento de física de la universidad con su cargo de oficial en el Departamento de Investigación de las Fuerzas Armadas en Cambridge (AFCRL), Dewan también trabajaba en los Laboratorios Stanley Cobb de Investigación Psiquiátrica en el Hospital General de Massachusetts.

Unos cuantos años antes, en 1957, Dewan había publicado en la revista *Philosophy of Science* un artículo titulado “Other Minds: An Application of Recent Epistemological Ideas to the Definition of Consciousness” en el que afirmaba que la investigación en el

²⁴ La cursiva es mía.

campo de la electroencefalografía permitía establecer interesantes correlaciones entre ciertas formas de actividad eléctrica en la corteza cerebral y determinados estados de conciencia. Fue su amigo y colaborador Norbert Weiner, considerado el fundador de la cibernética y mencionado anteriormente con relación a las investigaciones de Amar Bose en el M.I.T., quién, a principios de la década de los sesenta, le sugirió a Dewan que se dedicara a estudiar las posibilidades de las ondas cerebrales.

Años después, tras la muerte de Weiner, Dewan consiguió desarrollar un sofisticado sistema de escritura que, a través de una serie de electrodos aplicados sobre la cabeza y conectados a una computadora, permitía a las personas con determinados tipos de parálisis escribir haciendo uso de las ondas alfa producidas por su cerebro mediante un código similar al morse. Durante una de las primeras pruebas de su dispositivo y en homenaje a Weiner la primera palabra que Dewan escribió fue c-y-b-e-r-n-e-t-i-c-s. El invento de Dewan, que además de permitir la comunicación sin emplear el habla también servía para encender y apagar aparatos eléctricos como lámparas o electrodomésticos, llamó inmediatamente la atención de la prensa en una época en la que el público sentía fascinación por los imaginarios tecno-utópicos de la ciencia ficción y por unos avances científicos que parecían prometer un avanzado e ideal mundo futuro²⁵.

Dewan, quien figuraba como consultor técnico en las instrucciones para la realización de *Music for solo performer* (incluidas en el anexo junto a un diagrama de la configuración de los diversos dispositivos empleados en la ejecución de la obra), era además un solvente organista y un gran experto en la música para órgano de Olivier Messiaen y otros compositores franceses del Siglo XX. Tal como explica Douglas Kahn, Lucier “quedó impresionado con las habilidades de Dewan y con el lugar central que un gran órgano de tres teclados ocupaba en el interior de su casa” (Kahn 2013: 93). Tal era la admiración y el agradecimiento hacia Dewan que al final de una de las primeras ejecuciones de *Music for solo performer* Lucier lo presentó al público no sólo como asistente técnico sino como co-compositor de la pieza.

El reconocimiento a Dewan y a su importante papel en el proceso de conceptualización y realización de *Music for solo performer* (un reconocimiento en el que Lucier iba a seguir insistiendo a lo largo de toda su vida) estaba más que justificado. En realidad, y tal como

²⁵ En el siguiente vídeo, un fragmento de una entrevista para la televisión realizada en 1964, Edmond Dewan demuestra, con la ayuda de una compañera del laboratorio, el funcionamiento de su invento, un dispositivo que permite escribir así como activar y desactivar diversos dispositivos eléctricos: https://www.youtube.com/watch?v=FGXMLuDVz_Q&ab_channel=gdome (enlace consultado el 10 de noviembre de 2023).

asegura Kahn, resulta “imposible hablar de la transformación de Lucier en un compositor maduro (...) o de su compromiso con la ciencia sin hablar de la influencia de Dewan” (Kahn 2013: 86). Si Cage y Tudor le habían abierto a Lucier el camino hacia una nueva y radical forma de entender la música, la figura de Dewan resultó ser decisiva en la tematización de algunas de sus primeras obras y en la gestación de una estética y una práctica compositiva profundamente influenciadas por la ciencia experimental. Tal como explicaba el propio Lucier en una conferencia celebrada en San Diego en 2002, el tipo de procesos que tienen lugar en muchas de sus obras:

“Se parecen a los experimentos científicos en el sentido que en ambos casos se espera descubrir algo. Se pone en juego un proceso simple, examinando el material de un modo neutral, con la esperanza de revelar la naturaleza de las cosas. Este tipo de aproximación no se puede alterar durante el proceso, porque entonces se corre el riesgo de perder algo por el camino. Se trata de un procedimiento muy útil para la exploración acústica”. (Lucier 2002)

Aunque Lucier siguió empleando a lo largo de toda su trayectoria esta metodología basada en la progresiva sustracción de elementos hasta conseguir la forma más simple y depurada de un fenómeno o de una idea, esta forma de trabajar resulta especialmente evidente en sus obras más tempranas. En un artículo escrito con motivo del noventa aniversario de Lucier pero que finalmente terminó publicándose póstumamente, Kahn recuerda que esta forma de trabajar supuso uno de sus mayores aprendizajes durante su etapa como estudiante de Lucier:

“La sustracción está en el centro de las ciencias que capturaron la imaginación de Lucier a mediados de la década de 1960. La reducción de variables en el proceso científico se presta a la eliminación de distracciones en muchos aspectos de la vida (...) La pregunta es: ¿reducir a qué? Para Lucier, parecía ser, se trataba de [reducir a] la belleza de una idea, tal como solía mencionar; una reducción que permite que las cosas se muevan más plenamente hacia la vida. La sustracción en Lucier es una amplificación *in vitro*”. (Kahn 2022)

La interesante noción de “amplificación *in vitro*” que apunta Kahn resulta muy apropiada para describir el funcionamiento de *Music for solo performer*. Utilizando el dispositivo de electroencefalografía que Dewan le había prestado, Lucier se proponía, como haría después en *I am sitting in a room* y en muchas otras obras posteriores, “hacer lo inaudible audible” (Lucier 1995: 432). El ritmo de las ondas alfa oscila entre los 8 y los

12 hertzios de frecuencia, es decir, por debajo del rango de audición del oído humano, situado entre los 20 y los 20.000 hertzios. Lucier descartó inmediatamente la sugerencia de algunos de sus colegas en Brandeis de grabar las ondas alfa utilizando cinta magnética, acelerarlas para hacerlas audibles y procesar el resultado como si se tratara de un material sonoro más. A Lucier le parecía que esta idea interfería con la naturaleza de las ondas y que llevarla a cabo habría sido como realizar una especie de grosera “cirugía cerebral” (Lucier 1995: 427).

Así, en lugar de procesar las ondas alfa como si fueran un material propiamente sonoro, Lucier decidió amplificarlas en tiempo real hasta el punto de crear un movimiento de vaivén en los conos de una serie de altavoces que, puestos en contacto con diversos instrumentos de percusión, creaban una particular polifonía rítmica. Aunque no producía un sonido propiamente audible para el oído humano, el altavoz se convertía así, como diría el propio Lucier, en un “performer”: ya no era simplemente el dispositivo del cual surgía una música acabada, sino que “hacía algo, se ponía a trabajar” (Lucier 2001: 29). “Fue solo entonces cuando la idea se convirtió en una pieza musical” (Lucier / Simons 1980: 72). De un modo completamente inesperado, Lucier se reencontraba así con los instrumentos de percusión que tanto le habían interesado durante su juventud y creaba la primera obra de la historia de la música realizada con ondas cerebrales.

Pero antes de poder tomar cualquier decisión de tipo conceptual, estético o metodológico, Lucier había tenido que aprender a liberar sus ondas alfa. Para conseguirlo, tal como Dewan le había explicado, debía suspender toda actividad mental y alcanzar un profundo estado de relajación. Este estado podía ser ligeramente inducido si se presionaban suavemente los párpados con la punta de los dedos o, por el contrario, se podía interrumpir si se abrían los ojos, mandando información visual al cerebro. En su artículo publicado en 1979, citado anteriormente, Lucier explica el reto que suponía liberar las ondas alfa renunciando a todo tipo de control:

“Para liberar [ondas] alfa uno debe alcanzar un estado casi meditativo y al mismo tiempo ser capaz de monitorizar su flujo. Uno tiene que ceder el control para poder hacerse con él. Para llevar a cabo *Music for solo performer* tuve que aprender a dejar de actuar para que la actuación pudiera tener lugar. Al permitir que las [ondas] alfa fluyeran naturalmente desde la mente hacia el espacio, sin ningún tipo de procesamiento intermedio, fue posible crear una música sin manipulación compositiva o interpretación intencional” (Lucier 1995: 418).

No es difícil reconocer en el ejercicio que describe Lucier cierto parecido con el estado de contemplación de aquel monje trapense que tanto le había impresionado durante su estancia en la Portsmouth Abbey School. “Si existe tal cosa como el pensamiento puro eso era lo que aquel hombre estaba haciendo”, afirmaba Lucier unas líneas más arriba recordando aquella escena. El pensamiento puro, añadía, “tendría que consistir en pensar en algo específico, sin tensión ni argumento” (Lucier / Miller-Keller 2011: 27). Es justamente esta particular forma de pensar sin apenas pensar la que el intérprete de *Music for solo performer* debe ser capaz de llevar a cabo para proyectar y controlar el flujo de ondas alfa.

Podría decirse que tanto el intérprete de la pieza de Lucier como el monje en estado de contemplación deben aprender a pensar de un modo performativo, es decir, deben prácticamente dejar de pensar para poder *hacer* algo con el pensamiento. Esta es, justamente, una de las ideas que el sociólogo e historiador de la ciencia Andrew Pickering desarrolla en su libro *The Cybernetic Brain. Sketches of Another Future* y en un artículo anterior titulado *Brains, Selves and Spirituality in the History of Cybernetics*. Tomando como ejemplo la obra de Lucier y otros experimentos artísticos realizados en la misma época bajo el influjo de la cibernética, Pickering propone el concepto de “cerebro performativo” (Pickering 2008: 2) para oponerlo a esa otra noción moderna de la mente que la entiende como una entidad cognitiva, representacional y deliberativa que existe separadamente de la realidad.

Atrapados en las redes de un dualismo y un “excepcionalismo humano” de origen cartesiano, afirma Pickering, olvidamos que somos “cosas performativas en un mundo performativo” (Pickering 2008: 3). En este sentido, las investigaciones y los experimentos que tuvieron lugar en el ámbito de la cibernética durante la década de los sesenta iban a abrir la puerta a nuevas formas no dualistas de entender el funcionamiento del cerebro y la conciencia. Poniendo en práctica una epistemología orgánica y performativa, capaz de operar más allá de un paradigma cognoscitivo y representacional, la cibernética iba a propiciar también una serie de estrategias y tecnologías orientadas al descentramiento del yo. Algunas de estas estrategias no se alejaban demasiado de ciertas experiencias místicas vinculadas a la espiritualidad oriental o de los estados alterados de conciencia producidos por el consumo de LSD u otros tipos de drogas psicodélicas.

Pickering identifica en estas “tecnologías cibernéticas del yo” (Pickering 2008: 5) una suerte de revulsivo de aquel dis-poner (gestell) calculador y extractivo que Martin

Heidegger atribuía a la técnica moderna (Heidegger 1997: 125). En un sentido radicalmente distinto, muchos de los experimentos realizados durante la década de los sesenta bajo la influencia de la cibernética podrían entenderse, más bien, como un desvelamiento “pro-ductor” de la realidad o de “acontecer de la verdad” (Heidegger 1997: 138) más parecido al que tiene lugar en la obra de arte. En última instancia, lo que este tipo de desvelamiento cibernético vendría a poner de manifiesto es una “ontología no-moderna en la que las personas y las cosas no son, al fin y al cabo, tan distintas las unas de las otras” (Pickering 2010: 18).

En relación con este estatuto ontológico compartido por las personas y las cosas que algunos inventos de signo cibernético como *Music for solo performance* vendrían a poner de manifiesto, Pickering menciona la noción de hilozoísmo:

“Con la resbaladiza palabra ‘hilozoísmo’ quiero referirme a una forma de asombro espiritual ante los poderes performativos de la naturaleza; [a la idea] de que, por así decirlo, ya está todo en la naturaleza, que el desvío clásico moderno a través de la creatividad y el diseño humanos es solo eso, un desvío del que podríamos prescindir en favor de hacer que la naturaleza -en este caso las ondas cerebrales- se haga ella misma audible (o visible)” (Pickering 2010: 87).

Pickering propone todavía otro concepto, el de “teatro ontológico” (Pickering 2010: 21), que resulta muy apropiado para describir el tipo de acción que tiene lugar tanto en *Music for solo performer* como en *I am sitting in a room*. Entendido como la escenificación o la “puesta en acción de la ontología no-moderna” (Pickering 2010: 387), el teatro ontológico estimula “nuestra imaginación ontológica” y nos invita a pensar una versión “no moderna del mundo” (Pickering 2010: 22). El valor del teatro ontológico residiría, pues, en su capacidad de hacernos entender que el modo en que “imaginamos el mundo y cómo actuamos en él se influyen recíprocamente” (Pickering 2010: 22).

Tanto *Music for solo performer* como *I am sitting in a room*, ambas obras inspiradas por Edmond Dewan, representan dos magníficos ejemplos de lo que Pickering denomina teatro ontológico y ponen de manifiesto la influencia que la cibernética tuvo, de un modo consciente o no, en las primeras obras de Lucier. Douglas Kahn asegura, en este sentido, que *Music for solo performer* (y por extensión podría decirse lo mismo de *I am sitting in a room* u otras obras tempranas de Lucier) puede entenderse como una verdadera “manifestación de la cibernética en el campo de la música, un encuentro indirecto entre Wiener y Cage” (Kahn 2013: 83).

Además de Dewan, John Cage también tuvo, efectivamente, un papel muy importante tanto en la gestación de *Music for solo performer* como en la realización de la primera ejecución de la pieza el 5 de mayo de 1965. Unos meses antes de la *première* Lucier había invitado a Cage para que participara en una serie de conciertos en el Rose Art Museum, un centro afiliado a la Universidad de Brandeis e inaugurado pocos años antes. Cage aceptó la invitación bajo una condición: además de la suya, el programa también debía incluir una pieza de Christian Wolff y otra de Lucier. Según el relato de Lucier la conversación con Cage sucedió del modo siguiente:

“Le dije que estaba encantado de incluir una pieza de Christian pero que no estaba tan seguro de incluir un trabajo mío. En aquel momento hacía mucho tiempo que había dejado de componer y así se lo expliqué. Pude detectar una cierta incredulidad al otro lado de la línea telefónica. Luego le comenté que había estado intentando hacer una pieza usando un amplificador de ondas cerebrales, pero que no conseguía hacer que el amplificador funcionara de manera consistente. Cage se rio y dijo que no importaba si funcionaba o no, que la intención de intentarlo era lo importante. Con el apoyo de Cage y una fecha límite que cumplir, comencé a pensar seriamente en hacer un trabajo usando ondas cerebrales y decidí ponerme manos a la obra” (Lucier 2012: 44).

El concierto en el Rose Art Museum se inició antes incluso de que el público accediera a su interior. Situado en el rellano de una escalera entre los dos pisos del edificio, Cage empezó a ejecutar su obra *0'00"* (1962), en la que el intérprete debe realizar disciplinadamente una actividad ordinaria mientras se amplifican los sonidos que esta acción produce²⁶. En aquella ocasión Cage decidió sentarse en una vieja butaca mientras escribía diversas cartas pendientes de responder usando una máquina de escribir. Cada cierto rato, además, bebía agua de un vaso. Los crujidos producidos por el sillón y el sonido de las teclas de la máquina de escribir se amplificaban a través de dos micrófonos de contacto y un tercero, pegado a la garganta de Cage, recogía el sonido que el compositor producía cada vez que tragaba un sorbo de agua.

²⁶ La partitura textual de *0'00"*, dedicada a Yoko Ono y al que por aquel entonces era su marido, el compositor Toshi Ichiyanagi, dice así: “In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action” (“En una situación provista de máxima amplificación (sin retroalimentación), realizar una acción disciplinada”). Esta obra, también conocida como *4'33" No. 2*, funciona, conceptualmente hablando, como una continuación o radicalización de *4'33"*, la obra más célebre de Cage (analizada más adelante en el apartado 3.1.1.).



Alvin Lucier (a la izquierda de la imagen, sentado) y John Cage. La fotografía, tomada justo antes de una ejecución de *Music for solo performer*, muestra el momento en el que Cage aplica en la cabeza de Lucier los electrodos empleados para registrar la emisión de ondas alfa.



Alvin Lucier durante la ejecución de *Music for solo performer*.

Se reconoce también en la obra de Cage una maniobra de recontextualización similar a aquella que Duchamp había llevado a cabo con sus *ready-mades* y que tenía su origen en la antigua consigna del dadaísmo (y del futurismo antes de éste) de abolir cualquier distinción entre la vida y el arte. En este mismo sentido y en relación con su obra *Music for solo performer* Lucier menciona una obra de José Luís Borges:

“Se trata de una historia maravillosa en la que la gente monta en bicicleta, fuma, envía postales; no hacen nada que no harían de otra manera, pero saben que lo están haciendo. Si mientras estás haciendo acciones cotidianas, piensas que no son cosas cotidianas, estarías en el escenario teatral definitivo. Así, en *Music for Solo Performer*, todo lo que hice fue tomar la situación en la que se realiza un electroencefalograma como un todo y, al hacerlo, crear una celebración de esa acción” (Lucier / Simons 1980: 75).

Aunque la situación descrita en el relato de Borges parece resonar tanto en *Music for Solo Performer* como en *0'00"*, existe entre ambas obras una diferencia fundamental que prácticamente convierte la una en el reverso conceptual de la otra. Si para realizar *0'00"* Cage debía llevar a cabo una acción cotidiana de forma disciplinada Lucier debía, como el monje trapense de Portsmouth, suspender todo propósito y toda actividad mental para conseguir liberar las ondas alfa y activar así el dispositivo en el que se basa *Music for Solo Performer*²⁷. La suspensión de toda voluntad de actuar se convierte así, paradójicamente, en una acción performativa. O, dicho de otra forma, para llevar a cabo la performance, el performer de *Music for Solo Performer* debe, en última instancia, dejar de performar. En este sentido, la obra puede entenderse también como el reverso de *Action Music*, la pieza para piano que Lucier escribió para Frederic Rzewski:

“Casi toda la música implica una actividad, sus intérpretes deben moverse. Las acciones de un pianista, por ejemplo, son importantes, pero en *Music for Solo Performer* la electrónica permite poner el cerebro y los instrumentos directamente en contacto, sorteando el cuerpo por completo” (Lucier / Simons 1980: 73).

A pesar de sus diferencias, *Music for solo performer* y *Action Music* comparten un carácter marcadamente teatral. El cuerpo del o de la performer, completamente inmóvil

²⁷ Resulta interesante, asimismo, que John Cage remarque explícitamente en la partitura que para realizar *0'00"* se debe evitar la presencia de *feedback* o retroalimentación. Bien al contrario, y tal como se explicará a continuación, tanto *Music for solo performer* como *I am sitting in a room* funcionan a la manera de un circuito abierto y retroalimentado.

en la primera de las dos obras, entregado a un dinamismo gestual frenético en la segunda, se convierte en el elemento principal sobre el que recae la mirada del público. Asimismo, la cuestión de la identidad, que Lucier identificaba como un aspecto central en *Action Music*, también está presente en *Music for solo performer*. En el caso de la segunda obra, sin embargo, la escenificación de la identidad del o de la performer no se reduce a la expresividad del cuerpo, sino que consiste, más bien, en una puerta de acceso a lo más profundo de su intimidad; al espacio que ocupa su pensamiento o, más exactamente, a ese espacio en el que todo pensamiento debe suspenderse para producir la emisión de ondas alfa.

Gordon Mumma, quien, además de fabricar el equipo portátil que Lucier emplearía para realizar la pieza después de su estreno, también la ejecutó en múltiples ocasiones, explica así su propia experiencia como performer:

“Una vez iniciada la performance se empieza a reconocer una coincidencia entre la acción de abrir los ojos y el cese de los sonidos producidos a través de la emisión de ondas alfa. El hecho de cerrar los ojos no iniciará necesariamente la emisión de las ondas de forma inmediata. El proceso de no visualización debe ocurrir. Se trata de una habilidad que el solista aprende con la práctica. No importa cuán experimentado se haya vuelto el solista, durante la interpretación diversas condiciones pueden entrometerse en su actividad. La interpretación de *Music for solo performer* por parte de un solista experimentado supone un gran ejercicio de control sobre una serie de condiciones que casi nunca son completamente predecibles. Un solista capaz de sostener largas secuencias de ráfagas de ondas alfa, distribuidas a través de los diversos instrumentos resonantes entre los que se encuentra público, crea una actuación espectacular” (Mumma 2011: 81).

Otro aspecto central en *Music for solo performer* y en *I am sitting in a room* es su relación con el fenómeno del *feedback* o realimentación. Este concepto, proveniente del ámbito de la cibernética y de la teoría de sistemas, sirve para identificar aquellos procesos a través de los cuales la totalidad o parte del *output* (o salida) de un sistema vuelve o se reanuda en forma de *input* (o entrada). Mucho antes de que empezara a hablarse de categorías como New Media o de Arte Digital, fueron muchos los creadores y creadoras que, bajo la influencia de la cibernética y desde ámbitos tan diversos como el videoarte o el arte conceptual, empezaron a servirse del *feedback* para crear un nuevo tipo obra que reaccionaba y se transformaba en función de los cambios que se producían en su

entorno. Estableciendo una comparación entre el dispositivo que Lucier concibió para *Music for solo performer* y un circuito de carácter bioelectrónico, Kahn describe el funcionamiento de la obra del modo siguiente:

“La actividad electroquímica en el cerebro del intérprete se transmite a la electrónica (electrodos, amplificadores, filtros, interruptores, líneas, controladores de altavoces), luego a la mecánica directa y resonante de los instrumentos que producen el sonido (...), a los espacios acústicos de los objetos, al espacio [arquitectónico] y luego de regreso al intérprete, a su oído interno, donde la transducción del sonido de los cilios que vibran mecánicamente abre canales iónicos, generando nuevamente señales electroquímicas en el cerebro” (Kahn 2013: 86).

En unos términos similares a los que apunta Kahn, Gordon Mumma ofrece, en el mismo artículo que ya se ha citado unas líneas más arriba, su propio punto de vista sobre el funcionamiento de *Music for solo performer* e introduce el término “sistema-concepto” para describir el dispositivo concebido por Lucier:

“Quizás el aspecto (...) más significativo de este trabajo es que los altavoces no son la parte final del sistema. Generalmente, el altavoz es el último productor de sonido en un sistema de música electrónica. Es el objeto final del que emana el sonido, listo para [adentrarse en] los oídos del público. En su lugar, Lucier ha ampliado este sistema-concepto y utiliza los altavoces como transductores o activadores de los sonidos naturales y resonantes de los instrumentos de percusión” (Mumma 2011: 80).

En un artículo titulado *The System Is the Composition Itself*, la compositora Maggi Payne, otra figura clave de la escena experimental durante los años setenta y ochenta que todavía sigue en activo, describe la música de Gordon Mumma en unos términos que son perfectamente aplicables a *Music for solo performer* y otras obras de Lucier como *I am sitting in a room*. El sistema electrónico, escribe Payne, moldea el proceso según sus propias limitaciones y sus dimensiones particulares: “es el proceso, es la partitura, es la obra misma. La performance es una exploración de lo que permite ese proceso en particular (...) Otro aspecto importante del trabajo de Gordon [Mumma] es que, en la mayoría de los casos, él mismo es un participante activo, un compositor-intérprete. Su música es música electrónica interpretada en vivo y suele ser de naturaleza teatral” (Payne 2000: 109-110).

Ciertamente, tanto el comentario de Mumma sobre la obra de Lucier como el de Payne sobre el trabajo de Mumma parecen hablar, como sugiere Kahn, en el lenguaje de la cibernética y recuerdan también al “teatro ontológico” de Pickering. Lejos de ser casos aislados, la metodología compositiva de Mumma y de Lucier, basada en buena medida en el diseño de “sistemas-conceptos” como los de *Music for solo performer* o *I am sitting in a room*, resonaba con la praxis de muchos otros creadores y creadoras de aquella misma época, tanto en el ámbito de la creación sonora como en el de las artes visuales. Entre los críticos que se ocuparon de examinar este tipo de creaciones destaca el nombre de Jack Burnham, autor del artículo *Systems Esthetics*, publicado en la revista *Artforum* en septiembre de 1968. “Nos encontramos en un proceso de transición”, escribe Burnham, “desde una cultura *orientada-al-objeto* hacia una cultura *orientada-al-sistema*. En esta segunda el cambio ya no emana de las cosas sino *del modo en que se hacen las cosas*”. (Burnham 1968: 31).

A diferencia de lo que ocurre con un objeto dotado de una forma y unos límites fijos, un sistema puede variar en el tiempo y en el espacio y su comportamiento puede estar determinado tanto por condiciones externas como internas. Cuando trabaja con y a partir de sistemas, escribe Burnham, el artista actúa como un agente, “[como] un perspectivista que considera objetivos, límites, estructura, entrada, salida y actividad relacionada dentro y fuera del sistema” (Burnham 1968: 32). Es por este motivo que Burnham sitúa al artista que trabaja con y a partir de sistemas ya no en la categoría del *Homo Faber* sino en la del *Homo Arbitr Formae*, cuya actividad no consiste simplemente en hacer o fabricar objetos sino en “la toma de decisiones estéticas” (Burnham 1968: 35).

Un año después de la publicación de *Systems Esthetics* Burnham escribió, de nuevo para *Artforum*, otro artículo titulado *Real Time Systems* en el que, llevando su argumentación un poco más allá, elabora una crítica sobre la ecología del arte y sus instituciones a partir de un análisis socio-político y tecno-semiótico. Burnham se convertía así en uno de los principales teóricos y comentaristas de una nueva categoría artística, derivada del arte conceptual, denominada *Systems Art* (en su denominación anglosajona). Dentro de esta categoría, tal como acostumbra a ocurrir con cualquier etiqueta, iban a confluír multitud de prácticas, artistas y creaciones de lo más diversas. A pesar de sus diferencias, casi todas ellas tenían en común su rechazo por los materiales y las metodologías tradicionales del arte y una clara influencia de la cibernética y la teoría de sistemas.

La influencia de la cibernética y muy especialmente el uso del *feedback* también iban a ocupar un lugar central en la actividad y la metodología de trabajo del colectivo Sonic Arts Union, fundado por Lucier, Robert Ashley, Gordon Mumma y David Behrman en 1966. Tal como señala Nicolas Collins, lejos de ser un simple recurso estético como sucedía en el caso de la música rock, el *feedback* constituía para los miembros de Sonic Arts Union “un método [y] una forma de organización del sonido” (Collins 2007: 41). “No improvisábamos, no colaborábamos”, aclara Lucier sobre la forma de trabajar de Sonic Arts Union; “simplemente compartíamos nuestros equipos y tocábamos los unos en las piezas de los otros (...) Nunca nos reuníamos para discutir nada; si uno de nosotros tomaba una decisión al resto siempre le parecía bien” (Lucier 2012: 71).

Esta forma de trabajo colaborativo, más parecido al de un equipo de investigadores o científicos que al de un grupo o una formación musical tradicional, suponía ella misma una forma de retroalimentación e implicaba que los cuatro miembros de Sonic Arts Union estuvieran perfectamente familiarizados con los proyectos, las ideas y las metodologías del resto de integrantes del grupo. Debido a esta forma de distribuir el conocimiento y las tareas, era muy frecuente que algunos de los miembros del colectivo participaran activamente en la realización de los experimentos de los otros y que en muchos casos también se encargaran de ejecutarlos en directo.

Lucier, por ejemplo, interpretó en diversas ocasiones *Wolfman* (1964), una obra de Robert Ashley para voz amplificada y cinta magnética que explora las posibilidades del *feedback* a través de la articulación entre el orificio de la boca, el micrófono y la arquitectura de la sala donde tiene lugar la ejecución. Descrita por el primero como un “homenaje a la amplificación” (Lucier 2012: 73), la pieza puede considerarse un antecedente directo de lo que actualmente se denomina música *noise*. No es difícil, en este sentido, imaginar el impacto que la extrema intensidad acústica de la pieza debió generar entre el público de la época.



El colectivo Sonic Arts Union durante una gira europea realizada entre 1967 y 1973. De izquierda a derecha: Gordon Mumma, Barbara Dilley, Mary Lucier, Alvin Lucier, David Behrman, Shigeko Kubota, Robert Ashley y Mary Ashley.

A pesar de la enorme distancia estética que separa la radicalidad sonora de *Wolfman* del carácter íntimo de *I am sitting in a room*, ambas obras comparten el uso del *feedback* como principio metodológico y su voluntad de exploración sonora del espacio. Por otro lado, la pieza de Ashley plantea una puesta en escena marcadamente teatral que también está presente en *Music for solo performer* y en las ejecuciones en directo de *I am sitting in a room* que Lucier empezó a realizar a partir de mediados de la década de los noventa. El propio Lucier destaca el carácter teatral de *Wolfman*:

“Las performances de *Wolfman* tenían un aspecto siniestro. Bob [Robert Ashley] solía escenificarlas como si se tratara de una función de club nocturno, con la cara cerca del micrófono, iluminada por un foco. A veces ponía una luz directamente debajo de su barbilla, apuntando hacia arriba, para que su rostro se transfigurara de un modo espeluznante. Era aterrador. La teatralidad, sin embargo, era un señuelo que enmascaraba la verdadera identidad de la obra. *Wolfman* era realmente un estudio de amplificación y resonancia (...) El público a veces pensaba que se estaban lastimando los oídos, pero se trataba de algo más psicológico que físico.” (Lucier 2012: 73).

El carácter teatral de *Music for solo performer* (y, tal como se argumentará más adelante, también el de las performances de *I am sitting in a room*) se basa asimismo en una

puesta en escena claramente dramática y cargada de tensión psicológica y existencial. Lucier relaciona esta tensión con el uso del dispositivo de electroencefalografía, asociado a la diagnosis médica y, por extensión, a las ideas de vida y muerte:

“La parte poética de la pieza [tiene que ver con el hecho de que] en un momento dado, cualquier persona, hombre o mujer, puede encontrarse en un centro médico con electrodos adheridos sobre su cuero cabelludo para determinar si él o ella va a vivir o a morir. Esta idea me producía una gran ansiedad (...) No se trataba [sin embargo] de la ansiedad producida por el hecho de dejar de componer sino por el hecho de tomar este tipo de situación, la que todo médico conoce (...) para desplazarla, sacándola directamente del hospital para llevarla a la sala de conciertos. Entonces se convierte en arte, o al menos en lo que yo pensaba que era arte. Recibí muchas críticas al respecto de colegas míos que la consideraron una idea aburrida y que pensaron que no equivalía a nada porque se trataba simplemente ondas cerebrales” (Lucier / Simons 1980: 71).

Otra obra de Lucier perteneciente al periodo de actividad del colectivo Sonic Arts Union que merece ser destacada por los diversos aspectos metodológicos que comparte con *I am sitting in a room es Vespers*²⁸ (1969). Igual que *Music for solo performer, Vespers* fue el resultado del descubrimiento casual de un dispositivo tecnológico y de una idea de inspiración científica. La historia de la obra empezó un par de años antes de su realización, cuando Lucier conoció por casualidad un empleado de Listening Incorporated, una empresa dedicada, entre otras investigaciones, al descifrado de los códigos comunicativos de los delfines. El hombre le explicó a Lucier que su empresa estaba desarrollando unos dispositivos portátiles de ecolocalización diseñados para conductores de embarcaciones, ingenieros acústicos y personas invidentes que recibían el nombre de Sondols (palabra resultante de la contracción entre las palabras sonar y dolphin).

Después de conseguir hacerse con uno de aquellos aparatos, Lucier comenzó a experimentar con él, aprendiendo a reconocer el espacio a través de los ecos que producía cuando proyectaba su sonido sobre diversos tipos de objetos y superficies reflectantes. Por otro lado, coincidiendo con el descubrimiento de este singular

²⁸ *Shelter* (1967), *Chambers* (1968), *Quasimodo the Great Lover* (1970), *Outlines* (1975), *Bird and Person Dying* (1975) o *Music on a Long Thin Wire* (1977) son algunas de las obras de Lucier en las que también se pueden identificar ciertos elementos materiales, metodológicos y conceptuales presentes en *I am sitting in a room*. Aunque el análisis de los diversos paralelismos entre estas obras y la que aquí nos ocupa podría arrojar ideas interesantes se ha preferido escoger aquellas que permitirán ilustrar y desarrollar algunas de las ideas que formarán parte de la argumentación de los siguientes capítulos y apartados de la tesis.

dispositivo sonoro, Lucier se adentró en la lectura del ensayo “Listening in the Dark” del zoólogo Donald R. Griffin. En su libro este reconocido experto en los campos del comportamiento animal, la orientación acústica, la navegación animal y la biofísica sensorial explica cómo los murciélagos y otras criaturas nocturnas consiguen orientarse y sobrevivir en la oscuridad a través de la identificación de objetos y obstáculos mediante el uso de la ecolocalización. El título *Vespers* hace referencia, precisamente, a la familia de murciélagos Vespertilionidae, una de las más extendidas en los Estados Unidos.

Tal como se indica en las instrucciones para su realización (ver anexo), *Vespers* puede ser ejecutada “por cualquier número de intérpretes que deseen mostrar sus respetos a todas las criaturas vivientes que habitan en lugares oscuros y que, a lo largo de los años, han desarrollado agudeza en el arte de la ecolocalización, es decir, [en el uso de] sonidos [que] se utilizan como mensajeros y que, cuando se envían hacia el entorno, regresan en forma de ecos trasladando información sobre la forma, el tamaño y la sustancia de ese entorno y los objetos que se encuentran en él” (Lucier / Simons 1980: 16). Equipados con sonidos y con los ojos vendados, los intérpretes de *Vespers* deben navegar por el espacio sirviéndose únicamente de la ecolocalización. El resultado de esta acción, para usar unas palabras de Nicolas Collins que podrían aplicarse también a *I am sitting in a room*, es “un retrato sonoro punteado de la arquitectura” (Collins 2007: 43) de la sala o la galería donde se lleva a cabo la performance.

Los performers, se especifica también en las instrucciones de la pieza, deben moverse como si fueran “migrantes no humanos, recolectores artificiales de información o lentos bailarines ceremoniales”. Desplazándose de este modo a través del espacio, los intérpretes deberán descubrir “rutas hacia objetivos, encontrar caminos libres hacia puntos centrales o límites exteriores y evitar obstáculos”. Asimismo, durante la performance, cualquier decisión debe tomarse “únicamente en función de la utilidad en el proceso de ecolocalización”, de tal modo que “cualquier situación resultante de preferencias personales basadas en ideas de textura, densidad, improvisación o composición que no sirvan directamente para articular la personalidad sonora del entorno deberán considerarse desviaciones de la tarea de ecolocalización” (Lucier / Simons 1980: 16).

Pueden identificarse en *Vespers* diversos paralelismos metodológicos y conceptuales con *I am sitting in a room* y *Music for solo performer*. La suspensión de toda voluntad basada en las preferencias personales del compositor o los ejecutantes, la delegación del resultado de la obra a los instrumentos empleados y/o a las condiciones materiales

del entorno, el papel central de un dispositivo tecnológico que activa el espacio y reacciona a éste a través del sonido o el papel del cuerpo en el desarrollo de una acción de carácter marcadamente teatral son algunos de los puntos compartidos por las tres obras de Lucier. Algunos de estos aspectos pueden identificarse también en *Wolfman* de Robert Ashley, así como en otras obras de los otros dos integrantes de Sonic Arts Union como *Wave Train* (1966) de David Behrman o *Hornpipe* (1967) de Gordon Mumma²⁹.

2.1. Excurso: *Condensation cube* (1963-1968) de Hans Haacke e *Information: No Theory* (1970) de Christine Kozlov

Antes de dar por finalizado este apartado cabe mencionar todavía dos obras realizadas fuera del ámbito de la música durante la misma época que *I am sitting in a room* y que, además de su relación con la cibernética, comparten diversos aspectos interesantes con la obra de Lucier. La primera de ellas es la obra *Condensation cube* del artista conceptual alemán Hans Haacke, concebida en 1963 y realizada por primera vez en 1965. A pesar de su aspecto de escultura minimalista y del tipo de material utilizado para su fabricación, similar a los empleados por artistas como Donald Judd o Robert Morris, la obra de Haacke cobra sentido más allá de su forma y su componente estético.

Inspirada por las ideas sobre sistemas del biólogo y filósofo austríaco Ludwig von Bertalanffy, la obra consiste en un cubo de plexiglás transparente con una pequeña cantidad de agua destilada en su interior. Dependiendo de la temperatura, la presión atmosférica y otros parámetros atmosféricos en el espacio de la galería o la sala del museo donde se presenta la pieza, el agua se evapora y se condensa en las superficies interiores, transformando constantemente el aspecto de la obra. En un texto titulado *Provisional Remarks*, publicado en 1971, Haacke describe la obra del modo siguiente:

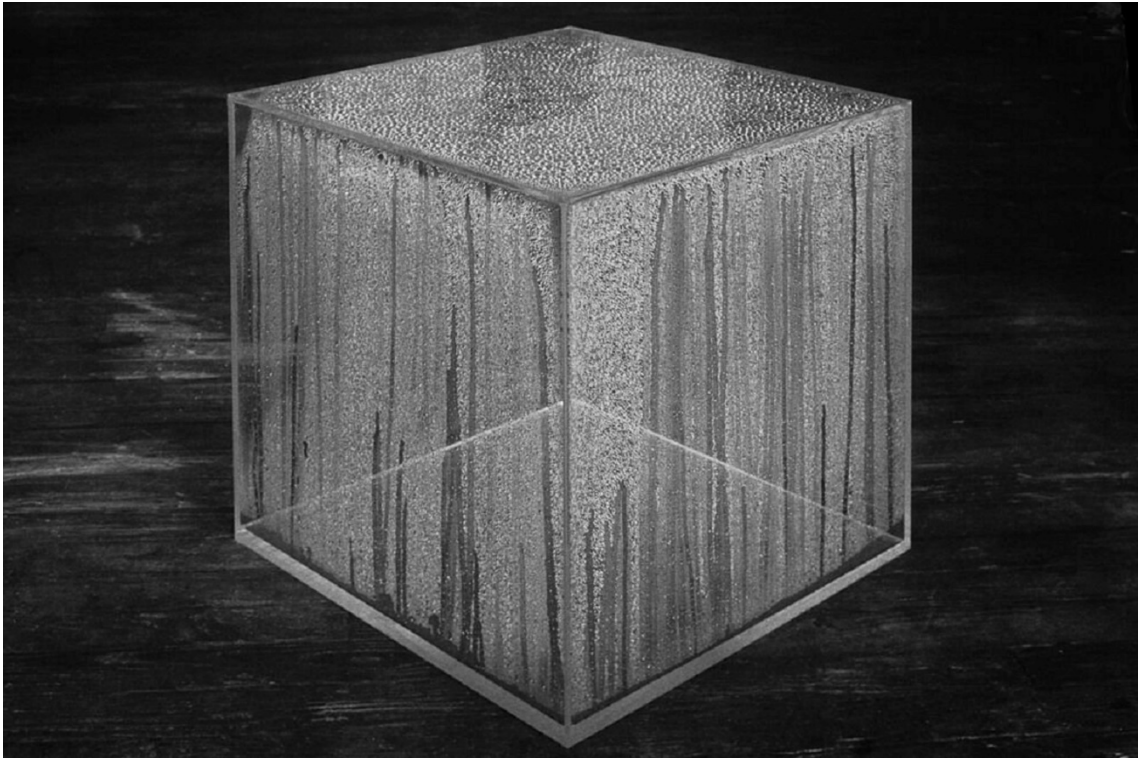
En 1963 construí mi primera caja meteorológica [weather box]. Era un recipiente rectangular, de plástico transparente, en el [interior del cual] introduje un poco de agua destilada. Las corrientes de aire, la entrada de luz en el recipiente y los cambios de temperatura hacían que la temperatura interna se elevara por encima de la temperatura exterior produciendo la condensación del agua que se evaporaba en el interior de las paredes de la caja (...) Se trataba de un sistema abierto (...) que respondía a cambios en su entorno. Los cambios climáticos ambientales eran respondidos por una transferencia de energía y materia dentro

²⁹ Para un comentario detallado de estas y otras obras de Sonic Arts Union ver Lucier 2012: 70-93.

de las cajas de forma autorreguladora, con el objetivo de mantener el equilibrio” (Haacke 2009: 120).

Tal como escribe la historiadora del arte Caroline A. Jones, la obra de Haacke no debe entenderse, por lo tanto, como un objeto o una escultura sino como un dispositivo a través del cual se escenifica “una secuencia de acontecimientos que se desarrolla lentamente” (Jones 2011: 12). Igual que el aspecto permanentemente cambiante del *Condensation cube*, los resultados obtenidos en cada nueva realización de *I am sitting in a room* también varían según las características de la habitación donde ésta se realiza: su forma, sus dimensiones, los objetos que se encuentran en su interior o el grado de reflexividad o de absorción sonora de los materiales presentes son algunos de los parámetros que modificarán el resultado en cada caso. Tal como afirma el propio Lucier, “cada habitación tiene su propia melodía, escondida allí hasta que se hace audible” (Lucier / Simons 80: 37).

La misma comparación podría establecerse con *Vespers*, donde tanto el sonido producido por los dispositivos de ecolocalización que los ejecutantes utilizan para navegar por el espacio como las características arquitectónicas de éste determinan el “retrato sonoro” del lugar en el que sucede la performance. Asimismo, atendiendo al carácter de “sistema-concepto” que Gordon Mumma atribuía a *Music for solo performance* o a la comparación que Douglas Kahn establecía entre la obra y un circuito bioelectrónico, también parece posible señalar una relación directa entre la obra para ondas cerebrales de Lucier y el cubo de condensación de Haacke. En ambos casos, tal como el propio Haacke apunta al respecto de *Condensation cube* y otras de sus obras, éstas responden a “la intención explícita de que sus componentes se comuniquen físicamente entre sí y de que el conjunto se comunique físicamente con el entorno. Los cambios son deseados y forman parte del programa; no se deben a la experiencia cambiante del espectador” (Haacke citado en: Jones 2011: 9-11).



Hans Haacke: *Condensation cube* (1963-1968).

Aunque no se ha encontrado documentación escrita o de otro tipo que indique que Lucier conociera la obra de Haacke, no es descabellado pensar que el compositor pudiera haber sabido de su existencia. En 1967, poco después de la realización de *Music for solo performer* y poco antes de los experimentos preliminares que darían lugar a *I am sitting in a room*, el cubo de Haacke fue expuesto junto a otras de sus creaciones en la Hayden Gallery del M.I.T. La muestra, justamente, coincidió en el tiempo con la incorporación de Jack Burnham, autor del artículo *Systems Esthetics* citado anteriormente, como miembro del Center for Advanced Visual Studies (CAVS) del instituto tecnológico. Teniendo en cuenta la proximidad entre Cambridge y la universidad de Brandeis, así como el interés de Lucier por lo que ocurría en el M.I.T., no parece arriesgado imaginar que, bien de forma directa o a través de Edmond Dewan o alguna otra persona vinculada al centro, Lucier hubiera podido ver la obra de Haacke o sabido de ella.

En cualquier caso, si se menciona la obra de Haacke no es para sugerir una influencia directa de ésta sobre *I am sitting in a room* u otras obras de Lucier sino para señalar la fascinación que la cibernética y la teoría de sistemas suscitaba durante aquellos años en el terreno de la creación artística.

Menos conocida que la obra de Haacke, pero igualmente interesante, la obra *Information: No Theory* (1970) de Christine Kozlov también guarda una relación directa con la cibernética y la noción de “sistema-concepto” propuesta por Mumma. Cabe destacar, además, en este caso, el estrecho parecido conceptual y metodológico con *I am sitting in a room* y la coincidencia de ambas obras en el uso de cinta magnética como medio para registrar el sonido del espacio en el que se desarrolla la pieza. La diferencia fundamental entre ambas, sin embargo, es que la pieza de Kozlov no puede considerarse una obra propiamente sonora por el simple hecho de que ésta no produce ningún sonido.

El funcionamiento de *Information: No Theory* es tan sencillo como provocadoramente opaco para el público: situado dentro de una urna transparente (no muy distinta del cubo de Haacke), un magnetófono registra el sonido del espacio en el que se expone la obra a través de un micrófono instalado en la parte superior de ésta. Tal como indica el texto que acompaña la pieza de Kozlov la cinta magnética gira en bucle, de tal modo que el magnetófono nunca deja de sobrescribir y borrar el sonido registrado previamente con nuevo contenido sonoro. El texto también indica que el tiempo transcurrido entre la grabación de un sonido y su borrado es de dos minutos. Aunque no pueda llegar a escuchar la grabación, el público es informado sobre el hecho de que el sonido del espacio en el que se exhibe la obra queda registrado y, también, que en el lapso de dos minutos ese registro desaparece debajo del siguiente. En el texto que acompaña la obra puede leerse: “la prueba de la existencia de la información no existe en realidad propiamente, sino que se basa en probabilidad”. Tanto esta frase como el título de la obra son reveladores sobre el sentido conceptual y político de ésta.

No cabe duda de que la obra de Kozlov, una de las creadoras más injustamente olvidadas y poco reconocidas dentro del ámbito del arte conceptual, podría dar lugar a toda una tesis dedicada exclusivamente al análisis de sus múltiples y fascinantes implicaciones conceptuales y filosóficas. Sin embargo, su mención en este apartado ha de servir únicamente para destacar su vinculación con la cibernética y el movimiento Systems Art. Tal como sucede con el cubo de condensación de Haacke, la obra de Kozlov funciona como un sistema autónomo que reacciona al entorno y se modifica permanentemente a partir de los cambios y los acontecimientos (ambientales en un caso, sonoros en el otro) que ocurren en él.



Christine Kozlov: *No Theory* (1970).

El funcionamiento de ambas obras permite compararlas con un sistema o máquina autopoietica. Según la descripción de los biólogos Humberto Maturana y Francisco Varela, una máquina autopoietica es aquella que está “organizada (definida como una unidad) como una red de procesos de producción (transformación y destrucción) de componentes que: (i) a través de sus interacciones y transformaciones continuamente regeneran y realizan la red de procesos (las relaciones) que los han producido, y (ii) la constituyen (la máquina) como una unidad concreta en el espacio en el que ellos (los componentes) existen especificando el dominio topológico de su realización como tal de una red” (Maturana / Varela 1973: 78).

Realizadas con pocos años de diferencia, *Condensation Cube*, *Information: No Theory* y *I am sitting in a room* son, como se ha descrito en este apartado, el producto de una coyuntura tecnocultural y un *zeitgeist* artístico particular. Las tres obras *hablan* en el lenguaje de la cibernética y la teoría de sistemas, ajustándose al análisis que Jack Burnham realizaba sobre este tipo de creaciones en su artículo *Systems Esthetics*. Asimismo, el papel desempeñado por sus creadores también parece ajustarse de forma precisa a las características del Homo Arbitrator Formae descrito por Burnham. Las obras de Haacke, Kozlov y Lucier parecerían coincidir, en última instancia, en un cierto carácter post-humano, siendo las tres capaces, en principio, de funcionar al margen tanto de su creador/a como del público y de autorregularse a partir de su interacción con el entorno.

Así, más que como una máquina autopoietica en el sentido propuesto por Maturana y Varela, tal vez sería más conveniente considerar *I am sitting in a room* como un ejemplo de lo que Andrew Pickering denomina “teatro ontológico”, es decir, como una escenificación de aquella “ontología no-moderna” en la que las personas y las cosas no son “tan distintas las unas de las otras” (Pickering 2010: 18). Siguiendo la línea de pensamiento abierta por Donna Haraway y continuada por las actuales corrientes feministas de cuño neomaterialista, *I am sitting in a room* podría considerarse (anticipando aquí algunas de las ideas que se expondrán en la cuarta parte de la tesis) como un sistema *simpoietico* donde lo humano y lo no humano se imbrican y se afectan recíprocamente de maneras complejas, formando un ensamblaje o confederación de agencias en el interior de la cual resulta imposible distinguir lo uno de lo otro. Un ensamblaje donde, por otro lado, la propia relación puede ser considerada ella misma una forma de agencialidad. La descripción que Donna Haraway ofrece del concepto de simpoiesis resulta útil para poder pensar la obra Lucier de este modo:

Simpoiesis es una palabra simple; significa “hacer con”. Nada se hace a sí mismo; nada es realmente autopoietico o autoorganizado (...). Esta es la implicación radical de la simpoiesis. Simpoiesis es una palabra propia de sistemas históricos complejos, dinámicos, sensibles, situados. Es una palabra para describir un *hacer-mundo-con* [“worlding-with”], en compañía. La simpoiesis envuelve a la autopoiesis y la despliega y la extiende generativamente (Haraway 2016: 58).

3. El sonido más allá de John Cage

Llegados a este punto, y según lo expuesto hasta aquí, resulta incuestionable que tanto Edmond Dewan como John Cage no solo tuvieron un papel central en la conceptualización, la tematización y el desarrollo de las primeras obras de Lucier sino también, de un modo más general, en la definición de su praxis compositiva y su particular comprensión del sonido. Si el primero fue decisivo en la definición de una metodología y una estética de influencia científica, el segundo lo fue en relación con el proceso de transición emprendido por Lucier a mediados de los años sesenta desde el terreno de la composición tradicional hacia el de la música experimental.

Antes de seguir será necesario aclarar qué significa “música experimental” y en qué sentido debe ser entendida esta categoría en las páginas que seguirán. Una vez establecido el sentido de esta noción se examinarán algunos parecidos y diferencias entre la filosofía compositiva de Cage y la de Lucier con el objetivo de destacar algunas de las particularidades del trabajo del segundo y, de forma más específica, de *I am sitting in a room*. Seguidamente, al final de este apartado, la pieza de Lucier se pondrá en relación con diversas ideas pertenecientes al ámbito del arte conceptual y se considerará la idoneidad o no de pensar la obra como un ejemplo de lo que se ha dado en llamar “arte sonoro”.

3.1. John Cage y la música experimental

Convertida, con el paso del tiempo y a causa de su sobreuso, en una etiqueta con un sentido más bien vago, la noción de “música experimental” está inextricablemente vinculada a la figura, la música y el pensamiento de John Cage. Ya en 1937 Cage realizó una charla en una sociedad cultural de Seattle bajo el título *El Futuro de la Música: Credo* en la que, si bien no mencionaba todavía la palabra “experimental”, sí sentaba las bases de su revolucionario movimiento de emancipación respecto a la práctica

compositiva entendida en su sentido más tradicional. “Si esta palabra, «música», es sagrada y se reserva para instrumentos de los siglos XVIII y XIX, podemos sustituirla por un término más significativo: organización del sonido” (Cage 2002: 3), proponía Cage en aquella charla retomando la expresión de Edgar Varèse.

Inspirado por la exaltación del ruido por parte del movimiento futurista³⁰ y la música de compositores como Varèse o Henry Cowell, Cage había abandonado pocos años antes las técnicas de composición dodecafónicas de su antiguo profesor Arnold Schönberg para imaginar un “universo sonoro ilimitado” (Cage 1981: 82-83). Otra influencia importante fue la del cineasta experimental Oskar Fischinger, una figura determinante en la reorientación de la investigación sonora y la práctica compositiva de Cage hacia el terreno del ritmo y los instrumentos de percusión. La influencia de Fischinger, tal como se desprende de las siguientes palabras de Cage, iba a acercar su trabajo hacia una comprensión panteísta del sonido no demasiado alejada de aquel hilozoísmo (ese “asombro espiritual ante los poderes performativos de la naturaleza”) que Pickering apuntaba anteriormente:

Quando nos presentaron, [Fischinger] se puso a hablarme del espíritu que hay encerrado en cada uno de los objetos de este mundo. Para liberar ese espíritu, me dijo, es suficiente rozar el objeto, extraer de él un sonido. Esa fue la idea que me llevó a la percusión. Durante todos los años que siguieron (...) no dejé de palpar las cosas, de hacerlas sonar y resonar, para descubrir qué sonidos contenían. Dondequiera que fuese, cualquiera que fuese el sitio en que me encontrara, auscultaba los objetos (Cage 1981: 82-83).

En 1955, casi veinte años después de aquella charla en Seattle, Cage publicó un artículo titulado *Música experimental: Doctrina* en el que proponía una definición de esta categoría que, todavía a día de hoy, conserva su vigencia. “La palabra «experimental»”, escribía, “es apta, siempre que se entienda no como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido” (Cage 2002: 13). Dicho de otro modo: lo experimental no se corresponde con una estética sonora determinada sino con una metodología. Si bien

³⁰ “Hay que romper este círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruidos”, escribía Luigi Russolo en 1913 en el manifiesto *El Arte de los Ruidos*, publicado un año después del nacimiento de Cage. Ese “círculo restringido de sonidos puros” que menciona Russolo hace referencia a la música y a su forma de convertir el sonido en una “cosa en sí, distinta e independiente de la vida”. Este tipo de sonido se habría transformado en los oídos de los futuristas en el equivalente de lo que, para el ojo, representa “un rostro demasiado conocido”. El ruido, en cambio, asegura Russolo, “al llegarnos confuso e irregular de la confusión irregular de la vida, nunca se nos revela enteramente y nos reserva innumerables sorpresas” (Russolo 1998: 8-9, 13).

este es, precisamente, el sentido del término que se manejará en esta tesis, no cabe duda de que una parte muy importante de lo que a día de hoy recibe el nombre de música experimental no se ajusta a la definición de Cage³¹.

Más allá de definir el sentido que el concepto “experimental” tenía para él en el ámbito de la música, el artículo de Cage hacía referencia también a otros aspectos que iban a ser centrales dentro de su filosofía compositiva y su particular comprensión de lo sonoro. El papel del azar y de la indeterminación en el proceso de creación, la equivalencia entre la acción musical y el teatro —“la acción relevante es teatral” (Cage 2002: 14), aseguraba— o la interesante y productiva relación dialéctica que existe entre sonido y silencio son algunas de las cuestiones apuntadas en aquel texto que, todavía a día de hoy, conserva todo su interés y sirve como carta de presentación al universo musical de Cage.

En otra charla titulada *Música experimental*, celebrada en 1957 en una asociación de profesores de música de Chicago, Cage retomó y amplió algunas de las ideas planteadas en el artículo que había publicado dos años antes. Fue allí donde Cage iba a pronunciar otra de las frases más célebres y representativas de su filosofía sonora. Tal vez, dijo, “[deberíamos] abandonar el deseo de controlar el sonido, limpiar de música nuestra mente, y dedicarnos al descubrimiento de medios para permitir que los sonidos sean ellos mismos, no vehículos para teorías elaboradas por los hombres o expresiones de los sentimientos humanos” (Cage 2002: 10).

La frase de Cage resumía en pocas palabras el sentido de una revolución en ciernes y sin precedentes en el ámbito de la composición musical; un giro copernicano, si se quiere, que situaba la actividad compositiva del lado, ya no del sonido, sino, primordialmente, de la escucha. A través de un movimiento de apertura radical, el alegato de Cage venía a exigir que el compositor (él o cualquier otro u otra que quisiera llamar a su música “experimental”) renunciara al control que hasta aquel momento se le suponía sobre el sonido y su organización. “El sonido se hace valer” (Cage 2002: 68)

³¹ Este abuso sistemático del término por parte de la crítica y también de muchos artistas y sellos discográficos ha empobrecido su capacidad descriptiva y lo ha convertido en un enorme y desordenado cajón de sastre. Resulta ilustrativo, en este sentido, revisar el uso que se hace del concepto “música experimental” en plataformas de reproducción online como Spotify o Bandcamp. Bajo esta etiqueta pueden encontrarse listados de referencias y largas listas de reproducción con un tipo de contenido completamente alejado de la noción propuesta por Cage en 1955. Se constata así que en su uso cotidiano la etiqueta “experimental” se emplea habitualmente para hacer referencia a casi cualquier tipo de música mínimamente alejada de las convenciones estéticas de la música electrónica de baile o de la ortodoxia de otros estilos como el rock, el pop o el jazz. En sus formas más heterodoxas y alejadas de los idiomatismos jazzísticos, la improvisación (una metodología de la que Cage recelaba por condenar la música a la subjetividad de sus intérpretes) también se incluye habitualmente dentro de la etiqueta experimental.

escribiría Cage en 1959 en otro texto titulado *Historia de la música experimental en Estados Unidos*.

Si en 1937 Cage había tomado prestada de Varèse la idea de una “organización del sonido” para describir la tarea de creación musical, a finales de la década de los cincuenta esta definición ya no parecía encajar en su filosofía compositiva. Aunque seguía reconociendo a Varèse como uno de los principales iniciadores de una comprensión proto-experimental de la música, sus composiciones no podían considerarse ellas mismas experimentales. “Varèse es un artista del pasado. En vez de tratar los sonidos como sonidos, los trata como Varèse” (Cage 2002: 84), afirmaba Cage con contundencia en 1958 en un artículo dedicado al que había sido uno de sus principales referentes.

En este movimiento radical hacia un sonido que se *hace valer* por lo que es, es decir, al margen de los deseos y las intenciones del compositor, César Moreno identifica una apertura hacia lo que él denomina un “*apeiron sonoro*, o lo *arribante*, o incluso el *infinito sonoro*” (Moreno 2012: 195). O, dicho todavía de otro modo, una “suerte de *deslimitación* que se [apresa] a contravenir las exigencias de identidad-y-esencia, y que más bien favorece complicaciones y complejidades sin fin, en la medida en que *lo arribante* abandonaba la comodidad de *imitar*, rechazando exigencias de canon-y-verosimilitud” (Moreno 2012: 194).

Esta apertura hacia el *apeiron* o el *infinito sonoro* tiene como condición necesaria el silencio, un elemento clave tanto en la música como en el pensamiento cageanos. Tal como escribe Moreno, se trataría, en definitiva, de atisbar la sonoridad en cuanto tal, pero no en cuanto *factum*, es decir, no como música acontecida, sino “como *posibilidad* que se hace eco o resuena, en y por el silencio (...), como *expectativa absoluta*” (Moreno 2012: 197). “Otorgo cada vez más sitio a los silencios”, iba a asegurar Cage, “lo cual puede significar que dejo de ser compositor: los silencios hablan por sí [mismos], demuestran perfectamente que yo ya no estoy allí” (Cage 1981: 121).

Los principios del budismo Zen, con los que Cage entró en contacto por primera vez durante la década de los treinta y que tomarían toda su importancia hacia finales de los años cuarenta tras conocer al que iba a convertirse en su maestro, Daisetsu Teitaro Suzuki, iban a ser fundamentales en la configuración definitiva de su filosofía compositiva (aunque tal vez sería más adecuado decir, precisamente, anti-compositiva).

Entre las enseñanzas de Suzuki, Cage destaca la importancia de las nociones de interpenetración y no obstrucción:

“Lo que Suzuki me enseñó es que, en verdad, nunca cesamos de establecer, al margen de la vida de las cosas, un medio de medición, y que a continuación nos empeñamos en restablecer, dentro del marco de esas medidas, el sitio de cada cosa. Nos esforzamos por estipular, con ayuda de ese marco, relaciones entre las cosas. Entonces las perdemos, las olvidamos o las desfiguramos. El zen nos enseña que, en realidad, nos encontramos en una situación que no coincide con ningún centro, es decir que, en relación con aquel cuadro, estamos descentrados. En esa situación, lo que está en el centro es cada cosa. Hay entonces, sin duda alguna, una pluralidad de centros, una multiplicidad de centros. Y todos se interpenetran. Y el zen agrega: en condiciones de no-obstrucción. Para una cosa, vivir significa estar en el centro. Ello supone interpenetración y no-obstrucción” (Cage 1981: 103).

La aceptación de esta interpenetración y esta no-obstrucción según las cuales “lo que está en el centro es cada cosa” iba a tener como consecuencia, en las palabras de Carmen Pardo, el descentramiento o la abolición de un “yo monolítico”; un yo que transforma “todo acontecer en unidades recortables y aptas para el reconocimiento”. El objetivo del músico habrá de ser entonces la debilitación de “la capacidad cognoscente humana implicada en la necesidad de sujeción, para fortalecer la vital. De este modo se permitirá que, como enseña el budismo Zen, la experiencia pueda pasar a través del muro que es el ego”. (Pardo 2001: 18). O como diría el propio Cage: un “ya no estar ahí”.

Sin embargo, tal como iba a ponerse de manifiesto en un episodio de carácter epifánico que cambiaría definitivamente la comprensión sonora y la música de Cage, deshacerse del yo, por lo menos de la corporalidad del yo, no iba a resultar tan sencillo. Su visita a la cámara anecoica de la Universidad de Harvard en 1951 iba a demostrar que ese “no estar ahí” no era siquiera una posibilidad. En el siguiente subapartado, de nuevo en forma de excursión, se explicarán los detalles de aquella visita, así como diversos aspectos e ideas relativas a *4'33"*, la obra que iba a resultar de aquella experiencia y que iba a convertirse en una de sus creaciones más célebres y controvertidas.

3.1.1. Excurso: 4'33" (1952) de John Cage

La experiencia de Cage en la cámara anecoica de Harvard ha sido explicada en múltiples ocasiones y representa, sin duda, uno de los episodios más relevantes de la historia de la música del Siglo XX. Transcurridos unos minutos en interior de aquella "habitación muerta" (tal como ya se ha explicado estas cámaras reciben en inglés el nombre de "dead rooms") y exponiendo sus oídos hacia aquello que Kahn denominaba un "afuera infinito", Cage empezó a escuchar dos sonidos, uno grave y el otro agudo, cuyo origen no era capaz de identificar. Tras preguntar al técnico encargado de las instalaciones, éste le explicó que el primero era el sonido de su propia circulación sanguínea y el segundo el de su sistema nervioso. Años después Cage iba a describir el episodio del modo siguiente:

"Yo había pensado, real e ingenuamente, que existía de verdad silencio. Pero nunca había intentado situar ese silencio, localizarlo. En consecuencia, nunca me había planteado la cuestión del silencio. Nunca lo había puesto a prueba. Jamás había investigado su imposibilidad. Cuando entré, por lo tanto, en esa cámara anecoica, esperaba realmente no oír nada. Y en el instante en que me oí a mí mismo producir dos sonidos, el de los latidos cardíacos y el de mi sistema nervioso en funcionamiento, quedé estupefacto. Eso fue para mí el giro decisivo" (Cage 2002: 136).

Si bien el propósito de Cage al entrar en la cámara anecoica era encontrarse a solas con el silencio para experimentarlo a través de una escucha abocada hacia él, absolutamente próxima, podría decirse, a la nada sonora, lo que iba a encontrar finalmente en su interior (el de la cámara) iba a ser precisamente *su interior* (el suyo, el de Cage). Así, y para su sorpresa, lo que Cage terminó descubriendo en el "afuera infinito" de aquella habitación (acústicamente muerta) fue su propia presencia, el "interior finito" (y vivo) de su propio cuerpo.

Aquel descubrimiento ponía de manifiesto que el silencio no existía como posibilidad de vivencia: no era, no podía ser, *experienciable* mediante una relación viviente (o *erlebnis* en terminología husserliana). Su propio cuerpo, su egofonía, iba a irrumpir por sorpresa en la *epoché* auditiva que Cage pretendía llevar a cabo en la cámara anecoica. El encuentro con el silencio iba a resultar imposible porqué, al fin y al cabo, tal como sugiere Andrea Potestà, el silencio es o *hace* él mismo (de) *epoché* (Potestà 2013: 31) y es por eso que no puede aparecer o comparecer como donación (Gegebenheit) a la

escucha. A pesar suyo, Cage *seguía estando ahí*. “Hasta que muera habrá sonidos. Y éstos continuarán después de mi muerte. No es necesario preocuparse por el futuro de la música” (Cage 2002: 8) iba a afirmar Cage.

Tras la experiencia en el interior de la cámara anecoica y con el objetivo de dejar a los sonidos ser *ellos mismos*, Cage iba a dedicar buena parte de sus esfuerzos en trazar estrategias para *componer-sin-componer* o, en los términos de Carmen Pardo, para operar una “desterritorialización de lo musical” (Pardo 2001: 25). Aceptando la interpenetración y la no-obstrucción y renunciando así a la intencionalidad propia del compositor, Cage iba a promover una música radicalmente abierta al *apeiron* o *infinito sonoro* (a *lo arribante*) en lugar de a la *identidad-y-esencia* del sonido intencionado y organizado. Para ello iba a dejar de emplear silencios “expresivos”, es decir, aquellos que cobran sentido en oposición al sonido (o el ruido), para emplear otros que “no dicen nada o (...) empiezan a decir *la Nada*” (Cage 1981: 121).

Parece adivinarse en el gesto (anti)compositivo y en las palabras de Cage cierto paralelismo con el pensamiento que Heidegger desarrolla al respecto del ser y lo ente. “Del mismo modo que el atisbo del Ser, en Heidegger (pero ya desde Hegel), depende de no caer preso de lo Ente y, por tanto, se da en la proximidad de la Nada como Nada-de-Ente”, escribe Moreno, “la sonoridad y la musicalidad puras se hacen esperar, resuenan en el Silencio (...) (un Silencio que se da a pensar más allá de los ruidos ambientales que el silenciamiento de la orquesta deja oír –en una interpretación propuesta por el propio autor–, y que, por otra parte, no es un silencio circunstancial ni transitorio en el seno de una obra sonora)” (Moreno 2012: 197).

Es importante señalar, sin embargo, que, tal como apunta Pardo, estos silencios no equivalen a un fondo en el sentido de un silencio de tipo “ontológico”, sino que, justamente, deben entenderse como aquello que hace “quebrar el ser de la ontología”; como aquello que “chirría, murmura [y] muestra su multiplicidad practicando agujeros en el Ser” (Pardo 2001: 36-37). No habría pues, como parece sugerir Moreno, una sonoridad o una musicalidad *puras* o un silencio que se *da a pensar*. El silencio de Cage debe entenderse pues como (el lugar de) una *epoché*, sí, pero lo que en ella se despliega es aquella *expectativa absoluta* a través de la cual se desarticula la diferencia ontológica entre sonido, ruido y silencio; aquella diferencia, en definitiva, sobre la que se había erigido cualquier manifestación musical anterior. O para decirlo con Jean-François Lyotard,

cuando Cage dice: no hay silencio, está diciendo: ningún Otro tiene dominio sobre el sonido, no hay Dios, no hay Significante como principio de unificación o composición. No hay filtrado, ni espacios en blanco establecidos, ni exclusiones; ya tampoco hay obra, ya no hay límites para determinar la musicalidad como región (Lyotard 1984: 108)

Cabría decir entonces, volviendo a Heidegger, que en los silencios *no-expresivos* de Cage se produce una apertura, ya no hacia un fundamento o una verdad de lo ente (en este caso un sonido), sino hacia la misma posibilidad de su manifestación; hacia su donación. Tal como escribe Heidegger: “el comportarse consiste en mantenerse siempre abierto a lo ente. Toda relación que sea mantenerse abierto es un comportarse” (Heidegger 2001: 157). O para decirlo empleando las palabras de Andrea Potestà, los silencios que Cage iba a emplear después de su experiencia en la cámara anecoica se abren hacia el “*hacerse fenómeno del fenómeno*”; hacia su acontecimiento, su verdad “como *aletheia*, como desencubrimiento: el aparecer del ente como ente” (Potestà 2013: 97).

Escrita “para cualquier instrumento o combinación de instrumentos”, 4’33” iba a poner en práctica y a escenificar el encuentro (o más bien el desencuentro) con el silencio en el interior de la cámara anecoica, llevando hasta sus últimas consecuencias la aceptación de la interpenetración, la no-obstrucción, y la no-intencionalidad. La primera representación de la pieza, a cargo de David Tudor, tuvo lugar el 29 de agosto de 1952 en el Maverick Concert Hall de Woodstock, en el estado de Nueva York. Dividida en tres movimientos de 33”, 2’40” y 1’20”, la duración total de la pieza (4’33” como indica su título) fue obtenida al azar utilizando el *I ching* (o “Libro de las Mutaciones”), que Cage ya había empleado anteriormente para escribir “*Music for changes*” (1951).

Para indicar el principio de cada movimiento Tudor cerraba la tapa del piano, mientras que para indicar su final la volvía a abrir. Mediante este gesto, cargado de teatralidad, el intérprete remarcaba la voluntad de Cage de subvertir la tradicional expectativa musical: la música (entendida aquí como el acontecer contingente del sonido; como el *apeiron* o *lo arribante* sonoro hacia el que se abre el silencio-*epoché*) ocurría durante el tiempo que el piano permanecía cerrado, mientras que las pausas que separaban los movimientos se indicaban con su apertura. El público, sin embargo, no pareció comprender las intenciones de Cage ni su invitación a escuchar desde una *expectativa absoluta*. Él mismo lo explicaba así durante una entrevista realizada en 1968 con John Kobler:

“No lo entendieron. No existe tal cosa como el silencio. Lo que ellos pensaron que era silencio, porque no sabían escuchar, estaba lleno de sonidos accidentales. Se pudo escuchar el viento agitándose afuera durante el primer movimiento. Durante el segundo, las gotas de lluvia comenzaron a repiquetear sobre el techo, y durante el tercero los propios asistentes hicieron todo tipo de sonidos interesantes mientras hablaban o salían de la sala” (Cage / Kobler en Kostelanetz 1988: 70).

Durante el resto de su vida Cage iba a considerar *4'33"* como su obra más importante y también la más representativa de su filosofía compositiva: “siempre pienso en ella antes de escribir la siguiente pieza” (Cage / Montague en Kostelanetz 1988: 66), aseguraría en una entrevista realizada en 1982. La obra iba a tener a lo largo de los años dos secuelas: la ya mencionada *0'00"* (concebida en 1962 y conocida también bajo el título *4'33" No. 2*) o *One³ = 4'33" (0' 00") + [símbolo clave de sol]*, escrita en 1989 para un intérprete que debe amplificar “el sonido de un auditorio casi hasta el nivel de retroalimentación”³².

Estas tres obras (y podría decirse, en realidad, que casi cualquier obra de Cage posterior a *4'33"*) pueden o deben ser entendidas como una invitación o una exhortación a realizar una escucha activa y atenta. En este sentido, Cage parecería coincidir con Lucier en aquella afirmación que se citaba al principio de estas páginas y según la cual “escuchar atentamente es más importante que hacer que el sonido ocurra”. En el apartado siguiente se examinarán algunos parecidos y también algunas diferencias entre ambos compositores con el fin de identificar los paralelismos y divergencias que existen entre *4'33"* y *I am sitting in a room*. Esta consideración en paralelo de las obras de Cage y de

³² Resulta interesante que, a diferencia de la partitura textual de *0'00"* (ver notas 26 y 27), donde se especificaba que debía evitarse la retroalimentación del sistema de amplificación, las instrucciones para la realización de *One³ = 4'33" (0' 00") + [símbolo clave de sol]* indiquen que los sonidos del auditorio deben amplificarse justo hasta el límite de la retroalimentación. Si bien no es este el lugar para analizar la obra de Cage en profundidad parecería que lo que antes era un factor indeseado (el *feedback* o la retroalimentación) ahora era incorporado como un elemento importante de la obra. Si en *0'00"* lo importante era el sonido de la acción que el intérprete debía realizar “disciplinadamente”, en *One³ = 4'33" (0' 00") + [símbolo clave de sol]* el interés parece recaer, en cambio, en el sonido del propio auditorio y su amplificación hasta el punto en el cual el sistema parecería empezar a retroalimentarse sin llegar a hacerlo: “You should arrange the sound system so that the whole hall is just on the edge of feedback... Not actually feeding back, but feeling like it might” (“Debe preparar el sistema de sonido de modo que toda la sala esté justo al borde de la retroalimentación... No realmente retroalimentándose, pero dejando sentir que podría hacerlo”) es la indicación que puede leerse en el fax que Cage mandó a Yutaka Fujishima, uno de los responsables del concierto que tendría lugar en Kyoto). Invitado inicialmente para interpretar *4'33"*, Cage propuso en su lugar esta otra pieza porque “el silencio había cambiado respecto a lo que había sido y quería hacerlo constar”. Si se decide destacar todo esto aquí es para señalar que en 1989, tres años antes de su muerte, Cage proponía un dispositivo que tanto en términos conceptuales como tecnológicos estaba mucho más cercano de la praxis de Lucier y de los otros miembros de Sonic Arts Union así como en sintonía con los principios y la estética del arte inspirado por la cibernética.

Lucier volverá a tomar toda su importancia en el apartado 4.4. de la cuarta parte de la tesis.

3.2. “No ideas but in things”: Lucier, pastor del sonido

Tal como se avanzaba en la primera parte, es habitual que el trabajo de Lucier se sitúe, por parte de críticos, teóricos e historiadores de la música, en la estela dejada por la música y la filosofía de Cage. Aunque la identificación detallada de los diversos paralelismos y diferencias entre el legado de ambos compositores resultaría sin duda muy interesante y podría arrojar multitud de cuestiones e ideas relevantes, este tipo de análisis comparativo no podrá ser realizado aquí en la extensión que merece ni tampoco forma parte, en realidad, de la argumentación que pretende desarrollar esta tesis. Con el propósito de señalar algunas cuestiones que habrán de resultar útiles en los siguientes capítulos, las líneas que siguen se limitarán a identificar algunos aspectos del diálogo (implícito y explícito) que, sin duda, existió entre Cage y Lucier, así como algunas diferencias que merecen ser apuntadas para destacar el carácter único de la comprensión sonora y la praxis compositiva del segundo.

Si bien la figura y la obra de Cage tuvieron una indiscutible influencia en los inicios de la trayectoria de Lucier, tanto su trabajo como sus investigaciones en el campo del sonido van más allá de las ideas y las metodologías propuestas por el que fuera uno de los principales padrinos de la música experimental. Tal como pretende poner de manifiesto esta tesis, podría decirse que el trabajo de Lucier supone una apertura aún más radical de los límites conceptuales, materiales, formales (y, tal como se verá más adelante, agenciales) de la práctica musical que el de Cage.

Aunque la voluntad y el empeño de Cage por descentrar el papel del autor-sujeto en el proceso de composición musical y reivindicar la importancia del sonido *en sí mismo* supuso, ciertamente, una revolución que iba a redefinir completamente la forma de concebir y realizar una obra musical, el trabajo de Lucier va unos pasos más allá para examinar y movilizar la vitalidad del sonido en su pura materialidad. Este interés por la dimensión material del sonido y no tanto por las formas de organizarlo (o desorganizarlo mediante procedimientos basados en el azar y la indeterminación como los empleados por Cage) supone una diferencia substancial entre ambos compositores. En la transcripción del seminario que realizó en el Ostrava Center for New Music en 2001, Lucier señala lo siguiente sobre la diferencia entre su trabajo y el de Cage:

Dejando de lado aquella primera pieza para ondas cerebrales [*Music for solo performer*], a John Cage nunca le gustó mi música. Pensaba que en ella había demasiada causa y efecto. El uso que Cage hacía del azar estaba precisamente destinado a interponerse entre la causa y su efecto. [Sin embargo], cuando se pulsa una tecla del piano también hay una causa y un efecto. Entonces le dije: “Bueno, esto es lo que yo hago. Lo que considero como causa y efecto muchas veces se convierte en una sorpresa. Nunca puedo predecir exactamente cuál será el efecto. Estas son cosas complejas, así que el efecto siempre es distinto (Lucier 2001: 32).

“Como antídoto a las operaciones basadas en el azar de Cage”, explicaba años más tarde Lucier durante una conversación junto a Gordon Mumma y Carmen Pardo,

yo empleo la neutralidad de los experimentos científicos como una forma de eliminar cualquier tipo de decisión personal de mis piezas. Mientras que las operaciones basadas en el azar pueden ser revisadas, todavía conservan los atributos de la indeterminación; los experimentos científicos [en cambio] deben ser exhaustivos e inexorables para sondear todas las posibilidades de una situación dada” (Lucier / Pardo 2009: 52).

Las palabras de Lucier resultan útiles para empezar a establecer la diferencia que aquí se pretende señalar entre su trabajo y el de Cage. Resulta revelador, en primer lugar, que Lucier se refiera a su forma de trabajar como un antídoto a las operaciones de azar de Cage. Si bien las obras de Lucier encajan perfectamente en aquella definición de música experimental según la cual la obra no debe ser juzgada en términos de éxito o fracaso sino aceptada como un acto cuyo resultado es desconocido, sus resultados y también sus objetivos son distintos de los de *4'33"* u otras obras del repertorio cageano. Así, la palabra experimental aplicada a las obras de Lucier parece hacer referencia ya no solo a una metodología aplicada a la creación sonora o musical sino también a una suerte de praxis científica que, más allá de crear unas condiciones determinadas para el acontecer sonoro, permite revelar ciertos aspectos del sonido, su materialidad y su carácter cambiante. La música experimental, señala Lucier aportando su propia comprensión del término, “no trata sobre algo, es algo” (Lucier 2007: 56).

Muchas de las composiciones de Cage posteriores a *4'33"* funcionan como dispositivos concebidos para dar lugar a un acontecimiento sonoro liberado de la subjetividad del compositor y de cualquier tipo de control ejercido por éste. Las de Lucier, en cambio, se

basan más bien en la simple, pero precisa disposición de diversos elementos y acciones que hacen posible el acontecer del sonido sin apenas mediaciones procedimentales, desvelando e intensificando su dimensión material y sus cualidades naturales. Si Cage proponía dejar que los sonidos fueran *ellos mismos*, más allá de la voluntad y las decisiones del sujeto-compositor, Lucier los entendía y los trataba como si éstos fueran una forma de vida frágil y misteriosa; extrañas criaturas del tiempo con una agencia propia y con las cuales es necesario interactuar para poder relacionarnos con ellas y así empezar a comprenderlas.

Este carácter afectivo-materialista del trabajo de Lucier queda plasmado en la frase “no ideas but in things”³³ (Williams 1983: 6), que el compositor tomó prestada del poeta William Carlos Williams para convertirla en una máxima que emplearía a menudo para resumir su filosofía compositiva y su particular comprensión del fenómeno sonoro. En las palabras de Williams parece resonar asimismo esa otra máxima, la de la fenomenología husserliana, que Martin Heidegger puso por escrito en *Ser y Tiempo*: “¡a las cosas mismas!” (Heidegger 2003: 51). No parece extraño, por lo tanto, que el trabajo de Lucier, se haya analizado frecuentemente desde premisas fenomenológicas alejadas de los cánones analíticos de la musicología o la teoría del arte. El compositor y crítico musical Kyle Gann, por ejemplo, ha descrito a Lucier como “un brillante conceptualizador del fenómeno sonoro” y “como un escultor del sonido, casi más artista conceptual que músico convencional” (Gann 1997: 164).

“Pienso en el sonido”, explica el propio Lucier, “en términos de longitudes de ondas sonoras, más cortas o más largas. Mi material de trabajo son estas longitudes del sonido, sus dimensiones físicas” (Lucier / Duckworth 1995: 42). En relación con esta comprensión materialista del sonido y a este modo de trabajar, el compositor James Tenney ha señalado que casi todas las composiciones de Lucier acostumbran a ser el resultado de una compleja interacción entre los elementos que participan en ellas. Se trataría, explica Tenney, de:

“una interferencia mutua (en forma de circunvolución, confrontación o colisión) entre dos o más sistemas (...) Uno de estos sistemas acostumbra a ser de origen natural (...), mientras que el otro es normalmente algún tipo de aparato o instrumento tecnológico. Es a causa del comportamiento esencialmente

³³ La frase puede traducirse aproximadamente como “No hay ideas sino en las cosas”. La traducción está extraída de la página web de la revista electrónica de literatura Altazor: <https://www.revistaaltazor.cl/william-carlos-williams/>. (enlace consultado el 10 de noviembre de 2023).

independiente de estos sistemas que interactúan entre sí que los resultados siempre son tan ricos, variados e impredecibles” (Tenney 1995: 18).

Así pues, en su mayor parte, el trabajo de Lucier no se corresponde tanto con “la voz elocuente de la naturaleza inarticulada” (Tenney 1995: 22), tal como sugiere el propio Tenney más adelante en el mismo texto, sino, más bien, con una particular forma de interacción entre lo articulado y lo inarticulado. Fruto de esta interacción entre dos o más elementos o sistemas de naturalezas distintas, las obras de Lucier acostumbran a tener como resultado algún tipo de manifestación o revelación fenoménica a través de la cual se produce una aparición del sonido y/o su intensificación.

Tal como explica la violonchelista y compositora Judith Hamann, entrevistada durante la investigación previa a esta tesis, el trabajo de Lucier casi siempre implica un “arraigamiento” y una “apertura”. Poniendo en relación el trabajo de Lucier con su propia práctica como compositora e intérprete, Hamann destaca la importancia que tiene en ambos casos la estrecha atención puesta en el sonido. Esta atención debe entenderse aquí tanto en un sentido de observación y toma de conciencia de aquello que se escucha en cada momento como de interés y cuidado por el sonido. “En muchas de mis piezas”, reconoce el propio Lucier, “es más importante que los intérpretes escuchen atentamente en lugar de hacer que los sonidos sucedan” (Lucier 2015: 80).

Hamann entiende el trabajo de Lucier como un ejercicio de “esfigmología o una forma de tomar el pulso a los sonidos”, de tal modo que las obras que resultan de este tipo de práctica consisten en un “acercamiento hacia el sonido” y una forma de “navegación” a través suyo. Así, las obras de Lucier nunca son espacios de escucha pasivos, sino que “están hechas de cuerpos, resonancias y relaciones”. El o la intérprete debe convertirse en “cómplice de la subjetividad y el movimiento del sonido; de sus inclinaciones y sus deseos”. La compositora se refiere a este tipo de creación sonora como “una forma de pastoreo o de cuidado” que no solo se ocupa de cuidar los sonidos como elementos separados y autónomos sino también del espacio y la “superficie de relación” (Hamann 2022) que se establece entre ellos.

En las palabras de Hamann se identifica nuevamente una clara resonancia con el pensamiento y la terminología heideggerianos. A la noción de “apertura”, que ya había aparecido más arriba en relación con el papel del silencio en la música de Cage, Hamann añade otros tres conceptos clave como son el arraigamiento, el cuidado y el pastoreo. Si bien cada uno de estos conceptos o “tropos hermenéuticos” (Cataldo 2006)

tiene un alcance distinto y ocupa un lugar diferente dentro de la obra de Heidegger, los tres pueden pensarse de forma conjunta y articulada en relación con la comprensión sonora y la praxis compositiva que Hamann identifica en el trabajo de Lucier.

La apertura del mundo (*Welterschließung*) es la condición de posibilidad del cuidado (*Sorge*) que el ser humano, entendido como ser-ahí (*Dasein*), dispensa a los entes (a los sonidos en este caso) a través de su comportarse; es decir, a través de su forma de mantenerse siempre abierto (mediante una escucha cuidadosa) hacia lo ente en su búsqueda del Ser (*Seyn*). Si el *Dasein* no es, como considera Heidegger, “el señor de lo ente” sino justamente “el pastor del Ser” (Heidegger 2001b: 281), el poeta (el músico o el artista sonoro en el caso que nos ocupa aquí), juntamente con el pensador, sería la figura más comprometida y entregada a este pastoreo del Ser. “Son los poetas los que fundan o dan lugar (*stiftet*) al Ser mismo” (Lozano 2004: 212).

“El lenguaje”, afirma Heidegger, “es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y los poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la medida que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian” (Heidegger 2001b: 259). Ahora bien, el nombrar del poeta, escribe Heidegger en otro lugar, “no consiste en que algo ya conocido antes sea provisto sólo de un nombre, sino en que al decir el poeta la palabra esencial (...) lo que es resulta nombrado como lo que es. Así es conocido como ente. [La] poesía es [la] auténtica fundación del Ser” (Heidegger 1983: 61). En unos términos similares, afirmaba Lucier más arriba, su música no pretende tratar sobre algo, sino que es algo.

Preguntada sobre la máxima de Cage según la cual se debería permitir a los sonidos ser *ellos mismos* y cómo ésta parece adquirir un significado distinto en la música de Lucier, Judith Hamann señala en el trabajo de éste una “responsividad” para con el sonido. De este modo, y aunque su implicación en el aparecer y el despliegue del sonido tiende a ser mínima, Lucier no renuncia, al contrario de Cage, a *estar ahí*. Su música, explica Hamann, siempre ocurre dentro de “un espacio de relación [;] un lugar situado entre los sonidos, los fenómenos y los artefactos que participan y dan forma a sus obras” (Hamann 2022). El propio Lucier expresa la misma idea cuando describe su trabajo en los términos siguientes:

[Siempre] pienso en alguna situación bonita en la que el sonido puede ser explorado y puede revelar algo; algo que no sabías que estaba allí (Lucier 2001: 35).

Aunque siempre sutil y respetuosa con la manifestación y la propagación del sonido, así como con sus interacciones con el espacio o con otros sonidos, esta “atención activa” (Hamann 2022) constituye una de las principales características de casi todas las creaciones de Lucier. Si Cage se interesaba por el fenómeno sonoro inarticulado y en libertad, Lucier se interesa, en cambio, por su estado naciente y por sus diversos modos de aparición; por el instante y el lugar de su acontecer, así como por su materialidad y por su capacidad de *ser, hacer y dejarse hacer*.

Podría decirse que Lucier retoma aquella comprensión hilozóica del sonido que Cage había adquirido a través de la influencia de Oscar Fischinger para llevarla un poco más allá. En lugar de conformarse, simplemente, con golpear un objeto para extraer de su interior un sonido, Lucier decide cooperar con ese sonido, participando en su manifestación, en su despliegue fenoménico y en sus modos de interactuar con aquello que le rodea. Para decirlo en las palabras de Haraway, la música de Lucier parece consistir en una práctica simpoiética; un *hacer-mundo-con* y *en compañía* del sonido.

Resulta interesante, en este sentido, tener en cuenta la larga experiencia que Lucier acumuló durante años como director de orquesta. Esta faceta parece cobrar todavía más sentido si se considera el término correspondiente en inglés, “conductor”, mucho más adecuada para describir el tipo de relación que Lucier establece con el sonido a través de su música. El o la conductora musical no produce él o ella misma el sonido, no lo *toca*, ni en el sentido de extraerlo de un instrumento ni en el de entrar en contacto con él, sino que se limita a conducirlo; a pastorearlo. La figura del director o conductor remite así también a la del *Homo Arbitr Formae* que Burnham proponía para describir el trabajo del artista que no trabaja físicamente con materiales u objetos sino con y a partir de sistemas.

Cabe señalar en relación con este compromiso activo de Lucier con el sonido la importancia del cuerpo y el papel que éste desempeña en casi todo su trabajo y muy especialmente en sus obras más tempranas. Tal como sucede en sus creaciones más recientes para ondas sinusoidales e instrumentos tradicionales, obras como *Music for solo performer*, *I am sitting in a room*, *Vespers* o *Bird and person dyning* requieren que el cuerpo del o la intérprete (muy a menudo, como ya se ha explicado, se trataba del cuerpo del mismo Lucier) se convierta, como decía Hamann, en cómplice del sonido, de sus inclinaciones y de sus deseos.

Tanto la presencia del cuerpo como el papel que éste desempeña representan otra diferencia importante entre el trabajo de Cage y el de Lucier. A pesar de que la irrupción del sonido de su propio cuerpo en el silencio de la cámara anecoica supuso una revelación que iba a transformar radicalmente su modo de pensar el sonido y trabajar con él, Cage no iba a poner el cuerpo en el centro de su música como sí lo haría Lucier. Más bien todo lo contrario. La constatación de que siempre hay algo que escuchar llevó a Cage a reivindicar el sonido en sí mismo y a inventar una metodología compositiva para que esto pudiera suceder, pero, salvo en algunas excepciones, la corporalidad del intérprete iba a mantenerse en un discreto segundo plano. Se trataría, en realidad, de saber retirarse para dejar de *estar ahí*, permitiendo así que los sonidos pudieran llegar a ser *ellos mismos*.

Para avanzar ya aquí el gesto filosófico de Maurice Merleau-Ponty, sobre el que se va a volver en el tercer capítulo, cabe mencionar al respecto de lo anterior la descripción que el filósofo ofrece de la relación que se establece entre un organista, su instrumento y la sonoridad que resulta del encuentro y la articulación entre ambos. El organista, escribe Merleau-Ponty, “mide el instrumento con su cuerpo, incorpora a sí direcciones y dimensiones, se instala en el órgano como uno se instala en una casa”. Sentado frente al instrumento, sus gestos “tienden unos vectores afectivos, descubren fuentes emocionales, crean un espacio expresivo como los gestos del augur delimitan el *templum*” (Merleau-Ponty 1993: 163).

De un modo similar, la obras de Lucier requieren el *estar-allí* de un cuerpo que escucha y *pastorea* el sonido; un *estar-allí* que delimita un espacio de expresión compartido, que *resuena* con el sonido y tiende vectores afectivos con los diversos elementos que participan en la obra. La acción de resonar cobra aquí todo su sentido si se entiende del modo que propone Jean-Luc Nancy: “la resonancia”, escribe: “es la pulsación de un espacio-tiempo a través y alrededor de un cuerpo. No se trata sólo de una vibración que me llega, sino de una oscilación del mundo a mí mismo y de mí mismo al mundo a través del cual los dos [tenemos] lugar” (Nancy 2021: 16).

Resulta interesante que, más o menos en el mismo momento (a principios de la década de los cincuenta), Cage y Lucier tuvieran sendas experiencias de carácter epifánico que, aun siendo de signo radicalmente contrario, guardaban una estrecha relación con la resonancia. Si Cage descubrió que el silencio no existía como posibilidad de vivencia en el espacio anti-resonante de la cámara anecoica, Lucier descubrió, por el contrario,

los efectos de la resonancia durante la marcha con su banda de música a través del túnel de acceso al Yale Bowl Stadium.

Es tentador e interesante pensar que pudieran haber sido precisamente estos episodios los que iban a moldear la sensibilidad y la filosofía sonora de cada uno de los dos compositores. Que, por un lado, el descubrimiento del sonido de su propio cuerpo en interior de la cámara anecoica encaminó a Cage hacia la tarea de liberar el sonido de la voluntad del compositor-sujeto y que, por el otro, la experiencia sonora en el túnel del estadio de Yale fue el origen del interés de Lucier por la materialidad de los sonidos, su propagación y la posibilidad de involucrarse y cooperar con ellos.

Antes de proseguir con el análisis de *I am sitting in a room* es conveniente para su mejor comprensión en términos estéticos y conceptuales contextualizar la obra de Lucier dentro del ecosistema artístico de su época e identificar, más allá de los parecidos y las diferencias con el trabajo de Cage, sus puntos de contacto y paralelismos con otras propuestas artísticas de signo diverso. Si bien, como ya se ha señalado anteriormente, el objetivo de este estudio no es en ningún caso establecer el estatuto disciplinario de la pieza, el siguiente apartado se propone examinarla a partir de algunos planteamientos teóricos y abordajes críticos desarrollados en aquella misma época en relación con diversos tipos de manifestaciones artísticas acontecidas también fuera del ámbito de la creación musical.

4. Intermedialidad y sonido en el campo expandido

Aunque Lucier siempre se consideró a sí mismo un compositor y su actividad, tanto artística como académica, se desarrolló casi exclusivamente en el terreno de la música, sus primeras obras fueron realizadas en un contexto marcado por la permeabilidad y la influencia cruzada entre disciplinas artísticas y prácticas creativas. “Muchas de las mejores obras que se realizan en la actualidad parecen deslizarse entre diferentes medios artísticos” (Higgins 2019: 73) escribía en 1966 el artista, compositor y poeta Dick Higgins en un artículo, titulado *Intermedia*, en el cual proponía este mismo concepto para referirse a aquellas obras de naturaleza híbrida situadas a medio camino entre dos o más disciplinas.

El carácter intermedia de este nuevo tipo de creaciones chocaba frontalmente con la teoría modernista y la estética formalista de Clement Greenberg, uno de los críticos de arte más influyentes de la época y uno de los principales promotores del expresionismo

abstracto. Lo que una obra de arte debería exponer y explicitar, creía y defendía Greenberg, era justamente “aquello que era único e irreductible no sólo en el arte en general, sino también en cada tipo de arte en particular. Cada tipo de creación debía determinar, a través de las operaciones que le eran propias, los efectos propios y exclusivos de ella (Greenberg 2010: 774)”

En un sentido radicalmente contrario, Higgins arremetía precisamente contra el carácter “puro” e “insípido” (Higgins 2019: 74) de aquellas obras que encajaban de forma precisa en un medio o disciplina artística determinada para oponerlo al de un arte intermedia (o inter-mediático) que tendría en el ready-made duchampiano uno de sus principales antecedentes conceptuales y metodológicos. “Parte de la razón por la que los objetos de Duchamp son fascinantes mientras la voz de Picasso se desvanece”, escribía Higgins provocativamente, “es que las piezas de Duchamp se encuentran realmente entre los medios, entre la escultura y algo más; mientras que Picasso es fácilmente clasificable como un adorno pintado” (Higgins 2019: 75).

En las palabras de Higgins se adivina el espíritu subversivo y anti-programático del colectivo Fluxus, fundado a principios de la década de los sesenta por George Maciunas bajo el influjo de la obra y las ideas de Cage. La Monte Young, George Brecht, Al Hansen o el propio Higgins fueron algunos de los integrantes de Fluxus que asistieron a las clases de composición experimental que el compositor realizó en la New School of Social Research de Nueva York a finales de la década de los cincuenta. Aquellas sesiones, en las que Cage discurría sobre las enseñanzas del Zen, la indeterminación, el azar y diversos recursos compositivos de signo experimental, fueron determinantes en la trayectoria de muchos de los artistas que iban a contribuir a una transformación profunda de las formas y el sentido del arte durante la segunda mitad del Siglo XX.

Aunque Fluxus no puede considerarse propiamente un movimiento sino más bien un colectivo o una red de artistas internacional en la que tuvieron cabida multitud de singularidades creativas, su influencia iba a ser decisiva en el desarrollo de prácticas tan diversas como la música de acción, el arte conceptual o el videoarte. De nuevo, estas etiquetas resultan problemáticas debido a la dificultad de determinar sus límites, así como su genealogía, que en muchos casos se remonta más allá incluso de la aparición del primer manifiesto Fluxus en 1963. Este tipo de manifestaciones, por otro lado, siguen transformándose en la actualidad a través de un proceso de hibridación constante con otras formas de creación que todavía hace más difícil considerarlas de forma discreta y aislada.

En cualquier caso, si se destacan aquí estas categorías en lugar de otras es para identificar algunos de sus rasgos y estrategias más reconocibles y para ponerlos en relación con *I am sitting in a room*, una obra que, para decirlo en la terminología de Higgins, hace valer su carácter intermedia al deslizarse entre diversos medios o disciplinas. Aun siendo involuntaria o inconsciente, es precisamente esta articulación de diversas metodologías, técnicas y estrategias discursivas pertenecientes a diversas disciplinas o categorías artísticas lo que confiere a la obra de Lucier su singularidad y su carácter único. A continuación, se explicarán brevemente estas categorías y se señalarán ciertos paralelismos entre sus manifestaciones y la pieza de Lucier.

4.1. Música de acción y música de no ficción

La música, especialmente en forma de concierto, fue uno de los principales modelos de acción y fuentes de inspiración de los artistas del grupo Fluxus. El nombre del grupo, que George Maciunas acuñó inspirándose en el pensamiento de Henri Bergson y su noción de “duración-pura”, hace alusión a una comprensión procesual y siempre cambiante de la acción artística. Esta cualidad musical, inherente a prácticamente cualquier obra o acontecimiento Fluxus, viene dada, entre otros motivos, por la utilización de instrucciones en forma de partitura y también por el hecho de que una misma obra puede ser realizada varias veces y de forma muy distinta por parte de diversas personas sin dejar de ser en cada una de estas realizaciones la misma obra.

Articulado en forma de música o no, el sonido tuvo un papel central en multitud de creaciones surgidas en el entorno de Fluxus. En muchos casos este sonido (o más bien ruido) se obtenía a partir de la subversión, el maltrato o incluso la destrucción de instrumentos musicales como el piano o el violín, considerados por muchos de los miembros del colectivo como símbolos de una comprensión tradicionalista y conservadora de la creación musical. Este tipo de estrategias cargadas de teatralidad tenían como objetivo principal liberar el sonido y reivindicar su autonomía más allá del lenguaje, las normas y las categorizaciones musicales.

La partitura, entendida como aquel espacio plano e inmóvil donde la expresión sonora quedaba fijada a través de la notación musical, también iba a ser subvertida para convertirse en un lugar para la experimentación. Los acordes y las notas escritas sobre el pentagrama iban a ser remplazadas por instrucciones textuales, elementos gráficos y formas de todo tipo, muchas veces resultantes de gestos corporales u otro tipo de acciones. Transgrediendo las normas de la escritura musical tradicional, la partitura se

transformaba de este modo “en un espacio abierto y eminentemente performativo, más parecido a un lienzo que a un texto destinado a una lectura atenta y disciplinada por parte de uno o más intérpretes” (Horta 2019: 15).

Una de las manifestaciones que iban a derivarse de esta comprensión radicalmente abierta y performativa de lo musical iba a ser la música de acción, una categoría que, nuevamente, se resiste a ser acotada de forma precisa debido a la multiplicidad de formatos y planteamientos. Haciendo referencia a la noción de intermedia propuesta por Higgins y al pensamiento de Gilles Deleuze y de Félix Guattari, Oscar Abril Ascaso define la música de acción como:

“[L]a ósmosis entre el gesto puro y el sonido liberado en el acontecimiento, en la acción (...) [S]i el arte de la performance es el mayor bastardo del arte de nuestro siglo, la música de acción es, por consiguiente, el primogénito bastardo del bastardo, un territorio ex-pósito por excelencia y, como tal, al margen de lo puesto y entregado a lo dado, algo molesto e incomprensible para los críticos del arte (más interesados en el multimedia que en el intermedia, por definirlo en los términos que acuñó el artista fluxus Dick Higgins). La música de acción es, en definitiva, un área intersticial, y un intermedia o, hablando deleuzianamente, una simbiosis rizomática entre la performance y el arte sonoro” (Abril 2004: 10-11).

Tal como sugiere Abril a partir de la discusión de su propia práctica artística, habría en la música de acción una voluntad de “intensificación” y “desterritorialización” de lo cotidiano (Abril 2004: 11). Este gesto coincide o responde en cierto sentido a la voluntad de abolir cualquier separación entre el arte y la vida que los artistas asociados al grupo Fluxus habían heredado, a través de Cage, del futurismo y del dadaísmo. En relación con el sonido y a la música, esta disolución de la frontera entre arte y vida a través de la intensificación de lo cotidiano queda perfectamente plasmada en la siguiente frase de George Brecht: “La música no es sólo lo que se oye o se escucha, sino todo lo que acontece. Los eventos son una ampliación de la música” (Brecht / Martin 1978: 84).

La idea de intensificación cobra todavía más sentido en este contexto si se pone en relación con el pensamiento estético y la comprensión del arte de John Dewey, uno de los principales referentes intelectuales y filosóficos de los miembros de Fluxus. Dewey describe las obras de arte como “formas refinadas e intensificadas de experiencia” (Dewey 1980: 3) o, para decirlo de otro modo, como aquellas manifestaciones a través de las cuales el artista “intensifica el sentimiento de una vivencia inmediata” (Dewey

1980: 6). Así, para comprender la obra, el espectador debe, en primer lugar, olvidar y dejar momentáneamente de lado la obra en sí misma y atender “a aquellas fuerzas y condiciones ordinarias de la experiencia que no acostumbramos a considerar como estéticas” (Dewey 1980: 4).

Así, y volviendo a Lucier, acciones tan aparentemente alejadas de la actividad y la voluntad artística como permanecer sentado con los ojos cerrados (*Music for solo performer*), navegar a través de un espacio guiándose a través del sonido (*Vespers*) o hablar en voz alta en el interior de una habitación (*I am sitting in a room*) se convierten a través de su intensificación y teatralización en algo parecido a una obra de música de acción. De un modo todavía más evidente que en *Action Music*, cuyo título remite directamente a la praxis musical de Fluxus, las obras que Lucier realizó durante la segunda mitad de la década de los sesenta acostumbran a basar su funcionamiento en una recontextualización o desterritorialización de una escena, vivencia o acción de cotidiana para convertirla en algo radicalmente nuevo e inesperado.

Todas estas obras, además, basan su funcionamiento en una serie de instrucciones donde se indica de forma detallada las diversas acciones u operaciones que el intérprete debe realizar para poder llevarlas a cabo. Las partituras textuales de Lucier funcionan, también en este sentido, de forma parecida a las de muchas otras obras realizadas en el entorno Fluxus y en el ámbito de la música de acción. Por un lado, estas instrucciones no presuponen ni requieren ningún tipo de habilidad especial por parte de sus intérpretes y por el otro su resultado es hasta cierto punto imprevisible. Es perfectamente comprensible entonces que, coincidiendo con su deseo de dejar atrás las convenciones de la composición tradicional, este tipo de recurso operativo despertara el interés de Lucier y decidiera adoptarlo para sus primeras obras.

Además de las similitudes y los paralelismos con las creaciones de Fluxus y la música de acción, las obras tempranas de Lucier también coinciden en sus planteamientos con aquello que la compositora Jennie Gottschalk ha denominado “música de no ficción”. Este tipo de música, escribe Gottschalk, “trata sobre el tiempo y el lugar en los que tiene lugar”, es transparente a ellos y les responde y los enmarca de tal modo que hace que aquello que antes era familiar “parezca muy especial” (Gottschalk 2016: 4). Cuando la música experimental se hace y se presenta de manera efectiva, sostiene Gottschalk, ésta es capaz de hablar sobre nuestra interacción con el mundo, “yendo desde el centro -lo que ya sabemos- hasta el margen -lo que no sabemos- y viceversa”, de tal modo que “nuevas realidades se hacen presentes junto a, o a veces incluso en lugar de, las

percepciones previas de nuestras propias vidas” (Gottschalk 2016: 4). La música de no ficción, en definitiva, no sugiere otros mundos, sino que fortalece las relaciones con este mundo. Así, si el creador de la obra, sostiene Gottschalk, se resiste a expresar su propia subjetividad, la pieza tiene entonces un mayor potencial para resonar con la experiencia única de cada uno de sus oyentes. “Este enfoque del sonido tiene el potencial de hablar, tanto directamente como por analogía, de la vida tal como ésta se vive” (Gottschalk 2016: 4).

La música de no ficción también propone un ejercicio de desterritorialización y reterritorialización de lo cotidiano o lo familiar a través del cual la obra consigue hablarnos directamente sobre nuestra vivencia e interacción con el mundo; no con el mundo imaginario de la música sino con este mundo. La música de no ficción promueve, en definitiva, un *estar-allí*; una resonancia para con el sonido y su acontecimiento que, como diría Nancy, funciona a la manera de una oscilación del mundo a mí mismo y de mí mismo al mundo a través del cual ambos tenemos lugar.

De este modo, y al margen de cualquier otra categorización disciplinaria más precisa o restrictiva, podría decirse que *I am sitting in a room* es un ejemplo de música de no ficción; una obra musical conceptual y procedimentalmente expandida que redundando en el lugar y en el tiempo en los que tiene lugar y que, a su vez, los desterritorializa y reterritorializa para dar lugar a una vivencia de la realidad radicalmente renovada. Lo familiar, para emplear la expresión de Gottschalk, se vuelve muy especial. Este aspecto de la pieza de Lucier será analizado a partir de una aproximación de tipo fenomenológico en la tercera parte de la tesis, donde se retomarán algunas ideas de John Dewey y se pondrán en relación con el pensamiento de Merleau-Ponty.

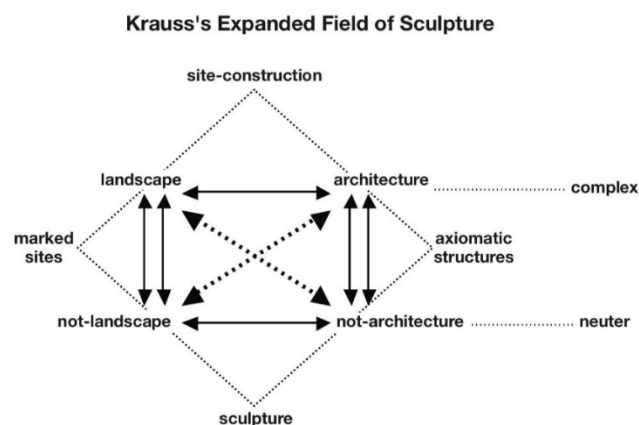
Sin alejarse demasiado de una comprensión “no ficcional” de lo musical, el siguiente apartado examinará la noción de campo expandido que Rossalind Krauss propuso a finales de la década de los setenta en relación con la práctica escultórica y que Seth Kim-Cohen retomaría tres décadas después para aplicarlo al ámbito de la creación sonora. A partir de las aportaciones de Krauss y de Cohen se tratará de pensar la obra *I am sitting in a room* a partir de un campo expandido de la práctica sonora y de examinarla a partir de la noción de lo no-coclear propuesta por el segundo.

4.2. Práctica sonora en el campo expandido y arte sonoro no-coclear

Entre mediados de la década de los sesenta y finales de los de los setenta, el concepto de escultura había aglutinado tal cantidad de manifestaciones y de ídoles tan diversas que esta heterogeneidad amenazaba con hacer colapsar el sentido mismo de la categoría. “Sabemos y no sabemos qué es la escultura” (Krauss 1979: 33) escribía en un artículo publicado en la revista *October* la crítica Rosalind Krauss para dar cuenta de la multiplicidad de formas y metodologías escultóricas surgidas en el seno de movimientos como el minimalismo, el post-minimalismo, el arte povera o el land art.

Con el desvanecimiento de la antigua lógica del monumento, que Krauss situaba a finales del siglo XIX, la escultura se había adentrado en un nuevo territorio y algunas de sus características más arraigadas a lo largo de la historia, como el uso de cierto tipo de materiales, su vinculación a un lugar determinado o su carácter representativo, empezaron a ser dejadas de lado. Lo que hasta entonces se había llamado escultura empezaba a incorporar nuevos materiales, nuevas metodologías y a articularse con el espacio de formas radicalmente nuevas.

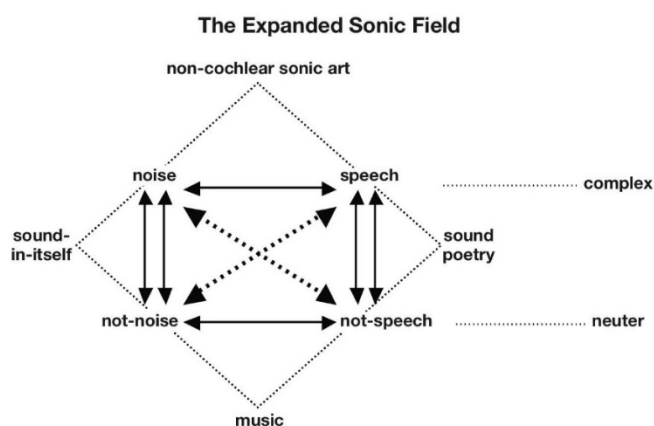
Inmersa en una especie de tierra de nadie, la escultura se había convertido en aquello que “estaba sobre o frente a un edificio y que no era el propio edificio, aquello que estaba en el paisaje y que no era propiamente el paisaje (...) [o] aquello que [aun estando] en una habitación no [era] realmente la habitación” (Krauss 1979: 36). La escultura asumía así “la condición de su lógica inversa y se convertía en pura negatividad: una combinación de exclusiones. La escultura, podría decirse, había dejado de ser una positividad para convertirse en la categoría que resultaba de la suma del no-paisaje y la no-arquitectura” (Krauss 1979: 36). Es a partir de esta suma o doble exclusión que Krauss plantea la noción de un campo expandido de la escultura y lo ilustra con el diagrama siguiente.



El diagrama de Krauss sirve para identificar diversas manifestaciones que aun respondiendo al nombre de escultura habían dejado de corresponderse con el sentido tradicional del término. Entendida dentro de su campo expandido, la escultura se había convertido en una “ausencia ontológica [;] en una combinación de exclusiones” (Krauss 1979: 36). La escultura propiamente dicha, tal como muestra el diagrama, ya no era simplemente aquello que se definía por no ser ni arquitectura ni paisaje sino un término más situado en “la periferia de un campo en el que existen otras posibilidades estructuradas de formas diferentes” (Krauss 1979: 38).

El interés de la propuesta de Krauss en relación con *I am sitting in a room* es doble. Por un lado, el concepto de campo expandido y su representación en forma de esquema ponen de manifiesto la limitada utilidad que las categorías artísticas tradicionales tenían ya en aquella época para definir el estatuto de unas obras que, tal como señalaba Higgins, se deslizaban frecuentemente entre diversos medios artísticos. Lejos de ser exclusiva de la escultura, y tal como se ha explicado, esta tendencia también podía identificarse en el ámbito de la música, así como, por ejemplo, en el del cine.

La propuesta de Krauss, sin embargo, todavía resulta más interesante en el contexto del análisis de la obra de Lucier porque, treinta años después, el crítico Seth Kim-Cohen iba a tomarlo como referencia para elaborar su propia versión del mismo esquema aplicándolo al terreno del sonido. Sustituyendo los diversos elementos del diagrama original por otros que podrían considerarse más o menos análogos o equivalentes, Kim-Cohen elabora una propuesta de campo expandido de la creación sonora con la voluntad de “destacar ciertas presunciones” (Kim-Cohen 2009: 155) relativas a las artes del sonido. El esquema de Kim-Cohen es el siguiente.



Si bien una discusión pormenorizada de la propuesta que Kim-Cohen desarrolla en su libro requeriría mucho más espacio del que se dispone y no contribuiría de forma sustancial a la argumentación que se pretende desarrollar aquí, el sentido general de su planteamiento y los diversos elementos que integran su versión del diagrama de Krauss pueden ser de ayuda para pensar *I am sitting in a room* a partir de su condición de obra intermedia y para situar la obra de Lucier dentro de un campo expandido de la creación sonora. Antes de ello, sin embargo, es imprescindible hacer ciertas aclaraciones sobre el esquema de Kim-Cohen e identificar algunas diferencias importantes respecto al original.

En el lugar donde Krauss situaba la arquitectura Kim-Cohen introduce el concepto “*speech*”, descrito de forma sorprendentemente escueta como “*built sound*” (“sonido construido”) (Kim-Cohen 2009: 156); y allí donde antes se leía “paisaje” ahora aparece el concepto “*noise*” (“ruido”), descrito como el “sonido ambiental no intencionado de un entorno (natural o no)” (Kim-Cohen 2009: 156). De la combinación entre “*speech*” y su contrario, “*not-speech*”, resulta el término “*sound poetry*” (“poesía sonora”), sobre el que Kim-Cohen reconoce no tener nada que decir, añadiendo que prefiere dejarla en manos de sus “colegas en el ámbito de la teoría y la historia de la literatura” (Kim-Cohen 2009: 157). Finalmente, de la combinación entre “*no-ruido*” (“*not-noise*”) y el “sonido no construido” (“*not-speech*”) va a surgir el término “música”.

Situando la música en el vértice inferior, allí donde Krauss había ubicado la escultura, Kim-Cohen parece querer dar a entender que en su versión del esquema esta es la categoría a partir de la cual se articula el campo expandido correspondiente. No habría, escribe Kim-Cohen en la primera de diversas alusiones a Derrida, “un afuera de la música” (“*there is no extra-music*”) (Kim-Cohen 2009: 107). El diagrama de Kim-Cohen, sin embargo, no pretende ser (y así lo indica su título) una representación del campo expandido de la música sino del campo expandido de la creación sonora en general. Este detalle es importante porque el diagrama cobra entonces un sentido distinto al de Krauss, siendo la música un elemento más dentro del campo expandido en lugar de aquella ausencia ontológica (para usar las palabras de Krauss) que el diagrama pretende representar. Para Kim-Cohen la práctica sonora expandida sería “aquella que incluye siempre al espectador”, así como

la consideración de las relaciones con y entre el proceso y el producto, el espacio de producción versus el espacio de recepción, el tiempo de realización en relación con el tiempo de recepción. Luego están la historia y la tradición, las

convenciones del lugar del encuentro, el contexto de su presentación y audición, amplificación, grabación, reproducción. Nada está fuera de los límites [de esta práctica sonora expandida] (Kim-Cohen 2009: 107).

Por otro lado, y también a diferencia de la propuesta de Krauss, Kim-Cohen va a establecer (cabe decir que de un modo un tanto arbitrario y poco justificado) una serie de preferencias (podría decirse que ideológicas) sobre los diversos términos incluidos en su versión del esquema. Así, el “sonido-en-sí-mismo” (“*sound-in-itself*”), que resulta de la combinación entre el ruido y el no-ruido y que Kim-Cohen ejemplifica con las creaciones de John Cage y su alegato sobre la necesidad de dejar a los sonidos ser “ellos mismos”, representaría un tipo de manifestación sonora de poco interés por el hecho de estar desprovista de un significado de tipo textual y conceptual.

Para argumentar su posición respecto aquellas creaciones sonoras que se inscriben en la categoría del sonido-en-sí-mismo, Kim-Cohen se sirve de la crítica planteada por Jacques Derrida al pensamiento fenomenológico y a la noción de autopresencia (o presencia a sí del cogito). “Tanto el silencio-como-sonido como el sonido-en-sí-mismo” (ambas nociones remiten de forma clara a la filosofía compositiva y la comprensión sonora de Cage), asegura Kim-Cohen:

“aceptan el sonido como una especie de dios, un signo unificador y unificado. Esto equivale a la misma premisa insostenible sobre la que se equilibra la construcción fenomenológica. Sostiene que la autopresencia tiene lugar en el *Augenblick*, en un abrir y cerrar de ojos. Ocurre tan rápido, es tan aparente, que no requiere signos, ni representación. Este es exactamente el punto en el que Derrida inserta la cuña y el edificio fenomenológico de Husserl se derrumba. El sonido en sí mismo es tan inconcebible como la autopresencia; el *Ohrenblick* [el abrir y el cerrar del oído] es tan imposible como el *Augenblick*” (Kim-Cohen 2009: 259).

El valor y el interés del “arte sonoro no-coclear” (“*non-coclear sonic art*”) residiría, en cambio, en su carga textual y conceptual. Surgido de la combinación entre las categorías de ruido y sonido no construido³⁴, el arte sonoro no coclear, escribe Kim-Cohen,

³⁴ Uno de los problemas que presenta el diagrama de Kim-Cohen radica, precisamente, en la confusión que generan entre ellos los conceptos “ruido” y “sonido no construido”. Sin precisar cuál es exactamente la diferencia entre estos dos conceptos resulta difícil entender por qué la combinación de ambos da lugar a la categoría “arte sonoro no coclear”. Si bien el sentido de este último término sí se explica en el texto, su encaje dentro del diagrama y el tipo de relación que guarda con el resto resulta más confusa. El sentido impreciso del concepto “speech” (“sonido no-construido”) y la decisión de no profundizar ni elaborar la

“funciona lingüísticamente y, por lo tanto, puede ser leído tanto como escuchado” (Kim-Cohen 2009: 156). Inspirado en el arte no-retiniano que reivindicaba Marcel Duchamp, este es el término que Kim-Cohen privilegia sobre los otros tres que aparecen en su diagrama y muy especialmente sobre el “sonido-en-sí-mismo”, contra el que el autor arremete insistentemente a lo largo de todo su libro.

Del mismo modo que el arte visual no-retiniano de Duchamp es capaz de formular preguntas que el ojo no puede responder por sí solo, entonces un arte sonoro no coclear sería aquel que consigue “apelar a exigencias fuera del alcance del oído” (Kim-Cohen 2009: xxi). Esto no significa, aclara Kim-Cohen, que el ojo o el oído sean negados o descartados ya que un arte sonoro conceptual debe involucrar necesariamente “tanto a lo no coclear como a lo coclear, y la huella constituyente de cada uno en el otro” (Kim-Cohen 2009: xxi). En este punto el crítico vuelve a recurrir a Derrida e incluye la siguiente cita:

No tenemos, pues, problema en una elección entre dos líneas de pensamiento. Más bien hay que meditar la circularidad que indefinidamente hace pasar una dentro de la otra. Y, repitiendo rigurosamente este círculo en su propia posibilidad histórica, dejar quizá producirse en la diferencia de la repetición, un desplazamiento elíptico: deficiente sin duda, pero de una cierta deficiencia que todavía no es, o no es ya, ausencia, negatividad, no-ser, carencia, silencio (Derrida en Kim-Cohen 2010: xxii).

Siguiendo esta misma línea de razonamiento, Kim-Cohen puntualiza que el ‘no’ de no-coclear no es una negación ni una eliminación. No es tampoco, en los términos de Derrida, una ausencia, una negatividad, un no-ser o una carencia. Y, sobre todo, señala, no implica en ningún caso un carácter silencioso de la obra. Un arte sonoro no-coclear no debe ni puede “hacer oídos sordos al mundo” y, a su vez, debe poder responder “a demandas, convenciones, formas y contenidos no necesariamente restringidos al ámbito de lo sonoro”. Esto sí, vuelve a insistir Kim-Cohen, un arte sonoro no-coclear siempre mantiene “un saludable escepticismo hacia la noción del sonido-en-sí-mismo” (Kim-Cohen 2009: xxii).

Esta comprensión de lo no-coclear, sin embargo, parece contradecirse con el comentario de determinadas obras que Kim-Cohen va a desarrollar más adelante. Dos

categoría de “sound poetry” (“poesía sonora”) también contribuyen a restar consistencia conceptual al diagrama de Kim-Cohen.

de estas obras son *4'33"* y *I am sitting in a room*. Para destacar la importancia y el interés de la pieza de Lucier, el autor la sitúa en una posición ligeramente inferior a la de Cage en "el panteón de la práctica sonora americana de posguerra" (Kim-Cohen 2009: 186). Sorprendentemente (y de nuevo sin una argumentación demasiado convincente) Kim-Cohen considera que *4'33"* no puede entenderse como un ejemplo de arte sonoro no-coclear debido a un planteamiento conceptual que, según su opinión, resulta "inconsistente" (Kim-Cohen 2009: 160) y demasiado arraigado a la experiencia del sonido-en-sí-mismo.

Si bien otros críticos y teóricos vinculados al ámbito de la práctica sonora, como Douglas Kahn, han cuestionado con argumentos más sólidos el alcance político de *4'33"* y su autonomía respecto al paradigma musical, la crítica de Kim-Cohen no parece ir más allá de la *boutade* en clave posestructuralista. Independientemente de los "mitos" (Kim-Cohen 2009: 160) que rodean *4'33"* y que tanto recelo despiertan en Kim-Cohen, el valor conceptual de la obra de Cage y su capacidad de apelar a exigencias fuera del alcance del oído (para usar las palabras del propio autor) resultan indiscutibles. La problematización de la ontología musical y del papel de la autoría, la subversión de la expectativa del público asistente o el cuestionamiento del estatuto y del sentido mismo de las ideas de auditorio y concierto son sólo algunas de las cuestiones de naturaleza conceptual (e incluso podría añadirse que política) planteadas por *4'33"* que, por algún motivo, Kim-Cohen prefiere pasar por alto.

Kim-Cohen sí reconoce, en cambio, el carácter conceptual y no-coclear de *I am sitting in a room*. En la pieza de Lucier, escribe Kim-Cohen,

[diversos] elementos que tradicionalmente se conciben operando en diferentes registros y en diferentes fases de la existencia de la obra se filtran unos en el espacio y el tiempo de los demás. El texto es tanto el contenido de la obra como las instrucciones para la obra. El proceso, dictado y descrito por el texto, no viene a dar lugar simplemente a la forma de la obra; también está sujeto a ella. Ese proceso, esa forma, toma el texto como su contenido. La partitura del compositor, que normalmente se piensa como algo anterior a la materialización de la obra, está imbricada en el acto de materialización. Realizar la obra no requiere interpretación, traducción o manipulación por parte del ejecutante. La elaboración de la obra se logra mediante el proceso, que en este caso son también las instrucciones, también el contenido, también la descripción (la copia del catálogo o las notas del programa). Incluso el título no es más que una

sinécdoque: una invocación de la-parte-por-el-todo de todo lo demás (Kim-Cohen 2009: 188).

Después de este párrafo, en el que se apuntan diversas ideas importantes sobre el funcionamiento de la obra y sobre la compleja articulación técnica y conceptual que se establece entre los diversos elementos que forman parte de la misma, Kim-Cohen sigue insistiendo en la importancia de su dimensión extra-sonora, destacando por ejemplo el papel que juegan en ella el lenguaje y la voz. En *I am sitting in a room*, escribe Kim-Cohen, la voz de Lucier parece gastarle “una broma cruel al oyente, repitiendo [a la búsqueda de] una confirmación semántica, mientras que al mismo tiempo erosiona la claridad sonora que hace posible el significado” (Kim-Cohen 2009: 190).

Sin embargo, para concluir su análisis de la pieza, Kim-Cohen da un paso más y sugiere que, con el fin de evitar poner el oído sobre el sonido-en-sí-mismo e impedir así una escucha de la obra demasiado sesgada hacia lo fenomenológico, tal vez “no sería necesario -o a lo mejor incluso *no se debería-* escuchar *I am sitting in a room*” (Kim-Cohen 2009: 193). Nuevamente, las palabras de Kim-Cohen reinciden en la *boutade* y la provocación anti-fenomenológica. Una provocación que, por otro lado, entra en contradicción con aquella circularidad entre lo coclear y lo no coclear y la huella constituyente de cada uno en el otro que antes había señalado a partir de la lectura de Derrida. A las palabras de Kim-Cohen se oponen frontalmente estas otras de Maurice Merleau-Ponty, autor sobre el que se volverá a hablar ampliamente en el siguiente capítulo. La obra de arte, escribe el pensador francés,

es una totalidad carnal donde la significación no es libre, por así decirlo, sino ligada, cautiva de todos los signos, de todos los detalles que me la manifiestan, de manera que, como la cosa percibida, la obra de arte se ve o se entiende y ninguna definición, ningún análisis, por precioso que retroactivamente pueda ser y para hacer el inventario de tal experiencia, podría reemplazar la experiencia perceptiva y directa que hago de ella (...) ¿Queremos decir que en arte únicamente la forma importa, y no lo que se dice? De ninguna manera. Queremos decir que la forma y el fondo, lo que se dice y la manera en que se dice, no pueden existir por separado (Merleau Ponty 2003: 61-63).

Coincidiendo con la afirmación Merleau-Ponty, y tal como se avanzaba en la primera parte, una de las premisas de esta tesis es que para entender (en el doble sentido del verbo francés) *I am sitting in a room* el oyente debe necesariamente escuchar la obra

para descubrir los múltiples modos de aparición y espacios de apropiación (en las palabras de Peter Szendy) que ésta le reserva. Tal como el propio Kim-Cohen afirma siguiendo a Derrida, un arte sonoro no-coclear no sólo puede implicar lo coclear (la experiencia directa del sonido) sino que en muchos casos la articulación de su sentido depende justamente del contenido estrictamente sonoro de aquello que se introduce por el conducto auditivo y resuena en el interior de la cóclea.

La noción de un arte sonoro no-coclear representa, sin duda, una valiosa contribución al ámbito de la teoría del arte del sonido y una herramienta muy útil en el contexto de la discusión sobre las diversas posibilidades conceptuales y discursivas de la creación sonora. Sin embargo, en su empeño por evitar cualquier proximidad o concesión al sonido-en-sí-mismo, Kim-Cohen termina excediéndose en su reivindicación de un arte sonoro que debe ser leído tanto o más que escuchado. Aunque acierta cuando afirma que una obra sonora no-coclear no tiene necesariamente que producir sonido, su exigencia de un arte que debe ser conceptual antes que sonoro termina atrapando a Kim-Cohen en una especie de cámara anecoica posestructuralista donde el texto parece tener que anteceder siempre al sonido.

Sobre el lugar que podría ocupar *I am sitting in a room* en el diagrama de Kim-Cohen cabe señalar diversas cuestiones. Si bien la obra de Lucier se ajusta a la categoría de un arte sonoro conceptual o no-coclear, la transformación de la voz de Lucier y el deslizamiento progresivo desde lo lingüístico hacia lo musical durante el transcurso de la pieza permitiría situarla en cualquiera de las otras cuatro coordenadas que propone Kim-Cohen. También, como se explicará más adelante, en el de la poesía sonora que el autor decide no comentar. Es precisamente este carácter ontológicamente ambiguo y cambiante que resulta de la imbricación recíproca entre los diversos elementos que forman parte de *I am sitting in a room*, del pliegue y el repliegue de los unos sobre los otros, lo que hace de ella una obra única y de tan difícil (sino imposible) categorización.

Efectivamente, las palabras de Lucier pueden o deben escucharse de un modo no-coclear, atendiendo a las ideas que enuncian y a la descripción del proceso que anticipan. Con cada nueva repetición de la frase inicial, sin embargo, estas mismas palabras son escuchadas y procesadas como puro sonido (como sonido-en-sí-mismo) por el micrófono y por la habitación, respondiendo ésta a través de su reverberación. Durante el transcurso de la pieza el sentido de las palabras se desvanece a medida que la resonancia erosiona su contenido semántico. Este deslizamiento progresivo desde lo lingüístico hacia lo sonoro, o para decirlo en los términos de Kim-Cohen, desde el sonido

construido al sonido no construido (o más bien deconstruido), puede entenderse como una forma de poesía sonora donde la voz y el lenguaje aumentan su capacidad de decir mediante una suplementación sonora. Por último, lo que se escucha al final de la pieza, cuando las palabras de Lucier se han desvanecido completamente, no es más que una composición electroacústica de aires minimalistas. Dicho de otro modo: música.

La obra de Lucier, por lo tanto, representa la totalidad de las diversas categorías que Kim-Cohen propone en su diagrama, pero entendiéndolas no en relación con un entramado de pares dialécticamente enfrentados ni a una estructura cuaternaria donde cada una de ellas excluye al resto, sino como una articulación de las unas con las otras en la que se afirma su circularidad y complementariedad conceptual. Para seguir con Derrida y tomando prestada una frase que el crítico Brian Kane escribe sobre la obra *Presque Rien* del compositor Luc Ferrari, el oyente de *I am sitting in a room* “debe negociar la relación aporética entre *écouter* y *entendre*, la oscilación entre tensión y *adéquation*, el espaciamento o ‘différance’ entre sentido y sensación” (Kane 2014: 129).

Entendida de este modo, *I am sitting in a room* se ajusta a la noción de un arte “post-medio” que Rosalind Krauss iba a proponer veinte años después de la publicación de su artículo sobre el campo expandido de la escultura para describir las obras del arte de signo conceptual. Más que deslizarse entre disciplinas, a la manera de una obra intermedia, la pieza de Lucier parece trascender la misma noción de medio (el medio sonoro en este caso) para “rarificarlo” (Krauss 1999: 10) e intensificar su vivencia en un sentido similar al que proponía John Dewey. Así, el núcleo y el motor conceptual de *I am sitting in a room* parecería residir en aquello que Douglas Kahn describía como una amplificación *in vitro* de la belleza de una idea.

Esta depuración de la idea o del concepto a través de la intensificación del sonido que sirve de medio para la pieza, sin embargo, no consiste en un ejercicio formalista. No se trata en ningún caso de exponer o explicitar la esencia o la especificidad del medio como defendía la estética modernista de Greenberg sino de explorar, justamente, su carácter expandido y su imbricación con aquello que queda fuera de él: el espacio, el lenguaje, la tecnología, la música... Entre el arte post-medio y el pensamiento postestructuralista, señala Krauss, existe algo así como una “resonancia” (Krauss 1999: 32). Tal como había señalado Derrida, agrega la autora:

“[L]a idea de un interior separado o no contaminado por un exterior era una quimera, una ficción metafísica. Ya sea el interior de la obra de arte frente a su

contexto, o la interioridad de un momento vivido de experiencia frente a su repetición en la memoria o a través de signos escritos, lo que la deconstrucción se dedicaba a dismantelar era la idea de lo *propio*, tanto en el sentido de lo propio/idéntico -como en [una frase del tipo] ‘la visión es lo propio de las artes visuales’- como en el sentido de lo limpio o lo puro en [otra frase como] ‘la abstracción purifica la pintura de todas aquellas cosas, como el espacio narrativo o escultórico, que son no es propio de ella’. Que esta pureza estaba siempre ya invadida por un afuera, más aún, ella misma sólo podía constituirse a través de la introyección misma de ese afuera, fue el argumento montado para hundir la supuesta autonomía de la experiencia estética, o la posible pureza de un medio artístico, o la presunta separación de una determinada disciplina intelectual. Lo autoidéntico se reveló como lo autodiferente y, por lo tanto, se disolvió en él” (Krauss 1999: 32).

Es precisamente a partir de este tipo de comprensión post-medio y de resonancias post-estructuralistas que *I am sitting in a room* puede ser pensada como una obra de arte conceptual. En el siguiente apartado se revisará el sentido histórico de esta categoría y se pondrá en relación con las nociones de desmaterialización y proceso.

5. *I am sitting in a room* como idea-máquina: desmaterialización, conceptualismo, performatividad y proceso

“El arte conceptual”, escribe la crítica Lucy R. Lippard, no es tanto un movimiento como “una amplia gama de fenómenos [ocurridos] a lo largo de un determinado periodo de tiempo”. Es por este motivo, señala, que “no existe una razón precisa para justificar ciertas inclusiones y exclusiones” (Lippard 2004: 33). O, tal vez, como sugiere Joseph Kosuth, no se trataría en realidad de excluir nada sino más bien de incorporarlo todo. Al fin y al cabo, asegura Kosuth, “todo el arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque el arte sólo existe conceptualmente” (Kosuth 1999: 164). En un sentido similar, se pregunta Peter Osborne, “¿No es acaso todo el arte contemporáneo en cierta medida conceptual? ¿O es que existe un arte absolutamente aconceptual?” (Osborne 2006: 15).

Siguiendo el mismo tipo de planteamiento inclusivo que proponen Lippard, Kosuth y Osborne, y tal como se avanzaba en el primer capítulo, *I am sitting in a room* será entendida aquí como una obra de arte conceptual, es decir, como una creación donde la idea o el concepto anteceden y prevalecen sobre sus resultados formales, estéticos

o expresivos. De nuevo en las palabras de Lippard, en las obras de arte conceptual “la idea tiene suma importancia y su forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o *desmaterializada*” (Lippard 2004: 8). Tal como reconoce Lippard, sin embargo, el concepto de desmaterialización resulta un tanto impreciso, puesto que un trozo de papel o una fotografía son al fin y al cabo tan materiales “como una tonelada de plomo” (Lippard 2004: 33). Así, para precisar el sentido de sus palabras, la autora señala que una obra conceptual sería aquella que implica una “retirada del énfasis sobre los aspectos materiales” (Lippard 2004: 33).

Aunque, tal como se argumentará en la cuarta parte de la tesis, la cuestión de la materialidad no puede ser ajena al análisis de *I am sitting in a room*, es importante por el momento considerar la obra en relación con la noción de desmaterialización. Por un lado, las palabras que explican el proceso en el que se basa la pieza y que, a su vez, le sirven de material sonoro se desmaterializan progresivamente durante el transcurso de la misma. En este sentido, *I am sitting in a room* puede entenderse, al fin y al cabo, como una obra *sobre* la desmaterialización. O, más precisamente, sobre la desmaterialización (o rarefacción o transmutación) del lenguaje. A través del efecto reiterado de su propia repetición y de su resonancia en la habitación, las palabras de Lucier se convierten en una amalgama sonora donde las unas se funden con las otras, adquiriendo una nueva forma y un nuevo sentido que ya no es de tipo discursivo ni depende de la estabilidad material de la cadena signifiante inicial.

Tanto la dimensión conceptual de *I am sitting in a room* como el modo en el que el proceso de desmaterialización opera en ella también se ponen de manifiesto cuando se considera la obra a partir de su carácter y su planteamiento performático. Tal como apunta Osborne, la importancia de la performance en relación con la praxis del arte conceptual radica en su capacidad de:

transformar y experimentar con las relaciones entre sus elementos, así como de transgredir las formas establecidas (...) Por un lado, la performance puede considerarse una *desmaterialización* o disolución paradójica de la objetualidad en el tiempo, por medio del movimiento, en el mismo acto de encarnación de la obra. Por el otro, siempre va acompañada de medios de representación suplementarios que la prefiguran, conservan o reconstituyen, *rematerializándola* a través de distintos modos materiales de registro de su forma ideal (Osborne 2006: 21).

Respecto a lo anterior cabe puntualizar que, igual que tantas otras performances y aún después de la muerte de su autor, *I am sitting in a room* continúa siendo una obra potencial e infinitamente replicable. Si bien los dos primeros registros de la pieza (realizados en 1970 y 1980 en la ciudad de Middletown en el salón de la primera y de la segunda residencia de Lucier respectivamente) siguen considerándose las dos versiones originales y ostentan cierta cualidad aurática en el sentido benjaminiano, la pieza de Lucier puede o debe seguir entendiéndose como un dispositivo conceptual generativo. O para decirlo de otro modo: una idea. Es interesante en este sentido destacar la frecuencia con la que Lucier hace referencia a las ideas como el principal motor de arranque de sus composiciones. Tal como explica el compositor durante una de sus entrevistas con Douglas Simon:

Siempre tengo varias ideas en la cabeza que pueden convertirse en piezas o no. Debo esperar hasta que las ideas se aclaren para entender cómo usarlas. Pero a menudo, si realmente entiendo el principio de la idea, la realización del trabajo final ocurre rápidamente (Lucier / Simon 1980: 102).

De nuevo en conversación con Simon, Lucier insiste sobre la misma cuestión:

Mi trabajo está más relacionado con las ideas que con la música. [La cantante] Joan La Barbara la llama "supermúsica". [Dice] que mis piezas masajean su cerebro, que cuando empiezan la empujan casi al borde de la ira [porque] se ve obligada a pensar mucho cuando las escucha o las interpreta (Lucier / Simon 1980: 168).

Con relación al papel que ocupan las ideas en el trabajo de Lucier y en *I am sitting in a room* en particular parece apropiado revisar la definición de arte conceptual que Sol LeWitt proponía en 1967 en sus "Parágrafos sobre arte conceptual":

Cuando un artista usa una forma artística conceptual, significa que todos los planes y decisiones se toman previamente y la ejecución es un asunto secundario. La idea se transforma en una máquina que hace arte. Este tipo de arte no es teórico o ilustrativo de teorías; es intuitivo, está comprometido con todo tipo de procesos mentales y no tiene propósito. Suele ser libre e independiente de la habilidad del artista como artesano. El objetivo de un artista involucrado en el arte conceptual es hacer que su obra sea mentalmente interesante para el espectador, y por lo tanto querrá transformarla en algo

emocionalmente seco. Sin embargo, no hay razón para suponer que el artista conceptual quiera aburrir al observador. Sólo la expectativa de una patada emocional, a lo que nos acostumbra el arte expresionista, es lo que podría disuadir al observador de percibir este tipo de arte” (LeWitt 1967: 12).

Las palabras de LeWitt, escritas tres años antes de la primera realización de *I am sitting in a room*, parecen describir punto por punto la obra de Lucier. La idea que antecede la realización de la pieza y que Lucier lee en voz alta al principio de la misma a modo de explicación de lo que ocurrirá a continuación es el aspecto más importante de la pieza y de ella se deriva cualquier aspecto ulterior. Por otro lado, la obra no tiene un propósito teórico o ilustrativo de teorías, tal como señala de manera explícita Lucier cuando advierte que no considera la actividad que realiza como una demostración de un hecho físico (“I don’t regard this activity as a demonstration of a physical fact”).

Coincidiendo de nuevo con lo que apunta LeWitt en su descripción de la obra conceptual, Lucier quiso asegurarse de minimizar cualquier atisbo de intencionalidad expresiva al escoger la voz en lugar de uno o más instrumentos musicales para la realización de *I am sitting in a room*. De hecho, tal como le confesaba a Simon en una de las citas incluidas en el primer capítulo, Lucier consideraba que tal vez había sido un error indicar en las instrucciones que el o la ejecutante era libre de utilizar cualquier otra frase distinta a la original. El temor de Lucier era que el contenido de la frase empleada pudiera ser demasiado poético e interfiriera así en la claridad de la idea que se encuentra en el origen mismo de *I am sitting in a room*. La obra, en los términos de LeWitt y tal como la imagina Lucier, debe evitar pues cualquier tipo de “patada emocional”. Así, aunque la progresiva transformación de las palabras de Lucier en una masa de frecuencias resonantes parecida a una composición minimalista puede percibirse en cierto modo como un deslizamiento desde lo puramente lingüístico hacia lo poético, la progresión de la pieza es radicalmente anticlimática y, como diría LeWitt, “emocionalmente seca”. El propio Lucier reconoce que, si hay algún tipo de poesía en su trabajo, esta se sitúa más cerca de la ciencia o de la fenomenología que de lo estrictamente musical³⁵.

³⁵ “Siento interés”, explica Lucier en una de sus conversaciones con Douglas Simon, “por la poesía de lo que solíamos considerar como ciencia. No sé porque me atrajo esa idea; no hay nada en mi pasado que lo hubiera predicho. En cualquier caso, me educaron para creer que mis intereses en el mundo eran puramente “artísticos” y que cualquier esfuerzo científico estaba más allá de mí (...) Siempre pensé que el mundo se dividía en dos clases de personas, poetas y gente práctica, y que mientras la gente práctica dirigía el mundo, los poetas tenían visiones al respecto. Sentí que el punto de vista científico sólo rozaba la superficie; los artistas eran realmente las personas más brillantes de la tierra. Ahora me doy cuenta de que no hay diferencia entre ciencia y arte. Mi primer acercamiento a la música fue ‘artístico’, pero no tuve mucho éxito (...) No me inspiré hasta que comencé a investigar sucesos naturales simples (...) En algunos aspectos parezco un fenomenólogo. Prefiero descubrir nuevas situaciones sonoras que inventar nuevas formas de

Otro aspecto de *I am sitting in a room* que merece ser destacado con relación a su carácter de obra conceptual es su desarrollo en forma de proceso. Aunque lo que habitualmente se denomina arte procesual incluye multitud de manifestaciones artísticas distintas y muchas de ellas son anteriores a la aparición del arte conceptual, el planteamiento de las obras a la manera de procesos fue una praxis habitual entre muchos de los artistas que primaban la idea y la desmaterialización en su trabajo. En el siguiente apartado se examinan las composiciones *It's Gonna Rain* (1965) y *Pendulum music* (1968) del compositor Steve Reich, dos obras que también se basan en el diseño y la puesta en marcha de un proceso del que se deriva la propia obra. A partir de estas dos obras se introducirán algunas cuestiones apuntadas por Deleuze y Guattari sobre la duración y la inmanencia en el terreno de lo musical que serán muy relevantes también en el análisis de *I am sitting in a room*.

5.1. Excurso: *It's Gonna Rain* (1965) y *Pendulum music* (1968) de Steve Reich

Realizada cinco años antes que *I am sitting in a room*, la obra de Steve Reich *It's Gonna Rain* (1965) comparte diversos aspectos conceptuales y metodológicos con la pieza de Lucier. El parecido más evidente es que la voz humana es la única fuente sonora de las dos obras y que ésta se ve sometida en ambas a un proceso de transformación que la despoja progresivamente de su sentido lingüístico. Cabe destacar también el uso de la cinta magnética, que en ninguno de los dos casos se limita al almacenamiento de la voz, sino que también desempeña un papel activo en el funcionamiento y el desarrollo de ambas piezas. Descrita por Reich como su "Opus 1", *It's Gonna Rain* constituye el primer ejemplo de *phasing*, una técnica que el compositor iba a emplear posteriormente en algunas de sus piezas más conocidas como *Piano Phase* (1967), *Violin Phase* (1967), *Phase Patterns* (1970) o *Drumming* (1971), todas ellas escritas para instrumentos musicales.

Descubierta de forma accidental por Reich mientras hacía sonar simultáneamente una misma grabación en dos magnetófonos distintos, la técnica del *phasing* basa su funcionamiento en la desincronización progresiva entre un fragmento sonoro y su copia a causa de una pequeña diferencia entre sus respectivas velocidades de reproducción. A medida que este pequeño desfase, inicialmente imperceptible, se incrementa a lo largo del tiempo, las notas musicales o las sílabas de las palabras contenidas en ambos

combinar materiales. Cada vez que pienso en cambiar de dirección, en hacer algo más popular o atractivo para un público más amplio, pierdo el interés muy rápidamente, así que sigo mis instintos y sigo creando piezas con ondas cerebrales, ecos, resonancias espaciales, cuerdas vibrantes y otros fenómenos naturales y tratar de poner a las personas en relaciones armoniosas con ellos. (Lucier / Simon 1980: 169-170)

fragmentos empiezan a desincronizarse y a solaparse, interfiriendo las unas con las otras y creando una serie de patrones rítmicos que se modifican durante todo el proceso. Al final del mismo, cuando las dos grabaciones vuelven a sincronizarse, los dos fragmentos sonoros suenan nuevamente al unísono momentáneamente antes de empezar a desincronizarse otra vez.

En un texto dedicado a *It's Gonna Rain* Reich explica el origen y el funcionamiento de la obra y señala ciertos aspectos que revelan diversos puntos en común con *I am sitting in a room*³⁶. Al final del mismo texto Reich señala la importancia de la decisión de emplear la voz humana como material para su composición, un aspecto que, tal como ya se ha señalado anteriormente, es también central en la obra de Lucier y que será abordado en profundidad en la cuarta parte de la tesis:

Usar la voz de una persona en particular no es como configurar un texto, es configurar un ser humano. Un ser humano se personifica por su voz. Si me grabas, mis cadencias, mi forma de hablar son tan mías como cualquier fotografía mía. Cuando otras personas lo escuchan, sienten la presencia de una persona. Cuando esa persona comienza a extenderse, multiplicarse y desmoronarse, como sucede en *It's Gonna Rain*, hay una identificación muy fuerte con aquel ser humano que atraviesa esta magia poco común (Reich 2002: 21).

Las similitudes entre las piezas de Reich y Lucier son evidentes. El uso simplificado de la tecnología, su desarrollo en forma de proceso gradual, la centralidad de la voz como material sonoro o la progresiva obliteración del lenguaje que tiene lugar en ambas obras son elementos más que suficientes para constatar una evidente relación de vecindad metodológica y conceptual entre *It's Gonna Rain* y *I am sitting in a room*. No sorprende

³⁶ "A fines de 1964", escribe Reich, "grabé una cinta en Union Square, en San Francisco, [donde se puede escuchar la voz de] un predicador llamado Brother Walter realizando un sermón sobre el diluvio. Me impresionó la calidad melódica, casi musical, de su discurso. A principios de 1965, comencé a crear bucles de cinta con su voz, enfatizando la musicalidad de su discurso (...) En lugar de ponerle música a las palabras, simplemente escogí aquellos segmentos de la voz que me atraían intuitivamente como material musical. Mi interés original por la música electrónica era la posibilidad de trabajar con voz grabada (...) Mi problema entonces era encontrar alguna forma nueva de trabajar con la repetición como técnica musical. Mi primera idea fue reproducir en bucle y de forma simultánea la misma grabación creando algún tipo de relación particular, ya que algunas de mis piezas anteriores habían tratado con dos o más instrumentos idénticos tocando las mismas notas a la vez. En el proceso de tratar de alinear dos bucles de cinta idénticos al unísono (...), descubrí que la música más interesante de todas se hacía simplemente alineando los bucles al unísono y dejando que éstos se desincronizaran lentamente entre sí. Mientras escuchaba este proceso de cambio de fase gradual, comencé a darme cuenta de que era una forma extraordinaria de estructura musical. Este proceso me pareció una forma de pasar por una serie de relaciones entre dos identidades sin tener nunca transiciones. Se trataba de un proceso musical continuo e ininterrumpido" (Reich 2002: 19-20).

en este sentido que Lucier haya manifestado en más de una ocasión la impresión que le causó el descubrimiento de las composiciones para voz y cinta magnética que Reich empezó a crear a mediados de los sesenta empleando la técnica del *phasing*:

[Aquel] fue un gran descubrimiento. Era como si estuviera ocurriendo un milagro. (...) Nunca había escuchado nada parecido (...) Una vez el proceso comienza (...) el compositor ya no decide lo que está pasando en cada momento. La primera vez que escuché la pieza fue como si una bombilla se encendiera sobre mi cabeza. [Aquello era algo] maravillosamente nuevo, tanto en el uso directo de la tecnología como en la propuesta de Steve sobre lo que podía llegar a considerarse como una forma musical (Lucier 2012: 104-105).

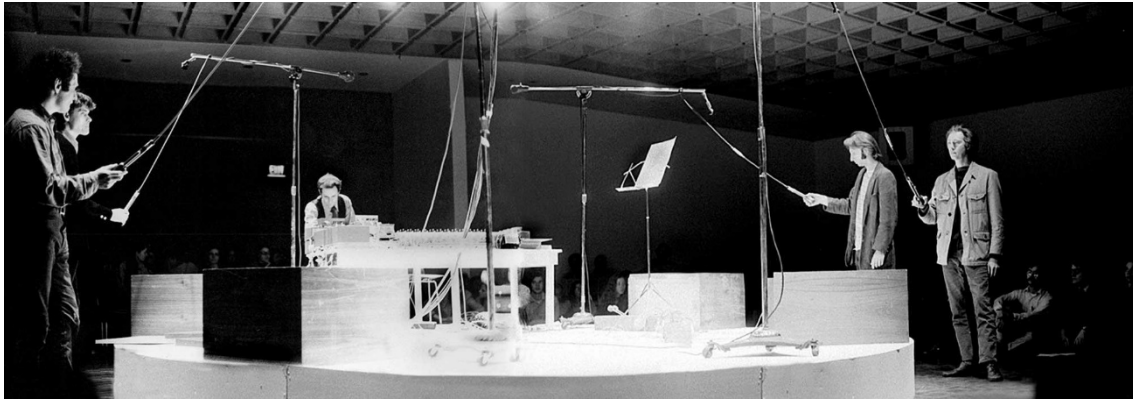
A diferencia de Lucier, Reich estaba mucho más familiarizado con las prácticas del post-minimalismo y el arte conceptual y expuesto, por lo tanto, a toda una serie de ideas y metodologías que iban a transformar su comprensión de la práctica compositiva y de la música en general. En este sentido, la imagen de la bombilla encendiéndose sobre la cabeza de Lucier resulta muy gráfica e ilustrativa del impacto que supuso el descubrimiento de la obra de Reich y la importancia que ésta debió tener durante la conceptualización y la realización de *I am sitting in a room*. Si bien, tal como ya se ha explicado, fue el físico Edmond Dewan quién le proporcionó originalmente la idea para la realización de la obra, no parece descabellado pensar que el descubrimiento de la obra de Reich unos pocos años antes le sirviera a Lucier para confiar en su intuición y decidirse a realizar aquella pieza para voz y cinta magnética.

Reich es también el autor de la performance *Pendulum Music (For Microphones, Amplifiers Speakers and Performers)*, una obra que, en su primera ejecución, realizada en 1969 en el Whitney Museum of American Art, contó con la participación del escultor Richard Serra, el compositor James Tenney, el video-artista Bruce Nauman y el músico y cineasta Michael Snow. La performance consiste en una sucesión de sonidos producidos por el *feedback* (o retroalimentación) generado por una serie de micrófonos suspendidos sobre diversos altavoces. Sujetados e impulsados por los cuatro participantes de la performance, los micrófonos oscilan sobre los altavoces describiendo un movimiento pendular. En su paso por encima del altavoz, cada micrófono genera un sonido en forma de pitido agudo. Según las indicaciones de Reich, la pieza “finaliza poco después de que todos los micrófonos se detengan y queden suspendidos sobre los altavoces, generando un tono continuo. Los participantes desconectarán entonces los cables eléctricos que alimentan a los amplificadores” (Reich 2002: 32).

Tanto *Pendulum Music* como *It's Gonna Rain* ejemplifican de forma precisa algunas de las ideas que Reich expone en su texto *Music as a gradual process*, publicado por primera vez en el catálogo de la exposición *Anti-Illusion: Procedure / Materials*, celebrada en el Whitney Museum en 1969. El objetivo de escribir el texto, explica Reich, era el de “aclararme a mí mismo lo que estaba haciendo” (Reich 2002: 34). A través de una serie de observaciones en forma de aforismos (inspirados, probablemente, por los *Paragraphs on Conceptual Art* que Sol LeWitt había publicado un año antes en la revista *Artforum*), Reich describe una forma de composición basada en procesos. En el texto Reich no se ocupa de procesos de composición sino de piezas musicales que son literalmente procesos: “lo que me interesa es un proceso de composición y un resultado musical que son una y la misma cosa” (Reich 2002: 34). Para facilitar una escucha atenta y detallada, señala, “un proceso musical debería desarrollarse de forma extremadamente gradual” (Reich 2002: 34).



Steve Reich



De izquierda a derecha: Richard Serra, James Tenney, Steve Reich, Bruce Nauman y Michael Snow durante la ejecución de *Pendulum Music* realizada el 27 mayo de 1969.

Reich también distingue su comprensión de proceso de aquel otro que puede identificarse en la obra de John Cage. “Cage”, aclara Reich, “ha utilizado procesos y, efectivamente, ha aceptado sus resultados, pero los procesos que puso en práctica eran compositivos y no se podían escuchar cuando la pieza era interpretada (...). Los procesos de composición y la música que se obtiene [de ellos] no tienen una conexión audible” (Reich 2002: 35). Asimismo, el tipo de procesos que describe Reich en su texto funcionan a la manera de un “particular e impersonal ritual de liberación” (Reich 2002: 34). La acción de concentrarse en este proceso musical, señala el compositor, “hace posible un desplazamiento de la atención hacia el exterior, más allá de *él*, de *ella*, de *tú* o de *mí* [;] hacia *ello*” (Reich 2002: 36).

Todo lo que apunta Reich puede aplicarse tanto a *It's Gonna Rain* o *Pendulum Music* como a *I am sitting in a room*. El proceso en el que se basa cada una de estas tres obras constituye, en realidad, la propia obra; todas ellas han sido realizadas con dispositivos electromecánicos en lugar de instrumentos musicales y tanto su funcionamiento como sus efectos están más allá del control y las decisiones del compositor o la persona que las ejecuta. Es importante destacar este último aspecto, que Reich describe como un particular e impersonal ritual de liberación, por su proximidad con aquel desplazamiento del acto creativo fuera de los límites de la intencionalidad expresiva o representativa del artista que, anteriormente, ha sido señalada en relación con la pieza *4'33"* de Cage.

Tanto las dos obras de Reich como la de Lucier suponen en este sentido un replanteamiento y una resignificación de aquella voluntad cageana de *dejar de estar ahí* de la que iba a resultar *4'33"* y muchas otras obras posteriores de su autor. En *It's Gonna Rain*, *Pendulum Music* o *I am sitting in a room* no se trata ya, como señala Reich, de utilizar procesos compositivos para desvincularse de la realización de obra y aceptar sus resultados, sino de concebir procesos que *son* a su vez el resultado musical de la

obra. Esta concepción tautológica de la obra, donde el proceso es lo mismo que la pieza musical y viceversa, coincide con aquella noción de una idea-máquina que hace arte que LeWitt describía en sus *Parágrafos Sobre Arte Conceptual*.

Aunque pueda resultar un tanto sorprendente (y hasta cierto punto, tal como suele ocurrir con cualquier etiqueta, inexacto) algunas de las composiciones que coincidían con la descripción de Reich iban a ser también las primeras en recibir, a principios de los años setenta, el calificativo de música minimalista. La primera vez que el término minimalista fue aplicado al ámbito de lo musical fue en un artículo del compositor y crítico Tom Johnson, titulado *The Minimal Slow-Motion Approach* y publicado el 30 de marzo de 1972 en el semanario *The Village Voice*. El texto de Johnson era una crónica de un concierto en el que se interpretaron tres piezas: *The Queen of the South* de Alvin Lucier, *Journal of Private Lives* de Mary Lucier y *A Sagging and Reading Room* de Stuart Marshall.

Sin entrar en detalles sobre cada una de las tres piezas incluidas en el programa de aquel concierto, es interesante reproducir aquí las palabras que, treinta años después, el propio Johnson iba a escribir sobre lo que pudo escuchar aquel día:

Las experiencias mínimas de las que estaba hablando no tenían nada que ver con el tipo de música que la gente iba a denominar minimalista unos años más tarde (...) Fue un concierto con pocos elementos musicales, mucho texto e imágenes visuales, y para mí este hecho enfatiza la facilidad con la que las ideas mínimas se mueven entre lo auditivo, lo visual y lo verbal (...) Diez años después, la música minimalista era ya ampliamente conocida, pero la mayor parte del público sólo conocía un tipo particular de música, que se puede etiquetar más exactamente como "música repetitiva". (...) Cuando [en 1982] leí en el semanario nacional *Newsweek* que "los creadores del minimalismo son Terry Riley, Steve Reich y Phil Glass", no pude resistirme a escribir una respuesta sarcástica [que titulé] *Los minimalistas originales* (Johnson 2001: 122-124).

Maryanne Amacher, Robert Ashley, David Behrman, Annea Lockwood, Alvin Lucier, Max Neuhaus, Pauline Oliveros o La Monte Young son sólo algunos de los más de veinte nombres que Johnson reivindicaba en aquel texto como las figuras auténticamente pioneras del minimalismo musical. Resulta muy relevante en el contexto de esta tesis que Lucier figure en la lista que Johnson decidió elaborar para enmendar el sentido

incorrecto que según su opinión había adquirido aquella etiqueta que, con mayor o menor acierto, él mismo había acuñado algunos años antes.

La distinción de Johnson entre una música minimalista y otra repetitiva incide sobre la importancia que la idea tenía para el compositor y crítico en la articulación de la pieza. Cuando Johnson habla de ideas mínimas destaca el valor conceptual de la idea, su planteamiento y su aplicación práctica por encima de su estructura y su resultado sonoro. Lo que Johnson entiende por música minimalista parece corresponderse pues con una forma particular de música experimental donde el aspecto procedimental y conceptual representan la parte verdaderamente importante de la obra. Si en la música de Cage, tal como había afirmado él mismo, lo que se hacía valer eran los sonidos, en la música minimalista que describe Johnson lo que se hace valer es la idea.

Aunque decidiera excluir a Reich de su lista de minimalistas originales (parecería que en el momento de escribir el artículo debía tener en mente sus obras de ritmos repetitivos más conocidas) cabe aventurar que Johnson podría (o, más bien, debería) reconocer en *It's Gonna Rain* y en *Pendulum Music* diversas de las características que él mismo distinguía como propias y distintivas de las composiciones minimalistas. Lo mismo cabría decir de *I am sitting in a room*, una obra que, igual que las de Reich, coincide con diversos de los puntos que Johnson iba a incluir en una nueva definición de la música minimalista publicada en 1990:

La idea del minimalismo es mucho más amplia de lo que la mayoría de la gente cree. Incluye, por definición, cualquier música que funcione con materiales limitados o mínimos: piezas que usan solo unas pocas notas, o piezas que usan solo unas pocas palabras de texto, o piezas escritas para instrumentos muy limitados, como platillos antiguos, ruedas de bicicleta o vasos de whisky. Incluye piezas que sostienen un estruendo electrónico básico durante mucho tiempo. Incluye piezas realizadas exclusivamente a partir de grabaciones de ríos y arroyos. Incluye piezas que se mueven en círculos interminables. Incluye piezas que configuran un muro inmóvil de sonido de saxofón. Incluye piezas que tardan mucho tiempo en pasar gradualmente de un tipo de música a otro. Incluye piezas que permiten todos los tonos posibles, siempre que estén entre las notas do y re. Incluye piezas que ralentizan el tempo a dos o tres notas por minuto (Johnson 2001: 128).

Independientemente de si se decide entenderlas como obras de música experimental, de música de acción, de música de no ficción, de arte procesual o de música minimalista, *I am sitting in a room* e *It's Gonna Rain* comparten todavía otro aspecto importante en términos de, ya no su categorización artística, sino su sentido como dispositivos o articulaciones filosóficas. Considerando su funcionamiento en forma de proceso y a su estructura tautológica, donde la idea, la realización y la obra son una y la misma cosa, tanto la pieza de Lucier como la de Reich destacan por su forma de desplegarse dentro de lo que Deleuze y Guattari denominan un plano sonoro inmanente. Algunos músicos modernos, escriben,

oponen al plano trascendente de organización, que supuestamente ha dominado toda la música clásica occidental, un plano sonoro inmanente, siempre dado con lo que da, que permite percibir lo imperceptible, y que ya solo contiene velocidades y lentitudes diferenciales en una especie de chapoteo molecular (...) O más bien se trata de una liberación del tiempo, Aiôn, tiempo no pulsado para una música flotante, como dice Boulez, música electrónica en la que las formas son sustituidas por puras modificaciones de velocidad. John Cage es sin duda el primero que ha desplegado lo más perfectamente posible ese plano fijo sonoro que afirma un proceso frente a toda estructura y génesis, un tiempo flotante frente al tiempo pulsado o el *tempo*, una experimentación frente a toda interpretación, y en el que tanto el silencio como el reposo sonoro señalan el estado absoluto del movimiento (Deleuze y Guattari 2002: 267).

Si bien la noción de un tiempo no pulsado o flotante que proponen Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* resulta perfectamente identificable tanto en *I am sitting in a room* como en *It's Gonna Rain*, la cuestión de la inmanencia en ambas obras se identifica de un modo todavía más claro cuando se lee este otro fragmento, muy similar al anterior, extraído de las páginas de *Diálogos*:

Ciertos músicos contemporáneos han desarrollado al máximo la idea práctica de un plano inmanente cuyo principio de organización ya no está enmascarado, sino que el proceso debe ser oído al mismo tiempo que el resultado; en el que si se conservan las formas es para liberar variaciones de velocidad entre partículas o moléculas sonoras [y] en el que, si se conservan los temas, los motivos y los sujetos, es para liberar afectos flotantes (Deleuze y Parnet 1980: 106-107).

Basadas y articuladas ellas mismas a partir de una *idea-máquina-proceso* que produce arte, las obras de Lucier y Reich son perfectamente ejemplares de una música donde la repetición no implica en ningún caso una repetitividad de lo mismo sino justamente un ejercicio de diferenciación radical de un mismo contenido sonoro a lo largo del tiempo. Tanto *I am sitting in a room* como *It's Gonna Rain* escapan de aquel plano trascendente, regido por la "organización" y "la ley" (Deleuze y Parnet 1980: 103-104) y que sería el propio de la música clásica, para situarse en aquel otro, opuesto al primero, que Deleuze denomina plano de la inmanencia o de la "consistencia" (Deleuze y Parnet 1980: 104). Este plano, señala Deleuze,

no conoce más que relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, entre elementos no formados, relativamente no formados, moléculas o partículas arrastradas por los flujos. Tampoco tiene nada que ver con los sujetos, sino más bien con las llamadas «haecceidades» (...) Una haecceidad puede durar tanto tiempo, e incluso más, que el tiempo necesario para el desarrollo de una forma y para la evolución de un sujeto. Pero no se trata del mismo tipo de tiempo: tiempo flotante, líneas flotantes del Aión por oposición a Cronos. Las haecceidades no son más que grados de fuerza que se componen, y a los que corresponde un poder de afectar y de ser afectado, afectos activos o pasivos, intensidades (Deleuze y Parnet 1980: 104).

Tal como señalaba Lucier en el apartado anterior, una composición de música experimental no *trata sobre algo*, sino que ella misma es *algo*. En un sentido similar, Reich asegura que lo que le interesa no es un proceso de composición del que, a posteriori, va a resultar una obra sino *un proceso y un resultado musical que son una y la misma cosa*. Con sus observaciones, ambos compositores parecen señalar hacia ese mismo plano de inmanencia o consistencia que Deleuze describe y pone explícitamente en relación con la creación sonora. El filósofo, de hecho, hace en *Diálogos* una alusión directa a Reich, del que asegura que "su música es la más lenta de las músicas, pero logra hacernos percibir todas las velocidades diferenciales" (Deleuze y Parnet 1980: 39).

Tanto *I am sitting in a room* como *It's Gonna Rain* se despliegan procesualmente en un plano donde no hay ya sujetos sino variaciones de velocidad entre elementos no formados o relativamente no formados; moléculas o partículas sonoras arrastradas por su propia haecceidad o acontecimiento. Así, a lo largo de su devenir y su despliegue espacio-temporal, ambas piezas producen líneas de fuerza, ritmos, flujos, afectos e intensidades que no dejan de afectarse recíprocamente a lo largo de todo el proceso.

Por último, y todavía en relación con la propuesta de Deleuze y Guattari, podría decirse que las obras de Reich y de Lucier no sólo funcionan conceptualmente en tanto que ideas-máquina que producen arte en el sentido de LeWitt sino también por su proximidad procedimental con la noción deleuziana y guattariana de concepto. A diferencia del carácter eminentemente visual y representativo de la idea (del griego ἰδέα 'aspecto, apariencia, forma' o relacionado con el εἶδος eîdos, 'vista, visión, aspecto'), el concepto, escriben Deleuze y Guattari,

no viene dado, es creado, hay que crearlo; no está formado, se plantea a sí mismo en sí mismo, autoposición. Ambas cosas están implicadas, puesto que lo que es verdaderamente creado, de la materia viva a la obra de arte, goza por este hecho mismo de una autoposición de sí mismo, o de un carácter autopoietico a través del cual se lo reconoce (Deleuze y Guattari 2011: 17).

Tal como señalan Deleuze y Guattari (y también, aunque en otras palabras, Lucier y Reich), habría en las obras sonoras que se despliegan en el plano de la inmanencia una cualidad autorresonante y una estructura intensiva que las distingue de aquellas otras que pertenecen al plano trascendente. Adentrándose de lleno en un paradigma compositivo que estaría más allá de la indeterminación y de la no-obstrucción cageanas, *I am sitting in a room* e *It's Gonna Rain* no se limitan a desterritorializar y territorializar el tiempo cronológico (*a des-pulsarlo* y *re-pulsarlo*, podría decirse) sino que ellas mismas se afirman inmanentemente como duraciones intensivas; como puros agenciamientos sonoros y como conceptos sonoros en el sentido de Deleuze y Guattari.

6. ¿Arte sonoro?

Antes de dar por concluido este segundo capítulo, dedicado a la contextualización histórica y al análisis estético de *I am sitting in a room*, es necesario examinar el sentido de la noción de arte sonoro. En este apartado se revisarán las opiniones de diversos autores sobre esta categoría y se la interrogará de forma crítica para establecer hasta qué punto y de qué modo resulta útil considerar la obra de Lucier en relación con ella. Es precisamente dentro de esta (supuesta) disciplina donde buena parte de la crítica y la teoría dedicadas a la creación sonora viene ubicando desde hace tiempo la pieza de Lucier. Esta etiqueta, como cualquier otra, parece oscurecer u ocultar nuevamente el carácter conceptual y/o, como diría Krauss, post-mediático, de *I am sitting in a room*. Tal como se ha expuesto en los apartados anteriores, el valor artístico y filosófico de la pieza

de Lucier reside más allá de sus características formales y de su especificidad respecto a una categoría u otra.

Además de figurar, como señalaba Seth Kim-Cohen, en el panteón de la música experimental americana de posguerra, *I am sitting in a room* es una de aquellas creaciones que tampoco acostumbra a faltar en las listas donde se pretende enumerar las obras de referencia del arte sonoro. Tanto es así, que en enero del año 2000 la pieza de Lucier dio su nombre a una exposición colectiva y de carácter histórico organizada en el museo Whitney de Nueva York bajo el título *I Am Sitting in a Room: Sound Works by American Artists 1950-2000*. En el artículo que Kyle Gann escribió para The New York Times sobre la muestra, titulado *It's Sound, It's Art, and Some Call It Music*, el crítico citaba las palabras del dramaturgo y novelista William Hogeland, quién en una ocasión había comentado irónicamente que “ya tenemos un arte escénico: se llama teatro” (Gann 2000).

En un sentido similar al del comentario de Hogeland, Gann sugiere que la categoría de arte sonoro tal vez debería entenderse como un “útil eufemismo histórico” (Gann 2000) empleado para designar cierto tipo de manifestaciones musicales más bien heterodoxas. En el mismo artículo, donde se afirma que *I am sitting in a room* “es un clásico del arte sonoro si es que hay algo que merezca ser llamado así” (Gann 2000), Gann describe la categoría del modo siguiente:

El término [arte sonoro] parece connotar la actividad de trabajar directamente con el sonido, sin notación musical ni intérpretes como intermediarios. Así, la categoría de arte sonoro puede incluir aquellas obras sonoras realizadas por personas sin formación musical, como los artistas visuales (...) La mayor parte del arte sonoro acostumbra a ser electrónico, aunque algunas de sus obras se basan en el uso de la voz o el texto (...) La exposición [organizada por el museo Whitney] promete ser una mirada a la música de finales del siglo XX desde el punto de vista del arte visual. No hay nada de malo en eso: ciertamente es un punto de vista rico e interesante, y un cambio refrescante de la visión frecuentemente solipsista del mundo de la nueva música. Como a la mayor parte del público, a los practicantes de las artes visuales no les importa mucho el análisis técnico de la música, pero son más receptivos que la mayoría de los músicos a la imaginación y la falta de convencionalismos (Gann 2000).

Para Gann, una de las figuras más renombradas en el ámbito de la crítica musical contemporánea, el arte sonoro se correspondería con aquel conjunto de prácticas y manifestaciones que emplean el sonido de modos o con finalidades no estrictamente musicales. En la introducción del libro *Sound by Artists*, editado por Dan Lander y Micah Lexier y donde se incluyen los textos de diversos creadores que trabajan con el sonido, Lander señala la dificultad que supone hablar de arte sonoro y también destaca la compleja relación que existe entre esta categoría y la música:

A pesar de toda la actividad artística dedicada a la exploración del sonido y sus posibilidades expresivas, no existe un movimiento que podamos denominar arte sonoro como tal. El sonido tiene multitud de funciones y muy a menudo se combina con otros medios. En consecuencia no es posible distinguir una modalidad artística específica como lo hacemos con otras prácticas (...) Resulta difícil identificar un 'arte del sonido' por su proximidad histórica con la música (...) La imposición de una comprensión musical sobre un conjunto de sonidos que de otro modo, en un contexto cotidiano, tendrían sentidos no-musicales nos sitúa en un callejón sin salida: cualquier sonido es música (...) Despojar de sentido los ruidos de nuestro mundo (fetichizando el oído y olvidando el cerebro) constituye un rechazo a la posibilidad de establecer un diálogo con la multiplicidad de sentidos que los sonidos que producimos, reproducimos y escuchamos siempre arrastran consigo. Para poder desarrollar una teoría crítica del sonido (y del ruido) es necesario suprimir el impulso de 'elevar cualquier sonido a la categoría de música' (...) El ruido -la voz de tu amante, una fábrica, las noticias de la televisión- está cargado de un sentido y un contenido completamente distinto del sentido y el contenido de una expresión musical. Es precisamente este contenido el que constituye cualquier posibilidad para un arte del sonido (Lander y Lexier 1999: 10-11).

Las palabras de Lander parecen anticipar tanto la descripción de un campo expandido de la creación sonora por parte de Seth Kim-Cohen como su noción de un arte sonoro no-coclear. Los textos de ambos autores, escritos con una década de diferencia, coinciden en su consideración del arte sonoro como un conjunto heterogéneo de manifestaciones que pueden entenderse como *lo otro* de la música. Por otro lado, tanto Lander como Kim-Cohen insisten en la importancia del sentido que los sonidos arrastran consigo más allá de sus características formales o su musicalidad. "Se podría argumentar fácilmente", escribe Kim-Cohen justo a continuación de la definición de una práctica sonora expandida citada anteriormente, que

el arte sonoro, como práctica discreta, no es más que el resto creado por la música cerrando sus fronteras a lo extramusical (...); el arte que postula significado o valor en registros no explicados por los sistemas musicales occidentales (...) El término “arte sonoro” sugiere la vía de escape, el camino de menor resistencia disponible para esta práctica errante (Kim-Cohen 2009: 107-108).

Otra de las voces más abiertamente críticas con la etiqueta de arte sonoro es la del artista y escritor Douglas Kahn, quien (tal como se apuntaba en el séptimo apartado de la primera parte) prefiere hablar de forma más general sobre “sonido en las artes”. Según la opinión de Kahn:

Existen muy buenas razones para cuestionar la utilidad del término arte sonoro. La mayoría de los artistas que emplean el sonido utilizan muchos otros materiales, fenómenos, modos conceptuales y también sensoriales, incluso cuando sólo hay sonido. En este sentido, el sonido tiende a reducir la esfera de comprensión en lugar de sugerir un enfoque mucho más amplio. Siguiendo la misma lógica, el arte que no emplea el sonido debería llamarse arte sordo, arte mudo o, en el peor de los casos, arte del mimo (ese tipo de arte en el que los mimos acosan al público). La mayoría de los artistas que hemos estado usando el sonido desde hace mucho tiempo preferimos llamarnos artistas en lugar de artistas sonoros. (...) Mi propia sospecha proviene del hecho que el término fue revigorizado sólo cuando ciertos centros de arte metropolitanos, sus mercados, instituciones y discursos, "descubrieron" esta cosa que se llama arte sonoro (Kahn 2014: 333-335).

Sin embargo, tal como sugiere el artista y editor de la revista *Audio Arts* William Furlong, esta dificultad de las prácticas sonoras no musicales para salir de su errancia disciplinaria y dotarse de una categoría artística propia no debería suponer en ningún caso una desventaja sino todo lo contrario:

Esta incapacidad del sonido para construir una categoría distinta por sí misma ha demostrado ser una ventaja, dado que las categorías al final se vuelven restrictivas y el trabajo circunscrito y marginado. Por lo tanto, a pesar de la frecuencia con la que se ha utilizado dentro del trabajo de los artistas, el sonido permanece notablemente libre de asociaciones previas, de precedentes históricos o del peso de la tradición. De hecho, el sonido ha proporcionado un

ingrediente y una estrategia adicionales para el artista con el potencial de abordar diversos sentidos más allá de lo visual (Furlong 2011: 67).

Entre los diversos artistas que se dedicaron a explorar las posibilidades del sonido más allá de las restricciones impuestas por la música o cualquier otro ámbito disciplinario destaca de forma muy especial el nombre de Max Neuhaus. En su artículo “¿Arte sonoro?”, escrito para la exposición *Volume: Bed of Sound* en el año 2000 y convertido en la actualidad en una especie de manifiesto, Neuhaus se pregunta si realmente se debería hablar de un arte sonoro; si esta categoría no resulta, en realidad, tan arbitraria y poco convincente como la de un supuesto “arte del metal” que comprendiera todas aquellas obras creadas a partir de diversos usos o aplicaciones de este material. “Creo que debemos plantearnos la pregunta”, escribe Neuhaus,

de si el «arte sonoro» constituye o no una nueva forma artística. (...) Es como si, de repente, unos comisarios expertos y muy versados en las artes visuales perdieran el equilibrio nada más oír la palabra «sonoro». Esta misma gente que no tendría reparos en ridiculizar una nueva forma de arte llamada, pongamos, «arte del metal», compuesta de esculturas realizadas con acero, combinadas con música de steel guitar y alguna otra cosa más hecha de esta aleación, no tiene el menor problema en tragarse lo del «arte sonoro». En arte, el medio no siempre es el mensaje (...) La expresión «arte sonoro» ya no da más de sí (Neuhaus 2019: 38-39).

Percusionista consumado en el terreno del repertorio musical contemporáneo, Neuhaus decidió abandonar una exitosa carrera internacional como intérprete con el objetivo de resituarse su trabajo fuera de la sala de conciertos. Si en 4'33" Cage había invitado al público presente en el auditorio a tender el oído hacia aquello que César Moreno denomina apeiron o infinito sonoro, Neuhaus iba a ir un paso más allá para invitar al público a abandonar la sala de conciertos, salir a la calle y escuchar la pléthora de sonidos cotidianos a los que normalmente no prestamos atención. Esta invitación (o, más bien, exhortación) a la escucha fue el punto de partida para una serie de acciones realizadas bajo el título *LISTEN*, la primera de las cuales tuvo lugar en 1966.

En estas acciones Neuhaus estampaba la palabra LISTEN (ESCUCHA), escrita con contundentes letras mayúsculas, sobre la mano de los asistentes con un tampón de tinta para, a continuación, emprender un itinerario sonoro con el objetivo de “reajustar la

perspectiva aural” (Neuhaus 1999: 63) de los participantes. “Como percusionista”, escribe Neuhaus,

yo mismo había estado directamente involucrado en la inserción gradual del sonido cotidiano en la sala de conciertos, desde Russolo a Varèse hasta Cage, que incorporó los sonidos de la calle a la sala. Me parecía una forma interesante de dar un valor estético a estos sonidos, pero comencé a cuestionar la efectividad de este método. La mayor parte del público parecía mucho más impresionado con el escándalo que con los sonidos y sólo una parte muy pequeña adquirió verdaderamente una nueva perspectiva sobre los sonidos de sus vidas cotidianas. Yo quise ir un paso más allá. ¿Por qué limitar la escucha a la sala de conciertos? En lugar de llevar estos sonidos a la sala, ¿por qué no simplemente llevar a los miembros del público al exterior para que experimentaran una demostración in situ? (Neuhaus 1999: 63).

Neuhaus llamaba a estos paseos “Conferencias / Demostraciones”. La palabra LISTEN estampada sobre la mano de los participantes condensaba el contenido de la “conferencia” mientras que la “demostración” consistía en el paseo posterior. Durante estos paseos Neuhaus caminaba en silencio al frente del grupo, guiándolo al encuentro de una serie de sonidos que previamente había localizado e identificado en la ciudad o el barrio donde se desarrollaba cada uno de estos itinerarios. Estas acciones participativas parecen empezar allí donde termina la pieza del artista fluxus y precursor del arte conceptual Georges Brech titulada *Word event*, una sucinta partitura textual en la que simplemente se indica “salir”. En una versión posterior de la misma pieza se especifica que “se invita al público a abandonar el teatro”.

Además de ser uno de los principales pioneros de la instalación sonora, las “Conferencias / Demostraciones” de Neuhaus pueden considerarse también como uno de los primeros ejemplos de “soundwalk” o paseo sonoro, una práctica que posteriormente emplearían muchos artistas, así como el compositor y ambientalista canadiense Raymond Murray Schafer. El objetivo del proyecto World Soundscape Project (WSP), impulsado por Schafer desde la Universidad Simon Fraser de Vancouver a principios de la década de los setenta era investigar el desarrollo histórico del sonido, proponer una metodología flexible que pudiera aplicarse a medioambientes específicos en cualquier lugar y, en consecuencia, participar en la interpretación del paisaje sonoro mundial como un todo.

A diferencia de Schafer, cuyas ideas sobre el paisaje sonoro y la ecología acústica muchas veces parecen bordear peligrosamente los límites del higienismo y el tradicionalismo, Neuhaus se interesaba por aquel contenido y sentido del sonido que para Lander constituye cualquier posibilidad de un arte del sonido no musical y que Kim-Cohen tal vez preferiría denominar no-coclear. Tanto en sus trabajos en forma de instalaciones sonoras en lugares específicos como en sus performances, Neuhaus se dedicó a examinar el papel del cuerpo y del espacio en el contexto de la experiencia sonora. Aunque de formas diferentes, estos dos elementos también fueron centrales en el trabajo de Lucier y muy especialmente en algunas de sus primeras obras como *I am sitting in a room*.

Realizadas a partir de metodologías, planteamientos conceptuales y propósitos estéticos completamente distintos, muchas de las obras que Neuhaus y Lucier realizaron a principios de la década de los setenta coinciden en su exploración de la relación de reciprocidad y de mutua transitividad que existe entre espacio y sonido. Aunque de formas muy diferentes, muchas de las obras de ambos artistas demuestran que el espacio contiene el sonido, lo moldea y le da forma y que, a su vez, el sonido activa el espacio que lo contiene, poniéndolo en movimiento y temporalizándolo (es decir, introduciendo en él una duración). El sonido, señala Brandon LaBelle,

actúa con y a través del espacio: navega geográficamente, reverbera acústicamente y se estructura socialmente, porque el sonido amplifica y silencia, contorsiona, distorsiona y empuja contra la arquitectura; se escapa de las habitaciones, hace vibrar las paredes, interrumpe las conversaciones; expande y contrae el espacio acumulando reverberación, reubicando el lugar más allá de sí mismo, llevándolo en su ola, y habitando siempre más de un lugar; extravía y desplaza (...) Por un lado no tiene límites y por el otro es específico del lugar (LaBelle 2008: xi).

LaBelle señala también la importancia del cuerpo o, más bien, de los cuerpos y la importancia del papel que éstos desempeñan en relación con la propagación del sonido en el espacio. El sonido, señala,

ocurre entre los cuerpos (...) [y] es producido y modulado no solo por la materialidad del espacio sino también por la presencia de (...) un cuerpo ahí, otro ahí y otro allá (...). Los cuerpos dinamizan cualquier juego acústico, contribuyendo a la modulación del sonido, a su reflexión y reverberación, a su

volumen e intensidad, y en definitiva a lo [todo aquello que el sonido] puede comunicar (LaBelle 2008: x).

Más allá de cómo modula y transforma el sonido con su presencia, el cuerpo también ha sido ampliamente considerado desde el ámbito de los estudios dedicados al sonido como el espacio primigenio desde el que siempre se escucha y como aquel lugar insalvable donde se produce cualquier tipo de experiencia sonora. Escuchar de un modo no-coclear (sin involucración de la cóclea) puede consistir también en la experiencia de sentir el sonido como una vibración que atraviesa el cuerpo y que resuena en, con y/o a través de él. Al fin y al cabo, tal como descubrió Cage en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard, cuando escuchamos nunca podemos dejar de *estar ahí*. Resulta interesante, en este sentido, la distinción que Salomé Voegelin establece entre la acción de mirar y la de escuchar y que sirve como punto de partida de su proyecto para una filosofía del arte sonoro. La mirada, escribe,

siempre se produce desde una meta-posición, lejos del objeto que miramos, pero aun así cerca de él. Esta distancia nos permite alejarnos y confiar en una objetividad que se presenta como verdad. Ver es creer. Esta distancia visual hace posible la certeza estructural y la creencia de que realmente podemos entender las cosas, darles nombres y definirnos a nosotros mismos en relación con esos nombres como sujetos estables; como identidades (...). Por el contrario, cuando escuchamos nos llenamos de dudas: dudas fenomenológicas del oyente sobre lo escuchado y de él mismo escuchándolo. La escucha no ofrece una meta-posición; no hay ningún lugar en el que no me encuentre simultáneamente con lo escuchado. Por muy lejos que me encuentre de su fuente, el sonido se sitúa en el interior de mi oído. No puedo escucharlo si no estoy inmerso en este objeto auditivo, que no es su fuente, sino el propio sonido. En consecuencia, una filosofía del arte sonoro debe tener en cuenta este tiempo y este espacio que compartimos con el objeto o acontecimiento en consideración (Voegelin 2010: xii).

Debido a la ausencia de una distancia o de una meta-posición entre el sujeto que escucha y lo escuchado, la experiencia sonora siempre supone o, cuanto menos, se presta a la duda fenomenológica. Si ver es creer, escuchar es dudar, parece sugerir Voegelin. Reivindicando la productividad cognoscitiva de aquella duda que Merleau-Ponty identificaba en la pintura de Cézanne, la autora sostiene que una filosofía del arte sonoro no puede ser otra cosa que una forma crítica y fenomenológicamente

comprometida de ejercer la escucha. No se trataría, sin embargo, de desarrollar una filosofía del arte sonoro que explique la experiencia del sonido, sino justamente una filosofía que se articula a la manera de una experiencia, implicándose ella misma en el acto de *experienciar* el sonido.

Entendiendo la escucha como una particular forma de estar (y participar) en el mundo, Voegelin entiende la percepción como una forma de interpretación. “Lo que escucho es descubierto, no recibido, y este descubrimiento es generativo, una fantasía: siempre diferente, subjetivo y presente en el ahora [;] la incerteza de una comprensión flotante” (Voegelin 2010: 4). Esta forma de conocimiento a través de la escucha parecería sintetizar los dos sentidos posibles del verbo francés *entendre* que se señalaban al principio de estas páginas: escuchar sería una forma de comprender y dar sentido. A través de esta escucha generativa, la experiencia del sonido funciona como una relación temporal: “lo audible se genera en la práctica de la escucha: en la escucha *me sitúo en* el sonido, no puede haber distancia entre lo escuchado y la escucha (...) La realidad sonora es intersubjetiva [;] no existe si yo no estoy allí y, a su vez, yo tampoco existo si no es a través de mi complicidad con [esa misma realidad sonora]” (Voegelin 2010: 5).

Voegelin describe esta forma de escucha como una “actividad sensomotora” (Voegelin 2010: 23) y como una forma de *motilidad*, un término que el diccionario recoge como sinónimo de movilidad pero que en el ámbito específico de la biología hace referencia a la habilidad de moverse espontánea e independientemente. La motilidad celular, por ejemplo, es un fenómeno decisivo para la formación de tejidos y órganos, y para la ubicación de estos en el cuerpo. La elección de este término no parece casual y le sirve a Voegelin para enfatizar el carácter eminentemente corporal y generativo de la escucha; una forma de escucha que, por otro lado, permite

da[r] cuenta del sonido como verbo; de su función generativa. Pero el lenguaje no se interpone en su camino. El sonido, cuando no se escucha sublimado y al servicio de suplementar una realidad visual, sino generativamente, no describe un lugar ni un objeto [;] no es un lugar ni un objeto, no es adjetivo ni sustantivo. Es un estar en movimiento, un producir. Es un acto invisible, una dinámica de producción que no está interesada en quedarse para escuchar su propio resultado. Está perpetuamente en movimiento, creando tiempos y formas verbales en lugar de seguirlas. La escucha del sonido como verbo inventa lugares y cosas cuyo público produce. En esta apreciación de la *verbidad* [verb-

ness], el oyente confirma la reciprocidad de su compromiso activo y la vida temblorosa del mundo puede empezar a ser escuchada (Voegelin 2010: 14).

Radicalmente opuesta a la de Seth Kim-Cohen, para quién la consideración del sonido en-sí-mismo supone su fetichización y, con ella, el olvido de su contenido textual y su valor conceptual, la propuesta de Voegelin se sitúa más cerca de los planteamientos filosóficos de Heidegger y de Merleau-Ponty que de los de Derrida. Sin entrar en valoraciones sobre la pertinencia o la exactitud terminológica de la etiqueta arte sonoro ni sobre su relación de alteridad respecto a la música u otras categorías, Voegelin prefiere desarrollar una metodología de escucha capaz de operar entre categorías y de entregarse plenamente a la experiencia del sonido: “no se trata aquí de distinguir entre música y arte sonoro, sino de cómo se escuchan ambos” (Voegelin 2010: 8).

Para Voegelin escuchar una creación sonora representa una tarea subjetiva que exige un compromiso de atención con la obra durante su transcurso y su despliegue en el tiempo y el espacio. No sirven aquí los conocimientos previos que el oyente pueda tener o todo aquello que crea saber por avanzado sobre la obra, su sentido o el concepto que podría encerrarse en ella. Es el oyente mismo quien produce el trabajo con su propia presencia temporal, y esto, advierte Voegelin, “puede tomar cierto tiempo”. Este tiempo, por otro lado, “es solitario y no hay ninguna garantía de que cualquier juicio formado durante la escucha de la obra sea duradero o incluso comunicable”. El sonido en el que debe sumergirse el oyente, sostiene Voegelin, es “el borde solitario de la relación entre la fenomenología y la semiótica, supuestamente enfrentadas en una disputa por el sentido” (Voegelin 2010: 27).

Teniendo en cuenta todo lo anterior es bastante fácil imaginar lo que Voegelin tendría que decir sobre la sugerencia de Kim-Cohen de no escuchar *I am sitting in a room* para poder entender la obra de un modo no-coclear. El motivo que esgrimía Kim-Cohen para no escuchar la pieza de Lucier era que de este modo se podría evitar una escucha fenomenológica o, lo que según su parecer sería lo mismo, demasiado expuesta a la perniciosa influencia del sonido-en-sí-mismo. Aunque Voegelin no lo menciona ni seguramente pretenda referirse de a él de forma velada, el siguiente comentario de la autora sobre los críticos de arte bien podría aplicarse a Kim-Cohen:

Los críticos de arte buscan en la realidad de la obra ideas relacionadas con la historia del arte, así como con aquellos discursos extra-artísticos de la teoría cultural, política y social, que el escritor perezoso arrastra como maletas llenas de significados previos. Preocupado por su aplicación, ignora la opaca

ambigüedad de lo que queda de la obra: la coseidad de su encuentro sensorial y físico (...) [R]enuncia a la experiencia en favor de la comprensión. Sin embargo, experimentar el arte es involucrarse en él para experimentar su complejidad, (...) [Para el crítico] siempre resulta mucho más fácil considerar distraídamente [la experiencia] desde una teoría a priori [;] encasillarla dentro de un canon de creación artística, o no ver en ella nada más que un significante cultural, político o social [;] sumergirla en un mar de comentarios cuasi sociopolíticos. [Todo ello en lugar de] comprometerse con su amorfidad concreta, y producir la obra subjetivamente, intersubjetivamente, a partir de una experiencia propia y contingente. Esto último empujaría al crítico hacia una escritura frágil e insegura en cuanto a sus objetivos, pero resuelta gracias a la fuerza de su experiencia sensorial (Voegelin 2010: 26).

En estas palabras de Voegelin, así como en su reivindicación de la duda como forma de aprehender el mundo, se adivinan ciertos paralelismos con algunas de las cuestiones que Susan Sontag plantea en su libro *Contra la interpretación*. En este breve pero estimulante texto Sontag carga contra el impulso interpretativo de la crítica y la teoría del arte e impugna la arraigada necesidad de extraer un contenido de la obra de arte. Abusar de la idea de contenido, escribe Sontag,

comporta un proyecto, perenne, nunca consumado, de interpretación. Y, a la inversa, es precisamente el hábito de acercarse a la obra de arte con la intención de interpretarla lo que sustenta la arbitraria suposición de que existe realmente algo asimilable a la idea de contenido de una obra de arte. (...) La interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados. Es convertir *el* mundo en *este* mundo (¡«este mundo»! ¡Como si hubiera otro!). El mundo, nuestro mundo, está ya bastante reducido y empobrecido. Desechemos, pues, todos sus duplicados, hasta tanto experimentemos con más inmediatez cuanto tenemos (Sontag 1983: 17-20)

Si bien hay diversos aspectos de las ideas de Kim-Cohen que resultan interesantes y que serán útiles en los capítulos que seguirán, la aproximación a *I am sitting in a room* que se realizará en el siguiente capítulo será precisamente desde el ámbito de la fenomenología. A diferencia de los paseos sonoros organizados por Max Neuhaus, las obras de Lucier no invitan necesariamente a sus oyentes a identificar y a extraer los sentidos que los sonidos arrastran con ellos, a interpretarlos a la búsqueda de un

contenido como diría Sontag, sino que los invita a seguir el sonido en su despliegue a través del espacio y a acompañarlo en su encuentro con otros cuerpos.

Aunque Lucier no usaba, como Neuhaus, un tampón de tinta para estampar con letras mayúsculas la palabra LISTEN sobre la mano del público, sus obras también exigen una escucha atenta y cuidadosa; una escucha que, sin excluir en ningún caso lo no-coclear o lo conceptual, siempre implica, en primer lugar, un acercamiento y un compromiso con lo sonoro. “Escuchar atentamente es más importante que hacer que el sonido ocurra”, repetía a menudo Lucier. O parafraseando aquella otra frase de aires heideggerianos que el compositor había tomado prestada de William Carlos Williams: “No ideas but in *sounds*”.

A lo largo de esta segunda parte se han señalado diversos aspectos importantes de *I am sitting in a room*, así como diversas cuestiones relativas al contexto histórico, cultural y artístico en el que se creó la obra. Esta contextualización y análisis estético han servido para realizar una primera aproximación hermenéutica a la obra, estableciendo así la base de los diversos abordajes de carácter más estrictamente filosófico que se desarrollarán en las dos partes siguientes. En la tercera parte de la tesis se realizará una aproximación fenomenológica a la obra de Lucier, mientras que en la cuarta se propondrá otra de carácter post-fenomenológico.

**III. FENOMENOLOGÍA(S) DE *I AM SITTING IN A ROOM*:
PERCEPCIÓN, EXPERIENCIA, CUERPO Y ESPACIO**

Antes de iniciar el análisis fenomenológico de *I am sitting in a room* es necesario plantear algunas preguntas previas y aclarar ciertos aspectos de este tipo de aproximación a la obra de Lucier. ¿De qué experiencia fenomenológica se está hablando? ¿De la experiencia fenomenológica de quién? ¿La de Lucier o la de la persona que escucha la obra de Lucier? ¿La fenomenología desde dentro o desde fuera de la habitación dentro de la que se sienta y habla Lucier? Y, en cuanto a la obra, ¿qué versión de *I am sitting in a room* se pretende analizar fenomenológicamente aquí? ¿La versión en forma de grabación sonora o la performance en directo, donde el público comparte el espacio con Lucier? En cada uno de estos casos, lo que parece modificarse es aquello que Voegelin denominaba meta-posición, es decir, el lugar desde el que se escucha y se *entiende* la obra. Y es que, ¿no es acaso la fenomenología el lugar donde se juega, también (o muy especialmente) para sus críticos, la cuestión de la meta-posición del sujeto de la experiencia?

Cabría también preguntarse sobre el tipo o modalidad fenomenológica a partir de la cual se plantea la aproximación a *I am sitting in a room*. ¿De qué fenomenología se trata? ¿De la fenomenología de Husserl? ¿la de Merleau-Ponty? ¿la de Heidegger? ¿la de Bachelard? Todas y cada una de ellas permiten *entender* la obra de Lucier de un modo fenomenológicamente distinto, dependiendo nuevamente de la meta-posición desde la que se decida escucharla y el modo de hacerlo. Así, si nos situamos fuera de la habitación desde la que habla Lucier y nos limitamos a escuchar la obra como objeto sonoro (concepto del que se ocupará el siguiente apartado), el tipo de fenomenología con la que habremos de operar será de rasgos eminentemente husserlianos. Si se asume (como habrá de ser el caso) que *I am sitting in a room* no se deja *entender* plenamente como objeto sonoro y decidimos fijarnos entonces en la relación que se establece entre la corporalidad de Lucier y el espacio de la habitación deberemos manejar los conceptos de Merleau-Ponty. Finalmente, si decidimos pensar la obra desde la poética del espacio y del habitar, la fenomenología que habrá de servir a nuestros propósitos será la de Heidegger y la de Bachelard.

Es a tenor de esta multiplicidad de aproximaciones fenomenológicas posibles a la obra de Lucier que el título de este capítulo incide en la necesidad de hablar de fenomenologías en plural. Tal como se ha venido insistiendo a lo largo de los capítulos precedentes *I am sitting in a room* se resiste a ser tematizada no sólo en términos disciplinarios sino también ontológicos. Si esta tesis toma como su objeto de estudio filosófico la obra de Lucier es precisamente porque esta no parece encajar en la noción más habitual de objeto en el sentido fenomenológico. Si esto es así es por el modo en

que la obra oscila entre sus diversas formas de darse a la escucha y al entendimiento. El estatuto de *I am sitting in a room* es oscilante porque su fenomenología como objeto artístico es también oscilante; no se trata de una sino de diversas fenomenologías que operan simultáneamente. Cada una de estas fenomenologías, como se tratará de explicar en las siguientes páginas, no neutraliza la otra, sino que todas ellas operan en el interior de la pieza a la vez.

Tomando como punto de partida analítico la diferenciación que Don Ihde establece en su libro *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, se distinguirá entre una primera fenomenología, que Ihde atribuye a Husserl, y una segunda, correspondiente a la filosofía de Heidegger. A partir del proyecto de influencia husserliana que Pierre Schaeffer desarrolló en el ámbito de la creación sonora con la invención de la música concreta, el siguiente apartado propone una aproximación a *I am sitting in a room* desde los planteamientos de la primera fenomenología; es decir, aquella que, según Ihde, se propone

elaborar tanto de un método como de un campo de estudio. Como método, desarrollado conscientemente, la fenomenología husserliana está dominada por un lenguaje altamente técnico y un conjunto de maquinaria intelectual. *Epoché, las reducciones fenomenológicas (...)* y los diversos términos que acompañan a Husserl deben ser vistos aquí como un medio para aproximarse gradualmente a un cierto estrato de experiencia. Es un comienzo que, tanto a través de la deconstrucción de creencias que se dan por supuestas como de la reconstrucción de un nuevo lenguaje y perspectiva, se convierte en un prototipo para una ciencia de la experiencia (Ihde 2007: 18).

En los apartados posteriores, además de presentar el pensamiento de Merleau-Ponty y de aplicarlo al análisis de *I am sitting in a room*, se introducirán también diversos aspectos de aquello que Ihde denomina segunda fenomenología. Atribuida a Heidegger, la segunda fenomenología es aquella que comienza donde termina la primera, dando por sentado

los logros del método fenomenológico en su sentido más radical y [dirigiendo] sus preguntas tanto a una extensión como a una profundización de las ontologías formales de Husserl hacia una ontología fundamental del Ser. Su finalidad es la de una filosofía hermenéutica y existencial. (Ihde 2007: 18).

1. *I am sitting in a room* como anti-objeto sonoro: Edmund Husserl, Pierre Schaeffer y la reducción sonora

Sirviéndose de los importantes avances tecnológicos logrados en el ámbito de la grabación sonora durante la Segunda Guerra Mundial, Pierre Schaeffer (1910-1995) impulsó a finales de la década de los años cuarenta una de las metodologías compositivas más revolucionarias de la historia de la música del siglo XX: la música concreta. Realizadas a partir de diversos tipos de sonidos grabados con cinta magnética, las primeras composiciones de Schaeffer supusieron un acontecimiento que iba a transformar no sólo la práctica sonora experimental sino la misma condición ontológica de la música en general. La suya era una música tecnológicamente mediada; una forma de composición sonora que no consistía ya en una escritura basada en una sucesión de notas sobre una partitura sino en la exploración del sonido a partir de sus características materiales y su organización sobre un soporte físico. Años después, Michel Chion propondría el concepto de “arte de los sonidos fijados” para referirse tanto a este nuevo tipo de música como a sus derivaciones posteriores³⁷.

Desde entonces, la música en forma de partitura, es decir, entendida como un conjunto de información abstracta y potencialmente audible mediante su ejecución por parte de un intérprete, coexiste y en ocasiones rivaliza con este otro tipo de creación musical de naturaleza concreta y reproducible. Resulta interesante en este sentido revisar la primera definición de la música concreta que Pierre Schaeffer proponía en 1948 en las páginas de la revista *Polyphonie* y que Chion reproduce en las páginas de su libro *El Arte de los Sonidos Fijados*:

³⁷ Cabe mencionar aquí la siempre inconclusa discusión sobre a quién debería atribuírsele verdaderamente la condición de pionero de una música realizada a partir de la grabación de sonidos sobre un soporte físico. En 1939, casi diez años antes de la fundación de la música concreta, John Cage compuso su obra *Imaginary Landscape n.º 1*, en la que se incluyen sonidos grabados y reproducidos con discos de vinilo. Realizada en 1944, posteriormente a la pieza de Cage pero antes de los primeros experimentos realizados por Schaeffer, la obra *The Expression of Zaar* del compositor egipcio Halim El-Dabh fue realizada con un magnetófono de alambre (el primer aparato de grabación magnética). Anterior a las creaciones de Cage y El-Dabh es el texto de László Moholy-Nagy *Producción - Reproducción*, publicado en 1923 en la revista *Der Sturm*. En este artículo, el fotógrafo y pintor húngaro asociado a la Bauhaus escribe: “debemos esforzarnos en convertir los aparatos (instrumentos) empleados hasta ahora con fines exclusivamente reproductivos en otros que también se puedan utilizar con fines productivos (...) Una extensión [del fonógrafo] con fines productivos podría lograrse de la siguiente manera: los surcos [podrían ser] realizados directamente sobre la placa de cera, sin ningún mecanismo externo, [de modo] que producirán efectos de sonido que significarán - sin nuevos instrumentos y sin orquesta- una innovación fundamental en la producción de sonido (de nuevos sonidos y relaciones tonales hasta ahora desconocidos) tanto en la composición como en la interpretación musical” (Moholy- Nagy en Passuth 1985: 289). Las palabras de Moholy-Nagy anticipan algunas de las ideas que años después expondría Edgar Varèse en sus textos y, a su vez, remiten de forma clara al manifiesto *El arte de los ruidos* de Luigi Russolo, publicado en 1916. En cualquier caso, y al margen de a quién debería atribuirse el título de pionero de una música realizada con “sonidos fijados”, el interés de la música concreta tiene que ver aquí con su metodología particular y muy especialmente con su relación con la práctica fenomenológica.

Aplicamos el calificativo de abstracta a la música habitual porque es primeramente concebida por el espíritu, después anotada teóricamente, finalmente realizada en una ejecución instrumental. Hemos llamado, por el contrario, a nuestra música “concreta” porque está constituida por elementos preexistentes debidos a no importa qué material sonoro, sea ruido o música habitual, después compuesta experimentalmente por una construcción directa (Schaeffer en Chion 2001: 18).

Emancipada de su escritura tradicional gracias a la fijación del sonido en un soporte físico, la música concreta incorporaba un procedimiento que hasta aquel momento había sido exclusivo del ámbito cinematográfico: el montaje. La metodología compositiva de la música concreta se ajusta a las reflexiones que Walter Benjamin escribió a mediados de los años treinta sobre el cine y su papel dentro de lo que el filósofo llama “sistema de aparatos” (Benjamin 2003: 69). “Por primera vez, con el cine”, escribe Benjamin,

tenemos una forma con un carácter artístico que se encuentra determinado completamente por su reproductibilidad. Con el cine se ha vuelto decisiva una calidad de la obra de arte (...): su capacidad de ser mejorada. Una película terminada lo es todo menos una creación conseguida de *un solo golpe*; está montada a partir de muchas imágenes y secuencias de imágenes, entre las cuales el editor tiene la posibilidad de elegir -imágenes que, por lo demás, pudieron ser corregidas a voluntad desde la secuencia de tomas hasta su resultado definitivo- (Benjamin 2003: 61-62).

De la misma manera que el editor construye la película a partir de múltiples fragmentos de imágenes, los creadores de música concreta utilizan para sus composiciones diversos fragmentos sonoros grabados o sintetizados previamente a través de diversos medios. Al igual que una película, su música está completamente determinada por el carácter fijado y reproducible de los distintos fragmentos que forman parte de ella y su contenido también puede ser revisado y/o modificado a lo largo de todo el proceso de producción. Tal como sucede con el cine, el montaje convierte el proceso de creación de la música concreta en una forma de trabajo procesual y revisable. El montaje, por otro lado, también permite repetir el mismo sonido de forma sucesiva, un recurso que, como se explicará más adelante, iba a ser de vital importancia para Schaeffer.

Sin embargo, como ya se ha indicado, el interés de la música concreta en el contexto de esta tesis no radica tanto en sus aspectos técnicos sino en la importante influencia

que el pensamiento fenomenológico tuvo en el proyecto que Pierre Schaeffer inició en l'Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF) hace casi un siglo. Atento lector de Edmund Husserl, Schaeffer se declaraba a sí mismo un fenomenólogo y en 1966 escribía:

[d]urante años estuvimos haciendo fenomenología sin saberlo, lo cual es mucho mejor que hablar de fenomenología sin practicarla (Schaeffer 1966: 262).

De las palabras de Schaeffer se desprende que la música concreta no debería entenderse simplemente como una práctica compositiva inspirada por las ideas de la fenomenología, sino que ella misma aspiraba a convertirse en una práctica de carácter propiamente fenomenológico. El objetivo final de esta fenomenología musical sería establecer una escucha de carácter noético, capaz de captar la esencia del sonido y de elaborar, a partir de este tipo de escucha, un método y un campo de estudio equivalente al que Ihde describe en relación con la primera de las dos fenomenologías que describe en su clasificación. Debe hacerse notar, escribe Schaeffer,

que existe un vacío entre la acústica musical y la música propiamente dicha, que es necesario llenar ese vacío con una ciencia que describa los sonidos, unida a un arte de escucharlos, y que esta disciplina híbrida fundamenta claramente nuestros esfuerzos musicales (Schaeffer 1966: 30-1).

Igual que Husserl, quien había hecho suya la idea de Franz Brentano de que el trabajo perceptual de la conciencia es intencional, es decir, que toda conciencia es conciencia de algo y que hay una intención que fija una actividad de la conciencia hacia el objeto, Schaeffer concibió su proyecto a partir de la idea de que toda escucha es escucha de algo objetivable. Tal como apunta Brian Kane, el proyecto de la disciplina híbrida que propone Schaeffer admite “una comparación con las afirmaciones de Husserl sobre los objetivos de la fenomenología” (Kane 2007: 16). Así, según Husserl,

hay buenas razones para acordarse aquí del contraste epistemológico entre el dogmatismo y el criticismo y para llamar dogmáticas a todas las ciencias que sucumben a la reducción. Pues hay razones esenciales para ver con evidencia intelectual que las ciencias incursas en ella son realmente justo aquellas y todas aquellas que han de menester de la “*crítica*” y de una crítica que ellas mismas no pueden por principio ejercer, y que, por otra parte, la ciencia que tiene función

sui generis de hacer la crítica de todas las demás y a la vez de sí misma no es otra que la fenomenología (Husserl 1962: 142).

El vacío que Schaeffer señala entre lo acústico y lo musical guarda cierto parecido conceptual con la distinción que Husserl establece entre *Hyle* y *Morphé* o, lo que es lo mismo, entre materia y forma. Cuando un sonido alcanza el oído lo hace en primera instancia como un material en bruto, como un dato puramente sensible o hilético. Schaeffer llama a este tipo de escucha pasiva y desinteresada "*ouïr*" (oír). Oír significa percibir a través del oído; ser alcanzado por él. Nunca dejamos de oír, señala Schaeffer, porque vivimos inmersos "en un mundo que nunca deja de estar ahí" (Schaeffer 1966: 30-1); un mundo sonoro que se nos presenta como "una fuente inagotable de posibilidades" (Schaeffer 1966: 115). Además de la modalidad que denomina "*ouïr*", la más elemental de todas las formas de percepción auditiva, Schaeffer identifica otras tres funciones o actitudes de escucha a las que asigna los nombres de "*écouter*" (escuchar), "*entendre*" (entender, pero también escuchar en francés, tal como se ha señalado en los capítulos anteriores) y "*comprendre*" (comprender).

"*Écouter*" significa tomar el sonido como "un indicio que señala hacia otra cosa" (Schaeffer 1966: 114). Esta otra cosa, sin embargo, no es ya propiamente sonora, sino que normalmente se corresponde con la fuente del sonido o las circunstancias del acontecimiento en el que éste se origina. Se trata de una forma de escucha eminentemente causal que sirve para alertarnos de lo que sucede a nuestro alrededor y para mantenernos en alerta en todo momento de modo que podamos sobrevivir en situaciones de peligro. La modalidad de escucha que Schaeffer denomina "*entendre*" consiste en la exploración de ese mismo fondo sonoro inagotable que nos brinda el mundo, pero diferenciando los sonidos entre ellos y privilegiando unos por encima de otros a partir de sus características y sus atributos morfológicos.

Cuando se escucha en el modo "*entendre*", escribe Schaeffer, "ya no trato, por medio [del sonido], de informarme sobre alguna otra cosa (un interlocutor o sus pensamientos). Es el sonido mismo lo que busco y lo que identifico" (Schaeffer 1966: 268). Schaeffer destaca la relación etimológica entre "*entendre*" e intencionalidad, un concepto central de la tarea fenomenológica y que Husserl describe cómo "este hecho fundamental de que la atención en general no es otra cosa que una especie fundamental de modificaciones intencionales" (Husserl 1962: 225). Cuando percibimos el sonido a través de la modalidad de escucha que Schaeffer denomina "*entendre*" estamos pues

“conservando el sentido etimológico de 'tener una intención'. Lo que escucho, lo que se me manifiesta, es una función de esta intención” (Schaeffer 1966: 104).

Finalmente, la modalidad que Schaeffer denomina “*comprendre*” se corresponde con un modo de escucha orientada a la obtención del sentido o sentidos que el sonido contiene o arrastra consigo. “*Comprendre*” significa por lo tanto escuchar los sonidos percibidos como signos comunicativos que portan consigo un significado. Así ocurre, por ejemplo, con el lenguaje hablado. Es importante señalar, sin embargo, que “*comprendre*” también puede extenderse al lenguaje musical y a una organización de los sonidos que toma la nota musical como su unidad ontológica fundamental. La escucha estructurada que Adorno oponía a otra de carácter distraído (correspondiente a las actitudes “*écouter*” o “*entendre*”) pertenecería, por ejemplo, a esta modalidad. El objetivo de este cuarto tipo de escucha, señala Schaeffer, es “favorecer la precisión y la clarificación de la experiencia” (Schaeffer 1966: 110).

La distinción que Schaeffer establece entre estos cuatro modos de escucha es muy importante dentro de su propuesta de una fenomenología (o una ciencia de la experiencia) sonora porque en cada una de ellas la articulación entre la conciencia y el oído funciona de un modo distinto. Es a partir del material hilético que nos envuelve permanentemente en forma de sonidos y de su forma de darse al oído que nuestra conciencia orienta la intencionalidad de la escucha de un modo u otro, tomando así el sonido percibido una forma o un sentido diferente en cada caso. Tal como se apuntaba más arriba, el objetivo de la fenomenología sonora que Schaeffer bautizó con el nombre de “música concreta” sería el de establecer una metodología de carácter noético, capaz de captar la esencia del sonido.

Siguiendo los pasos de Husserl, Schaeffer consideraba que para alcanzar la esencia del sonido es necesario, en primer lugar, despojar la escucha de las deformaciones que se derivan tanto del realismo o naturalismo acústico como del psicologismo musical; o, para decirlo en los términos de Husserl, de la “actitud natural” (Husserl 1962: 127). Es precisamente por este motivo que el fundador de la música concreta la presentaba como una disciplina híbrida, situada a medio camino entre una ciencia capaz de describir los sonidos y una nueva forma de arte de la escucha. Para poder funcionar de este modo, el método de composición experimental concebido por Schaeffer se sirve de dos conceptos relacionados que serán clave en el desarrollo de su propuesta: el objeto sonoro y la escucha reducida. Estas dos nociones remiten nuevamente a la

fenomenología y se corresponden con aquello que Husserl denominaba noema por un lado y reducción fenomenológica o epojé por el otro.

El concepto schaefferiano de escucha reducida hace referencia al acto de prestar atención al sonido al margen de su fuente; una forma de epojé sonora a través de la cual la imagen de la fuente o del acontecimiento del que se deriva el sonido “queda[n] colocado[s] entre paréntesis” (Husserl 1962: 214). Tal como apunta Kane, sin embargo, las palabras que Schaeffer elige para bautizar este tipo de escucha no parecen las más apropiadas “debido a la confusión que puede[n] causar” (Kane 2014: 28). Efectivamente, si se tienen en cuenta sus características, la escucha reducida pertenece al modo que Schaeffer denomina “entendre” y no al que llama “écouter”, tal como parecería indicar su denominación original en francés (“*écoute réduite*”). Dejando de lado esta inconsistencia terminológica, la escucha reducida sería la forma más apropiada de la modalidad que el compositor denomina “*entendre*” para poder acceder a la esencia de un sonido.

La noción de objeto sonoro deriva asimismo de la comprensión husserliana de lo que representa un objeto para la conciencia. Para describir el objeto sonoro Schaeffer alude a un pasaje de *Ideas* donde Husserl se sirve del ejemplo de una mesa para explicar la multiplicidad de “apercepciones” a través de las cuales ésta se “exhibe” (Husserl 1962: 94) y se da al sujeto de la experiencia. Para Husserl la identidad del objeto trasciende cualquiera de sus posibles apercepciones a través de una operación mental de carácter noético que permite al sujeto acceder al noema u objeto intencional de la conciencia. De forma análoga, para Schaeffer el carácter trascendente del objeto sonoro sólo puede revelarse a través de una escucha reducida que permite suspender la actitud natural. Reincidiendo en la contradicción terminológica respecto a su propia clasificación, Schaeffer también llama a esta forma de percibir el sonido como “la pura escucha [*la pure écouter*]” (Schaeffer 1966: 93).

Para llevar a cabo su propia versión de la epojé husserliana en el contexto de la experiencia sonora, Schaeffer recurre a una escucha de tipo acusmático, es decir, aquella que se da sin tener contacto visual con la fuente o el acontecimiento del que procede o se deriva el sonido. “El objeto sonoro”, afirma, “nunca se revela claramente excepto en la experiencia acusmática” (Schaeffer 1966: 95). En referencia al origen pitagórico del término acusmático³⁸ y a su relación con las tecnologías de grabación, reproducción y transmisión sonora, Schaeffer escribe:

³⁸ Ver nota n. 13.

En la antigüedad, el aparato [acusmático] era una cortina; hoy, es la radio y los métodos de reproducción, junto a todo el conjunto de transformaciones electroacústicas [;] las que nos sitúan a nosotros, modernos oyentes de una voz invisible, en unas circunstancias similares [a las de los discípulos de Pitágoras] (Schaeffer 1966: 91).

Sirviéndose de las posibilidades brindadas por el magnetófono, Schaeffer desarrolló un dispositivo de escucha con un funcionamiento análogo al de la cortina pitagórica que le servía para poner entre paréntesis la fuente o la causa del sonido. Es a través de esta escucha acusmática o reducida que el sonido grabado sobre la cinta magnética se convierte en un objeto sonoro. Sin embargo, tal como advierte el propio Schaeffer, la reducción acusmática puede no ser suficiente para evitar que la conciencia se pregunte sobre las causas o el sentido del sonido, manteniendo así una parte de lo que Timothy Taylor (citado por Kane) denomina “significación residual” (Kane 2014: 25). Es aquí donde entra en juego la importancia de la repetición del sonido para contrarrestar “la abrumadora curiosidad evocada por el encuentro con el velo (...) y ofrece[r] una base sólida para la experiencia del objeto sonoro” (Kane 2014: 25). A grandes rasgos, esta repetición del sonido grabado, destinada a aislar y reforzar la apreciación del objeto sonoro, sería equivalente a lo que Husserl denominaba variación eidética. Así lo explica el mismo Schaeffer:

De hecho, la cortina de Pitágoras no basta para desalentar nuestra curiosidad por las causas [del sonido], a las que nos sentimos atraídos instintiva, casi irresistiblemente. Pero la repetición de la señal física, que la grabación hace posible, nos ayuda aquí de dos maneras: al agotar esta curiosidad, trae gradualmente al primer plano el objeto sonoro como una percepción digna de ser observada por sí misma; por otro lado, como resultado de escuchas cada vez más ricas y refinadas, nos revela progresivamente la riqueza de esta percepción (...) Para recuperar este fervor de la escucha, esta fiebre del descubrimiento, es necesario haber vivido esos instantes, que cualquier persona interesada puede experimentar personalmente, en los que el sonido aprisionado en la cinta se repite infinitamente idéntico a sí mismo, aislado de todo contexto (Schaeffer 1966: 93-94, 33).

Esta escucha rica, refinada y fervorosa que Schaeffer presenta como una vía de acceso privilegiada a una forma de percepción que sería digna de ser observada por sí misma se sitúa, por supuesto, en el extremo opuesto de aquella escucha de tipo no-coclear

preconizada por Seth Kim-Cohen. Para el crítico, siempre receloso del sonido-en-sí mismo y de la metodología fenomenológica, “la escucha acusmática implica una recepción ingenua y vacía de lo auditivo” (Kim-Cohen 2009: 13). Lo que ésta nos pide que hagamos como oyentes es, en definitiva, que

dejemos que entren sonidos por la puerta sin preguntar primero “¿quién está ahí?”. Siguiendo la epojé acusmática, somos entonces responsables de poner entre paréntesis toda la información que pueda matizar nuestra experiencia auditiva con significación, con contingencia histórica, con importancia social. A partir de esta reducción, podemos identificar aquello que, dentro del sonido, simplemente es. La construcción “en sí misma” siempre debe disparar una alarma. Tenemos motivos para ser escépticos cada vez que se hace una afirmación en nombre de “la (cosa) en sí misma”, en nombre de la existencia simple y obvia de algo (Kim-Cohen 2009: 13).

Más cercana y afín a las ideas y los planteamientos de la fenomenología que Kim-Cohen, Salomé Voegelin tiene su propia opinión sobre la propuesta desarrollada por Schaeffer. En su caso el problema del proyecto schaefferiano no tiene que ver con la búsqueda de una esencia sonora sino con el modo a través del cual el fundador de la música concreta plantea y desarrolla su acercamiento (tal vez podría decirse, en realidad, cercamiento) a los sonidos que supuestamente pretendía liberar de sus causas visuales y materiales. Después de establecer los términos de su metodología, Schaeffer emprende la tarea de elaborar un sistema de clasificación y organización que él mismo describe como un “solfeo” del objeto sonoro. “Lejos de ser subjetivos [los objetos sonoros] pueden ser claramente descritos y analizados” (Schaeffer 1966: 97) aseguraba. Para Voegelin este proyecto de clasificación taxonómica con la que Schaeffer remata su propuesta para establecer las bases de una música concreta resulta, en definitiva, *demasiado* concreto:

Una epojé visual supone una vuelta hacia el núcleo de la visualidad [;] una epojé sonora en los términos planteados por Schaeffer es una forma de deshacerse de aquello que se adhiere a lo sonoro y lo mantiene atado a lo visible. Sin embargo, esto no [debería significar] reducirlo sino liberarlo y abrirlo a una multitud de posibilidades audibles. La escucha fenomenológica como compromiso sensorio-motor intersubjetivo es una reducción para llegar a la esencia de lo percibido, para experimentar críticamente y expandir esa esencia; no reducir lo oído sino llegar a la riqueza de lo oído a través de una escucha

entre paréntesis. El problema del proyecto acusmático es la reducción real después del hecho: la reorganización, la ordenación estructural de los sonidos así escuchados. Schaeffer analiza los objetos sonoros concretos reducidos y los ilustra a través de un nuevo conjunto de símbolos (...) que no se relacionan con la fuente o con una partitura tradicional sino con los sonidos escuchados. Sin embargo, esta visualización del objeto auditivo devuelve el sonido entre paréntesis a un contexto estructural. Los 'objets sonores' de Schaeffer se mencionan como signos y símbolos de su propia invención, pero (...) reducen lo oído a su diseño. La escucha como un esfuerzo de epojé, en el sentido de focalizar más que de reducir, sin el deseo de traer su experiencia de vuelta al contexto del lenguaje como medio estructural para ordenar, permite expandir y generar el objeto como fenómeno sonoro; sin palabras pero eternamente resonante (Voegelin 2010: 35).

Aunque ambos se muestran abiertamente críticos con los planteamientos de Schaeffer, las discrepancias entre Kim-Cohen y Voegelin vuelven a ponerse aquí de manifiesto. Para el primero la noción de objeto sonoro resulta problemática porque prescinde tanto de las causas como del contenido del sonido a partir del cual éste se constituye mediante una escucha reducida. Para Kim-Cohen este tipo de escucha y el objeto sonoro que resulta de ella ejemplifican una preferencia por aquella apreciación del sonido-en sí mismo de la que el crítico tanto recela. Para Voegelin, en cambio, el problema reside en la decisión de Schaeffer de, una vez aislado de sus causas y convertido en objeto sonoro, volver a someter al sonido a un proceso de taxonomización y organización mediante una nueva forma de solfeo. Es decir, si para Kim-Cohen el problema del objeto sonoro de Schaeffer es que éste desposee al sonido de su sentido original, la objeción de Voegelin tiene que ver con la atribución de una nueva forma de sentido que no le correspondería en absoluto.

A pesar de sus opiniones discrepantes sobre los problemas que rodean la noción de objeto sonoro, Kim-Cohen y Voegelin coincidirían con toda probabilidad en reconocer en el concepto propuesto por Schaeffer un vestigio metafísico heredado, paradójicamente, de la tradición ocularcéntrica. La antigua consideración de la visión como el sentido más elevado, objetivo y afín a la razón (una creencia que se remonta al pensamiento de Heráclito, que se reafirma y toma toda su fuerza en Platón y que llega hasta la modernidad con Descartes y también Husserl) es el origen de lo que Don Ihde denomina una "metafísica de los objetos" (Ihde 2007: 7). El objeto sonoro schaefferiano puede entenderse en este sentido como una forma de eidetización del sonido que

resulta una forma de escucha que, a pesar de eliminar la imagen por medios acusmáticos, impone una consideración idealista, y de carácter eminentemente visualista y objetivista, al fenómeno sonoro.

Después de este largo rodeo para dar cuenta de los orígenes de la música concreta y de la deuda de Schaeffer con la fenomenología husserliana, es el momento de volver a *I am sitting in a room* para examinar la pieza en relación con lo explicado en las páginas precedentes. Realizada veinte años después del establecimiento de las bases teóricas y metodológicas de la composición concreta, la obra de Lucier fue creada con cinta magnética, el mismo soporte empleado por Schaeffer y la gran mayoría de compositores que le acompañaron y le sucedieron en su proyecto. El uso que Lucier hace de este recurso, sin embargo, es radicalmente distinto al de los compositores de la escuela concreta. Preguntado por Douglas Simon sobre los usos de la cinta magnética como instrumento para la composición musical, Lucier responde:

[T]odos los que hemos hecho obras de música electrónica tuvimos que emplear la cinta porque te permitía trabajar con los sonidos de una manera que ningún otro medio permite, pero pronto te cansas de eso porque las ejecuciones en vivo siempre son más interesantes que las grabadas. La cinta nos permitió descubrir cosas sobre el sonido que hasta ahora se desconocían y nos preparó para continuar haciendo cosas interesantes sin recurrir necesariamente a ella, pero siempre mantuvimos la cinta como una forma de almacenar sonidos para incorporarlos a una presentación en vivo. Ahora bien, en *I am sitting in a room* no elegí usar cinta, simplemente me vi forzado a hacerlo; porque para reciclar el sonido en un espacio debía poder almacenarlo de algún modo. La cinta, entonces, no consistía en un instrumento para componer sonidos sino un simple modo de transporte, un medio para grabarlos y reproducirlos uno tras otro en orden cronológico. Sin cinta no hubiera podido hacer la pieza (Lucier / Simon 1980: 33).

A diferencia de la mayoría de composiciones de música concreta, el montaje no es un aspecto central en el proceso de conceptualización y creación de *I am sitting in a room*, sino que se limita al encadenamiento de las diversas iteraciones obtenidas a partir la grabación, reproducción y regrabación sucesiva del sonido en el interior de la habitación. Tampoco se emplean los recursos habituales de la música concreta como la fragmentación, reorganización, aceleración o desaceleración de los sonidos almacenados en la cinta para modificar sus características y la única modificación del

sonido viene dada por la acumulación del efecto producido por la reverberación del espacio. Por otro lado, la realización de *I am sitting in a room* no tiene lugar en un estudio o laboratorio de música electrónica como los que frecuentaba Schaeffer sino en la habitación o el espacio que el o la ejecutante decide explorar en cada caso.

No deja de ser significativo en relación con esto último que Lucier decidiera desestimar los primeros experimentos realizados en el estudio de la Universidad de Brandeis porque sus resultados sonoros no le parecieron satisfactorios a causa, precisamente, de las características acústicas de aquel espacio. Como se explicaba en el primer capítulo, el lugar escogido tanto para la primera como para la segunda versión de la pieza fueron el salón de la primera y la segunda casa de Lucier en la ciudad de Middletown. Todo el proceso de realización de *I am sitting in a room* comienza y finaliza necesariamente en el mismo espacio que da lugar a la pieza y que participa de forma activa en su creación. Cada versión de la obra de Lucier pertenece así al espacio donde se realiza y se vincula ontológicamente con él.

Dejando de lado las diferencias metodológicas entre la obra de Lucier y las creaciones de la música concreta (se podrían señalar muchas más), existen otras de tipo estético y conceptual que resultan todavía más relevantes en el contexto del presente análisis. Tal como anticipa el título de este apartado, *I am sitting in a room* puede entenderse como un anti-objeto sonoro. Si esto es así es porque, como ya se ha señalado anteriormente, la pieza de Lucier se da al oído y a la conciencia de modos muy diversos. A pesar de emplear la cinta magnética para llevar a cabo un proceso de transformación sonora que, de hecho, también podría considerarse una forma de reducción fenomenológica del sonido, la mecánica y las consecuencias de ésta son radicalmente distintas de las de la escucha reducida de Schaeffer.

Con cada nuevo ciclo de grabación y reproducción, las frecuencias de la voz de Lucier que se corresponden con las características resonantes de la habitación se refuerzan mientras que aquellas que no lo hacen se debilitan progresivamente hasta desaparecer. “Watt you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech” señala Lucier en la frase que da inicio a la obra. Para resumir este fenómeno, que se examinará con más detalle y desde una perspectiva afectivo-materialista en el último capítulo, podría decirse que la resonancia de la habitación actúa como un filtro que reduce progresivamente el número de frecuencias de la voz de Lucier a aquellas que están comprendidas dentro del rango de frecuencias naturales de la habitación. En

el terreno de la acústica este rango de frecuencias recibe el nombre de “modo propio” de la sala o de la habitación³⁹.

Resulta evidente, por lo tanto, que el tipo de *reducción* sonora que opera en el interior de *I am sitting in a room* es muy diferente de la que propone Schaeffer y que, por este mismo motivo, la obra apunta hacia una fenomenología que es también muy distinta a la de Husserl. La pieza de Lucier no sólo escapa a la noción de objeto sonoro, sino que puede llegar a entenderse como una refutación práctica de este concepto. Una de las principales divergencias en este sentido tiene que ver con la forma en que, supuestamente, debe escucharse el objeto sonoro schaefferiano y el modo o, mejor dicho, los modos a través de los cuales la obra de Lucier se da al oído y a la conciencia: la pieza puede escucharse como un monólogo, como un acontecimiento sonoro basado en la transformación de una voz, como el retrato sonoro de un espacio (para emplear las palabras con las que Nicolas Collins describe la obra de Lucier *Vespers*) o, también, como una composición musical.

Al comienzo de *I am sitting in a room*, cuando la voz de Lucier suena de forma clara, resulta inevitable escucharla a través del modo que Schaeffer denomina “comprendre” y que consiste en el descifrado de un código en forma de signos comunicativos que portan un significado consigo. En el caso de *I am sitting in a room* estos signos son las palabras que Lucier lee en voz alta al comienzo de la pieza. A partir de la segunda iteración de la frase de Lucier, cuando su voz empieza a transformarse por el efecto de la resonancia de la habitación, un segundo tipo de escucha viene añadirse a la primera. A la modalidad “comprendre” se le suma esa otra que Schaeffer denomina “écouter”, es decir, aquella que busca en lo escuchado indicios de algo que no sería ya propiamente sonoro, pero tampoco lingüístico.

Así, lo que se escucha a partir de la segunda y posteriores iteraciones de la grabación inicial es una voz que se transforma progresivamente a través del efecto producido por la resonancia de la habitación. El efecto de esta resonancia, que se refuerza con cada nueva repetición, se convierte en un indicio sonoro de la habitación: de sus características arquitectónicas, de sus dimensiones, de los materiales que están presentes en ella, etc. La frase de Lucier funciona entonces simultáneamente como una explicación del proceso en el que se basa la pieza y como un retrato sonoro del espacio

³⁹ Dentro del campo de la acústica ondulatoria, recibe el nombre de modo propio aquella onda estacionaria generada en el interior de un determinado espacio, por ejemplo una sala o habitación. Este tipo de interferencias, ya sean constructivas (suma) o destructivas (cancelación), vienen dadas por la interacción entre las ondas incidentes y reflejadas dentro del recinto.

donde ésta ha sido ejecutada. Guiada por aquella curiosidad instintiva e irresistible que, según Schaeffer, siempre se afana por descubrir las causas y el origen del sonido, la escucha del oyente busca indicios sobre el lugar del que proviene aquella voz transfigurada, tratando de sonoro, “ver” a través del sonido y de “mirar” detrás de la cortina acústica que constituye el dispositivo ideado por Lucier.

A medida que la pieza avanza y el efecto de la reverberación empieza a borrar el contenido lingüístico de las palabras de Lucier, convirtiéndolas en algo parecido a una composición musical electroacústica, el oyente empieza a escuchar a través del modo que Schaeffer denomina “entendre”. El momento exacto en el que este tipo de escucha se pone en funcionamiento, sin embargo, no puede establecerse con precisión porque es enteramente subjetivo y, tal como explica el mismo Lucier, distinto para cada oyente. “Me encanta ver cómo las personas del público captan la idea. Prácticamente puedo ver como se enciende una bombilla sobre sus cabezas” (Lucier 2002), asegura. El “then” de “what you will here *then* are the natural frequencies of the room” no puede, por lo tanto, establecerse de forma precisa. Lucier destaca este aspecto de la obra y describe este momento como el punto culminante de la pieza:

Aunque la forma [de la obra] es repetitiva en lo que respecta al procedimiento de grabación y reciclaje [del sonido], el oyente [puede escuchar] cosas muy diferentes. [Hay un] punto culminante en el que el discurso pasa de la inteligibilidad a la ininteligibilidad, o de las palabras a la música. Lo bonito es que este punto es diferente para cada oyente; es una especie de punto de apoyo deslizante en una escala de tiempo móvil [“it’s kind of a sliding fulcrum on a moveable time scale”]. La tasa de transformación tampoco es constante. Durante las primeras generaciones se mueve a un ritmo aparentemente constante, luego, en una o dos generaciones, el movimiento se acelera y luego se ralentiza nuevamente. Parece funcionar con su propio conjunto de reglas. Es algo realmente misterioso (Lucier / Simon 1980: 39).

En relación a esta transformación de la pieza de Lucier en su forma de darse al oído, resulta interesante identificar algunas correlaciones entre los modos de escucha que propone Schaeffer y las categorías que Seth Kim-Cohen señala en su diagrama del campo expandido de la creación sonora. Cuando la voz de Lucier se escucha como un texto hablado a través del modo que Schaeffer denomina “comprender”, la pieza se sitúa en el terreno de lo que Kim-Cohen llama “arte sonoro no-coclear”. A medida que las primeras repeticiones de la frase se suceden y la reverberación de la habitación empieza

a transformar las palabras de Lucier, el oyente incorpora el modo que Schaeffer denomina “écouter”; un modo que, reajustando ligeramente los términos de Kim-Cohen, podría describirse como una escucha de carácter *no-sólo-coclear*. La forma de percibir de este contenido semántico (“sonido organizado” tal como lo llama Kim-Cohen en su diagrama) suplementado con la resonancia de la habitación (“sonido no organizado”) se asemeja a la escucha propia de la poesía sonora. Esta categoría, no desarrollada por Kim-Cohen, será tratada en el capítulo siguiente en mayor detalle.

Finalmente, cuando el lenguaje ha sido completamente reabsorbido por la resonancia de la habitación y se ha transformado en una densa y vibrante amalgama de frecuencias sonoras, el oyente de *I am sitting in a room* introduce ese otro modo de escucha que Schaeffer denomina “entendre” y que para Kim-Cohen representa una forma de rendición del oído y del intelecto al sonido-en-si-mismo (cabe recordar aquí que Kim-Cohen llega incluso a plantear la posibilidad de no escuchar *I am sitting in a room* para no devaluar su carácter conceptual o no-coclear). En cualquier caso, y debido al carácter más bien impreciso de la categorización de Kim-Cohen, este último modo de escucha también permite situar la pieza de Lucier en el vértice donde el crítico ubica la música. Resulta sorprendente que Kim-Cohen no sólo se abstenga de elaborar las diferencias entre las categorías “música” y “sonido-en-si-mismo” sino que, además, asegure que la primera de ellas es capaz de generar una mayor “tracción” en su diagrama que la de “escultura” en el esquema original de Krauss:

La música es el término privilegiado [del diagrama], ocupando el lugar de la escultura en el esquema de Krauss. La música es el resultado de la colisión entre “no-habla” y “no-ruido”: un sonido que no es ni habla ni ruido. Aunque imperfecta, esta definición mantiene en realidad más tracción que la oposición inicial de Krauss (Kim-Cohen 2009: 156).

Los paralelismos entre la propuesta de Kim-Cohen y la de Schaeffer vuelven a poner de manifiesto el carácter inefable del estatuto estético y ontológico de *I am sitting in a room*. La obra de Lucier se deja escuchar y *entender* de múltiples formas, dependiendo tanto del momento en el que el oyente decide poner el oído sobre la pieza como de la intencionalidad de su escucha. Por otro lado, como señala Lucier, el paso de un tipo de escucha a otra es enteramente subjetiva y sucede en momentos diferentes dependiendo de cada oyente. Incluso cuando el lenguaje se ha desvanecido completamente y lo único que se escucha son las frecuencias resonantes naturales de la habitación articuladas por el habla (“the natural resonant frequencies of the room articulated by speech”), el

oyente, conocedor del proceso en el que se basa la pieza, *entiende* lo que escucha de un modo que incluye las diversas escuchas de Schaeffer y funciona más allá de cada una de ellas.

De este modo, y tal como se avanzaba más arriba, *I am sitting in a room* apunta hacia una fenomenología o, mejor dicho, diversas fenomenologías distintas a las de Husserl y Schaeffer. Unas fenomenologías que permiten e invitan a pensar más allá del objeto y de la reducción eidética, del noema y la noesis, de la hyle y la morphé, y a pensar la obra de Lucier desde otros planteamientos, recursos y especulaciones epistemológicas. Estas otras fenomenologías permiten, en resumen, *entender I am sitting in a room* a través de unos modos de escucha que no se circunscriben ni a la clasificación de Schaeffer ni a la de Kim-Cohen. A lo largo de los siguientes apartados me ocuparé de identificar y examinar diversos aspectos de estas fenomenologías y propondré otras formas de escuchar y *entender* la obra de Lucier. Antes de ello, sin embargo, se comentarán tres obras que Lucier creó en 1988 y 1997 y que, aunque de forma distinta a *I am sitting in a room*, también apuntan hacia un sentido de objeto sonoro muy diferente al de Schaeffer.

1.1. Excurso: *Opera with objects* (1997), *Rare Books* (1997) y *Silver Streetcar For The Orchestra* (1988) de Alvin Lucier

Las composiciones *Opera with objects* y *Rare Books* fueron inicialmente concebidas como ejercicios prácticos dirigidos a los alumnos de Lucier en la Universidad de Wesleyan. Para llevarlas a cabo, los estudiantes debían percutir suavemente la superficie de diversos objetos, explorando sus características sonoras y extrayendo de ellos la mayor variedad de sonidos y resonancias posibles. En las instrucciones para la realización de *Opera with objects* (ver anexo) se indica que, en primer lugar, deben seleccionarse diversos objetos cotidianos con cierta capacidad resonante (Lucier sugiere que puede tratarse de tarros, cajas de cartón o vasos de plástico) y disponerlos sobre una mesa. A continuación, el intérprete debe tomar dos lápices de madera y empezar a golpearlos entre ellos con un ritmo regular. Aplicando la punta del lápiz golpeado sobre los objetos dispuestos sobre la mesa y recorriendo lentamente su superficie el intérprete debe prestar atención a los sonidos que resultan de la vibración que se transmite desde un cuerpo sólido (el lápiz) al otro (el objeto). En la partitura también se indica que debe prestarse atención a los ecos producidos por esta acción sobre las superficies de la habitación donde se lleva a cabo la pieza.



Alvin Lucier: *Opera with Objects* (1997).

Dedicada a Elizabeth Swaim, antigua responsable de la sección de colecciones especiales en la biblioteca de la Universidad de Wesleyan, la obra *Rare Books* propone un ejercicio similar al de *Opera with objects*. En este caso, sin embargo, en lugar de un recipiente o un objeto vacío, el intérprete debe realizar pequeños golpes con la punta de sus dedos sobre diversos puntos de un libro. Tal como se indica en sus instrucciones (ver anexo) el objetivo de la pieza vuelve a ser la exploración de los sonidos y las resonancias que pueden extraerse mediante la percusión continuada de este objeto. Tras golpear diversas veces sobre la cubierta del libro, el intérprete debe abrirlo por diversos puntos y en cada uno de ellos golpear las páginas de un lado y del otro. Debido a la diferencia de grosor entre los dos lados del libro abierto las resonancias cambian a lo largo de todo el proceso de exploración. La pieza finaliza cuando el intérprete cierra el libro y explora las resonancias producidas por los golpes realizados en la cubierta posterior.

Silver Streetcar For The Orchestra es una composición para “triángulo solo amplificado” (ver instrucciones en el anexo), escrita once años antes que *Opera with objects* y *Rare Books*. Aunque en este caso el intérprete no debe golpear un objeto cotidiano sino un instrumento de percusión propiamente dicho, tanto el planteamiento como el objetivo de la pieza son idénticos a los de las dos obras anteriores. Esta composición, que toma su título del texto de Luís Buñuel *Instrumentación*, se basa en la exploración de las cualidades resonantes del triángulo mediante un golpeteo rápido y continuado con la

varilla sobre diversos puntos del instrumento. Mientras el intérprete hace sonar el triángulo con una mano, con la otra lo toca y lo agarra por diversos lugares y de diversas maneras para modificar su resonancia y extraer así la mayor cantidad posible de matices sonoros.

Aunque nada hace pensar que Lucier las concibiera como una respuesta o siquiera una alusión a la propuesta teórica y metodológica de Schaeffer, *Opera with objects*, *Rare Books* y *Silver Streetcar For The Orchestra* parecen apuntar hacia una noción de objeto sonoro radicalmente distinta a la formulada por el fundador de la música concreta. Los objetos resonantes de la primera pieza, el libro de la segunda y el triángulo de la tercera no son objetos de la conciencia obtenidos a partir de una reducción sonora o una escucha de carácter noético sino objetos físicos y tangibles de los que se extrae directa y materialmente un sonido. Por otro lado, la escucha de estos objetos sonoros *físicos* no es de tipo acusmático, sino que se acompaña de una meticulosa exploración de sus cualidades resonantes.

Si bien cualquiera de estas tres obras es susceptible de ser grabada y escuchada de forma acusmática, la escenificación de las acciones que el intérprete lleva a cabo durante la ejecución representa un aspecto muy importante de su planteamiento performático. Tal como sucede en muchas otras obras de Lucier, *Opera with objects*, *Rare Books* y *Silver Streetcar For The Orchestra* son piezas musicales concebidas para ser interpretadas en directo y su ejecución tiene tanto de teatral como de musical. El protagonismo de los diversos elementos empleados en estas tres obras y la importancia de reconocer su condición de objetos (también en el caso del triángulo, tal vez el instrumento musical occidental más elemental y *cósico* de todos) las sitúa en una órbita no demasiado alejada de la del *readymade* duchampiano o el *objet trouvé* del surrealismo y el dadaísmo.

A medio camino entre la performance y el experimento acústico, estas tres obras presentan los diversos objetos empleados en ellas como fuentes potencialmente inagotables de sonidos. Aunque el golpeteo continuado sobre los objetos y la repetición de una serie de sonidos aparentemente idénticos podría asemejarse a una forma de reducción sonora que los abstrae y los convierte en algo así como un noema dirigido a los oídos, las instrucciones de Lucier son claras y presentan estas tres obras como ejercicios de exploración física de los objetos orientados a la desocultación de sus propiedades sonoras ocultas. Parafraseando el título de una conocida obra de Georges Perec, estas composiciones pueden entenderse entonces como tentativas de

agotamiento de las posibilidades resonantes de los objetos que se emplean durante su ejecución⁴⁰.

Los lápices en *Opera with objects*, los dedos del intérprete en *Rare Books* y la combinación de la varilla y la segunda mano del ejecutante en *Silver Streetcar For The Orchestra* funcionan, para decirlo en terminología nietzscheana, como instrumentos de “auscultación” o “martillos-diapasones” (Nietzsche 2001: 32) capaces de extraer una plétora de sonidos de los objetos sobre los que percuten. A diferencia del objeto sonoro de carácter noemático que proponía Schaeffer (no muy distinto de aquel espíritu que según Oskar Fischinger podía ser liberado en forma de sonido del interior de cualquier objeto cuando éste era golpeado o siquiera rozado), los objetos de Lucier se presentan como fuentes sonoras infinitas, más acordes con una comprensión materialista-dionisiaca del sonido que con otra de carácter noemático-apolíneo.

Llevando un poco más allá el análisis de estas tres obras desde una perspectiva nietzscheana, podría decirse que en cada una de ellas se produce una suerte de “transvalorización” (Nietzsche 2001: 31) de la noción de objeto sonoro mediante la desarticulación de la jerarquía entre la escucha y la mirada sobre la que se asienta la estructura fenomenológico-idealista de la propuesta schaefferiana. La referencia a Nietzsche cobra aún más sentido si se tiene en cuenta el posicionamiento del filósofo sobre la tradicional oposición entre lo visual y lo sonoro, asociados respectivamente a lo escultórico y a lo musical y, en último término, a lo apolíneo y a lo dionisiaco. Si bien, tal como apunta José Ignacio Galparsoro, Nietzsche era abiertamente crítico con la primacía de lo visual-apolíneo sobre lo sonoro-dionisiaco, su crítica al ocularcentrismo “no tiene como consecuencia la sustitución de éste por un audiocentrismo excluyente” (Galparsoro 2014: 157).

Si el primer Nietzsche opone lo sonoro (lo dionisiaco) a la visión (lo apolíneo), es porque la imagen se corresponde con aquella forma perfectamente inmutable de la tradición metafísica. El Dioniso del Nietzsche más maduro, sin embargo, engloba “tanto el elemento musical (en general, lo auditivo) como también el elemento visual, en la medida en que la visión también está bajo la ley del devenir” (Galparsoro 2014: 164).

⁴⁰ El libro de Perec al que se hace referencia es *Tentativa de agotar de un lugar parisino*, en el que el escritor describió todo lo que pudo ver durante tres días del mes de octubre de 1974 en la plaza Saint-Sulpice de París: los acontecimientos cotidianos de la calle, la gente, los vehículos, los animales, las nubes, el paso del tiempo. Perec hizo listados de todos aquellos hechos más insignificantes de la vida cotidiana para describir, en sus propias palabras, “lo que pasa cuando no pasa nada” (Perec 1992: 16). Por supuesto, los ejercicios de Perec y de Lucier no pueden ser más que *tentativos* puesto que tanto las cosas y los acontecimientos sucedidos durante tres días en la plaza Sant-Sulpice como los sonidos que pueden extraerse de los objetos son virtualmente infinitos y por lo tanto inagotables.

Repensar la visión, entonces, pasa por “desvincularla de los atributos metafísicos que la tradición ha asociado a ella (estabilidad, permanencia, ausencia de devenir, inmutabilidad) y por vincularla con aquello que representa en grado sumo la fugacidad, a saber: el instante. En alemán, «instante» se dice «Augenblick» (literalmente, el guiño del ojo) (...). La redención [de la imagen] no se obtendrá esquivando al devenir mediante la huida a un presunto mundo de esencias, de formas estables, sino en este mundo que es flujo perpetuo” (Galparsoro 2014: 165).

Retirando el cortinaje de origen pitagórico del que se servía Schaeffer para llevar a cabo la reducción acusmática, estas tres obras de Lucier reemplazan el objeto sonoro de la música concreta por otro de naturaleza muy distinta que, tal vez, podría recibir el nombre de objeto *sonante*. La diferencia entre ambos objetos es que, si el primero debe entenderse como una manifestación sonora de carácter noemático, el segundo es una fuente de sonido puramente material. Si en la música concreta era precisamente el elemento sonoro el que se veía sometido a un paradójico proceso de eidetización ocularcéntrica a través de su transformación y fijación en forma de objeto de la conciencia, en *Opera with objects*, *Rare Books* y *Silver Streetcar For The Orchestra* esta transformación se neutraliza mediante la re inserción de lo visual en la experiencia sonora. Es precisamente la imagen la que neutraliza la posibilidad de escuchar el sonido a través del modo que Schaeffer denominaba *entendre* y que permitía transformarlo en un objeto, una imagen o una *idea* sonora.

Alejándose del audiocentrismo excluyente de la música concreta, estas tres obras muestran el acontecer y el devenir material del sonido a través de la sincronización entre el *Augenblick* y el *Ohrenblick*; entre el instante de la visión y el instante de la escucha. No se trataría aquí, sin embargo, de aquel *Augenblick* y de aquel *Ohrenblick* que, según Seth Kim-Cohen, constituían el correlato de la autopresencia, sino de una especie de abrir y cerrar de ojos y oídos intermitente que burla cualquier posibilidad de fijación del sonido en forma de objeto sonoro y reafirma, en cambio, su carácter material, mutable y fugaz. La frase que Lucier había tomado prestada de William Carlos Williams, “no ideas but in things” (“no hay ideas sino en las cosas”), cobra nuevamente aquí todo su sentido, siendo la “idea” en este caso el objeto sonoro y la “cosa” ese otro tipo de objeto que, en oposición al primero, se ha dado en llamar más arriba objeto *sonante*.

Siguiendo el análisis que Gary Shapiro propone sobre los diversos usos que Nietzsche hace de la noción de *Augenblick*, tal vez sería más preciso hablar aquí de *Augen-Blick* (y por extensión de *Ohren-Blick*) con un guion intermedio, tal como aparece escrito en

la cuarta y última parte de *Así habló Zaratustra*, en el capítulo titulado “A Mediodía”. Es aquí cuando, justo después de quedarse dormido bajo un árbol con los ojos abiertos, Zaratustra pronuncia las siguientes palabras:

Justamente la menor cosa, la más tenue, la más ligera, el crujido de un lagarto, un soplo, un roce, un pestañeo [*Augen-Blick*] - *lo poco* constituye la especie de la *mejor* felicidad. ¡Silencio! (Nietzsche 2003: 377).

Según Shapiro la diferencia entre el *Augenblick* sin guion y el *Augen-Blick* con un guion intermedio que Nietzsche utiliza en este pasaje es análoga a la que puede establecerse entre “mirada” (“*gaze*”) y “vistazo” (“*glance*”):

La mirada [*gaze*] es imperial, elevada, fija su sujeto, lo inmoviliza y parece dejarlo abierto a una inspección totalizadora. El vistazo [*glance*] es fugaz, perspectivista, parcial. Mirar al abismo es descubrir los límites de la mirada misma, descubrir que no siempre (quizás nunca) se puede lograr una posición visual dominante. El abismo del *Augen-Blick* es abordado por una serie de vistazos, ninguno de los cuales aspira a una hegemonía óptica (Shapiro 2001: 33).

Aunque el texto de Shapiro no hace mención de ello, resulta significativo que antes y después del citado pasaje de *Así habló Zaratustra*, su protagonista haga no una sino diversas y enfáticas exhortaciones al silencio y a la escucha. Atrapado entre el sueño y la vigilia, dormido pero conservando los ojos abiertos, Zaratustra dice ver el mundo que le rodea de un modo enteramente nuevo; y para explicar esta nueva forma de visión se sirve de la experiencia sonora como referencia y punto de apoyo. Para poder ver de esta forma renovada, parecen sugerir las palabras del profeta, se debe hacer silencio y escuchar. Así, para mirar al abismo del *Augen-Blick* (con guion intermedio) se hace necesaria su articulación sinestésica con un *Ohren-Blick*, es decir, con un “pestañeo” del oído que permite captar el devenir de los más pequeños y fugaces detalles del mundo; ese *poco*, afirma Zaratustra, que constituye la especie de la mejor felicidad.

En un breve pero interesante texto dedicado a la escucha de la voz radiofónica, el dramaturgo, director teatral y productor radiofónico René Farabet parece aludir a esta misma idea cuando asegura que

[s]i el ojo permaneciera fijo ante la imagen, como estando estupefacto, no podría captar nada más que clichés. Debe parpadear para agudizar la vivacidad

perceptiva de la mirada. En cuanto al oído, [éste] también vacila entre la atención y el sentido. El sonido mismo lleva la marca de estos lapsos de atención; de estas idas y venidas de la conciencia (Farabet 2001: 56).

A pesar de las múltiples diferencias conceptuales y metodológicas que existen entre *I am sitting in a room* y *Opera with objects*, *Rare Books* y *Silver Streetcar For The Orchestra*, estas cuatro obras de Lucier coinciden en su distanciamiento respecto a la noción de objeto sonoro en su sentido canónico. En lugar de una escucha que reduce y fija el sonido, las composiciones de Lucier requieren otro tipo de escucha fenomenológica, más parecida a aquella que Salomé Voegelin describe como un compromiso sensorio-motor con lo escuchado o la que Szendy denomina plástica. Una escucha que, parafraseando a Farabet, “parpadea” para agudizar su vivacidad perceptiva; que vacila entre la atención y el sentido y que se articula a partir de un ir y venir de la conciencia. Una escucha, en definitiva, que funciona a la manera de un *Ohren-Blick* y que permite *entender* el sonido a partir de su devenir, de su expansión y de su resonancia. En el siguiente apartado se examinará este tipo de escucha y se pondrá en relación con la propuesta fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty.

2. *I am sitting in a room* como dispositivo perceptivo: Merleau-Ponty y la fenomenología del cuerpo

Tal como se ha explicado en el apartado anterior, el trabajo de Lucier no se ajusta ni se deja interpretar a través de la fenomenología sonora que Pierre Schaeffer desarrolló a partir de su reelaboración del pensamiento husserliano. A pesar de las resonancias fenomenológicas de su máxima “no ideas but in things”, el sentido que Lucier atribuía a las palabras de William Carlos Williams era muy distinto al de acudir “a las cosas mismas” en los términos de Husserl. Cuando Lucier afirma que “no hay ideas sino en las cosas” no lo hace desde los preceptos de una metafísica del objeto o de un planteamiento trascendental equivalente al “*ego cogito cogitatum*” sino en un sentido mucho más literal e inmediatamente comprensible. Es *en* las cosas y *entre* las cosas donde se juega la actividad y en último término el contenido de la conciencia, no a la inversa.

Para Lucier, pues, las ideas no están en las cosas por el efecto de una intencionalidad a través de la cual se establece una inmediata correlación entre éstas y la conciencia sino por el efecto de un encuentro directo y ontológicamente generativo entre el comportamiento del sujeto y un mundo percibido y vivido a través del cuerpo. El sujeto

no aprehende las cosas reduciéndolas o intencionándolas a través de una conciencia trascendental solitaria sino mediante una intencionalidad encarnada y materialmente comprometida con el mundo en el que se desenvuelve senso-motoramente. Es a partir de esta consideración sobre el funcionamiento del trabajo de Lucier que el presente apartado se ocupará de examinar *I am sitting in a room* desde la perspectiva que ofrece el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty. Para ello en los apartados siguientes se examinarán diversos aspectos de su propuesta fenomenológica, así como su deuda con el pensamiento de otros autores.

2.1. El *Umwelt* o mundo circundante en Jakob Johann von Uexküll y Merleau-Ponty: la relacionalidad como melodía e improvisación

Situado todavía en el ámbito de lo que Don Ihde denomina primera fenomenología, el pensamiento de Merleau Ponty no representa propiamente una hermenéutica del ser como en el caso de la segunda fenomenología de Heidegger pero, tal como se expondrá en las páginas siguientes, sí incorpora diversos aspectos de ésta para llevar a cabo una importante revisión de los planteamientos husserlianos en la elaboración de una ciencia (aunque en este caso tal vez sería más adecuado hablar de una propedéutica) de la experiencia. Dejando de lado la terminología técnica y la sofisticada maquinaria intelectual de Husserl, Merleau-Ponty desarrolla una descripción de la experiencia basada en la vivencia del *Umwelt*, o “mundo circundante”, atendiendo a los desempeños y las inclinaciones corporales del sujeto.

El concepto de *Umwelt* tiene su origen en los escritos del biólogo y filósofo alemán de origen estonio Jakob Johann von Uexküll, una figura que ejerció una influencia importante tanto en el pensamiento de Merleau-Ponty como en el de otros pensadores como Gilles Deleuze⁴¹. Ya en su primera obra, *La estructura del comportamiento*, publicada en 1942, Merleau-Ponty menciona explícitamente el nombre del biólogo cuando escribe: “todo organismo, decía Uexküll, es una melodía que se canta a sí misma” (Merleau-Ponty 1976: 225). Dejando de lado lo conveniente que resulta la referencia musical en el contexto del análisis de *I am sitting in a room* (de seguida se volverá sobre ello), la cita resulta indicativa de la influencia que el pensamiento de

⁴¹ Tal como sugiere Enrique V. Muñoz Pérez, los planteamientos de Jakob von Uexküll también habrían constituido una influencia decisiva en la elaboración de las reflexiones metafísicas de Martin Heidegger a pesar de que el pensador alemán nunca lo reconociera explícitamente. En particular, señala Muñoz, la propuesta de Uexküll “enfatisa, de mejor manera que el mecanicismo y el vitalismo, la relación que existe entre el medio ambiente y el mundo interior del animal, lo que es fundamental para que Heidegger sostenga en su lección de invierno de 1929 y 1930 que la esencia del animal es el ‘perturbamiento’ (Benommenheit)” (Muñoz Pérez 2015).

Uexküll ejercía ya en Merleau-Ponty en el momento de escribir la que fue su primera obra importante.

Aunque una de sus principales influencias fue el pensamiento de Kant y la centralidad que éste otorgaba al sujeto, Uexküll también señalaba la necesidad de expandir la teoría kantiana a partir de la consideración del “rol jugado por nuestro cuerpo, y especialmente por nuestros órganos de los sentidos” (Uexküll 1926: xv). Si bien los textos de Uexküll se ocupan principalmente de describir la relación entre los organismos biológicos y su entorno, su propuesta teórica prefigura diversos rasgos importantes del pensamiento fenomenológico, así como algunas de las ideas surgidas en el ámbito de la cibernética tratadas en el segundo capítulo. Su concepto de “ciclo funcional”, por ejemplo, puede entenderse como un antecedente directo de la noción de *feedback* o retroalimentación.

Tal como señala Agustín Ostachuk, es precisamente a través de lo que Uexküll denomina ciclo funcional que el sujeto puede “acumular nuevas experiencias y adquirir nuevos sentidos”, así como “tener un *Umwelt* y modificarlo a lo largo del tiempo” (Ostachuk 2013: 49). Empleado por primera vez por Uexküll en su obra de 1909 *Umwelt und Innewelt der Tiere*, la noción de *Umwelt* hace referencia “al organismo y su medio ambiente, formando un sistema integral que no puede ser comprendido aislando uno de otro” (Ostachuk 2013: 50). Para Uexküll los organismos no pueden considerarse simples objetos o entidades discretas e independientes entre sí sino, más bien, como sujetos que perciben y actúan en respuesta a lo percibido. Todo aquello que el organismo o animal percibe se sitúa en el ámbito de lo que Uexküll denomina *Merkwelt* y todo aquello que hace pertenece al ámbito de su mundo operacional o *Wirkwelt*. La suma de estos dos mundos relacionados e inseparables conforman el *Umwelt*. El concepto de *Umwelt* debe distinguirse, por otro lado, del *Umgebung* o alrededor geográfico y del de *Welt*, el universo de la ciencia.

Así pues, en el *Umwelt* el sujeto nunca se encuentra solo sino en relación con otros sujetos. Parecería, entonces, que “la noción de ser vivo comienza a emerger sólo cuando interactúa con otros en un ambiente, y que la vida comienza con una relación” (Ostachuk 2013: 52). Años después de que Uexküll propusiera su noción de *Umwelt* Merleau-Ponty afirmará en un sentido similar que

la humanidad no es una suma de individuos, una comunidad de pensadores de los cuales cada uno, en su soledad, está seguro de antemano de entenderse con los otros porque todos participarían de la misma esencia pensante.

Tampoco, por supuesto, es un solo Ser donde la pluralidad de los individuos estaría fundada y destinada a reabsorberse. Por principio, está en una situación inestable: nadie puede creer sino en lo que reconoce por verdadero interiormente, y al mismo tiempo nadie piensa ni se decide sino ya tomado en ciertas relaciones con el otro (...). No existe una vida entre varios que nos libere de la carga de nosotros mismos, nos dispense de tener una opinión; y no hay vida "interior" que no sea como un primer ensayo de nuestras relaciones con el otro (Merleau-Ponty 2003: 55).

El comportamiento se presenta de este modo como una "forma de clausura relacional en la que el organismo [o el sujeto] está unido estructuralmente con su mundo" (Ostachuk 2013: 57). Sirviéndose de esta reelaboración del *Umwelt* uexkülliano, Merleau-Ponty propone una comprensión de la relación estructural entre organismo y ambiente (o mundo circundante) que le permite "superar la distinción sujeto-objeto, y ubicar una capa sensible que unifique a todos los seres vivos en [lo que el filósofo llamará en sus escritos tardíos] la carne del mundo" (Ostachuk 2013: 63). Así, y aunque a escalas distintas, Uexküll y Merleau-Ponty coinciden en su descripción de un mundo poblado de individuos y basado en un funcionamiento relacional e intersubjetivo.

Resulta interesante que para describir el funcionamiento interno de este mundo tanto el uno como el otro se sirvan de diversas alusiones y metáforas musicales. En su libro *Onto-Ethologies The Animal Environments of Uexküll, Heidegger, Merleau-Ponty, and Deleuze*, Brett Buchanan recoge algunas de estas referencias musicales empleadas por Uexküll y Merleau-Ponty. "Vemos aquí", escribe Uexküll en referencia a la forma de relación entre los seres que comparten un mismo entorno, "la primera ley musical de la naturaleza. Todos los seres vivos tienen su origen en un dúo" (Uexküll en Buchanan 2008: 28). Por su parte, en las notas de los cursos que realizó en el Collège de France en los años cincuenta sobre el concepto de Naturaleza, Merleau-Ponty recurrirá a la melodía para explicar su propia comprensión del *Umwelt*. Citando de nuevo la frase de Uexküll mencionada anteriormente escribe:

La noción de *Umwelt* está destinada a unir lo que solemos separar: la actividad que crea los órganos y la actividad de la conducta, tanto inferior como superior. Desde las máquinas-animales hasta la conciencia-animal, hay en todas partes el despliegue de un *Umwelt* (...) como [si se tratara de] una melodía que se canta a sí misma. Esta es una comparación llena de significado. Cuando inventamos una melodía, la melodía canta en nosotros mucho más que nosotros la cantamos

(...) el cuerpo se suspende en lo que canta: la melodía se encarna y encuentra en el cuerpo una especie de sirviente (Merleau-Ponty 2003b: 173-174).

Unas páginas más adelante, refiriéndose todavía al *Umwelt* de Uexküll, Merleau-Ponty elabora un poco más el sentido de la melodía entendida como figura metafórica para explicar su propia comprensión de la actividad humana, opuesta al modelo de conocimiento de Kant:

El universo humano no es producto de la libertad en el sentido kantiano, es decir, de la libertad acontecida que se atestigua en una decisión; es, más bien, una libertad estructural. En suma, es el tema de la melodía, mucho más que la idea de un sujeto-naturaleza o de una cosa suprasensible, el que mejor expresa la intuición del animal según Uexküll. El sujeto animal es su realización, transe espacial y transtemporal (...) El *Umwelt* no se presenta ante el animal como una meta; no está presente como una idea, sino como un tema que ronda la conciencia (...) Este modo de conocimiento es aplicable a las relaciones entre las partes del organismo, a las relaciones del organismo con su territorio y a las relaciones de los animales entre sí, tan bien que ya no vemos dónde comienza el comportamiento y dónde termina la mente (Merleau-Ponty 2003b: 178).

En *La Estructura del Comportamiento*, unas cuantas páginas antes de mencionar por primera vez el nombre de Uexküll y de citar las palabras del biólogo que años después volverá a mencionar en los cursos dictados en el Collège de France, Merleau-Ponty elabora un poco más la metáfora musical, pasando ahora de la figura de la melodía a la de la sinfonía:

El mundo, en aquellos de sus sectores que realizan una estructura, es comparable a una sinfonía, y el conocimiento del mundo es, por consiguiente, accesible por dos vías: puede notarse la correspondencia de las notas tocadas en un mismo momento por los diferentes instrumentos y la consecución de las que toca cada uno de ellos. (Merleau-Ponty 1976: 189).

Del dúo a la sinfonía pasando por la melodía, las diversas metáforas musicales empleadas por Uexküll y Merleau-Ponty sirven para describir la armonía que rige la organización y el funcionamiento interno del *Umwelt* o, mejor dicho, de los diversos *Umwelten* que coexisten en proximidad y se relacionan entre sí. Uexküll identifica esta armonía con una particular forma de significado que remite a una partitura musical. “El

significado en la partitura de la naturaleza”, escribe, “sirve de nexo de unión, o más bien de puente, y ocupa el lugar de la armonía en una partitura musical; uno de los factores de la naturaleza” (Uexküll en Buchanan 2008: 32). Si bien Uexküll no establece un paralelismo propiamente dicho entre el funcionamiento de la naturaleza y la partitura musical, la sola insinuación de una similitud conceptual entre ambas cosas resulta problemática en cuanto parecería implicar una organización o planificación a priori. Es en este sentido que Buchanan se pregunta: “¿Se trata de una partitura vivaldiana, con mucha orquestación barroca? ¿O es parecida la naturaleza a las piezas minimalistas de doce tonos de Schönberg? ¿O más bien a una partitura de John Coltrane?” (Buchanan 2008: 27).

Sin hacer mención a Uexküll ni a su referencia a la partitura musical como metáfora para explicar la armonía del *Umwelt*, Merleau-Ponty se servirá, en cambio, de la improvisación como ejemplo para explicar el comportamiento corporal del sujeto:

El sujeto que "sabe" mecanografiar o tocar el órgano es capaz de improvisar, es decir, de ejecutar las melodías cinéticas que corresponden a palabras nunca vistas o a músicas jamás interpretadas. Estaríamos tentados de suponer que, por lo menos a ciertos elementos de las frases musicales o de las palabras nuevas, corresponden montajes rígidos y ya adquiridos. Pero los sujetos ejercitados son capaces de improvisar sobre instrumentos desconocidos por ellos (...) [E]l organista no inspecciona el órgano pieza por pieza; “reconoce” en el espacio en que actuarán sus manos y sus pies sectores, direcciones de referencia, curvas de movimiento correspondientes no a conjuntos de notas definidos, sino a valores expresivos (...) La notación musical no sería un lenguaje, el órgano no sería un instrumento, si la manera como se escribe o se interpreta un do no encerrara un principio sistemático y no involucrara en consecuencia la manera como se escribe o se interpretan las otras notas (Merleau-Ponty 1976: 175-176).

A través de la figura del organista, a la que Merleau-Ponty ya hacía alusión en una cita extraída de las páginas de la *Fenomenología de la percepción* e incluida en el segundo capítulo, el comportamiento corporal del sujeto se sitúa en el mismo centro de su relación con el mundo. Años después, y en unos términos parecidos, Merleau-Ponty afirmará que “el tema de la melodía animal no se encuentra fuera de su realización manifiesta; es una tematización variable que el animal no busca realizar mediante una copia del modelo, sino que forma parte de sus realizaciones particulares, sin que estos

temas sean la meta del organismo” (Merleau-Ponty 2003b: 178). La melodía animal a la que hace referencia Merleau-Ponty no viene, pues, dictada por un modelo de actuación en forma de partitura o una meta sino por un desempeño corporal del sujeto que sería mucho más parecido a una suerte de improvisación musical.

Llegados a este punto pueden identificarse diversos paralelismos entre algunos rasgos característicos del trabajo de Lucier y ciertos aspectos de las propuestas teóricas de Uexküll y Merleau-Ponty. Tal como se ha venido señalando a lo largo de los capítulos y apartados anteriores, el trabajo de Lucier debe entenderse como una práctica basada en un acercamiento al sonido y una interacción del intérprete con los diversos elementos sonoros y materiales empleados en cada caso. En las palabras de Judith Hamann, citadas en el segundo capítulo, la música de Lucier se basa en una “responsividad” para con el sonido. O, para decirlo en la terminología de Donna Haraway, las creaciones de Lucier toman forma y se despliegan a través de una práctica de carácter simpoiético; de un *hacer-mundo-con* y *en compañía* del sonido.

Dicho en el lenguaje de Uexküll que Merleau-Ponty iba a retomar años después, las obras de Lucier funcionan a la manera de un *Umwelt* donde bien el mismo compositor o las personas encargadas de la ejecución de sus obras deben, en primer lugar, explorar el espacio de relación que comparten con el sonido y con los diversos instrumentos o dispositivos utilizados para su realización. Parafraseando la descripción que Ostachuk proponía de la noción de *Umwelt*, podría decirse que las composiciones de Lucier sólo comienzan con el establecimiento de una relación con su mundo circundante y/o con los diversos elementos materiales que se encuentran en él. Asimismo, y tal como sucede con el desempeño corporal del sujeto descrito por Merleau-Ponty, esta relación nunca viene determinada por una planificación o una organización contenida en una partitura sino por una actividad que bien podría describirse como una forma de improvisación o exploración del entorno.

Esta particular improvisación de carácter exploratorio, basada en el establecimiento de diversos tipos de relaciones con el sonido, el espacio y/o los materiales empleados en cada obra, resulta especialmente evidente en piezas como *Opera With Objects*, *Rare Books* o *Silver Streetcar For The Orchestra*, donde el o la intérprete debe examinar cuidadosamente las características resonantes de los diversos objetos escogidos por Lucier para la realización de cada una de ellas. Aunque tanto la implicación corporal como la actividad sensomotora del intérprete en *I am sitting in a room* son sustancialmente menores que en las tres obras anteriores, cada nueva realización de

esta pieza también es el resultado de la interacción que se establece entre los diversos elementos que participan en ella y su resultado final también es, como el de una improvisación, indeterminado e irrepetible.

Ahondando un poco más en los paralelismos que pueden establecerse entre el funcionamiento de *I am sitting in a room* y la noción de *Umwelt*, el proceso en el que se basa la obra de Lucier puede describirse también como una articulación entre lo que Uexküll denominaba *Merkwelt* y *Wirkwelt*, es decir, entre aquello que el organismo percibe y conserva en su memoria y aquello que hace a partir de lo anterior. El dispositivo del que se sirve Lucier para registrar y reproducir el sonido parecería funcionar, en este sentido, de forma similar a un organismo vivo que crea su propio *Umwelt*, entregándose a un “ciclo funcional” o a una forma de *feedback* o retroalimentación con el entorno en el que se realiza la obra.

Esta articulación circular entre un *Merkwelt* y un *Wirkwelt* se asemeja, por otro lado, a aquello que Merleau-Ponty, y Husserl antes que él, denominaban “retención” y “protensión”. Es en el “doble horizonte” que dibujan estas dos acciones combinadas, escribe Merleau-Ponty en el preámbulo de la primera parte de la *Fenomenología de la percepción*, dedicada a la cuestión del cuerpo, que “mi presente puede dejar de ser un presente de hecho, pronto arrastrado y destruido por el transcurrir de la duración, y devenir un punto fijo e identificable en un tiempo objetivo” (Merleau-Ponty 1976: 89). Para poder seguir con el análisis de *I am sitting in a room* desde una perspectiva fenomenológica en el siguiente apartado se examinarán en mayor detalle algunas cuestiones relativas al papel que tienen las nociones de comportamiento, espacialidad y motricidad en la fenomenología del cuerpo desarrollada por Merleau-Ponty.

2.2. El cuerpo como vehículo del *ser-del-mundo*: percepción, espacialidad y lenguaje

“Todo el malentendido de Husserl”, escribe Merleau-Ponty en las páginas introductorias de *Fenomenología de la percepción*, “estriba en que, precisamente para ver el mundo y captarlo como paradoja, hay que romper nuestra familiaridad con él; y esta ruptura no puede enseñarnos nada más que el surgir inmotivado del mundo”. (Merleau-Ponty 1993: 13-14). Esta afirmación debe leerse como una declaración de intenciones con la que Merleau-Ponty apunta hacia un nuevo horizonte fenomenológico donde la captación y la comprensión del mundo no ocurre a través de un distanciamiento respecto a él en forma de reducción, sino, justamente, a través de un arrojarse hacia las cosas y un

fundirse con la misma estructura del mundo. Es por este motivo, afirmará Merleau-Ponty, que nuestra relación con el mundo es, por así decirlo, irreductible.

En la reelaboración que Merleau-Ponty propone del pensamiento husserliano se identifica la influencia de la revisión que Heidegger ya había realizado del mismo en el marco de su “hermenéutica de la facticidad”. Tal como señala Luisa Paz Rodríguez Suárez, en la relectura merleau-pontiana de la fenomenología de Husserl también fue decisiva la “*filosofía de la existencia* de cuño kierkegaardiano, que, frente a la filosofía idealista y reflexiva, entendía la *existencia* no de modo abstracto como categoría universal, sino como *experiencia vivida*” (Rodríguez Suárez 2012: 148). Además de su deuda con Kierkegaard, las propuestas filosóficas de Heidegger y Merleau-Ponty también incorporan la noción de un mundo de la vivencia prereflexiva o *Lebenswelt* formulada por Husserl. Es a partir de este contacto primordial con el mundo que ambos pensadores van a desarrollar su propia versión de una dimensión antepredicativa de la experiencia. En Heidegger, el correlato de esta experiencia originaria, anterior a cualquier forma de objetivación o teorización, recibirá el nombre de *Dasein* o ser-en-el-mundo, mientras que Merleau-Ponty lo llamará *corps propre* o cuerpo propio.

Cada uno a su manera, Heidegger y Merleau-Ponty explicitan el ser-en-el-mundo “como estructura fundamental del hombre desde el punto de vista de su ser, en el que se sitúa el nivel presubjetivo y preobjetivo de la experiencia” (Rodríguez Suárez 2012: 157). Aunque tanto el *Dasein* heideggeriano como el *corps propre* merleau-pontiano suponen una superación del modelo intencional de Husserl, el segundo se distingue del primero por constituirse, antes que nada, como el topos de una conciencia encarnada; o, para emplear la gráfica expresión de Merleau-Ponty, como “el vehículo del ser-*del*-mundo [*être-au-monde*]” (Merleau-Ponty 1993: 100). Sustituyendo la preposición “en” de la fórmula heideggeriana por un “del”, Merleau-Ponty remarca la relación de pertenencia (o, más bien de copertenencia) entre mundo y cuerpo.

El cuerpo propio se convierte de este modo en un “cuerpo fenomenal”⁴² (Merleau-Ponty 1993: 123), es decir, un cuerpo que “proyecta a su alrededor un cierto «medio»” (Merleau-Ponty 1993: 247). El sujeto humano, escribirá años después Merleau-Ponty en este mismo sentido, “no es un espíritu y un cuerpo, sino un espíritu con un cuerpo, y

⁴² A lo largo de la tesis se emplearán indistintamente los términos “fenomenal” y “fenoménico” (ambos recogidos en el Diccionario de la RAE con el mismo sentido). Este uso combinado se debe a la voluntad de respetar las traducciones consultadas y de hacer patente la referencia a ellas en la reelaboración de algunos de los conceptos que allí propuestos. Así, el uso del término “fenomenal” será empleado, principalmente, en relación a las aportaciones de Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción* y las de Edith Stein en *Sobre el problema de la empatía*, donde el término escogido es precisamente “fenomenal” en lugar de “fenoménico”.

que sólo accede a la verdad de las cosas porque su cuerpo está como plantado en ellas” (Merleau-Ponty 2003: 24). Es justamente a partir de esta noción de *cuerpo fenomenal* que *I am sitting in a room* puede ser escuchada como el registro de la actividad de Lucier actuando como ser-del-mundo; como un sujeto que no está simplemente en el mundo sino que mediante su comportamiento corporal proyecta un medio para instalarse así en las cosas e instaurar una relación de co-pertenencia con ellas.

Influenciado por la psicología Gestalt y por las aportaciones del psiquiatra y neuropsicólogo Kurt Goldstein, Merleau-Ponty situará la percepción en la base de cualquier forma de conocimiento. La percepción no equivaldría pues a “una ciencia del mundo, ni siquiera [a] un acto [o a] una toma de posición deliberada”, sino que debe entenderse como “el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen” (Merleau-Ponty 1993: 10). “Cuando la Gestalttheorie nos dice que una figura sobre un fondo es el dato sensible más simple que obtenerse pueda”, insiste Merleau-Ponty unas páginas más adelante,

no tenemos ante nosotros un carácter contingente de la percepción de hecho que nos dejaría en libertad, en un análisis ideal, para introducir la noción de impresión. Tenemos la definición misma del fenómeno perceptivo; aquello sin lo cual no puede decirse de un fenómeno que sea percepción. El «algo» perceptivo está siempre en el contexto de algo más; siempre forma parte de un «campo». Una región verdaderamente homogénea, sin ofrecer *nada que percibir*, no puede ser dato de ninguna percepción. La estructura de la percepción efectiva es la única que puede enseñarnos lo que sea percibir (Merleau-Ponty 1993: 26).

Tal como señala Cruz Elena Espinal Pérez, Merleau-Ponty comparte tanto con Husserl como con Goldstein la postulación de un tercer término situado “entre lo psíquico y lo fisiológico, una tercera dimensión que corresponde a la existencia o a la conciencia-mundo” (Espinal Pérez 2011: 190). Para Merleau-Ponty este tercer término se alojará precisamente en el cuerpo fenomenal o, dicho de otro modo, en un sujeto del comportamiento que no se corresponde ya con un cuerpo objetivo, sino con “una *actividad orientada* que indica un *ser-en-el-mundo particular*, diferente de la conciencia pura” (Espinal Pérez 2011: 191). El comportamiento revela de este modo que el cuerpo siempre “está orientado hacia el mundo, de una manera ‘natural’, aún antes de la emergencia de la conciencia reflexiva” (Cruz Elena Espinal Pérez 2011: 191). Introduciendo el cuerpo viviente en el modelo gestáltico, Merleau-Ponty elabora una propuesta fenomenológica que se aleja del idealismo husserliano a través de una

completa reconsideración de las nociones de cuerpo, sujeto y objeto y de la relación que se establece entre ellas en el acto de la percepción.

La propuesta merleau-pontiana plantea, pues, un despertar de la experiencia del mundo tal y como nos aparece en tanto que somos *del* mundo a través de nuestro cuerpo. Se trataría, en definitiva, de “aprender a sentir de nuevo nuestro cuerpo, [de] reencontrar bajo el saber objetivo y distante del cuerpo ese otro saber que tenemos del mismo, porque está siempre con nosotros y porque somos cuerpo” (Merleau-Ponty 1993: 13). Trascendiéndose continuamente a sí mismo, el cuerpo debe considerarse como un “espacio eminentemente expresivo” (Merleau-Ponty 1993: 163) o una “extraña máquina de significar” (Merleau-Ponty 1993: 128). Para Merleau-Ponty la percepción no depende de un proceso intelectual sino de un determinado comportamiento que “no es una cosa, pero tampoco es una idea” y que “está hecho de relaciones” (Merleau-Ponty 1976: 183); un comportamiento que “se desliga del orden del en sí y se convierte en la proyección fuera del organismo de una *posibilidad* que le es interior” (Merleau-Ponty 1976: 180).

Comportamiento y percepción deben ser entendidas, por lo tanto, como dos nociones inseparables y que siempre funcionan de forma conjunta. Cuando percibo un objeto, escribe Merleau-Ponty,

soy consciente de las posibilidades motrices que están implícitas en la percepción de esa cosa. La cosa se me aparece en función de los movimientos de mi cuerpo. (...) La conciencia que tengo de mi cuerpo es una conciencia deslizante [*glissante*], el sentimiento de un poder, de un ser-capaz-de. Soy consciente de mi cuerpo como una potencia indivisa y sistemática para organizar ciertos despliegues de aparición perceptiva. Mi cuerpo es aquella capacidad de pasar de una forma de aparición a otra, como organizador de una "síntesis transicional". Organizo con mi cuerpo una comprensión del mundo, y la relación con mi cuerpo no es la de un puro yo, que tendría sucesivamente dos objetos, mi cuerpo y la cosa, sino que vivo en mi cuerpo, y por medio de él vivo en las cosas (Merleau-Ponty 2003b: 74).

De este modo, el sujeto que percibe como un cuerpo que se mueve y el objeto percibido como posibilidad de comportamiento o recorrido corporal se encuentran imbricados "en un sistema indisoluble en el contexto de la experiencia" (García 2012: 88). El hombre, tal como escribe Merleau-Ponty, “está investido en las cosas y las cosas están investidas en él” (Merleau-Ponty 2003: 31). Las nociones de sujeto y objeto de la

percepción son redefinidos en la terminología merleau-pontiana como “esquema corpóreo” y “fórmula motriz” respectivamente y considerados como mutuamente motivados dentro de un mismo “circuito ontológico”. Percepción y motricidad siempre deben, pues, considerarse de manera conjunta. Esta acción combinada de la percepción y el comportamiento motriz guarda un claro parecido tanto con el *feedback* de la cibernética como con el ciclo funcional que rige el *Umwelt* de Uexküll (en el interior del cual se articulan el *Merkwelt* y el *Wirkwelt*) y con los conceptos husserlianos de retención y protensión.

Casi como si Lucier se hubiera propuesto seguir al pie de la letra y poner en práctica algunas de las consideraciones de Merleau-Ponty sobre el papel del cuerpo en el proceso de percepción, *I am sitting in a room* puede entenderse como la manifestación sonora de un circuito ontológico donde ya no cabría hablar propiamente de un sujeto y un objeto sino de un esquema corpóreo y una fórmula motriz. Trascendiéndose a sí mismo a través de la voz y de la resonancia de ésta en el espacio de la habitación, el cuerpo sonoro de Lucier se transforma, en las palabras de Merleau-Ponty, en un espacio eminentemente expresivo y en una máquina de significar. Para poder comprender mejor el funcionamiento de este circuito ontológico es importante señalar el papel que juegan en el proceso de percepción tanto el espacio en el que se encuentra el sujeto como la “espacialidad de situación” (Merleau-Ponty 1993: 117) que el cuerpo manifiesta y ejercita a través de sus capacidades motrices. Además de esta cuestión, el siguiente apartado también se ocupará de examinar el sentido de la acción de habitar y de la noción de imagen poética de Gaston Bachelard en relación a la pieza de Lucier.

2.2.1. Topo-ontología en Martin Heidegger y Gaston Bachelard: espaciamiento y habitar poetizante

En el tercer capítulo de la segunda parte de *La fenomenología de la percepción*, titulado *La espacialidad del propio cuerpo y la motricidad*, Merleau-Ponty distingue el “espacio corpóreo” del “espacio exterior”. Si estos dos espacios pueden distinguirse entre sí es porque el segundo representa algo parecido a “la zona de no-ser ante la cual pueden aparecer unos seres precisos, figuras y puntos” (Merleau-Ponty 1993: 117-119). Si el espacio corpóreo y el espacio exterior forman un sistema práctico es precisamente en la acción que el cuerpo lleva a cabo a través de su espacialidad. “Comprendemos mejor”, escribe Merleau-Ponty, en cuanto consideramos el cuerpo en movimiento, es decir, “cómo habita el espacio (y el tiempo, por lo demás), porque el movimiento no se contenta con soportar pasivamente el espacio y el tiempo, los asume activamente, los

vuelve a tomar en su significación original que se borra en la banalidad de las situaciones adquiridas” (Merleau-Ponty 1993: 119).

Existiría, por lo tanto, entre el “espacio corpóreo” y el “espacio exterior” una reciprocidad que hace posible la comprensión espacial del mundo y su incorporación en el comportamiento. En definitiva, es únicamente porque tenemos un cuerpo situado en el espacio que somos capaces de entender el mundo, los objetos que habitan en él e interactuar con éstos. Resulta muy oportuno en el contexto del análisis de *I am sitting in a room* que Merleau-Ponty establezca un paralelismo entre el cuerpo y la voz.

La posesión de un cuerpo lleva consigo el poder de cambiar de nivel y «comprender» el espacio, como la posesión de la voz el de cambiar de tono. El campo perceptivo se endereza y, al final de la experiencia, lo identifico sin concepto porque vivo en él, porque me dejo llevar enteramente en el nuevo espectáculo en el que, por así decir, sitúo mi centro de gravedad. Al principio de la experiencia, el campo visual parece a la vez invertido e irreal porque el sujeto no vive en él, no hace presa en él. En el curso de la experiencia, se constata una fase intermedia en el que el cuerpo táctil parece invertido y el paisaje, derecho, porque, viviendo ya en el paisaje, lo percibo como derecho, y porque la perturbación experimental se halla puesta a cuenta del propio cuerpo y que, de este modo, no es una masa de sensaciones efectivas, sino el cuerpo que se necesita para percibir un espectáculo dado. Todo nos remite a las relaciones orgánicas del sujeto y el espacio, a esta presa del sujeto sobre su mundo que es el origen del espacio (Merleau-Ponty 2003: 266).

En las palabras de Merleau-Ponty se reconocen ciertos rasgos de la comprensión del espacio que Heidegger expone en *Ser y Tiempo*. Allí éste describe al *Dasein* a partir de su espacialidad, una de sus determinaciones fundamentales o existenciales. “El ente que está constituido esencialmente por el estar-en-el-mundo”, escribe Heidegger en alusión al *Dasein*,

es siempre su “Ahí” [Da]. En la significación usual de esta palabra, el “ahí” alude a un “aquí” y a un “allí”. El “aquí” de un “yo-aquí” se comprende siempre desde un “allí” a la mano, en el sentido del estar vuelto hacia éste en ocupación desalejante y direccionada. La espacialidad existencial del *Dasein* que así le fija a éste su “lugar” se funda, a su vez, en el estar-en-el-mundo. El “allí” es la determinación de un ente que comparece *dentro del mundo*. El “aquí” y el “allí”

sólo son posibles en un “Ahí”, es decir, sólo si hay un ente que, en cuanto ser del “Ahí”, ha abierto la espacialidad. Este ente lleva en su ser más propio el carácter del no-estar-cerrado. La expresión “Ahí” mienta esta aperturidad esencial. Por medio de ella, este ente (el *Dasein*) es “ahí” [ex-siste] para él mismo a una con el estar-siendo-ahí del mundo (Heidegger 2003: 136-134).

Es a partir de la noción de mundo que Heidegger propone en *Ser y Tiempo*, que el espacio adquiere el significado que mantendrá, con ciertos matices, en toda la obra del pensador; es decir, un espacio que siempre queda más allá del ámbito de lo estrictamente físico (más allá de la *res extensa* cartesiana) y que para ser entendido genuinamente requiere de una comprensión ontológica capaz de reconocer su condición existencial: una *topo-ontología*. El mundo, para Heidegger, es “aquel lugar donde el *Dasein* en cuanto ente ya siempre *ha estado*, y a lo que en todo explícito ir hacia él no hace más que volver. La ocupación es, en cada caso, como es, sobre la base de una familiaridad con el mundo” (Heidegger 2003: 84). La partícula *en* del “ser-en-el-mundo” del *Dasein*, por lo tanto, no refiere un sentido puramente espacial sino más bien una familiaridad originaria para con el mundo y las cosas que se encuentran *en* él. Podría decirse, en este sentido, que el espacio forma parte del mundo y se anexa o se incorpora a él sólo “en la medida en que el estar-en-el-mundo, constitutivo del *Dasein*, ha abierto el espacio” (Heidegger 2003: 117). A diferencia del resto de los entes, el *Dasein* no está simplemente presente en el espacio, sino que lo ocupa “en el sentido de que toma posesión de él (...). Existiendo, ya ha dispuesto y ordenado siempre un espacio donde moverse” (Heidegger 2003: 355).

El interés de Heidegger por la relación fundamental que existe entre el *Dasein* y el espacio en el que éste se encuentra arrojado (en el espacio donde el *Dasein* es, precisamente, *ahí*) iba a seguir ocupando un lugar importante tras la denominada *Kehre* o giro que muchos intérpretes identifican en el pensamiento del filósofo tras la publicación de *Ser y Tiempo*. Tal como lo describe Luis Enrique de Santiago Guervós, este giro sería el resultado de la toma de conciencia por parte de Heidegger de que “el hombre no está en condiciones de dar cuenta de preguntas como la del sentido del ser o del tiempo” y de que, por el contrario, “debe ser el mismo ser el que proyecte al *Dasein* hacia una comprensión del ser” (Santiago Guervós 1987: 117). Es a partir de este giro (o cambio de perspectiva, tal como lo describe el propio Heidegger), que la relación entre el *Dasein* y el espacio ya no responderá simplemente a un “esquema epistemológico [del tipo] sujeto-objeto, sino más bien [a otro del tipo] de sujeto-sujeto” (Santiago Guervós 1987: 122).

Aquello que va a ser modificado o matizado en el pensamiento de Heidegger a partir de la *Kehre* es, en un sentido general, el concepto de verdad o *Aletheia*, de tal modo que ésta deja de pertenecer al hombre para situarse en el ámbito del acontecer del ser mismo. Podría decirse que, tras *Ser y Tiempo*, el pensamiento de Heidegger desplaza la centralidad del *Dasein* para mantener así el misterio que envuelve la verdad. Renunciando a ofrecer una simple explicación de la verdad como *verdad de razón* en el sentido leibniziano, Heidegger decidirá prestar más atención al ser como una forma de acontecer y a las experiencias derivadas de este acontecimiento o *Ereignis*. Es por ello que en el contexto del pensamiento heideggeriano posterior a la *Kehre* el espacio deberá ser entendido, más bien, como *espaciamento*. Es precisamente esta comprensión de lo espacial posterior a la *Kehre* la que, tal como se pondrá de manifiesto, resultará especialmente productiva para el análisis de *I am sitting in a room*.

También es importante, en relación al análisis de la obra de Lucier en términos de espaciamento, señalar la conexión que se establecen en la obra de Heidegger entre lo artístico, lo arquitectónico y el acontecer de la verdad. Tal como se expone en textos como *El origen de la obra de arte*, *Construir Habitar Pensar* o *El Arte y el Espacio*, el acontecer de la verdad o *Aletheia* se produce de forma paradigmática en el ámbito de la creación artística y la práctica constructiva y arquitectónica. En la obra de arte, escribe Heidegger, “está en obra el acontecimiento de la verdad (...) El llegar a ser obra de la obra no es sino un modo de llegar a ser y acontecer de la verdad. En la esencia de esta reside todo” (Heidegger 2016: 105). En aquellas obras de arte que involucran el espacio, este acontecer de la verdad se producirá, precisamente, a la manera de un espaciamento. “Una vez admitido que el arte es el poner-en-obra la verdad y que la verdad designa el desocultamiento del ser”, escribe Heidegger en *El Arte y el Espacio*,

¿no será entonces preciso que, en la obra de las artes figurativas, sea también el espacio verdadero –es decir, aquello que desoculta lo que le es más propio– el que fije la pauta a seguir? (...) ¿De qué habla el lenguaje en la palabra «espacio»? En ella habla el espaciar. Espaciar remite a «escardar», «desbrozar una tierra baldía». El espaciar aporta lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre (Heidegger 2009: 21).

Si bien en la cita anterior se habla de “artes figurativas”, la frase original “*Werk der bildenden Kunst*” también puede traducirse como “obra de bellas artes”. Esta precisión resulta relevante si se tiene en cuenta que el texto de Heidegger está dedicado al

escultor Eduardo Chillida y se inspira, en buena medida, en el trabajo eminentemente abstracto de éste. Por otro lado, si se piensa más allá de lo figurativo, el sentido que adquiere la cita anterior también permite ponerla en relación con el funcionamiento de *I am sitting in a room*. Es precisamente a través de un proceso de espaciamento (o de una espacialidad de situación como diría Merleau-Ponty) que la obra de Lucier puede funcionar y ser entendida como un proceso de acontecimiento de la verdad y una forma de desocultación del ser. *I am sitting in a room* adquiere así un sentido de *Ereignis* donde el acontecer del ser se manifiesta, precisamente, a través de un desplazamiento desde lo figurativo (en un sentido podría decirse que gestáltico) hacia una forma de abstracción que encuentra en la activación del espacio su principal forma de manifestación.

La cuestión del habitar, a la que Heidegger hace alusión en la cita anterior, tomará toda su relevancia en el texto *Construir Habitar Pensar*, donde el pensador desarrolla una reflexión alrededor de cuestiones relativas a la práctica constructiva y su relación con las nociones de espacio y lugar. Tal como señalaba Nicolas Collins en el segundo apartado de la primera parte cuando describía la obra de Lucier como un “casi-*Heimat*”, la cuestión del habitar parece ocupar un lugar central en *I am sitting in a room*. Es por este motivo que merece la pena examinar la comprensión de Heidegger sobre éste. Esta comprensión, tal como ocurre a menudo con las argumentaciones heideggerianas, tiene su núcleo en una correspondencia etimológica entre los verbos alemanes construir y habitar. Construir, señala Heidegger,

significa originariamente habitar. Allí donde la palabra construir todavía habla en su sentido originario ella también dice *hasta dónde* llega la esencia del habitar. *Bauen, buan, bhu, beo* coinciden con nuestra palabra *bin* [«soy»] en las variantes de: *ich bin* [yo soy], *du bist* [tú eres], la forma del imperativo *bis, sei* [sé]. ¿Qué significa entonces *ich bin* [yo soy]? La antigua palabra *bauen*, a la que pertenece el *bin*, responde: «*ich bin*», «*du bist*» quiere decir yo habito», «tú habitas». El modo como tú eres y yo soy, la forma en que nosotros los humanos *somos* sobre la tierra es el *buan*, el habitar.

Ser un ser humano significa: estar sobre la tierra como mortal, es decir, habitar. La antigua palabra *bauen* nos dice que el hombre es en la medida en que *habita* (Heidegger 2015: 15-17).

En unos términos no demasiado alejados de los que apunta Heidegger (y en buena medida bajo el influjo de éste) Gaston Bachelard desarrolló su propia comprensión fenomenológica sobre el habitar y la experiencia poética del espacio. Alejándose también de cualquier forma de concepción geométrica o matemática del espacio, Bachelard propone en *La Poética del Espacio* una meditación filosófica sobre los lugares que habitamos no sólo con nuestro cuerpo sino también a través de la memoria y de aquella particular forma de conciencia alternativa que el pensador denomina ensueño. El espacio captado por la imaginación, escribe Bachelard,

no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular, atrae casi siempre. Concentra ser en el interior de los límites que protegen. El juego del exterior y de la intimidad no es, en el reino de las imágenes, un juego equilibrado (Bachelard 2000: 22).

La imaginación, y muy particularmente la figura de la imagen poética, se sitúan en el centro de la propuesta bachelardiana, afirmándose como contrapunto del saber positivista de carácter tecnocientífico. “En su novedad y en su actividad”, escribe Bachelard, la imagen poética

tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una *ontología directa*. Y nosotros queremos trabajar en esta ontología (...) Es, pues, en la inversa de la causalidad, en la repercusión, en la resonancia (...) donde creemos encontrar las verdaderas medidas del ser de una imagen poética. En esa resonancia, la imagen poética tendrá una sonoridad de ser. El poeta habla en el umbral del ser. Para determinar el ser de una imagen tendremos que experimentar (...) su resonancia (Bachelard 2000: 7-8).

Para Bachelard no es el tiempo sino los espacios vividos los que animan la memoria y la imaginación, posibilitando, en última instancia, el surgimiento y el despliegue de la imagen poética. La casa en particular se convierte en uno de los principales arquetipos de la imaginación y en un espacio de ensueño poético paradigmático en el que se *concentra ser*, un universo íntimo que alberga la vida psicológica y los secretos más bien guardados de quién la habita. La casa vivida debe entenderse, en definitiva, como “nuestro rincón del mundo (...), [como] nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término” (Bachelard 2000: 28). Y “es en los

poemas, tal vez más que en los recuerdos, [que] llegamos al fondo poético del espacio de la casa” (Bachelard 2000: 29). La fotógrafa y profesora de arquitectura Anne Troutman propone una comprensión similar de la casa en su texto *Inside Fear: Secret Places and Hidden Spaces in Dwellings*. La morada, escribe,

es íntima, inmediata, una cámara resonante, un espejo del yo, abriéndose en infinitas perspectivas, profundidad y reflexión. Alma, cuerpo y morada no son más que expansiones y proyecciones de las unas sobre las otras. Porque la casa no es simplemente paredes, puertas y ventanas, sino una entrada hacia cosas que están más allá, una "capacidad" de los sentidos y del espíritu. Finalmente, no hay distinción entre exterior e interior. Habitamos en la casa; la casa habita en nosotros (Troutman 2000: 143).

Se identifica en el pensamiento de Bachelard, como en del Heidegger posterior a la *Kehre*, una topo-ontología de carácter directo basada en la acción de habitar y en un pensar poetizante que da lugar al acontecimiento u originamiento del ser a través de la resonancia de la imagen poética. La ontología directa de Bachelard estaría así estrechamente asociada a una estética de la recepción basada en una suerte de *escuchar-soñar* a través del cual el receptor de la imagen poética puede acceder al mundo íntimo y secreto que ésta, como si se tratara de una casa o una habitación, alberga en su interior. Tanto Heidegger como Bachelard ponen de manifiesto en sus respectivos planteamientos fenomenológicos la íntima relación que existe entre la actividad poética y la espacialidad ontológica del ser humano. Habitar, tanto para uno como para el otro, es una actividad poética que consiste en “encontrar la correspondencia armónica de uno mismo con el mundo. No es posible habitar el ser fuera de lo que somos” (Da Rocha 2020: 50).

Pueden identificarse en el funcionamiento de *I am sitting in a room* diversos aspectos de la topo-ontología que Heidegger y Bachelard proponen en sus respectivos planteamientos fenomenológicos, así como ciertas cuestiones apuntadas por Merleau-Ponty en relación con la vivencia corporal del espacio. La voz de Lucier, entendida como el despliegue de una conciencia deslizante o un ser-capaz-de, como diría el autor de la *Fenomenología de la percepción*, habita el espacio y lo asume activamente, tomándolo, junto al tiempo, en su significación original. A través de su articulación recíproca, el espacio corpóreo y el espacio exterior (o dicho de otro modo: el cuerpo de Lucier y la arquitectura de la habitación), dan lugar a un sistema práctico o una

espacialidad de situación. Convertida en una extensión de su cuerpo, la voz de Lucier abre su espacialidad *ahí*, mientando, como diría Heidegger, esta aperturidad esencial y *ex-sistiendo* para ella misma y a una con el *estar-siendo-ahí* de la habitación. La voz de Lucier y su resonancia se despliegan a la manera de lo que el Heidegger posterior a la *Kehre* prefiere denominar ya no espacio sino espaciamiento, remarcando así el carácter acontecimental del desocultamiento del ser como una *Aletheia* de carácter espacial.

En *I am sitting in a room* se identifican también los rasgos del habitar tal como lo comprenden Heidegger y Bachelard, es decir, como una forma de vivir y de vivenciar el espacio que no se corresponde con una simple ocupación física de éste ni con su comprensión en términos geométricos. Habitar para Heidegger y Bachelard entienden el habitar como una forma de *ser-en* de carácter eminentemente afectivo y poético. “I don’t regard this activity as a demonstration of a physical fact” nos dice Lucier para aclarar que el objetivo de *I am sitting in a room* no tiene nada que ver con una comprensión física del espacio en el que se encuentra. Cabe señalar también la correspondencia que Heidegger señala entre el verbo habitar y el verbo ser: el hombre es en la medida que habita el mundo poéticamente. El “I am” con el que Lucier inicia su soliloquio puede interpretarse así como una forma de decir “yo habito” que vendrá a reafirmarse y reforzarse con cada nueva iteración de la frase y con cada nuevo ciclo de activación (o desocultamiento para decirlo en jerga heideggeriana) de la resonancia de la habitación. De *su* habitación.

Es precisamente el papel que desempeña esta resonancia (cabe insistir de nuevo: la resonancia de la voz de Lucier en el interior de la habitación de Lucier que se encuentra en la casa de Lucier), la que sitúa *I am sitting in a room* en un terreno incuestionablemente bachelardiano. Hablado en el interior de su habitación, hablándose y hablándole a su habitación a través de la reverberación, Lucier crea una imagen poético-sonora que habla sobre el habitar y sobre la casa como espacio arquetípico de intimidad y ensueño. Una imagen poético-acusmática (una poesía sonora si se quiere) que deja sentir cómo, con cada una de las repeticiones de la frase, como diría Bachelard, concentra ser; el ser de un habitante que habita a través de la voz. “La imagen poética”, sostiene Bachelard, “nos sitúa en el origen del ser hablante” (Bachelard 2000: 15). Y unas páginas después: “el sujeto que habla es todo el sujeto” (Bachelard 2000: 20). La voz de Lucier activa la habitación y la convierte, empleando las palabras de Troutman, en una cámara resonante y en un espejo de su propio yo, habitando la habitación con su ser y dejándose habitar por el ser de ésta. Así pues, para determinar el ser de la

imagen poética de *I am sitting in a room*, el oyente debe experimentar y, en última instancia, habitar en su resonancia.

2.2.2. La palabra como operación paradójica: cuerpo abierto, voz fenomenal, y Rede

Otro aspecto relacionado con la motricidad y la espacialización del cuerpo que Merleau-Ponty describe como vehículo del ser-*del*-mundo y que resulta clave en el análisis de *I am sitting in a room* es, sin duda, el uso de instrumentos y herramientas. En el marco de su relectura de la propuesta merleau-pontiana, el filósofo Alva Noë señala que el esquema corpóreo puede ser reestructurado y expandido gracias al uso de instrumentos, de tal modo que, a través de ellos, el sujeto humano puede transformar su percepción del mundo y su interacción dinámica con el entorno. “Las acciones en las que me empeño por hábitud”, escribe Merleau-Ponty, “incorporan a sí mismas sus instrumentos y les hacen participar de la estructura original del propio cuerpo” (Merleau-Ponty 1993: 109). Uno de los ejemplos más paradigmáticos de esta expansión espacio-corporal mediante un instrumento es el bastón que utilizan las personas invidentes para guiar sus movimientos:

El bastón del ciego ha dejado de ser un objeto para él, ya no se percibe por sí mismo, su extremidad se ha transformado en zona sensible, aumenta la amplitud y el radio de acción del tacto, se ha convertido en lo análogo de una mirada (...) el bastón no es ya un objeto que el ciego percibiría, sino un instrumento con el que percibe. Es un apéndice del cuerpo, una extensión de la síntesis corpórea (Merleau-Ponty 1993: 160, 169).

En cualquier caso, señala Noë, “no existe ninguna tecnología más robusta que el lenguaje para extender el pensamiento humano más allá de los límites de los recursos internos y privados de un individuo” (Noë 2010: 116-117). Es en este mismo sentido que el propio Merleau-Ponty se referirá al lenguaje como “un segundo cuerpo o un cuerpo abierto” (Merleau-Ponty 2003b: 211). Este segundo cuerpo o cuerpo abierto es justamente el que Lucier pone en funcionamiento y despliega en *I am sitting in a room* sirviéndose de un dispositivo tecnológico (integrado por un micrófono, un altavoz y un magnetófono) que se encarga de grabar y reproducir su voz y que la hace resonar una y otra vez en el interior de la habitación. Reafirmando su presencia en la habitación y extendiendo su síntesis corpórea a través de la voz, Lucier establece una relación con el espacio, activándolo y haciéndolo audible a través de su resonancia.

Con esta acción, Lucier reproduce de un modo sorprendentemente preciso la descripción de “sujeto hablante” que Merleau-Ponty incluye en una de las diversas notas de trabajo recopiladas en el anexo de *Lo Visible y lo Invisible*. La nota lleva la fecha de septiembre de 1959, dos años antes de la muerte de su autor. “El sujeto hablante”, escribe Merleau-Ponty,

es el sujeto de una praxis. No tiene ante él las palabras dichas y comprendidas como objetos de pensamiento o ideas. No las posee sino por un *Vorhabe* que es del tipo del *Vorhabe* del lugar por mi cuerpo que lo ocupa. Es decir: es cierta falta de... tal o cual significante, que no construye el *Bild* de lo que le falta. Hay entonces aquí una neo-teleología que no tolera, no más que la teleología perceptiva, ser sostenida por una *conciencia de...* ni por un ek-stasis, un proyecto constructivo (Merleau-Ponty 2010: 180).

Cabe señalar, a modo de apunte, que noción de sujeto hablante está directamente relacionada con el concepto de “lenguaje hablante” que Merleau-Ponty plantea en *La prosa del mundo*, un texto también inacabado y publicado póstumamente que, según la advertencia de Claude Lefort, su autor “no hubiera deseado llevarla a su término, al menos en la forma en otro tiempo esbozada” (Lefort en Merleau-Ponty 2015: 9). Digamos que hay dos lenguajes, escribe Merleau-Ponty: “el lenguaje sin más, adquirido, del que disponemos, y que desaparece ante el sentido en cuyo portador se ha convertido” y aquel otro tipo de lenguaje que “se hace en el momento de la expresión, y que va justamente a hacerme deslizar desde los signos al sentido-; el lenguaje hablado y el lenguaje hablante” (Merleau-Ponty 2015: 28). Merleau-Ponty también se refiere a este lenguaje hablante como un lenguaje “que se articula en forma de “pura expresión”. Un lenguaje “elevado a la segunda potencia” que

se lleva a sí mismo y se construye por encima de la naturaleza [como] un reino zumbador y febril [; un lenguaje que] nosotros por nuestra parte (...) tratamos como una simple variedad de las formas canónicas que enuncian algo. Expresar no es, entonces, otra cosa que reemplazar una percepción o una idea por una señal convenida que la anuncia, la evoca o la abrevia (...) Todos nosotros veneramos secretamente este ideal de un lenguaje que, en último análisis, nos libraría de sí mismo dejándonos a merced de las cosas (Merleau-Ponty 2015: 21-22).

El depositario de este tipo de lenguaje, el sujeto hablante, se distingue de aquel otro que, Merleau-Ponty denomina “sujeto percibidor” y que vendría a representar una forma de percepción empobrecida o incompleta por el hecho de estar todavía sujeta a una comprensión idealista de la misma. El “sujeto percibidor” es un

Ser-para tácito, silencioso, que vuelve de la cosa misma ciegamente identificada, que sólo es *distancia*, en relación con ella — el *sí-mismo* de la percepción como «nadie», en el sentido de Ulises, como el anónimo que huye al mundo y que todavía no ha dejado en él su huella. Percepción como impercepción, evidencia de no posesión: es justamente porque se sabe demasiado bien de qué se trata que no se necesita plantearlo en objeto. Anonimato y generalidad. (Merleau-Ponty 2010: 179).

Merleau-Ponty sitúa la praxis del sujeto hablante en el ámbito de la corporalidad y no en el de una conciencia que posee el sentido a la manera de un objeto. La acción de hablar, entonces, no consiste simplemente en una vocalización a través de la cual se materializan unas ideas y unos objetos del pensamiento preexistentes en forma de palabras, sino más bien en una especie de gesto o realización transespacial a través de un *vorhabe* o proyección del cuerpo. Las palabras, por otro lado, no dan lugar a una imagen o una figura en el sentido gestáltico, que sería anterior al pensamiento, sino que vienen a realizar (o, mejor dicho, a encarnar), ellas mismas lo pensado. La palabra, asegura Merleau-Ponty ya en la *Fenomenología de la percepción*, no puede considerarse

como un simple vestido del pensamiento, ni la expresión como traducción en un sistema arbitrario de signos de una significación ya clara de por sí (...) La palabra es, pues, esta operación paradójica en la que miramos de alcanzar, por medio de vocablos cuyo sentido viene dado, y de significaciones ya disponibles, una intención que, en principio, va más allá y modifica, fija ella misma, en último análisis, el sentido de los vocablos en los que se traduce (Merleau-Ponty 1993: 397-398).

A diferencia del sujeto percibidor, situado anónima y silenciosamente a distancia de la cosa misma y condenado por ello a la impercepción, el sujeto hablante es aquel que piensa hablando o que habla pensando. O, para decirlo de otro modo, es aquel que no traduce con su habla un pensamiento ya hecho sino que “lo consume” (Merleau-Ponty 1993: 195). El hablar y el pensar se sitúan así en el interior de un ciclo funcional o circuito

ontológico similar al de la percepción y la motricidad descrito anteriormente. “Mejor aún que nuestras observaciones sobre la espacialidad y la unidad corpóreas”, escribe Merleau-Ponty,

el análisis de la palabra y de la expresión nos hace reconocer la naturaleza enigmática del propio cuerpo. No es una acumulación de partículas cada una de las cuales se quedaría en sí, o un entrelazamiento de procesos definidos de una vez por todas -no está donde está, no es lo que es- puesto que le vemos segregarse en sí un «sentido» que no le vienen de ninguna parte, proyectarlo en sus inmediaciones materiales y comunicarlo a los demás sujetos encarnados (Merleau-Ponty 1993: 214).

A partir de las anteriores consideraciones sobre el cuerpo y su relación con el habla y el lenguaje, *I am sitting in a room* puede entenderse como una particular forma de aparición o praxis perceptiva mediante la cual Lucier consigue proyectarse en sus inmediaciones materiales e instalarse en ellas. Entendida como una extensión de su cuerpo fenomenal, la voz del sujeto-hablante-Lucier realiza aquello que Merleau-Ponty denominaba más arriba una síntesis transicional entre su espacio corpóreo y el espacio exterior. Convertida en una prolongación (o, mejor dicho, una propagación) del cuerpo de Lucier, su voz funciona como una *voz fenomenal*, es decir, una voz que no se limita a desplegarse en el tiempo y en el espacio, sino que los asume activamente en su significación original como un vector motriz más de su cuerpo⁴³. A diferencia de aquel sujeto percibidor que Merleau-Ponty comparaba con la figura de Ulises, amarrado al mástil de su barco para poder escuchar *ek-staticamente* el canto de las sirenas sin caer bajo su embrujo, Lucier no actúa como un *Ser-para* anónimo, tácito y silencioso, que se sitúa a una distancia prudencial de las cosas, sino que se arroja sobre (o, más bien, se aloja *en*) ellas haciéndolas sonar a través del despliegue de su segundo cuerpo.

La voz de Lucier se desliga del orden del *en sí* para convertirse en la proyección o el gesto de una *posibilidad* que le es interior. Es a través de esta voz fenomenal que Lucier consume aquello que dice estar haciendo, desplegando su corporalidad en el espacio de la habitación y poniéndose en resonancia con él. Podría decirse que lo que hace Lucier en *I am sitting in a room* es, en definitiva, prestarle su voz a la habitación para

⁴³ La noción de “voz fenomenal” es empleada tanto por Brandon LaBelle, en el texto *Finding Oneself: Alvin Lucier and the Phenomenal Voice*, mencionado en la nota número 9, como por Stina Hasse en su artículo *I am Sitting in a Room: From a listener's perspective*, al que se hará referencia en el apartado siguiente y de nuevo en el apartado 3.3. de la cuarta parte de la tesis. La pieza sonora de Hasse inspirada en *I am sitting in a room* y titulada *I am Sitting in a Different Room* (2010) será analizada y puesta en relación con la obra de Lucier en forma de excursus en el apartado 3.3.1.

“hacerla hablar” a través de su propia resonancia. De este modo, el cuerpo del compositor y el espacio entablan un diálogo en el que, como bien podría decir Merleau-Ponty sobre cualquier otro encuentro fenomenológico entre un sujeto y un objeto, “ninguno de los interlocutores tiene nunca la última palabra” (García 2012: 93). El elemento tecnológico, parte constitutiva y necesaria de la pieza, se convierte de este modo en un dispositivo de traducción que posibilita la comunicación entre Lucier y la arquitectura de la habitación. Christof Migone parece estar refiriéndose a este particular diálogo cuando escribe que

en *I am sitting in a room* la arquitectura de la voz y la de la habitación se unen, se superponen como un palimpsesto sonoro; la habitación no está sólo habitada por el habla sino también auténticamente saturada por ésta. A la vez que las palabras se vuelven ininteligibles, se vuelven comprensibles de forma aumentada, son palabras pronunciadas tal y como la habitación las ha escuchado; palabras que performan una corporeización expandida (Migone 2012: 167).

Las palabras de Migone son doblemente significativas. Por un lado, apuntan hacia la relación que el cuerpo establece con el espacio a través de la motricidad de la voz fenomenal o el segundo cuerpo de Lucier. Migone señala asimismo hacia la capacidad del lenguaje de decir de un modo aumentado, dando significado a las palabras más allá de su sentido estricto y limitado. Si, tal como afirma Merleau-Ponty, la palabra es aquella operación paradójica a través de la cual el sujeto hablante consigue alcanzar un sentido que siempre se sitúa más allá de la propia palabra, esto parece todavía más cierto en el caso de *I am sitting in a room*. La paradoja de la palabra, capaz de crear nuevos sentidos a pesar y más allá de su carácter puramente sígnico, es redoblada por el sujeto-hablante-Lucier mediante un proceso de intensificación semántica del habla que se corresponde en exacta medida con la desaparición progresiva de la significación lingüística de sus palabras. Retomando y modificando la fórmula que Merleau-Ponty propone para describir el lenguaje hablante, podría decirse que el lenguaje que despliega Lucier en *I am sitting in a room* es un lenguaje elevado ya no a la segunda potencia (como el lenguaje hablante que describe Merleau-Ponty) sino a una tercera potencia.

Durante el transcurso de *I am sitting in a room*, el cuerpo de Lucier, la arquitectura de la habitación y el contenido lingüístico de la frase pronunciada al principio de la pieza se reabsorben mutuamente hasta que resulta imposible distinguir dónde empieza una y

dónde termina la otra. Tal como se indicaba más arriba, el diálogo que Lucier establece con la habitación se hace posible gracias a un dispositivo de grabación-reproducción que se ocupa de traducir las palabras de la frase inicial al idioma de la resonancia. Este idioma, hecho de relaciones entre frecuencias sonoras, se convierte en el punto de encuentro entre el habla de Lucier y “los oídos” que la habitación esconde en su arquitectura.

Hablándole y haciendo hablar a la habitación en el idioma de la resonancia, escuchando su respuesta y respondiéndole de nuevo a través del dispositivo de traducción, Lucier consigue que las palabras y el espacio establezcan un diálogo que opera más allá de la palabra entendida en su sentido convencional. Este lenguaje aumentado es el resultado de una articulación o acuerdo fenomenológico entre la expresión lingüística y corporal de Lucier y aquello que, de algún modo, podría describirse, también, como un comportamiento corporal de la arquitectura de la habitación. Es a través de este proceso que Lucier y la habitación consiguen encontrarse y hablar de un modo aumentado, es decir, significando de un modo directo e *inmanente* aquello que dicen y trascendiendo así el sistema arbitrario de signos en el que se basa el lenguaje ordinario.

Aunque suponga desviarse momentáneamente de la senda merleau-pontiana, resulta apropiado en este punto adentrarse nuevamente en el terreno de lo que Don Ihde denominaba segunda fenomenología para examinar la noción de *Rede* o discurso que Heidegger describe en *Ser y Tiempo* como el *fundamento ontológico-existencial del lenguaje* (Heidegger 2003: 163). Para Heidegger el discurso no consiste tanto en un ejercicio de tipo intelectual o cognitivo sino en una forma de elaboración existencial que el *Dasein* construye y desarrolla a través de su experiencia y su comprensión de los entes. “El discurso”, escribe Heidegger,

es existencialmente cooriginario con la disposición afectiva y el comprender. La comprensibilidad ya está siempre articulada, incluso antes de la interpretación apropiadora. El discurso es la articulación de la comprensibilidad (...) A las significaciones les brotan palabras, en vez de ser las palabras las que, entendidas como cosas, se ven provistas de significaciones” (Heidegger 2003: 163).

El sentido que Heidegger otorga al discurso no se aleja demasiado del que Merleau-Ponty atribuye a la palabra y a su capacidad de significar más allá de su contenido

estrictamente semántico. Esta capacidad tendría su origen en la proximidad entre el sujeto hablante y las cosas que le rodean y que participan en su capacidad de comprender y decir el mundo. En los términos de Heidegger, el decir del discurso es “la articulación ‘significante’ de la comprensibilidad del estar-en-el-mundo, [un] estar-en-el-mundo al que pertenece el coestar, y que siempre se mantiene en una determinada forma del convivir ocupado” (Heidegger 2003: 164). La *Rede* se corresponde pues con la expresión a través de la palabra de la comprensión fenomenológica que el *Dasein* adquiere de los entes que se encuentran dentro de su mundo circundante. Sin embargo, señala Heidegger, la comprensión que está depositada en la expresión lingüística,

conciene tanto a la manera, alcanzada o recibida, como se descubre el ente, cuanto a la correspondiente comprensión del ser, y a las posibilidades y horizontes disponibles para una ulterior interpretación y articulación conceptual (Heidegger 2003: 170).

Para Heidegger habría dos maneras de descubrir y comprender lo ente, la alcanzada y la recibida. La alcanzada, la que le corresponde al discurso o *Rede*, es originaria porque mantiene intacta la relación que existe entre la expresión lingüística del ente y el propio ente. La recibida, en cambio, está mediada por una formulación lingüística indirecta a partir de un decir de segundo orden donde la relación originaria entre lo dicho y la propia cosa que se dice se ha perdido. Esta segunda forma de decir lo ente es la que Heidegger denomina *Gerede* (Habladuría). Puesto que en la *Gerede* “el hablar ha perdido o no ha alcanzado nunca la primaria relación de ser con el ente del que se habla”, escribe Heidegger, ésta ya

no se comunica en la forma de la apropiación originaria del ente del que se habla, sino por la vía de una difusión y repetición de lo dicho (...) La habladuría no se limita a la repetición oral, sino que se propaga en forma escrita como ‘escribiduría’. (...) La comprensión media del lector no podrá discernir jamás entre lo que ha sido conquistado y alcanzado originariamente y lo meramente repetido. Más aún, la comprensión media no querrá siquiera hacer semejante distinción ni tendrá necesidad de ella, puesto que ya lo ha comprendido todo (Heidegger 2003: 170).

Ahondando en los paralelismos que existen entre las propuestas de Heidegger y Merleau-Ponty, y antes de retomar el análisis de *I am sitting in a room*, es interesante

mencionar la relación que Luisa Paz Rodríguez Suárez apunta entre la comprensión del cuerpo como vehículo del ser-del-mundo y el sentido que el filósofo alemán otorga a la noción de discurso. El cuerpo propio, escribe Rodríguez Suárez,

encontraría su correspondencia en aquella comprensión primaria del *Dasein*, que está articulada por el habla (*Rede*). Una comprensión que, como es sabido, está atravesada por una afectividad, un estado de ánimo que es inherente al encontrarse originario. De este modo el cuerpo propio, en cuanto que presujeto, sería la correspondencia ontológica del *Dasein* al que define en *Ser y tiempo* como «lo apriori de la real subjetividad» (...). Así como el *Dasein* respecto del *Mensch* (hombre como individuo en un nivel personal) y el objeto (*Gegenstand*), mi cuerpo propio, vivido, es el lugar del intercambio del para-sí y del en-sí. [Para Merleau-Ponty] este intercambio es una relación de inherencia, de encarnación: «Somos de parte a parte relación al mundo» (...). Y ser-en-el-mundo significa estar «condenado al sentido» (Rodríguez Suárez 2012: 156).

Considerando las dos formas de hablar y de designar lingüísticamente lo ente que señala Heidegger y poniéndolas en relación con *I am sitting in a room*, podría decirse que el hablar aumentado de Lucier equivale a una particularísima forma de *Rede* capaz de operar y de decir más allá de los límites del lenguaje convencional. Mediante el diálogo que Lucier establece con el espacio a través de la puesta en resonancia de su voz (de su cuerpo propio) dentro de la habitación, la relación entre la designación y la expresión de lo ente y el propio ente designado no sólo se mantiene, sino que se refuerza durante el transcurso de la pieza. Paradójicamente, esto que podría denominarse la *Rede* de *I am sitting in a room* se consume a medida que las palabras se transfiguran por el efecto de la resonancia y la frase de Lucier comienza a significar de un modo directo e inmanente, realizando fácticamente aquello que al principio se limitaba a enunciar convencionalmente con palabras. Siguiendo a Heidegger podría decirse que la *Rede* de *I am sitting in a room* consiste en un desplazamiento desde un decir óntico hacia un decir ontológico.

Considerado de forma aislada y al margen del resto de la pieza, el contenido estrictamente textual de la frase inicial en la que Lucier explica el funcionamiento de *I am sitting in a room*, se correspondería con aquello que Heidegger denomina *Gerede* o habladería. Entendida como una mera enunciación o descripción de lo que habrá de suceder durante el transcurso de la pieza, la frase no ha alcanzado, como diría

Heidegger, su relación primaria o su comprensibilidad del ente del que ella habla. Esta frase, que tal como se explicaba al principio de la tesis, funciona como partitura y como manual de instrucciones para la realización de la pieza, se reduce a un decir (o más bien un escribir) inauténtico o impropio: una “escribiduría”. Desprovista de cualquier relación originaria con el ente al que hace referencia, la frase inicial se corresponde con el decir de una voz todavía-no-fenomenal; una voz meramente textual que se limita a explicar aquello que bien podría simplemente leerse. La *Gerede* de *I am sitting in a room* es, precisamente, aquello con lo que Seth Kim-Cohen se conformaba y consideraba suficiente para entender la pieza de Lucier.

Podría decirse, en resumen, que en *I am sitting in a room* se producen dos procesos de intensificación fenomenológica simultáneos y directamente relacionados. Estaría, por un lado, la intensificación de la proyección o propagación del cuerpo fenomenal de Lucier en el espacio de la habitación y que tiene como resultado aquello que Migone denomina corporeización expandida. Por otro lado, en el transcurso de la pieza de Lucier también tiene lugar una intensificación del habla y de la palabra mediante la transformación de la voz en una voz fenomenal que performa y (re)significa inmanentemente aquello que la frase inicial se limita a enunciar. Es a través de este segundo proceso de intensificación que la palabra se convierte, en los términos de Merleau-Ponty, en una operación *doblemente* paradójica; una particular forma de *Rede* paralingüística. Una forma de decir capaz de señalar y radicalizar aquella correspondencia ontológica que señalaba Rodríguez Suárez entre el cuerpo propio merleau-pontiano y el discurso tal como lo entendía Heidegger.

Antes de seguir adelante, es preciso aclarar el significado de lo que se acaba de denominar intensificación, una noción que será importante en los apartados que seguirán. Para examinar este concepto es necesario introducir la figura del filósofo John Dewey, al que ya se ha hecho referencia en el segundo capítulo para destacar la influencia ejercida por su pensamiento entre los miembros de Fluxus y otros artistas de la misma época. Aunque el espacio del que se dispone no permite realizar un comentario extenso y detallado de los múltiples paralelismos que podrían llegar a establecerse entre el pensamiento de John Dewey y el de Merleau-Ponty, sí parece necesario señalar, al menos, algunos rasgos comunes en las propuestas de ambos filósofos antes de recalcar finalmente en la noción de intensificación que se apuntaba hace un momento. Después de examinar el sentido de la experiencia estética según Dewey, al final del siguiente apartado se introducirá brevemente la noción de *Einfühlung* tal como ésta fue desarrollada por Edith Stein. Será a partir de las aportaciones de Dewey y de Stein que

la aproximación a *I am sitting in a room* habrá de tomar otra dirección que podría describirse como post-fenomenológica.

2.3. De John Dewey a Edith Stein: la obra de arte como experiencia, intensificación y *Einführung*

Aun habiendo nacido con cuarenta años de diferencia, en continentes distintos y perteneciendo a escuelas filosóficas bien diferenciadas en términos programáticos, Dewey y Merleau-Ponty coinciden en su interés por las nociones de vivencia y experiencia, así como en su interés por la obra de arte como reflejo y manifestación de la experiencia vital. Aunque Dewey nunca menciona la fenomenología (*El Arte como Experiencia*, la obra sobre la que se tratará aquí, se publicó sólo tres años después que las *Meditaciones Cartesianas*), algunas de sus ideas parecerían prefigurar ciertos planteamientos que mucho tiempo después iban a desarrollar Merleau-Ponty y otras figuras vinculadas a la corriente inaugurada por Husserl. Valga como muestra de esta proximidad conceptual la siguiente definición de experiencia que ofrece Dewey:

la experiencia es el resultado, el signo y la recompensa de [la] interacción del organismo y el ambiente, que cuando se realiza plenamente es una transformación de la interacción en participación y comunicación. Ya que los órganos de los sentidos conectados con sus aparatos motores son medios de esta participación, cualquier derogación de ellos, ya sea práctica o teórica, es inmediatamente efecto y causa de una experiencia vital que se estrecha y se oscurece. Todas las oposiciones de mente y cuerpo, de materia y alma, de espíritu y carne, tienen su origen fundamentalmente en el temor de lo que la vida nos puede deparar (Dewey 2008: 25).

Los términos que Dewey emplea unas páginas más adelante para explicar el significado de la percepción vuelven a poner de manifiesto la cercanía conceptual entre sus ideas y las de Merleau-Ponty:

La percepción es un acto que da salida a la energía a fin de recibir, no una retención de energía. Para empaparnos de un asunto primero tenemos que sumergirnos en él. Cuando somos pasivos frente a una escena, nos abrumba, y por falta de actividad de respuesta no percibimos lo que nos empuja con fuerza. Debemos reunir energía y lanzarla como una respuesta a fin de asimilar (Dewey 2008: 62).

Las dos citas anteriores no dejan ninguna duda sobre el carácter antidualista y vitalista de la propuesta filosófica de Dewey, influenciada tanto por el empirismo radical inglés como por determinados aspectos del racionalismo kantiano. El significado que Dewey atribuye a la noción de experiencia se enmarca dentro de la tradición pragmatista norteamericana y es por ello que ésta debe ser entendida en relación con la vivencia cotidiana del individuo y su interacción con el entorno y la naturaleza. Tal como sucedía en el interior del *Umwelt* de Uexküll que inspiraría parte del pensamiento de Merleau-Ponty, la naturaleza que describe Dewey se rige por una dinámica relacional basada en la comunicación y el intercambio constante entre el organismo o sujeto y su ambiente o mundo circundante. El hombre, escribe Dewey,

usa los materiales y las energías de la naturaleza con la intención de ensanchar su propia vida, y (...) lo hace de acuerdo con la estructura de su organismo, cerebro, órganos de los [sentidos] y sistema muscular (Dewey 2008: 29).

Esta relacionalidad entre el individuo y su entorno se basa en aquello que Dewey denomina “impulsiones”; un concepto que no se aleja demasiado de aquel comportamiento o intencionalidad corporeizada que se sitúa en el centro de la propuesta merleau-pontiana. Es en la propia acción de relacionarse con su mundo circundante, sostiene Dewey, que el individuo establece una forma de interacción similar a la que, según Merleau-Ponty, tiene lugar entre el espacio corpóreo y el espacio exterior. Es a través de esta interacción y de la resistencia que opone el propio ambiente a las acciones del sujeto que éste adquiere una comprensión del mundo y de sí mismo:

La única manera en que [el individuo] puede darse cuenta de su naturaleza y de su meta es mediante los obstáculos vencidos y los medios empleados; los medios que son solamente medios, forman desde el principio una sola cosa con la impulsión, en un camino allanado y lubricado de antemano, que no permite la conciencia de aquéllos. Si no hubiera resistencia del ambiente tampoco el yo podría tener conciencia de sí mismo (Dewey 2008: 69).

En el contexto de la naturaleza, que Dewey entiende como un encadenamiento de experiencias que se suceden y se relacionan entre ellas de forma dinámica, el arte sería “la prueba viviente y concreta de que el hombre es capaz de restaurar conscientemente, en el plano de la significación, la unión de los sentidos, necesidades, impulsos y acciones características de la criatura viviente” (Dewey 2008: 29). Para Dewey, cualquier expresión artística es el resultado de la integración entre el ser humano en

tanto que organismo vivo y su medio. Es en aquellos momentos en los que el hombre está más implicado en intensificar la vida que en simplemente vivirla, sostiene Dewey, cuando podemos hablar de un comportamiento estético. Y es sólo cuando un material encuentra un medio capaz de expresar “su valor en la experiencia -es decir, su valor imaginativo y emocional-, [que éste] se hace sustancia de una obra de arte” (Dewey 2008: 258).

La experiencia estética representa para Dewey la aprehensión y la vivencia de las formas de relación y la incorporación que hacemos de ellas en nuestra vida cotidiana. Correlativamente, el objetivo del artista es la creación de un vínculo y un intercambio activo con todo aquello que le rodea, estableciendo una completa interpenetración entre su yo y su mundo circundante. De este modo, la experiencia se sitúa para Dewey en el centro del acto creativo y de cualquier forma de expresión artística. El acto de expresión, por otro lado, existe principalmente cuando éste consiste en una “construcción en el tiempo, no una emisión instantánea” (Dewey 2008: 74). De este modo, la obra de arte representa

la construcción de una experiencia integral resultante de la interacción de energías orgánicas y de condiciones del ambiente (...). Una prolongada interacción de algo que proviene del yo con las condiciones objetivas, un proceso en el que ambos adquieren una forma y un orden que no poseían antes (...). Sólo una metafísica subjetiva emasculada ha transformado el mito elocuente del Génesis en la concepción de un Creador que creaba sin ninguna materia informe, sobre la cual trabajar (Dewey 2008: 74-75).

La creación artística sería, en resumen, el resultado del intercambio y la influencia mutua entre el artista y el mundo a través de los materiales que emplea durante la realización de la obra. En los términos de Merleau-Ponty podría decirse que el artista descrito por Dewey es un *ser-del-mundo* y la obra de arte el vehículo de su expresividad y comportamiento. Del otro lado se encuentra la persona que recibe y experimenta la consumación de este mismo proceso a través de la obra de arte, gracias a la cual puede profundizar y elevar el grado de claridad y el sentido de ese “todo envolvente e indefinido que acompaña toda experiencia normal” (Dewey 2008: 220). El arte, “la más grande conquista intelectual en la historia de la humanidad” (Dewey 2008: 29), es una manifestación privilegiada capaz de mostrar y acentuar “esta cualidad de ser un todo y de pertenecer a un todo más amplio y comprensivo, que es el universo en el que vivimos” (Dewey 2008: 220). Así, “la lucha permanente del arte consiste en convertir materiales

tartamudos o mudos de la experiencia ordinaria en medios elocuentes" (Dewey 2008: 258). Todo arte, afirma Dewey,

comunica porque expresa. Nos permite participar de forma vívida y profunda en significados a los que éramos sordos o a los que sólo podíamos sentir dejándolos seguir en su tránsito (Dewey 2008: 275).

En el quinto capítulo de *El Arte como Experiencia*, Dewey cita las siguientes palabras de la escritora y ensayista británica Vernon Lee: "el arte, lejos de librarnos del sentido de la vida real, intensifica y amplía aquellos estados de serenidad muy raros, pequeños y mezclados, de los cuales el curso de nuestra vida práctica normal nos da apenas una muestra" (Lee en Dewey 2008: 116). La noción de intensificación aparece diversas veces más a lo largo del libro de Dewey, para quién la filosofía de la creación es aquella que "acepta la vida y la experiencia con toda su incertidumbre, misterio, duda y conocimiento a medias, y revierte esa experiencia sobre sí misma para ahondar e intensificar sus propias cualidades, la transforma en imaginación y en arte" (Dewey 2008: 40). La idea de intensificación vuelve a aparecer cuando Dewey describe al artista como aquel que "selecciona, intensifica, y concentra por medio de la forma" (Dewey 2008: 207) o cuando afirma que "el arte es bello cuando extrae el material de otras experiencias y lo expresa con un medio que intensifica y clarifica su energía a través del orden que aparece" (Dewey 2008: 275).

Considerando las ideas de Dewey, *I am sitting in a room* puede entenderse como un proceso de intensificación de la experiencia fenomenológica de hablar y escucharse hablar (la autoinfección del sujeto que se escucha hablar será importante más adelante) así como la de habitar en un espacio. A través del despliegue de la voz y de la resonancia que ésta produce en el interior de la habitación (a través de la interacción entre energías orgánicas y el ambiente, en las palabras de Dewey), Lucier intensifica la vivencia del cuerpo y del espacio; del cuerpo *en* el espacio y/o de cuerpo *como* espacio. Sirviéndose de su voz, Lucier atraviesa y es, a su vez, atravesado por el espacio en el que se encuentra y, al hacerlo, intensifica también la capacidad significativa de las palabras más allá de ellas mismas.

Es mediante esta doble intensificación fenomenológica del cuerpo espaciado y del decir del lenguaje (o segundo cuerpo, según la denominación merleau-pontiana) que Lucier consigue, como diría Dewey, hacer participar al oyente de significados a los que antes era sordo, haciendo elocuentes los materiales de la experiencia ordinaria y dotándolos

de una forma y un orden que no tenían antes. Resulta muy apropiado, en este sentido, que Dewey decida emplear una metáfora sonora para describir el proceso a través del cual la experiencia estética tiene lugar a la manera de una comunicación o una forma de decir que invita a la participación:

La comunicación no consiste en anunciar cosas, aun cuando se digan con el énfasis de una gran sonoridad, sino que es un proceso creador de participación que hace común lo que era aislado y singular; y parte del milagro que realiza, es que, al comunicarse, la transmisión de significado, da cuerpo y definición a la experiencia, tanto del que expresa como de todos aquellos que escuchan (Dewey 2008: 275).

Más allá de la referencia a la sonoridad, la cita anterior apunta hacia un aspecto que resulta muy relevante en relación con el análisis fenomenológico de *I am sitting in a room* y al que todavía no se ha prestado suficiente atención en las páginas anteriores. La transmisión de significado que da cuerpo y definición a la experiencia estética a través de la obra de arte, señala Dewey, consigue consumir esta experiencia tanto para aquel que la expresa (el artista) como para aquellos que la reciben (sus espectadores u oyentes). Para ahondar en este aspecto intersubjetivo de la experiencia estética resulta oportuno introducir la noción de *Einfühlung* (traducida habitualmente como empatía), un concepto que aparece en la propuesta fenomenológica de Husserl pero que habría de ser ampliamente examinada en la obra de la pensadora Edith Stein. Guiada por la fascinación que sentía por las ideas de la fenomenología, Stein se convirtió en 1916 en discípula de Husserl y bajo la dirección de éste realizó su tesis doctoral, titulada *Sobre el problema de la empatía*. Stein relata que

[e]n su curso sobre la naturaleza y el espíritu, Husserl había hablado de que un mundo objetivo exterior sólo puede ser experimentado intersubjetivamente, esto es, por una pluralidad de individuos cognoscentes, que estuviesen situados en intercambio cognoscitivo. Según esto, se presupone la experiencia de otros individuos. A esta peculiar experiencia, Husserl, siguiendo los trabajos de Theodor Lipps, la llamaba "empatía" (*Einfühlung*); sin embargo, no había precisado en qué consistía. Esto era una laguna que había que llenar: yo quería investigar qué era la "empatía" (Stein 2002: 374).

Entendiendo la *Einfühlung* como el vínculo que se establece entre dos sujetos humanos, Stein define esta forma de darse del uno al otro en los términos siguientes:

El mundo en el que vivo no es sólo un mundo de cuerpos físicos, además de mí también hay en él sujetos con vivencias, y yo sé de ese vivenciar (...). [El otro] no se da como cuerpo físico, sino como cuerpo vivo sentiente al que pertenece un yo, un yo que siente, piensa, padece, quiere, y cuyo cuerpo vivo no está meramente incorporado a mi mundo fenomenal, sino que es el centro mismo de orientación de semejante mundo fenomenal; está frente a él y entabla relación conmigo (Stein 2004: 21).

Casi treinta años antes de que Merleau-Ponty propusiera entender el cuerpo como el vehículo del ser-del-mundo, Stein ya había desarrollado su propia relectura de Husserl incorporando la corporalidad como un elemento central de su análisis de la *Einfühlung*. Anticipando el sentido de conceptos centrales del proyecto merleau-pontiano como “cuerpo propio” o “cuerpo fenomenal”, Stein emplea el término de “cuerpo vivo” para hacer referencia a un cuerpo que no puede reducirse a su materialidad anatómica, sino que incorpora una dimensión sintiente que le capacita para sentir y percibir el mundo tanto de forma individual como intersubjetivamente. Tal como sostendría posteriormente Merleau-Ponty al hablar de la espacialidad y la motricidad del cuerpo propio, Stein también identifica en el movimiento un rasgo central del cuerpo vivo. “A la estructura del individuo”, afirma Stein, “pertenece pues, inamisiblemente, el libre movimiento” (Stein 2004: 86). Así, cualquier experiencia que involucre la empatía requerirá de, por lo menos, dos cuerpos vivos dotados de movimiento. Cuando veo “un movimiento del tipo de mi movimiento propio”, escribe Stein,

lo comprendo como movimiento propio; sigo la tendencia al cumplimiento del movimiento propio «copercibido» en tanto que lo coejecuto empatizándolo de la manera ya suficientemente conocida (...) Así se me da el cuerpo vivo ajeno con sus órganos como móvil. Y la libre movilidad está estrechamente trabada con los otros constituyentes del individuo. Debemos comprender ese cuerpo físico ya como cuerpo vivo para empatizar en él movimiento vivo (...) La rígida inmovilidad contraviene el fenómeno del cuerpo vivo sentiente y del organismo vivo en general. La idea de un ser vivo completamente inmóvil es irrealizable; estar firmemente inmóvil en un lugar significa a la vez «volverse de piedra» (Stein 2004: 85-86).

Volviendo al análisis fenomenológico de *I am sitting in a room*, resulta muy oportuno revisar la descripción que Stein hace de la palabra, de su uso como una forma de expresión del cuerpo vivo y del papel que ésta desempeña en el establecimiento de una

Einfühlung entre dos sujetos. Al sonido de una palabra, escribe Stein, “no [le] corresponde ya un *cuerpo físico* de la palabra, sino un *cuerpo vivo* de la palabra”. El sonido de la palabra pronunciada “no es nada que pudiera subsistir por sí de suerte que a lo que es se le haya añadido desde fuera la función de un signo, sino que es siempre portador de significado (...). El cuerpo vivo y el alma de la palabra constituyen una unidad viva” (Stein 2004: 98-99). La palabra tendría para Stein la misma capacidad de decir y de expresar que un gesto o cualquier otro ademán o movimiento del cuerpo vivo, de tal forma que a través de ella un sujeto puede empatizar con otro del mismo modo que si éste estuviera de cuerpo presente.

Proyectándose desde el otro lado del cortinaje acusmático, allí donde se encuentra situada por causa de su condición de registro sonoro, la voz de Lucier adquiere en *I am sitting in a room* un carácter sinecdóquico y se convierte en el testimonio sonoro de su presencia y de su corporalidad espaciada. Situado en una habitación distinta a la del oyente (“[a room] different from the one you are in now”), la voz fenomenal de Lucier asume plenamente la capacidad y el carácter motriz de su cuerpo y se despliega como una aparición perceptiva, posibilitando así el establecimiento de una *Einfühlung* entre el oyente y el intérprete que habrá de servir como condición de posibilidad y punto de partida para la experiencia fenomenológica del primero.

Aunque la experiencia fenomenológica de *I am sitting in a room* por parte del oyente ya ha sido examinada en otros estudios anteriores de la obra, la mayoría de ellos no la ponen en relación con la noción de *Einfühlung*, de modo que su comprensión de la pieza difiere sustancialmente de la que se pretende plantear aquí. En su artículo “I am Sitting in a Room: From a listener's perspective”, la artista e investigadora Stina Hasse propone, como se ha hecho en los apartados precedentes, una aproximación a la obra de Lucier a partir de la fenomenología del cuerpo de Merleau-Ponty. Hasse también identifica en la voz de Lucier la figura de un sujeto encarnado que reafirma su presencia y su condición de ser-en-el-mundo a través del habla. Sin embargo, la meta-posición que ocupa el oyente en el análisis de Hasse no se corresponde con la de una escucha basada en una relación de empatía entre dos sujetos situados en lados opuestos de la cortina acusmática sino más bien en una vivencia en primera persona. Cuando escuchamos la pieza de Lucier, sostiene Hasse,

debemos dejar que nuestros sentidos experimenten la habitación como parte de nuestro ser-en-el-mundo, porque la unidad de la habitación sólo se nos presenta en nuestra percepción física del mundo en el tiempo y el espacio (...) Lucier

encarna la esencia de la fenomenología corpórea, porque su trabajo coloca nuestros cuerpos *escuchantes* en medio de un espacio constantemente transformado por el tiempo y la tecnología (...). Cuando escuchamos el trabajo sonoro de Lucier nos involucra y nos envuelve (...) El sonido de la pieza de Lucier invade nuestro cuerpo y nos sumerge en su espacio (Hasse 2012: 6-7).

Para ser del todo fieles al contenido del artículo de Hasse, debe hacerse constar que, justo a continuación del fragmento anterior, la autora cita las palabras teórico del sonido Torben Sangild, para quien “escuchar es ser algo que el sonido no es, porque el acto de escuchar es estar a una distancia de la cosa que se escucha. Podemos estar cerca del sonido, pero siempre habrá una distancia entre quien escucha y el sonido” (Sanglid en Hasse 2012: 7). Sin embargo, y de forma un tanto sorprendente, después de citar a Sanglid, Hasse insiste en su planteamiento anterior y escribe que “cuando escuchamos los sonidos de Lucier, percibimos la habitación como parte de nuestra experiencia personal subjetiva, como cuerpos situados en un mundo. En nuestra acción de escuchar, actualizamos la interpretación de Lucier de *I am sitting in a room* (Hasse 2012: 7).

En unos términos similares a los de Hasse, Salomé Voegelin también se sirve de las ideas de Merleau-Ponty para analizar *I am sitting in a room* y propone entender la pieza mediante una escucha a través de la cual el oyente parece intercambiar el lugar o meta-posición de su experiencia fenomenológica con la de Lucier. “El lugar de la ejecución”, escribe Voegelin,

se convierte en el lugar de la escucha, el tiempo-espacio de la producción coincide con el tiempo-espacio de la percepción y, sin embargo, se produce así una multiplicidad de lugares que erosionan la noción de una habitación auténtica mientras me ofrecen la experiencia de mi propia temporalidad. El sonido destruye la certeza espacial y construye un tiempo de habitaciones fluidas. La voz de Lucier construye una habitación que no conoce el exterior y, sin embargo, no tiene límites. Estoy en ella o no existe. No pertenece al lenguaje y a la arquitectura, sino al cuerpo del oyente, que toma la extensión del cuerpo de Lucier para extender el suyo propio. La voz de Lucier no se extiende a un espacio que ya está ahí, dándose cuenta de la necesidad interior de su cuerpo, sino que construye el espacio de su voz en el tiempo de mi percepción (Voegelin 2010: 127).

Entender *I am sitting in a room* en los términos que proponen Hasse y Voegelin prácticamente equivaldría a decir que la pieza de Lucier es una creación de naturaleza inmersiva; es decir, una obra que basa su funcionamiento en la posibilidad por parte del oyente de vivir una experiencia fenomenológica de carácter originario. Por el contrario, lo que se propondrá de aquí en adelante es, justamente, reconocer el carácter no-originario de la experiencia fenomenológica que la obra ofrece a su oyente; una experiencia que, a pesar (o, precisamente, a causa) de su naturaleza no-originaria, permite el establecimiento de una *Einfühlung* entre el oyente y Lucier. Se trataría, en definitiva, de escuchar *I am sitting in a room* de forma análoga a cómo Edith Stein describe la experiencia de contemplar los ejercicios de un acróbata:

Yo no soy uno con el acróbata, sino sólo «cabe» él; yo no ejecuto sus movimientos realmente, sino sólo «quasi», es decir, no es sólo que yo no ejecuto exteriormente los movimientos, lo cual acentúa también Lipps, sino que tampoco lo que corresponde «interiormente» a los movimientos del cuerpo vivo -la vivencia del «yo me muevo»- es en mí originario, sino no-originario. Y en estos movimientos no originarios me siento conducido, guiado por sus movimientos, cuya originariedad se manifiesta en los míos no-originarios y que sólo en ellos existen para mí (entendidos de nuevo como vivenciados, porque el puro movimiento corpóreo está percibido también externamente) (Stein 2004: 33).

Si se decide escuchar *I am sitting in a room* del mismo modo que Stein dice observar los movimientos del acróbata, es decir, si se escucha la voz de Lucier desde una metaposición que reconoce la separación interpuesta por el cortinaje acusmático (aunque sin caer, en este caso, en una metafísica del objeto sonoro derivada de una escucha reducida), la pieza de Lucier adquiere un sentido radicalmente distinto del que se desprende de los análisis de Hasse y de Voegelin. Si hasta este momento la obra ha sido examinada aquí desde la perspectiva fenomenológica del propio Lucier y a partir de la relación que se establece entre *su* espacio corpóreo y *su* espacio exterior, en los siguientes apartados el análisis de la pieza se realizará desde la perspectiva que ofrece la escucha acusmática de la voz de Lucier y el establecimiento de una *Einfühlung* entre el oyente y el compositor.

Entendida de este modo (cabe insistir aquí, una vez más, en la polisemia del verbo francés *entendre*, que significa tanto escuchar como comprender), la escucha de *I am sitting in a room* deja de ser propiamente fenomenológica para convertirse en post-fenomenológica. Dicho de otro modo, la fenomenología ya no articula de forma directa

u originaria el sentido de la experiencia del oyente, sino que pasa a formar parte de un recurso retórico-discursivo a través del cual se confiere un nuevo sentido a lo escuchado. Desde esta nueva meta-posición, la percepción del oyente sigue estando sujeta a la fenomenología, pero ésta ya no articula directamente su experiencia mediante una escucha noética como la de la música concreta, sino que le sirve como vía de acceso a la imagen acústica del despliegue fenomenológico del cuerpo de Lucier en y a través de un espacio que queda fuera del alcance de su mirada. La obra de Lucier puede entenderse, entonces, como una especie de representación o écfrasis acusmática. El oyente de *I am sitting in a room* se sitúa, mediante este tipo de escucha (acusmática pero no reducida), en una meta-posición parecida a la del oyente de una película sonora sin imágenes⁴⁴ o una obra de radioteatro.

En un breve texto titulado *El ensueño y la radio* de Gaston Bachelard, en el que el pensador discurre sobre la capacidad del medio radiofónico para establecer un vínculo con la vida psíquica y el inconsciente del oyente (una *Einfühlung* en los términos de Stein), se describe el encuentro acusmático con la voz situada al otro lado de la emisión como una forma de adentrarse en una “casa onírica” (Bachelard 2017: 217). Para Bachelard, tal como se explicaba anteriormente, la casa “es un arquetipo: es un tema de verdad arraigado en el psiquismo de cada individuo”, de tal modo que, a través de su representación radiofónica, se puede atraer al oyente e invitarlo a soñar para mostrarle “poco a poco la esencia del sueño íntimo”; la esencia de este “lugar de la intimidad” (Bachelard 2017: 217). O tal como lo expresa Marshall McLuhan: “cuando escucho la radio, vivo dentro de ella” (McLuhan 1996: 306). Es precisamente la presencia acusmática de una voz, “la ausencia de un rostro que habla” en las palabras de Bachelard, la que permite introducir “el eje de la intimidad, la perspectiva de la intimidad que va a abrirse” (Bachelard 2017: 217), dando acceso así a esta casa onírico-radiofónica en la que habita el ensueño. “Si se quiere enseñar, radiodifundir el ensueño, y llegar a un público”, sugiere Bachelard,

pongámoslo en una casa, en un rincón de esta casa, en un reducto, tal vez en el desván, tal vez en el sótano, tal vez en un corredor, en algo sumamente modesto, pues hay un principio de ensoñación: se trata del principio de la modestia del refugio (Bachelard 2017: 217).

⁴⁴ La película más conocida de este tipo de cine es *Wochenende*, realizada en 1930 por Walther Ruttmann, uno de los principales exponentes del cine abstracto experimental junto a Hans Richter. Concebida inmediatamente después de la invención del cine sonoro, la película de Ruttmann es un film sin imágenes en “negro y negro” (Álvarez-Fernández 2021: 41), tal como la describió su propio autor. Aunque el film se cita frecuentemente como una de las obras precursoras de la música concreta, su contenido es narrativo y en ningún caso requiere del espectador-oyente una escucha reducida.

Cabe recordar de nuevo aquí las palabras de Nicolas Collins en las que el antiguo alumno de Lucier hacía referencia a la importancia de la noción de hogar en *I am sitting in a room*, describiendo la obra de Lucier como un “casi-*Heimat*” y destacando la evocadora transferencia que en ella se establece entre el espacio privado de la casa de Lucier y el lugar donde el oyente escucha la pieza. Como si se tratara del retrato de un satisfecho ciudadano holandés del siglo XVII rodeado de sus preciadas posesiones, señalaba Collins, *I am sitting in a room* no sólo trae al espacio del oyente, a modo de una écfrasis, una imagen acústica de una habitación diferente, sino la de un hombre en su mundo privado. Para decirlo en los términos que propone Bachelard, la obra de Lucier invita al oyente a adentrarse en lo más íntimo de la casa onírica que el compositor despliega a través de su particular dispositivo en la sala de estar de su domicilio en la ciudad de Middletown⁴⁵.

Llegados a este punto cabe plantear algunas preguntas sobre esta forma de escucha post-fenomenológica de *I am sitting in a room* y sobre cómo ésta permite *entender* la pieza. Así, si se decide escuchar la obra de Lucier a la manera de una representación radiofónica, ¿cuál es el argumento de la pieza de radioteatro protagonizada por Lucier? ¿Cómo debe entenderse la transformación que experimenta tanto la voz como sus palabras y muy especialmente ese “*I am*” con el que arranca la pieza? ¿En qué sentido la obra nos permite acceder a la intimidad del mundo psíquico de Lucier? Para responder estas y otras preguntas se deberá volver, en primer lugar, a Merleau-Ponty para examinar algunos aspectos de su pensamiento tardío, una etapa que a menudo se describe como una “ontología de la carne” y en la cual la fenomenología, a través de su radicalización, parece alcanzar su propio límite epistemológico. De esta forma el análisis de *I am sitting in a room* se planteará a partir de una aproximación de signo post-fenomenológico que permitirá abrir una nueva vía (o, más bien, diversas vías) de acceso hermenéutico a la obra de Lucier.

⁴⁵ Es importante volver a insistir en el hecho de que las dos primeras versiones de *I am sitting in a room* fueron realizadas en la sala de estar del domicilio de Lucier. La primera de ellas, realizada en 1969, tuvo lugar en el pequeño apartamento situado en el número 454 de High Street, donde Lucier estuvo alojado durante una temporada tras su llegada a Middletown para ocupar una plaza como profesor a tiempo parcial en la universidad de Wesleyan. La segunda tuvo lugar en 1980 en la sala de estar de la segunda residencia de Lucier en Middletown, situada en el número 7 de la Miles Avenue. Aunque existen otras grabaciones de *I am sitting in a room* (principalmente realizados en forma de performance en directo), estas dos siguen siendo las más conocidas y comúnmente consideradas, a pesar de lo contradictorio de semejante consideración, como versiones “originales” de la pieza.

**IV. *I AM SITTING IN A ROOM* MÁS ALLÁ DE LA
FENOMENOLOGÍA: VOZ, RESONANCIA Y
METAFÍSICA DE LA PRESENCIA**

Tal como se ha explicado en las páginas precedentes, *I am sitting in a room* parece ejemplificar y poner en práctica aquella forma de percepción corporeizada que Merleau-Ponty proponía en las páginas de *Fenomenología de la percepción*. Considerando la puesta en movimiento de la voz como una forma de extensión y propagación del cuerpo de Lucier, la obra puede, efectivamente, entenderse como un proceso de ocupación e intensificación de un espacio o entorno pragmático que se desoculta y se experimenta a través de las posibilidades motrices del cuerpo del compositor. El cuerpo de Lucier y el espacio de la habitación o, para decirlo en la terminología merleau-pontiana, el esquema corpóreo y la fórmula motriz (o, también, el espacio corpóreo y el espacio exterior), están investidos uno en el otro y aparecen mutuamente motivados dentro de un mismo circuito ontológico. Sin embargo, la articulación entre cuerpo y espacio que Lucier pone en funcionamiento resulta más compleja y ambigua desde un punto de vista fenomenológico de lo que podría parecer inicialmente.

Aunque el concepto de intensificación de Dewey resulta ciertamente útil para describir lo que sucede durante el transcurso de *I am sitting in a room*, tal vez sería más apropiado hablar, en este caso, de *sobre-intensificación*, es decir, un proceso consistente en una sucesión de intensificaciones realizadas a partir de lo previamente intensificado. Así, a medida que la pieza avanza, el dispositivo diseñado por Lucier termina sobre-intensificando y desnaturalizando la experiencia fenomenológica que tiene lugar cuando alguien habla en voz alta dentro de una habitación y (se) escucha (a través de) la resonancia del espacio. Lucier presta su voz a la habitación para hacerla hablar, pero no lo hace una sola vez, como sucedería en una situación normal, ni tampoco repite su frase diversas veces con un resultado idéntico o similar en cada ocasión. El propósito final de Lucier, según él mismo señala, es hacer desaparecer cualquier tipo de irregularidad de su voz, quizás con la excepción del ritmo: "I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed".

El proceso de sobre-intensificación de la experiencia fenomenológica que tiene lugar durante el transcurso de *I am sitting in a room* es el resultado de lo que podría describirse como una sobrecarga o saturación del dispositivo de grabación y reproducción ideado por Lucier; un dispositivo que al principio de la pieza desoculta e intensifica la experiencia fenomenológica en el sentido deweyano pero termina *sobre-intensificándola* a través de la repetición de la frase inicial y su transformación progresiva a través de la resonancia. Si bien las primeras repeticiones de la frase parecen resaltar y reforzar la

relación fenomenológica entre cuerpo y espacio (su puesta en resonancia), a medida que la pieza avanza y el proceso de retroalimentación o *feedback* produce su efecto, la relación natural entre la corporalidad del artista y la arquitectura de la habitación se ve completamente alterada.

A medida que el proceso de filtrado a través de la reverberación de la habitación surte su efecto, la marca del cuerpo de Lucier (su voz) se disuelve en la del espacio (la reverberación de la habitación) hasta que el dispositivo fenomenológico se satura o implosiona. Como consecuencia de esta sobrecarga fenomenológica, el cuerpo de Lucier y el espacio se reabsorben mutuamente. De este modo, el esquema corpóreo y la fórmula motriz dejan de motivarse recíprocamente dentro de los límites más o menos precisos de su antiguo circuito ontológico para articularse en forma de una amalgama sonora en la que ya no es posible distinguir el uno de la otra. Hacia el final de la pieza, tal como señala Christof Migone, “la habitación de Lucier ha invertido y aumentado la fenomenología”, de manera que es la propia habitación “la que se sienta sobre [Lucier y sobre] la habitación del oyente” (Migone 2012: 167).

Así, resulta evidente que el propósito de la obra va mucho más allá de la simple voluntad de demostrar la relación entre el cuerpo y el espacio. El propio Lucier lo señala de forma explícita cuando aclara que la pieza no tiene como objetivo demostrar un hecho físico (“I don’t regard this activity as a demonstration of a physical fact”). Tampoco parece que Lucier se proponga tan solo extraer ese “valor imaginativo y emocional” del que habla Dewey o una cualidad “reveladora del ser del objeto” (Merleau-Ponty 2003: 30) que residiría en el espacio de la habitación y se manifestaría a través de su resonancia. Parece claro, pues, que Lucier concede a la voz y a la transfiguración de ésta un papel central, y es por este motivo que, según sus propias indicaciones, la realización de *I am sitting in a room* no admite el uso de instrumentos musicales u otro tipo de sonidos no vocales.

Cabe recordar, además, que el mismo año de la primera realización de *I am sitting in a room*, Lucier llevó a cabo otra obra para voz y cinta magnética, titulada *The Only Talking Machine of Its Kind In The World*, concebida para ser ejecutada por “cualquier persona tartamuda, balbuceante, con defectos o habla vacilante, dialecto regional o acento extranjero o cualquier tipo de orador ansioso que cree en el poder curativo del sonido”. Aunque la documentación disponible sobre esta obra es prácticamente inexistente, sus instrucciones (incluidas en el anexo) son muy claras sobre su propósito, consistente en corregir las irregularidades del habla de la persona que ejecuta la pieza. Mediante el uso

de un sistema de *delay*, a través del cual la voz resuena y se repite como si se tratara de un tartamudeo, el o la performer deben ser capaces de “aliviar la ansiedad respecto a su propia habla”. Teniendo en cuenta el carácter terapéutico que el propio Lucier atribuye a la obra, así como la proximidad temporal y conceptual entre ésta y *I am sitting in a room* parece importante tener en cuenta el papel que el tartamudeo del compositor ocupa en esta segunda obra. Las obras *North American Time Capsule* (1967) y *The Duke of York* (1971) también son indicativas del importante papel que tiene la voz en algunas de las primeras obras de Lucier.

Por otro lado, resulta imposible ignorar el hecho de que las primeras palabras de Lucier son “I am” (“yo soy”; “yo estoy”), adquiriendo así la frase inicial un carácter reflexivo y autoafirmativo. El análisis de las condiciones de posibilidad de afirmarse como sujeto y el establecimiento de los modos a través de los que un “yo” puede percibir y relacionarse tanto con el mundo como con otros “yoes” se sitúa en el centro mismo de la tarea fenomenológica. Es por este motivo que el “ego sum” con el que empieza la obra debe ser tenido en cuenta y puesto en relación con el proceso de sobre-intensificación o inversión fenomenológica al que se someten la voz y el habla en la obra de Lucier. Resulta muy acertada, en este sentido, la descripción que Douglas Kahn hace de *I am sitting in a room* en un artículo publicado pocos meses después de la muerte de Lucier. La obra, escribe Kahn, puede ser considerada como el “pienso-luego-existo-ser-o-no-ser-en-una-habitación de la composición moderna” [I-think-therefore-I-am-sitting-to-be-or-not-to-be-in-a-room of modern composition] (Kahn 2022). Aunque la descripción de Kahn es irónica y no ahonda en profundidad sobre su sentido, las referencias al *Discurso del método* de Descartes y al fragmento más conocido y existencial de Hamlet resultan muy apropiadas para señalar el núcleo argumentativo de este capítulo dedicado al análisis post-fenomenológico de *I am sitting in a room*.

¿Dónde empieza el cuerpo o el ser de Lucier y dónde lo hace el de la habitación? ¿Qué desaparece y qué se hace presente durante el transcurso de la pieza? Situado al otro lado de la cortina acústica, el oyente puede imaginar a un Lucier evanescente que, de forma progresiva y con cada nueva repetición de la frase, se evapora en el aire, resonando una y otra vez en el interior de la habitación. El cuerpo de Lucier se transforma en un cuerpo acústico y expandido (en un cuerpo *acústicamente expandido*) que atraviesa y es atravesado por el espacio; un cuerpo fantasmático que se manifiesta a través del habla y del lenguaje y que, a su vez, se desvanece en la resonancia de lo que Merleau-Ponty, en referencia al lenguaje, denomina segundo cuerpo. Considerándola de este modo, *I am sitting in a room* se convierte en algo

parecido a una obra de radioteatro post-fenomenológico de aires lovecraftianos protagonizada por un sujeto que afirma y sobre-intensifica su condición de ser-*del-*mundo hasta el punto de desvanecerse en la resonancia de su propia habla.

Cabe preguntarse en este sentido sobre el momento en el que Lucier, a oídos de la persona que escucha desde el otro lado de la cortina acústica, se convierte en una especie de entidad sobrenatural dotada de un cuerpo ya no fenomenal sino *parafenomenal*. Podría decirse que esto sucede cuando el dispositivo de Lucier deja de funcionar fenomenológicamente y comienza, en las palabras de Migone, a invertir y a aumentar la fenomenología. En principio, este momento se corresponde con el “then” de la indicación “what you will hear *then* are the resonant frequencies of the room”. Según la descripción del propio Lucier en el capítulo anterior, este sería también el instante en el cual, durante la ejecución en vivo de *I am sitting in a room*, el compositor creía poder ver cómo una bombilla se encendía sobre la cabeza de algunas personas del público. Sin embargo, Lucier señalaba asimismo que este “then” no puede establecerse de forma precisa porque difiere según cada oyente. Este momento, por otro lado, también depende de las características arquitectónicas del espacio y de las condiciones de realización de la pieza, que Lucier siguió interpretando durante toda su vida.

Otro factor que, a lo largo de los años, también ha resultado ser clave en relación con el momento en el que las palabras se desvanecen en la resonancia del espacio es el periodo de la vida de Lucier en el que fueron realizadas cada una de las distintas versiones de la pieza, ya que la voz del compositor fue transformándose a lo largo del tiempo y debilitándose a causa de su edad. Así, en las interpretaciones más tardías de la obra⁴⁶, la pronunciación de las palabras por parte de Lucier es mucho más débil, de tal modo que el número de iteraciones de la frase que deben realizarse para hacerlas desaparecer a través de la resonancia del espacio disminuye y, en consecuencia, la duración de la pieza también se ve reducida. Tal como sucedía con el tartamudeo de

⁴⁶ Entre las diversas versiones tardías de la pieza cabe destacar, por ejemplo, la que se incluye en el álbum *Two Circles / Alter Ego*, publicado por el sello Mode en 2020. Esta versión fue registrada ocho años antes de la publicación del disco en el Teatro alle Tese de Venecia en el marco del Festival Internacional de Música Contemporánea de la Bienal de Venecia, celebrado entre el 6 y el 13 de octubre de 2012. La versión puede escucharse en el siguiente enlace: <https://moderecords.bandcamp.com/album/two-circles-alter-ego-mode295> (enlace consultado el 10 de noviembre de 2023). Asimismo, en la ya mencionada recopilación de versiones de la pieza de Lucier titulada *I am sitting in a Room. Archival recordings 1969-2019* y editada por Sound on Paper Editions se incluye un disco de vinilo con las grabaciones de dos versiones realizadas en 2018 y 2019. La primera de ellas tuvo lugar en la iglesia de Saint-Merry de París el 23 de octubre de 2018. La segunda versión de la pieza, correspondiente a la última ejecución en directo de la que se conserva un registro sonoro, tuvo lugar en el Hanzas Perons Cultural Center de Riga el 12 de octubre de 2019. La transformación de la voz de Lucier entre la versión realizada en 2012 y las de 2018 y 2019 resulta evidente y pone claramente de manifiesto el modo en que la pieza y sus connotaciones conceptuales también se fueron transformando a lo largo de los años a medida que su autor envejecía.

Lucier en las primeras versiones de *I am sitting in a room*, la fragilidad que se deja adivinar en la voz del compositor en las últimas realizaciones de la obra se convierte en un aspecto clave que refuerza el vínculo entre la pieza y la identidad de su creador.

Resulta interesante, en relación con lo anterior, que en la mayoría de las versiones de *I am sitting in a room* realizadas en directo, también aquellas en las que la voz de Lucier denota su edad avanzada, el tartamudeo del compositor ha desaparecido. Podría parecer entonces que, a lo largo de los años y tras múltiples interpretaciones de la obra, ésta hubiera surtido su efecto terapéutico y las irregularidades en el habla de Lucier hubieran sido, efectivamente, eliminadas. Sin embargo, donde antes había tartamudeo ahora se deja escuchar el cansancio y la fragilidad de un hombre anciano que debe hacer un esfuerzo físico para poder pronunciar la frase inicial en su totalidad. Así, en estas últimas versiones, el proceso de desaparición progresiva que tiene lugar a lo largo de la pieza parecería haberse puesto en marcha anticipadamente en el propio cuerpo de Lucier. Las irregularidades de la voz no responden ya a una disfemia sino al deterioro corporal y a la pérdida de facultades físicas derivadas de la vejez.

Este aspecto de *I am sitting in a room* permite señalar una dimensión marcadamente personal (incluso tal vez podría decirse autobiográfica) de la obra, situándola en el ámbito del autorretrato y también, de algún modo, en el terreno del *memento mori*. La pieza de Lucier se deja entender así como una particular forma de autorretrato sonoro en proceso que el artista realizó a lo largo de casi medio siglo, dando cuenta de su transformación física a través de la voz. Se abre así toda una nueva perspectiva en el análisis de la pieza que será central en la aproximación de carácter post-fenomenológico que se plantea en este capítulo. Desde esta perspectiva *I am sitting in a room* está indisolublemente ligada a la persona de Lucier y a sus circunstancias íntimas y personales como el tartamudeo y el envejecimiento. Se tratará, pues, de una aproximación de carácter más existencial y hermenéutico que, dejando de lado (o, más bien, dando por sentado) los efectos de la sobrecarga fenomenológica, tratará de poner el oído en aquello que Lucier dice y deja de decir. Antes, sin embargo, es preciso explicar el sentido y las consecuencias de esta sobrecarga y cómo, a partir de ella, el análisis fenomenológico de la obra debe dar paso a otro de tipo post-fenomenológico.

1. *I am sitting in a room* como archi-quiasmo⁴⁷: entre la ambigüedad ontológica de la carne en Merleau-Ponty y el horror cósmico de H. P. Lovecraft

Con el fin de seguir ahondando en el proceso de sobrecarga o inversión fenomenológica que tiene lugar en *I am sitting in a room* se introducirán en este apartado los conceptos de quiasmo (o entrelazo) y de carne que Merleau-Ponty dejó esbozados en los manuscritos que se incluyen en *Lo Visible y lo Invisible*. No cabe duda de que estos conceptos constituyen dos de las nociones más interesantes de esta obra inconclusa y publicada, a modo de una recopilación de textos, de forma póstuma. Según se indica en uno de los esquemas preparatorios realizados por el propio autor e incluidos en el prólogo realizado por Claude Lefort, si el texto hubiera llegado a su compleción, el quiasmo habría sido el tema del cuarto capítulo de la segunda parte (ver Merleau-Ponty 2010: 10). Cabe señalar, sin embargo, que el término quiasmo sólo aparece en el título del cuarto capítulo de la primera parte de la edición existente y que, sorprendentemente, no vuelve a mencionarse a lo largo de éste. Si lo hace de forma aislada en diversos de los apuntes recopilados en el apartado que lleva por nombre “notas de trabajo”. Sin embargo, la primera mención propiamente dicha al quiasmo y lo más parecido a una definición de éste que ofrece Merleau-Ponty se encuentra en el primero de los anexos, que lleva por título *El ser preobjetivo: el mundo solipsista*⁴⁸. “No tenemos que elegir”, puede leerse allí,

entre una filosofía que se instala en el mundo mismo o en otra persona y una filosofía que se instala «en nosotros», entre una filosofía que toma nuestra experiencia «desde adentro» y una filosofía -si ella es posible- que la juzgaría desde afuera, por ejemplo en nombre de criterios lógicos: tales alternativas no se imponen, puesto que quizás, el sí mismo y el no-sí mismo sean como el reverso y el anverso, y que acaso nuestra experiencia sea esa inversión que nos instala muy lejos de «nosotros», en otra persona, en las cosas. Nos colocamos, como el hombre natural, en nosotros y en las cosas, en nosotros y en otra persona, hasta el punto en que, por una suerte de quiasmo, devenimos los otros y devenimos mundo (Merleau-Ponty 2010: 146).

⁴⁷ Tal como se explicará en este apartado y se seguirá elaborando en los subsiguientes, la noción de “archi-quiasmo” debe entenderse como una radicalización o sobre-intensificación de la noción de quiasmo que Merleau-Ponty plantea en Pernos su libro póstumo *Lo Invisible y lo invisible*. La noción de quiasmo será examinada a continuación.

⁴⁸ Es importante tener en cuenta que los diversos materiales escritos que se incluyen en *Lo Visible y lo Invisible* no constituyen una obra terminada sino una recopilación de textos y anotaciones que, en muchos casos, se encontraban todavía en proceso de escritura y maduración intelectual en el momento de la muerte de Merleau-Ponty. Es de suponer que antes de dar por terminada su obra el pensador habría organizado estos materiales de forma mucho más sistemática, ofreciendo una estructura y una elaboración del discurso que sólo se deja intuir en la edición póstuma del libro.

En dos de las notas de trabajo que se incluyen al final de *Lo Visible y lo Invisible*, ambas fechadas en noviembre de 1960, Merleau-Ponty señala de forma muy esquemática algunas ideas más sobre la noción de quiasmo:

El quiasmo, la reversibilidad, es la idea de que toda percepción está acompañada por una contra-percepción (oposición real de Kant), es acto de dos caras, ya no se sabe quién habla ni quién escucha. Circularidad hablar-escuchar, ver-ser visto, percibir-ser percibido (es ella la que hace que nos parezca que la percepción se produce en las cosas) Actividad = pasividad (Merleau-Ponty 2010: 233).

Y en la nota inmediatamente siguiente:

... la idea del quiasmo, es decir: toda relación con el ser es simultáneamente aprehender y ser aprehendido, la aprehensión es aprehendida, está inscrita y se inscribe en el mismo ser que ella aprehende (Merleau-Ponty 2010: 234).

Tanto en *Lo Visible y lo Invisible* como en otros escritos como *El Ojo y el Espíritu* (el último texto que Merleau-Ponty llegó a finalizar antes de su muerte) su autor desarrolla una serie de ideas y planteamientos que suponen una evolución importante respecto a su filosofía anterior. Matizando algunas de las ideas que ya estaban presentes en las páginas de *Fenomenología de la percepción*, el filósofo radicaliza su antigua idea de una copertenencia entre el sujeto encarnado y el mundo a través de la formulación de lo que se denominará “la *carne* [*chair*] de las cosas” (Merleau-Ponty 2010: 121). Estrechamente relacionada con la noción de quiasmo, la carne es el nombre con el que Merleau-Ponty designa una nueva comprensión del cuerpo; un cuerpo aumentado a través de su reversibilidad ontológica (o, si se prefiere, su ontología reversible). Así, en el ámbito de la carne, la experiencia subjetiva se funde con la existencia objetiva, creando una estructura de mutua involucración. Es precisamente en las páginas dedicadas al quiasmo donde Merleau-Ponty describe la carne como aquella

noción última, que no es unión o compuesto de dos sustancias, sino pensable por sí misma, si hay una relación de lo visible consigo mismo que me atraviesa y me constituye en vidente, ese círculo que yo no hago, que me hace, ese enroscamiento de lo visible sobre lo visible, puede atravesar, animar otros cuerpos del mismo modo que al mío, y si yo he podido comprender cómo en mí nace esa ola, cómo lo visible que está allí es simultáneamente mi paisaje, con

más razón puedo comprender que en otras partes también se cierre sobre sí mismo, y que haya otros paisajes diferentes al mío (Merleau-Ponty 2010: 127).

Se adivinan en las palabras de Merleau-Ponty los principios de una filosofía que pretende ir más allá de la estructura general y las líneas maestras de la fenomenología husserliana y que, entre otras cosas, pone en cuestión la creencia de que podemos confiar nuestra percepción y conocimiento del mundo a la reducción fenomenológica. Ya en el prólogo de *Fenomenología de la percepción* Merleau-Ponty apuntaba hacia los límites constitutivos de la reducción cuando escribía que

[l]a mayor enseñanza de la reducción es la imposibilidad de una reducción completa. De ahí que Husserl se interrogue constantemente sobre la posibilidad de la reducción. Si fuésemos el espíritu absoluto, la reducción no sería problemática. Pero por estar en el mundo, porque incluso nuestras reflexiones se ubican en el flujo temporal que intentan captar (porque, como dice Husserl, *sich einströmen*), no hay ningún pensamiento que abarque todo nuestro pensamiento (...) Lejos de ser, como se ha creído, la fórmula de una filosofía idealista, la reducción fenomenológica es la de una filosofía existencial: el «In-der-Welt-Sein» de Heidegger no aparece sino sobre el trasfondo de la reducción fenomenológica (Merleau-Ponty 1993: 13-14).

Escritas casi veinte años antes de la publicación póstuma de *Lo Visible y lo Invisible*, estas palabras ponen de manifiesto que Merleau-Ponty estaba planteando ya entonces algo parecido a una versión preliminar de lo que años más tarde iba a concretarse en las nociones de quiasmo y de carne. Así, tal como sucede con el Heidegger anterior a la *Kehre* y el posterior, el Merleau-Ponty de la *Fenomenología de la percepción* y el que habría de venir después no representan una ruptura en la continuidad de su pensamiento sino una radicalización y un cambio de perspectiva. Del mismo modo que Heidegger mantuvo la pregunta por el Ser en el centro de su proyecto filosófico incluso después de haber llevado a cabo un descentramiento del *Dasein*, Merleau-Ponty tampoco dejó de prestar atención a la cuestión de la percepción (o de lo visible, tal como lo llamará en *Lo Visible y lo Invisible*) incluso después de identificar la importancia de lo invisible, es decir, aquello que hace posible lo visible y que siempre queda fuera de su alcance. Lo visible, escribe Merleau-Ponty, nunca puede llegar a colmar la percepción

porque yo, que lo veo, no lo veo desde el fondo de la nada sino desde el medio de él mismo, yo, el vidente, también soy visible. Lo que hace el peso, la

consistencia, la carne de cada color, de cada sonido, de cada textura táctil, del presente y del mundo, es que quien los aprehende se siente emerger de ellos por una especie de enroscamiento o de repetición, fundamentalmente homogéneo a ellos (Merleau-Ponty 2010: 106).

Por otro lado, lo que Merleau-Ponty llama lo invisible no sería “un invisible de hecho, como un objeto oculto detrás de otro, ni tampoco un invisible absoluto que nada tuviera que ver con lo visible, sino lo invisible de este mundo, el que lo habita, lo sostiene y lo hace visible, su posibilidad interior y propia, el Ser de ese siendo (Merleau-Ponty 2010: 136)”. Para decirlo en las palabras de alguien tan alejado, en principio, del ámbito del pensamiento fenomenológico como Oscar Wilde: “el verdadero misterio del mundo es lo visible, no lo que no se ve...” (Wilde 2016: 25). Tomándola fuera de su contexto original, la afirmación de Lord Henry, el hedonista personaje de *El Retrato de Dorian Gray*, sería para Merleau-Ponty una afirmación perfectamente válida y correcta en términos filosóficos puesto que lo visible, para el pensador francés, no es otra cosa que el reverso ontológico de lo invisible.

Tal como indica el título de su obra inacabada, el quiasmo del que propone ocuparse en última instancia Merleau-Ponty era precisamente este: el entrelazo entre lo visible y lo invisible. Es a partir de la reflexión alrededor de este quiasmo originario entre el ser y la nada, entre lo visible y lo invisible, que el pensador comenzó a esbozar el proyecto de una ontología indirecta. “No se puede hacer ontología directa. Mi método ‘indirecto’ (el ser en los siendos) es únicamente conforme al ser” (Merleau-Ponty 2010: 161), aseguraba. De este modo, tal como afirma Alessandro Ballabio, lo que se desprende de los textos que iban a integrar *Lo Visible y lo Invisible* y otros escritos del último Merleau-Ponty es que no es posible pensar “en el ser del mundo y en el ser *tout court* como en algo pleno, [como] una presencia inmóvil sin sombras; sino que [éste debe ser pensado] a partir de su defecto de visibilidad (...), desde su invisibilidad como condición esencial de su hacerse visible” (Ballabio 2018: 99).

Si bien, como se apuntaba hace un momento, no pueden considerarse por separado ni confrontarse entre ellos, sí pueden identificarse dentro de la obra de Merleau-Ponty los rasgos de dos periodos diferenciados que merece la pena apuntar aquí con el único objetivo de poder distinguir los términos de la aproximación fenomenológica y post-fenomenológica a *I am sitting in a room*. En el primer periodo, que podría describirse como una fenomenología del cuerpo, “el descubrimiento de la encarnación constitutiva del sujeto permite superar todas las versiones idealistas e intelectualistas de la

percepción y poner así en evidencia la inscripción esencial del sentido en lo sensible” (Barbaras 2009: 9). En el segundo, que podría describirse como una ontología de la carne, la idea de un sujeto encarnado es llevada un paso más allá para superar una dicotomía entre la conciencia y el objeto que no había sido del todo desarticulada en la *Fenomenología de la percepción*. Así lo reconoce el propio Merleau-Ponty en una de las notas de trabajo incluidas en *Lo visible y lo invisible*, donde admite que “los problemas planteados en Ph. P.’ [*Fenomenología de la percepción*] son insolubles porque yo allí parto de la distinción «conciencia» - «objeto»” (Merleau-Ponty 2010: 178).

Con relación a lo anterior, y volviendo brevemente a Heidegger, cabe señalar que el pensamiento de éste y el de Merleau-Ponty comparten en su evolución a lo largo del tiempo un progresivo descentramiento o desasimiento de la subjetividad en aras de un acercamiento radical al ser y al mundo. Es precisamente por ello que a menudo se identifica en el pensamiento tardío de ambos pensadores un movimiento desde el ámbito de la fenomenología hacia el de la ontología. Si para el Heidegger de *Ser y Tiempo* la comprensión venía dada por una apertura (*Erschlossenheit*), es decir, un modo propio y fundamental del *Dasein* gracias al cual éste consigue alcanzar una comprensión del ser (*Verstehen*), en los textos posteriores a la *Kehre*, el *Dasein* deberá acudir, para comprender el ser, a “una instancia superior: un nuevo sujeto y una «sustancia»” (Santiago Guervós 1987: 117), es decir, al ser mismo. De forma parecida, para el Merleau-Ponty de *Lo visible y lo invisible* el acercamiento al mundo y su comprensión por parte del sujeto (una noción, la de sujeto, que, por otro lado, cada vez habrá de resultar más problemática y contradictoria) consistiría en un irrevocable estado de entrelazamiento o quiasmo entre ambos en el seno de la carne del mundo. Esta estructura de entrelazo es justamente la que conduce a la ontología indirecta que Merleau-Ponty describía más arriba como un estudio del ser en los siendos.

La noción merleau-pontiana de la carne va a implicar entonces una redefinición de la percepción y la conciencia, donde “*cuerpo-carne* y *mundo* serán de la misma disposición ontológica” (Espinal Pérez 2011: 187). En las palabras del propio Merleau-Ponty:

La consistencia del cuerpo, lejos de rivalizar con la del mundo, es por el contrario el único medio que tengo de ir al corazón de las cosas, haciéndome mundo y haciéndolas carne (...) El cuerpo pertenece al orden de las cosas, como el mundo es carne universal (...) Tenemos que rechazar los prejuicios seculares que ponen el cuerpo en el mundo y el vidente en el cuerpo, o, inversamente, el mundo y el cuerpo en el vidente, como en una caja. ¿Dónde poner el límite entre

cuerpo y mundo, puesto que el mundo es carne? (Merleau-Ponty 2010: 123, 125).

En el primero de los anexos, citado más arriba, Merleau-Ponty propone incluso dejar de lado el término percepción en la medida en que éste “ya sobreentiende un recorte de lo vivido en actos discontinuos o una referencia a «cosas» cuyo estatus no está precisado, o solamente oposición entre lo visible y lo invisible” (Merleau-Ponty 2010: 144). La relación entre el sujeto de la percepción (o vidente, tal como se lo denomina en la cita anterior) y el mundo se fundaría en un principio de reversibilidad y ambigüedad ontológica entre ambos. Una paradójica estructura que debe entenderse como *ser en-el-mundo* y, al mismo tiempo, *ser al-mundo*. Lo que Merleau-Ponty denomina carne, *en-être* o también “ser de latencia” (Merleau-Ponty 2010: 124) se corresponde con un particular modo del Ser donde se da y se juega esta ontología ambigua y reversible. Tal como lo resume Ballabio, el *en-être* se expresa

como relación con la situación finita de un sujeto envuelto en el mundo y que percibe el mundo, es decir, remite a la condición de un sujeto que está en el mundo, si bien constituyéndolo (...) En otros términos, *l'en-être* se determina como un ser de relación, o como aquella superficie plástica en que el sujeto y el ser, el cuerpo y el mundo, se entrecruzan y se envuelven indisolublemente (...) En la topología plástica del *en-être* o de la carne, la oposición entre sujeto y ser, entre consciencia y mundo, decae en favor de un envolvimiento recíproco (Ballabio 2018: 105).

Esta ambigüedad constitutiva de la carne o *en-être*, sin embargo, no representa en ningún caso un obstáculo sino una ambigüedad rica y productiva. Una buena ambigüedad o “un buen error” (Merleau-Ponty 2010: 115). “La consistencia de la carne entre el vidente y la cosa”, escribe Merleau-Ponty, “es constitutiva de la visibilidad de ella y de la corporeidad de él; no es un obstáculo entre ambos, es su medio de comunicación” (Merleau-Ponty 2010: 123). La carne, en resumen,

no es materia, no es espíritu, no es substancia. Sería necesario, para designarla, el viejo término de «elemento», en el sentido en que se lo usaba para hablar del agua, del aire, de la tierra y del fuego, es decir, en el sentido de una cosa general, a medio camino entre el individuo espacio-temporal y la idea, suerte de principio encarnado que importa un estilo de ser, en todas partes donde encuentra una parcela de él. La carne es, en este sentido, un «elemento» del Ser. No es hecho

o suma de hechos, pero es adherente al lugar y al ahora. Mucho más: inauguración del dónde y del cuándo, posibilidad y exigencia del hecho, en una palabra, facticidad, lo que hace que el hecho sea hecho. Y, a la vez, lo que hace que tengan sentido, que los hechos parcelarios se dispongan alrededor de «algo» (Merleau-Ponty 2010: 127).

Tal como se pone de manifiesto en las citas anteriores, Merleau-Ponty vincula primordialmente la carne a la visibilidad y al tacto, sus dos correlatos “perceptivos” o, más bien, sus dos principales modos de actividad y desenvolvimiento fáctico. Aquello que podría denominarse, adaptando la fórmula del primer Merleau-Ponty a la terminología del segundo, el *ser-de-la-carne* se constituye como tal a través de lo que ve y de lo que toca. De nuevo, esta actividad “perceptiva” que se despliega en el ámbito de la carne estaría fundada en un principio de reversibilidad donde el vidente y lo visible, el tocante y lo tocado, se constituyen recíprocamente a través de una ineludible relación quiasmática. Existe asimismo una complementariedad (si no nuevamente una reversibilidad) entre el régimen de lo visible y de lo táctil, de tal modo que uno redobla y se reafirma (o incluso se confunde) en el otro. Sólo podemos acercarnos y conocer las cosas, dirá Merleau-Ponty, “palpándo[las] con la mirada” (Merleau-Ponty 2010: 120). El quiasmo constitutivo de la noción de carne se corresponde así con el

enroscamiento de lo visible sobre el cuerpo vidente, de lo tangible sobre el cuerpo tocante, que se evidencia especialmente cuando el cuerpo se ve, se toca viendo y tocando las cosas, de manera que, simultáneamente, como tangible, descende entre ellas, como tocante, las domina todas y extrae de él mismo esa relación, e incluso esa doble relación, por dehiscencia o fisión de su masa (Merleau-Ponty 2010: 132).

La ambigüedad de la vivencia del mundo por parte de lo que hace un momento, parafraseando al primer Merleau-Ponty a partir del segundo, se ha denominado *ser-de-la-carne* implica que éste se despliegue en su facticidad envuelto en la duda; una duda no muy distinta a aquella que Cézanne se habría esforzado en plasmar en sus obras a lo largo de toda su vida y que Merleau-Ponty examina en su célebre texto de 1945 *La duda de Cézanne*. Según la descripción del filósofo, las pinturas del pintor de Aix-en-Provence transmiten

la impresión de un orden incipiente, de un objeto que está apareciendo, que se está organizando a sí mismo ante nuestros ojos. En este mismo sentido, el perfil

de los objetos, concebido como una línea que los encierra, no pertenece al mundo visible sino a la geometría. Al delimitar con un trazo el perfil de una manzana, la convertimos en una cosa, fijando ese trazo como límite ideal de la fuga en profundidad de los lados de la manzana. No trazar el perfil significa privar a los objetos de su identidad. Trazarlo sólo en parte, supone renunciar a la profundidad es decir, a la dimensión que nos muestra la cosa, no ya como algo desplegado ante nosotros, sino como una realidad inagotable, llena de opciones. (...) La mirada, al ir y venir de un trazo a otro, acaba viendo emerger un perfil de entre todos ellos, tal y como ocurre en la percepción (...) [;] el espacio se constituye vibrando (Merleau-Ponty 2012 41-42).

La visión del pintor, escribe Merleau-Ponty en otro lugar, no es una mirada sobre un *afuera*, ni una relación «físico-óptica» con el mundo. El mundo ya no está ante el pintor por representación, sino que

es más bien el pintor el que nace en las cosas como por concentración y venida a sí de lo visible, y el cuadro finalmente no se relaciona con cualquiera de entre las cosas empíricas más que a condición de ser en primer lugar «autofigurativo»; (...) hendiendo la piel de las cosas para mostrar cómo las cosas se hacen cosas y el mundo, mundo. Apollinaire decía que hay en un poema frases que no parecen haber sido creadas, que parecen haberse formado (Merleau Ponty 2013: 51-52, 53-54).

Puede resultar un tanto sorprendente que Merleau-Ponty no prestará más atención a la sonoridad y a la escucha y que, ya en su última etapa, no se sirviera de ellas para aproximarse conceptualmente a la escurridiza noción de lo invisible. En uno de los manuscritos que se incluye en *Lo Visible y lo Invisible*, titulado *Interrogación y dialéctica*, el filósofo incluso asegura que “nuestro mundo es principal y esencialmente visual” y que, de hecho, no sería posible hacer “un mundo con perfumes y sonidos” (Merleau-Ponty 2010: 81). En el manuscrito dedicado al quiasmo, sin embargo, puede leerse un fragmento revelador y que resulta muy interesante en relación con el análisis de *I am sitting in a room*. Estas palabras, por otro lado, podrían incluso llegar a sugerir que, de haber completado su obra póstuma, Merleau-Ponty tal vez habría decidido ocuparse finalmente de cuestiones como el sonido, la escucha y la voz. “La reversibilidad que define a la carne”, escribe,

existe en otros campos, incluso es en ellos incomparablemente más ágil, y capaz de instalar entre los cuerpos relaciones que, esta vez, no sólo ampliarán sino franquearán definitivamente el círculo de lo visible (...). Son los movimientos del rostro, numerosos ademanes, y especialmente esos extraños movimientos de la garganta y de la boca que hacen el grito y la voz. Esos movimientos terminan en sonidos y yo los oigo. Como el cristal, el metal y muchas otras substancias, yo soy un ser sonoro, pero mi vibración la oigo desde adentro; como lo dijo Malraux, yo me oigo con mi garganta. En lo cual -como también dijo- yo soy incomparable, mi voz está ligada a la masa de mi vida, como no lo está la voz de ninguna otra persona (...). Así como hay una reflexividad del tacto, de la vista y del sistema de tacto-visión, hay una reflexividad entre los movimientos de fonación y audición, ellos tienen su inscripción sonora, las vociferaciones tienen en mí su eco motor. Esta nueva reversibilidad y la emergencia de la carne como expresión son el punto de inserción del hablar y del pensar en el mundo del silencio (Merleau-Ponty 2010: 130-131).

Una vez más, el análisis del funcionamiento de *I am sitting in a room* resulta útil para identificar e ilustrar algunas de las ideas y conceptos que Merleau-Ponty expone en *Lo visible y lo Invisible*. En primer lugar, y para volver a lo que se apuntaba al comienzo de este apartado, resulta interesante pensar la obra de Lucier como si se tratara de una particular forma de reducción. Ahora bien, si el funcionamiento de *I am sitting in a room* guarda, en efecto, algún tipo de parecido con la reducción fenomenológica de Husserl o la reducción sonora de Schaeffer, se tratará de una reducción siempre en curso y necesariamente incompleta como la que Merleau-Ponty describe en el prólogo de *Fenomenología de la percepción*. El resultado de esta reducción, por lo tanto, no podrá consistir en ningún caso en la obtención de un noema o un objeto sonoro sino en una actividad o acontecimiento de carácter eminentemente fáctico. Se tratará de algo parecido a aquello que Douglas Khan describía como una amplificación *in vitro*; una forma de reducción o de acercamiento progresivo y nunca completado a la *belleza de una idea*. Una reducción que permite (de nuevo en las palabras de Khan) que las cosas se muevan más plenamente hacia la vida. O, como diría Merleau-Ponty, una manifestación del ser en los siendos.

También pueden reconocerse fácilmente en *I am sitting in a room* la figura del quiasmo y la noción de carne que Merleau-Ponty propone y desarrolla en su obra póstuma. Sirviéndose de su particular dispositivo, Lucier parece querer desvelar y reforzar su relación quiasmática con el espacio, *enroscándose* y co-constituyéndose con éste a

través del establecimiento de una resonancia entre ambos. Inmersos y co-atravesados en el seno de una carne sonora, los límites entre el *en-sí* y el no *en-sí* del ser-sonoro-Lucier y el ser-sonoro-habitación, se desdibujan progresivamente por el efecto de una paradójica relación de circularidad y reversibilidad fenomenológica que franquea definitivamente el círculo de lo visible y tiene como resultado la dehiscencia y la fisión de sus masas. Atrapados y co-involucrados en el interior de este proceso de reducción (o amplificación *in vitro*) y envolvimiento recíproco, Lucier y la habitación terminan sobre-intensificando e invirtiendo el orden fenomenológico en el que inicialmente parecían ejercitarse mutuamente. Más allá del “then” de “what you will hear then...” resulta imposible determinar, como decía Merleau-Ponty más arriba, quien habla y quién escucha, dónde comienza la carne sonora de Lucier y dónde lo hace la de la habitación.

Podría decirse, por lo tanto, que, más que un quiasmo, lo que se pone en funcionamiento y se despliega en *I am sitting in a room* es un *archi-quiasmo* o una radicalización del carácter siempre ambiguo (y ya, de algún modo, anti- o post-fenomenológico) de la ontología de la carne. De forma parecida a Cézanne, aunque de un modo mucho más evidentemente carnal debido al papel que la voz y la corporalidad tienen en *I am sitting in a room*, Lucier no se limita a situarse frente al mundo y las cosas, sino que, como dice Merleau-Ponty del pintor, nace *en* las cosas como por concentración y venida a sí de lo visible (o de lo sonoro en este caso); es decir, hendiendo(se) (en) la piel de las cosas para mostrar cómo las cosas se hacen cosas y como el mundo se hace mundo. Del mismo modo que sucede con una pintura de Cézanne, la pieza de Lucier no se relaciona con cualquiera de las cosas empíricas más que a condición de ser en primer lugar ella misma *autofigurativa*.

Habría en esta carne sonora y *archi-quiasmática* que vibra y se despliega durante el transcurso de *I am sitting in a room* algo del orden de la fantasía y de la ciencia ficción. Más específicamente, parecería haber en la pieza de Lucier ciertos aspectos del horror cósmico, también denominado cosmicismo, que H.P. Lovecraft fundó a principios del siglo XX bajo el influjo de Edgar Allan Poe, Algernon Blackwood o lord Dunsany entre otros escritores. Este subgénero del terror tiene como una de sus características principales la consideración de la vida humana, sus conocimientos y sus logros como algo diminuto e insignificante en comparación a los grandes e insondables misterios del universo. Considerada habitualmente como una particular forma de nihilismo, la filosofía literaria de Lovecraft acude de forma recurrente a diversos temas como el anti-anthropocentrismo, la misantropía, la fragilidad de la cordura humana, las abominaciones de naturaleza biológica o el interés por sustancias y texturas extrañas de origen

desconocido que nada tienen que ver con los elementos del género de terror clásico como la sangre, los huesos, los cuerpos o los monstruos más arquetípicos. Tal como lo describe Michel Houellebecq en su biografía de Lovecraft, para el escritor de Providence el universo no sería más que

una furtiva disposición de partículas elementales. Una figura de transición hacia el caos. Que terminará arrastrándolo consigo. La raza humana desaparecerá. Aparecerán otras razas, que desaparecerán a su vez. Los cielos serán glaciales y estarán vacíos; los atravesará la débil luz de estrellas medio muertas. Que también desaparecerán. Todo desaparecerá. Y los actos humanos son tan libres y están tan desprovistos de sentido como los libres movimientos de las partículas elementales. ¿El bien, el mal, la moral, los sentimientos? Meras «ficciones victorianas». Solo existe el egoísmo. Frío, intacto y resplandeciente (Houellebecq 2023: 30).

Houellebecq destaca el carácter materialista y antirracionalista de los relatos de Lovecraft. “Cualquier racionalismo”, dejó escrito el escritor americano en una carta de 1918, “tiende a minimizar el valor y la importancia de la vida, y a reducir la cantidad total de la dicha humana” (Lovecraft en Houellebecq 2023: 30). Y es que, al fin y al cabo, se pregunta Houellebecq, ¿qué es el gran Cthulhu? Nada más que una “disposición de electrones, como nosotros. El horror de Lovecraft es rigurosamente material” (Houellebecq 2023: 31). No resulta extraño, entonces, que la literatura de Lovecraft haya despertado el interés de pensadores como Deleuze y Guattari o, más recientemente, del filósofo americano Graham Harman, uno de los principales representantes del llamado realismo especulativo, por su capacidad de representar la desestabilización de las nociones de lo real, el sujeto o la subjetividad tal como éstas han sido pensadas tradicionalmente desde la filosofía.

Mientras que Deleuze y Guattari identifican en los relatos lovecraftianos una realidad alternativa donde las intensidades y las haecceidades dominan y dan forma a la existencia humana empujándola a través de diversos tipos de “devenires inusitados” (Deleuze y Guattari 2002: 246), Harman reivindica la obra de Lovecraft como un ejemplo paradigmático de lo que él mismo denomina realismo raro (weird realism) y señala como un potente revulsivo contra el “realismo representacional” (Harman 2012: 17). Al fin y al cabo, asegura Harman, “nada se parece más a la filosofía que la ciencia ficción” (Harman 2008: 333). Destacando la coetaneidad de la obra de Husserl y de Lovecraft, Harman señala específicamente la fenomenología como aquella corriente de la filosofía

en la que se pueden identificar con mayor facilidad ciertos paralelismos con algunos de los planteamientos más característicos del cosmicismo. Así como Lovecraft convierte las prosaicas ciudades de Nueva Inglaterra en campos de batalla de demonios extra-dimensionales, escribe Harman,

la fenomenología de Husserl convierte simples sillas y buzones en unidades esquivas que emiten superficies parciales y retorcidas. En ambos autores, la ruptura del vínculo entre los objetos y su corteza inmediatamente visible insinúa "imágenes tan aterradoras de la realidad, y de nuestra espantosa posición en ella, que o bien nos volvemos locos a causa de semejante revelación o huímos de la luz mortal a la paz y la seguridad de una nueva era oscura"⁴⁹ - o, preferiblemente, revivimos una especulación metafísica que abrace la extrañeza permanente de los objetos. Si la filosofía es un realismo extraño, entonces una filosofía debería juzgarse por lo que puede decirnos sobre Lovecraft. En términos simbólicos, el Gran Cthulhu debería reemplazar a Minerva como espíritu protector de los filósofos, y el Miskatonic debe eclipsar al Rin y al Ister como nuestro río preferido. Dado que el tratamiento que Heidegger dio a Hölderlin resultó en lecturas piadosas y lúgubres, la filosofía necesita un nuevo héroe literario (Harman 2008: 336).

Las crípticas y en muchas ocasiones incoherentes o incompletas descripciones que Lovecraft ofrece tanto de las extrañas entidades sobrenaturales que pueblan sus historias como de los espacios en los que se adentran sus protagonistas parecen desafiar las capacidades perceptivas e imaginativas del ser humano, así como los principios de la geometría euclidiana. Es por este motivo que, si bien podría pensarse inicialmente en las criaturas de Lovecraft como habitantes de un mundo nouménico situado fuera del alcance del raciocinio humano, estas son en realidad enteramente fenoménicas. Del mismo modo, escribe Harman, que el bosón de Higgs, el interior de la tierra o el centro de la Vía Láctea no han podido ser observados directamente y, sin embargo, no pueden considerarse propiamente entidades nouménicas, las

⁴⁹ La cita, tal como indica Harman en una nota al pie, está extraída del primer párrafo del famoso cuento de Lovecraft *La llamada Cthulhu*. La referencia bibliográfica indicada por Harman en su nota es: H.P. Lovecraft, *Tales* (The Library of America, 2005), p. 167. El párrafo completo correspondiente a la versión en castellano del cuento de Lovecraft dice así: "Lo más misericordioso que existe en el mundo, creo yo, es la incapacidad de la mente humana para establecer relaciones entre los datos que contiene. Vivimos en una plácida isla de ignorancia en medio de los negros mares de la infinitud, y no hemos sido concebidos para viajar muy lejos. Las ciencias, cada una de las cuales avanza en su propia dirección, apenas nos han afectado hasta el momento, pero algún día la conjunción de esos conocimientos disociados abrirá unos panoramas tan aterradoros de la realidad, y de nuestra espantosa posición en su seno, que bien la revelación nos hará enloquecer, bien huiéremos de esa luz letal para refugiarnos en la paz y la seguridad de una nueva era de tinieblas" (Lovecraft 2021: 17).

inimaginables aberraciones lovecraftianas no son el producto de un horror nouménico sino “un horror de la fenomenología” (Harman 2008: 342). Frente a ellas, escribe Harman citando de nuevo algunos pasajes del propio Lovecraft,

[L]os humanos dejan de ser amos en su propia casa. La ciencia y las letras ya no pueden guiarnos hacia una iluminación benévola, pero puede forzarnos a confrontar 'las nociones del cosmos y de [nuestro] propio lugar en el agitado vórtice del tiempo, cuya mera mención es paralizante' e 'impone monstruosos e inimaginables horrores sobre ciertos [humanos] aventureros' (Harman 2008: 342).

Aunque nada indica que Merleau-Ponty fuera un admirador o siquiera un lector de las obras de Lovecraft, los métodos de descripción empleados por uno y otro sí parecerían tener, según la opinión de Harman, mucho en común. Aunque normalmente las cosas se nos presentan como si estuvieran “vestidas con una variedad de disfraces, [nosotros] pasamos silenciosa y directamente a través de estas prendas a la cosa en su totalidad, lo cual parece imbuir a éstas con su espíritu” (Harman 2008: 356). Sin embargo, en el caso de las descripciones de Lovecraft, la relación entre una cosa y su superficie acostumbra a estar “perturbada por irregularidades que se resisten a una comprensión inmediata, como si el objeto estuviera aquejado de una extraña enfermedad del sistema nervioso” (Harman 2008: 356). El materialismo o el realismo raro que pueden asociarse al cosmicismo lovecraftiano funciona de este modo como una “filosofía que hunde sus raíces en la superficie [; como una filosofía] en la que la relación entre los objetos y sus cortezas se vuelve problemática” (Harman 2008: 356).

Algo parecido viene a ponerse de manifiesto cuando Merleau-Ponty señala, ya en *La Fenomenología de la percepción*, la imposibilidad de realizar una reducción completa porque nuestras reflexiones siempre se ubican en el flujo temporal que intentan captar y porque no hay ningún pensamiento que pueda abarcar todo nuestro pensamiento. O, más todavía, cuando en *Lo Visible y lo Invisible*, para referirse a la noción de carne, Merleau-Ponty utiliza unas palabras y unas formulaciones que, de hecho, no desentonarían en absoluto en un relato del mismísimo Lovecraft:

El espacio, el tiempo de las cosas, son jirones de él mismo, de su especialización, de su temporalización, ya no una multiplicidad de individuos distribuidos sincrónica y diacrónicamente, sino un relieve de lo simultáneo y de lo sucesivo, *una pulpa espacial y temporal* en que los individuos se forman por

diferenciación. Las cosas, aquí, allá, ahora, entonces, ya no están en sí, en su lugar, en su tiempo, sólo existen en el extremo de esos rayos de espacialidad y temporalidad emitidos en el secreto de mi carne, y su solidez no es la de un objeto puro al que sobrevuela la mente: es experimentada por mí desde adentro en tanto yo estoy entre ellas, y en tanto ellas comunican a través de mí como cosa que siente. Como el recuerdo-pantalla de los psicoanalistas, el presente, lo visible (Merleau-Ponty 2010: 106).

Pocas imágenes resultan más gráficas y, a su vez, más ambiguas e inquietantes en términos fenomenológicos que la pulpa espacio-temporal que Merleau-Ponty utiliza para describir (o, más bien, justamente, para desdibujar) la noción de carne. Esta pulpa es, en definitiva, un recurso retórico-discursivo del que Merleau-Ponty se sirve para poder dar cuenta (aunque sea sólo a modo de tentativa) de la paradójica relación de reversibilidad y copertenencia ontológica entre lo visible y lo invisible; entre aquello que percibimos y aquello *otro* que siempre se sitúa más allá de nuestra capacidad de percibir y de comprender el mundo y las cosas que lo habitan. La ontología de la carne merleau-pontiana podría considerarse, de este modo, como una especie de subgénero de lo que Harman denomina horror de la fenomenología; una ontología (indirecta, precisaría Merleau-Ponty) que, tal como reclama a la filosofía el pensador americano, podría servir para adentrarse y tratar de dar cierto sentido (si es que decirlo así no supone ya una absoluta contradicción) a los relatos lovecraftianos.

Más extraño, si cabe, que el realismo raro que propone Harman y más lovecraftiana aún, si eso es posible, que el horror fenomenológico de la ontología indirecta merleau-pontiana, es la carne sonora y archi-quiasmática que Lucier despliega en *I am sitting in a room*. La figura de la pulpa espacio-temporal que Merleau-Ponty propone en *Lo Visible y lo Invisible* resulta de lo más ilustrativa y oportuna para describir la amalgama sonora que resulta de la sobreintensificación o la inversión de la fenomenología que tiene lugar a lo largo de la pieza. Si se decide escucharla de este modo, con la pulpa espacio-temporal de Merleau-Ponty y las aberraciones metafísicas de Lovecraft en mente, *I am sitting in a room* puede ser entendida, como se avanzaba más arriba, como una especie de radio-drama de género cosmicista. La sinopsis de este radio-drama de horror fenomenológico podría ser la siguiente:

Alvin, el protagonista de esta extraordinaria historia de exploración y misterio en los confines de la realidad física, decide llevar a cabo un insólito experimento en la sala de estar de su apartamento. Recién llegado a una tranquila ciudad del

estado de Connecticut para ocupar una plaza como profesor a tiempo parcial en la universidad, el joven compositor empleará un curioso dispositivo de su invención para sobre-intensificar su ser de latencia hasta el punto de desvanecerse en el interior de la resonancia archi-quiasmática de su propia carne, extraviándose así entre su *en-sí* y su *no en-sí*...

Si se está dispuesto a dejar volar todavía un poco más la imaginación y a realizar un pequeño ejercicio de ficción histórico-literaria, el argumento de la obra de radioteatro que se acaba de describir podría ser el de una desconocida adaptación a cargo de Lovecraft del relato *En un mundo sonoro*, escrito por Víctor Segalen en 1907. Cabe señalar, en primer lugar, que Segalen, médico de profesión, pero también etnólogo, arqueólogo, viajero y poeta, cumple perfectamente con el perfil del aventurero fatalmente fascinado por los misterios del mundo que tan bien encaja en el libro de estilo de Lovecraft. La muerte de Segalen, ocurrida en extrañas circunstancias en un bosque de la región francesa de Huelgoat, también contribuye a aumentar el aura de misterio que rodea la figura del escritor francés. Publicado originalmente en el número 244 de la revista *Le Mercure de France* y firmado bajo el pseudónimo de Max-Anély, *Dans un monde sonore* cuenta la historia de André, un profesor de física retirado que, tras realizar una serie de modificaciones con una serie de extraños dispositivos, convierte su habitación en una caja de resonancia y se instala en ella para vivir envuelto por los ecos de su propia voz.

La historia empieza cuando el narrador, un viejo amigo del protagonista, decide hacerle una visita transcurridos diversos años después de su último contacto. Es entonces cuando Mathilde, la mujer de André, justo antes de invitarle a subir al piso superior de la casa donde se encuentra la insólita habitación, le advierte sobre el extraño proyecto de su marido y de la locura de éste. A lo largo de las treinta y pocas páginas del relato abundan las descripciones de los sonidos que resuenan en el interior de la habitación y que el narrador describe como el canto “continuo, apacible y transparente” de una especie de “coro invisible” (Segalen 2018: 20, 26). En dos fragmentos que resultan especialmente interesantes por su sorprendente semejanza con lo que podría parecer una referencia a *I am sitting in a room*, el narrador describe lo que escucha en el interior de la habitación del modo siguiente:

Me oía hablar como a través de una orquesta que entraba en armonía con cada una de mis sílabas (Segalen 2018: 21) (...). Los ecos se imbricaron. La sala resplandeció. Dudo en aventurar esta comparación: se hubiera dicho un juego

de espejos que multiplicaban, repetían y descomponían cientos de visiones cambiantes (Segalen 2018: 37).

Instalado en interior de su habitación sonora, “fortificado en su castillo del alma oyente” (Segalen 2018: 39) como lo describe su amigo, André parece habitar, según la descripción anterior, en una especie de *mise en abyme* sonora; un juego de reflejos (de resonancias en realidad) que le convierten en una especie de Orfeo moderno, inmerso en su propio ensueño musical. El protagonista, de hecho, se reconoce a sí mismo en la figura del hijo de Apolo y Calíope y así se lo explica a su amigo:

Me viene a la cabeza Orfeo, el cantor de los cantores, abandonando el mundo con sus miles de liras y descendiendo a las guaridas infernales, a través de las cuales podemos simbolizar con exactitud el burdo mundo material, mudo y sordo, el más infame y más verdadero de los mitos que los hombres hayan concebido. Armado y engalanado con sus armonías mágicas, Orfeo doma la materia, las rocas, la arena y el lodo; insufla, anima, fecunda, domina y se erige como precursor entre los retrasados rebaños humanos: quienes ven; quienes tocan; quienes huelen; quienes *no oyen*. Y hete aquí que, una vez reunido con su Eurídice a través de infinidad de penosos obstáculos, se abandona a proclamar el himno más atronador de júbilo volupcial... (Segalen 2018: 37).

Y unas páginas más adelante:

Es, en nuestra humanidad cambiante, el deseo de oír y ser oído; el poder de vivir y crear en la sonoridad; es el símbolo soberbio de nuestra huida más allá de los elementos pringosos y zafios de nuestras sensaciones arqueanas compuestas de vista y amasadas de tacto... Lógicamente nunca existió el Orfeo-individuo, sino sólo poderes órficos, cuyo apogeo, en nuestra humanidad actual, nos permite concebir el mundo tal que así: una sustancia sonora de la que procede toda una serie de atributos que otrora preponderaban: ¡la extensión! ¡El movimiento! ¡Aquello que *se veía*, aquello que *se tocaba*! ¡Ah! ¡Ah! ¡Puerilidades! (Segalen 2018: 40)

En el mundo sonoro de André el papel de Eurídice le correspondería, por supuesto, a su propia mujer, Mathilde, a quién el antiguo profesor de física recrimina el hecho de “vivir sólo a través de los ojos” y de conducirse sólo “mirando a derecha, a izquierda, ¡palpando, incluso, cuando por azar se mueve a oscuras!” (Segalen 2018: 28). “[Le]

teme a la oscuridad (...) Lo que pasa es que *no oye* a oscuras... (...) No hay nada que hacer: mi mujer está loca...” (Segalen 2018: 27), le confía finalmente André a su circunspecto y condescendiente amigo. El lamento de André por una “perversión de la faceta sensorial” (Segalen 2018: 30) que habría hecho de Mathilde una presa del mundo burdo y superficial de la mirada y el tacto, se parecería, en un sentido más general, a la impugnación de una comprensión de lo visible que no tiene en cuenta su reverso invisible; de un mundo donde no hay “doble ni profundidad” (Merleau-Ponty 2010: 134) entre lo percibido y aquello, que aún sin ser propiamente percibido, se enrosca con la percepción y la sostiene ontológicamente. André, como Merleau-Ponty, y tal como lo expresaba Ballabio, parece creer que el ser del mundo no puede pensarse, simplemente, como algo pleno o como una presencia inmóvil y sin sombras, sino que éste debe ser pensado a partir de su defecto de visibilidad; desde su invisibilidad como condición esencial de su hacerse visible.

En un mundo sonoro concluye con algo parecido a un final feliz en el que André y Mathilde vuelven a su antigua “normalidad” tras el restablecimiento de lo que, para decirlo de algún modo, podría denominarse cordura fenomenológica. Este retorno a la cordura o al equilibrio fenomenológico es, precisamente, lo que no ocurre en la imaginaria adaptación radiofónica que Lovecraft podría haber hecho a partir del relato de Segalen y que en su versión radiofónica tendría a Lucier como protagonista. Sobre-intensificando su ser de latencia hasta el punto de desvanecerse en el interior de la resonancia archi-quiasmática de su propia carne, Lucier anula la distancia entre él y las cosas, enroscándose con ellas y quedando cada vez más atrapado, con cada nueva repetición de su frase, entre su *en-sí* y su *no en-sí*; entre lo visible y lo invisible. Es así, pensándola en estos términos, que *I am sitting in a room* se convierte en un radio-drama de género cosmicista sobre la inversión de la fenomenología y los horrores desatados por la ambigüedad ontológica de la carne. Para seguir examinando la pieza de Lucier desde esta misma perspectiva el siguiente apartado se ocupará de la obra de Mary Lucier *Polaroid Image Series: ROOM*, realizada en el mismo periodo que *I am sitting in a room* y concebida como acompañamiento visual para ésta.

1.1. Excurso: *Polaroid Image Series: ROOM* (1969 / 1970) y *Polaroid Image Series: Three Points* (1972) de Mary Lucier

En el último apartado del capítulo anterior se describía la experiencia de escuchar la voz acusmática que procede del otro lado de la emisión radiofónica como una forma de acceder a aquello que Gaston Bachelard denomina casa onírica: un espacio íntimo y

arquetípico (arquetípicamente íntimo podría decirse) en el que encuentran refugio el psiquismo y los ensueños del individuo que le habla al oyente a través de las ondas. Con el objetivo de adentrarnos en la casa onírica que Lucier construye (y deconstruye) acusmáticamente en *I am sitting in a room*, se examinará en este apartado la serie de fotografías titulada *Polaroid Image Series: ROOM* (1969 / 1970) realizada por Mary Lucier y que servía como acompañamiento a la pieza sonora de Alvin Lucier en sus presentaciones en directo⁵⁰ (en el anexo se incluye la secuencia completa de imágenes que forman parte de esta serie).

Empleando un método análogo al utilizado por Alvin Lucier para crear su pieza para voz y cinta, Mary Lucier tomó una fotografía Polaroid en blanco y negro de la sala de estar donde unos días antes el compositor había llevado a cabo su experimento. Aquel salón era también el de la autora de las fotografías, puesto que por aquella época Mary y Alvin eran todavía pareja y vivían en el mismo apartamento, situado en el número 454 de High Street en la ciudad de Middletown. La fotografía fue entonces replicada diversas veces utilizando una fotocopiadora Polaroid, de modo que cada imagen de la serie consiste en una copia de la anterior. Ligeros errores de alineación, la acumulación de pequeñas motas de polvo y la interacción entre la imagen y la óptica de la copiadora dieron como resultado una serie de formas abstractas que se transforman con cada nueva iteración y que, observadas en su conjunto, parecen reproducir la secuencia de un extraño acontecimiento cósmico.

Tal como sucede con la frase de Lucier durante el transcurso de *I am sitting in a room*, a lo largo de la secuencia de imágenes creada por Mary Lucier, la imagen de la fotografía original se transforma dramáticamente y de manera progresiva hasta convertirse en un contundente monocromo negro sobre el que se sólo se observan unos pequeños puntos de color blanco. Aunque su origen se debe, con toda probabilidad, a la ampliación accidental de pequeñas partículas de polvo, estos puntos, sugiere Alvin Lucier, recuerdan la imagen de una lejana formación de estrellas:

Cuando Mary realizó la parte visual, tomó una Polaroid de la silla en la que me había sentado cuando grabé la pieza y la sometió a un proceso que consistía en copiar el original, copiar la copia obtenida y así sucesivamente. Como era

⁵⁰ A través del siguiente enlace, ubicado originalmente en la página web oficial de Mary Lucier ([www.https://www.marylucier.net/](https://www.marylucier.net/)), puede accederse directamente a un montaje que combina la serie de fotografías de Mary Lucier y el sonido de *I am sitting in a room*: <https://vimeo.com/392524425>. Este montaje reproduce el contenido de las primeras presentaciones públicas de *I am sitting in a room*, incluyendo la de su estreno en el Museo Guggenheim de Nueva York el 25 de marzo de 1970. (enlaces consultados el 10 de noviembre de 2023).

virtualmente imposible alinear las imágenes y la copiadora con absoluta precisión, cada vez se producía un ligero error en el tamaño, de modo que, en cada una de las copias, el contenido de la imagen se veía ligeramente ampliado. Por supuesto, el tamaño de cada fotografía se mantenía igual, por lo que la imagen comenzó a rebasar los límites del papel. [En la fotografía original] había una sombra oscura detrás de la lámpara que aumentaba de tamaño con cada nueva reproducción, hasta que en la quincuagésima⁵¹ copia la fotografía se ha vuelto completamente negra; la sombra detrás la lámpara creció hasta ocupar toda la imagen. Un poco de suciedad debió de depositarse accidentalmente sobre algunas de las copias, así que lo que uno cree ver al final es un mapa del cielo nocturno. De hecho, un amigo mío que estaba en una de las actuaciones dijo que la última diapositiva se parecía a una formación de estrellas que [en inglés de] recibe el nombre de "el ataúd de Job"⁵² (Lucier / Simons 1980: 39).

Dejando de lado el carácter ciertamente siniestro del nombre de la formación de estrellas que el amigo de Lucier creyó identificar en la última imagen de la secuencia, la serie fotográfica de Mary Lucier resulta muy apropiada para ilustrar el proceso de sobre-intensificación archi-quiasmática de la carne que en el apartado anterior se ha puesto en relación con el cosmicismo de H. P. Lovecraft y con aquello que Harman denomina horror de la fenomenología. Gracias a la fuerza visual y el indiscutible poder metafórico de las imágenes, la secuencia de fotografías de Mary Lucier también parece capturar el derrumbamiento del orden fenomenológico y el colapso de la frontera que separa el *en-sí* y el no *en-sí* en el interior de la habitación donde Lucier llevó a cabo *I am sitting in a room*. Para emplear un lenguaje parecido al de Merleau-Ponty, la serie *ROOM* parece mostrar el *sobre-enroscamiento* entre lo visible y lo invisible.

Aunque inicialmente sirviera como acompañamiento visual para *I am sitting in a room*, la secuencia de imágenes creada por Mary Lucier funciona como una obra perfectamente autónoma y, de hecho, se trata de sólo una entre las diversas series que su autora realizó a partir de la misma metodología. Una de estas series parte de un retrato de la artista Shigeko Kubota, vinculada al movimiento Fluxus y al grupo Sonic

⁵¹ La cifra que indica Lucier no coincide con el número de fotografías de la secuencia según la versión de Mary Lucier: un total de cincuenta contando la imagen original. Esta discrepancia puede deberse a un error de Lucier o bien a que en algún momento existió una versión más larga. En cualquier caso, la versión que se incluye aquí, proporcionada por la misma Mary Lucier, cuenta con un número total de cincuenta imágenes.

⁵² El llamado Ataúd de Job es una formación en forma de diamante integrada por las cuatro estrellas más brillantes de la constelación del Delfín (Delphinus). Los nombres de las dos estrellas más brillantes de esta formación, Rotanev y Sualocin, se escriben al revés que Nicolaus Venator, el nombre latinizado del astrónomo italiano Niccolò Cacciadore, quién las inscribió en un catálogo de estrellas en 1814.

Arts Union, en el que también participó Mary Lucier (ver segundo apartado del segundo capítulo). En el caso de este otro trabajo, titulado *Shigeko* y realizado en la misma época que *ROOM*, la imagen de un rostro que se transforma en una serie de formas abstractas refuerza la idea de una subjetividad evanescente. Explica Mary Lucier en la entrevista realizada durante la realización de esta tesis, que existe una fotografía Polaroid de Alvin Lucier, tomada en los años setenta, que la artista pensaba someter al mismo proceso; la serie, sin embargo, nunca llegó a realizarse. Una fotografía panorámica de la ciudad de Boston y la imagen de tres pequeños puntos blancos sobre un fondo negro fueron también objeto del mismo tratamiento y dieron como resultado las series *Boston* (1970) y *Three Points* (1972) (en el anexo se incluye una selección de las imágenes de las series *Shigeko*, *Boston* y *Three Points*).

Cabría pensar que, de haber sido sometida al mismo proceso que las anteriores, aquella Polaroid de Lucier posando para la cámara tal vez habría sido más adecuada para acompañar *I am sitting in a room* en lugar de la imagen de la sala de estar donde la pieza fue realizada. Sin embargo, si se tiene en cuenta lo que anteriormente se denominaba meta-posición (en este caso la meta-posición de Alvin Lucier como autor de la pieza sonora y la de Mary Lucier como creadora de la serie fotográfica), la secuencia de imágenes que se muestran en *ROOM* resulta, en realidad, mucho más apropiada como correlato visual de la pieza sonora. Si esto es así es porque la serie no funciona como un simple añadido redundante (Alvin se desvanece sonora y visualmente) sino como una representación visual de lo que parece estar ocurriendo en *I am sitting in a room* desde la meta-posición en la que uno imagina a Lucier mientras éste pronuncia una y otra vez la misma frase y se transforma por el efecto de la sobre-intensificación fenomenológica.

ROOM no muestra propiamente el desvanecimiento del sujeto Lucier sino la sobre-intensificación del fenómeno y, en consecuencia, de la fenomenología y aquello que antes, parafraseando a Merleau-Ponty, se ha denominado sobre-enroscamiento entre el vidente y lo visible. *ROOM* muestra, en otras palabras, la *archi-reversibilidad* ontológica de la carne compartida y co-constituida por Lucier, la arquitectura de la habitación y los objetos que se encuentran en ella: la lámpara, la cortina, la moqueta, la mesita, los libros que se observan en ella... El mundo. La sombra que surge, como por dehiscencia o fisión de dos masas, entre la lámpara y la cortina de la sala de estar de los Lucier y que se expande progresivamente hasta ocupar la totalidad de la imagen se parecería a aquellas otras sombras que, según el relato de André, aterraban a Mathilde a causa de la sumisión de sus sentidos al ámbito de lo puramente visible. Así, como

cabía esperar, las imágenes de *ROOM* resultarían perfectas para ilustrar las páginas de aquella hipotética adaptación lovecraftiana de *En un Mundo Sonoro*. Lejos de tener un desenlace feliz como el del relato original de Segalen, en el que la inversión del orden fenomenológico terminaba revertiéndose y la normalidad perceptiva de sus protagonistas quedaba restablecida, la versión lovecraftiana de la historia con Lucier como protagonista tendría un final decididamente cosmicista en el que los horrores engendrados por la inversión de la fenomenología se impondrían sobre las capacidades perceptivas humanas y el frágil sentimiento de cordura del sujeto de la percepción.

Yendo un poco más allá, y sin dejar todavía las Polaroids de Mary Lucier, merece la pena fijarse por último en la serie *Three Points* y señalar una característica muy especial de esta secuencia de imágenes en particular. Destaca su autora que, a diferencia de las otras, en las que la imagen original se transforma hasta convertirse en un blanco o un negro más o menos sólido, la secuencia que resulta de copiar una y otra vez las imágenes derivadas de los tres pequeños puntos de la fotografía original tiene como resultado una serie de formas blancas y negras que nunca llegan a desvanecerse del todo. Así como la serie *ROOM* incluye un total de cincuenta Polaroids, *Three Points* cuenta con más de un centenar de fotografías y la iteración de éstas, según parece, podría seguir generando nuevas imágenes de forma infinita. Teniendo en cuenta que la última imagen de *ROOM* consiste en un fondo negro con pequeños puntos blancos parecidos a una lejana constelación, resulta tentador e interesante imaginar que la serie *Three Points* comienza, en realidad, allí donde termina *ROOM*.

Puestas en continuidad, las dos series de Mary Lucier remiten, por un lado, a aquella reducción siempre incompleta y en curso que Merleau-Ponty describía en el prólogo de *Fenomenología de la percepción* y que, ya entonces, apuntaba hacia la necesidad de formular una ontología indirecta como la que se esboza en *Lo Visible y lo Invisible*. Por el otro, la combinación de ambas series también remite a la comprensión fatalmente materialista y misantrópica que Lovecraft tenía del mundo y del universo en su conjunto. Tal como escribe Houellebecq en su biografía sobre Lovecraft, el escritor americano creía que también las estrellas muertas que brillan débilmente en los confines del universo habrán de desaparecer algún día para pasar a formar parte de una fría y furtiva disposición de partículas elementales. Y eso es, precisamente, lo que puede intuirse en la secuencia de imágenes nunca terminada de la serie *Three Points*: un colosal cataclismo cósmico que, bajo la forma de una pulpa espacio-temporal que se transforma sin conclusión ni final, escapa inevitablemente a cualquier tentativa de comprensión fenomenológica o racional. Lo que se deja *entender* aquí es el límite de esta

comprensión, el límite de la fenomenología como tal, así como el espaciamiento a otra forma de entender la relación ontológica que se hace aquí valer.

En el siguiente apartado se seguirá examinando la compleja y ambigua relación fenomenológica entre el sujeto de la percepción y el espacio que éste ocupa a partir de diversas aportaciones sobre la cuestión del cuerpo por parte de Michel Foucault, Jean-Luc Nancy y Gilles Deleuze.

2. La reabsorción entre cuerpo y espacio: indicios de un cuerpo utópico, cósmico y anorgánico en Michel Foucault, Jean-Luc Nancy y Gilles Deleuze

En su conferencia *El cuerpo utópico*, Michel Foucault describe el cuerpo como una entidad que puede ser entendida de dos formas opuestas; un cuerpo que, en realidad, serían dos. Por un lado, el cuerpo sería "el lugar absoluto, el pequeño fragmento del espacio en el que, en sentido estricto, me corporizo" (Foucault 2010: 7). El cuerpo se entendería de este modo como "lo contrario de una utopía"; como una "topía despiadada" (Foucault 2010: 7) que no nos permite estar en ningún otro sitio, sólo en aquel que ocupamos en cada instante. Un lugar al que estaríamos condenados de forma irremediable y contra el que, sugiere Foucault, habrían nacido las utopías; es decir, aquellos lugares en los que puede tenerse un cuerpo *sin cuerpo*, un cuerpo "bello, límpido, transparente, luminoso, veloz, colosal en su potencia, infinito en su duración, desatado, invisible, protegido, siempre transfigurado" (Foucault 2010: 8). Según Foucault, la más poderosa de estas utopías, en la que el cuerpo sería efectivamente borrado, sería la invención del alma. Ésta sería capaz de escapar de la cárcel que es el cuerpo "para ver cosas a través de estas dos ventanas de mis ojos, (...) para soñar cuando duermo, para sobrevivir cuando muero" (Foucault 2010: 10).

Pero existiría también, según Foucault, otro cuerpo muy distinto; un cuerpo que no se deja someter con tanta facilidad; un cuerpo que "tendría los recursos propios de lo fantástico; (...) con lugares sin sitio y lugares más profundos, más obstinados aún que el alma (...) un cuerpo incomprensible, cuerpo penetrable y opaco, cuerpo abierto y cerrado: cuerpo utópico" (Foucault 2010: 10-11). Este cuerpo sería, pues, lo contrario de aquel "aquí irremediable" (Foucault 2010: 15). Este cuerpo utópico siempre se encontraría, de hecho, en otro lugar, "ligado a todas las demás partes del mundo y, en realidad, en otro sitio que no es el mundo. Porque es a su alrededor donde están dispuestas las cosas, respecto a él". Este otro cuerpo sería "el punto cero del mundo", un núcleo "a partir del cual sueño, hablo, expreso, imagino, percibo las cosas en su sitio

y también las niego por el poder indefinido de las utopías que imagino” (Foucault 2010: 16). Foucault reconoce pues que, en realidad, se equivocaba al decir que las utopías estaban vueltas contra el cuerpo y destinadas a borrarlo. En realidad, escribe, ellas nacieron del propio cuerpo y tal vez luego se volvieron contra él. En todo caso, una cosa es segura, y es que “el cuerpo humano es el actor principal de todas las utopías” (Foucault 2010: 13).

Situado fuera de la habitación, el oyente de *I am sitting in a room* puede escuchar cómo la voz de Lucier se convierte, progresivamente, en un cuerpo sonoro y resonante. El cuerpo de Lucier, podría decirse, se convierte, él mismo, en espacio; en un espacio *otro*, o como diría Foucault en otra conferencia, incluida en la misma edición que *El cuerpo utópico*, en una heterotopía. Las heterotopías serían lugares “*absolutamente* distintos: lugares que se oponen a todos los otros [y] que están destinados de algún modo a borrarlos, a neutralizarlos o a purificarlos. Son de alguna manera *contraespacios*”. Las heterotopías serían, en resumen, “utopías localizadas [:] lugares reales fuera de todos los lugares” (Foucault 2010: 20). Aunque estos lugares *absolutamente* distintos se corresponden en primer lugar con una serie de *topos* propiamente dichos y dotados de una serie de significaciones muy precisas de carácter cultural y antropológico, resulta interesante poder pensar que, tal vez, también el cuerpo sobre el que Foucault habla en el mismo volumen podría ser entendido como una forma de heterotopía más.

Durante el transcurso de *I am sitting in a room*, Lucier se libera de su cuerpo absoluto y abandona el espacio finito que es su corporalidad, esa topia despiadada en la que, todos y cada uno de nosotros, vivimos atrapados. La voz transfigurada de Lucier se parecería entonces a una precisa representación sonora y metafórica de lo que Foucault llama cuerpo utópico; un cuerpo capaz de asimilarse a la utopía propuesta por aquellos que inventaron el alma y que cuenta con los recursos propios de lo fantástico; un cuerpo-vida que se opone a su correlato estrictamente material: el cuerpo-cosa. O, para utilizar aún otro atributo que Foucault emplea para referirse al cuerpo de un bailarín (y que aquí resulta especialmente apropiada): un cuerpo “dilatado”. Un cuerpo, podría añadirse con el permiso de Foucault, *heterotópico*.

Aunque Foucault, de hecho, no se refiere en ningún momento a ella en su conferencia, parecería que la voz humana representa en sí misma una de las manifestaciones o funciones más paradigmáticas del cuerpo utópico. Entre todas las acciones de las que es capaz nuestro cuerpo, el habla es aquella que se encuentra de forma más clara en un umbral que separa el cuerpo-cosa y el cuerpo-vida. Producida por la vibración de

nuestras cuerdas vocales y articulada a través de nuestro aparato bucofonador, la voz es una producción de origen mecánico que brota desde la despiadada fisicalidad de nuestra anatomía; a la vez, es pura evanescencia, una entidad tan obstinadamente invisible, inaprehensible y huidiza como el alma de la utopía que describe Foucault. Así lo apunta Jean-Luc Nancy en el undécimo de sus *58 indicios sobre el cuerpo*:

Los dientes son los barrotes del lucernario de la cárcel. El alma se escapa por la boca con palabras. Pero las palabras son todavía efluvios del cuerpo, emanaciones, pliegues ligeros de aire procedente de los pulmones y calentado por el cuerpo (Nancy 2011: 15).

En unos términos muy parecidos a los empleados por Nancy, Mladen Dolar, un autor sobre el que se volverá más adelante, escribe:

la voz que es arrastrada por el aliento señala en dirección del alma irreductible al cuerpo. Se podría hacer un juego de palabras en francés y decir que la voz es *plus-de-corps*: al mismo tiempo es "más que cuerpo", un excedente, un exceso corporal, y "ya no más cuerpo", el fin de lo corpóreo, su espiritualidad, de modo que encarna la coincidencia misma entre la quintaesencia de la corporeidad y el alma. La voz es la carne del alma, su materialidad no erradicable, por la cual el alma nunca puede librarse del cuerpo; depende de este objeto interior que no es sino la huella imborrable de la exterioridad y lo heterogéneo, pero en virtud del cual el cuerpo nunca puede ser el cuerpo sin más, es un cuerpo truncado, un cuerpo escindido por la hiancia imposible entre un interior y un exterior. La voz encarna la imposibilidad misma de esta división, y actúa como su operador (Dolar 2007: 87).

Si el cuerpo no retuviera el alma, escribe Nancy en el decimotercero de sus indicios, ésta "se escaparía completamente en forma de palabras vaporosas que se perderían en el cielo" (Nancy 2011: 16). Porque, finalmente, "el cuerpo es sólo una envoltura: sirve, pues, para contener todo lo que después hay que desenredar. El desenredamiento es interminable. El cuerpo finito contiene lo infinito, que no es ni alma ni espíritu, sino desenredamiento del cuerpo" (Nancy 2011: 16). Un desenredamiento que muchas veces se produce a partir de la articulación del cuerpo y su *contra*, es decir, a partir de

el juego de las diferencias, los contrastes, las resistencias, las aprehensiones, las penetraciones, las repulsiones, las densidades, los pesos y tamaños. El

cuerpo existe contra el tejido de su ropa, los vapores del aire que respira, el brillo de las luces o las rozaduras de las tinieblas (Nancy 2011: 20).

O contra el espacio de una habitación y su reverberación, podría añadirse si se piensa en la habitación de Lucier y la voz de éste resonando en su interior. Este cuerpo expandido y dilatado, utópico, del que habla Foucault y que Lucier parece desplegar en *I am sitting in a room*, sería, en palabras de Nancy, un cuerpo “cósmico; un cuerpo que, palmo a palmo, lo toca todo” (Nancy 2011: 21). Un cuerpo siempre sometido a “salidas, torsiones, ensanches, escotaduras o desatascos, travesías, balanceos”; un cuerpo en el que “la intususcepción⁵³ es una quimera metafísica” (Nancy 2011: 23), y en el que reside una profunda e irresoluble “inasignabilidad” que no permite establecer la diferencia entre la posesión que representa y aquella persona que lo posee. Un cuerpo del que sólo pueden reunirse indicios, “[porque] escapa, nunca está asegurado, se deja presumir, pero no identificar. Siempre podría no ser más que una parte de otro cuerpo mayor que tomamos por su casa (...)” (Nancy 2011: 26). Y, sobre todo, un cuerpo desde el que siento “porque resiento -en mí o para mí- el efecto sensible de algo que está afuera, lo que sólo es posible si yo mismo me dirijo al contacto de ese afuera, yo mismo, pues fuera de mí para estar en mí” (Nancy 2011: 10).

Se reconocen, en este cuerpo post-fenomenológico que escapa a toda tentativa de acotamiento o clausura, algunas de las ideas sobre la corporalidad planteadas por Gilles Deleuze. Según la comprensión deleuziana, la referencia a lo vivido en la formulación fenomenológica de cuerpo resultaría insuficiente o inadecuada puesto que supondría reducirlo a una experiencia ordenada o estrictamente experimentada; una experiencia en la que no se integra la parte ininteligible inducida por unas fuerzas anorgánicas que en todo momento atraviesan el cuerpo. Así, el cuerpo que propone Deleuze no sería carnal como el de la fenomenología sino intensivo; un cuerpo siempre movido y, de algún modo, diluído con su exterior a través del deseo. Un cuerpo al que Deleuze, tomando prestadas las palabras de Antonin Artaud, denomina “cuerpo sin órganos”.

Según la descripción que ofrecen Deleuze y Guattari, este cuerpo sin órganos no cesaría de “deshacer el organismo, [haciendo] pasar y circular partículas asignificantes [e] intensidades puras” a través suyo (Deleuze y Guattari 2002: 10). Constantemente atravesado por “materias inestables no formadas, flujos en todos los sentidos, intensidades libres o singularidades nómadas, partículas locas o transitorias” (Deleuze

⁵³ El término intususcepción pertenece al ámbito de la medicina y se usa principalmente en el ámbito de la gastroenterología para describir una afectación grave del intestino que se produce cuando una parte del intestino se desliza dentro de la otra del mismo modo en que se pliega un telescopio.

y Guattari 2002: 47-48), éste sería, en definitiva, un cuerpo “no formado, no organizado, no estratificado o desestratificado” (Deleuze y Guattari 2002: 51). Así, afirman Deleuze y Guattari, el cuerpo sin órganos es un cuerpo que “no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite” (Deleuze y Guattari 2002: 155-156).

Es por ello que Deleuze concede a las alucinaciones, los delirios y otras formas de alteración de la conciencia un papel importante en el contexto de la percepción (o, quizás mejor, la sensación) que tenemos del mundo. Sin embargo, estas alteraciones no deberían ser necesariamente el producto de una ingesta de sustancias que desregulan nuestros sentidos, sino de una capacidad de vivir la normalidad como un delirio y “de experimentar la vida en un estado de pura extrañeza, siguiendo instintos fundamentales sin referirse a la conciencia” (Beaulieu 2012: 49). Cabría entonces preguntarse: ¿no es precisamente la sobrecarga del dispositivo fenomenológico que tiene lugar en *I am sitting in a room* una experiencia de “pura extrañeza”; una sobreintensificación, como se decía más arriba, de la experiencia ordinaria del mundo que nos rodea? ¿No puede entenderse la obra de Lucier como un auténtico delirio sonoro que desborda los límites ideales del cuerpo fenomenológico y de su vivencia? ¿No parece acaso el siguiente fragmento de *Lógica de la sensación*, donde Deleuze describe las pinturas de Francis Bacon, una perfecta descripción de la pieza de Lucier?

La Figura no es sólo el cuerpo aislado, sino el cuerpo deformado que escapa. Lo que hace de la deformación un destino es que el cuerpo tiene una relación necesaria con la estructura material: no sólo ésta se enrolla a su alrededor, sino que el cuerpo debe rejuntarla y disiparse en ella, y para hacerlo debe pasar por dentro de aquellos instrumentos-prótesis, que constituyen pasos y estados reales, físicos, efectivos; sensaciones y no del todo imaginaciones (Deleuze 2002b: 28).

Merece la pena detenerse, aunque sea brevemente, en algunas de las cuestiones que Deleuze señala con relación a las imágenes de Bacon y que, de algún modo, pueden servir para describir el tipo de transfiguración a la que se ve sometido el cuerpo de Lucier en *I am sitting in a room*. Uno de los aspectos más importantes de las pinturas de Bacon es para Deleuze el hecho de que, en ellas, “la Figura” no sólo no se ve constreñida a la inmovilidad, sino que, por el contrario, “hace sensible una especie de marcha, de exploración de la Figura por el lugar o de sí misma” (Deleuze 2002b: 13-14). La pintura se convierte así en un “campo operatorio” dentro del cual “la relación de la Figura con su lugar aislante define un hecho: el hecho es... eso que tiene lugar” (Deleuze 2002b:

14). La figura se desplaza así desde “lo figurativo hacia lo figural” (cfr. Deleuze 2002b: 14)⁵⁴. Lo figurativo o, lo que es lo mismo, lo representacional, implica

la relación de una imagen con un objeto que se supone que ilustra; pero implica también la relación de una imagen con otras imágenes dentro de un conjunto compuesto que otorga precisamente a cada una su objeto. La narración es el correlato de la ilustración. Entre dos figuras, para animar el conjunto ilustrado, siempre se desliza, o tiende a deslizarse, una historia. Así pues, aislar es el medio más sencillo, necesario, aunque no suficiente, para romper con la representación, cascar la narración, impedir la ilustración, liberar la Figura: atenerse al hecho (Deleuze 2002b: 14).

Operando más allá de lo figurativo, las imágenes de Bacon son para Deleuze un ejemplo paradigmático de aquello que, a su entender, debería ocupar no sólo a la pintura o a la música, sino al conjunto de las artes: la captación de fuerzas. Es por ello, apunta Deleuze, que, en realidad, “ningún arte es figurativo” (Deleuze 2002b: 63). Recurriendo a la célebre consigna de Paul Klee, “no hacer lo visible, hacer visible” y reconociendo también la destreza de Cézanne para capturar las fuerzas ocultas a través de sus pinturas, Deleuze señala que las fuerzas que se muestran en las imágenes de Bacon son como las “fuerzas que afronta en el cosmos un viajero transespacial inmóvil en su cápsula” (Deleuze 2002b: 65). Es en este sentido, escribe Deleuze, que las pinturas de Bacon se ocupan de

deformación, y no de transformación. Son dos categorías muy diferentes. La transformación de la forma puede ser abstracta o dinámica. Pero la deformación es siempre la del cuerpo, y es estática, se hace sin moverse del sitio; subordina el movimiento a la fuerza, pero también lo abstracto a la Figura (...) Cézanne es tal vez el primero en haber hecho deformaciones sin transformación, a fuerza de desviar la verdad hacia el cuerpo. Por ahí es por donde todavía Bacon es cezanniano: sobre la forma en reposo, tanto en Bacon como en Cézanne, es donde se obtiene la deformación; y al mismo tiempo todo el entorno material, la estructura, tanto más se pone a menearse, «las paredes se contraen y se deslizan, las sillas se inclinan o se enderezan un poco, la ropa se arruga como un papel en llamas...»⁵⁵ Todo está entonces en relación con fuerzas, todo es

⁵⁴ Deleuze remite aquí a la distinción que Jean-François Lyotard hace entre ambos términos. Lyotard, señala Deleuze, “emplea la palabra ‘figural’ como sustantivo, y para oponerla a ‘figurativo’”.

⁵⁵ La cita que se incluye en el original es la siguiente: D. H. Lawrence, *Eros et les chiens*, «introducción a esas pinturas», éd. Bourgois, p. 261.

fuerza. Esto es lo que constituye la deformación como acto de pintura: no se deja conducir ni a una transformación de la forma, ni a una descomposición de los elementos (Deleuze 2002b: 65).

Si se ponen en relación las observaciones de Deleuze sobre la pintura Bacon con *I am sitting in a room* es posible imaginar otra forma de escuchar y entender la pieza de Lucier; una escucha que pone el cuerpo de Lucier, o su Figura como la llamaría Deleuze, en el centro de lo que podría denominarse una escena sonora. Tal como ocurre con la imagen de los personajes que habitan las telas de Bacon, la voz de Lucier se libera de lo figurativo para activar y encarnar, en alianza con la habitación y su resonancia, las fuerzas ocultas que lo desestabilizan y lo desorganizan. Parafraseando a Paul Klee, Lucier no se limita a hacer *lo audible*, sino que *hace audible*. *I am sitting in a room* funciona entonces ya no como una figuración sino como un campo operatorio dentro del cual la figura de Lucier se relaciona con aquello que Nancy denominaba su *contra*, sometándose a diversas formas de (nuevamente en las palabras de Nancy) dilataciones, torsiones, ensanches, escotaduras y balanceos.

El cuerpo de Lucier, en resumen, se convierte en un cuerpo ya no carnal como el de la fenomenología sino intensivo, ininteligible y de límites inasignables. Un cuerpo utópico o, tal vez, más bien, *distópico*. Desde la óptica baconiano-deleuziana, el cuerpo de Lucier, aislado en su habitación y puesto en resonancia con ésta a través de un dispositivo que sobre-intensifica y satura la relación fenomenológica cuerpo-espacio, estaría más vivo cuanto más desorganizado está. En las palabras que Luis Puelles Romero emplea para describir, siguiendo a Deleuze, los personajes de las pinturas de Bacon, Lucier se transforma en “un fantasma, sin rostro, sin nombre; un fantasma tramado en las fuerzas sensoriales que lo constituyen y lo destituyen” (Puelles 1999: 157). Un cuerpo, podría decirse con Foucault y Deleuze, *heterotópico* y *anorgánico*.

Ahora bien, ¿es realmente este cuerpo utópico, inasignable y desprovisto de órganos que describen Foucault, Nancy o Deleuze respectivamente tan distinto de aquel otro cuerpo universal de la carne que Merleau-Ponty había comenzado a esbozar en los manuscritos que se recogen en *Lo Visible y lo Invisible*? ¿No están también los cuerpos que describen estos cuatro pensadores, aunque cada uno lo haga a su manera, siempre dilatados y tendidos entre un *en-sí* y un no *en-sí*? ¿No está acaso siempre envueltos y enredados con lo invisible o, como dice Nancy, puestos *contra* las rozaduras de las tinieblas? ¿No se confunden necesariamente estos cuerpos cósmicos y heterotópicos con una parte de otro cuerpo o ente mayor, sea éste orgánico o anorgánico, visible o

invisible? ¿No hay pues en estos cuerpos algo del orden de la intensidad y en ningún caso de la idealidad o trascendencia que Deleuze impugna a la fenomenología? Podría decirse, en resumen, que todos estos cuerpos, el de Merleau-Ponty antes que cualquiera de los otros, pertenecen por pleno derecho al ámbito de lo post-fenomenológico. Y tal vez es por este motivo que, cuando se decide escuchar *I am sitting in a room* más allá de la fenomenología, todos ellos parecen resonar, juntos y revueltos, en el interior de la habitación de Lucier.

Sin dejar de lado la cuestión del cuerpo y su relación con el espacio, el siguiente apartado se adentra en el trabajo de Bruce Nauman. Si bien, en principio, podría parecer que el trabajo de Nauman y el de Lucier tienen poco en común, un breve repaso a la obra del primero es suficiente para poner de manifiesto diversos paralelismos interesantes entre la práctica de ambos creadores. Partiendo del análisis de diversas obras de Nauman y de lo que Robert Slifkin ha denominado incohesiones gestálticas, se señalará cómo el cuerpo, el espacio y la voz fueron y siguen siendo algunos de los elementos centrales de su práctica artística. A partir de ello se podrá constatar y entender cómo estos tres elementos funcionan de un modo similar en *I am sitting in a room*.

2.1. Excurso: *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* (1968), *Elke Allowing the Floor To Rise Up Over Her, Face Up* (1973), *Tony Sinking Into the Floor, Face Up and Face Down* (1973), *Contrapposto split* (2017) y *Walking a line* (2019) de Bruce Nauman

Responsable de uno de los *corpus* de trabajo más originales, diversos e inclasificables del arte conceptual y post-conceptual realizado entre los años sesenta y la actualidad, Bruce Nauman explora las capacidades, intensidades y limitaciones físicas del cuerpo humano a través de múltiples formatos entre los que se incluyen la imagen, el texto, la instalación, la performance, la escultura o el vídeo. Para emplear la terminología de Deleuze, podría decirse que el trabajo de Nauman consiste en buena medida en una exploración y canalización de las fuerzas, tanto físicas como psíquicas, que atraviesan, mueven y en ocasiones someten al sujeto encarnado y sintiente. Nauman inició su trayectoria artística cuando estudiaba en la Universidad de Wisconsin, donde estudió matemáticas, física y arte. Fue también allí donde se familiarizó con el pensamiento de Ludwig Wittgenstein, cuyas ideas sobre el lenguaje y la representación iban a ejercer una influencia muy importante en su forma de comprender y ejercer la actividad artística. Así, el extrañamiento, descontextualización, fragmentación, descorporeización y

disolución del lenguaje iban a convertirse en estrategias recurrentes de muchas de sus creaciones.

Influenciado por el uso de la repetición en los textos de Samuel Beckett así como por las estructuras repetitivas de la música minimalista (cabe recordar que fue uno de los participantes en la primera ejecución de la obra *Pendulum Music* de Steve Reich en 1968), Nauman concede en muchas de sus obras un papel central al sonido y a la voz en particular. La relación entre el sonido y el espacio también ha ocupado una parte muy importante del trabajo de Nauman y es por este motivo que podrían escogerse multitud de obras suyas para ponerlas en relación con *I am sitting in a room*. Entre todas ellas cabe mencionar, por ejemplo, *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* (1968), una instalación sonora de resonancias beckettianas en la que, a través de un sistema de sonido camuflado detrás de la pared de la galería, se escucha la voz del artista repitiendo la frase del título y exhortando así a los visitantes a que abandonen el espacio.

De forma bien distinta a la pieza de Lucier, en la que, mediante el establecimiento de la *Einfühlung* que se describía en el apartado 2.3. de la tercera parte, el artista parece invitar al oyente a acompañarlo durante el proceso de disolución que tiene lugar en el transcurso de la obra, la pieza de Nauman ordena a los visitantes que abandonen la sala en la que se escucha la pieza. Las palabras que Nauman repite sin cesar y que, debido a la reproducción simultánea de diversas pistas de sonido, se solapan y se obliteran resultando por momentos incomprensibles, sugieren que la habitación es, también, el espacio mental del artista y que el público no es bienvenido en él. El tono, entre agónico y agresivo, con el que Nauman conmina a los ocupantes de la sala para que salgan de ella produce un profundo sentimiento de desazón y de ambigüedad sobre lo que el público debe sentir, pensar o hacer. Tal como sucede en muchas otras obras de Nauman, la repetición obsesiva de una misma frase durante un largo periodo de tiempo contribuye a aumentar progresivamente la sensación de presión psicológica y corporal en el público.

A pesar de sus diferencias, *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* y *I am sitting in a room* coinciden en su uso de la voz y del espacio para crear un dispositivo de auto-representación donde creemos escuchar a Nauman y a Lucier pensando en voz alta. En ambos casos la resonancia de una voz acusmática en el interior de una habitación se convierte en una representación del pensamiento de sus autores. El espectador se convierte así en el receptor y el protagonista de una situación de carácter ambiguo, situada a medio camino entre la experiencia sensorial, el ejercicio intelectual y el análisis

psicológico. Esta ambigüedad al respecto de la naturaleza de la experiencia se ve acentuada por el carácter simultáneamente reflexivo e interpelativo de ambas piezas. En un artículo publicado en 1970 en *Artforum*, titulado muy apropiadamente “Phenaumanology”, Marcia Tucker señala ciertos puntos de contacto entre la obra de Nauman y la filosofía de Merleau-Ponty. El análisis que propone Tucker puede, por otro lado, hacerse perfectamente extensivo a *I am sitting in a room*. El interés de Nauman por el yo físico, escribe Tucker,

no es un simple egocentrismo artístico, sino un uso del cuerpo para transformar la subjetividad íntima en una demostración objetiva. El hombre es el que percibe y lo percibido; él actúa y es actuado sobre él; él es el sintiente y lo sentido. Su comportamiento constituye un intercambio dialéctico con el mundo que ocupa. Merleau-Ponty, en *La estructura del comportamiento*, subraya que el hombre es, de hecho, su cuerpo, a pesar de la ambigüedad esencial de que es a la vez vivido desde dentro y observado desde fuera. Nauman se ha utilizado a sí mismo como sujeto prototípico de las piezas. Estas obras están destinadas, esencialmente, a ser encontradas en privado por una persona a la vez (Tucker 1970: 38).

Tras abandonar la pintura en 1965, Nauman dedicó buena parte de su investigación artística y su metodología al estudio de las actividades y los movimientos de su propio cuerpo, tomándolo como sujeto y objeto de sus obras. El interés de Nauman por los movimientos del cuerpo y sus desempeños en el espacio puede explicarse, en parte, por su asociación con el Dance Theatre Workshop de la coreógrafa Ann Halprin en San Francisco. Junto a Simone Forti, Yvonne Rainer o Trisha Brown, entre otras, Halprin popularizó el uso de movimientos cotidianos que podían ser ejecutados por bailarines y bailarinas no profesionales. Siguiendo una línea similar, Nauman grabó a finales de los años sesenta diversos vídeos en los que se le puede ver realizando una serie de actividades solitarias y aparentemente banales en el interior de su estudio como andar marcando el ritmo de sus pasos (*Stamping in the Studio*, 1968), saltar en una esquina (*Bouncing in the Corner No. 1*, 1968) o rebotar una pelota entre el suelo y el techo (*Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms*, 1967-1968). Grabados con planos fijos y estáticos pero colocando la cámara en ángulos y posicionamientos un tanto extraños, estos vídeos crean una profunda sensación de extrañeza fenomenológica y corporal.

Robert Slifkin sugiere que la realización de estas actividades solitarias y la presencia recurrente del estudio en las obras de Nauman pone de manifiesto una ambivalencia

“entre el deseo de una experiencia íntima, privada, y el reconocimiento de que cualquier declaración artística implica un cierto grado de visibilidad pública que debe trascender las fronteras del sujeto individual” (Slifkin 2013: 13-14). No es difícil reconocer esa misma ambivalencia en *I am sitting in a room*. Desde el interior de su habitación, Lucier se dirige a otro, situado en otro espacio; y lo hace, igual que Nauman, de forma diferida, a través de un dispositivo que, paradójicamente, lo hace presente y ausente a la vez. En el caso de Lucier este mismo dispositivo sirve, además, para borrar progresivamente su voz, transformándola en una amalgama sonora reverberante que se disuelve en la reverberación de la habitación. Cuerpo y espacio se reabsorben mutuamente en una especie de estrategia de retirada y ocultación en la que se subvierte el orden fenomenológico.

Esta estrategia de repliegue o de fusión entre el cuerpo y el espacio que lo rodea es similar a la que se esfuerzan en llevar a cabo los actores protagonistas de *Elke Allowing the Floor To Rise Up Over Her, Face Up* y *Tony Sinking Into the Floor, Face Up and Face Down*, dos vídeos realizados por Nauman en 1973. En ellos, siguiendo las instrucciones del artista, los actores se tumban en el suelo del estudio y empiezan a imaginar con la mayor vivacidad posible que el suelo los absorbe lentamente hasta el punto de fusionarse molecularmente con sus cuerpos (cfr. Nauman / Butterfield 2003: 177). Al cabo de un tiempo, estos ejercicios de autosugestión logran superar la resistencia física y mental de los actores protagonistas, a los que se puede escuchar respirar con dificultad e incluso toser y gemir a causa del dolor psíquico y la ansiedad provocada por la concentración extrema en un pensamiento que parece amenazar su integridad física.

Estos dos vídeos se inspiran en las prácticas de la terapia Gestalt, una disciplina, impulsada por Frederick Perls durante la década de los 40 que alienta a sus seguidores a conseguir una cohesión física o, tal como le llaman sus promotores, una Gestalt fuerte, a través de una serie de ejercicios que examinan la interacción entre el organismo y su entorno, entendidos aquí en los términos gestálticos de figura y fondo. Inspirándose en estas prácticas, Nauman propone una serie de metodologías performativas orientadas a analizar diversas “incohesiones gestálticas” (Slifkin 2013: 16), es decir, una serie de situaciones en las que el cuerpo (la forma) se funde con su entorno (el fondo). Subvirtiendo o invirtiendo los principios de Perls y sus colaboradores, los ejercicios de Nauman no se ocupan, como señala Slifkin, de la cohesión del ego o de su fluida interacción con el entorno sino, justamente, “de su disolución en el espacio que le rodea” (Slifkin 2013: 13-14).



Bruce Nauman: *Tony Sinking Into the Floor, Face Up and Face Down* (1973).



Bruce Nauman: *Elke Allowing the Floor To Rise Up Over Her, Face Up* (1973).

A través de un planteamiento y un procedimiento muy distintos a los de Nauman, el Lucier de *I am sitting in a room* también parece decidido a invertir los principios de la terapia Gestalt. Sobre-intensificando o invirtiendo aquella relación que Merleau-Ponty, influenciado por la psicología Gestalt, establecía entre un esquema corporal y una fórmula motriz que estáticos, se motivan mutuamente dentro de un mismo circuito ontológico, Lucier lleva a cabo una incohesión gestáltica entre su voz (su *forma* acústica) y el espacio resonante de la habitación (el fondo); entre su espacio corpóreo y el espacio exterior. Cabe destacar, por otro lado, que el pánico que se apodera de los actores de los vídeos de Nauman cuando estos sienten en su cuerpo la extrañeza producida por sus ejercicios de incohesión gestáltica remite a aquel horror de la fenomenología que parecería acechar en el interior de la ontología ambigua de la carne merleau-pontiana o en el cuerpo sin órganos de Deleuze. Como si temieran convertirse en algo parecido a una figura baconiana o hundirse en las tinieblas de las que habla Nancy, Tony y Elke deben detener el ejercicio que les propone Nauman para seguir manteniendo la cordura fenomenológica.

Entrado ya en la setentena, Nauman realizó en 2017 y 2019 dos vídeos en los que, sirviéndose de una cámara 3D de alta definición, volvía a explorar los movimientos de su cuerpo, convirtiéndose una vez más en el sujeto y el objeto de ambas obras. Titulados *Contrapposto split* y *Walking a line*, estos dos vídeos tienen nuevamente como escenario el estudio del artista y muestran a Nauman andando hacia la cámara y alejándose de ella mientras realiza diversos movimientos que exigen cierto equilibrio y disciplina corporal. Concebidos como una revisión de los vídeos que el artista había realizado cincuenta años antes, estos dos trabajos difieren de aquellos tanto por sus imágenes tridimensionales y en alta definición como por el hecho de que la mitad superior de la pantalla y la inferior, aun mostrando el mismo plano y encuadre, se reproducen de forma no sincrónica. El resultado es una dislocación de la figura del cuerpo que, por otro lado, se acentúa notablemente a causa del efecto tridimensional de la imagen y su nitidez casi clínica. Tal como escribe Erica F. Battle en el catálogo de una reciente exposición dedicada al trabajo del artista,

Nauman se adentra en el campo de la imagen 3D guiado por su antiguo interés por la fenomenología de la percepción. Traspasando los límites de su propio arte, la obra de Nauman incluye ahora un nuevo tipo de percepción: una hiperextensión de la percepción del cuerpo inmaterial -un cuerpo que realiza una acción grabada en vídeo- pero reproducida ahora en el marco espacial perceptivo del espectador (Battle 2021: 137).

Tal como sucedía en sus antiguos vídeos, en los que Nauman realizaba diversos ejercicios corporales que se mostraban en la pantalla a través de encuadres y ángulos no ordinarios, estos dos trabajos también crean una profunda sensación de extrañamiento fenomenológico y de subversión de los planteamientos merleau-pontianos. Gracias al convincente efecto tridimensional de las imágenes, la sensación de incoherencia gestáltica producida por la dislocación del cuerpo y la desarticulación de la relación entre éste y el espacio circundante, resulta aquí mucho más evidente e insólita. Tal como señala Carlos Basualdo, en estos dos vídeos realizados con imágenes 3D

[n]unca nada se integra completamente en la imagen, y la sensación de fragilidad y amenaza inminente parecen casi cómicos, convirtiendo al espectador en un personaje involuntario de una obra de teatro beckettiana. El profundo sentimiento de incertidumbre y de inseguridad constante se vuelve omnipresente (Basualdo 2021: 97).

Además de las imágenes, en las que el cuerpo de Nauman y el espacio del estudio establecen relaciones físicamente imposibles, el sonido también contribuye de forma muy importante a aumentar la sensación de irrealidad perceptiva de la escena. Reproducidas de forma simultánea, las pistas de sonido correspondientes a las imágenes de la parte superior e inferior de la pantalla se solapan creando un efecto de desincronización constante y aumentando el efecto de extrañamiento. Retomando lo que se apuntaba en el capítulo anterior sobre las piezas *Opera with objects*, *Rare Books* y *Silver Streetcar For The Orchestra* de Lucier, podría decirse que en estos dos vídeos de Nauman el extrañamiento fenomenológico viene dado también de la desarticulación de la relación sinestésica entre el *Augen-Blick* y *Ohren-Blick* que se describía en el apartado 1.1 de la tercera parte: entre el parpadeo o la captación del instante visual y el instante sonoro de la misma acción.

Finalmente, cabe destacar que tanto *Contrapposto split* como *Walking a line* funcionan como un comentario sobre los cambios físicos derivados de la edad. Muy consciente de la transformación de su cuerpo y de la disminución de sus capacidades físicas a lo largo de los años, Nauman decidió volver a ponerse frente a la cámara para convertirse en objeto y sujeto de estas dos nuevas obras. Si los vídeos realizados durante los años sesenta y setenta consistían en un ejercicio de resistencia corporal y psicológica (tanto para él mismo como para el público que los visualizaba), estos otros ponen de manifiesto la fragilidad física y la vulnerabilidad de su autor. De forma similar, como se explicaba

más arriba, Lucier se veía obligado a hacer, en las performances más tardías de *I am sitting in a room*, un importante esfuerzo físico para pronunciar la frase con la que se inicia la obra. En estas últimas versiones de la pieza, su voz se escucha mucho más frágil y apagada, revelando el efecto del paso del tiempo en el cuerpo del compositor. A menudo, justo después de terminar la frase, Lucier cerraba los ojos y escuchaba meditativamente como su voz se desvanecía progresivamente en el espacio durante todo el proceso.

Teniendo en cuenta este último aspecto, tanto los vídeos de Nauman como las ejecuciones en directo de *I am sitting in a room* que su autor realizó durante sus últimos años de vida, pueden entenderse (tal como ya se ha sugerido anteriormente al respecto de la pieza de Lucier), como una particular forma de *memento mori* en forma de autorretrato. Cada uno a través de su propio medio de creación, ambos artistas parecen querer mostrar los efectos que el paso del tiempo ha dejado en sus cuerpos, repitiendo aquellas mismas acciones que, tanto el uno como el otro, habían llevado a cabo por primera vez décadas atrás con unas capacidades corporales muy distintas.

Hasta aquí, la aproximación post-fenomenológica a *I am sitting in a room* ha girado en torno a la relación entre el cuerpo de Lucier y su espacio circundante. A través de lo que se ha denominado archi-quiasmo, se ha puesto de manifiesto cómo la obra parece llevar a cabo una inversión del orden fenomenológico que permite entenderla como si se tratara de una obra de radioteatro cosmicista. Finalmente, a partir de las aportaciones de Foucault, Nancy y Deleuze se han identificado en la pieza de Lucier diversos indicios de un cuerpo utópico, cósmico y anorgánico. Introduciendo en la discusión el trabajo de Bruce Nauman, la obra también ha sido examinada a partir de la noción de incohesión gestáltica.

En el siguiente apartado se propone una aproximación a *I am sitting in a room* desde la perspectiva que ofrecen algunas de las nuevas corrientes del pensamiento materialista, la teoría del afecto y el denominado realismo agencial. Más parecido a una forma de vitalismo que reivindica la agencialidad de las cosas y la materia que al horror de la fenomenología que Harman pone en relación con la literatura de Lovecraft y que en el apartado anterior se identificaba con la ontología de la carne de Merleau-Ponty, el materialismo del que se tratará a continuación permite pensar *I am sitting in a room* en términos de flujos, fuerzas y vibraciones e invita a entender la obra de Lucier como un ensamblaje donde lo humano se imbrica, coopera y se confunde con lo no humano.



Bruce Nauman: *Walking a line* (2019).



Alvin Lucier durante una de las últimas ejecuciones en directo de *I am sitting in a room*, realizada el 13 de mayo de 2021 en Issue Project Room (Nueva York).

3. *I am sitting in a room* como dispositivo material-afectivo y ensamblaje vibratorio entre agencias humanas y no humanas

Antes de examinar *I am sitting in a room* desde la perspectiva de la teoría del afecto, los estudios sobre la vibración y el realismo agencial parece necesario explicar, en primer lugar, el papel que ocupa el pensamiento materialista en el contexto de la teoría y los estudios dedicados al sonido y sus usos en el contexto de las artes. Para ello se introducirá brevemente la propuesta de Christoph Cox, uno de los principales representantes de la aproximación materialista al sonido. Esta aproximación se presenta, a menudo, como contra-relato frente a comprensiones fenomenológicas u otras de carácter postestructuralista. Partiendo de las ideas de Cox se introducirá también la noción de escucha cuántica de Pauline Oliveros y se propondrá escuchar *I am sitting in a room* a través de esta particular modalidad de percibir y relacionarse con el sonido.

3.1. Materialismo sonoro y escucha cuántica

En su artículo *Sound Art and the Sonic Unconscious*, Cox describe el sonido como “un flujo continuo y anónimo al que las expresiones humanas pueden contribuir si bien éstas siempre serán anteceditas y excedidas por el propio sonido” (Cox 2009: 19). En el mismo artículo Cox se propone establecer una distinción de carácter ontológico entre la música y el arte sonoro, basada a su vez en la diferenciación entre señal y ruido o entre lo actual y lo virtual. Tomando como punto de partida las pequeñas percepciones (*petites perceptions*) y la existencia virtual descritas por Gottfried Wilhelm Leibniz, Cox sostiene que, así como la música funciona como una forma de actualización del flujo de sonido continuo y anónimo que se describía una líneas más arriba, el arte sonoro se ocupa, en cambio, de tratar directamente con aquella otra “dimensión trascendental o virtual del sonido que Leibniz nos ayuda a comprender” (Cox 2009: 22); un continuum anterior a cualquier forma de actualización al que Cox también se refiere simplemente con el nombre “ruido”.

Para Cox, entonces, el ruido no equivale a un simple fenómeno empírico, ni tampoco a un sonido más sino a un fenómeno trascendental; es la condición de posibilidad misma de la existencia de señales y de música. Así, escribe Cox, el ruido

no es una acumulación lineal de señales (en la que el primero se subordina a las segundas) (...), el ruido es el conjunto de fuerzas sonoras que son capaces de

entrar en relaciones diferenciales entre sí de tal manera que superan el umbral de audibilidad y se convierten en señal. Ruido y señal no suponen diferencias de grado o de número, sino diferencias de tipo, dominios distintos. El ruido no es simplemente un sonido entre muchos, un sonido que no queremos o no podemos oír. Más bien, es el flujo incesante e intenso de materia sonora que se actualiza, pero no se agota, ni en el habla, ni en la música y ni en los sonidos significativos de cualquier otro tipo. (Cox 2009: 22).

Justo a continuación del fragmento anterior, Cox cita a Deleuze, uno de sus principales referentes filosóficos. Las palabras que siguen están extraídas, precisamente, de un seminario que Deleuze dedicó a Leibniz en la ciudad de Vincennes el 15 de abril de 1980:

Se puede (...) concebir un flujo acústico continuo (...) que atraviesa el mundo y que incluso abarca el silencio (...) Un músico es alguien que se apropia de una parte de este flujo (Deleuze en Cox 2009: 22).

Si bien admite que la categoría de arte sonoro puede resultar “superflua, redundante y pretenciosa” (Cox 2009: 25), Cox también asegura que son precisamente las obras pertenecientes a esta disciplina las que, en general, tienden a ocuparse de “las condiciones de posibilidad de la audición y del sustrato ruidoso del que surge un sonido significativo” (Cox 2009: 24). Para Cox, aunque esto suponga en cierto modo una contradicción con lo que apuntaba Deleuze en la cita anterior, son las creaciones del arte sonoro y no las de la música las que amplían el dominio de lo audible, incorporando la dimensión virtual del sonido y revelando en último término “una genuina metafísica del sonido” (Cox 2009: 25). En un segundo artículo titulado “Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism”, Cox vuelve a insistir en esta misma idea y opone su comprensión del arte sonoro a otras formas de interpretación anti-realistas basadas en “la significación, la representación y la mediación” (Cox 2011: 146).

Entre estas formas de aproximación al sonido, a las que Cox reprocha una “insularidad epistemológica y ontológica” y un “antropocentrismo chauvinista” (Cox 2011: 147), destaca la de Seth Kim-Cohen. Con el fin de contraponer su propuesta a la de éste, Cox cita el siguiente pasaje del libro de Kim-Cohen:

La idea de una experiencia pura, sin adulterar ni contaminar, previa a la captura del lenguaje, busca un retorno a una forma de oscuridad (...) romántica y anterior

a la ilustración... si algunos estímulos realmente transmiten un efecto experiencial que precede al procesamiento lingüístico, ¿de qué nos sirven tales experiencias? (...) Si existe semejante estrato de experiencia, debemos aceptarlo en silencio. No encuentra voz en el pensamiento ni en el discurso. Como no hay nada que podamos hacer con ello, parece prudente dejarlo a un lado y preocuparnos por aquello de lo que podemos hablar (Kim-Cohen 2009: 112).

En las palabras de Kim-Cohen, que Cox lee como una declaración de neokantismo cultural, se adivina aquel desdén del crítico por la noción de sonido-en-sí-mismo al que se hacía referencia en el cuarto apartado de la segunda parte de esta tesis. En un sentido radicalmente contrario al del planteamiento abiertamente textualista de Kim-Cohen, Cox propone desarrollar una teoría materialista del sonido encaminada hacia una

crítica rigurosa de la representación [en la que se] elimine por completo los dualismos del tipo cultura/naturaleza, humano/no humano, signo/mundo, texto/materia. [Pero] no a la manera de Hegel, [es decir, encaminada] hacia un idealismo que interpretaría todo el ser como mental, sino a la manera de Nietzsche y Deleuze [;] hacia un materialismo exhaustivo que interpretaría la vida simbólica humana como un caso específico del proceso transformador que se encuentra en todo el mundo natural –desde las reacciones químicas de la materia inorgánica hasta el dominio enrarecido de la interpretación textual– un proceso al que Nietzsche denominó de diversas formas, entre ellas "devenir", "interpretación" y "voluntad de poder" (Cox 2011: 148).

Además de la filosofía de Nietzsche, Cox también señala entre los antecedentes de su propuesta de materialismo sonoro la comprensión del arte y de la música de Arthur Schopenhauer. Como es bien sabido, para éste la música

difiere de las demás artes en que no es copia del fenómeno o, mejor dicho, de la adecuada objetividad de la voluntad, sino que es una copia inmediata de la voluntad misma y representa lo metafísico de todo lo físico del mundo, la cosa en sí de todo fenómeno. Por lo tanto, podríamos igualmente llamar al mundo música hecha cuerpo o voluntad hecha cuerpo (Schopenhauer 2022: 319).

Según señala Cox, y tal como se desprende de la cita anterior, para Schopenhauer la música todavía representaría entonces, de algún modo, una forma de copia. Constreñida por la influencia de la metafísica y el lenguaje kantiano, la estética del autor de *El mundo como voluntad y representación* opera todavía en el ámbito de lo representativo, de la apariencia y, por lo tanto, de la cosa-en-sí entendida como noúmeno inaccesible a la conciencia. Aun así, Cox reconoce en el pensamiento schopenhaueriano el punto de partida indispensable para la propuesta de Nietzsche, esta sí, mucho más cercana a una teoría materialista de la música y del sonido en general. Eliminando cualquier rastro de metafísica kantiana de la propuesta estética de Schopenhauer, Nietzsche plantea una teoría del arte “profundamente naturalista” y según la cual “la materia es en sí misma creativa y transformadora, sin [la necesidad de] intervención de ningún tipo de agencia externa [;] un devenir y una superación incesantes que dan lugar a formas y seres sólo para disolverlos nuevamente en [el interior de] un flujo natural” (Cox 2011: 152).

Este flujo natural, continuo y anónimo es una manifestación de la voluntad de poder y también de aquello que Nietzsche identifica como lo dionisiaco, un concepto que ya ha sido considerado y puesto en relación con lo sonoro en el primer apartado de la tercera parte. Lo dionisiaco estaría, a su vez, estrechamente relacionado con el sentido que Deleuze, siguiendo a Leibniz y a Bergson, otorga al concepto de lo virtual. Lo virtual, para Deleuze es una fuente de creación; un proceso en el que surge lo imprevisible, la novedad y la diferencia. “Debajo de la representación y la significación”, escribe Cox, el sonido pone de manifiesto esta virtualidad, “haciendo audible el flujo dinámico, diferencial y discordante del devenir que precede y excede a los individuos empíricos y al *principium individuationis*. Sin representar ni simbolizar nada, presenta un juego de fuerzas e intensidades sonoras” (Cox 2011: 153). Así, comenzar por el sonido y la escucha en lugar de por la imagen y la mirada (por lo dionisiaco en lugar de lo apolíneo), implica, para Cox, una estrategia que modifica la comprensión ontológica de los objetos y de los seres, “sugiriendo que estos últimos son en sí mismos acontecimientos y devenires que, sin embargo, operan a velocidades relativamente lentas” (Cox 2011: 157). Los sonidos y las artes sonoras, sostiene Cox,

están firmemente arraigados en el mundo material y en los poderes, las fuerzas, las intensidades y los devenires que lo componen. [De este modo], si partimos del sonido, estaremos menos inclinados a pensar en términos de representación y significación, y a establecer distinciones entre cultura y naturaleza, humano y

no humano, mente y materia, lo simbólico y lo real, lo textual y lo físico, lo significativo y lo asignificante (Cox 2011: 157).

Una vez establecidas las líneas generales y la genealogía filosófica de su materialismo sonoro, Cox se ocupa de examinar en su artículo el ámbito de lo que denomina lo “real auditivo” (Cox 2011: 153). Destacando la revolución tecnológica y cultural que supuso la invención de los dispositivos de grabación y cómo estos se convirtieron en una forma radicalmente nueva de registro frente a la notación musical, Cox apunta diversas ideas que resultan interesantes para examinar *I am sitting in a room* desde una perspectiva materialista. Los dispositivos de grabación sonora, sostiene Cox citando las siguientes palabras de Friedrich Kittler,

no escucha[n] como lo hacen los oídos que han sido entrenados para filtrar inmediatamente voces, palabras y sonidos surgidos del ruido; registra[n] acontecimientos acústicos como tales. La articulación se convierte en una excepción de segundo orden dentro de un espectro de ruido (Kittler 1999: 23).

La cinta magnética (y el gramófono antes que ésta) funcionan como un oído no-humano que registra el espectro sonoro en su conjunto sin discriminar entre señal y ruido; entre sonidos articulados-actualizados y el flujo continuo y anónimo que constituye la dimensión virtual de la sonoridad. De este modo, señala Cox en unos términos inequívocamente deleuzianos, los dispositivos de grabación sonora son capaces de “desterritorializar el sonido, separándolo de cualquier tiempo y espacio determinado y dotándolo de una existencia flotante” (Cox 2009: 23). Cambiando “el mundo enrarecido del tono, el intervalo y la métrica [musical] por el mundo infinitamente más amplio de la frecuencia, la vibración y el tiempo físico” (Cox 2011: 154), la cinta magnética registra un ruido desarticulado y asignificante. Un ruido que, para Kittler, “en una interpretación heterodoxa y materialista de Lacan, corresponde a ‘lo real’: la plenitud perceptible de la materia que se resiste obstinadamente a [integrarse en] los órdenes de lo simbólico y lo imaginario” (Cox 2011: 154). Es por ello, señala Kittler, “que lo real tiene un estatus de fonografía” (Kittler 1999: 17).

Escuchar y entender *I am sitting in a room* desde una perspectiva materialista implica reconocer el papel central que ocupa en la pieza de Lucier aquello que Cox denomina lo real auditivo, incluyendo los diversos elementos que integran el dispositivo tecnológico y los modos en que éstos articulan las diversas fuerzas, intensidades, devenires y materialidades que entran en juego cuando Lucier termina de pronunciar su frase y deja

de hablar. A partir de este momento el elemento propiamente humano deja de formar parte del proceso y el funcionamiento de la pieza pasa a depender enteramente del dispositivo de grabación y reproducción y del espacio. Se trataría, en definitiva, de entender el funcionamiento de *I am sitting in a room* como el de un circuito que, parafraseando el título escogido por Cathy van Eck para su libro sobre el uso de micrófonos y altavoces en el ámbito de la creación sonora experimental, se despliega “entre el aire y la electricidad” (Van Eck 2017); un circuito que podría describirse como *matérico-pneumo-eléctrico*.

Diseñados en la mayoría de los casos para ser acústicamente transparentes, es decir, inaudibles, los micrófonos y los altavoces determinan el resultado de una interpretación musical de la misma manera que lo hace un instrumento musical tradicional. Si bien normalmente funcionan sin dejar una huella reconocible en el sonido, la importancia de micrófonos y altavoces está actualmente fuera de toda discusión si se tiene en cuenta que la inmensa mayoría de manifestaciones musicales se basan, en mayor o menor grado, en la amplificación y otras formas de mediación electrónica del material sonoro. Dejando de lado su usos más habituales y ortodoxos, el libro de Van Eck se ocupa de analizar diversas composiciones musicales y creaciones sonoras donde el funcionamiento y la especificidad material de micrófonos y altavoces determina y contribuye activa y sustancialmente en la obra. Para decirlo en los términos utilizados por Seth Cluett en su texto *The Loudspeaker in Art Practice: A Preliminary Taxonomy*, este tipo de obras permiten que “lo auditivo opere más como un fenómeno que como un producto” (Cluett 2019: 484).

Sorprendentemente, y aunque en el libro se examinan diversas obras de Lucier, Van Eck no hace ninguna mención a *I am sitting in a room*. Esto se debe, probablemente, al hecho de que, aun siendo un elemento indispensable de la obra, el altavoz no cumple en ella una función propiamente mecánica ni se ve sometido a modificaciones que alteren su funcionamiento normal como sí ocurre en muchas otras de las obras tratadas en el libro. Aun así, en la introducción, donde Van Eck expone las principales motivaciones que la llevaron a escribir su obra, se apuntan algunas ideas que merecen ser destacadas y puestas en relación con la aproximación materialista a la pieza de Lucier. Tal como explica su autora, el libro tiene como temática principal

los usos con finalidades artísticas de dispositivos que convierten las ondas de presión del aire (ondas sonoras) en electricidad y viceversa. Es por esta razón que se titula *Entre el aire y la electricidad [Between Air and Electricity]*. Pero el

título de este libro también se refiere a lo que es esencial para los seres humanos, el aire, y a una fuente de energía común para todas las máquinas, la electricidad. Los micrófonos y los altavoces pueden verse como una interfaz entre los artistas humanos y los oyentes (Van Eck 2017: 2).

En su libro *La radio ante el micrófono. Voz, erotismo y sociedad de masas*, Miguel Álvarez-Fernández también propone una interesante descripción de cuño materialista del funcionamiento de lo que el autor llama “el eje tripartito” que integran “el micrófono, el altavoz y el (auténtico) tímpano (...). Tres membranas, tres cuerpos vibrantes, tres tensiones” (Álvarez-Fernández 2021: 13). Sobre la membrana, una noción y una figura que resulta de lo más oportuna para el análisis materialista de *I am sitting in a room*, merece la pena reproducir algunas de las ideas que apunta Álvarez-Fernández:

La membrana es frontera, lugar de negociación, sitio de la permeabilidad. (...) actuando como diafragma, comunica elásticamente dos espacios, dos realidades. Es separación, pero también posibilidad de eco, de que las fuerzas de un lado se trasladen a (o, por lo menos, resuenen en) la otra parte, su más allá (...). A la membrana se le atribuye una tarea de contención. (...) Filtrar, seleccionar, escoger, bloquear... ¿Con qué criterios? La respuesta está en la propia constitución de la membrana: el tamaño de su superficie, el material del que está hecha, su coeficiente de elasticidad... También aquí la memoria resulta fundamental: la fatiga que haya experimentado esa membrana en el pasado -la intensidad y duración del trabajo acumulado- modifica su comportamiento actual (Álvarez-Fernández 2021: 13-14).

Así pues, si se decide escuchar y entender *I am sitting in a room* en un sentido materialista, es decir, en términos de fuerzas, tensiones, membranas, interfaces y circuitos que integran la materia, el aire y la electricidad, los límites ontológicos de la pieza de Lucier se despliegan y se expanden hasta límites que inicialmente podían parecer insospechados. Entre las cuerdas vocales de Lucier que, más de cincuenta años atrás, pronunciaron la frase inicial de la pieza en la sala de estar de su apartamento de Middletown, hasta el tímpano del oyente que, hoy, escucha la obra en su habitación u otro lugar, se suceden y se articulan múltiples materialidades de naturalezas absolutamente diversas. La pieza se convierte entonces en un sistema expandido en el tiempo y el espacio y a través del cual circula un flujo que no deja de transformarse: vibrando, resonando y re-materializándose en y a través de componentes electrónicos, superficies, membranas de diversos tipos y órganos hechos de carne, hueso y cartílago.

En su libro, Álvarez-Fernández cita parte del obituario del poeta sonoro Henri Chopin que el compositor y artista sonoro Frédéric Acquaviva escribió en 2008 para el periódico británico The Guardian. En el texto se puede leer el siguiente fragmento:

En los años cincuenta, Henri creó la poesía sonora, capturando las respiraciones y los gritos producidos por su voz y por su cuerpo. Fue, tal y como declaró su amigo William Burroughs, un «explorador del espacio interior», si bien el francés permaneció siempre solitario, alejado de cualquier agrupación, siendo prácticamente el único exponente de su práctica artística, y muy seguramente el único poeta que para grabar sonidos y movimientos se tragaba el micrófono (Frédéric Acquaviva en Álvarez-Fernández 2021: 16).

A diferencia de las creaciones sonoras más radicales de Chopin, volcadas hacia el interior de la cavidad de su cuerpo, *I am sitting in a room* puede considerarse como una forma de exploración microfónica, gramofónica y electroacústica del espacio exterior; algo parecido a una reacción sonora en cadena que se origina en el cuerpo del artista y termina en el del oyente; una reacción en cadena donde cualquier forma de materialidad presente tanto en el espacio donde se realiza el registro sonoro como en el espacio donde se reproduce y se escucha la obra se integra en la realización y el desarrollo de la misma. Este hecho se pone muy especialmente de manifiesto en las versiones en directo de *I am sitting in a room*, donde el espacio de grabación coincide con el espacio de reproducción y recepción de la obra y donde el cuerpo del intérprete y el cuerpo de cada miembro del público se encuentran situados en un mismo lugar.

Dejando de lado el extraño efecto de dislocación fenomenológica que produce en el oyente el hecho de escuchar como la voz de Lucier se desvanece en el espacio mientras su cuerpo sigue estando presente sobre el escenario, la representación en directo de *I am sitting in a room* revela y enfatiza la dimensión material de la obra y de su realización. En el contexto de estas interpretaciones, tal como sucede en una interpretación de 4'33" de John Cage, cualquier sonido ocurrido en el interior de la sala, producido por el movimiento de los cuerpos u otras causas, se incorpora a la grabación, pasando a formar parte de la pieza. Cabe señalar, por otro lado, que la simple presencia de los cuerpos en la sala también modifica el índice de reverberación del espacio que habrá de dar forma a la pieza a través de su resonancia. Así, y aunque sea de un modo aparentemente pasivo, la propia corporalidad del público, la materialidad de su ropa (de su piel, de su cabello...) también se integran en el circuito y contribuyen a la realización de la obra.

Es preciso destacar asimismo la importancia que toman, en el contexto de un análisis materialista de *I am sitting in a room*, la transformación de la voz de Lucier a lo largo de los años a la que se hacía referencia en el apartado anterior. Como si se tratara de una de las membranas que describía más arriba Álvarez-Fernández, el debilitado aparato bucofonador del compositor muestra, en las últimas ejecuciones de la pieza, inequívocos signos de fatiga y de pérdida tanto en su fuerza tensional como en su coeficiente de elasticidad. Si bien, como ya se ha puesto de manifiesto a lo largo de esta tesis, el cuerpo de Lucier siempre había sido un elemento clave (y podría decirse que el verdadero punto de partida) de la obra, el cuerpo anciano de Lucier parece reafirmar de forma todavía más evidente y dramática la importancia de la materialidad con relación a su funcionamiento y desarrollo.

La figura anciana del compositor sobre el escenario (a menudo con los ojos cerrados) y el rápido desvanecimiento de su voz hacían de aquellas últimas realizaciones en directo de la obra una poderosa performance sobre la fragilidad y el carácter implacable de la materialidad y sus efectos sobre la existencia. Participando en la realización de la pieza por el sólo hecho de estar *materialmente* presentes en la sala, las personas del público se convierten, también, en protagonistas de una representación de carácter materialista y existencial sobre la facticidad y la irrefutabilidad de su propio ser-*del-mundo*: una inmersión en lo real o, dicho en términos merleau-pontianos, en lo invisible. Aunque muy probablemente Lucier nunca las entendió de este modo, las ejecuciones tardías de *I am sitting in a room* funcionan de forma análoga a cómo lo hacen los videos realizados con imágenes tridimensionales de Bruce Nauman, es decir, como una forma de negociación liminal entre las capacidades del cuerpo y la materialidad del mundo en el que éste se encuentra inmerso y enroscado; como una forma de inversión del orden fenomenológico o de incohesión gestáltica a la manera de un intrépido *más difícil todavía*.

Considerando todo lo que se ha dicho hasta este punto sobre la escucha en clave materialista de *I am sitting in a room* resulta apropiado introducir en este punto la noción de escucha profunda (*deep listening*) que la compositora e improvisadora Pauline Oliveros desarrolló y puso en práctica desde finales de los ochenta y hasta el momento de su muerte en el año 2016. Estrecha amiga y colaboradora ocasional de Lucier, Pauline Oliveros describe la escucha profunda del modo siguiente:

Tal y como yo lo entiendo, si unimos [el adjetivo] *Deep* al sustantivo *Listening*, es fácil deducir que la *Deep Listening* es una técnica con la que aprender a ampliar la percepción de los sonidos de modo que incluya todo el continuum

espacio-temporal de sonido, que nos permita entrar en contacto tanto como sea posible con su dimensión y complejidad. Al mismo tiempo, al practicar la Deep Listening seremos capaces de concentrarnos en un sonido o secuencia de sonidos concretos dentro de ese *continuum* y percibir los detalles de un sonido o una secuencia de sonidos y su evolución. Esa focalización en un fenómeno concreto no tiene por qué impedirnos poder volver al *continuum* espacio-temporal al que pertenece (el contexto) y considerarlo parte del mismo. Esta ampliación sensorial implica conectarse con la totalidad del entorno e incluso más allá de él (Oliveros 2019: 34).

Años después de proponer la noción de *deep listening* y de ponerla en práctica mediante composiciones, actuaciones, improvisaciones y diversos tipos de ejercicios individuales o colectivos, Oliveros acuñó otro concepto, el de escucha cuántica (*quantum listening*), que parece aún más adecuado para describir el sentido de una escucha materialista de *I am sitting in a room*. Entendida como “una teoría derivada del deep listening” (Oliveros 2022: 31), la escucha cuántica consiste en

escuchar más de una realidad de forma simultánea. Escuchar para percibir las más mínimas diferencias posibles, percibir al borde de lo nuevo. Saltando como un átomo de una órbita a otra, creando una nueva órbita, como un átomo que ocupa ambos espacios a la vez, escuchando en ambos lugares al mismo tiempo una vez (...). La Escucha Cuántica es escuchar de tantas maneras como sea posible y de manera simultánea: cambiando y siendo cambiado por la escucha (Oliveros 2022: 30).

En el mismo texto que se acaba de citar, escrito en 1999 y titulado precisamente *Quantum Listening*, Oliveros menciona al compositor y etnomusicólogo Mantle Ki Hood y su teoría cuántica de la música, basada en la identificación de aquellos fenómenos “ignorados, pasados por alto o no-siempre-evidentes y que guardan algún tipo de relación con la percepción musical” (Hood en Oliveros 2022: 52). Tanto Hood como Oliveros destacan en este sentido la importancia de la participación, que la compositora describe como “la experiencia de todos los aspectos de la creación y la ejecución musical” (Oliveros 2022: 52). Partiendo de la teoría de Hood, Oliveros propone una segunda definición de la escucha cuántica:

La escucha cuántica crea y transforma simultáneamente lo que se percibe. El perceptor y lo percibido se co-crean a través de la escucha (...). En la nueva

física de la teoría cuántica de campos, las partículas tienen un aura o un campo de fuerza. Aunque no se puede ver, su presencia puede sentirse. Transmite fuerzas de una partícula a otra mientras interactúan. De manera análoga, cuando uno escucha todo el campo de sonido sin centrarse en ningún sonido en particular, sino que expande la escucha para incluir todos los sonidos que pueden escucharse -los sonidos parecen entonces interrelacionarse en lugar de funcionar de forma caótica o sin sentido- el campo transmite fuerzas (energías) de un sonido a otro (...) El campo asume significado (fuerza potencial) y es transformado por el oyente. El oyente también es transformado por el campo. Si uno no escucha de esta manera ampliada, entonces la forma desaparece en el fondo de la conciencia - el campo desaparece - no tiene sentido, la atención se estrecha, el potencial disminuye (...). Dentro del "campo de escucha", los sonidos que se desplazan y cambian son la manifestación de fuerzas que dan lugar a la forma percibida. (...) Cada oyente, a través del acto de escuchar, afecta el campo y por lo tanto la forma. La forma [a su vez] afecta al oyente en una danza de reflexiones en el espacio intermedio (Oliveros 2022: 52-54).

Escuchar *I am sitting in a room* desde una perspectiva materialista significa, también, escucharla cuánticamente, es decir, atendiendo a todos los elementos que participan en la pieza y reconociendo, en el caso de tratarse de una realización en directo de la obra, el papel activo que el propio oyente desempeña, a través de su cuerpo y de su escucha, en el proceso de realización de la misma. Podría decirse que una ejecución en directo de *I am sitting in a room* funciona en cierto sentido como una versión cuántica de *4'33"*, es decir, como una invitación a la escucha de aquel flujo sonoro continuo y anónimo que Cox ponía en relación con lo real y lo virtual. Ahora bien, si la obra de Cage consiste en una apertura hacia aquello que César Moreno denominaba el apeiron o el infinito sonoro, la de Lucier sitúa al oyente dentro de un campo de escucha atravesado por las múltiples intensidades y transmisiones de fuerza que se establecen entre diversas materialidades que se encadenan, interactúan y se co-crean simultáneamente entre sí.

Más allá de afectar lo escuchado prestando atención a un campo de fuerza u otro (la resonancia del espacio, la vocalización de Lucier, los sonidos presentes en el espacio...) o en el conjunto de todos ellos, el oyente de una realización en directo de *I am sitting in a room* contribuye a la modulación del sonido con su presencia y también, eventualmente, a través de la potencialidad sonora de su cuerpo. Si alguien del público, por ejemplo, tose, estornuda o se ríe durante una ejecución de *4'33"*, este sonido resonará brevemente entre el resto de sonidos que pueblan el apeiron sonoro y se

desvanecerá sin dejar rastro. Si esto mismo sucede, en cambio, durante una ejecución de *I am sitting in a room* el sonido resultante se integrará en el campo de escucha para ponerse inmediatamente en relación con el resto de devenires, fuerzas, materialidades y membranas (humanas y no humanas) que integran el circuito expandido en el que se basa la obra de Lucier.

Lejos de ser un mero sistema de reproducción, el dispositivo integrado por el micrófono y el altavoz funciona como un interfaz entre la pieza y el oyente. No se trataría aquí, sin embargo, de una interfaz entendida en un sentido dualista donde el elemento humano se distingue netamente del no-humano, siendo el primero un receptor activo y el segundo un emisor pasivo. Se trataría, por el contrario, de una suerte de meta-procesador sonoro de carácter cuántico que a pesar (o, más bien dicho, precisamente a causa) de no poder distinguir entre lo registrado y lo reproducido, entre lo simbólico y lo real, entre lo actual y lo virtual, es capaz de desterritorializar el sonido, separándolo, como diría Cox, de cualquier tiempo y espacio determinado.

Partiendo de la consideración materialista de *I am sitting in a room* que se ha descrito en las páginas precedentes, el siguiente apartado se ocupará de introducir una serie de conceptos e ideas pertenecientes a los ámbitos de la teoría del afecto, los estudios sobre la vibración y el realismo agencial. A partir de la puesta en relación de estas nociones con la comprensión materialista de la obra de Lucier ésta puede (o incluso debe) entonces ser entendida como una particular forma de ensamblaje entre agencias humanas y no humanas.

3.2. Sonido, cuidado y afecto

El trabajo de Lucier, explicaba la violonchelista y compositora Judith Hamann en el tercer apartado de la segunda parte, se basa casi siempre en una forma de arraigamiento y apertura hacia el sonido. Esta forma de relacionarse con el sonido, se decía, debe entenderse tanto en el sentido de una toma de conciencia de aquello que se escucha en cada momento como de un acompañamiento y un cuidado del propio material sonoro. Es en este sentido que Hamann comparaba el trabajo de Lucier con un ejercicio de esfigmología o una forma de tomar el pulso a los sonidos; como un acercamiento hacia el sonido y una forma de navegación a través suyo. La figura de Lucier, se sugería entonces en clave heideggeriana, sería parecida a la de un pastor del sonido, no demasiado alejada de la que el pensador alemán atribuía al poeta en relación con el

ser. De acuerdo a esto, sus obras nunca son espacios de escucha pasivos, sino que están hechas de potencialidades, fuerzas y relaciones entre cuerpos y materialidades.

Siempre dispuesto a *estar materialmente ahí* (o, en cualquier caso, a delegar, este *estar ahí* a los intérpretes de sus obras instrumentales), Lucier basa su trabajo en una responsividad para con el sonido y en un interés por el estado naciente y los modos de aparición del sonido; un interés por el instante y el lugar de su acontecer, por su materialidad y por su capacidad de ser, hacer y dejarse hacer. A John Cage, confesaba Lucier en una cita incluida también en la segunda parte, no le interesaba la música que él hacía porque pensaba que había en ella demasiada causa y efecto. En defensa de su propia metodología Lucier la presentaba, justamente, como un antídoto a las operaciones basadas en el azar de Cage y como una forma de trabajar donde también había espacio para las sorpresas y los resultados inesperados. Siempre sutil y respetuoso con la manifestación y la propagación del sonido, este *estar ahí* de Lucier constituye un rasgo fundamental de su trabajo que permite pensar y escuchar *I am sitting in a room* (y, en realidad, casi cualquier otra obra suya) desde la perspectiva del cuidado y del afecto.

Nada sabemos de un cuerpo, escriben Gilles Deleuze y Félix Guattari, mientras no sepamos “lo que puede” (Deleuze y Guattari 2002: 261), es decir, cuáles son sus afectos y cómo pueden o no componerse con los afectos de otro cuerpo; ya sea “para destruirlo o ser destruido por él”, para “intercambiar con él acciones y pasiones” o “para componer con él un cuerpo más potente” (Deleuze y Guattari 2002: 261). En unos términos equivalentes, Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth, señalan cómo el afecto surge de las capacidades de un cuerpo para “actuar y ser actuado”; de “las intensidades” y “las resonancias” que pasan de un cuerpo a otro cuerpo (humano, no humano, parte del cuerpo o de otro tipo)” (Gregg y Seigworth 2010: 1). Así, el afecto es la prueba de que un cuerpo siempre está “en curso de una inmersión en y entre las obstinaciones y los ritmos del mundo, en sus rechazos tanto como sus invitaciones” (Gregg y Seigworth 2010: 1).

Tal como sugiere el uso de conceptos como resonancia o ritmo en la descripción anterior, la sonoridad es, sin ninguna duda, una parcela de la realidad material especialmente apropiada para observar la manifestación de lo que Deleuze y Guattari denominan afectos y para identificar su actividad. Ian Biddle y Marie Thompson han señalado la estrecha relación entre sonido y afecto y cómo el hecho de pensar sobre y a partir de ambos permite sortear las resistencias interpretativas de cierto tipo de

análisis. “Si la teoría del afecto”, escriben, “busca explorar las partes de lo experiencial que se omiten en los métodos hermenéuticos y/o discursivos de análisis, el sonido, tan frecuentemente resistente a la interpretación semántica o semiótica, parecería un lugar especialmente apropiado para buscar en él ejemplos de afectividad” (Biddle y Thompson 2013: 10).

La voz en particular representa, para Norie Neumark, una manifestación sonora paradigmática en lo respectivo al afecto debido a su estrecha relación con éste. Tal como sostiene la artista e investigadora Anna Gibbs, a quién Neumark cita en diversas ocasiones en su libro *Voicetracks. Attuning to Voice in Media and the Arts*, la voz funciona como “un amplificador de afecto” (Gibbs en Neumark 2017: 5). Por otro lado, sostiene Neumark citando en este caso a Bruno Latour, es importante dejar atrás la idea de que “las cosas no hablan” (Latour en Neumark 2017: 16) para poder entender qué *dicen* las cosas, las materialidades y otras formas de “nuevas subjetividades” (Neumark 2017: 12). Citando a Don Ihde y reconociendo su influencia dentro de su propia comprensión afectivo-materialista de la voz, Neumark sostiene que para poder escuchar las voces de las cosas y la materia debemos ir más allá de una comprensión restringida del *habla* que la entiende, simplemente,

como aquello que hacen los humanos cuando éstos hacen uso del lenguaje, ampliando [así el sentido y el alcance de] nuestra escucha. [Ihde] evoca la forma en que podemos *dar voz* a aquellas cosas que al principio parecen silenciosas cuando nos relacionarnos con ellas [Tal como escribe Ihde:] ‘En primer lugar, las voces de las cosas pueden pasarnos desapercibidas porque, a menudo, cuando se dejan solas, se quedan mudas o *silenciosas*... Sin embargo, a cada cosa se le puede dar una voz. La piedra golpeada suena con una voz; el paso en la arena habla un sonido apagado’ (Neumark 2017: 12).

Aunque apenas le dedica el espacio de una página, Neumark hace una referencia explícita a *I am sitting in a room* para destacar como en la pieza de Lucier se produce “una tensión entre la voz del artista y la voz de la tecnología, un juego o incluso una transformación entre ambas” (Neumark 2017: 93). Si bien, señala la autora, la voz de la tecnología se pone en funcionamiento mediante la voz de Lucier, durante el transcurso de la pieza es la primera la que termina imponiéndose y tomando el relevo a la segunda. ¿De quién es la voz que se escucha entonces?, se pregunta Neumark: “¿Es la voz de Lucier transformándose a través de la tecnología, o es el propio altavoz el que comienza a hablar?” (Neumark 2017: 93). Resulta un tanto sorprendente que Neumark se limite a

plantear la pregunta en unos términos tan abiertamente dicotómicos, identificando sólo dos voces, la de Lucier y la del altavoz, en lugar de reconocer la pluralidad de materialidades, intensidades, fuerzas y (en última instancia) voces que intervienen y *hablan en I am sitting in a room*.

Tampoco explica Neumark cómo la pieza de Lucier encaja exactamente en lo que denomina *voicetrack* (traducible como pista de voz), el concepto que da título a su libro y a través del cual la autora se propone “encontrar un modo de escribir desde y sobre un conocimiento carnal y situado [;] siguiendo la voz a través de sus diversos registros -a través de lo afectivo y de lo simbólico, de lo literal y de lo metafórico” (Neumark 2017: 25). La interesante elaboración que propone Neumark sobre la noción de *voicetrack* hace todavía más sorprendente que su análisis de *I am sitting in a room* sea tan escueto y no le sirva para explicar en mayor detalle tanto el concepto que ella misma acuña como el complejo funcionamiento de la obra de Lucier, una explicación, ésta segunda, que sin duda podría beneficiarse de la riqueza conceptual de la figura de *voicetrack*. La noción de *voicetrack*, escribe Neumark,

aúna las nociones de voz [*voice*] y pista [*track*], y habla de su entrelazamiento. Espero que esta figura también pueda señalar la forma en que la voz está siempre/ya situada o arraigada. Pero más que eso, espero que el gesto de añadir el sustantivo/verbo *track* a voz -en sí misma también un sustantivo y un verbo- evoca la performatividad de las *voicetracks*, como la voz misma (...) En su extrañeza, su aparente familiaridad, la figura "pista de voz" sirve para perturbar la forma en que pensamos sobre la voz. Evoca algo inesperado, inimaginable - algo al borde de lo que ya sabemos, algo raro tal vez, que requiere este nuevo término para poder sacarlo a la luz y explorarlo. Nos lleva por el camino de formas imaginativas de pensar y sentir las voces del mundo en la era posthumana. En la metáfora de la *pista de voz*, la palabra "pista" evoca las nuevas posibilidades materialistas de la voz. Al combinar la voz (que normalmente asociamos con humanos y a veces con animales) con la pista (que conocemos como algo inanimado), *voicetrack* sugiere metafóricamente el potencial de una nueva exploración materialista de la voz: humana, animal, de las cosas o de los ensamblajes (Neumark 2017: 25-26).

En el primer capítulo del libro *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*, editado por Biddle y Thompson, Will Schrimshaw también se sirve del trabajo de Lucier (aunque no de *I am sitting in a room* en particular) para examinar la dimensión afectiva

del sonido. Schrimshaw describe cómo el sujeto que escucha una composición o una instalación de Lucier puede sentirse fácilmente “descentralizado, empujado y propulsado por el sonido y junto a él” (Schrimshaw 2013, 37), perdiendo de este modo su estabilidad fenomenológica. En las obras de Lucier, asegura Schrimshaw, el sonido funciona como un agente central y primordialmente afectivo que permite identificar el despliegue de “sus cantidades intensivas”, su “modo de ser en términos de vibración y movimiento” así como “su capacidad de propagarse; de mover y ser movido” (Schrimshaw 2013, 36-37). Partiendo de estas observaciones de Schrimshaw y volviendo a *I am sitting in a room*, resulta interesante leer la explicación que el propio Lucier ofrece del proceso en el que se basa la obra en su libro *Music 109. Notes on Experimental Music*:

Imaginemos una habitación con una longitud determinada. Imaginemos ahora una onda de sonido que cabe toda ella dentro de esta habitación y que rebota en la pared en sincronía con ella misma. Esta onda se intensificará (interferencia constructiva). Esto es lo que denominamos una onda estacionaria. Si una onda, en cambio, no cabe en toda su longitud dentro de la habitación, rebotará en la pared y se desincronizará, disipando su energía (interferencia destructiva). De forma simplificada esto es lo que ocurre en *I am sitting in a room*. Todos los componentes de mi habla que guardan relación con las dimensiones físicas del espacio se verán reforzados; los que no, desaparecerán (Lucier 2012, 90).

Los paralelismos conceptuales entre la explicación de Lucier sobre el proceso físico que tiene lugar en *I am sitting in a room* y las consideraciones sobre el afecto referidas más arriba resultan más que evidentes. La combinación de interferencias constructivas y destructivas entre ondas sonoras se corresponde de forma prácticamente exacta con la doble articulación entre el hacer y dejarse hacer que Deleuze y Guattari identifican en el intercambio de afectos cruzados que se deriva del encuentro o la colisión entre las capacidades de dos o más cuerpos. Las interferencias que describe Lucier son también muy parecidas a aquellas intensidades y resonancias que, según la explicación de Gregg y Seigworth, pasan de un cuerpo a otro mientras éstos se encuentran en curso de una inmersión en y entre las obstinaciones y los ritmos del mundo.

3.3. Vibración e intra-acción

En lo sucesivo, y con el fin de seguir analizando *I am sitting in a room* desde la perspectiva del materialismo y la teoría del afecto, la obra de Lucier se considerará y se

examinará como un particular artefacto de naturaleza material-semiótica integrado por tres actantes⁵⁶: una voz que habla en un lenguaje humano, un espacio con unas características resonantes determinadas y el dispositivo de grabación y reproducción. Para ser más precisos, se propone entender la obra de Lucier como un ensamblaje. Este concepto, que tiene sus orígenes en el pensamiento de Baruch Spinoza y que posteriormente iba a ser desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari, ha sido retomado más recientemente por la filósofa Jane Bennett para elaborar su propia propuesta teórica sobre las “materialidades vibrantes que fluyen a través y alrededor de nosotros” (Bennett 2022, 13).

Integrados por elementos y materiales diversos, los ensamblajes son para Bennett “confederaciones vivas y palpitantes” (Bennett 2022, 74). La topografía de este tipo de confederaciones, en las que conviven y se articulan materialidades humanas y no-humanas, es irregular a causa de su naturaleza heterogénea y de la distribución, también irregular, de los distintos cuerpos y afectos que los atraviesan y los conforman. Los ensamblajes, por otro lado, no están gobernados por una “cabeza central” sino que sus efectos son más bien “propiedades emergentes” (Bennett 2022, 74) que no equivalen a la suma de la fuerza vital de cada materialidad considerada por separado. Un ensamblaje, por lo tanto, no es un “bloque impenetrable, sino un colectivo abierto, una suma no totalizable” (Bennett 2022, 74).

La vibración es la propiedad que Bennett atribuye a la materia para reivindicar su vitalismo y su capacidad agencial. El “hábito de analizar el mundo en términos de materia sorda (ello, las cosas) y vida vibrante (nosotros, los seres)”, señala Bennett, hace “que ignoremos la vitalidad *de* la materia y los vívidos poderes *de* las formaciones materiales” (Bennett 2022, 9). Aunque Bennett no profundiza sobre la cuestión de la vibración ni entra en detalles sobre los motivos que la llevaron a escoger esta figura específica en su elaboración teórica sobre la vitalidad de la materia, resulta interesante que la autora decida emplear dos conceptos relacionados con el sonido cuando señala la oposición entre una comprensión “vibratoria” de la materia y otra que, por el contrario, la considera como “sorda” (Bennett 2022, 9).

En este sentido, y antes de seguir adelante, es preciso señalar la importancia de la vibración como un modelo o una figura que en los últimos años ha sido ampliamente utilizado en el ámbito de los estudios sobre el sonido y la voz para poder examinar y

⁵⁶ El sentido de la noción de actante corresponde aquí a la definición ofrecida por Madeline Akrich y Bruno Latour: un actante es “lo que sea que actúa o mueve a la acción” (Akrich y Latour 1992: 259).

pensar ambas manifestaciones desde una perspectiva afectivo-materialista⁵⁷. En primer lugar cabe señalar que, si bien ella misma no es propiamente material, la vibración siempre está estrechamente vinculada con la materialidad. La vibración, al fin y al cabo, siempre se manifiesta en forma de movimiento *en y a través* de la materia. Es precisamente este carácter ontológicamente ambiguo de la vibración y la dificultad de ubicarla en un régimen u otro lo que permite poner en cuestión la problemática distinción entre una materia sorda y una vida vibrante. En un sentido parecido, Pauline Oliveros describe el mundo en su texto *Quantum Listening* como

una matriz compleja de energía vibrante, materia y aire, así como nosotros estamos hechos de vibraciones. La vibración nos conecta con todos los seres y nos conecta con todas las cosas interdependientemente (Oliveros 2022: 38).

En una línea que conecta de forma clara con las ideas de Bennet, Shelley Trower señala cómo la posibilidad de pensar en términos de vibración nos permite ir más allá de la categoría del objeto material y resistir así su distinción respecto al sujeto humano. La vibración, escribe Trower, abre “un espacio para pensar cómo los objetos y las cosas interactúan con los humanos de modos que se alejan de una separación clara entre ellos” (Trower 2012, 6). La vibración, por otro lado, no es “ni del todo material ni del todo discursiva: tiene una existencia física propia pero sólo se percibe a través de sus efectos” (Trower 2012, 8).

En unos términos parecidos a los de Trower, Nina Sun Eidsheim propone una distinción entre la noción de “figura de sonido” y la de “práctica de la vibración” (Eidsheim 2015, 17). Mientras que la primera no puede dar cuenta de ciertas manifestaciones que no encajan en unos marcos epistemológicos preestablecidos, la segunda permite pensar la materialidad y sus fuerzas e intensidades internas de forma mucho más fluida y sin hacer distinciones entre los cuerpos y los medios en los que estas energías materiales se manifiestan y se distribuyen. Si dentro de un paradigma sonoro el sonido se considera “algo acotado y cognoscible, con un principio y un final perfectamente distinguibles” (Eidsheim 2015, 16), dentro de un paradigma vibratorio ese mismo fenómeno puede entenderse, en cambio, como la energía de un cuerpo y su “transmisión, transducción y transformación a través de distintos materiales” (Eidsheim 2015, 17).

⁵⁷ Aunque la cuestión ha sido abordada en múltiples ocasiones y desde perspectivas muy diversas por parte de distintas autoras, sólo se señalarán aquí aquellas aproximaciones que resultan más relevantes en el marco de la aproximación afectivo-materialista a la obra de Lucier que se pretende realizar aquí.

Tomadas en conjunto y puestas en relación, las propuestas de Bennett, Trower y Eidsheim permiten entender *I am sitting in a room* como un ensamblaje material-afectivo, es decir, como una confederación viva y palpitante integrada por una serie de materiales vibrantes de naturalezas diversas, tanto humanas como no humanas. La vibración, podría decirse, funciona en *I am sitting in a room* como vehículo y manifestación energética de los afectos, las intensidades y las fuerzas que los diversos cuerpos materiales que forman parte del ensamblaje distribuyen y hacen circular de forma continua los unos a través de los otros.

La voz de Lucier (entendida ya no como una figura de sonido sino como una práctica vibratoria), los materiales y las características físicas del espacio en el que ésta resuena, las membranas y el resto de componentes que integran el dispositivo de grabación y reproducción, el lenguaje... Cada uno de estos actantes (humanos, no humanos, parte del cuerpo o de otro tipo, tal como precisan Gregg y Seigworth) vibra y a su vez modifica, con su vibración, el modo en que habrán de vibrar, a continuación, el resto de cuerpos del ensamblaje. El resultado es una topografía sonora irregular y ontológicamente heterogénea producida por una confederación de agencias de naturalezas diversas que se afectan y se transforman recíprocamente. El ensamblaje *I am sitting in a room* no se corresponde, por lo tanto, con la suma de la fuerza vital de cada una de sus partes materiales sino con la propiedad emergente de una suma no totalizable de cuerpos y afectos.

Tal como se avanzaba en la segunda parte de la tesis a partir del análisis de *I am sitting in a room* desde la perspectiva de la cibernética, el funcionamiento de la obra de Lucier se corresponde de forma precisa con aquello que Andrew Pickering denominaba teatro ontológico, es decir, con la puesta en acción de una ontología no-moderna según la cual las personas, sus acciones y las cosas no son, en realidad, tan distintas las unas de las otras. El teatro ontológico de Pickering, por otro lado, también ponía de manifiesto que los modos de imaginar el mundo y de actuar en él siempre se influyen recíprocamente. Empleando la terminología de Donna Haraway se proponía también en la segunda parte que *I am sitting in a room* fuera entendida como un sistema simpoiético donde lo humano y lo no humano se imbrican y se afectan recíprocamente de maneras complejas; como una práctica basada en un *hacer-mundo-con* (worlding-with) y en compañía de sonidos, vibraciones y diversos tipos de cuerpos y materialidades.

Para decirlo en la terminología que la física cuántica Karen Barad emplea en su elaboración de un realismo agencial, los afectos de los diversos cuerpos y

materialidades que forman parte de este particular ensamblaje vibratorio se encuentran enredados (*entangled*) los unos con los otros. En el contexto del análisis de *I am sitting in a room* que se propone aquí este estado de enredo resulta aún más interesante si se tiene en cuenta su estrecha relación con otra noción propuesta por Barad: la de intra-acción. Cuando dos entidades se encuentran enredadas, señala la filósofa, éstas no están entrelazadas de un modo reversible, sino que carecen de una existencia independiente y autosuficiente. En un sentido similar, cuando dos o más entidades *intra-actúan* no están simplemente *interactuando* de tal modo que puedan conservar sus respectivas cualidades, sino que éstas se ven constantemente reconfiguradas a causa de la articulación recíproca y mutuamente transitiva entre sus materialidades.

Los individuos, escribe Barad, no preexisten a sus interacciones, sino que “emergen a través y como parte de su intrarrelación entrelazada” (Barad 2003, 815). Esta emergencia no se corresponde, sin embargo, con un acontecimiento o un proceso que tiene lugar de acuerdo a alguna medida externa del espacio y el tiempo, sino que ambos, igual que la materia y el significado, “llegan a existir y se reconfiguran iterativamente a través de cada intra-acción, lo que hace imposible diferenciar en un sentido absoluto entre creación y renovación, comienzo y retorno, continuidad y discontinuidad, aquí y allá, pasado y futuro” (Barad 2007, 9).

La vibración puede entenderse de esta manera como una particular forma de intra-acción a través de la cual los diversos elementos del ensamblaje *I am sitting in a room* despliegan y hacen circular sus afectos, intensidades y fuerzas los unos a través de los otros. Cada nueva repetición de la frase de Lucier, filtrada una y otra vez a través del espacio y del sistema de grabación y reproducción sonora, incrementa progresivamente el grado de enredo entre las fuerzas e intensidades de los diversos actantes que participan en el proceso, haciendo imposible identificar dónde empieza y termina cada una de ellas. Ya desde la primera repetición de la frase en la que se explica el funcionamiento de la pieza y que constituye su material sonoro inicial, los afectos contenidos en la voz de Lucier empiezan a resultar indistinguibles de los producidos por el espacio resonante, por el micrófono que recoge de nuevo el sonido en cada nueva repetición y por el altavoz que vuelve a proyectarlo una y otra vez dentro de la habitación.

Así, si se decide examinar la pieza desde la perspectiva de Barad, la inversión de la fenomenología que tiene lugar en *I am sitting in a room* sería precisamente el resultado de la intra-relación y el enredo progresivo entre los afectos e intensidades de las diversas agencias, humanas y no humanas, que participan en la obra. Tal como señala

Migone, las palabras de Lucier dejan de entenderse lingüísticamente para volverse comprensibles de forma aumentada: son, efectivamente, las palabras pronunciadas tal como la habitación las ha escuchado⁵⁸, performando una corporeización expandida. Así, tal como se avanzaba ya en la tercera parte, lo que se nos da a escuchar a medida que las palabras de Lucier se desvanecen sería algo así como una nueva forma de *habla*; una voz aumentada que se articula a partir de la intra-acción vibratoria entre los diversos actantes del ensamblaje y que es capaz de decir de un modo material, afectiva y agencialmente expandido.

Al principio de *I am sitting in a room* Lucier presta su voz (o da voz a través de la suya propia) al espacio y al sistema de grabación / reproducción para formar junto a ellos un singular coro de voces de carácter pluri-agencial y trans-ontológico. Este coro-ensamblaje *canta* una canción que cobra todo su sentido cuando, mediante la vibración y el enredo material-afectivo, cualquier atisbo del lenguaje humano que escuchábamos al principio queda disuelto. Tal como señala Barad en su descripción de lo que significa estar enredado, las nociones de tiempo y espacio, materia y significado, resuenan en el transcurso de pieza de Lucier unas dentro de las otras, reconfigurándose iterativamente a través de cada nueva intra-acción.

Siguiendo todavía un poco más a Barad, es interesante destacar también algunas de las cuestiones que la teórica señala en relación con los dispositivos (“*apparatuses*”) científicos⁵⁹ y su capacidad para engendrar fenómenos. Según Barad, los instrumentos de medición y otros dispositivos científicos nunca ocupan un lugar externo e independiente al proceso en el que participan, sino que siempre juegan un papel constitutivo en la producción de los fenómenos observados en el laboratorio. Enredados en una intra-acción con el resto de elementos participantes en la medición o cualquier otro tipo de experimento o proceso, los dispositivos científicos poseen para Barad un incuestionable poder agencial y performativo con importantes consecuencias tanto en términos ontológicos como semánticos.

Los dispositivos son, para Barad, “prácticas materiales” (Barad 2003, 820) que, a través de la intra-acción, participan en la generación de los fenómenos así como en “su determinación ontológica y semántica” (Barad 2003, 820). Lejos de ser simples objetos

⁵⁸ Para ser del todo fieles a los términos de la presente argumentación se debería añadir aquí el papel central que juega en todo el proceso de la obra la “escucha” realizada por parte de los elementos no-humanos que integran el sistema de grabación y reproducción, es decir, la habitación, el micrófono y el altavoz.

⁵⁹ Si bien la traducción literal del término “*apparatus/es*” se corresponde con la palabra “aparato/s” o “equipo/s” se ha decidido traducirlo aquí como “dispositivo/s” en referencia al sentido foucaultiano del término “*dispositif*”.

pasivos al servicio de la estabilidad fenomenológica del sujeto científico, los dispositivos funcionan, según la filósofa, como “(re)configuraciones materiales / prácticas discursivas” (Barad 2003, 820). El fenómeno, por su lado, debería entenderse entonces como “una relacionalidad dinámica” (Barad 2003, 820) donde la materia y las herramientas empleadas en el proceso de medición o de obtención de algún tipo de dato se encuentran mutuamente determinadas. Cuando se consideran al margen de la intra-acción, señala Barad, “las ‘palabras’ y las ‘cosas’ son indeterminadas”, de tal modo que “las nociones de materialidad y discursividad deben reelaborarse [para poder reconocer] su vinculación mutua” (Barad 2003, 820).

Así, *I am sitting in a room* podría entenderse, finalmente, como una suerte de dispositivo en el sentido que propone Barad: como una (re)configuración material o una práctica discursiva a través de la cual se afirma la interdependencia y la mutua vinculación entre ontología y semántica; entre materialidad y discursividad. Entendiendo la pieza de este modo, lo que se escucha en *I am sitting in a room* no es otra cosa que a Lucier enredándose e intra-actuando con las cosas para formar, como se sugería más arriba, un coro-ensamblaje de carácter pluri-agencial y trans-ontológico en el que tiempo, espacio, palabras y cosas se reconfiguran iterativamente a través de cada nueva intra-acción.

En una entrevista publicada en 2000 en *The New York Times*, Mimi Johnson, la fundadora del sello discográfico *Lovely Music*, donde Lucier publicó muchos de sus trabajos, se refería a *I am sitting in a room* como “el bolero de Alvin” (Gann 2000). Aunque Johnson no se debía referir al género musical de origen cubano sino al *Bolero* de Maurice Ravel y a su inconfundible desarrollo en forma de ostinato, la pieza de Lucier puede escucharse, también, como un bolero cantado en un lenguaje aumentado, más-que-humano, que no estaría hecho ya solamente de palabras sino de materia, afecto y vibración. Un bolero simpoiético que debe escucharse, como diría Pauline Oliveros, cuánticamente y que, deslizando su mensaje más allá del aparente prosaísmo de su letra (la frase inicial pronunciada por Lucier), puede *entenderse* como una canción sobre el idilio entre ontología y semántica, entre materialidad y discursividad.

A partir de lo expuesto en los tres últimos apartados, a continuación se examinarán dos obras que toman su inspiración de *I am sitting in a room* para replantear algunos de sus aspectos e incidir así en ciertas cuestiones que permiten ahondar en la dimensión materialista y post-fenomenológica de la pieza de Lucier. Se trata de *Four Rooms* (2006) de Jacob Kirkegaard y de *I am Sitting in a Different Room* (2010) de Stina Hasse.

3.4. Excurso: *Four Rooms* (2006) de Jacob Kirkegaard y *I am Sitting in a Different Room* (2010) de Stina Hasse

En octubre de 2005, el artista danés Jacob Kirkegaard se adentró en la zona de exclusión de Chernóbil para registrar con su equipo de grabación los ambientes sonoros de diversos espacios que fueron abandonados tras la evacuación masiva posterior al accidente nuclear del 26 de abril de 1986. Durante su visita a la población de Pripjat, hoy convertida en una ciudad fantasma, Kirkegaard grabó los “silencios” de cuatro espacios públicos que hasta pocas horas antes del accidente habían albergado el bullicio y las voces de una comunidad de más de cien mil personas que tuvo que huir apresuradamente a causa de la amenaza radioactiva. Una iglesia, un auditorio, una piscina y un gimnasio fueron los lugares donde Kirkegaard instaló sus micrófonos y su equipo de grabación.

Después de grabar diez minutos de silencio en cada uno de estos lugares, Kirkegaard volvió a reproducir el material obtenido mientras lo volvía a grabar de nuevo en el mismo espacio, una y otra vez hasta llegar a un total de diez iteraciones. El resultado son las cuatro composiciones de aires decididamente fantasmales del álbum *Four Rooms*, editado en 2006 por el sello discográfico Touch. Mediante este proceso de estratificación sonora, idéntico al de *I am sitting in a room*, Kirkegaard exorciza la memoria de estos lugares inmersos en un silencioso sueño radioactivo haciéndolos “hablar” a través de su compungida resonancia. Si bien se trata de un trabajo de carácter poético y elegíaco que en ningún caso reduce su sentido a la exploración de la realidad física del sonido, *Four Rooms* resulta muy útil para destacar la dimensión materialista del procedimiento empleado tanto por Kirkegaard como por Lucier.

Grabando y sobre-intensificando el silencio de estos cuatro lugares en los que todavía hoy se registran altos niveles de radiación, Kirkegaard se propone, tal como se puede leer en su página web, “desocultar un fragmento del tiempo existente dentro de la zona”⁶⁰. Para ello, el artista se sirve de un método que él mismo describe como una estratificación del tiempo sonoro (“*sonic time layering*”). Siguiendo el mismo procedimiento que Lucier pero sin hacer resonar el espacio a través de la voz o cualquier otro tipo de sonido, Kirkegaard revela las fuerzas y las intensidades invisibles que se ocultan en el interior del espacio. Si bien, en un sentido poético-metafórico, el sonido obtenido pretende remitir a la radioactividad y a la memoria perdida de estos espacios

⁶⁰ Más información sobre el disco *Four Rooms* de Jacob Kirkegaard en el siguiente enlace: <https://fonik.dk/works/4rooms.html> (enlace consultado el 10 de noviembre de 2023).

abandonados y marcados por la tragedia, lo que realmente se escucha en las cuatro composiciones que se incluyen en el disco de Kirkegaard es la manifestación sonora de las diversas materialidades que están presentes en el espacio y que, durante el proceso de realización, son reveladas e integradas en la pieza.

De nuevo, el dispositivo de grabación y reproducción empleado para realizar estas cuatro piezas es clave para llevar a cabo la estratificación de lo que Kirkegaard denomina tiempo sonoro; un dispositivo que, por otro lado, también determina el resultado obtenido a través de su propia materialidad. Funcionando a la manera de lo que antes se ha denominado meta-procesador sonoro de carácter cuántico, este dispositivo integrado por un micrófono, un sistema de grabación (en este caso digital) y un altavoz es el que se ocupa de escuchar y transformar lo escuchado. El supuesto fantasma sonoro de la radioactividad y de las vidas que se rompieron en Pripjat en los días posteriores a la catástrofe nuclear es en realidad un flujo de sonido desterritorializado; un fragmento sobre-intensificado de *apeiron* sonoro (o de lo real auditivo, como lo llamaría Cox) en el que las fuerzas y las intensidades de diversas materialidades coexisten y se co-afectan a través de su intra-acción. Entre estas se incluyen también la vibración de las membranas del micrófono y el altavoz, así como el voltaje eléctrico que circula a través de los circuitos de la grabadora a la manera de un circuito *matérico-pneumo-eléctrico*.

A diferencia de *I am sitting in a room*, la pieza de Kirkegaard elude completamente el factor humano y todo su contenido sonoro es el resultado de sobre-intensificar las frecuencias resonantes de los propios espacios a partir de la reproducción de los fragmentos de silencio grabados en su interior. Explica Kirkegaard que, para evitar cualquier tipo de interferencia causada por su presencia, ponía en marcha sus aparatos y justo a continuación abandonaba el lugar dejando que el dispositivo de grabación y reproducción hiciera su trabajo en un espacio desierto y completamente libre de toda presencia humana. La ausencia de una voz o de cualquier otro sonido añadido implica que todo lo que se escucha en cada una de las cuatro piezas incluidas en *Four Rooms* es la resonancia de la propia habitación sobre-intensificándose a sí misma en un proceso de *feedback* (aparentemente) silencioso.

Lo que se escucha en estas piezas son las frecuencias resonantes naturales de cada espacio articuladas no por el habla como en el caso de Lucier, sino por el *apeiron* sonoro que habita en ellos y por la resonancia de éste sobre las superficies y los objetos presentes en el espacio. En este sentido parece justo reconocer que, después de todo,

tal vez la radioactividad presente en el espacio sí participa, aunque sea de forma extremadamente leve, en el proceso de creación de la obra. También así los diversos objetos esparcidos por el espacio, dejados atrás durante la evacuación y que después de todos estos años todavía prestan sus superficies a la reflexión de las fuerzas y las intensidades que se revelan a través de la sobre-intensificación del silencio tenso y radioactivo que reina en cada uno de estos cuatro lugares. O también, incluso, la vegetación que desde hace décadas crece descontroladamente en los parques y los jardines abandonados de Pripjat y que, mecida por el viento, produce un levísimo rumor; un sonido de fondo continuo que, si bien resulta prácticamente inaudible para los oídos humanos, no deja de hacer vibrar la membrana ultrasensible del micrófono.



Piscina abandonada en la ciudad de Pripjat, uno de los cuatro espacios donde Jacob Kirkegaard realizó su disco *Four Rooms*.

Unos años después de que Jacob Kirkegaard realizara su proyecto *Four Rooms*, la artista e investigadora danesa Stina Hasse creó su pieza *I am Sitting in a Different Room*. Inspirada en *I am sitting in a room*, la pieza de Hasse consiste en una “reapropiación” de la obra de Lucier realizada con el propósito de descubrir en ella “nuevos sentidos”⁶¹. Ejecutada en el interior de la cámara anecoica del departamento de acústica de la Universidad Técnica de Dinamarca, la versión de Hasse investiga el proceso de reproducción y grabación sonora en el interior de este espacio sin resonancia y cómo este mismo proceso “transforma el carácter de la voz, no como espacio, sino como

⁶¹ Más información sobre el proyecto *I am Sitting in a Different Room* de Stina Hasse en: <https://stinahasse.com/Vocal-exploration>. La pieza puede escucharse en el siguiente enlace: <https://soundcloud.com/stinahasse/jeg-star-i-et-lyddodt-rum> (enlaces consultados el 10 de noviembre de 2023).

tecnología”. Este curioso experimento, en el que la experiencia de Lucier en su sala de estar se hibrida con la de John Cage en la cámara anecoica de Harvard, “hace que el [funcionamiento del] dispositivo de grabación, normalmente inaudible, se vuelva audible”.

A diferencia de Kirkegaard, Hasse sí empleó la voz para llevar a cabo su versión. La frase que pronunció (en danés) en el interior de la cámara anecoica fue la siguiente:

Estoy de pie en una habitación diferente a la que tú te encuentras ahora. Es una habitación sin resonancia, una habitación que produce la impresión de ser una habitación plana. Estoy grabando el sonido de mi voz al hablar y luego lo reproduciré en la habitación una y otra vez hasta que la habitación se haya amplificado tanto que cualquier parecido con mi voz, excepto el ritmo, se destruya. Lo que oirás a continuación será la absorción gradual de mi voz por parte de la habitación. No entiendo mi experimento como una demostración de un hecho físico sino, más bien, como una oportunidad para plantear preguntas sobre qué hacen las condiciones físicas del espacio en mi experiencia y en la tuya. Quiero averiguar cómo funciona la absorción del sonido como un fenómeno físico y dinámico así como el conflicto que tiene lugar entre la voz como una representación de mí, como una identidad hablante con rastros sociales y culturales inherentes, y el espacio mientras mi voz se proyecta sobre sus materiales y dimensiones ilusorias. ¿Puedes escuchar la voz fenomenológica?

En su artículo “I am Sitting in a Room: From a listener's perspective”, citado en el apartado 2.3. de la tercera parte, Hasse cita unas palabras en las que Douglas Repetto, uno de sus profesores en el Computer Music Center de la Universidad de Columbia, comenta su obra. El resultado de ésta, señala Repetto,

fue bonito e inesperado. En lugar de resaltar las frecuencias resonantes de la habitación (prácticamente inexistentes), [la pieza] resalta las resonancias de origen tecnológico producidas por el equipo: el ruido electrónico de la grabadora digital, la coloración acústica de los micrófonos, los inevitables silbidos y clics del mundo físico. (Repetto en Hasse 2012: 8)

En el mismo artículo, donde Hasse describe su pieza como una “versión invertida” (Hasse 2012: 8) de la obra de Lucier, la artista también destaca el hecho de que, a pesar de sus resultados inesperados, el experimento también tuvo como resultado un proceso

de abstracción gradual del sonido. Sin embargo, este proceso de abstracción, aclara Hasse, no fue como el que tiene lugar en *I am sitting in a room* sino algo más parecido a la “realización de un hacer y una cosa hecha” [“a performance of a doing and a thing done”] (Hasse 2012: 8). Con esta frase, que Hasse toma prestada de la crítica cultural Elin Diamon, la artista e investigadora parece referirse al doble papel que juega el dispositivo tecnológico en la realización de la pieza. Por un lado, el sistema de grabación y reproducción hace exactamente lo que se le supone, grabar y reproducir, pero por el otro se convierte en la principal fuente de energía y sonido de la pieza: el dispositivo funciona, simultáneamente, como sujeto y objeto de la pieza.

Debido a la ausencia de resonancia en el interior de la cámara anecoica, la frase de Hasse se desvanece rápidamente y a partir de la tercera repetición resulta ya prácticamente inaudible: las paredes recubiertas de espuma fonoabsorbente del espacio amortiguan y finalmente neutralizan las frecuencias de la voz de la artista, de modo que el micrófono ya no puede recoger su reverberación para volver a reproducirla nuevamente a través del altavoz. El proceso de grabación y reproducción continúa unos minutos más y todo lo que se escucha es un debílsimo e incomprensible siseo. Alrededor del minuto ocho de la pieza, sin embargo, se empieza a escuchar un sonido en forma de zumbido puntuado por una serie de altas frecuencias parecidas al sonido de la retroalimentación o *feedback*. Se trata del sonido producido por el dispositivo que integran el micrófono, la grabadora y el altavoz mientras graban y reproducen el sonido de su propio funcionamiento.

Igual que Lucier, Hasse debió escribir la frase que le escuchamos leer en el interior de la cámara anecoica antes de conocer el resultado de su experimento⁶². Es por este motivo que, en su artículo, la artista reconoce la obtención de unos resultados que aun siendo sin duda interesantes fueron, en primer lugar, inesperados. Al comienzo de la pieza la artista describe lo que supone que le ocurrirá a su voz grabada tras ser reproducida de nuevo en el interior de este espacio sin resonancia: “lo que oirás a continuación será la absorción gradual de mi voz por parte de la habitación” avanza Hasse. Sin embargo, sus palabras se desvanecen casi por completo tras la segunda repetición. El propósito de la pieza, señala también en la frase inicial, es averiguar cómo funciona la absorción del sonido, así como el conflicto que se produce entre la voz

⁶² La pieza de Hasse, por lo tanto, se ajusta de manera rigurosa al sentido que John Cage otorgaba a la música experimental. Tal como se explicaba en el apartado 3.1. de la segunda parte de la tesis, la palabra «experimental» era apta para Cage “siempre que se entienda no como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido” (Cage 2002: 13)

entendida como la representación de una identidad y la materialidad del espacio. ¿Puedes escuchar la voz fenomenológica? le pregunta finalmente al oyente Hasse.

Cabe suponer que la voz fenomenológica a la que hace referencia Hasse es la suya propia y que su expectativa inicial al realizar su experimento era que, después de cada nueva repetición y debido a la ausencia de resonancia, la claridad de la pregunta final iría disminuyendo de forma progresiva hasta resultar apenas perceptible: la voz fenomenológica de Hasse, es decir, su voz corporeizada y proyectada en el espacio, deja de ser fenomenológica (y por lo tanto propiamente audible) debido a las particulares características materiales del mismo. Si bien esto ocurre exactamente de este modo a partir de la segunda repetición de la frase, lo que no parecía esperar Hasse era la irrupción de otra voz distinta a la suya: la del propio dispositivo de grabación y reproducción sonora.

Operando en el interior de lo que Douglas Khan denominaba, para referirse al espacio acústico de la cámara anecoica, un afuera infinito, el dispositivo sigue grabando y reproduciendo el ambiente sonoro (desterritorializando un sonido que en realidad está ausente) hasta que se encuentra consigo mismo, es decir, con las intensidades y las fuerzas derivadas de su funcionamiento y de su propia materialidad. Podría decirse, empleando la terminología de Jacques Derrida, que el dispositivo de grabación y reproducción se timpaniza hasta el punto de empezar a grabar y reproducir su propio sonido; a escucharse y a hablarse a sí mismo. Lo que se escucha entonces es, efectivamente, el *feedback* o la retroalimentación del propio sistema.

Tal como lo describió el físico (también danés) Søren A. Larsen en 1911, el *feedback* (denominado fenómeno Larsen en honor a su descubridor) es el resultado de una señal que circula libremente entre el micrófono y el altavoz. La frecuencia del sonido resultante viene determinada tanto por las características del micrófono, el altavoz y el amplificador como por las frecuencias resonantes del espacio y/o la presencia de cualquier otro tipo de sonido en el interior del circuito. A falta de una voz humana o de un silencio denso y resonante como el de los espacios abandonados de Pripjat, el proceso de sobreintensificación de una resonancia inexistente termina revelando el funcionamiento cuántico y la naturaleza material del dispositivo concebido y puesto en funcionamiento por Hasse.

En el siguiente apartado, el cuarto y último de la aproximación post-fenomenológica a *I am sitting in a room*, la argumentación se apartará de la comprensión archi-quiasmática

o afectivo-materialista de la pieza para atender al estatuto del sujeto de ese “I am” con el que empieza la obra de Lucier. Así, dejando de lado el lugar desde el cual habla Lucier y donde se encuentra la persona que escucha la obra respecto el compositor (si en un espacio distinto o en el mismo que él), el interés del siguiente apartado recaerá en las palabras de Lucier entendidas como una forma de habla cogitante, es decir, como un habla que tiene como correlato un oírse hablar o una escucha de sí. Para decirlo en las palabras de Peter Szendy, la voz de Lucier deberá entenderse en este apartado como una *egofonía* a partir de la cual se pueden realizar diversas aproximaciones a la obra.

4. *Am I sitting in a room?*: voz, archi-escritura y metafísica de la presencia

Salvando las distancias, la forma de escuchar y entender la pieza de Lucier que se propone en este apartado guarda ciertas semejanzas con la escucha del psicoanálisis, esto es, una escucha que, tal como la describe Roland Barthes, no espera unos determinados signos clasificados, ni se interesa en lo que se dice o emite, sino en quien habla, en quién emite. Entendida así, una fenomenología de la escucha se corresponde, escribe Barthes, con una “fenomenología de la interioridad” (Barthes 1986: 248). A través de la escucha del acusmaseo Lucier, se prestará atención a su habla cogitante y a su voz entendida como aquel espacio intermedio donde se produce la articulación y el vaivén entre el cuerpo y el discurso. Aplicando este tipo de escucha lo que se pretende captar es, en un sentido parecido a lo que sugiere Denis Vasse, aquello “que el sujeto hablante no dice: [la] trama activa que, en la palabra del sujeto, reactualiza la totalidad de su historia” (Vasse en Barthes 1986: 253).

Si en el segundo apartado de esta cuarta parte se examinaba el proceso de reabsorción entre el cuerpo y el espacio que tiene lugar en *I am sitting in a room*, en este cuarto apartado el punto de partida será precisamente el de la disociación que se produce entre la voz y el lenguaje. Debido al incremento del efecto de la reverberación que se produce con cada nueva iteración de la frase inicial, la voz de Lucier se desprende progresivamente de la concreción significativa que la mantenía sujeta al lenguaje para convertirse en una nueva forma de sonoridad y en una nueva forma de *decir*. A medida que el cuerpo y el espacio se reabsorben, voz y lenguaje, por el contrario, se disocian. Esta disociación entre voz y lenguaje se examinará, en primer lugar, a partir de dos cuestiones íntimamente relacionadas: el borrado de la autoría y la autonomía de la voz más allá del lenguaje.

4.1. Michel Foucault y Roland Barthes: la muerte del autor y escritura homicida

El 21 de diciembre de 1966, Michel Foucault se dirigía a los miembros de la Société Française de Philosophie para tratar la cuestión de la autoría; una temática de la que Roland Barthes ya se había ocupado un año antes en su texto “La muerte del autor”. La conferencia de Foucault, que sin duda conocía el texto de Barthes (aunque no lo menciona), llevaba por título “Qué es un autor”. A continuación, se destacarán diversos aspectos de la conferencia que resultan relevantes en el contexto de esta argumentación y, también, algunas de las cuestiones que Barthes, por su parte, apunta en su propio texto. Tal como se pondrá de manifiesto, la argumentación de ambos autores funciona en paralelo y se complementa. La noción de autor, afirma Foucault,

constituye el momento fuerte de la individualización en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas; también en la historia de la filosofía, y de las ciencias. Aún hoy (...) se consideran estas unidades como escansiones relativamente débiles, segundos, y superpuestos respecto a la unidad primera, sólida y fundamental, que es la del autor y la de la obra (Foucault 1983: 207).

A partir de la idea de “qué importa quién hable” que Beckett esgrime en *Textos para Nada*, Foucault pone de manifiesto una indiferencia que, en el contexto de la escritura contemporánea, representa un principio ético fundamental. Se trata de “una especie de regla inmanente, continuamente reanudada, nunca del todo aplicada, un principio que no marca la escritura como resultado, sino que la domina como práctica”. La escritura de hoy, sostiene el pensador francés, se ha liberado del tema de la expresión, de tal modo que no se refiere sino a sí misma. Sin embargo, “no se encuentra tomada en la forma de la interioridad; se identifica con su propia exterioridad desplegada, lo que significa que es un juego de signos que se ordena menos según su contenido significado que según la propia naturaleza del significante” (Foucault 1983: 207).

A través de esta forma de escritura, observa Foucault, “el sujeto que escribe desaparece continuamente” (Foucault 1983: 207). La escritura significaría, de este modo, la muerte del autor. A diferencia de la epopeya, destinada a perpetuar la inmortalidad del héroe, esta literatura representaría

el sacrificio mismo de la vida; [un] borrado voluntario que no debe ser representado en los libros, puesto que se cumple en la propia existencia del escritor. La obra que tenía el deber de conferir la inmortalidad ha recibido ahora

el derecho a matar, a ser homicida de su propio autor (...). [E]sta relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en el borrado de los caracteres individuales del sujeto que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor no es sino la singularidad de su ausencia; es necesario que haga el papel del muerto en el juego de la escritura (Foucault 1983: 208).

Llegado a este punto, Foucault hace avanzar su discurso un paso más allá y se pregunta sobre el sentido de esa “curiosa unidad” que representa la obra. ¿No se trataría, al fin y al cabo, de lo que ha escrito un autor? ¿Y si es así, entonces, cualquier cosa escrita por un autor debe ser considerada como una obra suya? “La teoría de la obra”, afirma Foucault, “no existe”. Es por este motivo que tratar de privarse del autor para ocuparse directamente de la obra siempre va a resultar una maniobra insuficiente y en última instancia fútil. Al fin y al cabo, señala Foucault, “la palabra 'obra', y la unidad que [ésta] designa, son probablemente tan problemáticas como la individualidad del autor” (Foucault 1983: 209).

Además de la obra, otra noción problemática en la que, sutilmente, se preserva el fantasma del autor, es la de la propia escritura. Parecería, explica Foucault, que “ya no se trata, en efecto, ni del gesto de escribir, ni de la marca (síntoma o signo) de lo que alguien hubiera querido decir; uno se esfuerza en pensar con una profundidad remarcable la condición general del texto, la condición simultánea del espacio donde se dispersa y del tiempo donde se despliega” (Foucault 1983: 209). Esta noción, apunta Foucault, parecería trasponer en un “anonimato trascendental” los caracteres empíricos del autor, manteniendo sus privilegios “bajo la salvaguarda de un “*a priori*”: hace que subsista, en la luz gris de la neutralización, el juego de las representaciones que han formado una cierta imagen del autor” (Foucault 1983: 209). Respecto a la cuestión de la escritura, Barthes parecería algo menos suspicaz que Foucault cuando asegura que ésta se corresponde, en realidad, con un lugar

neutro, compuesto, oblicuo, (...) en el que se acaba perdiendo toda identidad, empezando por la propia identidad del cuerpo que escribe. (...) Cuando un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con el fin de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, (...) la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura (Barthes 1987: 65-66).

Mallarmé habría sido, sostiene Barthes, el primero quien vio y previó en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje “aquél que hasta entonces se suponía que era su propietario”. Es el lenguaje y no el autor, el que habla: “escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad (...) ese punto en el que sólo el lenguaje actúa, 'performa', y no yo” (Barthes 1987: 66-67). A diferencia de la figura del autor clásico, concebido siempre como el pasado de su propio libro, para el escritor moderno, afirma Barthes:

Escribir ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de representación, de “pintura” (como decían los clásicos), sino que más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman un performativo, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y en presente) en la que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el que ella misma se profiere (Barthes 1987: 68-69).

Resulta difícil no reconocer una escritura homicida como la que describen Barthes y Foucault en *I am sitting in a room*. En el apartado 3.2. de la segunda parte de esta tesis, cuando se ponía en relación la pieza de Lucier con 4'33" de John Cage, se ha subrayado la voluntad de ambas obras de desplazar el acto creativo fuera de los límites de la intencionalidad expresiva o representativa del artista. Sin embargo, parecería que en *I am sitting in a room* Lucier hubiera querido aplicar, de forma casi literal, las consideraciones de Foucault y de Barthes: su voz, efectivamente, pierde su origen; el autor se adentra en su propia muerte a través de un acto de borrado voluntario. Resulta interesante en este sentido destacar una anécdota mencionada por Lucier durante una de las conversaciones mantenidas con el compositor durante la realización de esta tesis. Al compositor Cornelius Cardew, explica Lucier,

no le gustaba *I am sitting in a room* porque según él representaba una forma de matar al lenguaje; a una forma de suicidio que no conducía a nada. Le parecía una frivolidad. No sé si esta opinión tenía algo que ver con su ideología maoísta (Lucier, conversación en persona con el compositor, 23 de marzo de 2013).

Por otro lado, coincidiendo con la descripción de Barthes, la escritura (sonora) de Lucier ya no consiste en una simple operación de registro, de constatación, de representación, sino que, efectivamente, parece funcionar a la manera de lo que John L. Austin (uno de los principales representantes de la filosofía oxfordiana a la que Barthes hace referencia) denominaba “expresiones realizativas” (Austin 2009: 193). Tal y como señala Barthes,

la enunciación de este tipo de expresiones no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el que ella misma profiere. No se refiere sino a sí misma, diría Foucault.

A través de su progresiva transformación, las palabras de Lucier prescriben, efectivamente, un proceso, a la vez que se inscriben en ese proceso que ellas mismas profieren. Y lo hacen de un modo lingüístico pero también, durante el transcurso de la pieza, de un modo eminentemente fáctico. Grabadas y reproducidas una y otra vez, son expresión y, a la vez, son acción; son palabras que “dicen” y que, simultáneamente, “hacen”. Es precisamente de este modo que, tal como se apuntaba en el segundo apartado de la tercera parte, la frase de Lucier puede funcionar como una particularísima forma de *Rede* o discurso paralingüístico que opera y dice más allá de los límites del lenguaje convencional.

En el siguiente apartado se profundizará un poco más en esa escritura vocal, paralingüística, autónoma y homicida; un habla que dice y hace por sí misma, completamente liberada del cuerpo de la persona que lo había articulado y del lenguaje que inicialmente contenía. Con el fin de explicar esta particular forma de habla se introducirán algunas cuestiones relativas a la poesía sonora para ponerlas en relación con el funcionamiento de *I am sitting in a room*.

4.2. *I am sitting in a room* como poesía sonora / *text-sound composition*: de lo fónico a lo sónico

La voz humana, señalaba Lucier en una cita en la segunda parte, le pareció el material sonoro más adecuado para la realización de *I am sitting in a room* porque ésta posee un amplio espectro de frecuencias y unos niveles de ruido razonables; empieza y termina de forma clara, ofrece diversos niveles dinámicos e incluye formas complejas. La voz, destacaba también el compositor, es extremadamente personal. En efecto, cada uno es dueño de su voz; podría decirse, incluso, que cada uno es, de forma sinecdóquica, su propia voz. "I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities *my* speech might have", advierte Lucier al principio de la pieza señalando de este modo la relación que su experimento guarda con su voz y con su propia persona.

No cabe ninguna duda, en cualquier caso, de que si Lucier hubiera decidido emplear, tal como había considerado inicialmente, el sonido de uno o más instrumentos musicales en lugar de su propia voz para realizar la pieza, el resultado no habría tenido ni el mismo

interés ni el mismo valor conceptual. Si *I am sitting in a room*, en las palabras de Kyle Gann que se citaban en las primeras páginas de la tesis, se parece más a la obra de un artista conceptual que a la de un músico o un compositor convencional es, precisamente, por el uso que en ella se hace de la voz y de la palabra. También resulta relevante en este mismo sentido que Lucier dudara retrospectivamente sobre la decisión de indicar en las instrucciones para la realización de la pieza que se puede utilizar cualquier otra frase distinta de la original porque, de este modo, se corría el riesgo de que el texto escogido pudiera resultar “demasiado poético”.

Más allá de ser una marca propia e intransferible de cada persona, tanto para ella misma como para los otros, la voz es, junto a la escritura, el principal vehículo y soporte material del lenguaje y el discurso humano. Sin embargo, y de manera ciertamente paradójica, en el proceso de disociación entre la voz y el lenguaje que tiene lugar en el transcurso de *I am sitting in a room*, la frase inicial en el que Lucier explica lo que se propone hacer en su habitación se transforma hasta conseguir un grado de verdad que va más allá de cualquier formulación lingüística y/o de cualquier verdad proposicional. A través de su particular dispositivo, Lucier consigue que el enunciado sea constitutivo de realidad: su frase termina *haciendo* aquello que decía que se iba a hacer. O, para decirlo en palabras de Austin, logra que la descripción del proceso se convierta, también, en su realización.

Aunque la naturaleza y la construcción lingüística de su frase no se ajusta, por supuesto, a la estructura de ese tipo de expresiones que Austin describe en *How to do things with words*, lo que hace Lucier es, precisamente, “pronunciar una expresión que realiza una acción”, de tal modo que esta expresión ya no se puede “concebir simplemente cómo decir algo” (Austin 2009: 50). Sirviéndose de su dispositivo, Lucier hace performar el habla más allá del lenguaje a la vez que enuncia aquello que hace. Y lo consigue, precisamente, al precio de borrar del enunciado todo rastro de lenguaje y todo rastro de verdad proposicional hasta el punto de que, ambos, lenguaje y verdad proposicional, terminarán convirtiéndose a lo largo de la pieza en un simple rastro o una débil huella de ellos mismos.

A través de esta disociación entre la voz y el lenguaje, Lucier pone de manifiesto una polaridad que, de algún modo, es ya intrínseca al acto de hablar mismo; una polaridad entre “las palabras y la boca, entre el lenguaje y la voz [;] entre la voz como presencia o la voz como ausencia” (LaBelle 2010: 129). Tal como señala Mladen Dolar, cualquier forma de “positividad” asociada a la voz, resulta “extremadamente elusiva” si se tiene en cuenta que ésta no es más que una suerte de “misil corporal” o de “excrecencia”

(Dolar 2007: 89); “una pura transitoriedad, nada que pueda fijarse o a lo que sea posible aferrarse, dado que sólo pueden fijarse las diferencias” (Dolar 2007: 50). Sin embargo, señala también Dolar, no puede decirse que la voz esté fuera del cuerpo sin más sino

ubicada en un lugar topológico paradójico y ambiguo, en la intersección del lenguaje y el cuerpo, sin que esta intersección pertenezca a ninguno de los dos. *Lo que el lenguaje y el cuerpo tienen en común es la voz, pero la voz no es parte del lenguaje ni del cuerpo. La voz surge del cuerpo, pero no es parte de él, y sostiene al lenguaje sin pertenecer a él; sin embargo, en esta topología paradójica, éste es el único punto que comparten* (Dolar 2007: 89).

Sin embargo, y debido a esta topología paradójica, la voz sería asimismo “la ilusión por excelencia”; una ilusión “constitutiva de la interioridad, y en última instancia de la conciencia, el yo y la autonomía” (Dolar 2007: 53). O para decirlo en las palabras de Derrida, en las que el doble sentido del verbo francés *entendre* resuena con fuerza:

La voz se oye a sí misma [*La voix s'entend*] —y esto es, sin duda, lo que se llama la conciencia— en lo más próximo de sí como la supresión absoluta del significante: auto-afección pura que tiene necesariamente la forma del tiempo y que no toma fuera de sí, en el mundo o en la "realidad", ningún significante accesorio, ninguna sustancia de expresión extraña a su propia espontaneidad. Es la experiencia única del significado que se produce espontáneamente, del adentro de sí y, no obstante, en tanto concepto significado, dentro del elemento de la idealidad o de la universalidad. El carácter no-mundano de esta sustancia de expresión es constitutivo de tal idealidad (Derrida en Dolar 2007: 53).

La disociación o desarticulación entre habla y concreción lingüística que tiene lugar en *am sitting in a room* se produce mediante una transformación del habla en la que se revela una dimensión prelingüística o postlingüística (paralingüística podría decirse) de la voz. Emancipada del lenguaje y transformada a través de la reverberación, la voz de Lucier se asemeja entonces a aquella “alquimia íntima de la palabra” (Auster 2005: 12) que Hugo Ball trataba de alcanzar mediante sus poemas fonéticos (*Lautgedichte*), una de las primeras manifestaciones de lo que posteriormente se denominaría poesía sonora. La poesía sonora, sugiere LaBelle, sería precisamente una forma de viajar hacia atrás en busca de una voz primigenia, de una “imaginación oral, de una prueba de cómo la voz opera en paralelo con el lenguaje sin llegar necesariamente a las palabras” (LaBelle 2010: 132).

Entendiéndola de este modo, es decir, como un retorno a una forma de y, lenguaje primordial, el sentido de poesía sonora, señala Victoria Silva-Mack, siempre emerge “más-allá-de sí, como acontecimiento de un corpus textual de goce ubicado en la fisura entre la aparición y la desaparición del lenguaje” (Silva-Mack 2019: 2). El sentido de la poesía sonora acontece, pues, como alteridad,

como lo otro del discurso [y como] su diferencia, falta y exceso que se encuentra en el más-allá-de-sí. Así, la creación toma la figura del deseo [y] en consecuencia, (...) la poesía sonora [puede considerarse] como un acontecimiento estético libidinal que halla su ser en la resonancia, el desplazamiento y la movilidad de estar fuera de sí, como una deriva en que el deseo se aplaza de su lugar de origen para aparecer como objeto estético (Silva-Mack 2019: 6).

La de la poesía sonora sería, pues, una voz que “se suelta de la palabra” para devenir un “voz sin ley” (Dolar 2007: 60); una voz que equivale a “lo otro del logos” o “la intrusión de la otredad y el goce” (Dolar 2007: 67). Sin embargo, y de forma paradójica, es en esta misma voz sin ley, en este “resto insensato de la letra” (Dolar 2007: 70), donde también reside el poder y la eficacia ritual para “convertir las palabras en actos”; como si la mera adición de esta voz “pudiera representar la forma originaria de la performatividad” (Dolar 2007: 70). Habría pues en este carácter ambiguo de la voz una tensión que pone de manifiesto que, en realidad, el logocentrismo no debe ir necesariamente de la mano del fonocentrismo. O, dicho de otro modo: una suerte de contencioso de “*la voz contra la voz*” (Dolar 2007: 71).

El ejemplo que Dolar propone para explicar esta ambivalencia inherente a la voz, entendida como soporte del logos pero también como “portadora insensata del goce” (Dolar 2007: 71), es el sonido del *shofar*, un instrumento de viento en forma de cuerno que en la tradición judía se asocia a la voz de Dios. Así, el sonido del *shofar*, parecido al rugido de un animal, funcionaría como una “voz sin contenido que [sin embargo se] adhiere a la Ley [; como un] soporte de la ley, que sostiene su letra” (Dolar 2007: 69). Tal como se lee en el libro del Éxodo, Moisés, en su condición de elegido, era la única persona capaz de dirigirse a Dios, de escuchar su estruendosa voz sin contenido y de entenderle:

Todo el pueblo percibía los truenos y los relámpagos, y el sonido de la trompeta y el monte que humeaba; y viéndolo el pueblo, todos temblaron y se pusie-ron

lejos. Y dijeron a Moisés: Habla tú con nosotros, y nosotros escucha-remos; mas no hable Dios con nosotros, para que no muramos (Éxodo 20:18-19 en Dolar 69).

Volviendo a la voz sin ley de poesía sonora, es habitual que para poder alcanzar esta voz *otra*, alquímica y libidinal; esta forma de vocalización capaz de convertir las palabras en actos que van más allá del lenguaje y del logos, resulta necesario que la voz original

sea tejida a través de máquinas de reproducción, replicación y transmisión: para desmaterializarla hasta recuperar su cuerpo material más profundo, convirtiendo la voz en un objeto sonoro (...), la poesía sonora depende de adiciones protéticas y de hiper-construcciones (LaBelle 2010: 134).

Lejos de tratarse de un objeto sonoro (como la llama LaBelle) en el sentido schaefferiano, la voz de la poesía sonora es una expresión eminentemente acontecimental y ontológicamente evasiva, situada siempre a medio camino entre lo corporal y lo lingüístico, entre lo material y lo inmaterial, entre lo comprensible y lo indecible. El poeta sonoro Henri Chopin, a quién ya se ha hecho referencia en el apartado anterior, expresa esta misma idea cuando pone de manifiesto que, para poder alcanzar una voz de carácter paralingüístico, es necesario separar la voz del lenguaje y también de la “humedad” del cuerpo; una humedad viscosa que remite a aquella topia despiadada, absoluta e irremediable que Foucault describía en el segundo apartado. La voz de la poesía sonora sería, en este sentido, una voz utópica o más bien radicalmente heterotópica; lejos de funcionar como un mero instrumento de pronunciación, en la poesía sonora

la voz se convierte en una realidad sonora que inscribe sus entonaciones. Podríamos decir que cuando abandona el vientre, se libra del agua para aprender a respirar sobre la tierra, una respiración que, con algo de ayuda de nuestras máquinas, nos libera en el aire (LaBelle 2010: 134).

El procesamiento de la voz a través de dispositivos de grabación y/o manipulación sonora (ya se trate de un magnetofón, un gramófono, un dispositivo digital o incluso, como en el caso de Henri Chopin, un simple micrófono) es precisamente lo que hace posible una transformación que Steve McCafferty ha descrito como un desplazamiento o una transición “desde lo fónico hacia lo sónico” (McCafferty 1997:149). Si bien esta transición no siempre requiere necesariamente del uso de dispositivos mecánicos o

electrónicos, su empleo es frecuente y ha resultado determinante para el desarrollo de diversas formas de poesía sonora a lo largo del tiempo. Una de estas manifestaciones es la denominada *text-sound composition*, iniciada en 1967 por el compositor Lars-Gunnar Bodin y el poeta y también compositor Bengt Emil Johnson.

Esta disciplina, si es que realmente se la puede llamar así, recibió su nombre tras la celebración de un encuentro en la ciudad holandesa de Hilversum, donde una serie de poetas y productores radiofónicos se habían reunido con el objetivo de identificar las características comunes entre diversas formas de creación basadas en el sonido, la voz y el lenguaje. Tal como señala Ferran Cuadras, uno de los antecedentes más evidentes de la *text-sound composition* fue la poesía concreta, “un género que tiene en los artistas Öyvind Fahlström y el grupo brasileño Noigandres sus máximos exponentes” (Cuadras 2002: 48). La obra radiofónica de Fahlström *Fåglar i Sverige (Pájaros en Suecia)*, realizada en 1962, fue especialmente decisiva para el posterior desarrollo de la *text-sound composition*.

Si bien, debido a la gran variedad de propuestas que la *text-sound composition* pretendía englobar desde el mismo momento de su creación, resulta bastante difícil establecer con claridad sus líneas maestras, “el veritable sentido de esta manifestación creativa”, señala Cuadras, “viene dada por su denominación [misma]” (Cuadras 2002: 48). La denominación *text-sound composition*, escribe Cuadras,

informa con claridad del tipo de creación que designa. En primer lugar [incluye la palabra] *compositon* (composición), término que inmediatamente asociamos al ámbito de la música y las artes y [también a aquella] actividad que entendemos como una combinación o articulación de elementos (...). Por otro lado, *text* (texto) nos remite inevitablemente al universo de las palabras y el lenguaje. [A] la voz, que nos habla de literatura y ficción, pero también [a] la voz que nos habla de anécdotas personales, de asuntos más cercanos al individuo con la claridad de un vocabulario comprensible pero también, y muy especialmente, con combinaciones inusuales de palabras y fragmentos de palabras, lenguajes desconocidos, otros inventados y, al fin y al cabo, al amplio abanico de posibilidades que ofrece la comunicación verbal. Finalmente, la palabra *sound* (sonido) nos advierte (...) del ámbito en que tiene lugar la composición y sobre todo de cómo la podemos experimentar (Cuadras 2002: 48).

Otro rasgo distintivo de las obras de la *text-sound composition* es precisamente la importancia del dispositivo tecnológico y del altavoz en particular. A diferencia de la poesía concreta, donde la carga interpretativa del poeta tiene un peso específico muy importante, las obras pertenecientes al género iniciado por Johnson y Bodin se basan, primordialmente, en los mismos medios y canales empleados por la música electroacústica. Así, tal como explica Sten Hanson, uno de los principales representantes de la *text-sound composition*, ésta “fue creada por gente que no se consideraban seguidores de la tradición futurista-dadaísta sino usuarios de una nueva herramienta -la cinta magnética en lugar de la máquina de escribir (...). La creación de este tipo de obras no era posible antes de la década de los cincuenta, momento en el que la cinta magnética llegó a las manos de los poetas” (Hanson 2001). Cabe destacar en este sentido la importancia que tuvo en el desarrollo de la *text-sound composition* el Elektronmusikstudion EMS de Estocolmo, donde muchos artistas vinculados a este tipo de creación (tanto suecos como extranjeros) encontraron los recursos necesarios para llevar a cabo sus trabajos.

Hanson, que describe la *text-sound composition* como un “intermedium creado para llenar el área de expresión situada entre la poesía y la música” (Hanson 2001), señala tres parámetros (dos del ámbito de la música y otro del arte del texto) que son característicos del género y que, según su opinión, siempre están presentes en los trabajos más destacados y paradigmáticos de este tipo de creaciones. Estos son: el uso de información lingüística y oral de carácter no semántico, la manipulación temporal y la polifonía. Así, atendiendo tanto a la definición de Hanson como a la descripción de Cuadras, parecería perfectamente correcto considerar *I am sitting in a room* como una obra de *text-sound composition*. Esta consideración, por otro lado, parece todavía más razonable y justificada si se tiene en cuenta que en 1979 el propio Lars-Gunnar Bodin realizó su propia versión de la obra de Lucier para la radio nacional sueca.

Es también significativo en este sentido que Richard Kostelanetz incluyera *I am sitting in a room* en su indispensable antología de artistas americanos vinculados a la *text-sound composition*, titulada *Text-Sound Texts* (ver Kostelanetz 1980: 109), junto a una extensa selección de obras de creadores como Charles Amirkhanian, Annea Lockwood y muchos otros. Si se decide destacar los nombres de Amirkhanian y Lockwood aquí es porque, aun siendo de origen norteamericano, los dos estuvieron directamente vinculados con las actividades del grupo original de la *text-sound composition* y viajaron a Suecia para trabajar junto a sus miembros en las instalaciones del EMS.

Otra de las obras que Kostelanetz incluye en su antología es *I Am That I Am* de Brion Gysin. En el siguiente apartado la obra Gysin se examinará y se pondrá en relación con *I am sitting in a room* para identificar en ambas creaciones diversas de las cuestiones que han sido apuntadas tanto en este apartado como en el anterior al respecto de la autoría, la escritura homicida, la voz y el lenguaje.

4.2.1. Excurso: *I Am That I Am* (1958) de Brion Gysin

Escritor, pintor, poeta, músico e inventor, Brion Gysin fue un estrecho colaborador de William S. Burroughs y uno de los principales impulsores junto a éste de la técnica del *cut-up*, consistente en la acción de recortar diversas palabras de periódicos u otras publicaciones en papel para después reorganizarlas al azar creando un contenido lingüístico completamente nuevo. En una entrevista realizada en 1966 por Conrad Knickerbocker para *The Paris Review*, William S. Burroughs asegura que Gysin fue, hasta donde él sabía, la primera persona en emplear el método *cut-up*:

Un amigo, Brion Gysin, poeta y pintor estadounidense que vive en Europa desde hace treinta años, fue, hasta donde yo sé, el primero en crear cut-ups. Su poema recortado, *Minutes to Go*, fue transmitido por la BBC y luego publicado en un folleto. Estuve en París en el verano de 1960; esto fue después de la publicación allí de *El almuerzo desnudo*. Me interesé por las posibilidades de esta técnica y comencé a experimentar yo mismo. Por supuesto, si lo piensas bien, *The Waste Land* [de T. S. Eliot] fue el primer gran collage recortado, y Tristan Tzara ya había hecho algo en la misma línea. [John] Dos Passos utilizó la misma idea en las secuencias de 'The Camera Eye' en Estados Unidos. Sentí que había estado trabajando hacia el mismo objetivo; por lo tanto, fue una gran revelación para mí cuando vi cómo se hacía (Burroughs en Calder 1982: 263).

Si bien no se trata propiamente de una obra realizada a partir de la técnica del *cut-out*, *I Am That I Am* también se basa en un proceso de reordenación y resignificación de un contenido lingüístico, en este caso a partir de la permutación de las cinco palabras contenidas en la frase del título. Muchos de estos poemas de permutación, tal como los denominaba Gysin, fueron realizados con la colaboración y la asistencia técnica del técnico electrónico y programador informático Ian Sommerville⁶³. En este caso, las

⁶³ Sommerville y Gysin también colaboraron en 1961 en el desarrollo de la denominada *Dreamachine*, un dispositivo de luz estroboscópica fabricado a partir del mecanismo giratorio de un tocadiscos y destinado a influir en la actividad de las ondas alfa del cerebro del espectador. Para poder experimentar el efecto de la *Dreamachine* el espectador debía contemplar las luces producidas por el dispositivo manteniendo sus ojos

palabras “I Am That I Am” se corresponden con la traducción al inglés de la frase bíblica אֶהְיֶה אֲשֶׁר אֶהְיֶה (ehye ’ăšer ’ehye), traducida habitualmente al castellano como “Yo Soy el que Soy”. Según la Biblia, esta fue la respuesta que Dios le dio a Moisés cuando éste le preguntó por su nombre. El relato pertenece al libro del *Éxodo* donde se narra la liberación del pueblo hebreo esclavizado por los egipcios. El pasaje en el que aparece la frase es el siguiente:

Y dijo Moisés a Dios: He aquí que llego yo a los hijos de Israel y les digo: El Dios de vuestros padres me ha enviado a vosotros; si ellos me preguntan: ¿Cuál es su nombre? ¿Qué les responderé? (...) Y respondió Dios a Moisés: YO SOY EL QUE SOY. Y dijo: Así dirás a los hijos de Israel: YO SOY me ha enviado a vosotros (Éxodo 3:14–15).

Al margen del origen de la frase y de la importancia que toma en la obra su connotación religiosa, Gysin explica que, en realidad, la idea para realizar *I Am That I Am*, el primero de sus poemas de permutación, tuvo su origen en la asimetría tipográfica que las palabras muestran cuando se escriben sobre papel:

La idea de las permutaciones se me ocurrió visualmente cuando vi la llamada Tautología Divina impresa sobre papel. Me pareció equivocado, asimétrico. La palabra más larga, That, estaba en el medio, así que todo lo que tuve que hacer fue cambiar el orden de las dos últimas palabras, obteniendo entonces la pregunta: ‘Yo soy eso, ¿verdad?’ [‘I Am That, Am I?’]. El resto vino dado (Gysin 2022: 15).

Basados, como su propio nombre indica, en las reglas de la permutación, el resultado de los poemas permutados de Gysin depende enteramente del número de palabras contenidas en la frase que les sirve como punto de partida. Así, si la frase original estuviera formada por dos palabras, el resultado obtenido serían dos versos posibles (2x1); si la frase inicial tuviera cuatro palabras se obtendrían veinticuatro (4x3x2x1) y si, como en el caso de *I Am That I Am*, la frase contiene cinco palabras el resultado es de ciento veinte versos posibles (5x4x3x2x1). A partir de los versos resultantes de esta operación de permutación, las diversas configuraciones posibles del poema son múltiples y pueden variar según el lugar y el momento de su realización. Así, a diferencia

cerrados en todo momento. Si bien este no es el lugar para hacerlo, sería sin duda interesante analizar los paralelismos que existen entre la investigación de Edmond Dewan sobre la emisión cerebral de ondas alfa, la obra de *Music for solo performer* de Lucier (directamente inspirada por el trabajo científico de Dewan) y el funcionamiento del invento de Sommerville y Gysin.

de un poema ordinario, siempre sujeto al texto, el poema permutado acontece siempre en cada ocasión. Estos poemas, aseguraba Gysin

hacen que las palabras se revuelvan por sí solas; haciendo resonar las palabras de una frase grandilocuente mientras se permutan en una especie de onda expansiva de significados que no parecían tener cuando fueron acuñadas y capturadas en aquella frase (...) Los poetas no tienen palabras 'propias'. Los escritores no son dueños de sus palabras (Gysin en Funkhouser 2007: 39).

El sistema empleado por Gysin remite a las ideas y a la escritura laberíntica de su colega y colaborador William S. Burroughs, quién consideraba el lenguaje como un virus que parasita el cuerpo humano; un intruso que “*usurpa* las características de la vida; [que] puede reproducir sus cadenas informativas dentro del organismo y luego infectar a otros (mediante un proceso que los lingüistas llaman «adquisición del lenguaje»)". Un lenguaje que, como los virus biológicos, “puede, incluso, matar” (Gamerro 2014: 8). Para comprender el sentido de lo que dice Burroughs, advierte Carlos Gamerro, es importante entender que, para el escritor, no se trata de una metáfora ni una comparación sino de una verdad literal. Burroughs “no dice que el lenguaje es como un virus sino que el lenguaje es un virus altamente especializado, porque no sólo no es humano, ni siquiera es terrestre: «El lenguaje es un virus del espacio exterior»” (Gamerro 2014: 8). La forma de protegerse de este virus se encuentra, precisamente, en su propio uso. Así, la tarea del escritor no es otra que la de emplear el lenguaje

como inoculación, como vacuna; la palabra literaria fortifica el organismo contra las formas más insidiosas del mal; las palabras de los políticos, de los militares, de los comunicadores sociales, de los médicos, los psiquiatras... Al igual que en el yoga, en el Zen y en la obra de algunos autores como Beckett, la búsqueda de Burroughs es la búsqueda del silencio, es decir, de manera muy simple, los estados no verbales de la mente, la ausencia de palabras en la conciencia: el estado de silencio equivale a la cura del virus del lenguaje que, a la manera de la cura de los virus no verbales, no se alcanza expulsándolo del organismo sino volviéndolo inocuo; quien la alcanza puede luego coexistir con el invasor sin ser dominado, manejado, dicho por él. Sólo quien ha alcanzado el estado de silencio puede ser dueño de su lenguaje (Gamerro 2014: 8).

La técnica del *cut-up*, que Burroughs tomó prestada de Gysin, es una de las diversas estrategias que el escritor puede emplear para inocularse e inmunizarse del virus del

lenguaje. Lo verdaderamente fundamental de este tipo de ejercicios realizados con diarios, revistas, tijeras, pegamento, magnetófonos y otros utensilios y dispositivos, es la posibilidad de un cambio o toma de conciencia. Pero no es que la toma de conciencia lleve a la acción; la toma de conciencia es ella misma la acción (cfr. Gamarro 2014: 9). La finalidad de este tipo de ejercicios sería, tal como señala Adolfo Vásquez Rocca, la creación de una escritura parasitaria y replicante, es decir, un texto “como tejido en perpetuo urdimiento, como un tejido que se hace, se traba a sí mismo y deshace al sujeto en su textura”; un texto que no deja de “desplazar, diferir, des-estructurar [y] diseminar” (Vásquez Rocca 2014: 4-5). Así, los textos laberínticos de Burroughs

proliferan sin principio ni fin como una plaga, se reproducen y alargan en sentidos imprevisibles, son el producto de una hibridación de muy diversos registros que no tienen nada que ver con una evolución literaria tradicional, sus diferentes elementos ignoran la progresión de la narración y aparecen a la deriva desestructurando las novelas de su marco temporal, de su coexistencia espacial, de su significado, y posibilitando que sea el lector quien acabe por estructurarlas según sus propios deseos (Vásquez Rocca 2014: 4).

En la escritura parasitaria y replicante de Burroughs, señala Vásquez Rocca, reina lo híbrido y la fusión de lo contradictorio; un caos que pone de manifiesto la fascinación por los residuos y por un flujo verbal que nos lleva al hundimiento y a la pérdida. O, como se decía hace un momento, a un retorno al silencio. La aspiración última de este caos será encontrar un lenguaje inagotable; un lenguaje sin expresividad alguna cuya clausura sobre sí mismo lo vuelva inclasificable, cada vez más igual a sí mismo, y, por esa razón, más intratable que nunca (cfr. Vásquez Rocca 2014: 7). Tal como explica el propio Burroughs en *La generación invisible*, uno de los textos incluidos en el libro *El ticket que explotó*, la grabadora es un instrumento ideal para crear y desplegar este tipo de lenguaje inagotable e intratable. A través de la manipulación de las palabras grabadas, éstas pueden ser “interrogadas y obligadas a revelar sus contenidos ocultos” (Burroughs 1998: 226), cortando las “líneas verbales de asociación controlada” y produciendo una “liberación fisiológica” del lenguaje (Burroughs 1998: 229). Al fin y al cabo, una grabadora, asegura Burroughs,

es una sección exteriorizada del sistema nervioso humano (...) [Usando la grabadora] puedes aprender más sobre el sistema nervioso y dominar mejor tus reacciones que pasándote veinte años en postura de loto o perdiendo tiempo en el sofá del analista (Burroughs 1998: 233).

Esta liberación fisiológica de la palabra a través de un lenguaje replicante y parasitario que reclama Burroughs está ya presente perfectamente puesta en práctica en *I Am That I Am*. Aunque, tal como ya se ha señalado, Gysin no empleó para su realización ni una grabadora ni ningún otro dispositivo similar, la frase inicial sí fue procesada por la computadora de Ian Sommerville para someterla a un proceso de permutación del que resultaron un total de 120 versos posibles. Exactamente igual que el gramófono que describía Friedrich Kittler en el apartado anterior, el algoritmo permutativo creado por Sommerville no era capaz de entender las palabras que le se le introducían ni de procesarlas como tales. Así, del mismo modo que el gramófono desterritorializa el sonido de un modo que el oído humano no es capaz, el sistema empleado para la realización de *I Am That I Am* funciona como una herramienta de desterritorialización del lenguaje, separándolo de cualquier sentido prefijado y dotándolo, como decía Cox al respecto del sonido grabado, de una existencia flotante.

Tomando las cinco palabras con las que Dios se presenta a Moisés y sometiéndolas a una reescritura basada en la permutación, Gysin se reapropia de la letra de la ley divina (del nombre del padre podría decirse en términos lacanianos) para transformarla mediante un proceso de desarticulación y desacralización de su sentido original. Sirviéndose de este mecanismo de purga semántica, la ley divina y el logos son expulsados de las palabras que integran la frase *I Am That I Am* para reformularlas de ciento veinte maneras distintas (ciento diecinueve si se excluye la original) bajo la forma de una escritura sin ley, como diría Dolar, o de aquello que Silva-Mack describe, en relación a la poesía sonora, como el acontecimiento de un corpus textual de goce ubicado en la fisura entre la aparición y la desaparición del lenguaje.

Independientemente del orden de las cinco palabras en cada uno de los versos, y debido al hecho de que las partículas “I” y “am” están duplicadas en la frase original, las construcciones “I am” o “Am I(?)” se repiten constantemente, dando lugar a una suerte de discurso obsesivo y egocéntrico. Las palabras de la frase bíblica se convierten así en el material de un sacrílego poema procesual donde la inescrutable voz de dios (solo comprensible, supuestamente, por Moisés) es suplantada por la de un individuo mortal y de carne y hueso que, a través del recitado, afirma y se pregunta sobre su propia condición de sujeto. En la más conocida de las versiones recitadas de la pieza, realizada por el propio Gysin⁶⁴, la voz es sometida, además, a una serie de manipulaciones electrónicas que modifican su sonido natural, acelerándola y añadiéndole un efecto de

⁶⁴ La versión de *I Am That I Am* recitada por el propio Gysin puede escucharse aquí: https://www.youtube.com/watch?v=rL-jdITvRkk&ab_channel=lutheranheresy (enlace consultado el 10 de noviembre de 2023).

reverberación. Debido a estas modificaciones, hacia la mitad de la grabación, las palabras dejan de ser comprensibles. Hacia el final de la pieza, sobre el sonido de la voz manipulada de Gysin, la voz del poeta reaparece para seguir declamando algunas permutaciones más de las cinco palabras de la frase inicial. Transcurridos aproximadamente cuatro minutos y medio desde su inicio, el poema termina con la solemne afirmación “I Am That I Am”.

A pesar de sus múltiples diferencias, pueden identificarse entre *I Am That I Am* y *I am sitting in a room* diversos paralelismos que merece la pena destacar. En primer lugar, tanto el poema de Gysin como la pieza de Lucier contienen y empiezan con las palabras “I am”, estableciendo así en ambos casos un incuestionable carácter de *ego sum*. Por otro lado, el lenguaje se somete en las dos obras a un proceso de manipulación y purga semiótica donde las palabras son vaciadas de su sentido original y finalmente obliteradas por un flujo sonoro no-verbal: una voz desprendida del logos y de la ley; un resto insensato de la letra onto-teológica. Asimismo, en ambas creaciones, sus autores (y también intérpretes) se dirigen al oyente hablando en primera persona mientras someten su propia habla a una serie de transformaciones mediante las cuales, sinécdoquicamente, parecerían querer hacerse desaparecer a sí mismos. Como si quisieran inmunizarse, como sugiere Burroughs, del virus del lenguaje, Gysin y Lucier se autoinmolan mediante una forma de escritura sonora, parasitaria y homicida que los convierte en un simple rastro o una huella acusmática, apenas distinguible, de ellos mismos.

Si algo se pone de manifiesto tanto en la obra de Gysin como en la de Lucier es que la poesía sonora, aquella parcela del campo expandido del sonido que Seth Kim-Cohen incluía en su diagrama pero prefería dejar en manos de sus “colegas en el ámbito de la teoría y la historia de la literatura”, representa una forma de creación sonora inagotable en cuanto a las múltiples posibilidades que ofrece a la palabra y al habla para expandirse más allá de lo estrictamente lingüístico. Es precisamente en este ámbito donde la voz adquiere una autonomía completamente inédita respecto a la palabra, permitiendo que la voz y el habla puedan decir de modos radicalmente nuevos. Mediante la desterritorialización y la diseminación sonora de su propia habla, Gysin y Lucier se adentran con sus obras respectivas en el mismo territorio que Hugo Ball había inaugurado a principios del siglo pasado con sus poemas fonéticos (*Lautgedichte*), destinados a la exploración de la alquimia íntima de la palabra.

Ball, Gysin o Lucier coinciden, en definitiva, en un uso de la voz y del lenguaje que renuncia a la pretensión de veracidad del significante entendido en los términos de la lingüística, *intensificando* la heterogeneidad de sentidos, cosas y realidades que el signo lingüístico, según Derrida, siempre trata infructuosamente de unificar y contener (cfr. Derrida 1971: 25). Como si se tratara de la esponja que Derrida describe en *Signéponge* cuando escribe sobre la poesía de Francis Ponge, el uso que Ball, Gysin o Lucier (así como muchos otros poetas y creadores sonoros antes y después que ellos) hacen del habla, de la voz y del lenguaje permite poner

el nombre propio fuera de sí, lo borra y lo pierde, también lo contamina para convertirlo en nombre común, lo contamina [poniéndolo] en contacto con lo más patético, indescriptible [y] hecho para retener toda suciedad. (...) [P]ero al mismo tiempo la esponja puede conservar el nombre, absorberlo, refugiarse en sí misma, guardarlo. [La esponja] mantiene insaciablemente el agua limpia y el agua sucia. [La esponja es, pues,] indecisa e indecible. No porque contenga lo sucio o lo inmundo, sino porque es lo suficientemente ambigua como para mantener tanto lo sucio como lo limpio (Derrida 1984: 65).

Sin dejar de lado la cuestión de la voz, en el siguiente apartado se introducirá el concepto de “acusmacer” (“*Acousmètre*”) propuesto por Michel Chion en el ámbito de la teoría cinematográfica. Obtenida a partir de la contracción de las palabras “acusmática” (“*acousmatique*”) y “ser” (“*être*”), el concepto de acusmacer hace referencia a aquel tipo de personaje del que se escucha la voz sin que éste pueda ser visto. Este concepto, que servirá para analizar el funcionamiento de la voz y su relación con las nociones de presencia y ausencia, se pondrá en relación tanto con *I am sitting in a room*, en el apartado 4.4., como con las dos piezas tratadas a modo de excursión en los apartados 4.4.1. y 4.4.2.

I AM THAT I AM
 AM I THAT I AM
 I THAT AM I AM
 THAT I AM I AM
 AM THAT I I AM
 THAT AM I I AM
 I AM I THAT AM
 AM I I THAT AM
 I I AM THAT AM
 I I AM THAT AM
 AM I I THAT AM
 I AM I THAT AM
 I THAT I AM AM
 THAT I I AM AM
 I I THAT AM AM
 I I THAT AM AM
 THAT I I AM AM
 I THAT I AM AM
 AM THAT I I AM
 THAT AM I I AM
 AM I THAT I AM
 I AM THAT I AM
 THAT I AM I AM
 I THAT AM I AM
 I AM THAT AM I
 AM I THAT AM I
 I THAT AM AM I
 THAT I AM AM I
 AM THAT I AM I
 THAT AM I AM I

I AM AM THAT I
 AM I AM THAT I
 I AM AM THAT I
 AM I AM THAT I
 AM AM I THAT I
 AM AM I THAT I
 I THAT AM AM I
 THAT I AM AM I
 I AM THAT AM I
 AM I THAT AM I
 THAT AM I AM I
 AM THAT I AM I
 AM THAT AM I I
 THAT AM AM I I
 AM AM THAT I I
 AM AM THAT I I
 THAT AM AM I I
 AM THAT AM I I
 I AM I AM THAT
 AM I I AM THAT
 I I AM AM THAT
 I I AM AM THAT
 AM I I AM THAT
 I AM I AM THAT
 I AM AM I THAT
 AM I AM I THAT
 I AM AM I THAT
 AM I AM I THAT
 AM AM I I THAT
 AM AM I I THAT

Brion Gysin: *I Am That I Am* (fragmento de la lista de permutaciones incluida en el libro de Gysin *Let the Mice in*, publicado por Dick Higgins en 1973)

4.3. Acusmaser (y anacusmaser) Lucier

Tanto en *La voz en el cine* como en *La Audiovisión*, dos de sus textos más conocidos sobre temática cinematográfica, Michel Chion describe una figura, la del “acusmaser” (*Acousmètre* en francés), que resulta muy útil para examinar el funcionamiento de la voz en *I am sitting in a room* y cómo ésta se articula conceptualmente con las cuestiones de presencia y ausencia. En el ámbito cinematográfico, cuando una presencia acusmática (es decir una presencia sonora de la que no se observa ni la fuente ni el origen) se corresponde con una voz a la que no se le ha podido asignar un rostro, el espectador se encuentra frente a “un ser de un tipo particular, una especie de sombra parlante y actuante a la que llamamos *acusmaser*, es decir, un ser acusmático” (Chion 2004: 32). El acusmaser es, pues, aquel personaje

cuya posición en relación con la pantalla se sitúa en una ambigüedad y un talante especial (...). Ni dentro ni fuera (en relación con la imagen): dentro no porque la imagen de su fuente -el cuerpo, la boca- no está incluida, pero tampoco fuera porque no está abiertamente situada en *off*, en un estado imaginario que recuerde el del conferenciante o el del charlatán de feria (voz de narrador, de presentador, de testigo), y a la vez porque está implicada en la acción, siempre en peligro de ser incluida en ella (...). [Los acusmases] son una categoría de personajes con pleno derecho. propios del cine sonoro, y cuya particularísima presencia se sostiene en el seno de la imagen por su misma ausencia (Chion 1998: 124).

El jefe de la organización criminal en *El testamento del doctor Mabuse* (Fritz Lang, 1933), la madre de Norman Bates en *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), el falso mago en el *Mago de Oz* (Victor Fleming, 1939) o el ordenador HAL 9000 en *2001: una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968) son algunos de los acusmases más célebres de la historia del cine. Independientemente de su condición ontológica (de aquello que realmente *son* o *no son*) lo que todos estos personajes acusmáticos tienen en común es una presencia que se reduce al sonido de una voz; una voz que vagabundea por la superficie de la imagen, “al mismo tiempo dentro y fuera, en busca de un lugar donde asentarse” (Chion 2004: 35). Otra de las principales características del acusmase son los poderes que le confiere su invisibilidad. Así, “la voz más anodina de todas las acusmáticas se reviste de poderes mágicos, por lo general maléficos y en escasas ocasiones tutelares” (Chion 2004: 35). Estos poderes, señala Chion, pueden reducirse fundamentalmente a cuatro: la ubicuidad, el panoptismo, la omnisapiencia y la omnipresencia.

El acusmase, sin embargo, siempre se encuentra bajo la amenaza de perder estos poderes a causa de lo que Chion denomina *desacusmatización*. Basta con que la persona o el ser que habla sin ser visto se *desacusmatice*, es decir, se deje ver introduciendo su cuerpo en el encuadre o campo visual, para que el acusmase

pierda su fuerza, su omnisapiencia y, naturalmente, su ubicuidad. A eso lo podríamos llamar *desacusmatización*, [una] especie de acto simbólico, [de] encarnación de la voz, que confiere al acusmase el destino de los mortales, puesto que le asigna un lugar y le dice: «Este es tu cuerpo, morarás en él y en ninguna otra parte», al igual que en los ritos funerarios se dice al muerto: «Ya no estarás errante, pues ésta es tu tumba» (Chion 2004: 39).

La desacusmatización, escribe Chion en otro lugar,

puede llamarse también in-corporación; es en efecto una especie de reclusión de la voz en los límites circunscritos de un cuerpo, que la domestica y desactiva sus poderes (Chion 1998: 125).

El acusmaseo puede describirse entonces como un “ser-voz” (Chion 2004: 37), una “voz-yo” (Chion 2004: 57), una “voz sin cuerpo” (Chion 2004: 43), una “voz en *off*” (Chion 2004: 55) y, también, atendiendo a sus poderes, “una voz que ve” (Chion 2004: 45). Su desacusmatización, como señala Chion, representa la supresión de estos rasgos y, en última instancia, el fin o la muerte del propio acusmaseo como tal. El acusmaseo se convierte así en un “*Anacusmaseo*” (Chion 2004: 47). Resulta interesante, por otro lado, que tanto en el caso de *El testamento del doctor Mabuse*, del *Mago de Oz* o de *2001: una odisea del espacio* (aunque sin duda podrían señalarse más ejemplos), cuando el acusmaseo es finalmente desacusmatizado se descubre que éste empleaba o incluso era él mismo un dispositivo técnico capaz de emitir el sonido de una voz y de crear con ésta la ilusión de una presencia humana. En estos casos el acusmaseo se revela como una *acusmáquina*. Pero, ¿De dónde surge la acusmáquina?, se pregunta Chion. Surge precisamente “del cese de la voz. Como si fuera el propio acusmaseo el que se convirtiera en acusmáquina” (Chion 2004: 49).

La constatación de la ausencia de un ser de carne y hueso detrás del acusmaseo que termina por revelarse como acusmáquina acentúa un “carácter funerario” (Chion 2004: 55) de la voz acusmática que ya Proust había descrito en *En busca del tiempo perdido* cuando el protagonista de la novela, después de hablar por teléfono con su abuela, se lamenta y dice:

Qué presencia tan real es esta voz tan próxima -¡en la separación efectiva!-. ¡Pero también anticipación de una separación eterna! A menudo, al escucharla así, sin ver a la persona que me hablaba de lejos, me parecía que aquella voz clamaba desde las profundidades de las que nunca se emerge, y supe de la ansiedad que un día se apoderaría de mí, cuando llegara una voz así (sola, separada de un cuerpo al que jamás volvería a ver) a murmurar a mi oído palabras que habría querido besar cuando pasaran por unos labios que eran ya polvo eterno (Proust en Chion 2004: 55).

Otro ejemplo perteneciente al ámbito de la literatura donde la voz acusmática revela inequívocamente su carácter necrológico se encuentra en el cuento “El extraño caso del Sr. Valdemar” de Edgar Allan Poe. La historia comienza cuando el moribundo Ernest Valdemar, el protagonista del relato, accede a ser sometido a una sesión de hipnosis en su lecho de muerte. Transcurrido un largo periodo de tiempo durante el que el proceso hipnótico parece haber detenido a la muerte, un inerte y cadavérico Valdemar le suplica con una voz de ultratumba y sin mover los labios a su hipnotizador: “¡Por el amor de Dios... pronto... pronto... hágame dormir... o despiérteme... pronto despiérteme! ¡Le digo que estoy muerto!” (Poe 2010: 144). Es a partir de estos dos ejemplos que Chion se pregunta:

¿Acaso la voz, sobre todo en el cine, no tiene una relación de proximidad con el alma, con la sombra, con el doble, con esas réplicas insustanciales del cuerpo, separables del mismo, que sobreviven a su muerte y que, a veces, incluso se separan de él en vida? Cuando no es la voz del muerto, la voz en *off* del narrador suele ser la del casi muerto, la del que ha llegado al término de su vida y sólo aguarda la muerte (Chion 2004: 55).

Antes de dar por terminada la revisión de la noción de acusmaseo que propone Chion, es importante hacer mención de dos códigos o criterios técnicos imprescindibles para que la voz-yo pueda funcionar efectivamente como tal. Para que el espectador pueda identificarse con esta voz y apropiarse de ella, escribe Chion, la voz del acusmaseo “ha de estar encuadrada y registrada” de tal manera “que le permita funcionar como eje de la identificación, resonar dentro de nosotros como si se tratase de nuestra propia voz, como una voz en primera persona” (Chion 2004: 59). Para que esto ocurra es imprescindible, en primer lugar, que entre la voz y el micrófono exista una “*proximidad máxima* (...) [capaz de] crear una sensación de intimidad con la voz, de modo que no se perciba distancia alguna entre ella y nuestro oído. Dicha proximidad se percibe a través de indicios sonoros prácticamente infalibles de *presencia* y de *definición*” (Chion 2004: 59).

Directamente relacionado con lo anterior, otra condición indispensable para que la voz-yo del acusmaseo pueda desplegarse y operar de manera efectiva es aquello que Chion describe como criterio de opacidad o, lo que es lo mismo, una completa ausencia de reverberación que pueda envolver la voz y “crear la sensación de un espacio en el que [ésta] quedaría englobada” (Chion 2004: 59). Para que la voz-yo resuene dentro de nosotros como si fuera nuestra, apunta Chion, “no se debería inscribir en un espacio

particular y sensible. La voz tiene que ser en sí misma su propio espacio". De lo contrario, "la voz-yo, que es *envolvente* e *insinuante*" se convierte en una voz "*englobada* y *distanciada*", dejando de ser un sujeto con el que se identifica el espectador y pasando a ser "una voz-objeto que se percibe como un cuerpo en un espacio" (Chion 2004: 59).

Aun tratándose de un concepto que pertenece al ámbito de la teoría cinematográfica, la figura del acusmaseo permite identificar y describir diversos aspectos interesantes en relación al funcionamiento de la voz en *I am sitting in a room*, tanto en su versión en forma de grabación sonora como en su ejecución en directo. En el primero de los dos casos, la voz de Lucier se deja escuchar, igual que la de los diversos acusmaseros cinematográficos enumerados más arriba, como una voz-yo; como una especie de sombra parlante y actuante cuya presencia, en las palabras de Chion, se sostiene por su misma ausencia. Por el contrario, en la versión en directo de la pieza Lucier se muestra frente al público de forma desacusmatizada, sin esconder su cuerpo y desocultando también cualquier posible forma de secretismo respecto al proceso de realización de la obra.

Sin embargo, si se tienen en cuenta los dos criterios técnicos que Chion señala como indispensables para que la voz del acusmaseo funcione como es debido, se advierte inmediatamente que en la versión acusmática de *I am sitting in a room* el segundo de ellos es infringido desde la primera repetición de la frase inicial. Lejos de mantenerse *encuadrada* y *registrada* y de *ser en sí misma su propio espacio*, la voz de Lucier resuena en el espacio de la habitación, convirtiéndose en una presencia sonora *englobada* y *distanciada*. Ahora bien, cuando esto ocurre, la voz de Lucier no se convierte simplemente, como señala Chion, en una voz-objeto que se percibe como un cuerpo en el espacio, sino que desborda asimismo esta descripción. Así, la transformación de la voz en *I am sitting in a room* desafía la noción de acusmaseo de un modo parecido a cómo problematiza también (como se ha descrito en el primer apartado de la tercera parte) la noción de objeto sonoro que Pierre Schaeffer propone a partir de su propia elaboración de la filosofía de Husserl.

Este encaje problemático entre la noción de acusmaseo y el papel que juega la voz de Lucier en *I am sitting in a room* permite revisar de nuevo la cuestión de la aproximación fenomenológica y post-fenomenológica a la obra y de cómo estas dos comprensiones aparentemente opuestas funcionan de manera simultánea durante el transcurso de la pieza. Podría decirse que, en un sentido estricto, el habla de Lucier sólo funciona como

la de un verdadero acusmaseo cuando el compositor pronuncia su frase por primera vez, manteniendo, como prescribe Chion, una proximidad máxima entre su voz y el micrófono. Esta proximidad transmite una presencia y una definición que permiten el establecimiento de una relación de intimidad con el oyente, haciendo resonar la voz-yo del acusmaseo Lucier dentro de aquel. De algún modo, podría decirse, éste es el único momento propiamente fenomenológico de *I am sitting in a room*.

A medida que el dispositivo integrado por el micrófono, el magnetófono y el altavoz comienza a sobreintencionar e invertir el orden fenomenológico mediante aquello que ha sido descrito en el primer apartado de la cuarta parte como un archi-quiasmo, el acusmaseo Lucier empieza a transformarse en un anti-acusmaseo o, en las palabras de Chion, en un anacusmaseo. En este caso, sin embargo, la transformación en anacusmaseo no consecuencia de un proceso de desacusmatización en el que Lucier revela su cuerpo o su rostro (tal como sí sucede en una ejecución en directo de la pieza) sino el resultado de una transfiguración o rarificación ontológica de la voz que quiebra el dualismo establecido por Chion entre la voz-yo del acusmaseo y una voz-objeto que se percibe como un cuerpo en el espacio. La voz de Lucier no se corresponde ni con la una ni con la otra si bien, de algún modo, también parece corresponderse con ambas simultáneamente. La voz de Lucier se convierte así en la manifestación de la carne del mundo bajo la forma de un archi-quiasmo vocal; o, para decirlo en términos afectivo-materialistas, un ensamblaje vibratorio y trans-ontológico que reúne las voces de una multiplicidad de agencias materiales humanas y no humanas haciendo resonar sus fuerzas, intensidades y afectos.

Tal como escribe Brian Kane (aunque en este caso, como se ha apuntado antes, en relación a la obra *Presque Rien* del compositor Luc Ferrari), el oyente de *I am sitting in a room* debe negociar la relación aporética entre *écouter* y *entendre* y el espaciamento o *différance* entre sentido y sensación. Es en este mismo sentido que Kim-Cohen, siguiendo a Derrida (y justo antes de contradecirse a sí mismo como se ha explicado en la segunda parte), sostiene que un arte sonoro conceptual debe involucrar tanto lo no coclear como lo coclear y la huella constituyente de cada uno en el otro. Así, la voz que Lucier despliega a través de su dispositivo en *I am sitting in a room* podría describirse, derridianamente, como una especie de *voz-différance*, situada entre lo fónico y lo sónico, entre lo coclear y lo no coclear, entre lo fenomenológico y lo anti-fenomenológico; una voz no simbolizable que desborda toda posibilidad de representación, situada entre la voz-yo del acusmaseo y la resonancia de un cuerpo convertido en un (como ya se ha explicado, imperfecto) objeto sonoro.

En un sentido equivalente a lo que Derrida señala al respecto de la *différance*, para poder escuchar y *entender* esta voz “es preciso dejarse llevar aquí a un orden (...) que resista a la oposición (...) entre lo sensible y lo inteligible” (Derrida 2010: 41). Se trataría, en definitiva, de aplicar sobre la pieza de Lucier una escucha radicalmente *plástica* (para emplear el término de Peter Szendy) que permita *entender* el habla paralingüística y heterotópica que se pone en operación en *I am sitting in a room*. Una forma de habla que, igual que la propia *différance* derridiana, es decir, igual que aquello que no es “ni una palabra ni un concepto” (Derrida 2010: 39), no pertenece “ni a la voz ni a la escritura en el sentido ordinario y [se encuentra tendida] entre palabra y escritura, más allá también de la familiaridad tranquila que nos liga a la una y a la otra, a veces en la ilusión de que son dos (Derrida 2010: 41).

Como si estuviera describiendo (parecería que casi literalmente) la singular transformación vocal que se despliega espacio-temporalmente en *I am sitting in a room*, Derrida escribe que la *différance* se constituye siempre en un intervalo y que, “decidiéndose dinámicamente” en este intervalo, es aquello

que podemos llamar espaciamiento, devenir-espacio del tiempo o devenir-tiempo del espacio (temporalización). Y es esta constitución del presente, como síntesis “originaria” e irreductiblemente no-simple, pues, *sensu stricto*, no-originaria, de marcas, de rastros de retenciones y de protenciones (...) que yo propongo llamar *archi-escritura, archi-rastro o diferencia [différance]*. Esta (es) (a la vez) espaciamiento (y) temporización (Derrida 2010: 48-49).

En el siguiente apartado se explicará cómo el funcionamiento y la particular topología de la *voz-différance* de *I am sitting in a room*, surgida de lo que, en unos términos similares a los de Derrida, se ha denominado *archi-quiasmo*, permite identificar en la pieza de Lucier algunos aspectos de la crítica derridiana a la metafísica de la presencia que el pensador francés identifica en la fenomenología de Edmund Husserl y de Martin Heidegger.

4.4. *I am sitting in a room* como trampa narcisista: egofonía, *mise en abyme* sonora y repetición

Aunque en la segunda parte de la tesis ya se han apuntado diversas similitudes y diferencias entre el trabajo de John Cage y el de Lucier, resulta útil señalar aquí algunos paralelismos de tipo más específico entre la experiencia de Cage en el interior de la

cámara anecoica de Harvard y la del (*an*)acusmase Lucier que (se) habla y (se) escucha en *I am sitting in a room*. Preguntado por estos paralelismos en la primera de las dos conversaciones mantenidas en persona con Lucier, el compositor respondía:

Lo cierto es que no recuerdo haberme parado nunca a pensar [en los paralelismos entre *I am sitting in a room* y la experiencia de Cage en la cámara anecoica], pero es cierto que existe un parecido entre ambas situaciones. Sin duda. (Lucier, conversación en persona con el compositor, 23 de marzo de 2013).

Aunque, desafortunadamente, durante aquella conversación no se tuvo oportunidad de ahondar más allá en estos paralelismos, las similitudes entre ambas escenas resultan evidentes: dos hombres, solos, se sientan cada uno en una habitación vacía y escuchan. O, mejor dicho: se escuchan *a sí mismos*. Cage no habla, Lucier sí. En busca de la experiencia de un silencio absoluto, Cage termina escuchando por sorpresa los sonidos de su propio cuerpo. Lucier pronuncia una frase y a continuación, igual que Cage, calla y (se) escucha. En ambos casos se produce aquello que Peter Szendy ha descrito como egofonía, una forma de *autoescucha* o una “sonoridad del yo” (Szendy 2015: 57) que él compara precisamente con la experiencia de escuchar una grabación de la voz de uno mismo. Siempre es una experiencia inquietante, escribe Szendy,

escuchar la propia voz grabada, irreconocible (nunca la habíamos escuchado así) y, sin embargo, tan desagradablemente familiar. Me digo a mí mismo: podríamos bautizar como egofonía al extraño efecto de esta escucha de sí (Szendy 2015: 57).

Las primeras cinco palabras pronunciadas por Lucier parecen querer afirmar y corroborar su presencia: “I am sitting in a room...”. En estas palabras, tal como señala acertadamente Douglas Khan cuando describe la obra como el *I-think-therefore-I-am-sitting-to-be-or-not-to-be-in-a-room* of modern composition, resuena el *soy*, el *existo*, del *cogito ergo sum* cartesiano, del que desciende en línea directa aquella conciencia estable e idealmente coincidente con un afuera que defiende la fenomenología de Husserl. Así, dejando de lado el resto de la frase (a la que el compositor, como se ha explicado anteriormente, no concedía demasiada importancia e incluso invitaba a cambiar por cualquier otra), parece que Lucier quiera poner a prueba con su frase la validez de la aserción cartesiana en un estadio subsiguiente, uno que podría enunciarse con la máxima *loquitor, ergo sum* (hablo, luego existo).

Si, tal como se propone aquí, se decide prestar atención, ante todo, al "I am" que da comienzo a *I am sitting in a room*, Lucier parece entonces querer dar voz y aliento a su propia voz-yo; a la voz interior, solitaria y autosuficiente de su pensamiento. Una voz silenciosa que para Husserl es pura expresión sin señal, el correlato de una conciencia; una voz que, en las palabras de Derrida, "no se relaciona más que consigo misma en una proximidad absoluta" (Derrida 1985: 108). Una voz muda que, si tenemos que creer a Husserl, certifica, por sí sola, la presencia y la identidad de un ente que (usando ahora las palabras de Heidegger) se relaciona él mismo consigo mismo (cfr. Heidegger 1990: 65). Una voz que se reduce a la "esfera privada de la conciencia (...), a la vida solitaria del alma" (Camilo 2008: 96) y que representa una función trascendental del lenguaje, superior a la de su uso comunicativo habitual.

Esta voz silenciosa se situaría en el origen de un monólogo interior hecho de "palabras representadas en vez de palabras reales" (Husserl en Camilo 2008: 96); un monólogo continuo que acompaña al sujeto y le permite imaginarse a sí mismo firmemente asentado sobre su conciencia: firmemente *sentado en el interior* de su conciencia podría decirse en alusión al Lucier de *I am sitting in a room*. Derrida considera que esta idea fenomenológica del yo está fundamentada en un "acto de imaginación" y que, en definitiva, el cogito propuesto por Husserl no sería más que "un pseudo-discurso, una falsa verdad" (Camilo 2008: 96). Así planteado, el ego husserliano supondría una refundación de la metafísica, siendo la voz "la base metafísica del logos, la posibilidad histórica de la mentira fundamental" (Camilo 2008: 96). De este modo, "como la idealidad del objeto no es más que su ser para una conciencia no empírica", afirma Derrida,

aquella no puede ser expresada más que en un elemento cuya fenomenalidad no tenga la forma de la mundanidad. La voz es el nombre de este elemento. La voz se oye. Los signos fónicos (las 'imágenes acústicas' en el sentido de Saussure, la voz fenomenológica) son 'oídos' por el sujeto que los profiere en la proximidad absoluta de su presente. El sujeto no tiene que pasar fuera de sí para estar afectado por la actividad de expresión. Mis palabras están 'vivas' porque parecen no abandonarme: [parecen] no caer fuera de mí, fuera de mi soplo, en un alejamiento visible; no dejar de pertenecerme, de estar a mi suposición, sin 'accesorios'. Así, en todo caso, se da el fenómeno de la voz, la voz fenomenológica (Derrida en Camilo 2008: 96).

Por otro lado, la crítica de Derrida también señala que, para Husserl, la referencia de la expresión a un objeto real no es en absoluto necesaria “ni afecta de ningún modo la significación de aquellas expresiones que carecen de ella”, como cuando el fundador de la fenomenología habla de un cuervo blanco o de una montaña de oro. A pesar de no corresponderse con un objeto existente, Husserl sostiene que estas expresiones mantienen su idealidad y su capacidad de significación. Para Derrida este hecho “implica que la ausencia del objeto es estructural al sentido de lo que se dice y, aún más importante, implica la ausencia del sujeto de intuición, es decir, de aquél que habla” (Camilo 2008: 98). “La ausencia de la intuición -y en consecuencia del sujeto de la intuición-”, escribe Derrida,

no es sólo *tolerada* por el discurso, está *requerida* por la estructura de la significación en general, por poco que se la considere *en sí misma*. Aquella está requerida radicalmente: la ausencia total del sujeto y del objeto de un enunciado -la muerte del escritor y/o la desaparición de los objetos que ha podido describir- no impide a un texto «querer-decir». Por el contrario, esta posibilidad hace nacer el querer-decir como tal, lo da a oír y a leer (...). Es por otra parte así como el *ergo sum* se introduce en la tradición filosófica, y como un discurso sobre el ego transcendental es posible. Tenga o no la intuición actual de mí mismo, «yo» expresa; esté o no vivo, *yo soy* «quiere decir» (...). Mi muerte es estructuralmente necesaria al funcionamiento del *Yo*. Que, además, esté además «vivo», y que tenga certeza de ello, esto viene por añadidura al querer-decir (Derrida 1985: 154-55, 157, 158).

Lo que señala Derrida implica que el enunciado ‘yo pienso’, equivalente a ‘yo me hablo’, posee su sentido en tanto que *yo no soy*. *Yo pienso, luego, yo soy*. Es éste, entonces, “un acto de discurso en el que mi existencia es lo no comprobado, o a la inversa, mi no existencia se comprueba: *yo pienso, luego, yo no soy*. [El *dictum* cartesiano] ya no puede ser el enunciado por excelencia, no ostenta ninguna verdad suprema” (Camilo 2008: 99). Aludiendo al cuento *El extraño caso del Sr. Valdemar* de Poe (mencionaba en el apartado anterior y citado, junto a dos fragmentos de la obra de Husserl, al comienzo de *La Voz y el Fenómeno*⁶⁵), Derrida señala que

⁶⁵ La cita de Poe que Derrida incluye al comienzo de *La voz y el fenómeno* es la siguiente: “He hablado a la vez de sonido y de voz. Quiero decir que el sonido era de una silabización distinta, e incluso, terriblemente, espantosamente distinta. El señor Valdemar hablaba, evidentemente, para responder a la cuestión... Decía ahora: ‘—Sí, —no, —estuve dormido, — y ahora, —ahora, estoy muerto’” (Poe en Derrida 1985: 38).

[e]l enunciado «yo estoy vivo» acompaña mi estar-muerto y su posibilidad requiere la posibilidad de que esté muerto; e inversamente. No es esto una historia extraordinaria de Poe, sino la historia ordinaria del lenguaje (...) Aquí entendemos el «yo soy» a partir del «yo estoy muerto» (Derrida 1985: 158).

A partir de lo anterior, y volviendo a *I am sitting in a room*, se puede imaginar entonces a un Lucier escéptico que duda sobre la fiabilidad de esta voz muda e interior a la que Husserl concede el crédito de una presencia y una identidad incuestionables. Un Lucier que, más que al moribundo Ernest Valdemar del cuento de Poe, recuerda a aquellos personajes típicamente beckettianos que Sergio Rojas describe como sujetos “en proceso de constituirse, [cuya] habla fluye intentando determinar al sujeto de la enunciación antes que transmitir un contenido de conciencia a un destinatario externo” (Rojas 2013: 40). Un ejemplo paradigmático de estos personajes es el protagonista del relato *Compañía*, inmerso en una oscuridad desconocida e inescrutable y a quien, de vez en cuando, entre largos silencios, le llega el sonido de una voz desconocida (y acusmática) que habla (¿le habla?) desde algún lugar impreciso. En un momento determinado de la narración esta voz sin rostro o acusmática parece referirse a este mismo personaje sumido en la duda y en la oscuridad, como un

inventor de la voz y de su oyente y de sí mismo. Inventor de sí mismo para hacerse compañía. Déjalo estar. Habla de sí mismo como de otro. Dice, hablando de sí mismo: «Habla de sí mismo como del otro» (...) Se imagina a sí mismo para hacerse compañía. Déjalo estar. La confusión también es compañía hasta cierto punto (Beckett 1999: 24-25).

Tal como cabe esperar de un relato de Beckett (quién, merece la pena recordarlo, esgrimía aquello de “qué importa quién hable”), no es posible establecer de un modo concluyente si la voz que el protagonista de *Compañía* escucha en la oscuridad es su propia egofonía o la voz de una tercera persona que se manifiesta en forma de acusmática. Así, la diferencia fundamental entre este personaje y Lucier es que, en el caso del segundo, es él mismo quien, inequívocamente, pronuncia las palabras que dan comienzo a *I am sitting in a room*. Lucier, no *lo deja estar*, como le aconseja la voz que habla en la oscuridad al personaje del relato de Beckett. En cualquier caso, el Lucier que se sienta en su habitación para grabar su voz y hacerla resonar una y otra vez (“again and again” en sus propias palabras) sigue guardando cierta semejanza con aquellos personajes típicamente beckettianos “cuya existencia se define por la

operación de un repliegue del yo sobre sí mismo, desde un mundo que parece no responder pregunta alguna ni corresponder a ninguna expectativa” (Rojas 2013: 43).

Ahora bien, si el personaje de *Compañía* oye una voz (oye voces, para decirlo en un sentido más general), como si se tratara de una alucinación psicótica, Lucier oye, en cambio, *su* voz y se siente (se *re-siente*) mediante una forma de autoescucha de signo más bien narcisista. Oírse hablar, o simplemente oírse, escribe Mladen Dolar, puede entenderse, efectivamente, “como una formula elemental de narcisismo que se necesita para producir la forma mínima de un yo” (Dolar 2007: 53). De este modo, podría decirse que en la particular egofonía de Lucier opera algo similar a aquella rudimentaria forma de narcisismo del niño pequeño

que se adosa a la voz y que cuesta precisar, ya que parece carecer de todo soporte externo. Es el primer movimiento de "autorreferencia" o "reflejo de sí" que aparece como una pura autoafección en lo más íntimo de sí (Dolar 2007: 54).

En el interior de la cámara anecoica, John Cage calla y escucha la resonancia, absoluta e inevitable, de su propio cuerpo: la resonancia de su íntima *topia despiadada* como diría Foucault. Cage se encuentra, inesperadamente y por accidente, consigo mismo. Lucier, en cambio, habla y se oye hablar como si quisiera dotar de aliento a la voz silenciosa y solitaria del cogito, de *su* cogito, tratando de reencontrarse así consigo mismo: de hacerse compañía a sí mismo como el protagonista del relato de Beckett. Lucier se busca a sí mismo como acusmase, como un *acusmase egofónico*. Piensa en voz alta y se busca; piensa en voz alta *porque se busca, para buscarse. Loquutor, ergo sum?* Ésta es la pregunta que parecería sonar y resonar en su soliloquio; una pregunta que, necesariamente, y a diferencia de la de Descartes, debe formularse en voz alta. Lucier se habla a la vez que despliega aquello que Peter Szendy describe, en un léxico reconocidamente derridiano, como “la *expropiación* que opera en [toda forma de] escucha”. Porque, dado que se trata aquí de la voz, pero también por supuesto del oído, es necesario señalar que

la pulsión de apropiación [de la escucha] está de algún modo aumentada o exasperada [*intensificada*] por su misma imposibilidad. Lo audible como tal es frágil y puntual. Como una burbuja, y es justamente por eso que el oído es siempre el teatro de un *querer-tener*, de un deseo notablemente intenso e insistente de guardia, posesión o dominio (Szendy 2015: 59).

Para decirlo con Jean-Luc Nancy, el Lucier de *I am sitting in a room* es un sujeto a la *escucha-de-sí*; un sujeto que, a diferencia de aquel otro que mira (o se mira), es un "sujeto resonante (...). [Un sujeto que] siempre está todavía por venir, espaciado, atravesado y convocado por sí mismo, *sonado* por sí mismo" (Nancy 2007: 46). Es precisamente por ello, apunta Nancy, que el sujeto de la escucha o el sujeto a la escucha "no es un sujeto fenomenológico; vale decir que no es un sujeto filosófico y que, en definitiva, tal vez no sea sujeto alguno" (Nancy 2007: 47). Escuchar, escribe también Nancy en un fragmento en el que el pensador parece estar describiendo de forma sorprendentemente precisa la pieza de Lucier, es siempre

ingresar en la espacialidad que, *al mismo tiempo*, me penetra: pues ella se abre en mí tanto como entorno a mí, y desde mí tanto como hacia mí: me abre en mí tanto como afuera, y en virtud de esta doble, cuádruple o séxtuple apertura, un «sí mismo» puede tener lugar. Estar a la escucha es estar *al mismo tiempo* dentro y fuera, estar abierto *desde* afuera y *desde* adentro (...) En esta presencia abierta y sobre todo abriente, en la separación y expansión acústicas, la escucha se produce *al mismo tiempo* que el acontecimiento sonoro (Nancy 2007: 33-34).

Es también Nancy quién, en un texto donde se reúnen las transcripciones de una serie de conferencias dedicadas a la cuestión del sujeto, lo describe, de forma decididamente beckettiana, a partir de "su inestabilidad en cuanto sub-jeción, [a partir de] su posición por debajo que implica la ausencia de todo otro *suppositum* o *substantia* y que termina por no ser ya de ninguna manera *posición*" (Nancy 2014: 8). Eso que, a falta de otro término, denominamos sujeto, escribe el filósofo francés,

no "es" nada que pueda tratarse como el sujeto de atribuciones posibles (...) sino que "es" solamente en el movimiento que lo expone al mundo, es decir, a las posibilidades de sentido (...) lo que adviene es que el existente se deshace de toda pertenencia, asignación y propiedad para enviarse, dirigirse, dedicarse a... nada distinto al hecho mismo de existir, de estar expuesto a reencuentros, a sacudidas, a encadenamientos de sentido. Cada vez es un "advenir", un "producirse" y un "jugarse" en el que seguramente puede reconocerse un "sí mismo" pero solo reconociendo al mismo tiempo que ese "sí mismo" (ese sujeto) se encuentra infinitamente alejado, arrojado detrás y delante, por el choque mismo del "advenir" (Nancy 2014: 9).

El yo de Lucier podría entenderse, como apunta Nancy en otro lugar, como un yo “situado en la absoluta anterioridad de su puntualidad (...). [Un] 'yo' [que] sale de la boca, de 'su' boca” (Nancy 2017: 8). Y del mismo modo que el sujeto que se mira debe servirse del reflejo de un espejo, el sujeto que escucha siempre está expuesto a (y requiere de) una resonancia, aunque sea la suya propia, la de su cuerpo, como en el caso de Cage. Es en este sentido que la pieza de Lucier puede pensarse como un juego de reflejos sonoros o, incluso, por qué no, como un *autorretrato sonoro*. De hecho, entendida así, *I am sitting in a room* cumpliría con aquello que Nancy, en un cuarto texto todavía, señala, precisamente, como lo más propio del retrato: su articulación en torno a “una figura que es, propiamente, en sí misma, el fin de la representación” (Nancy 2006: 14). Más aún: el propio funcionamiento de la obra sería el perfecto equivalente sonoro de aquello que Nancy considera como lo único que podría aparecer, de forma admisible, en un autorretrato pintado, esto es, “la acción misma de pintar (...), cuya representación consume el retorno-a-sí y que, al mismo tiempo constituye dos veces el *sujeto* del cuadro” (Nancy 2006: 15).

Como se explicaba más arriba, parecería que mediante este autorretrato sonoro o, en cualquier caso, esta *ex-posición* (en un sentido heideggeriano) acusmática, Lucier pronuncia y convoca (*convoca pronunciando*) su voz interior, arrancándola de la esfera privada de la conciencia, de la vida solitaria del alma, donde la situaba Husserl, para dotarla de auténtica audibilidad y resonancia. Lucier arrastra hasta la facticidad sonora aquel monólogo solitario de la conciencia que Derrida describe, precisamente, como “la operación del «oírse hablar»” (Derrida 1985: 136). A diferencia de las palabras silenciosas e inmediatamente próximas de la voz del cogito (y para decirlo retomando los términos de Derrida), Lucier *deja caer sus palabras fuera de él mismo, fuera de su soplo, dejando así de pertenecerle*. Lucier deja que sus palabras se deslicen fuera del espacio anecoico de la conciencia, haciéndolas resonar en su habitación como si se tratara de una *egofonía ectópica y reverberante*.

Como apunta Gustavo Celedón en su análisis de *I am sitting in a room*, son palabras que *expresan*, pero llevando la expresión a su extremo; “a lo que [ésta] tiene precisamente de expresión [; que invitan al oyente a] oírla, a ella, en tanto expresión, diferenciándola de lo expresado” (Celedón 2020: 8). Palabras, pues, que no se limitan a aquel *querer-decir* vacío que Derrida identifica en la voz de la conciencia sino palabras que, como dice Szendy, funcionan, más bien, como un *querer-tener*; o, más aún, como un *querer-hacer*. Como si se propusiera demostrar la falsa estabilidad fenomenológica del monólogo mudo y solitario de la conciencia, Lucier invoca su voz interior a través de

un soliloquio solitario para, a continuación, capturarla y procesarla a través de su dispositivo archi-quiasmático.

Es a través de este dispositivo, como diría Merleau-Ponty, que el *sí mismo* y el *no-sí mismo*, lo visible y lo invisible, se enroscan entre ellos e intensifican (se *sobre-enroscan entre ellos* y *sobre-intensifican*) su estructura circular y reversible. Tal como escribe Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible*, ya no se sabe quién habla ni quién escucha: si Lucier, la habitación o el ensamblaje que forman ambos junto al resto de materialidades y agencias involucradas en el proceso. Lucier (y con él sus oyentes) se adentra, como diría Graham Harman, en aquel horror de la fenomenología que el filósofo americano pone en relación con el cosmicismo lovecraftiano.

Ahora bien ¿Cómo debe interpretarse, entonces, en relación con el proceso de invocación y sonorización de la voz interior de Lucier, esta sobrecarga o inversión de la fenomenología que se pone en marcha con la primera repetición del soliloquio de Lucier? Si, tal como se sugería más arriba, la resonancia de la voz de Lucier funciona, efectivamente, como el equivalente sonoro del reflejo en un espejo, la pregunta anterior puede responderse a partir de una figura perteneciente al ámbito de la pintura y la óptica (o más precisamente la catóptrica). La sobrecarga o la inversión de la fenomenología que tiene lugar en *I am sitting in a room* puede ser entendida como el resultado de una particular *mise en abyme* sonora. Del mismo modo que dos espejos contrapuestos multiplican hasta el infinito el reflejo de la persona o el objeto que se sitúa entre ambos, el dispositivo de Lucier multiplica *ad infinitum* la resonancia de su voz-yo.

Para poder examinar con más detalle las semejanzas entre el reflejo de un sujeto en el espejo y la resonancia de una voz-yo emitida y escuchada a la manera de lo que antes se ha descrito como una egofonía ectópica, resulta conveniente volver a acudir a Mladen Dolar y a su comprensión de la voz en relación al narcisismo. El espejo, escribe Dolar,

cumpliría la misma función [que el oírse hablar]: proporcionar el soporte mínimo necesario para producir el reconocimiento de sí, la completud imaginaria que se le ofrece al cuerpo múltiple (...) Sin embargo, puede considerarse que la voz en cierto sentido es aún más impactante y más elemental: si la voz es la primera manifestación de vida, ¿no es acaso el oírse a sí mismo, y reconocer la propia voz, una experiencia que precede al reconocimiento de sí en el espejo? (Dolar 2007: 54).

Ahora bien, tal como se ha venido poniendo de manifiesto en todas y cada una de las diversas aproximaciones realizadas a la pieza de Lucier a lo largo de la tesis, la sobre-intensificación o inversión fenomenológica resultante de lo que se acaba de describir como una *mise en abyme* sonora siempre termina complicando (y haciendo más interesante) cualquier tipo de análisis de la obra. Sucede así también con el aparente isomorfismo conceptual entre la contemplación del reflejo de uno mismo en el espejo y el oírse hablar. Así como la imagen del cuerpo u objeto que se sitúa entre dos espejos contrapuestos se multiplica y se abisma pero mantiene sus características, la *mise en abyme* sonora que se despliega en *I am sitting in a room* termina disolviendo la voz de Lucier, haciendo que ésta se desprenda del lenguaje y se *des-sujete* del sujeto cogitante. La voz se transforma de este modo en una expresión sonora paradójica que, si bien *expresa*, ya no sostiene ni idealidad ni identidad.

Como si se tratara del personaje de un relato de Beckett, Lucier termina abismándose y perdiéndose en el interior de su egofonía transfigurada: el dispositivo archi-quiasmático *des-sujeta* al sujeto Lucier. O, como diría Nancy, el sujeto Lucier revela no haber sido nunca ya, de ninguna manera, posición. De nuevo, el análisis de Mladen Dolar permite explicar cómo y porqué la *mise en abyme* sonora de Lucier funciona como una especie de *trampa narcisista* que atrapa y engulle a Lucier en la resonancia de su propia voz. A diferencia de lo que ocurre con el reflejo de uno mismo en el espejo, apunta Dolar, la escucha de la voz propia funciona como

una auto-afección que no es re-flexión, ya que parece carecer de una pantalla que pueda devolver la voz, una pura inmediatez donde uno es tanto el emisor como el receptor sin abandonar la pura interioridad. En una engañosa transparencia de sí, uno coincide en ambos roles sin fisura y sin necesidad de mediación exterior alguna. Podríamos llamar a esto, por llamarlo de algún modo, el espejo acústico⁶⁶ (...), sin soporte especular externo alguno. No hay necesidad de reconocimiento en la propia imagen externa, y uno puede allí ver el núcleo de la conciencia con anterioridad a cualquier reflejo o reflexión. La reflexión exige rebotar contra una superficie externa, y la voz no parecería necesitar de esto. En cuanto existe una superficie que devuelve la voz, la voz adquiere una autonomía que le es propia e ingresa en la dimensión del otro; se convierte en una voz diferida, y el narcisismo se desmorona (Dolar 2007: 54).

⁶⁶ Tal como lo acredita Dolar en su texto, *El espejo acústico* es el título de un libro de la teórica del cine estadounidense e historiadora de arte Kaja Silverman. La referencia bibliográfica completa es: Silverman, Kaja. 1988. *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press.

En su ensayo *De los espejos*, Umberto Eco apunta diversas cuestiones que también resultan útiles para interrogar y entender el funcionamiento de la *mise en abyme* sonora que se despliega en *I am sitting in a room* y cómo ésta contribuye al des-sujetamiento o desmoronamiento del acusmacer egofónico Lucier. ¿Es la imagen refleja un signo?, se pregunta Eco al principio del ensayo. “Las imágenes especulares”, resuelve, “no son signos y los signos no son imágenes especulares” (Eco 1988: 29). Exceptuando el caso particular de los espejos deformantes, capaces de producir “procesos definibles como semióticos” (Eco 1988: 29), el espejo es por definición un “designador rígido”. “Si el espejo « nombra »”, escribe Eco,

nombra un solo objeto concreto, nombra uno cada vez y siempre y sólo el objeto que tiene delante (...). En otras palabras, sea lo que fuere una imagen especular, está determinada, en su origen y en su existencia física, por un objeto, que llamaremos el referente de la imagen. En el intento extremo de encontrar aún una relación entre imágenes especulares y palabras podríamos comparar la imagen del espejo con un nombre propio (...). [Pero] ni siquiera los nombres propios remiten directamente a un objeto cuya presencia determine su emisión (...). [H]ay diferencias entre una imagen especular y un nombre propio. O más bien, la imagen especular es *nombre propio absoluto*, tal como es icono absoluto (...) Al faltar la condición de absoluto, todo designador rígido que no sea una imagen especular (...) se vuelve un designador «flácido» (Eco 1988: 23).

Aunque de, algún modo, puede recordar al funcionamiento de las antiguas máquinas catóptricas o espejos teatrales⁶⁷, el dispositivo que opera en *I am sitting in a room* difiere radicalmente de los trucos realizados con espejos, así como de la *mise en abyme* en su forma especular. Así como el reflejo del sujeto situado entre dos espejos contrapuestos se multiplica hasta el infinito en cada uno de ellos sin alterar el referente de la imagen, creando así un ejército de *yoes* al servicio de la causa narcisista, la *mise en abyme* en la que se sitúa Lucier termina por hacerlo desaparecer en la resonancia de su propia voz. El espejo, tal como señala Eco, “no «traduce»” (Eco 1988: 18); la resonancia, en cambio, es una forma de producción semiótica y, por lo tanto, sí lo hace. En realidad, y

⁶⁷ “Desde la Antigua Grecia”, escribe Almudena López Villalba en su artículo *Dentro del espejo. La máquina catóptrica o espejo teatral*, “los primeros científicos que se dedicaron al estudio de la óptica idearon sistemas de espejos planos enlazados con distintos ángulos que denominaron máquina catóptrica o espejo teatral. El jesuita Athanasius Kircher recuperó dichas investigaciones para construir sus diferentes cajas catóptricas y teatros ilusorios. Gian Lorenzo Bernini, en su faceta como director y escenógrafo, utilizó falsos espejos mezclando realidad y ficción para generar «la maravilla» y el entretenimiento del público”. Para una explicación detallada sobre el funcionamiento y la historia de las máquinas catóptricas o espejos teatrales ver: López Villalba, Almudena. 2019. “Dentro del espejo. La máquina catóptrica o espejo teatral” en *Acotaciones*, 42. Enero-junio, p. 15-36.

para decirlo en las palabras de Derrida, la sobre-intensificación de la resonancia en *I am sitting in a room* representaría una forma de traducción radicalmente “abusiva” (Derrida 1989: 59).

Además de refutar la equivalencia entre la contemplación del reflejo de uno mismo en el espejo y la escucha de la voz propia, parecería adivinarse también en el funcionamiento de *I am sitting in a room* una suerte de puesta en práctica o performance de la crítica derridiana a la comprensión husserliana del signo. Lejos de funcionar por separado, esta refutación y esta performance se dan en la pieza de Lucier de forma conjunta y articulada, implicándose de forma recíproca la una con la otra. Si la integridad del signo, y en último término su comprensibilidad, dependía para Husserl de una inmediata proximidad al logos y al cogito, como si se tratara de un reflejo inmanente de la conciencia, para Derrida, en cambio, el signo siempre está sometido a la *différance* y por lo tanto constitutivamente diferido respecto aquello que supuestamente designa. El signo husserliano presupone una plena significación y una plena correspondencia con su referente, tal como ocurre con la imagen reflejada en un espejo. Podría decirse, por lo tanto, que el signo de Husserl tiene una estructura catóptrica.

El correlato de este signo catóptrico, de este *designador metafísicamente rígido* podría decirse parafraseando a Eco, sería para Derrida aquella voz inmediatamente próxima a la conciencia que no se relaciona más que consigo misma. Confinada a la esfera más estrictamente privada del cogito (pura expresión sin señal), se trata de una voz desprovista de toda resonancia y de cualquier otra forma de relación factual con la exterioridad y la mundanidad. Una voz que no deja *ni puede dejar caer* las palabras fuera del soplo del sujeto: una voz muda y, por lo tanto, irremediablemente *anecoica*. Es aquí donde Lucier, como si quisiera darle la razón a Derrida, parece llevar a cabo una performance de la crítica que éste le dedica a Husserl, desplegando aquello que antes se ha denominado una *voz-différance*; una voz que, como si se tratara de una esponja sonora (un designador decididamente más flácido que un espejo), absorbe la heterogeneidad *extra-cogitante* para ponerla a resonar a través de su propia habla y junto a ella.

El dispositivo archi-quiasmático que se pone en operación en *I am sitting in a room* funciona entonces a modo de lo que Derrida tal vez accedería a describir como una particular forma de *archi-escritura* o *archi-rastro* que inscribe, con cada nueva iteración de la frase, la huella de una huella. Una archi-escritura (doblemente, triplemente, cuádruplemente... *archi*, dependiendo del número de repeticiones de la frase) que

incorpora “todo aquello que el habla, para su conformación, debió siempre controlar (el ruido mismo, el eco, la resonancia, etc.)” (Celedón 2020: 8). Lo que se escucha en *I am sitting in a room* a medida que Lucier empieza a reproducir y regrabar su voz es

una suerte de espectro, una a-referencialidad que no obstante pretende alcanzar un grado de expresividad mayor que todo discurso, que toda habla. Esta expresividad hastiada de los campos referenciales, cuya decisión es desprenderse de ellos, se muestra entonces como un cuerpo que está y no está, un cuerpo cuya materia misma pareciera ser inmaterial o, a la inversa, cuya inmaterialidad pareciera ser la materialidad misma (Celedón 2020: 8-9).

Celedón introduce en este punto de su argumentación la figura derridiana del espectro, una noción que resulta muy apropiada para poder pensar, escuchar y *entender* la voz transfigurada de Lucier y, a través de ésta, atisbar todavía otro aspecto o consecuencia del funcionamiento post-fenomenológico de *I am sitting in a room*. El espectro, escribe Derrida,

es algo que no se sabe, y no se sabe precisamente si es, si existe, si responde a un nombre y corresponde a una esencia. No lo sabemos: no por ignorancia, sino porque este no-objeto, este presente no presente, este ser-ahí de un ausente o de un desaparecido, no depende más del saber (Derrida en Celedón 2020: 9).

Convertido en un espectro o una fantasmagoría sonora tejida e invocada a través de una archi-escritura hecha de voz y de resonancia, de lenguaje y sonido, Lucier se des-sujeta de sí mismo como sujeto hablante y cogitante, dejando así de depender de un decir o de un saber. Del mismo modo, como si se tratara de un no-saber compartido, el oyente de *I am sitting in a room* también le pierde la pista y al perdersela *se pierde* él mismo en su propia escucha. Pero no como si se tratara una experiencia originaria derivada de una experiencia inmersiva como la que describen Salomé Voegelin y Stina Hasse sino, justamente, radicalmente *no-originaria* y *des-esencializada*. La *einführung* que se describía en el último apartado de la tercera parte se *espectraliza* y funciona ya al margen de cualquier forma de aserción fenomenológica; de cualquier certeza sobre dónde se encuentra y sobre qué dice Lucier en cada momento desde el interior de su *mise en abyme* sonora. Este espectro habla o, más exactamente, *expresa* sin hablar, sirviéndose de una *voz-différance* que, de algún modo, puede hacer pensar en aquella

silabización distinta, e incluso, terriblemente, espantosamente distinta del hipnotizado y difunto Ernest Valdemar.

Antes de dar por terminado este apartado es necesario dar cuenta del papel que desempeña la repetición en la *mise en abyme* sonora que se ha identificado en *I am sitting in a room*. Para ello se acudirá a un texto de Mladen Dolar, titulado *Remembrance and repetition. Kierkegaard and psychoanalysis*, en el que se examina la cuestión de la repetición y su relación con la voz. Partiendo de las comprensiones de Freud, Kierkegaard y Lacan, Dolar distingue dos formas opuestas de entender la repetición. Por un lado, Freud entendía la repetición como el resultado de una incapacidad para recordar aquello que ha sido reprimido y que retorna a través del acto (*agieren*) inconsciente. Así, el automatismo de la repetición (*Wiederholungszwang*) viene a poner de manifiesto que “la repetición pertenece a un pasado que se abre camino hacia el presente; un pasado que se niega a ser pasado y a ser sepultado”. Así, si repetimos es, según Freud, “porque no podemos recordar” (Dolar 2014: 2).

A diferencia de Freud, Kierkegaard entendía que la repetición y el recuerdo suponen un mismo tipo de paso, pero realizado en direcciones opuestas. Así, “lo que recordamos es algo que ha sido, [algo que] se repite al revés”. Por el contrario, la repetición “es [una forma de] recordar hacia adelante” (Kierkegaard en Dolar 2014: 3). Sin embargo, y aquí reside la radicalidad filosófica de la comprensión kierkegaardiana, si la repetición funciona a la manera de una “memoria prospectiva”, de una memoria que se proyecta hacia adelante en lugar de hacia atrás, entonces se podría decir que en esta particular forma de recuerdo hay “algo que aún no ha sido, (...) una novedad que emerge a través del proceso mismo de la repetición”. La repetición, entonces, no es una fuerza del pasado que nos determina, sino, justamente, “una forma de escapar de esa determinación” (Dolar 2014: 3).

La comprensión de Kierkegaard es, pues, directamente opuesta a la de Freud: “La repetición”, si es posible, “hace a uno feliz, mientras que el recuerdo lo hace infeliz” (Dolar 2014: 4). Cuando se olvida algo uno puede tratar de recordarlo para recuperar el recuerdo perdido, pero esto mismo puede convertirse en la excusa perfecta para, justamente, evadir la propia vida, intentando en vano recuperar algo que está irremediablemente perdido. La vida, para Kierkegaard, siempre estaría del lado de la repetición, no de la memoria: “quien elige la repetición, vive” (Kierkegaard en Dolar 2014: 4). Pero si la repetición no reproduce algo preexistente, ¿qué es exactamente lo que se repite? Kierkegaard responde a través de las palabras de su alter-ego Constantin

Constantius, el signatario de *La repetición*. Tras fracasar en sus diversos intentos para repetir sus experiencias pasadas, Constantius llega a una sorprendente conclusión:

había descubierto que no era posible en absoluto la repetición, y me había convencido de ello abandonándome justamente a toda clase de repeticiones posibles (Kierkegaard 2009: 111).

De este modo, la vivencia de Constantius no consiste en la experiencia de repetir una acción alojada en la memoria o en el reencuentro con un objeto que habría quedado atrás en el tiempo, sino, precisamente, en la constatación de la imposibilidad de reencontrarse nuevamente con aquello recordado para poder repetirlo de nuevo. Así, tal como señala Dolar, no habría una identidad para aquello que se repite: “nada que uno pueda captar, precisar e identificar”. Es precisamente esta imposibilidad de la repetición la que “produce la brecha en la continuidad de la experiencia y el conocimiento donde algo nuevo puede surgir, y donde lo viejo puede transformarse” (Dolar 2014: 7). Es a partir de esta comprensión kierkegaardiana de la repetición que Jacques Lacan elaborará la suya propia para aplicarla al ámbito psicoanalítico.

Para Lacan, al contrario de Freud, la práctica psicoanalítica no consiste entonces en un trabajo basado en una recuperación de los episodios reprimidos a la manera de una suerte de reminiscencia platónica, sino en una práctica que debe acudir a la repetición y a su capacidad para “transformar el pasado y producir lo nuevo” (Dolar 2014: 7). Lo que se aloja en el mismo núcleo de la repetición es, para Lacan, aquello que no puede ser simbolizado y que, por lo tanto, no puede reducirse a un significante. Tratar de simbolizar aquello que se repite equivaldría a reinscribirlo en el ámbito de la memoria: “lo haría disponible, le asignaría un lugar, llenaría la laguna”. Para Lacan se trataría, por el contrario, de conservar lo que se repite como “una brecha que hace descarrilar lo simbólico, [como] una negatividad que no se puede recuperar, algo que no existe del todo, pero que insiste a través de la repetición de los símbolos” (Dolar 2014: 9). En la repetición se produciría, pues, en los términos de Lacan, una irrupción de lo real.

Para ejemplificar esta irrupción de lo real a través de la repetición, Dolar se sirve de un ejemplo que resulta de lo más oportuno en el contexto del análisis de *I am sitting in a room*: el eco que produce una voz. Aunque pudiera parecer que el eco de una voz no es más que “una pálida sombra del original”, en él habría “un excedente, algo que tiene la forma de una respuesta inesperada (como [un] 'menos es más')” (Dolar 2014: 13).

Así, a través del eco, la voz adquiere “un suplemento” que “la desplaza y la transforma” (Dolar 2014: 13), produciendo *algo más* que no estaba en ella originalmente. Tal como apunta Dolar esta es, precisamente, la ironía de la repetición:

uno simplemente repite lo mismo, sin embargo, lo repetido se altera con la repetición: aporta un significado nuevo e inesperado con solo hacer eco (...); o palidece con cada repetición y se vuelve ridículo; o se altera con la repetición y cambia de significado; o es elevado a la dignidad de lo sublime por la mera repetición; tal vez todo esto, de manera impredecible y errática. Lo que está en juego no es sólo la producción de un significado nuevo e inesperado a través del eco, sino más bien una brecha en el significado, y un exceso que habita en esta brecha como si fuera producido por él (Dolar 2014: 13).

Así, si se tiene en cuenta la cuestión de la repetición en los términos que se acaban de explicar, ¿cómo cabría escuchar y entender *I am sitting in a room*? Situándose en el interior de una *mise en abyme* sonora creada a partir de la sobre-intensificación del eco de su propia voz, Lucier se deja atrapar en el interior de una estructura de repetición de signo kierkegaardiano en la que lo único que se repite y se constata es precisamente la imposibilidad de repetir lo inicialmente dicho. Cada nueva iteración de la frase implica el acontecer de algo que aún no había sido; una novedad inesperada que emerge a través del proceso mismo de la repetición. Como si tratara de afirmar su presencia mediante la repetición de su frase una y otra vez, Lucier termina vaciando las palabras de su sentido inicial y transformándolas en un flujo sonoro no-verbal: una sonoridad excesiva en relación a lo simbólico que, a la manera de lo que (parafraseando a Merleau-Ponty) podría llamarse un lenguaje elevado a la tercera potencia, dice de un modo aumentado y suplementado por lo real.

De este modo, sirviéndose de su dispositivo archi-quiasmático, Lucier reafirma y radicaliza aquella afirmación de Kittler según la cual lo real tendría un estatus de fonografía. O, más bien, que el acto fonográfico es en sí mismo una forma de realización o de inserción de lo real en lo simbólico. Así, disolviendo la enunciación de su *ego sum* en la sonoridad excesiva de lo real, Lucier, como se señalaba más arriba, se desujeta de sí mismo. Rindiéndose al efecto de su propia trampa narcisista y a su irónico resultado, Lucier parece llevar a cabo una precisa performance de aquello que Dolar denomina una “ética del eco” y que describe del modo siguiente:

hacerse eco, convertirse en eco [;] tal vez éste sea el mejor antídoto contra la nostalgia del origen perdido y el esfuerzo impotente por recuperar en la memoria lo que siempre nos ha eludido y de lo que estamos irremediabilmente separados (Dolar 2014: 13).

A continuación, y a modo de cierre de esta cuarta y última parte de la tesis, siguen dos excursos dedicados a dos creaciones que, de nuevo, permiten revisar algunos aspectos importantes del funcionamiento conceptual de *I am sitting in a room*. Mientras que la primera de ellas, *Boomerang*, realizada por Richard Serra y Nancy Holt en 1974, es propiamente una obra artística, la segunda, titulada *Am I sitting in a room?*, fue concebida por el autor de esta tesis como un ejercicio de carácter teórico-práctico orientado a revisar el planteamiento y el alcance filosófico de la pieza de Lucier. La decisión de tratar estas dos creaciones por separado no se debe solamente a sus diferencias en términos de estatuto estético y artístico sino al hecho de que, si bien tanto la una y como la otra permiten ahondar en cuestiones distintas relativas a la voz-yo y a su resonancia, cada una de ellas lo hace de un modo diferente y con consecuencias filosóficas también distintas.

4.4.1. Excurso: *Boomerang* (1974) de Richard Serra con Nancy Holt⁶⁸

Si bien el nombre de Richard Serra se asocia normalmente a su trabajo en el ámbito de la escultura, el artista americano también realizó, entre finales de los años sesenta y principios de los setenta, diversas obras de vídeo. Este medio, muy incipiente todavía en aquella época, le permitía a Serra reflexionar sobre cuestiones como la dimensión material del cuerpo y del espacio, la autorepresentación o el funcionamiento del medio televisivo y sus diversas formas de distribuir la información, la imagen y el sonido. Por su parte, Nancy Holt, vinculada principalmente a la práctica del *land art*, también empleó a lo largo de su carrera medios visuales como el cine, el vídeo y la fotografía para examinar las formas de percepción del tiempo y del espacio por parte del espectador. La vídeo-performance de Serra y Holt titulada *Boomerang*⁶⁹ fue realizada y emitida en directo a través de un canal de televisión de la ciudad de Amarillo (Texas) en 1974. Con una duración de poco más de diez minutos, el vídeo muestra un plano corto de Holt

⁶⁸ Si bien la Holt Smithsonian Foundation sugiere que la forma correcta de acreditar la autoría del vídeo *Boomerang* es indicando que se trata de una obra de Richard Serra *con* Nancy Holt, merece la pena señalar que, en un breve texto de 2006 dedicado a la obra, Holt señala lo siguiente: "In 1973 (actual date of work) I choose not to be co-author. I would not make that same choice today". El autor de esta tesis agradece a la conservadora del MACBA Teresa Grandas por su ayuda para recabar este importante dato.

⁶⁹ La versión completa de *Boomerang* está disponible en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=8z32JTnRrHc&ab_channel=JohnMuse (enlace consultado el 10 de noviembre de 2023).

hablando en voz alta mientras, a través de unos auriculares, escucha su propia voz con un retraso de unas pocas décimas de segundo. Este pequeño desfase entre la vocalización de las palabras y su repetición casi inmediata dificulta la capacidad de Holt para hablar y explicar su experiencia mientras ésta es captada por la cámara y el micrófono. Tanto el habla vacilante y llena de hesitaciones de Holt como las expresiones de su cara revelan la dificultad de la artista para poder articular sus pensamientos y verbalizar sus ideas en forma de palabras.

Igual que las de Lucier en *I am sitting in a room*, las palabras de Holt describen la acción que tiene lugar en el vídeo a la vez que se inscriben y participan en ella. Es precisamente esta estructura tautológica y abismada de la voz la que permite realizar un análisis del vídeo poniéndolo en relación tanto con la obra de Lucier como con la noción de egofonía y la crítica de Derrida a la voz fenomenológica. Aunque, tal como ocurre con la obra de Lucier, *Boomerang* sólo cobra verdaderamente sentido cuando se escucha (y, por supuesto, en este caso, se mira), se reproducen a continuación algunos fragmentos del monólogo de Holt para poder examinar, a continuación, diversos aspectos importantes de la obra (el contenido completo del monólogo de Holt puede leerse en el anexo).

Yes, I can hear my echo and the words are coming back on top of me. The words are spilling out of my head and then returning into my ear (...) It puts a distance between the words and their apprehension or their comprehension (...). I find that I have trouble making connections between thoughts (...) I have a feeling that I am not where I am. I feel that this place is removed from reality, although it is a reality already removed from the normal reality (...) The words become like things. I am throwing things out into the world and they are boomeranging back. Boomeranging. Boomeranging back (...) Reflection. Reflection. A mirror reflection (...). I am surrounded by me and my mind surrounds me. My mind goes out into the world and then comes back inside of me. There is no escape. It is a constantly revolving, involuting experience (...) The words leave me and are reflected back into my ear and into your ear. You are hearing and seeing a world of double reflections and refractions.

Para decirlo en los términos de Derrida, las palabras de Holt caen, simultáneamente, *dentro y fuera de sí mismas*. La voz-yo de la artista, que antes de ponerse los auriculares sólo parecía relacionarse consigo misma en una *proximidad absoluta*, deja de funcionar como una forma de auto-afección para convertirse en una voz diferida: en un eco de sí misma. Las palabras, explica Holt en el vídeo, “se convierten en cosas”. La cámara

anecoica de su conciencia, parecería, no tolera la resonancia que supone este alejamiento entre la voz y el cogito, dificultando la correcta “conexión entre sus pensamientos”. El designador rígido del cogito perfectamente autoconsciente (tan rígido, en realidad, que coincide sin distancia alguna con su propio reflejo) se escinde en dos con la introducción de una resonancia que Holt describe, precisamente, como el reflejo de un espejo.

En su artículo “Video: The Aesthetics of Narcissism”, publicado en la revista *October* en 1976, Rosalind Krauss examina diversas obras realizadas con vídeo entre las que se encuentra precisamente *Boomerang*. En su texto, Krauss señala el carácter “endémicamente narcisista” (Krauss 1976: 51) de las obras realizadas con video durante aquellos primeros años del medio y destaca como una de sus principales características el hecho de considerar y emplear el “monitor como [si se tratara de] un espejo” (Krauss 1976: 51). Tal como señala Krauss, otra característica habitual de las obras realizadas en vídeo y directamente relacionada con lo anterior es el recurso del *feedback*, un fenómeno que bien podría describirse como una particular forma de abismamiento. A diferencia de las otras manifestaciones artísticas, escribe Krauss en su artículo,

el vídeo es capaz de grabar y transmitir al mismo tiempo, [pudiendo producir] una retroalimentación instantánea. El cuerpo [del artista] se sitúa entonces entre dos dispositivos que funcionan como la apertura y el cierre de un paréntesis. El primero de ellos es la cámara; el segundo es el monitor, que re-proyecta la imagen del artista con la inmediatez de un espejo. Los efectos [de esto] son múltiples. Y en ningún otro lugar se muestran más claramente que en una cinta realizada por Richard Serra, con la ayuda de Nancy Holt, quien se convirtió en su sujeto dispuesto y elocuente. La cinta se llama *Boomerang* (Krauss 1976: 52).

En el caso del vídeo de Holt y Serra, el uso del monitor y de la cámara para crear un efecto de espejo se hace también extensivo al funcionamiento combinado del micrófono y los auriculares. El resultado de este efecto es, como escribe Krauss, una “hipostatización de las palabras de Holt” que contribuye a crear una especie de prisión en el interior de la cual se produce un “colapso del presente” (Krauss 1976: 53). El sentido de este colapso, señala la crítica, se pone claramente de manifiesto cuando Holt asegura que a la vez que “lanza cosas al mundo” estas le retornan como si se tratara de un boomerang. Debido al espejamiento de su voz, Holt se ve privada de “un sentido en forma de texto: [privada] de sus palabras acabadas de pronunciar; del lenguaje que la conecta con su propio pasado y con un mundo de objetos” (Krauss 1976: 53). Holt se

sitúa así en un espacio en el que, como ella misma expresa, se encuentra “rodeada por sí misma y por su mente”. Este particular espacio o estado de *auto-abismamiento* es lo que Krauss denominará “auto-encapsulación [“self-encapsulation”]” (Krauss 1976: 53).

Precisando un poco más la metáfora catóptrica, podría decirse que, en realidad, más que un simple reflejo ordinario, la escisión que se produce en el interior de la voz-yo de Holt se parece más bien a la imagen duplicada que devuelve un espejo roto con una grieta en su superficie. La irrupción de este reflejo sonoro, de esta segunda voz-yo que se suma a la primera y la interrumpe, le produce a Holt la sensación “de no estar donde está”. *Boomerang* vendría a poner así de manifiesto la intolerabilidad metafísica de un quiasmo entre la conciencia y la voz propia. Como si se tratara de una subversiva archi-escritura interna, este *oírse hablar* diferido de Holt se convierte en una forma de *oír voces*, más parecida a la de la alucinación psicótica o a la del personaje del relato de Beckett que, sin él saberlo, se habla a sí mismo para hacerse compañía.

En el caso de Holt, sin embargo, esta voz se convierte en una compañía indeseada y molesta, convirtiendo la acción que se muestra en el vídeo en una suerte de ejercicio de resistencia fenomenológica. Así como *I am sitting in a room* funciona como una especie de performance dramatizada (un especie de radio-drama, tal como se proponía entender la pieza de Lucier en el primer apartado de la cuarta parte) sobre la crítica derridiana a la voz fenomenológica, *Boomerang* se parece, más bien, a un experimento destinado a demostrar el alcance práctico de esa misma crítica. Dicho de otro modo: así como *I am sitting in a room* se deja escuchar como una historia ficcionalizada (a medio camino entre Segalen, Lovecraft, Poe y Beckett) sobre un sujeto que se deja atrapar por la resonancia de su propia trampa narcisista, *Boomerang* puede entenderse como una especie de *reality-show* en tiempo real sobre la experiencia que supone desafiar las reglas no escritas (sino precisamente habladas) de la metafísica de la presencia.



Richard Serra con Nancy Holt: *Boomerang* (1974)

4.4.2. Excurso: *Am I sitting in a room?* (2017) de Arnau Horta

Concebida como una creación artística pero también, y en primer lugar, como un ejercicio de carácter teórico-práctico, la pieza *Am I sitting in a room?* fue realizada en el marco de la investigación doctoral que esta tesis viene a completar⁷⁰. Así, su inclusión en la lista de obras comentadas a modo de excurso no responde tanto al interés propiamente artístico de la pieza sino a su estrecha relación con algunas de las cuestiones tratadas en las páginas precedentes y muy especialmente en este cuarto apartado de la cuarta parte. Tal como indica su título, *Am I sitting in a room?* propone una revisión (o versión invertida o, mejor aún, una *reversión*) de *I am sitting in a room*.

Del mismo modo que la pieza de Lucier funciona como un registro sonoro y también puede ejecutarse en forma de performance, esta versión cuenta asimismo con dos posibles formas de presentación: en forma de grabación y como instalación sonora *site-specific*. Por otro lado, igual que la obra de Lucier, *Am I sitting in a room?* tiene como punto de partida un texto que explica el funcionamiento y el propósito de la pieza y sirve, a su vez, como material sonoro para la misma. El texto es el siguiente⁷¹:

⁷⁰ La primera versión de la pieza fue realizada en 2017 y seleccionada en aquel mismo año para su emisión en el marco de Radiophrenia, un proyecto dedicado a la creación radiofónica organizado por el Centre for Contemporary Arts in Glasgow. Esta primera versión puede escucharse en el siguiente enlace: <https://soundcloud.com/user-256983313/am-i-sitting-in-a-room> (enlace consultado el 10 de noviembre de 2023).

⁷¹ El texto que se reproduce aquí corresponde a una realización de la pieza en formato instalativo. Para realizar una versión en forma de registro sonoro se deben sustituir las palabras “the same you are in now” por “different from the one you are in now”.

I am sitting in a room, the same you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to reverse it before I play it back into the room again and again. By doing this, the resonant frequencies of the room will reinforce themselves and any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, will be destroyed. After that I will reverse the recording resulting from this process. What you have been hearing from the very beginning are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I don't regard this activity simply as a tribute to Alvin Lucier's *I am sitting in a room* but more as a way to reverse his trick of acousmatic escapism. Just as he seemingly tried to make himself disappear I am trying to do the opposite. And just as Lucier's piece couldn't erase his presence completely this one will not succeed in making me fully present.

La pieza se inicia tal como termina *I am sitting in a room*, es decir, con el sonido que resulta de haber realizado diversas grabaciones y reproducciones de la frase inicial de forma sucesiva en un mismo espacio. A medida que la pieza avanza, al contrario de lo que sucede durante el transcurso de la obra de Lucier, las diversas capas de reverberación que se habían ido añadiendo durante el proceso de realización van siendo sustraídas, de modo que la voz se desprende con cada nueva iteración de este elemento sonoro externo a ella. Podría decirse que durante el transcurso de la pieza aquello que anteriormente se ha denominado archi-quiasmo se va *desentrelazando* progresivamente hasta que, en el último fragmento (que en realidad se corresponde con la grabación original a partir de la cual se desarrolla todo el proceso) lo que se escucha es una voz clara y definida, sin ningún tipo de añadido sonoro: la voz de un acusmaseur *comme il faut* según la definición de Chion.

Si bien el modo de realización es prácticamente idéntico al de *I am sitting in a room*, tanto la forma de presentar el resultado como las consecuencias conceptuales y filosóficas de esta versión invertida difieren sustancialmente de las de la pieza de Lucier. Aunque el procedimiento para la realización de *Am I sitting in a room?* se explica en el texto inicial (reproducido más arriba), es conveniente revisar sus pasos en detalle. En primer lugar, la frase debe ser leída en voz alta y registrada con un dispositivo digital. A continuación, se invierte el archivo obtenido empleando un software de edición sonora, de tal modo que el habla se escuche al revés. Utilizando el archivo de sonido obtenido a partir de la inversión del primero se lleva a cabo el mismo proceso empleado por Lucier en el espacio escogido. Tras haber realizado tantas iteraciones como se desee, estas se editan una detrás de la otra siguiendo el mismo orden de su realización y con el

resultado de esta edición se crea un nuevo archivo sonoro que contenga la secuencia de todas ellas. Finalmente, este archivo se invierte para obtener la versión final de la pieza. Es importante tener en cuenta que, si la pieza ha de tomar la forma de una instalación sonora, todo el proceso de grabación y reproducción deben realizarse en el mismo lugar donde va a tener lugar la presentación.

Tal como sucede con el de *I am sitting in a room*, el texto explicativo de *Am I sitting in a room?* no puede reemplazar en ningún caso la experiencia sonora de la pieza ni permite dar cuenta de lo que ocurre en ella. La pieza, pues, debe ser escuchada en su totalidad para poder ser *entendida*. De hecho, la explicación acerca de su funcionamiento y su propósito sólo se hace comprensible hacia el final (a medida que la voz se desprende de su resonancia), de tal modo que la escucha de la pieza hasta el momento de su “resolución” resulta también necesaria e inevitable por motivos puramente *estructurales*. Realizada, como se explicaba más arriba, como un ejercicio teórico-práctico, la revisión o *reversión* de *I am sitting in a room* lleva por título una paráfrasis interrogativa del título de ésta: *Am I sitting in a room?* Tal como sugiere su título, el objetivo de este ejercicio es el de examinar las cuestiones de presencia y ausencia e identificar cómo ambas participan y dan sentido tanto a la pieza de Lucier como a su versión invertida.

Si en *I am sitting in a room* Lucier parece desaparecer mediante aquello que en su momento se describió como un truco de escapismo acusmático, en *Am I sitting in a room?* se plantea lo contrario: un desocultamiento o aparición progresiva del acusmático que se esconde en el interior de la amalgama sonora con la que se inicia la pieza. Sin embargo, ¿Desaparece realmente Lucier en *I am sitting in a room* o, más bien, se convierte, como se sugería anteriormente, en un espectro; en una huella de sí mismo? ¿Puede decirse, en sentido contrario, que el acusmático que se deja escuchar al final de *Am I sitting in a room?* aparece realmente más allá de lo que Chion denomina “ser-voz” o “voz-yo”? En este mismo sentido, ¿si se decide entender *I am sitting in a room* como una *mise en abyme* sonora, hasta qué punto se puede decir que *Am I sitting in a room?* consiste, en cambio, en un proceso de *des-abismamiento* sonoro de la voz?

Estas son algunas de las preguntas que la versión invertida e interrogativa de *I am sitting in a room* arroja tanto sobre sí misma como sobre la obra de la que toma su inspiración y a la que alude de forma directa. Es a partir de la escucha y el análisis de *Am I sitting in a room?* que la cuestión de la presencia parece tomar toda su importancia, destacando el carácter elusivo y ambiguo de la misma. Cabe señalar, en este sentido, una particularidad importante del funcionamiento de esta versión invertida y que, igual

que el resultado del experimento de Hasse, ocurrió de manera inesperada. A medida que la pieza avanza y la voz del sujeto que habla se va escuchando de forma cada vez más clara, una extraña anomalía se pone de manifiesto: la resonancia producida por la voz se deja escuchar *antes* de la propia voz; la huella o el suplemento de lo dicho se avanza a lo propiamente dicho. La inversión de la archi-escritura en la que se basa la realización de la pieza revela la huella que aquella deja *tras de sí* como archi-escritura, pero poniéndolo en este caso *delante* de la voz que originalmente (antes de la inversión) le había dado lugar.

Así, lo que se escucha en *Am I sitting in a room?*, a medida que la pieza se acerca a su final, es algo parecido a una voz espectral, una huella sonora, que se anticipa e incluso parece dirigir la voz que la sigue inmediatamente después, como si la poseyera desde un lugar previo y desde un momento anterior al de la propia articulación de las palabras pronunciadas. La resonancia se escucha como una ventriloquía fantasmal y siniestra que antecede toda forma de decir o incluso, cabría suponer, de pensar. Se trata de una voz parcial, una huella hecha de apenas unos fonemas, pero aun así extrañamente dominante; una endeble *semi-voz* que se hace oír antes de la propia voz y de cualquier forma de discurso. Para decirlo en las palabras que Derrida emplea al comienzo de *La difunta ceniza* (un texto que gira, precisamente, alrededor de la voz grabada) se trataría de una voz, “casi mud[a]”, que “prescindiendo de toda autorización”, viviría sin el sujeto del habla y ya antes que él: “una llamada fatídicamente silenciosa [o casi] que habla antes de su propia voz” (Derrida 2009: 7).

Parecería entonces que la voz propia o propiamente vocalizada que sigue a esta resonancia no se escucha a sí misma, sino que, de algún modo apenas imaginable, se escucha *antes* que a sí misma⁷². *Am I sitting in a room?* también funciona de esta manera como una versión invertida del ejercicio planteado en el vídeo *Boomerang*. Si Holt veía obstaculizada su capacidad de hablar y de pensar a causa de la irrupción de su propia egofonía diferida en el tiempo, el acusmaseo de *Am I sitting in a room?* parecería, en cambio, estar sujeto a los designios de un sí mismo anterior; de un sujeto des-sujetado que habla, *se habla, se dicta* a sí mismo, desde el otro lado del espacio

⁷² Aunque, tal como se avanzaba (en la nota n.10), el tartamudeo de Lucier no ha sido examinado en profundidad en esta tesis, merece la pena señalar brevemente que esta *semi-voz*, hecha de unos pocos fonemas y que se escucha antes que la propia voz del acusmaseo de *Am I sitting in a room?*, podría describirse como una suerte de tartamudeo *inverso* que se escucha antes de la propia vocalización de las palabras. En este sentido, del mismo modo que en el tartamudeo de Lucier se podría identificar un fragmento de lo real lacaniano que se resiste al proceso de simbolización (ver apartado 4.4. de la cuarta parte), esta voz parcial que se avanza y parece dirigir el habla del acusmaseo también podría entenderse como una manifestación de lo real. De nuevo, el análisis de la obra de Lucier desde una perspectiva lacaniana se deja para más adelante con el objetivo de tratarlo en un futuro artículo.

insalvable (sólo transitable por el espectro) que establece la particular topología de la *différance*.

Cabría pensar, por último, cuál es el lugar o la instancia ontológica desde la que, antes de enmarañarse con (o después de desenmarañarse de) la resonancia de su propia voz, hablan los acusmases de *I am sitting in a room* y de *Am I sitting in a room?* y cuál es su relación con las nociones de ausencia y presencia, de aparición y desaparición. Si bien no habría, en términos de *presencialidad*, ninguna diferencia entre la voz de Lucier que se escucha al comienzo de *I am sitting in a room* y la del sujeto que habla al final de *Am I sitting in a room?*, el planteamiento y el desarrollo de cada una de las piezas confiere a su respectivo acusmase un carácter radicalmente distinto.

Así, si el primero se presenta como una voz-yo que desaparece a causa del efecto producido por su propio dispositivo archi-quiasmático, el otro sólo se deja escuchar al final de un proceso de aparición derivado de la progresiva desactivación de ese mismo dispositivo. Si el primero parece caer preso en una trampa en forma de *mise en abyme* sonora, el segundo parece, por el contrario, escapar de ella. Sin embargo, la voz del acusmase que se escucha de forma clara y sin ningún rastro de resonancia al final de *Am I sitting in a room?* advierte al oyente sobre el hecho de que, del mismo modo que Lucier no consigue en *I am sitting in a room* borrar completamente su presencia, el sujeto que habla en la versión invertida de la pieza no puede, por su parte, hacerse plenamente presente.

Este carácter no-presente representa, al fin y al cabo, la condición estructural y ontológica de todo acusmase. Una vez se ha desprendido de aquella resonancia que antecedió su vocalización y parecía conducir su discurso, la voz-yo o el ser-voz de *Am I sitting in a room?* sigue escondiéndose detrás de la cortina acústica. El desocultamiento del sujeto que habla y el des-abismamiento de su voz no son (no pueden ser) completos. De este modo, tal como sucede con el autor que se oculta detrás de cualquier forma de escritura, el acusmase que se escucha al final de *Am I sitting in a room?* *no se hace presente* e incluso podría, en último término, *no ser* en absoluto. A pesar de desplegarse a la manera de un proceso de aparición, la versión invertida de *I am sitting in a room* también funciona, finalmente, como una escritura homicida o, más exactamente, como una *gramofonía homicida*.

Tanto la voz de Lucier al comienzo de *I am sitting in a room* como la del acusmase protagonista que se escucha al final de *Am I sitting in a room?* representan aquello que

Derrida describe como la “oportunidad de la gramofonía” pero también, pocas líneas después, como el “peligroso acto gramofónico” (Derrida 2009: 9-11). Esta naturaleza constitutivamente ambigua de la voz fonográfica (no muy distinta, por cierto, de la del *pharmakon* que se examina en *La farmacia de Platón*) es precisamente lo que despertará el interés de Derrida. Tal como señala Frances Dyson, “la voz fonográfica difiere la posibilidad de una presencia plena (...) mediante la institución de la voz descorporeizada de la tecnología” (Dyson 1992: 2). Para Derrida, el gramófono (y cabe suponer que cualquier otro tipo de tecnología de grabación sonora) procesa e inscribe la voz como una forma de escritura que “deconstruye el mito de la presencia y el origen sobre el que reposa la metafísica” (Dyson 1992: 3).

A medida que la palabra grabada se “auto-destruye en la temporalidad del sonido, consumiéndose a sí misma como si fuera ceniza”, la voz “se convierte literalmente en una huella” (Dyson 1992: 5); una huella que se inscribe sobre el soporte físico del dispositivo de grabación correspondiente. Así, el contenido audible del registro sonoro representa lo “siempre-ya-inscrito, pero también la siempre-potencialmente-audible naturaleza de la ceniza”. El registro gramofónico es por lo tanto “la huella de una huella (...) que hace finalmente audible la pura diferencia (...) y que, a través de las operaciones de la tecnología, puede convertirse en sonido” (Dyson 1992: 5).

Podría decirse entonces que la diferencia fundamental entre *I am sitting in a room* y *Am I sitting in a room?* reside en aquello que una pieza y la otra dicen o señalan acerca de la voz y cómo lo hacen. Si la pieza de Lucier (tal como se ha explicado en los apartados precedentes), puede *entenderse* como una representación sonora sobre el abismamiento de un acusmático que queda atrapado en su propia trampa narcisista, la versión invertida termina por señalar la naturaleza espectral de la voz gramofónica y su funcionamiento como una particular forma de archi-escritura. Sirviéndose del dispositivo de grabación y subvirtiendo su funcionamiento ordinario mediante la inversión del registro sonoro, *Am I sitting in a room?* también funciona como una suerte de truco de magia o ilusionismo de aires poeianos o lovecraftianos; un truco en el que el acusmático protagonista, a medida que se desembaraza de su propia ventriloquía *dictafónica*, va desocultando progresivamente su supuesta presencia para, finalmente, no aparecer en absoluto.

Después de la primera repetición de la frase en *I am sitting in a room* y antes de la última repetición en *Am I sitting in a room?* (es decir, mientras lo que se ha descrito como dispositivo archi-quiasmático se encuentra en operación) lo que se escucha en ambas

piezas son huellas de huellas; las cenizas de las cenizas de una voz. La pieza de Lucier podría entenderse entonces como un proceso de acumulación de cenizas hechas de cenizas, como un proceso de incineración sonora o de reducción siempre incompleta (para emplear la expresión de Merleau-Ponty) que si bien tiende a la desaparición nunca puede llegar completamente a ella. La versión invertida de la pieza de Lucier, por el contrario, se parecería más bien a la progresiva aparición sonora de un acusmaseo que, como un ave fénix, resurge de las cenizas de su propia voz pero sólo para, finalmente, seguir ocultándose en la espectralidad de una voz-yo gramofónica.

V. CONCLUSIONES

Mais les cordes vibrantes ont encore une autre propriété, c'est d'en faire frémir d'autres; et c'est ainsi qu'une première idée en rappelle une seconde, ces deux-là une troisième, toutes les trois une quatrième, et ainsi de suite, sans qu'on puisse fixer la limite des idées réveillées, enchaînées, du philosophe qui médite ou qui s'écoute dans le silence et l'obscurité⁷³.

Denis Diderot (*Entretien entre d'Alembert et Diderot, Oeuvres*)

I am sitting in a room, merece la pena insistir nuevamente en ello, opone una obstinada resistencia a cualquier tipo de clasificación o categorización basada en criterios estéticos o disciplinarios. Es por este motivo que, aun pudiendo ser considerada como un ejemplo de arte conceptual, su análisis desde la filosofía ha resultado mucho más apropiado y fructífero que cualquier otra aproximación realizada desde los recursos analíticos que ofrecen la teoría del arte o la musicología. No sólo eso: una de las constataciones más relevantes de esta tesis es que, cuando se la somete a un análisis filosófico, *I am sitting in a room* se convierte ella misma en un versátil dispositivo para *hacer* filosofía. Pero no sólo como una idea-máquina lewittiana que *hace arte* (tal como se proponía en el quinto apartado de la segunda parte), sino como un dispositivo que permite producir, articular y radicalizar diversos tipos de ideas y propuestas de carácter propiamente filosófico.

Podría decirse, en este sentido, que *I am sitting in a room* ha *hecho* ella misma una parte muy importante del trabajo que aquí se presenta. No a la manera de una inteligencia artificial (ese nombre que designa lo que, en realidad, no es otra cosa que un conglomerado de competencias algorítmicas), sino como un particular dispositivo material-semiótico capaz de procesar, articular y formular nuevos sentidos y estrategias de pensamiento. Las diversas descripciones y comprensiones de la obra que se han ido proponiendo a lo largo de la tesis (sin duda podría haber muchas otras) son algunos ejemplos de estas ideas, sentidos y conceptos obtenidos mediante el análisis de *I am sitting in a room*, pero también, y, sobre todo, a través de la *puesta en marcha* y el *empleo* conceptual de la propia obra.

⁷³ “Pero las cuerdas vibrantes tienen aún otra propiedad: la de hacer temblar a las demás; y es así como una primera idea recuerda a una segunda, estas dos a una tercera, las tres a una cuarta, y así sucesivamente, sin que sea posible fijar el límite de las ideas despertadas, encadenadas, del filósofo que medita o se escucha a sí mismo en el silencio y oscuridad” (Diderot 1951: 879).

Así, a lo largo de la tesis, en el título de algunos de sus apartados y subapartados, se ha señalado explícitamente que *I am sitting in a room* puede entenderse como una idea-máquina, como un anti-objeto sonoro, como un dispositivo perceptivo, como un archi-quiasmo, como un dispositivo material-afectivo, como un ensamblaje vibratorio entre agencias humanas y no humanas, como una forma de escritura homicida, como una poesía sonora o como una trampa narcisista en forma de *mise en abyme* sonora. Asimismo, la pieza de Lucier también se ha descrito como un *memento mori* en forma de autorretrato, como una obra de radioteatro post-fenomenológico de aires lovecraftianos o incluso como un bolero simpoiético que debe escucharse cuánticamente.

“Comprender el mundo”, sostiene Donna Haraway, “consiste en vivir dentro de historias”, en escapar de una conciencia abstracta para coexistir permanentemente con “historias que se incrustan en una existencia física, semiótica y carnal” (Haraway 2000: 107). Es precisamente en este sentido que Haraway sostiene que “[sus] ejemplos son teorías”. Unas teorías que no deben entenderse como abstracciones sino como *redescripciones* que *espesan* el sentido de lo observado y lo pensado (cfr. Haraway 2000: 107). Los diversos modos de escuchar *I am sitting in a room* que se han propuesto aquí deben entenderse, entonces, como *historias* que permiten *redescribir* la obra de Lucier, *espesando* ya no sólo su sentido sino también el de los diversos planteamientos filosóficos que han sido empleados para llevar a cabo su análisis.

Aun a riesgo de abusar del prefijo, podría decirse que *I am sitting in a room* funciona como una creación *archi-conceptual*; como una máquina teórica de carácter cuántico que, más allá de instituir un sentido para sí misma de forma inmanente y autopoética, permite rearticular y *redescribir* los diversos abordajes y comprensiones filosóficas a partir de los cuales se trata de *entenderla*. Las diversas *historias* (en el sentido de Haraway) que se han contado aquí sobre *I am sitting in a room* pretenden dar cuenta de este funcionamiento. Un funcionamiento que podría servir para inspirar otras obras (sonoras o no) e incluso otras formas de *hacer arte*. No se trataría, por supuesto, de limitarse a revisar la obra de Lucier como en el caso de las creaciones de Jacob Kirkegaard, Stina Hasse o la que se ha propuesto aquí a modo de ejercicio teórico-práctico, sino de encontrar nuevas estrategias para la creación de nuevos dispositivos simpoiéticos capaces de afirmar y poner en valor el carácter co-constitutivo y co-constituyente que caracteriza cualquier encuentro entre lo discursivo y lo material, entre lo humano y lo no-humano. El encuentro, en definitiva, entre las palabras y las cosas.

Para poder examinar algunos aspectos específicos de su funcionamiento y para poder, a su vez, hacer un uso epistemológico y hermenéutico del polimorfismo conceptual y ontológico de *I am sitting in a room*, la pieza de Lucier ha sido descrita y considerada, en diversos momentos de la tesis, como un dispositivo. Este recurso descriptivo resulta significativo en sí mismo porque, de algún modo, permite comenzar a entender la obra de un modo que va más allá de cualquier consideración basada en su mera condición de objeto (artístico, sonoro, noemático, ontológico...). Por definición, un dispositivo no es simplemente *algo* sino algo que *hace* o *dispone* alguna cosa. En el caso de *I am sitting in a room* este hacer y este disponer consiste, precisamente, en *darse* a la escucha (en ponerse a *disposición* de ella) de múltiples formas diferentes.

Resulta oportuno, en este sentido, revisar la descripción que Deleuze hace del dispositivo a partir de la comprensión que Foucault tenía del mismo. El dispositivo, escribe Deleuze, “es una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilíneal (...) compuesto de líneas de diferente naturaleza”. Estas líneas del dispositivo, sin embargo, no abarcan ni rodean sistemas homogéneos como el objeto, el sujeto o el lenguaje, sino que siguen distintas direcciones, formando “procesos siempre en desequilibrio” (Deleuze 1990: 155). La noción de dispositivo resuena de forma todavía más evidente con *I am sitting in a room* cuando Deleuze lo compara con las máquinas “para hacer ver y para hacer hablar” de Raymond Roussel. Un *hacer ver*, señala Deleuze, que no consiste simplemente en iluminar objetos preexistentes sino en la creación de líneas de luz que forman figuras variables, “distribuyendo lo visible y lo invisible” y “[haciendo] nacer o desaparecer el objeto que no existe sin [esa luz]” (Deleuze 1990: 155).

Si en las palabras de Deleuze (en las que resuena el pensamiento del último Merleau-Ponty) se intercambia el verbo *ver* por el verbo *escuchar* y el sustantivo *luz* por el sustantivo *sonido*, obtendremos una descripción bastante precisa de cómo se ha tratado de *entender* y explicar la pieza de Lucier en estas páginas. Al hilo de este intercambio de términos, es importante señalar que si algo distingue la escucha de la mirada es aquella *expropiación* o *pulsión de apropiación* de la primera que, como señala Peter Szendy, siempre está de algún modo aumentada o intensificada debido a su misma imposibilidad. La escucha tiene una estructura de *querer-tener* que la sitúa siempre en el ámbito de lo intencional. Es a partir de su intencionalidad que la escucha ajusta su funcionamiento, *entendiendo* de un modo u otro aquello que se da al oído.

Atendiendo a esta intencionalidad constitutiva y constituyente de la escucha, la obra de Lucier debería entenderse, entonces, como un dispositivo con el que el oyente debe

relacionarse, necesariamente, de forma interactiva e intencional. *I am sitting in a room* dice y hace una cosa u otra según el modo de escucha o meta-posición del oyente. Aunque Salomé Voegelin, de quién se ha tomado prestado este concepto, sostiene que la escucha no puede ofrecer una meta-posición, esta afirmación no parece ser del todo cierta. Más allá de su dimensión estrictamente fenoménica y sensible, la experiencia de la escucha también involucra aquello que Kim-Cohen denomina lo no-coclear; aquello que, si bien es arrastrado por el sonido, no incide propiamente en la cóclea debido a su naturaleza cultural, textual, conceptual o filosófica.

Inspirándose en la comprensión merleau-pontiana de lo invisible, Voegelin propone (en un texto distinto del que se ha citado anteriormente) la noción de “lo inaudible”, un concepto que la autora describe como una expansión y un correlato sonoro de lo invisible y que guarda una estrecha relación con lo no-coclear. Lo inaudible, escribe Voegelin, sería aquello “que expande lo invisible (...) [y] cuestiona sus límites”. Lo inaudible comprende “lo ausente, lo no sonoro y lo aún no escuchado, lo imaginado y lo ignorado”. Entendido como “una articulación radical pero no la conclusión de un posibilismo fenomenológico”, lo inaudible sumerge la percepción “no sólo en la posibilidad del mundo sino también en su imposibilidad” (Voegelin 2014: 157-158). La forma de escuchar y *entender* este sustrato inaudible de lo audible, debería reconocer Voegelin, también implica una meta-posición.

Si, tal como se proponía en el primer apartado de la cuarta parte, *I am sitting in a room* funciona como una articulación archi-quiasmática entre lo visible y lo invisible, esta misma estructura de entrelazamiento es también válida, sino más aún, en relación a lo audible y lo inaudible. Esta forma de articulación es precisamente aquella que Kim-Cohen hacía valer justo antes de echarse atrás para preservar su propuesta teórica de la perniciosa carga fenomenológica contenida en aquello que el crítico denomina el “sonido-en-sí-mismo”. Una creación sonora conceptual, escribe Kim-Cohen, debe involucrar necesariamente lo coclear y lo no coclear y la huella constituyente de lo uno en lo otro. O, parafraseando los términos de Derrida citados por el crítico, un arte sonoro no coclear debería admitir la circularidad de lo coclear dentro de lo no-coclear, dejando que se produzca en la diferencia de la repetición, un desplazamiento elíptico que no supone en ningún caso ausencia, negatividad, no-ser, carencia o silencio.

Lo que se pone en operación en esta circularidad o, más bien, reversibilidad entre lo audible y lo inaudible es una suerte de *différance* sonora o una puesta en resonancia que permite dar lugar a sentidos radicalmente nuevos e inesperados. O, como dice

Voegelin en su descripción de lo inaudible, una articulación radical del posibilismo fenomenológico que va más allá de lo fenomenológico para poder atisbar su propia imposibilidad. Así, volviendo a la noción sobre la que se hablaba hace un momento, podría decirse que *I am sitting in a room* funciona como un dispositivo de articulación radical del posibilismo fenomenológico; un dispositivo que, parafraseando a Deleuze, distribuye lo audible y lo inaudible. Es gracias a este funcionamiento que la pieza de Lucier no sólo puede ser *entendida* a través de múltiples perspectivas filosóficas, sino que también permite el establecimiento de relaciones inéditas entre éstas.

Tomadas en conjunto, podría parecer que entre los diversos modos de escuchar *I am sitting in a room* propuestos a lo largo de la tesis (entre las diversas *historias* que se han contado sobre la obra, como diría Haraway) existe un grado de heterogeneidad y *heteroclidad* conceptual parecida a la de aquella imposible taxonomía animal que José Luís Borges menciona en uno de sus relatos y que Michel Foucault toma como punto de partida en *Las palabras y las cosas*⁷⁴. Si el oyente de la obra de Lucier sólo está dispuesto a escuchar desde una única meta-posición, desde una perspectiva rígida e inmóvil situada bien en lo fenomenológico o en lo no fenomenológico (en lo coclear o en lo no coclear, en lo materialista o en lo textual), es probable que la heterogeneidad de las diversas formas posibles de escuchar y entender *I am sitting in a room* provoque, como la del bestiario descrito por Borges, una “larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro” (Foucault 2006: 1). Ahora bien, si el oyente está dispuesto a ejercer una escucha plástica, autónoma y configurante como aquella que propone Peter Szendy; si está dispuesto, como diría Kane, a negociar la relación aporética entre el *écouter* y el *entendre*, entonces *I am sitting in a room* se desplegará de múltiples formas, ofreciéndole infinidad de nuevos e insólitos espacios de apropiación.

Sin embargo, tal como se ha puesto de manifiesto a lo largo de la tesis (y muy especialmente en la cuarta parte), algunos de estos espacios de apropiación, a través de los cuales el oyente puede acceder a nuevos sentidos de la obra, se articulan, precisamente, a través de una *desapropiación* o reconsideración de determinadas formas de pensamiento o argumentación filosófica. ¿Es la escucha un asunto del que la filosofía es capaz? se pregunta Nancy en la primera página de *A la escucha*. “¿La filosofía no está adelantada y forzosamente ha superpuesto a la escucha o la ha

⁷⁴ El texto de Borges, escribe Foucault, “cita ‘cierta enciclopedia china’ donde está escrito que ‘los animales se dividen en a] pertenecientes al Emperador, b] embalsamados, c] amaestrados, d] lechones, e] sirenas, f] fabulosos, g] perros sueltos, h] incluidos en esta clasificación, i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l] etcétera, m] que acaban de romper el jarrón, n] que de lejos parecen moscas” (Foucault 2006: 1).

sustituido por algo que es, más bien, del orden del *entendimiento*⁷⁵? ¿El filósofo no será quién entiende siempre (y entiende todo) pero no puede escuchar o, más precisamente, quien neutraliza en sí mismo la escucha, y ello para poder filosofar?” (Nancy 2007: 11). Resistiéndose a ser tomada como un simple e inmediato objeto de pensamiento y oponiéndose a cualquier tipo de análisis que pretenda comprenderla sin escucharla, *I am sitting in a room* se lo pondría difícil al filósofo descrito por Nancy. Del mismo modo que, tal como señala James Tenney, el trabajo de Lucier obliga a revisar los axiomas más auto-evidentes sobre la música, *I am sitting in a room* parece hacer lo mismo en relación a algunas formas de interrogación e indagación filosófica.

Recurriendo de nuevo a una metáfora catóptrica (y haciendo valer así la circularidad quiasmática entre lo visible y lo invisible), *I am sitting in a room* podría entenderse como una suerte de prisma sonoro o, dicho de otro modo, como un dispositivo de *difracción* en el sentido que Donna Haraway atribuye a este término. A diferencia de la reflexión, sostiene Haraway, la difracción implica un mayor “dinamismo y potencia” en términos epistemológicos. La metáfora de la difracción no se limita, como si se tratara de un espejo, a desplazar lo mismo hacia otro lugar, sino que permite articular “otros tipos de conciencia crítica” (Haraway 2000: 101-102). Dejando caer “la metafísica de la identidad y de la representación” (Haraway 2000: 103), el pensamiento difractivo permite visibilizar “todas aquellas cosas que se han perdido en un objeto”, pero no “para hacer desaparecer los otros significados, sino más bien para que sea imposible que el resultado final sea una única afirmación” (Haraway 2000: 105).

Sirviéndose de la resonancia y de su estructura archi-quiasmática para desarticular el modelo reflexivo sobre el que se asienta aquello que Foucault describe como la práctica milenaria de *lo Otro y lo Mismo* que establece la relación entre *las palabras y las cosas*, la pieza de Lucier difracta el sentido de lo escuchado y, en último término, el de la escucha misma. Del mismo modo que al modificar la posición de un prisma sobre una fuente de luz o un objeto determinado la imagen obtenida se transforma, la meta-posición desde la que el oyente escucha también es determinante para poder *entender I am sitting in a room* de una forma u otra. La naturaleza del dispositivo difractivo ingeniado por Lucier, tal como dice Haraway sobre su propia metodología filosófica, “es simultáneamente carnal [*fleshy*] y lingüística” (Haraway 2000: 106). O, retomando la terminología de Karen Barad, *I am sitting in a room* funciona como una práctica

⁷⁵ Tal como se indica en la traducción al castellano del libro de Nancy y como ya se ha señalado a lo largo de la tesis, *entendre* y las palabras que comparten su raíz, como este “entendimiento” (“*entente*”), deben leerse y, por supuesto, escucharse a partir del doble sentido del verbo en francés: oír y escuchar, pero también entender.

discursiva a través de la cual se afirma la interdependencia y la mutua vinculación entre ontología y semántica; entre materialidad y discursividad.

Ampliando un poco más el alcance de la metáfora catóptrica, *I am sitting in a room* podría ser entendida también (o más precisamente todavía) como el dispositivo resultante de acoplar un prisma y un caleidoscopio sonoro. Si bien este último no basa su funcionamiento en la refracción sino en una fractalización de la imagen reflejada, la figura que se observa al mirar un objeto a través suyo también se asemeja a lo que podría describirse como una *mise en abyme*. Esta articulación entre lo reflexivo y lo difractivo remite nuevamente a aquella estructura circular entre lo fenomenológico y lo no-fenomenológico y al reconocimiento de la huella constituyente de lo uno en lo otro que Kim-Cohen les exigía a las obras de un arte sonoro no-coclear. Combinando el paradigma reflexivo de la fenomenología con el modelo difractivo de las corrientes post-fenomenológicas y haciendo valer tanto lo carnal como lo lingüístico, *I am sitting in a room* se resiste a ser reducida a un objeto o, como diría Haraway, a una única interpretación. Y es precisamente a través de esta resistencia que la obra consigue desarticular, a su vez, los postulados de una metafísica de la identidad y/o la representación.

Si *I am sitting in a room* es capaz de decir y de dejarse escuchar de las múltiples maneras que se han sugerido a lo largo de esta tesis es gracias, precisamente, a este doble (o cuádruple) carácter difractivo-reflexivo y material-discursivo. Es decir, sólo porque es una obra que trata sobre la fenomenología ésta puede decir y dejarse escuchar post-fenomenológicamente y viceversa. Sólo porque es una pieza que trata sobre lo semántico puede cobrar sentido a través de una discursividad materialista y viceversa. Sólo porque es una obra coclear puede funcionar como una obra post-coclear y viceversa. Así, es importante entender que la inversión de la fenomenología que tiene lugar en *I am sitting in a room* y que da su título a esta tesis no supone en ningún caso una superación o una supresión de la fenomenología sino, como diría Voegelin, una articulación radical del posibilismo fenomenológico que arrastra la fenomenología hasta el límite de su misma imposibilidad. Una radicalización de la fenomenología que, de hecho, y tal como aspira haber puesto de manifiesto esta tesis, sería ya endémica a la evolución de esta corriente de pensamiento que Paul Ricœur describe como una larga sucesión de herejías husserlianas.

VI. BIBLIOGRAFÍA

- Abril Ascaso, Oscar. 2004. "Me llamo Oscar Abril Ascaso, como todo el mundo (Low-tech music y la máquina de Deleuze)" en *LTM (Low-Tech Music)*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA).
- Akrich, Madeline / Latour, Bruno. 1992. "A Summary of a Convenient Vocabulary for the Semiotics of Human and Nonhuman Assemblies" en *Shaping Technology / Building Society. Studies in Sociotechnical Change*. Edición de Wiebe E. Bijker / John Law. Cambridge: The MIT Press.
- Álvarez-Fernández, Miguel. 2021. *La radio ante el micrófono: voz, erotismo y sociedad de masas*. Bilbao: Editorial Consonni.
- Attali, Jacques. Ruidos. 1995. *Ensayo sobre la economía política de la música*. Traducción de Ana María Palos. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Auster, Paul. 2005. "Huesos Dadá" en Hugo Ball: *La huida del tiempo (un diario)*. Traducción de Roberto Bravo de la Varga. Barcelona: Acantilado, p. 7-16.
- Austin, John L. 2009. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Bachelard, Gaston. 1966. *Psicoanálisis del fuego*. Traducción de Ramón G. Redondo. Madrid: Alianza Editorial.
- Bachelard, Gaston. 2017. "El ensueño y la radio" en *El derecho de soñar*. Traducción de Jorge Ferreiro Santana. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gaston. 2000. *La poética del Espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ball, Hugo. 2005. *La huida del tiempo (un diario)*. Barcelona: Acantilado.
- Ballabio, Alessandro. 2018. "Ontología indirecta e individuación en el último Merleau-Ponty" en *Revista de Psicología*, 10 (1), p. 93-116. Antioquia: Universidad de Antioquia.
- Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe-Halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham / London: Duke University Press.
- Barad, Karen. 2003. "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter" en *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, no. 3. The University of Chicago.
- Barbaras, Renaud. 2009. "Prefacio". En: Alloa, Emmanuel. *La resistencia de lo sensible. Merleau-Ponty, crítica de la transparencia*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Barthes, Roland. 1974. *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland. 1987. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

- Basualdo, Carlos. 2021. "Volver sobre sus pasos" en *Bruce Nauman: Contraposto Studies* (catálogo exposición). Venecia: Marsilio Editori.
- Battle, Erica F. 2021. "Brice Nauman: Bodies at work" en *Bruce Nauman: Contraposto Studies* (catálogo exposición). Venecia: Marsilio Editori.
- Beaulieu, Alain. 2012. *Cuerpo y acontecimiento. La estética de Gilles Deleuze*. Traducción de Agustín Kripper y Luciano Lutereau. Buenos Aires: Letra Viva.
- Beckett, Samuel. 1999. *Compañía*. Barcelona: Anagrama. Barcelona.
- Belgrano, Mateo. 2020. "'El origen de la obra de arte' ¿un 'oasis' en el pensamiento heideggeriano?" en *Areté: revista de filosofía*, Vol. 32, Nº. 1, p. 7-29. <http://www.scielo.org.pe/pdf/arete/v32n1/1016-913X-arete-32-01-7.pdf> (enlace consultado el 10 de noviembre de 2023).
- Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert. México: Editorial Itaca.
- Bennett, Jane. 2022. *Materia Vibrante. Una ecología política de las cosas*. Traducción de Maximiliano Gonnet. Buenos Aires: Caja Negra.
- Biddle, Ian, Thompson, Marie (eds.). 2013. *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*. London / New York: Bloomsbury Academic.
- Brecht, George / Martin, Henry. 1978. *An Introduction To George Brecht's Book Of The Tumbler On Fire*. Milano: multhipla edizioni.
- Burnham, Jack. 1968. "Systems Esthetics" en *Artforum*, Vol. 7, Num. 1. Nueva York. Septiembre 1968, p. 30-35.
- Buchanan, Brett. 2008. *Onto-Ethologies. The Animal Environments of Uexküll, Heidegger, Merleau-Ponty, and Deleuze*. Albany: State University of New York Press.
- Burnham, Jack. 1969. "Real Time Systems" en *Artforum*, Vol.8, Num. 1. Nueva York. Septiembre 1969, p. 49-55.
- Burroughs, William S. 1998. *El tíquet que explotó*. Traducción de Marcelo Cohen. Barcelona: Minotauro.
- Cage, John. 1981. *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*. Traducción de Luís Justo. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Cage, John. 2002. *Silencio*. Traducción de Marina Pedraza. Madrid: Árdora Ediciones.
- Calder, John (ed.). 1982. *A Williams Burroughs Reader*. London: Picador.
- Camilo, Cristian. "Derrida: conciencia de unidad y metafísica de la presencia" en *Saga - Revista De Estudiantes De Filosofía*. Ed. Universidad Nacional de Colombia. V.17 fasc.17, p. 83-100.

- Cataldo Sanguinetti, Gustavo. 2006. "Hermenéutica y tropología en carta sobre el humanismo de Martin Heidegger" en *Revista de Filosofía*, Vol. 62. Santiago de Chile, p. 59-72.
- Celedón, Gustavo. 2020. "La producción de espectros. Una aproximación derrideana al arte sonoro contemporáneo", presentación en el *XLVII Congreso de Filosofía Joven: Filosofía y crisis a comienzos del s. XXI*. Manuscrito disponible en: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/94874> (enlace consultado el 10 de noviembre de 2023).
- Chion, Michel. 1998. *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Traducción de Antonio López Ruiz. Barcelona: Paidós.
- Chion, Michel. 2001. *El Arte de los sonidos fijados*. Traducción de Carmen Pardo. Cuenca: Centro de creación experimental.
- Chion, Michel. 2004. *La voz en el cine*. Traductor: Maribel Villarino Rodríguez. Madrid: Cátedra.
- Cluett, Seth. "The Loudspeaker in Art Practice: A Preliminary Taxonomy" en *Sound Art* (catálogo exposición). Edición de Peter Weibel. Cambridge: MIT Press; Karlsruhe: ZKM, 2019), p. 476-489.
- Collins, Nicolas. 1990. "I am sitting in a room". En Lucier, Alvin. *I am sitting in a room*. New York: Lovely Music (CD).
- Collins, Nicolas. 2007. "Live electronic music" en *The Cambridge Companion to Electronic Music*. Edición: Nick Collins / Julio d'Escriván, p. 38-54. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cox, Christoph / Warner, Daniel. 2004. *Audio Culture – Readings in modern music*. New York / London: Continuum.
- Cox, Christoph. 2009. "Sound Art and the Sonic Unconscious" en *Organized Sound*, 14(1), p. 19-26. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cox, Christoph. 2011. "Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism" en *Journal of Visual Culture*, 10(2). SAGE Publications), p. 145-161.
- Cuadras, Ferran. 2002. "Text-sound art: veu, llenguatge i creació sonora. Referents" en *Proposta 2002. Festival de poesies + polipoesies* (Catálogo festival). Barcelona: propost (projectes poètics sense títol), p. 48-54.
- Da Rocha, Gabriel Kafure. 2020. "Uma topo-ontologia de Heidegger e Bachelard" en *Ideas y Valores*. Vol. 69, N. 172, p. 33-56.
- Deleuze, Gilles / Parnet, Claire. 1980. *Diálogos*. Traducción de José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles. 1990. "¿Qué es un dispositivo?" en Varios autores: *Michel Foucault, filósofo*. Traducción de Alberto Luís Bixio. Barcelona: Gedisa.

- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix. 2002. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles. 2002b. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Traducción de Isidro Herrera Baquero. Madrid: Arena Libros.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix. 2011. *¿Qué es la filosofía?*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, Jacques. 1971. *De la Gramatología*. Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti. Madrid: Siglo XXI.
- Derrida, Jacques. 1984. *Signeponge / Signsponge*. New York: Columbia University Press.
- Derrida, Jacques. 1985. *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Traducción de Francisco Peñalver. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques. 1989. "La retirada de la metáfora" en *La deconstrucción en las fronteras de la Filosofía*. Barcelona: Paidós, p. 35-75.
- Derrida, Jacques. 1997. *La diseminación*. Traducción de José Martín Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Derrida, Jacques. 2009. *La difunta ceniza / Feu la cendre*. Traducción de Daniel Alvaro y Cristina de Peretti. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- Derrida, Jacques. 2010. *Márgenes de la filosofía*. Traducción de Carmen González Marín. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Dewey, John. 1980. *Art as experience*. New York: Perigee Books.
- Dewey, John. 2008. *El Arte como Experiencia*. Traducción de Eduardo Claramonte. Barcelona: Paidós.
- Diderot, Denis. 1951. *Oeuvres*. Paris: Gallimard.
- Dolar, Mladen. 2007. *Una voz y nada más*. Traducción de Daniela Gutierrez y Beatriz Vignoli. Buenos Aires: Manantial.
- Dolar, Mladen. 2014. *Remembrance and repetition. Kierkegaard and psychoanalysis*. <https://plus.cobiss.net/cobiss/si/sl/bib/56312674> (enlace consultado el 10 de noviembre de 2023)
- Eco, Umberto. 1988. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.
- Eidsheim, Nina Sun. 2015. *Sensing Sound. Singing & Listening as Vibrational Practice*. Durham / London: Duke University Press.
- Espinal Pérez, Cruz Elena. "El cuerpo: un modo de existencia ambiguo. Aproximación a la filosofía del cuerpo en la fenomenología de Merleau-Ponty" en *Revista Co-herencia* Vol. 8, N. 15 Julio - Diciembre 2011, p. 187-217.

- Erlmann, Veit. 2010. *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*. New York: Zone Books.
- Farabet, René. 2001. "From One Head to Another" (1994) en *Experimental Sound and Radio*. Edición de Allen S. Weiss, p. 57-58. Cambridge: The MIT Press.
- Foucault, Michel. 1983. "¿Qué es un autor?" en *Els Marges: revista de llengua i literatura*, N. 27. Traducción de Pompeu Casanovas, p. 205-220.
- Foucault, Michel. 2006. *Las Palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, Michel. 2010. *El cuerpo utópico / Heterotopías*. Traducción de Victor Goldstein. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Furlong, William. 2011. "Sound in Recent Art" (1994) en *Sound*. Edición de Kaleb Kelly, p. 67-70. Cambridge: The MIT Press.
- Galparsoro, José Ignacio. 2014. "Nietzsche y la cuestión de la primacía de lo visual en el pensamiento occidental" en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XIX-Nº1 (2014), p. 157-167.
- Gamero, Carlos. 2014. "Por un arte impuro" en William S. Burroughs: *La Revolución electrónica*. Editor digital: Trips.
- Gann, Kyle. 1997. *American Music in the Twentieth Century*. Belmont: Schirmer Books.
- Gann, Kyle. 2000. *It's Sound, It's Art, and Some Call It Music*. The New York Times (9 de enero de 2000). <https://www.nytimes.com/2000/01/09/arts/it-s-sound-it-s-art-and-some-call-it-music.html> (enlace consultado el 10 de noviembre de 2023).
- García, Esteban A. 2012. *Maurice Merleau-Ponty. Filosofía, corporalidad y percepción*. Editorial Rhesis.
- Gottschalk, Jennie. 2016. *Experimental music since 1970*. New York / London: Bloomsbury.
- Greenberg, Clement. 2010. "Modernist Painting" (1960) en *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Edición: Charles Harrison / Paul Wood, p. 773-779. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Gregg, Melissa, Seigworth, Gregory J. (eds.). 2010. *The Affect Theory Reader*. Durham / London: Duke University Press.
- Gysin, Brion. 2022. *Permutations*. New York: DABA.
- Haacke, Hans. 2009. "Provisional Remarks" (1971) en *Institutional Critique. An anthology of artists' writings*. Edición: Alexander Alberro / Blake Stimson, p. 120-129. Cambridge: The MIT Press.

- Hamann, Judith. 2022. "Judith Hamann on Alvin Lucier" (podcast) en la serie *Genealogías sonoras*. Coordinada y producida por Arnau Horta para la Radio del Museo Reina Sofía. Transcripción incluida en el anexo. <https://radio.museoreinasofia.es/genealogias> (enlace consultado el 10 de noviembre de 2023).
- Hanson, Sten. 2001. "The General Idea" en *The Text-Sound Art Pioneers in Fylkingen 1963 until today*. Artículo publicado originalmente en *Ballongmagasinet / Helium #3*, 2001. Versión online disponible en: <https://bergmark.org/textsound> (enlace consultado el 10 de noviembre de 2023).
- Haraway, Donna J. 2000. *How like a leaf. An Interview with Thyrza Nichols Goodeve*. New York: Routledge .
- Haraway, Donna J. 2016. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Harman, Graham. 2008. "On the Horror of Phenomenology: Lovecraft and Husserl" en *Collapse. Philosophical Research and Development*, Vol. IV. Edición de Robin McKay. Falmouth: Urbanomic Media Ltd.
- Harman, Graham. 2012. *Weird Realism: Lovecraft and philosophy*. Winchester / Washington: Zero Books.
- Hasse, Stina. 2012. "I am Sitting in a Room: From a listener's perspective" en *Body, Space & Technology Journal*, Vol. 11, No. 1.
- Heidegger, Martin. 1983. *Interpretaciones sobre la filosofía de Hölderlin*. Traducción de José María Valverde. Barcelona: Ariel.
- Heidegger, Martin. 1990. *Identidad y diferencia*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Barcelona: Anthropos.
- Heidegger, Martin. 1997. "La Pregunta por la Técnica" en *Filosofía, Ciencia y Técnica*, p. 111-148. Traducción de Francisco Soler Grima y María Teresa Poupin Oissel. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Heidegger, Martin. 2001a. "De la esencia de la verdad" en *Hitos*, p. 151-172. Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, Martin. 2001b. "Carta sobre el Humanismo" en *Hitos*, p. 259-298. Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, Martin. 2003. *Ser y tiempo*. Traducción de Jorge E. Rivera. Madrid: Editorial Trotta.
- Heidegger, Martin. 2009. *El arte y el espacio*. Traducción de Jesús Adrián Escudero. Barcelona: Herder.
- Heidegger, Martin. 2015. *Construir Habitar Pensar*. Traducción de Arturo Leyte y Jesús Adrián Escudero. Madrid: La Oficina Ediciones.

- Heidegger, Martin. 2016. *El origen de la obra de arte*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: La Oficina Ediciones.
- Higgins, Dick. 2019. "Intermedia" en *Fluxus Escrito*. Edición de Mariano Mayer, p. 73-79. Buenos Aires: Caja Negra.
- Holmes, Thom. 2002. *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*. London: Routledge.
- Horta, Arnau. 2019. "La sonorización del objeto artístico: una cronocartografía tentativa" en *¿Arte sonoro?* (catálogo exposición). Edición de Arnau Horta, p.11-18. Barcelona: Fundació Joan Miró.
- Houellebecq, Michel. 2023. *H. P. Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida*. Barcelona: Anagrama.
- Husserl, Edmund. 1962. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ihde, Don. 2007. *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound, Second Edition*. Albany: State University of New York Press.
- Jean, Georges. 1989. *Bachelard, la infancia y la pedagogía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Johnson, Tom. 2001. *Música Silenciosa* (catálogo exposición). Madrid: Museo Reina Sofía.
- Jones, Caroline A. 2011. "Hans Haacke 1967" en *Hans Haacke 1967* (catálogo exposición), p. 6-28. Cambridge: MIT List Visual Arts Center.
- Kahn, Douglas. 2006. "Las Artes del Sonido y la Música" en *Escucha, por favor (13 textos sobre sonido para el arte reciente)*. Edición de José Luis Espejo, p. 19-28. Madrid: Exit Publicaciones.
- Kahn, Douglas. 2013. *Earth Sound Earth Signal. Energies and Earth Magnitude in the Arts*. Berkeley: University of California Press.
- Kahn, Douglas. 2014. "Sound Art, Art, Music" (2005) en *Tacet N. 3. From Sound Space*. Edición de Yvan Etienne, Bertrand Gauget, Matthieu Saladin, p. 328-347. Strasbourg: Haute école des arts du Rhin.
- Kahn, Douglas. 2022. *Birds: memories and meditations on Alvin Lucier*. <https://disclaimer.org.au/contents/birds-memories-and-meditations-on-alvin-lucier>. (enlace consultado el 10 de noviembre de 2023).
- Kane, Brian. 2007. "L'Objet Sonore Maintenant: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction" en *Organised Sound* 12(1). Cambridge: Cambridge University Press, p. 15–24.
- Kane, Brian. 2014. *Sound Unseen. Sound in Theory and Practice*. New York: Oxford University Press.

- Kierkegaard, Sören. 2009. *La repetición*. Traducción de Demetrio Gutiérrez Rivero. Madrid: Alianza.
- Kim-Cohen, Seth. 2009. *In the Blink of an Ear. Toward a Non-cochlear Sonic Art*. New York / London: Continuum.
- Kittler, Friedrich A. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
- Kostelanetz, Richard. 1980. *Text-sound Texts*. New York: William Morrow and Company, Inc.
- Kostelanetz, Richard (ed.). 2003. *Conversing with Cage*. New York: Routledge.
- Kosuth, Joseph. 1999. "Art after philosophy" en *Conceptual Art: a Critical Anthology*. Edición de Alexander Alberro y Blake Stimson, p. 158-177. Cambridge: The MIT Press.
- Krauss, Rosalind. 1976. "Video: The Aesthetics of Narcissism" en *October*, Vol. 1. Cambridge: The MIT Press, p. 50-64.
- Krauss, Rosalind. 1979. "Sculpture in the expanded field" en *October*, Vol. 8. Cambridge: The MIT Press, p. 30-44.
- Krauss, Rosalind. 1999. *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson.
- Kuivila, Ronald. 2011. "Alvin in Albany". *En Alvin Lucier. A Celebration*. Edición: Andrea Miller-Keller, p. 17-19. Middletown: Wesleyan University Press.
- LaBelle, Brandon. 2008. *Background noise. Perspectives on Sound Art*. New York: Continuum.
- LaBelle, Brandon. 2010. "Untying the Tongue, the Promise of the Voice from Viberspace to Public Space" en *Utopia of Sound*. Edición de Diedrich Diederichsen, y Constanze Rhum. Viena: Publications of the Academy of Fine Arts, p. 127-139.
- LaBelle, Brandon. 2021. "Finding Oneself: Alvin Lucier and the Phenomenal Voice" en *I am sitting in a room. Archival Recordings 1969-2019*. Edición de: Thoben, Jan / Rietbrock, Bernhard. Berlin: Sound on Paper Editions.
- Lander, Dan / Lexier, Micah (eds.). 1999. *Sound by Artists*. Toronto: Art Metropole.
- Lewitt, Sol. 1967. "Paragraphs on conceptual art" en *Artforum*, Vol. 5, Num. 10. Nueva York, p. 79-84.
- Lippard, Lucy R. 2004. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- López Villalba, Almudena. 2019. "Dentro del espejo. La máquina catóptrica o espejo teatral" en *Acotaciones*, 42. Enero-junio, p. 15-36.

- Lovecraft, H.P. 2021. *La llamada de Cthulhu*. Barcelona: Alpha Decay.
- Lozano, Vicente. 2004. "Heidegger y la cuestión del ser" en *Espíritu: cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana*, Año 53, Nº. 130 (jul.-dic.), 2004, p. 197-212.
- Lucier, Alvin / Simon, Douglas. 1980. *Chambers. Scores by Alvin Lucier. Interviews with the composer by Douglas Simons*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Lucier, Alvin / Margolin, Arthur. 1981. "Conversation with Alvin Lucier" en *Perspectives of New Music, Vol. 20, No. 1/2 (Autumn, 1981 - Summer, 1982)*, p. 50-58. Seattle: Perspectives of New Music.
- Lucier, Alvin. 1995. "The Propagation of Sound in Space. One point of view" (1979). En *Alvin Lucier. Reflections: Interviews, Scores, Writings 1965-1994*. Edición: Gisela Gronemeyer / Reinhard Oehlschlägel, p. 416-422. Köln: MusikTexte.
- Lucier, Alvin. 1995. "Testing, Probing, Exploring. The tools of my trade" (1981). En *Alvin Lucier. Reflections: Interviews, Scores, Writings 1965-1994*. Edición: Gisela Gronemeyer / Reinhard Oehlschlägel, p. 424-448. Köln: MusikTexte.
- Lucier, Alvin / Duckworth, William. 1995. "Discovery is part of the experience". En *Alvin Lucier. Reflections: Interviews, Scores, Writings 1965-1994*. Edición: Gisela Gronemeyer / Reinhard Oehlschlägel, p. 25-46. Köln: MusikTexte.
- Lucier, Alvin. 1998. "Origins of a Form: Acoustical Exploration, Science and Incessancy" en *Leonardo Music Journal, vol. 8, Ghosts and Monsters: Technology and Personality in Contemporary Music*, p. 5-11. Cambridge: The MIT Press.
- Lucier, Alvin / Ashley, Robert. 2000. "Landscape with Alvin Lucier. With or Without Purpose". En *Music with Roots in the Aether. Interviews with and Essays about Seven American Composers*. Edición: Robert Ashley, p. 77-87. Köln: MusikTexte.
- Lucier, Alvin. 2001. "Alvin Lucier Seminar". En *Ostrava Days 2001 Report*. Ostrava Center for New Music, p. 27-38. Ostrava: Ostrava Center for New Music.
- Lucier, Alvin. 2002. "The Future of Music." Introduction by Roger Reynolds to the SEARCH Project. Published by Permission. Publicación online y edición: Karen Reynolds. <https://www.rogerreynolds.com/futureofmusic/lucier.html> (enlace consultado el 10 de noviembre de 2023).
- Lucier, Alvin / Otieri, Frank J. 2005. "Sitting in a Room with Alvin Lucier" (entrevista). New Music USA. 2005. <https://newmusicusa.org/nmbx/sitting-in-a>

room-with-alvin-lucier-alvin-lucier/ (enlace consultado el 10 de noviembre de 2023).

- Lucier, Alvin. 2007. "Alvin Lucier". En *Ostrava Days 2007 Report*. Ostrava Center for New Music, p. 42-59. Ostrava: Ostrava Center for New Music.
- Lucier, Alvin / Pardo, Carmen. 2009. "Avant-garde and experimentation. A round table with Alvin Lucier and Gordon Mumma" (Presentación: Carmen Pardo). En *The limits of composition?* Contenidos: Carmen Pardo, p. 49-70. Madrid: La Casa Encendida.
- Lucier, Alvin / Miller-Keller, Andrea. 2011. "The Early Years: Excerpts from an interview with Alvin Lucier". En *Alvin Lucier. A Celebration*. Edición: Andrea Miller-Keller, p. 21-30. Middletown: Wesleyan University Press.
- Lucier, Alvin. 2012. *Music 109. Notes on Experimental Music*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Lucier, Alvin / Margasak, Peter. 2014. "Alvin Lucier is sitting in a room (at the MCA)". Chicago Reader. 2014. <https://chicagoreader.com/music/alvin-lucier-is-sitting-in-a-room-at-the-mca/> (enlace consultado el 10 de noviembre de 2023).
- Lucier, Alvin. 2015. "Alvin Lucier". En *Ostrava Days 2015 Report*. Ostrava Center for New Music, p. 76-91. Ostrava: Ostrava Center for New Music.
- Lyotard, Jean-Francois. 1984. *Driftworks*. New York: Semiotext(e).
- McCafferty, Steve. 1997. "From Phonic to Sonic" en *Sound States*
- *Innovative Poetics and Acoustical Technologies*. Edición de Adalaide Morris. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, p. 149-168.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1976. *La Estructura del Comportamiento*. Traducción de Enrique Alonso. Buenos Aires: Librería Hachette.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1993. *Fenomenología de la Percepción*. Traducción de Jem Cabanes. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2003. *El Mundo de la Percepción*. Traducción de Víctor Goldstein. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2003b. *Nature. Course Notes from the College de France*. Traducción de Robert Vallier. Evanston: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2010. *Lo visible y lo invisible*. Traducción de Estela Consigli y Bernard Capdevielle. Buenos Aires: Nueva Visión..
- Merleau-Ponty, Maurice. 2012. *La Duda de Cézanne*. Madrid: Casimiro Libros.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2013. *El Ojo y el Espíritu*. Traducción de Alejandro del Rio Herrmann. Madrid: Editorial Trotta.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2015. *La prosa del mundo*. Traducción de Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid: Editorial Trotta.

- McLuhan, Marshall. 1996. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- Migone, Christof. 2012. *Sonic Somatic: Performances Of the Unsound Body*. Los Angeles / Berlin: Errant Bodies Press.
- Moreno, César. 2012. "Los oídos prestados y el apeiron sonoro. Notas para una filosofía de la música" en *Teorema* Vol. XXXI/3, 2012, p. 193-208.
- Mumma, Gordon. 2011. "Alvin Lucier's Music for Solo Performer 1965" en *Source: Music of the Avant-Garde 1, no. 2 (July 1967)*, p. 68–69; reimpresso en 2011 en *Source: Music of the Avant-Garde, 1966–1973*: p. 79-81, edición de Larry Austin y Douglas Kahn. Berkeley: University of California Press.
- Muñoz Pérez, Enrique V. 2015. "El Aporte de Jakob von Uexküll a Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad (1929–1930) de Martin Heidegger" en *Diánoia, vol. LX, no. 75 (noviembre de 2015)*. Universidad Católica del Maule.
- Nancy, Jean-Luc. 2006. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nancy, Jean-Luc. 2007. *A la escucha*. Madrid: Amorrortu.
- Nancy, Jean-Luc. 2011. *58 indicios sobre el cuerpo: Extensión del alma*. Tucumán: Ediciones La Cebra.
- Nancy, Jean-Luc. 2014. *¿Un sujeto?*. Traducción de L Felipe Alarcón. Tucumán: Ediciones La Cebra.
- Nancy, Jean-Luc. 2017. "Body-theatre" (Texto consultado en forma de manuscrito) en *Expectation: Philosophy, Literature*. New York: Fordham University Press.
- Nancy, Jean-Luc. 2021. "Résonance du sens" en *Spectres II*. Edición de François Bonnet y Bartolomé Sanson, p. 13-16. París: Shelter Press.
- Nauman, Bruce / Butterfield, Jan. 2003. "Bruce Nauman: the center of yourself" (1975). En: *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's words. Writings and interviews*, p. 174-182. Edición de Janet Kraynak. Cambridge: The MIT Press.
- Neuhaus, Max. 1999. "Listen" en *Sound by Artists*. Edición de Dan Lander y Micah Lexier, p. 63-67. Toronto: Art Metropole.
- Neuhaus, Max. 2019. "¿Arte sonoro?" en *¿Arte sonoro?* (catálogo exposición). Edición de Arnau Horta, p. 36-39. Barcelona: Fundació Joan Miró.
- Neumark, Norie. 2017. *Voicetracks. Attuning to Voice in Media and the Arts*. Cambridge: The MIT Press.
- Nietzsche, Friedrich. 2001. *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Alianza Editorial.

- Nietzsche, Friedrich. 2003. *Así Habló Zaratustra*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Alianza Editorial.
- Noë, Alva. 2010. *Fuera de la cabeza. Por qué no somos el cerebro y otras lecciones de la biología de la consciencia*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Oliveros, Pauline. 1995. "Poet of Electronic Music". En *Alvin Lucier. Reflections: Interviews, Scores, Writings 1965-1994*. Edición de Gisela Gronemeyer / Reinhard Oehlschlägel, p. 12-14. Köln: MusikTexte.
- Oliveros, Pauline. 2019. *Deep Listening. Una práctica para la composición sonora*. València: EdictOràlia Llibres i Publicacions.
- Oliveros, Pauline. 2022. *Quantum Listening*. Londres: Ignota.
- Osborne, Peter. 2006. *Arte Conceptual*. Nueva York: Phaidon Press Limited.
- Ostachuk, Agustín. 2013. "El *Umwelt* de Uexküll y Merleau-Ponty". En *Ludus Vitalis*, vol. XXI, num. 39, p. 45-65. México: Ciudad de México.
- Pardo, Carmen. 2001. *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia: Editorial Universidad Técnica de Valencia.
- Passuth, Krisztina. 1985. *Moholy-Nagy*. London: Thames and Hudson.
- Payne, Maggi. 2000. "The System Is the Composition Itself". En *Music with Roots in the Aether. Interviews with and Essays about Seven American Composers*. Edición: Robert Ashley, p. 109-124. Köln: MusikTexte.
- Perec, Georges. 1992. *Tentativa de agotar un lugar parisino*. Traducción de Jorge Fondebrider. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Pickering, Andrew. 2008. *Brains, Selves and Spirituality in the History of Cybernetics*. Artículo presentado en el marco del Templeton Workshop 'Transhumanism and the Meanings of Progress'. Arizona State University. 24 y 25 de abril de 2008.
- Pickering, Andrew. 2010. *The Cybernetic Brain. Sketches of Another Future*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Poe, Edgar Allan. 2010. *Cuentos, 1*. Traducción de Julio Cortázar. Madrid: Alianza.
- Potestà, Andrea. 2013. *El origen del sentido. Husserl, Heidegger y Derrida*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Puellas, Luís. 1999. "Entre Bacon y Deleuze. La lógica de la sensación". En *Estética y Hermenéutica*. Edición: Chantal Maillard y Luís E. Santiago Guervós. Suplemento 4 de *Contrastes. Revista Interdisciplinar de Filosofía*, p 149-162.
- Reich, Steve. 2002. *Writings on Music, 1965-2000*. Oxford: Oxford University Press.

- Rietbrock, Bernhard. 2022. *Alvin Lucier's Reflexive Experimental Aesthetics*. Hofheim: Wolke Verlag.
- Rodríguez Suárez, Luisa Paz. 2012. "Del 'Lebenswelt' a la 'Weltbildung': La Experiencia Antepredicativa. Heidegger en Merleau-Ponty" en *Convivium* 25, p. 145-166. Departament de Filosofia Teorètica i Pràctica. Facultat de Filosofia. Universitat de Barcelona.
- Rojas, Sergio. 2013. "La escritura del cogito: una hipótesis sobre Samuel Beckett" en *Aisthesis* Nº 54: 39-54. Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, p. 39-54.
- Russolo, Luigi. 1998. *El Arte de los Ruidos*. Cuenca: Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Santiago Guervós, Luis E. 1987. "La "Kehre" heideggeriana y sus implicaciones hermenéuticas" en *Thémata: Revista de filosofía* Nº 4, p. 117-129.
- Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil.
- Schopenhauer, Arthur. 2022. *El mundo como voluntad y representación I*. Madrid: Editorial Trotta.
- Schrimshaw, Will. 2013. "Non-cochlear sound: on affect and exteriority". En *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*. Edición de Ian Biddle / Marie Thompson. London / New York: Bloomsbury Academic.
- Segalen, Victor. 2018. *En un mundo sonoro / Entrevistas con Debussy*. Segovia: Ediciones La uña rota.
- Shapiro, Gary. 2001. "Nietzsche's Story of the Eye: Hyphenating the Augen-Blick" en *Journal of Nietzsche Studies* No. 22 (FALL 2001), p. 17-35. Penn State University Press.
- Silva-Mack, Victoria. 2019. "La poesía sonora como acontecimiento estético libidinal". Transcripción de la conferencia del mismo título realizada en el marco de las I Jornadas de Literatura y Música Universidad de Chile el 17 de octubre de 2019.
- Slifkin, Robert. 2013. *Bruce Nauman Going Solo*. Portland: Companion Editions.
- Sontag, Susan. 1983. *Contra la interpretación*. Traducción: Horacio Vázquez Ría. Barcelona: Seix Barral.
- Stein, Edith. 2002. *Obras completas Vol. 1. Escritos autobiográficos y cartas*. Burgos: Editorial Monte Carmelo.
- Stein, Edith. 2004. *Sobre el problema de la empatía*. Traducción de José Luis Caballero Bono. Madrid: Editorial Trotta.
- Szendy, Peter. 2003. *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós.

- Szendy, Peter. 2015. *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Tenney, James. 1995. "The Eloquent Voice of Nature". En *Alvin Lucier. Reflections: Interviews, Scores, Writings 1965-1994*. Edición de Gisela Gronemeyer / Reinhard Oehlschlägel, p. 16-22. Köln: MusikTexte.
- Thoben, Jan / Rietbrock, Bernhard (eds.). 2021. *I am sitting in a room. Archival Recordings 1969-2019*. Berlin: Sound on Paper Editions.
- Troutman, Anne. 2000. "Inside Fear: Secret Places and Hidden Spaces in Dwellings". En *Architecture of Fear*. Edición de Nan Ellin, p. 143-153. New York: Princeton Architectural Press.
- Trower, Shelley. 2012. *Senses of Vibration. A History of the pleasure and the pain of sound*. New York / London: The Continuum International Publishing Group.
- Tucker, Marcia. 1970. "Phenomenology" en *Artforum*, Vol. 9, Nueva York. Diciembre 1970, p. 38-44.
- Uexküll, Jakob von. 1926. *Theoretical Biology*. New York: Harcourt.
- Van Eck, Cathay. 2017. *Between Air and Electricity: Microphones and Loudspeakers as Musical Instruments*. New York / London: Bloomsbury.
- Varela, Francisco J. / Maturana, Humberto R. 1973. *De Máquinas y Seres Vivos: Una teoría sobre la organización biológica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Vásquez Rocca, Adolfo. 2014. "William S. Burroughs y Jacques Derrida; Literatura parasitaria y cultura replicante: del virus del lenguaje a la psicotopografía del texto" en *Errancia. Revista de psicoanálisis, filosofía y cultura. Litorales*. Agosto 2014.
- Voegelin, Salomé. 2010. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. New York: Continuum.
- Voegelin, Salomé. 2014. *Sonic Possible Worlds. Hearing the Continuum of Sound*. New York: Bloomsbury.
- Wilde, Oscar. 2016. *El Retrato de Dorian Gray*. Alaior: Maison Carré (textos.info)
- Williams, William Carlos. 1983. *Patterson*. New York / Middlesex: Penguin Books.
- Zapata Díaz, Guillermo. 2006. "Ética, fenomenología y hermenéutica en Paul Ricoeur" en *Universitas Philosophica*, Vol. 23, núm. 47, diciembre, 2006, p. 121-141. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

VII. ANEXOS

1. Instrucciones de realización y documentación de las obras de Alvin Lucier

1.1. Registro de la patente de *I am sitting in a room*

Page 1

Application for Registration of a Claim to Copyright

in a musical composition the author of which is a citizen or domiciliary of the United States of America or which was first published in the United States of America

Instructions: Make sure that all applicable spaces have been completed before you submit the form. The application must be **SIGNED** at line 9. For published works the application should not be submitted until after the date of publication given in line 4(a), and should state the facts which existed on that date. For further information, see page 4.

Pages 1 and 2 should be typewritten or printed with pen and ink. Pages 3 and 4 should contain exactly the same information as pages 1 and 2, and may be carbon copies.

1. Copyright Claimant(s) and Address(es): Give the name(s) and address(es) of the copyright owner(s). The name(s) should ordinarily be the same as in the notice of copyright on the copies deposited.

Name Alvin Lucier

Address 7 Miles Avenue, Middletown, Connecticut 06457

Name _____

Address _____

2. Title: I AM SITTING IN A ROOM (1970)
(Give the title of the musical composition as it appears on the copies)
for voice and electromagnetic tape

3. Authors: Citizenship and domicile information must be given. Where a work was made for hire, the employer is the author. The citizenship of organizations formed under U.S. Federal or State law should be stated as U.S.A. Authors include composers of music, authors of words, arrangers, compilers, etc. If the copyright claim is based on new matter (see line 5) give information about the author of the new matter.

Name Alvin Lucier Citizenship: U.S.A. Other _____
(Give legal name followed by pseudonym if latter appears on the copies) (Check if U.S. citizen) (Name of country)

Domiciled in U.S.A. Yes No _____ Address Middletown, Ct. Author of All
(State which: words, music, arrangement, etc.)

Name _____ Citizenship: U.S.A. _____ Other _____
(Give legal name followed by pseudonym if latter appears on the copies) (Check if U.S. citizen) (Name of country)

Domiciled in U.S.A. Yes _____ No _____ Address _____ Author of _____
(State which: words, music, arrangement, etc.)

Name _____ Citizenship: U.S.A. _____ Other _____
(Give legal name followed by pseudonym if latter appears on the copies) (Check if U.S. citizen) (Name of country)

Domiciled in U.S.A. Yes _____ No _____ Address _____ Author of _____
(State which: words, music, arrangement, etc.)

➡ NOTE: Leave all spaces of line 4 blank unless your work has been PUBLISHED. ◀

4. (a) Date of Publication: Give the date when copies of this particular version of the work were first placed on sale, sold, or publicly distributed. The date when copies were made, printed, or reproduced, or the date when the work was performed or recorded, should not be confused with the date of publication. NOTE: The full date (month, day, and year) must be given.

July 1, 1970
(Month) (Day) (Year)

(b) Place of Publication: Give the name of the country in which this particular version of the work was first published.

SOURCE magazine, Sacramento, California USA

➡ NOTE: Leave all spaces of line 5 blank unless the instructions below apply to your work. ◀

5. Previous Registration or Publication: If a claim to copyright in any substantial part of this work was previously registered in the U.S. Copyright Office in unpublished form, or if any substantial part of the work was previously published anywhere, give requested information.

Was work previously registered? Yes _____ No Date of registration _____ Registration number _____

Was work previously published? Yes _____ No Date of publication _____ Registration number _____

Is there any substantial **NEW MATTER** in this version? Yes _____ No If your answer is "Yes," give a brief general statement of the nature of the **NEW MATTER** in this version. (New matter may consist of compilation, arrangement, adaptation, editorial revision, and the like, as well as additional words and music.)

Complete all applicable spaces on next page

EXAMINER

FORM E REGISTRATION NO. DO NOT WRITE HERE EP EU	CLASS E
---	-------------------

6. If registration fee is to be charged to a deposit account established in the Copyright Office, give name of account:

7. Name and address of person or organization to whom correspondence or refund, if any, should be sent:

Name Alvin Lucier Address 7 Miles Ave., Middletown, Ct. 06457

8. Send certificate to:

(Type or print name and address) Name	<u>Alvin Lucier</u>
Address	<u>7 Miles Avenue</u> (Number and street)
	<u>Middletown, Ct. 06457</u> (City) (State) (ZIP code)

9. Certification:

(Application not acceptable unless signed)

I CERTIFY that the statements made by me in this application are correct to the best of my knowledge.



(Signature of copyright claimant or duly authorized agent)

Application Forms

Copies of the following forms will be supplied by the Copyright Office without charge upon request:

- Class A Form A—Published book manufactured in the United States of America.
- Class A or B { Form A-B Foreign—Book or periodical manufactured outside the United States of America (except works subject to the ad interim provisions of the copyright law).
Form A-B Ad Interim—Book or periodical in the English language manufactured and first published outside the United States of America.
- Class B { Form B—Periodical manufactured in the United States of America.
Form BB—Contribution to a periodical manufactured in the United States of America.
- Class C Form C—Lecture or similar production prepared for oral delivery.
- Class D Form D—Dramatic or dramatico-musical composition.
- Class E { Form E—Musical composition the author of which is a citizen or domiciliary of the United States of America or which was first published in the United States of America.
Form E Foreign—Musical composition the author of which is not a citizen or domiciliary of the United States of America and which was not first published in the United States of America.
- Class F Form F—Map.
- Class G Form G—Work of art or a model or design for a work of art.
- Class H Form H—Reproduction of a work of art.
- Class I Form I—Drawing or plastic work of a scientific or technical character.
- Class J Form J—Photograph.
- Class K { Form K—Print or pictorial illustration.
Form KK—Print or label used for an article of merchandise.
- Class L or M { Form L-M—Motion picture.
- Class N Form N—Sound recording.
 - Form R—Renewal copyright.
 - Form U—Notice of use of copyrighted music on mechanical instruments.

FOR COPYRIGHT OFFICE USE ONLY	
Application received	
One copy received	
Two copies received	
Fee received	
Renewal	

1.2. Instrucciones para la realización de *I am sitting in a room*

I AM SITTING IN A ROOM (1970)
for voice and electromagnetic tape

Necessary Equipment:

1 microphone
2 tape recorders
amplifier
1 loudspeaker

Choose a room the musical qualities of which you would like to evoke.

Attach the microphone to the input of tape recorder #1.

To the output of tape recorder #2 attach the amplifier and loudspeaker.

Use the following text or any other text of any length:

"I am sitting in a room different from the one you are in now.

I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed,

What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech.

I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have."

Record your voice on tape through the microphone attached to tape recorder #1.

Rewind the tape to its beginning, transfer it to tape recorder #2, play it back into the room through the loudspeaker and record a second generation of the original recorded statement through the microphone attached to tape recorder #1.

Rewind the second generation to its beginning and splice it onto the end of the original recorded statement on tape recorder #2.

Play the second generation only back into the room through the loudspeaker and record a third generation of the original recorded statement through the microphone attached to the recorder #1.

©1970 Alvin Lucier

Continue this process through many generations.

All the generations spliced together in chronological order make a tape composition the length of which is determined by the length of the original statement and the number of generations recorded.

Make versions in which one recorded statement is recycled through many rooms.

Make versions using one or more speakers of different languages in different rooms.

Make versions in which, for each generation, the microphone is moved to different parts of the room or rooms.

Make versions that can be performed in real time.

ALVIN LUCIER

1.3. Instrucciones para la realización de *Music for solo performer*

MUSIC FOR SOLO PERFORMER (1965)

for enormously amplified brain waves and percussion.

The alpha rhythm of the brain has a range of from 8 to 12 Hz, and, if amplified enormously and channeled through an appropriate transducer, can be made audible. It can be blocked by visual attention with the eyes open or mental activity with the eyes closed. No part of the motor system is involved in any way. Control of the alpha consists simply of alteration of thought content—for example, a shifting back and forth from a state of visual imagery to one of relaxed resting.

Place an EEC scalp electrode on each hemisphere of the occipital, frontal, or other appropriate region of the performer's head. Attach a reference electrode to an ear, finger, or other location suitable for cutting down electrical noise. Route the signal through an appropriate amplifier and mixer to any number of amplifiers and loudspeakers directly coupled to percussion instruments, including large gongs, cymbals, tympani, metal ashcans, cardboard boxes, bass and snare drums (small loudspeakers face down on them), and to switches, sensitive to alpha, which activate one or more tape recorders upon which are stored pre-recorded, sped-up alpha.

Set free and block alpha in bursts and phrases of any length, the sounds of which, as they emanate from the loudspeakers, cause the percussion instruments to vibrate sympathetically. An assistant may channel the signal to any or all of the loudspeakers in any combination at any volume, and, from time to time, engage the switches to the tape recorders. Performances may be of any length.

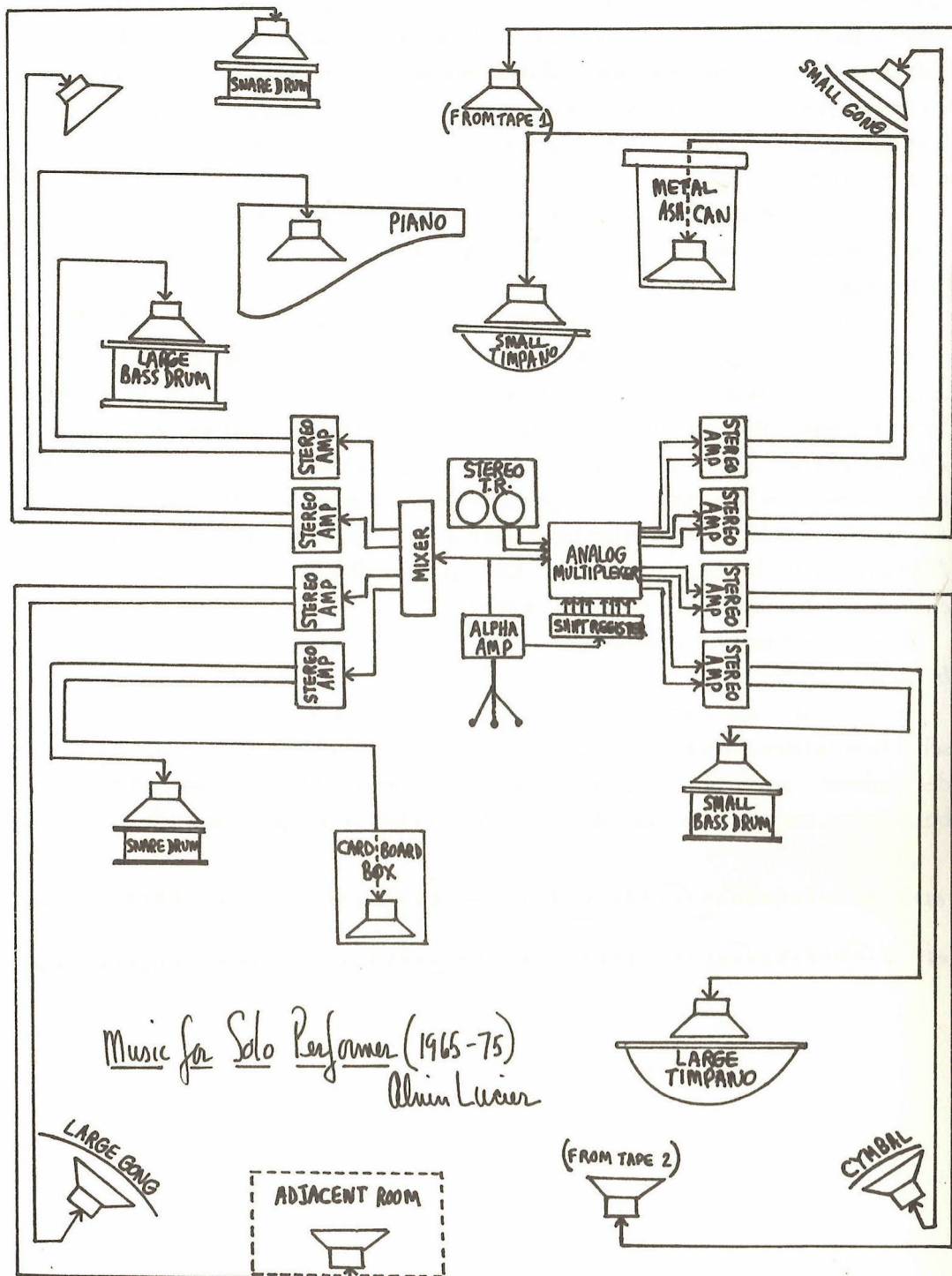
Experiment with electrodes on other parts of the head in an attempt to pick up other waves of different frequencies and to create stereo effects.

Use alpha to activate radios, television sets, lights, alarms, and other audio-visual devices.

Design automated systems, with or without coded relays, with which the performer may perform the piece without the aid of an assistant.

Edmond Dewan, Technical Consultant

1.4. Diagrama para la realización de *Music for solo performer*



1.5. Instrucciones para la realización de *The only talking machine of its kind*

THE ONLY TALKING MACHINE OF ITS KIND IN THE WORLD (1969)

for any stutterer, stammerer, lisper, person with faulty or halting speech, regional dialect or foreign accent or any other anxious speaker who believes in the healing power of sound

Ask friends to design a tape-delay system in the form of a totem pole, mandala, labyrinth, tree or any other visual configuration.

Talk to an audience through a public address system for a long enough time to reveal the peculiarities of your speech. After the peculiarities of your speech have been revealed, your friends may begin building the tape-delay system into which your speech, tapped from the public address system, is fed. Talk, during the building of the tape-delay system, about that which will best reveal the peculiarities of your speech; but from time to time read from a text or tell a story of a people, real or imagined, who have not had or do not have now any idea about anxious speech. Continue talking after the completion of the tape-delay system until, due to the annihilation of the peculiarities of your speech by the tape-delay system, anxiety about your speech is relieved or it becomes clear that the tape-delay system is failing and will continue to fail to bring this about.

1.6. Instrucciones para la realización de *Vespers*

VESPERS (1969)

for any number of players who would like to pay their respects to all living creatures who inhabit dark places and who, over the years, have developed acuity in the art of echolocation, i.e., sounds used as messengers which, when sent out into the environment, return as echoes carrying information as to the shape, size, and substance of that environment and the objects in it.

Play in dark places, indoors, outdoors, or underwater; in dimly lit spaces wear dark glasses and in lighted spaces wear blindfolds. In empty spaces objects such as stacked chairs, large plants, or human beings may be deployed.

Equip yourselves with Sondols (sonar-dolphin), hand-held echolocation devices which emit fast, sharp, narrow-beamed clicks whose repetition rate can be varied manually.

Accept and perform the task of acoustic orientation by scanning the environment and monitoring the changing relationships between the outgoing and returning clicks. By changing the repetition rate of the outgoing clicks, using as a reference point a speed at which the returning clicks are halfway between the outgoing clicks, distances can be measured, surfaces can be made to sound, and clear signatures of the environment can be made. By changing the angle of reflection of the outgoing clicks against surfaces, multiple echoes of different pitches can be produced and moved to different geographical locations in the space. Scanning patterns should be slow, continuous, and non-repetitive.

Move as non-human migrators, artificial gatherers of information, or slow ceremonial dancers. Discover routes to goals, find clear pathways to center points or outer limits, and avoid obstacles.

Decisions as to speed and direction of outgoing clicks must be made only on the basis of usefulness in the process of echolocating. Any situations that arise from personal preferences based on ideas of texture, density, improvisation, or composition that do not directly serve to articulate

16 the sound personality of the environment should be considered deviations from the task of echolocation.

Silences may occur when echolocation is made impossible by the masking effect on the players' returning echoes due to the saturation of the space by both the outgoing and returning clicks, by interferences due to audience participation, or by unexpected ambient sound events. Players should stop and wait for clear situations, or stop to make clear situations for other players.

Endings may occur when goals are reached, patterns traced, or further movement made impossible.

For performances in which Sondols are not available, develop natural means of echolocation such as tongue-clicks, finger-snaps, or footsteps, or obtain other man-made devices such as hand-held foghorns, toy crickets, portable generators of pulsed sounds, thermal noise, or 10 kHz pure tones.

Dive with whales, fly with certain nocturnal birds or bats (particularly the common bat of Europe and North America of the family Vespertilionidae), or seek the help of other experts in the art of echolocation.

Activities such as billiards, squash, and water-skimming may be considered kindred performances of this work.

Based on the work of Donald R. Griffin.

1.7. Instrucciones para la realización de *The Duke of York*

THE DUKE OF YORK (1971)

for voice and synthesizer(s)

Two persons design a musical performance in which one of them, the synthesist, uses an electronic music synthesizer or equivalent configuration of electronic equipment to alter the vocal identity of the other, the vocalist, who selects and orders any number of songs, speeches, arias, passages from books, films, television, poems, or plays, or any other vocal utterances including those of non-human intelligences, in ways determined by his or her relationship to the synthesist and the particular purpose of the performance.

Performances may be used to strengthen personal ties, make friends with strangers, or uncover clues to hidden families and past identities.

In strengthening personal ties, one, with the help of the other, selects examples that either or both have known and remembered since childhood, arranging them in the order of their emergence in their awarenesses. In making friends with strangers, the vocalist selects examples that the synthesist might have known and remembered, based on assumptions as to race, color, date and place of birth, manner of speech, dress, hair style, or any other outward sign, arranging them in the order that they might have emerged in the synthesist's awareness. In uncovering clues to hidden families and past identities, vocal examples of any kind may be arranged in any order or in temporal or geographical clusters. Examples may be taken from letters, diaries, memoirs, musical works, or biographies of real or fictitious persons. The vocalist sings, speaks or utters the examples to the synthesist through a microphone and amplifier system. He or she may read from script or score, memorize, or listen through headphones to a record player or tape recorder upon which are stored the examples in their chosen order. Separations between examples are determined either by the length of time it takes to change each record or by the natural spaces that are formed by turning pages, splicing, or collecting and recording examples. The vocalist learns to mimic recorded examples as perfectly as he or she can, without interpretation or improvisation, in order to partake of and communicate to the synthesist as fully as possible the vocal identity of the recording artist represented by each example. All aspects of the sound images including those produced by recording, techniques and other special effects should be regarded by both performers as much a part of the remembered or imagined identities as such vocal considerations as inflection, articulation, timbre, breath control, projection, and vibrato. During those parts of examples in which the recording artists rest or where it is

impossible to follow, the vocalist either imitates the accompanying parts or leaves gaps, Whole examples, not parts of examples, should be used.

In cases of vocal identities for which there are no recorded examples, the vocalist tries to imitate the vocal identities as he or she imagines them to be.

The synthesist alters the vocal examples as they arrive from the vocalist, trying to make them sound as much as possible like the originals as he or she remembers or imagines them to be. Any disparities that arise between either performer's remembrance of original examples, their imitation, re-recording, or cover versions, should be regarded as inherent discontinuities in space or time. In uncovering clues to hidden families or past identities, the synthesist composes a set of examples designed to sketch biographies of persons other than those sketched by the vocalist. The separate sets of examples are then performed simultaneously. Within each example, the synthesist makes one or more alterations of any aspect of sound including pitch, timbre, range, envelope, vibrato, and amount of echo. Alterations, once made, may not be lessened but may be increased from example to example to produce a continually changing composite vocal identity made up of many layers of partial identities. In performances involving more than two persons, the synthesizers may be played separately or linked together. Sounds made by the synthesizer itself should be considered its attempt to establish continuity or to express its inability to cope with the situation,

1.8. Instrucciones para la realización de *Opera with Objects*

OPERA WITH OBJECTS (1997)

Collect several small resonant objects, including candy jars, small cardboard boxes or plastic coffee cups. Lay them out on a table. Holding a pencil in each hand, start tapping one against the other. Listen to the dry sound of the pencils; then lower the tapped pencil onto the surface of one of the resonant objects. Listen to the louder more resonant sounds as the tapped pencil touches and sympathetically resonates the object. Tap in regular rhythms so that the focus is on the change in loudness and timbre of the object, not on the rhythms of the tapping. Once the tapped pencil touches the object, move it over its surface, exploring small changes in sound. After playing one object for a while, move to another, then another, until all have been played. Vary the speed of your tapping as you move from one object to another. From time to time, place one object on another to get double resonances. Your task is to make vivid for listeners the natural amplification inherent in physical things. Listen for echoes from the surfaces of the room produced by the sharp tapping of the pencils on the objects.

Alvin Lucier

November 18, 2005

1.9. Instrucciones para la realización de *Rare Books*

RARE BOOKS (1997)

RARE BOOKS is one of a series of works I have composed which explore the resonant characteristics of found objects. In AMPLIFIER AND REFLECTOR 1 the sound of a mechanical clock is amplified by directly coupling it to a glass balking dish. In I REMEMBER performers sing into cans, bottles and other small vessels, searching for resonant peaks with their accompanying increases in loudness. In RARE BOOKS one or more performers tap repeatedly on the covers and pages of a book, exploring its resonant characteristics.

The performer begins by tapping the cover of the closed book, then the left and right hand sides of the book open to various pages. The tapping is natural and exploratory rather than rhythmic; the tapping finger moves around the rectangular surface of the page in order to explore different areas of resonance. Toward the beginning of the book the resonances on the left side are higher, the right side lower. At the middle same number of pages, on each side - the resonances match. Toward the second half of the book, the balances reverse themselves, that is, those on the left are lower, those on the right higher. The performance ends when the book is closed and the back cover is explored. The performer doesn't try to make sounds with or on the book by striking it in various ways or rustling its pages.

RARE BOOKS was composed for Wesleyan students in Music 101, Module II, Fall Semester, and was first performed and recorded by them in class, on November 3, 1997, in the World Music hall, Wesleyan University, Middletown, Connecticut. The work is dedicated to Elizabeth Swaim, Special Collections Librarian, Olin Library, Wesleyan University.

1.10. Instrucciones para la realización de *Silver Streetcar for the Orchestra*

ALVIN LUCIER

SILVER STREETCAR FOR THE ORCHESTRA

for amplified solo triangle

(1988)

DESCRIPTION

A triangle of any size is hung from a stand. A player taps it with a metal beater with one hand, while damping it with the other. During the course of the performance, the acoustic characteristics of the triangle, under continually changing conditions, are revealed.

VARIABLES

The player may alter five variables –tempo, loudness, damping, damping location and beater location– to bring about perceptible changes in the acoustic response of the triangle.

1. Tempo

Starting at a reference tempo of an eighth note equaling Mm. 320, the player gradually accelerates or decelerates to tempi slightly faster and slower than the reference tempo.

2. Loudness

Starting at a reference dynamic of mp, the player gradually raises or lowers the dynamic to levels slightly higher and lower than the reference dynamic.

3. Damping

The player grasps the triangle with the thumb and forefinger of one hand. Starting at a reference pressure of half P, midway between completely damped (dead sound) to completely open (freely ringing), the player increases or lessens the pressure, varying the degree of resonance.

4. Damping Location

The player slides his thumb and forefinger of his damping hand, as slowly as possible, along the length of the metal bar.

5. Beater Location

The player moves the beater, the smallest possible distance per tap, along the length of the metal bar.

ALTERATIONS

Alterations are made as gradually and imperceptibly as possible in order for the player and the listeners to focus on changes in the acoustical response of the triangle, not on the playing itself. Each alteration is made in one direction and is taken only to the point at which a perceptible change in the response is heard.

PERFORMANCE

Starting at the reference points, the player begins tapping and damping the triangle anywhere along its length. As soon as the acoustic response of the triangle under these conditions is established, the player begins gradually altering the same or another variable until a new response is heard. Then, maintaining the conditions of that response, the player begins gradually altering the same or another variable. The player works with only variable at a time, moving from one to another in any order. Each alteration may take from 20 to 30 seconds to accomplish. The player continues until 15 or 20 minutes have passed, maintaining a steady stream of accelerating and decelerating eighth note, or until all the acoustic characteristics of the folded metal bar have been explored.

AMPLIFICATION

In order to make the acoustic phenomena more vivid for listeners, a stereo microphone may be positioned in the middle of the triangular space, routed through amplifiers to a pair(s) of loudspeakers. During the performance no changes in volume or sound placement need be made.

Note:

SILVER STREETCAR FOR THE ORCHESTRA was written expressly for Brian Johnson. It was first performed on December 8, 1988, at the New Music America Miami Festival, Miami, Florida. The title was taken from the Surrealist text, INSTRUMENTATION (1922), by Luis Buñuel.

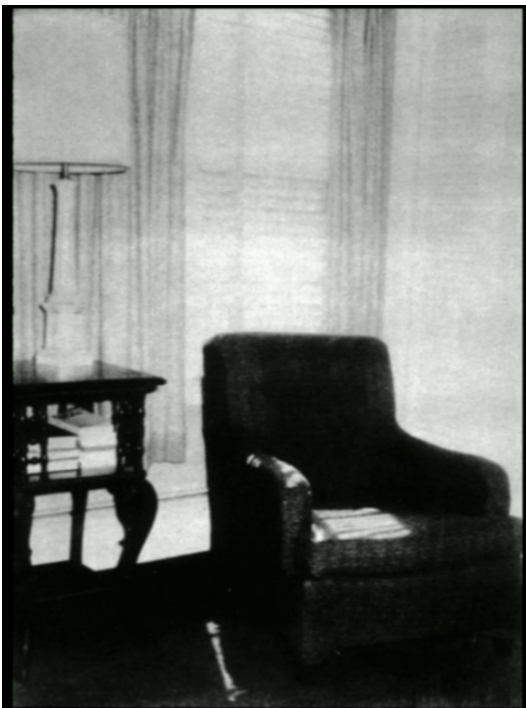
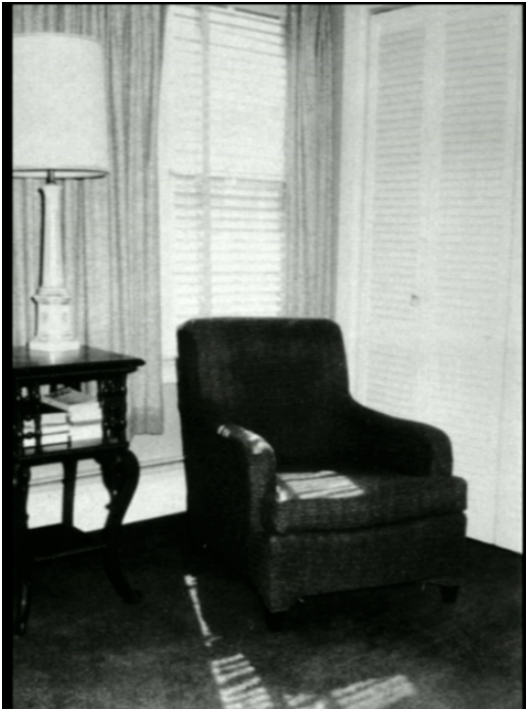
Alvin Lucier

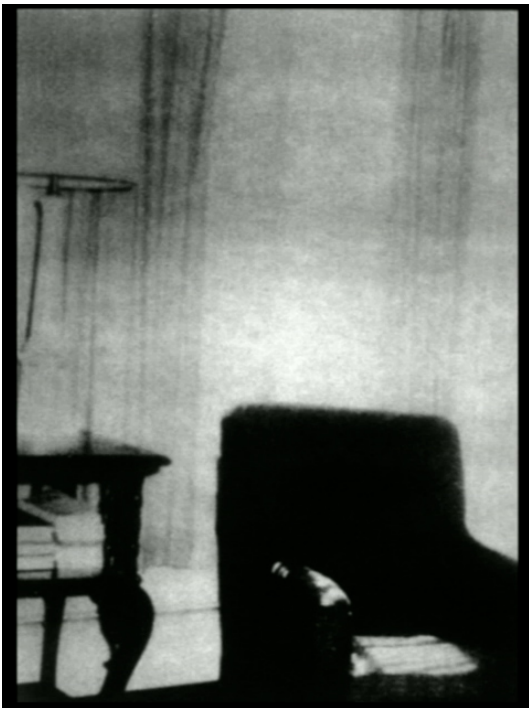
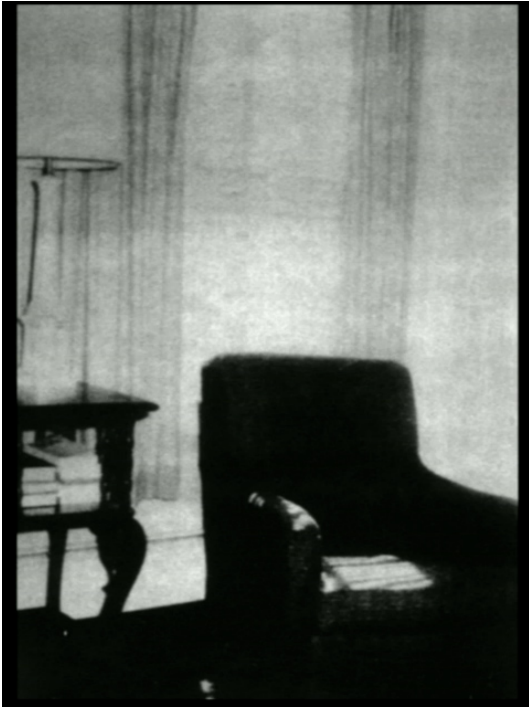
July 5, 1988

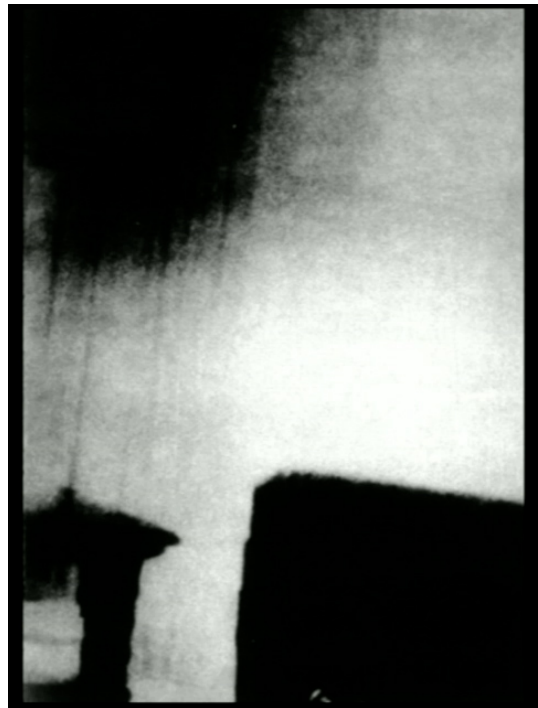
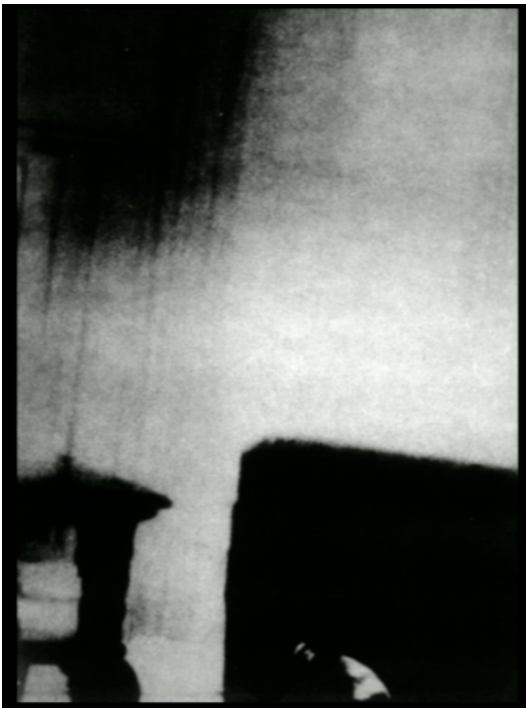
Middletown, CT

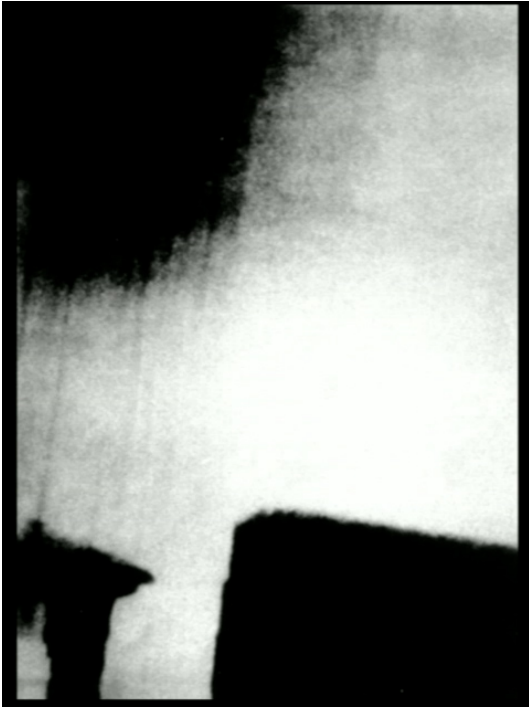
2. Series fotográficas de Mary Lucier

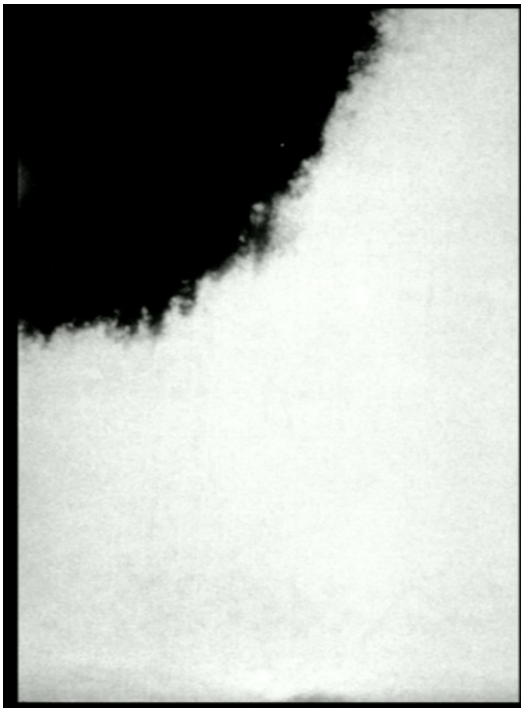
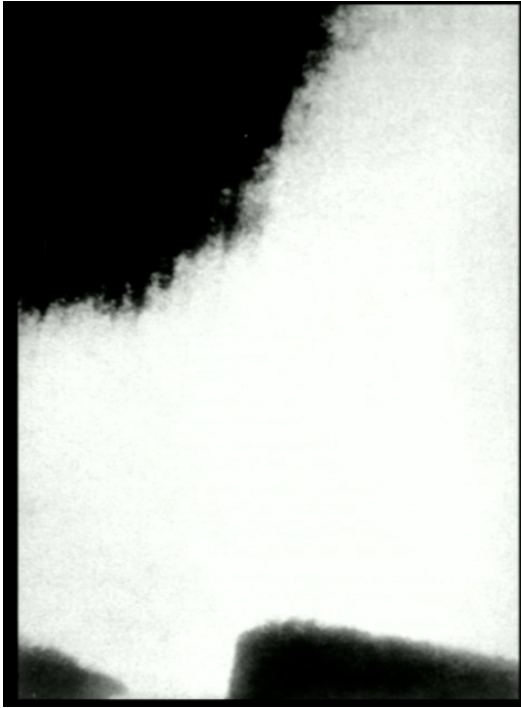
2.1. *Polaroid Image Series: ROOM (serie completa)*

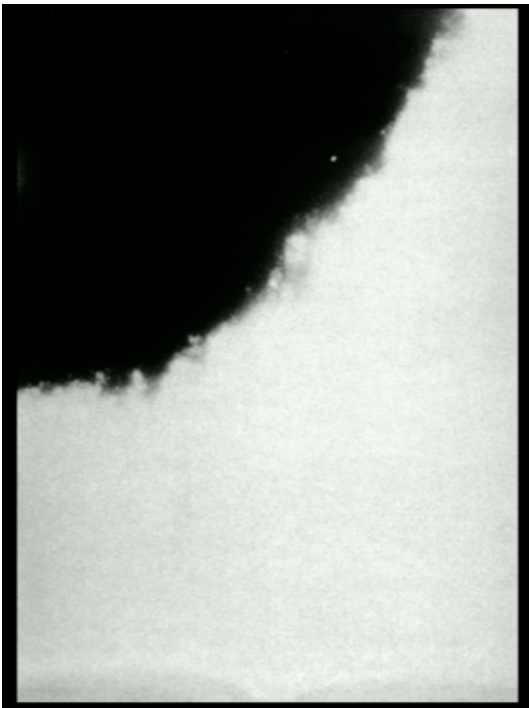
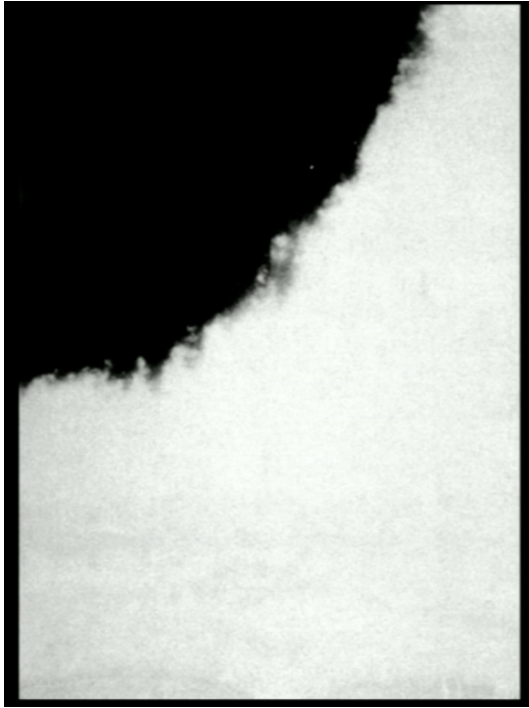


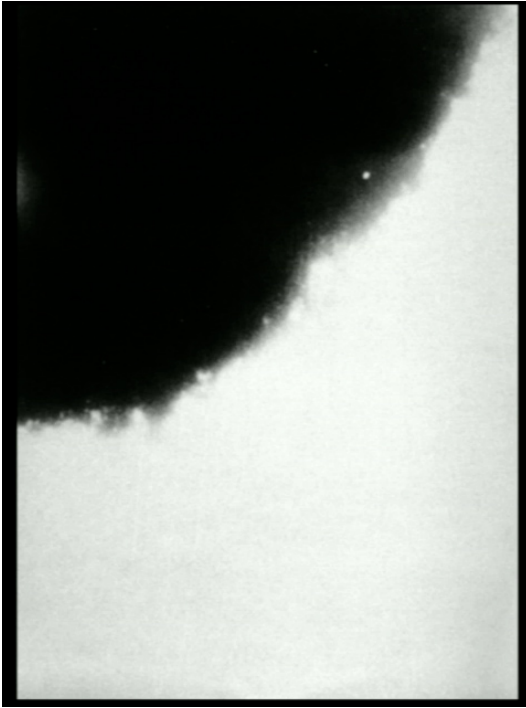






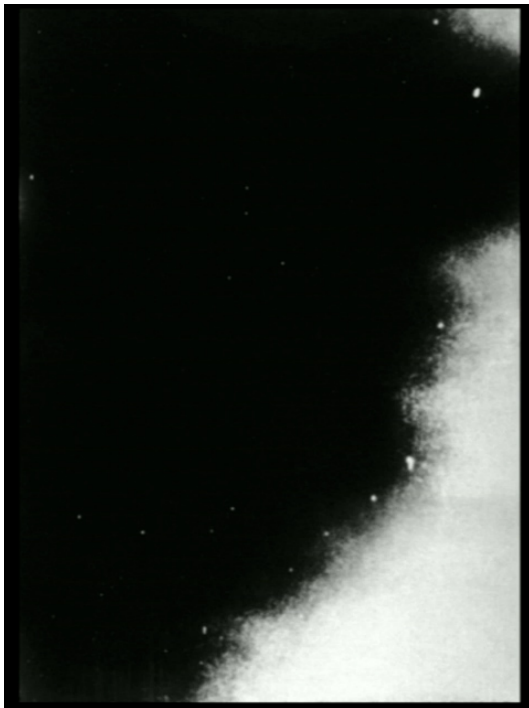


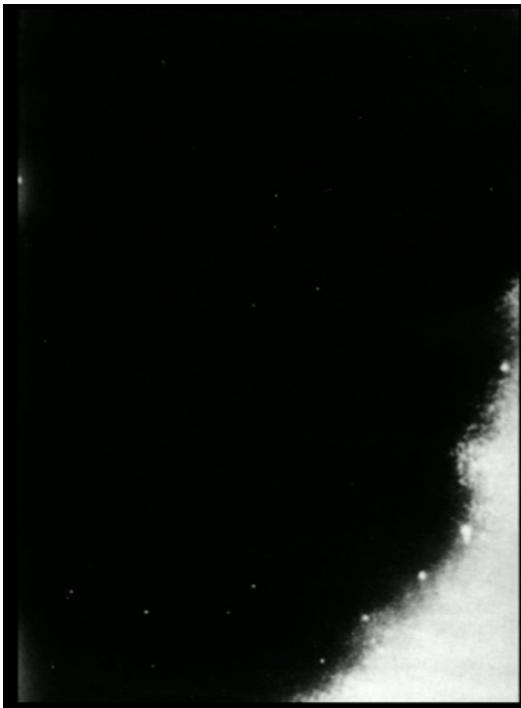
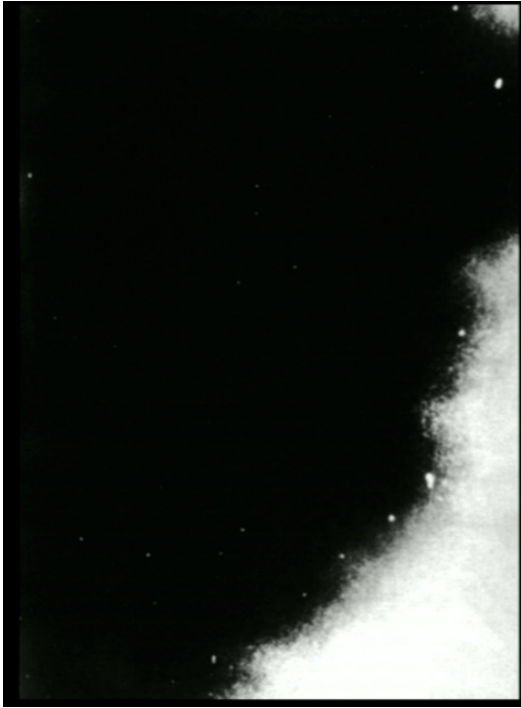


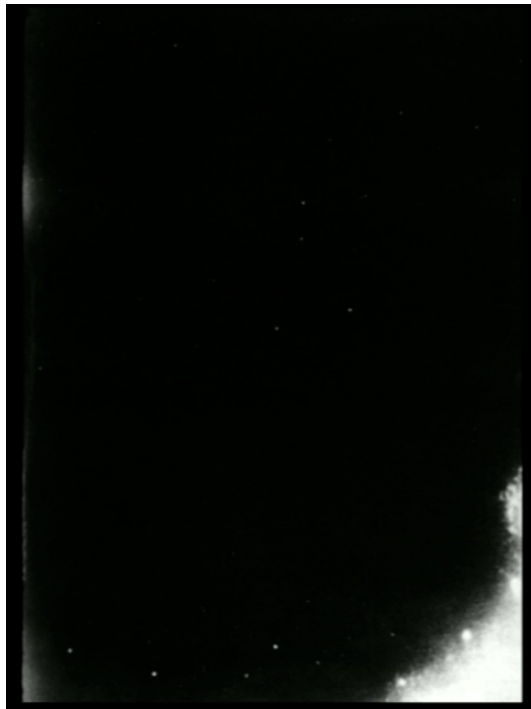
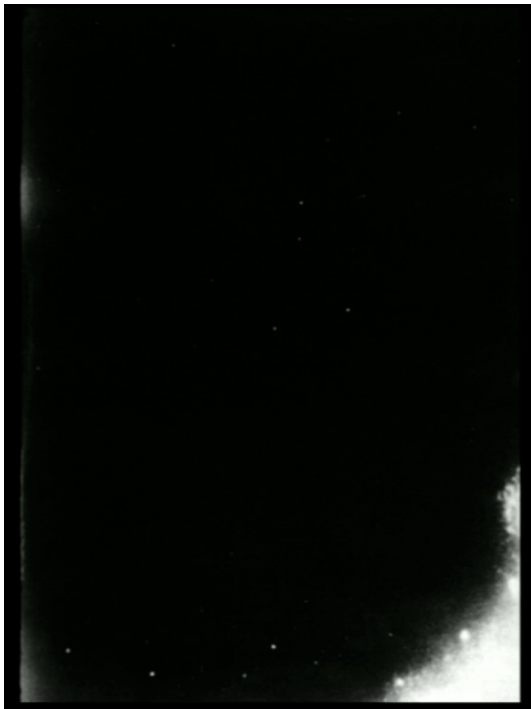


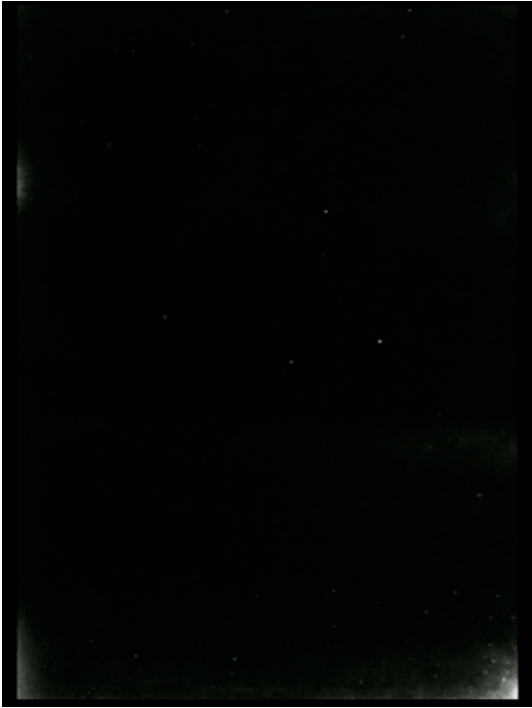




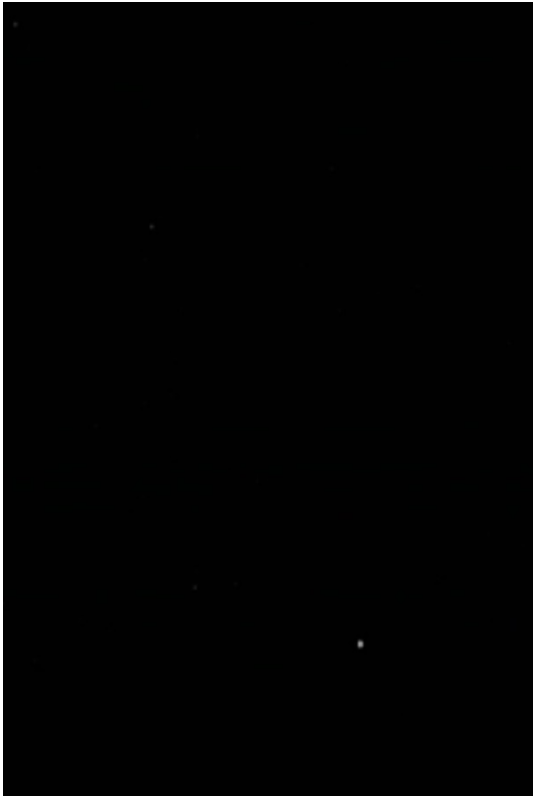




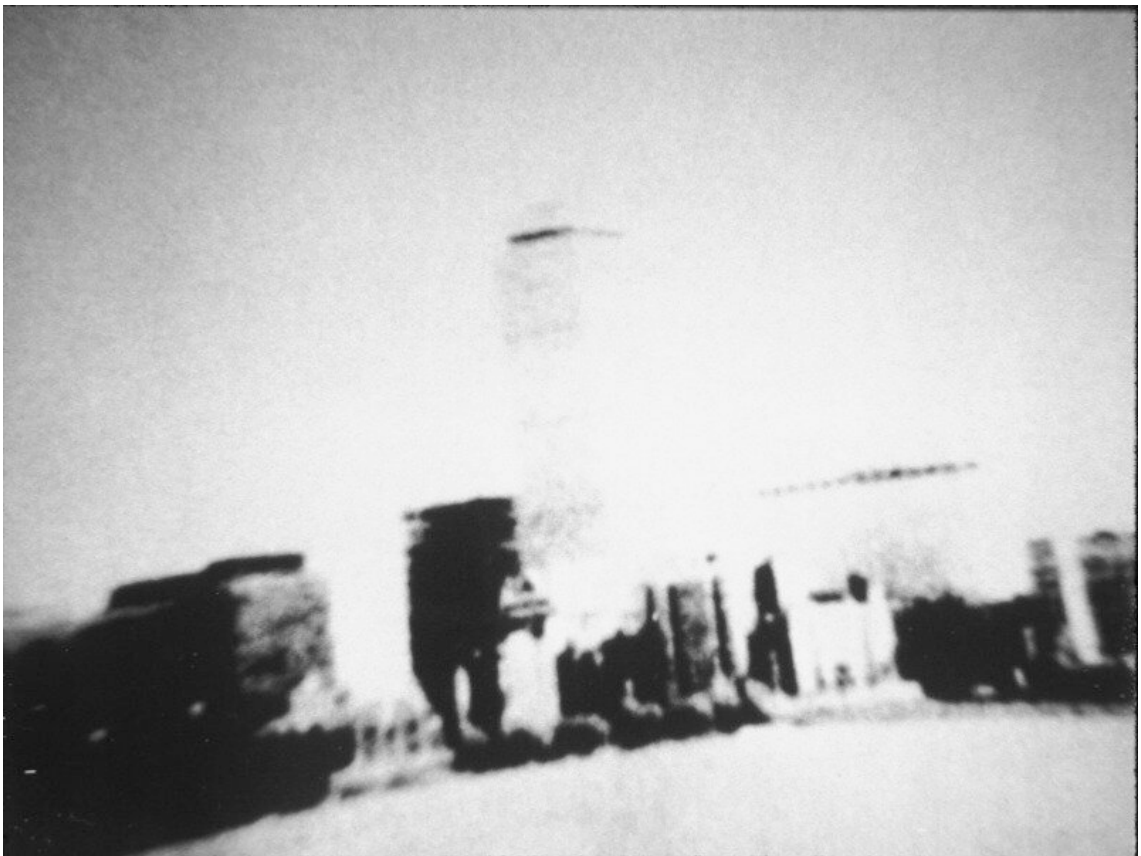




2.2. Polaroid Image Series: Shigeko (selección de cuatro imágenes)

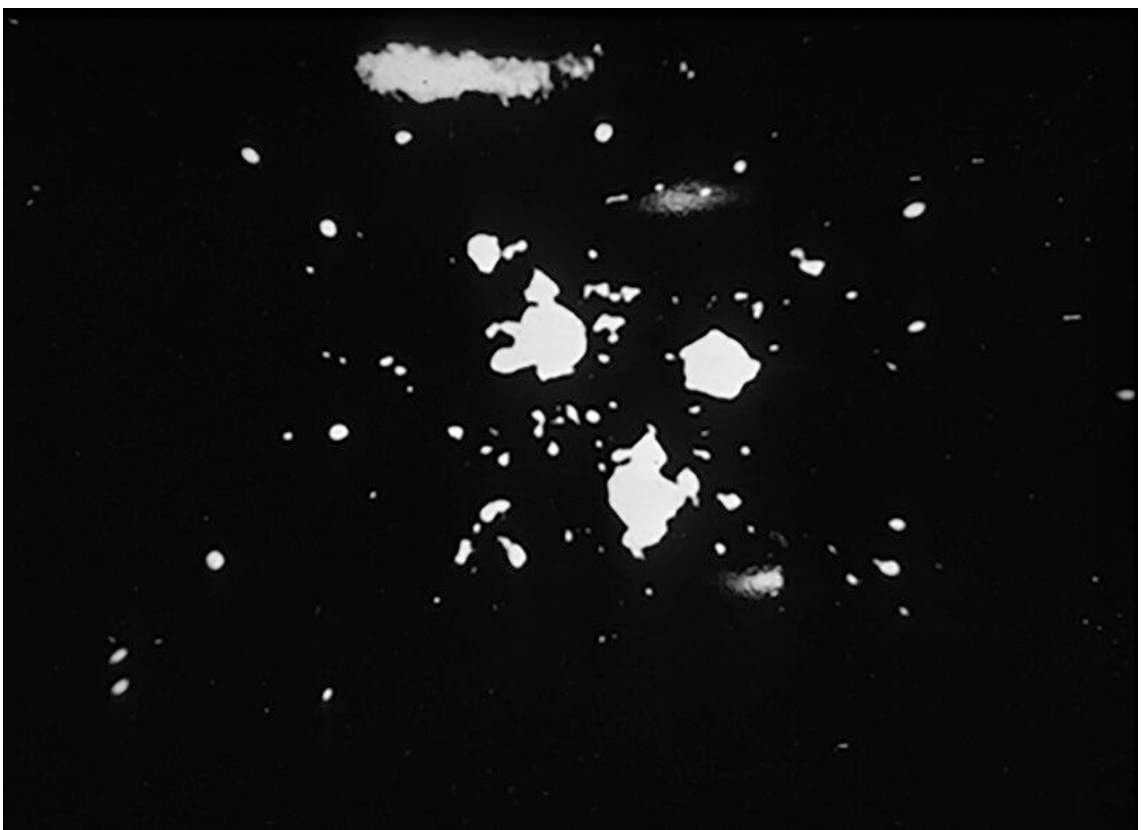


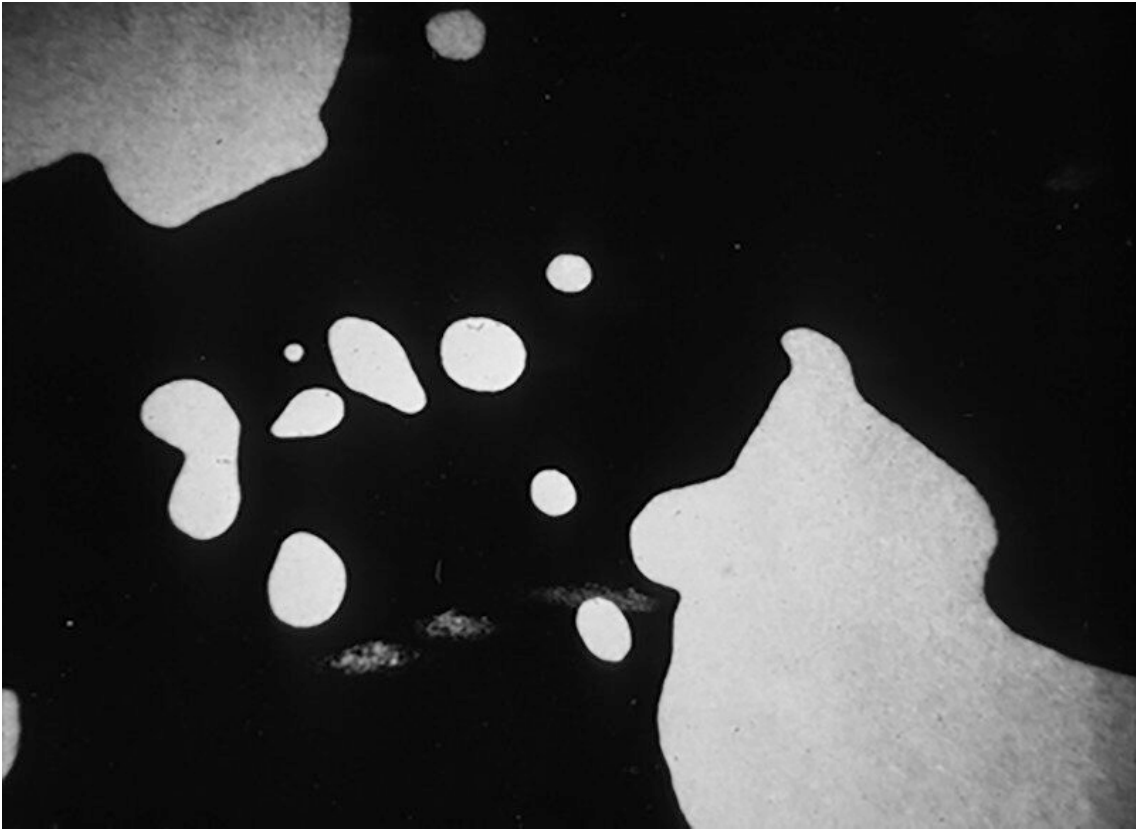
2.3. *Polaroid Image Series: Boston* (selección de cuatro imágenes)





2.4. *Polaroid Image Series: Three Points* (selección de cuatro imágenes)





3. Transcripción del podcast *Judith Hamann on Alvin Lucier*

My name's Judith Hamann, I'm a performer composer from Narrm, Melbourne, in so-called Australia, currently based in Berlin. My work is mostly oriented around process-based performance practices, which focus a lot on cello performance, as well as field recordings, more conceptual research, and mostly linked in some sense with physical phenomena in a relational practice, whether that's in terms of vibration or recording as a performative surface, tuning systems and harmonic space, as well as more speculative sound surfaces. In this podcast I'm going to be talking about the featured artist Alvin Lucier and a little bit about how his thinking, composition, legacy and spirit connects to my own practice.

Alvin Lucier was an American composer who died on the first day of December last year at 90 years of age. His work explores in many enfolded, but also perhaps maybe unfolded ways the physicality of sound and phenomena. He's most known more widely perhaps for his explorations and uncoverings of rooms, spaces and objects ranging from the domestic to the enormous, for working with brain waves, physics, phenomena, like "dyning", acoustical beating, even sending his heartbeat to the moon and back, making that satellite some kind of possible resonator for his own pulse and for human kinds of electricity.

I, actually, first met Alvin Lucier at his 80th birthday party at Charles Curtis' house in San Diego. That was sort of a bizarre, otherworldly thing for me. It was only my second time traveling overseas at all and to even get to be there was wild. Charles would a while on the track become my doctoral supervisor at UC San Diego and it is really through my relationship with Charles that I was lucky enough to work with Alvin as much as I did. I am really so grateful for being able to spend some time with him in the past few years and to get to experience so many performances both by Alvin himself and of his work by the broader community around him.

Reflecting on Alvin's form of thinking or compositional philosophy and the question of what kind of relationship Alvin's work has to sound... Certain language from James Tenney's *Forward to Chambers*, which is a book about Alvin, came up where he describes Alvin's work as dealing with manifestations and revelations letting, and I quote, "inarticulate nature speak". I do find this phrasing around Alvin's work compelling in some ways because there is definitely a sense of the revelatory, the sense of illumination or lifting a veil, of making compositional settings that allow a certain phenomena or activity to "speak" (in quotation marks) or perhaps rather to sound. But also, I suspect that in Alvin Lucier's work there's more entwining, more labor perhaps isn't the right word, but

something of the sort of entanglement of human nature, something more grounded. There's an openness. It's not a magician pulling back a curtain, it's not like the wizard of Oz, you know? It's something more like a holding of space and making spaces physically and temporarily where we might be out of shift modalities but might be able to move into other ways of hearing and feeling the world.

In the way I think about Alvin's work, and this is also a major component of my own process, it's more about setting a kind of proposition or frame which puts things in motion, into activity. And the score as a sort of proposition is not necessarily where the piece is really located, the piece is elsewhere, it's in the navigation of and tending to phenomena. It is in the following of the sound and in all the artifacts created by undertaking that activity. For instance, in the cello quartet *One Arm Bandits*, which I recorded at Alvin's Connecticut house in November 2019, which was also the last time I saw him, all four cellos are bowing the same open string for each movement, Sol, A, D, etc., with differences in bow pressure and speed, resounding in fluctuations in pitch, which in turn create acoustical beating and differences in depth of field as you listen. So here... The activity itself here is very simple and the notation or work object of the score is really just a frame for that activity, however, precise in terms of marking out speed and bow pressure, the phenomena that are the real focus of the piece aren't marked out, if that makes sense. And there is something important for me in this approach of undertaking a certain kind of action, or activity, that sets all these other materials, phenomena, artifacts, unexpected things in motion, that one can then follow as you navigate them in performance, and for me this is one of the most important lessons of Alvin's work.

I have an ongoing practice which draws on a lot of research and material working with broader ideas about shaking. So I take the shaking rate, or the rate of tremor from...the sort of shaking rhythm of the instrument itself by a bow and the end pin fully extended. And I think of this as a kind of act of sphygmology, or pulse taking, one where the cello then instructs my own physicality, communicates how it wants to move, in a sense. By working in this way and then transferring the tremor to my left hand, which is the one that subs the strings, this creates a frame of motion which is in some sense endemic to the cello. And it allows a kind of unfolding where the cello finds certain partials and resonances or tremors and textures, that sometimes surprise me, actually. And it's all emerging out of a sense of resonance with a particular space or another instrument. And it's my task then in the activity of performing to be a sort of shepherd, to follow the sounds themselves where the cello leads me to let phenomena and frequency emerge and disappear and transform.

I also have this practice which is focused on cello and humming. So, this is something that I started doing sort of intuitively, but which I now realize speaks pretty deeply to the impact of Alvin's work, as well as my work with Charles Curtis, on hearing differently. So, this interested me initially because I realized that by humming very softly into a bowed cello pitch you can get all the phenomena, the beating to really come alive, with the actual material of the thing, which is setting that beating in motion is sort of hidden or buried in the cello sound. So, then it becomes really about the phenomena, it's placing the focus really there. For me this was a way to play which sort of exemplifies the real shift that is taking place over many years in terms of what happens in the air, much more so than to things in discrete individual sound sources. I think of a lot of what I do in performance as having some relationship to shepherding or tending. I think working in sound this way is sort of a strand of a practice of care. To me it is something that is ministrative as well as instrumental, if that makes sense.

So working in the way that Alvin's compositions ask us to has taught me a lot about this, in terms of taking care not only of sound, but that surface of relation that is created by playing a frequency, say, at a certain proximity to a pure wave oscillator. To place our attention on what is created by two or more actions in composite, that create a living, shimmering phenomena that is held in a shared space only by this meeting, by this shared motion. Alvin's work is so much about that space. It's not about frequencies, or notes or instruments as points, as independent subjects, but about the relationship between them. So much of his work inhabits a space of in-betweenness for me. I sometimes talk about this as a form of collective hallucination that we might sustain in relationship to another musician, a space, a pure wave oscillator, etc. But I feel less and less these days like it's even that ephemeral, or rather that there is a real materiality in the ephemeral. And I'm really stretching something from a crazy utopia here into my own little thinking universe, but that the ephemeral is a kind of material.

You know, so I guess I'm trying to get more comfy with the performer-composer thing these days. Sometimes, I have some trouble seeing myself in that role as it is so often defined. Maybe the way Alvin inhabits that space is a little bit closer to how I see myself than your kind of composer with a capital "C" sorts of folks might see themselves. But really, I see myself very much as a performer who builds relationships with sounds. And the same kind of shepherding I do in performance, in my composition sort of world, it's just in a different frame and on a different time-space scale, but it's still the same kind of practice. I just sort of just follow the sounds and very, very slowly, carve out the space of the piece. For me the practice of it is the same. I'm just responding. I'm not like a

“concept-execution-result” sort of person, I'm much more interested in the sticky space between things and what happens there, what debris of artifacts or unnotable things happen there. What does it feel like? Where does it want to go? The cello tells me a lot, and my body and the voice that is part of the instrument that is my body tells me a lot. And the space I am in, and rhythms, and feelings, and temperature, and environment, the other bodies and beings around me there, are all folded in, in some way.

And I don't actually think these practices of composition and performance actually separate things from me, which sometimes feels weird because there's this disconnect in perception of that from outside. I guess that's because maybe aesthetically or materially different things that I do live in different kinds of listening spaces, right? But to me they are all part of the same thing. I'm asking similar questions, they are all talking to each other, the cello, playing notated music made by other people, making recordings, writing, making these sound surfaces, it's not separate. I think that a multi-modal, multi-dimensional sort of way of going about things, as a way of being, is also a little bit Alvin Lucier. He was that sort of personality, where he was a lot of “ands”, “ands” rather than “ors”. Football fan, experimental composer, so particular, and deep and meticulous and then simultaneously sometimes very party, and fuck it, and funny, and playful and uncertain, and also so certain and so, I think, there's somehow here an active resistance to binary thinking, or oppositional thinking actually, at play. We can be material and immaterial at the same time, right? Science and poetry can be great friends. Sciences, not necessarily mechanistic, can be very poetic, and poetry can show us so much about the realities we inhabit.

So I think the idea that these things are fixed and then someone's music dissolves them... I think it's not a dissolving, but actually, a sort of refusal instead, right? I think Alvin, along with so many composers and thinkers and musicians that I admire, models that kind of refusal. And by refusal I think what I mean to say is like a committed engagement, a commitment to the stickiest spaces that are difficult to silo, where it's difficult to mark out a role, or ownership, or authorship, or property, or correctness, or outcome, or the sense that things are finished or fixed.

So, in the background we are listening to a piece called Music on a long thin wire, which is a piece by Alvin Lucier that he started working on in 1977. And this piece takes the idea of the Pythagorean monochord, one string instrument as a launching point for creating an instrument that is sort of deceptive in its simplicity, but at the same time offers up a great deal of complexity and richness. It's somewhere between an installation and

a sort of a live, resonating performance for the instrument in relation to the room, interference, and resonance. And this piece speaks to a lot of themes that seem to have come up so far in terms of sound as subject and agent, in terms of the compositional frame or setting, in terms of activity and aliveness.

What we are hearing is a long piano wire stretched across a room with the ends of the wires connected to a loudspeaker terminal, and then a sound wave oscillator is then sort of driving the wire while a magnet also straddles the wire. And the interaction that occurs is then sort of an exploration of the flux field of the magnet in relation to the frequency and volume of the oscillator, which causes these visible, and then, via contact mics, audible vibrations. One of the things I was thinking about when I chose this piece for the background is something Alvin said in the *Line and Arts* to the release of this record on *Lovely Music*, where he talks about how deliberately putting specific active pre-composed, or even improvised material through the wire, never activated in ways that he found interesting. And that it is when the instrument is like carefully tuned and then left to just be in a space, then it becomes this responsive, active, sounding. And it's in dialogue with air currents, and temperature, and air conditioning, and footsteps of visitors to the space. And they all shift, and resonate, and generate sometimes surprising material. In those notes, Alvin also talks about how during its installation in Japan, professor Shin Nakagawa, from Osaka City University, reportedly slept under the wire, and then told Alvin that even without even any movement in the space, the wire would sometimes suddenly erupt into complex harmony, like seemingly of its own agency.

The relationship to, or contrast with, John Cage was also raised in terms of asking questions about the phrase “letting sounds be themselves”, and how that might be different in Alvin Lucier’s work to John Cage’s. So, I am not sure that I necessarily agree that Alvin’s work is post-Cagean, although obviously, like, Cage’s cracking open of certain spaces, in terms of work composition is, and can be, of course, so important and it that sense it could be argued that a lot of United States, European-heritage music experimentalism can, in one way or another, be traced to Cage. But I guess I am always wary of the tendency to claim or posit lineage or inheritance in how we construct canon, or history generally. As I feel like, these sorts of frames often call upon colonial senses of proximity and even ownership. For me, the only comment I feel I can really make here is more personal, if that is okay, which is to say that there is a discernible difference in terms of what it might mean to “let sounds be themselves” between these two composer figures. There is a feeling, and I mean it is a feeling rather than any sort of provable nugget of academic wisdom, but my feeling is in some of the more well-known works of

Cage that exemplify this segment, like 4'33 etc., letting sounds be themselves is somehow an active compositional framing, but at the same time a kind of passive listening space for those sounds. Whereas, I think in Alvin's work, letting the sounds be themselves is more responsive, there's a relationship here between the sound subjectivity, its activity, its movement, its inclination, its desires... The composer performing then is very much complicit, and is part of what happens, in what, in fact, sounds. In Alvin Lucier's work there are bodies involved, responsiveness, resonance, relationships. And in the same sense that we can observe something without affecting it, in that sense when performing Alvin's work, one must give this kind of fullness of attention and presence to the sounds.

The other thing that comes up is the sort of curiosity, the sense of play in Alvin Lucier's work. And, I think, when musicians and artists work in spaces that overlap with more clearly delineated fields of science, like with physics in this case, and that kind of thing, it often implies a particular kind of studious seriousness. And that's part of, maybe, of course, the longer arch in the history of siloed knowledges and how that plays out in the history of mechanistic perspectives in science, but it gives a sense of studiousness or maybe even rigidity. And I think it is important to know how much curiosity and wonder, and play forms part of Alvin's process and experimentation, in the sense of that word, where you, like, set up an experiment and see what happens, and maybe it doesn't work, or maybe it doesn't work in the way you expect it to, but in trying and then seeing what that frame of experimentation gives to you, that's an incredibly valuable position in making work. And I think Alvin leaned into that uncertainty his whole life. Even when I first properly worked with him, he was I think 84, maybe 83, and was still asking questions like: Does it work? What are we hearing? What's happening? Is this interesting? At the same time as bringing this kind of grounding, this certainty as well, like a real clarity in details like how bowchangers should sound and a sense of frame, and how much time it might take to find the listening space to hear what he's looking for. And I think this combination, again the "andness", of bringing play, and fun, and curiosity into his space of meticulousness and focus, that's very special. And I think it's important not to lose sight of that multiplicity in creating, and not to lose the sense of wonder and joy in what we are doing.

Alvin Lucier's work has of course impacted in so many ways anyone who works with sound in space, with experimentation in putting sonic phenomena into performance practices. And his influence is, I think, simultaneously very visible, in so many peoples' work through clear, or more obvious, links and processes. But then I also think there are

all these more subtle ways that he is present in terms of play, for instance. I think his way of thinking about sound and experimentation is now inextricably woven into the fabric of how we experience sound across multiple fields. I'm not sure that I would make in the way I make without Alvin having existed, without his particular resonance. Really, just to be invited to speak about Alvin Lucier on this podcast in relation to my work... There are so many incredible artists connected to Alvin... It's just really an honor that you hear something of what I do, that's a reflection of what Lucier gave to us as listeners, and as people. I think Alvin's work, over and over again, offers the opportunity to experience the world differently, and that's an incredible gift. For anyone who might just be discovering Alvin Lucier's work I encourage you to go into it with open ears and heart, and enjoy this very special world of sound and space.

4. Transcripción del vídeo *Boomerang* de Richard Serra con Nancy Holt

Yes, I can hear my echo and the words are coming back on on top of me. The words are spilling out of my head and then returning into my ear.

It puts a distance between the words and their apprehension or their comprehension. The words coming back seem slow. They don't seem to have the same forcefulness as when I speak them. I think it's also slowing me down. I think that it makes my thinking slower. I have a double-take on myself. I am once removed from myself. I am thinking and hearing and filling up a vocal void. I find that I have trouble making connections between thoughts.

I think that the words forming in my mind are somewhat detached from my normal thinking process. I have a feeling that I am not where I am. I feel that this place is removed from reality, although it is a reality already removed from the normal reality. The words keep tumbling out because I want to hear them. I want to hear my own words pouring back in on top of me.

It is...

- some sound samples are played: footsteps, several short snippets of a woman's voice

It is... I am hearing other things... coming in on me. There is something else besides my own that I am hearing. The words become like things. I am throwing things out into the world and they are boomeranging back. Boomeranging. Boomeranging back. The words bounce and come again, I hear an empty space. My voice or the microphone system lost a word or two that I spoke.

- voice off camera

- the video signal cuts off and there is the sound of tape being rewound

I just had to wait for 60 seconds to come back on. Which makes me think about the difference between instantaneous time in words and delayed time. Instantaneous time is an immediate perception, whereas delayed time is more like a mirror reflection. Reflection. Reflection. A mirror reflection. Delayed time puts another...

I don't hear my own voice again. I've lost the words.

- delay cuts off

- voice off camera: "We ran out of tape, just keep talking."

So now, since they're changing tape.

- delay returns

Now I think it's starting to work again, but for a while I heard only my own voice at the time that I was speaking. But now I hear my own voice slightly delayed coming back in on top of me so that I am surrounded by me and my mind surrounds me. My mind goes out into the world and then comes back inside of me. There is no escape. It is a constantly revolving, involuting experience. Sometimes I find that I can't quite say a word because I hear the first part of it come back and I forget the second part or my mind is stimulated in a new direction by the first half of the word.

The lights are shining down on me while I am speaking about these things. These lights contribute a rather substance, substance-less reality to this situation. The light in its immateriality is like the sound in its immateriality. The light hits me and reflects off of me into the camera. The words leave me and are reflected back into my ear and into your ear. You are hearing and seeing a world of double reflections and refractions.

Time in this isolated capsule of television experience is cut off from time as we usually experience it.

