

Mauricio Barría & Rainer Krause

> [‘Kafkage]
para *mall* <

Obra binaural para ser escuchada con
audífonos mientras transita por un *mall*.

Mauricio Barría & Rainer Krause

>[‘Kafkage]
para *mall*<

Dirección de Creación
Facultad de Artes Visuales
Universidad de Chile

Diseño, Edición y Producción Publicación
Sebastián Valenzuela, Écfrasis
www.editorialecfrasis.com

Fotografías: Javiera Cristi, excepto pag. 20-21: Martín Gubbins

Inscripción N°
Registro ISBN:

Edición 500 ejemplares
Impreso por Andros S.A.
Santiago de Chile, 2016

>[‘Kafkage] para *mall*<

Proyecto financiado por
el Fondo de Creación de la
Facultad de Artes, 2014



Facultad de Artes
Universidad de Chile





Presentación

>[‘Kafkage] para *mall*< es una composición acústica en la cual se experimenta con diferentes métodos de generación, composición y presentación sonora en un espacio cultural no tradicional.

En una primera etapa se generaron en forma paralela dos tipos de material acústico, independientes entre sí. Una parte, se basa en las experiencias de la composición musical contemporánea de [John Cage](#), extrayendo sonidos del entorno y organizándolos temporal y espacialmente con métodos de azar: 12 personas pronunciaron los nombres de todas las tiendas de un centro comercial de Santiago. Las características de la grabación de cada una de las palabras fueron definidas al azar: edad y sexo de la persona, volumen de la pronunciación, dirección y distancia del sonido respecto del oyente, orden cronológico de las palabras.

Por su procedimiento aleatorio, la relación entre este material sonoro y el entorno (las galerías de *mall*) no se basa en un guión formal, sino en la (no-) correspondencia estructural. Las señales sonoras-textuales recibidas desde los audífonos ponen en conflicto las experiencias visuales y corporales del auditor, pues estas señales pertenecen al universo *mall* pero están azarosamente desplazadas: visión y escucha no corresponden.

Este procedimiento aleatorio se tensiona con un eje dramaturgico que propone un relato que actúa a veces como bajo continuo, otras como contrapunto y otras coincidiendo casualmente. Entendemos por dramaturgico la función de relato de una experiencia performativa, y por relato un flujo de intensidades que determina una posible estructura, que no es ni lineal ni aleatoria, que persigue mantener la atención del auditor en el presente de la escucha. Esta dramaturgia, está basada en el cuento de [Franz Kafka “El artista del hambre”](#), trabaja tanto desde lo vocal de la actuación como desde una banda de sonoridades que amplificaran la imaginación visual del oyente en torno al relato.

No obstante, en este proyecto la propuesta teatral se desplaza desde el escenario con primordial presencia visual a lo puramente auditivo, construyendo su guión narrativo a base de una banda sonora, similar a experiencias como el radio teatro. Pero aquí el público no se encuentra quieto frente a un receptor de radio, sino que, en movimiento en un lugar de consumo material. Lo performativo del teatro se desplaza aquí desde la espectación de un suceso a la escucha misma como acontecimiento.

Ambos materiales sonoros son combinados en una banda sonora grabados con la [técnica binaural](#), que permite al público, en el momento de la escucha con audífonos, una ubicación precisa de los sonidos en el espacio circundante.

La composición de 18 minutos está elaborada para ser escuchada en cualquiera de los centros comerciales llamados “*malls*”. Tanto el material azaroso como el guión acústico-teatral relativiza el rol del oyente en movimiento por las galerías de tiendas –aunque de diferentes maneras– respecto del entorno de consumo. La composición combina procedimientos estéticos propios de las artes visuales –especialmente de la performance y del arte en el espacio público–, del arte sonoro y/o de la música contemporánea (estrategias del azar) con la narración y dramatización del teatro. Así la obra propuesta pone en tensión dos dispositivos sonoros –uno conceptual, y otro dramático performativo –que se superponen y dialogan continuamente, desplazando las dos áreas artísticas a formas de producción y presentación no tradicionales.

>[‘*Kafkage*] para *mall*< provoca una tensión con el espacio-*mall* desde la escucha, como si de producir espacios temporales se tratase, como si fueran rajaduras en el continuo del cotidiano de un *mall*. La experiencia sonora desfuncionaliza el espacio y genera una disidencia en el flujo utilitario de esta marcha y puede producir desorientación.

Rainer Krause & Mauricio Barria
Santiago de Chile, 2016

>[‘Kafkage] para *mall*< se puede
descargar gratuitamente desde la página web
<http://www.portaldisc.com/gratis.php?id=11999>
para ser instalada en un reproductor portátil de música
(teléfono móvil, reproductor mp3, etc.) y escuchada con
audifonos en una visita a un centro comercial.



DESCARGA





1 persona con micrófonos binaurales en los oídos,
grabando los sonidos del parlante

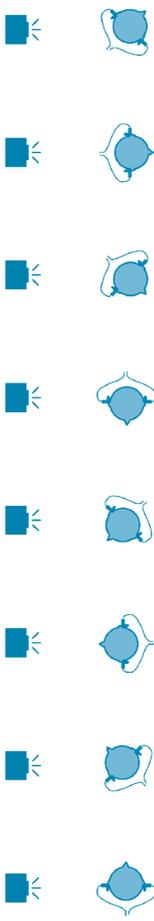
1 parlante que emite los archivos audios pregrabados de las
voces de 12 personas



izquierda izquierda delante delante derecha delante derecha derecha detrás izquierda izquierda detrás



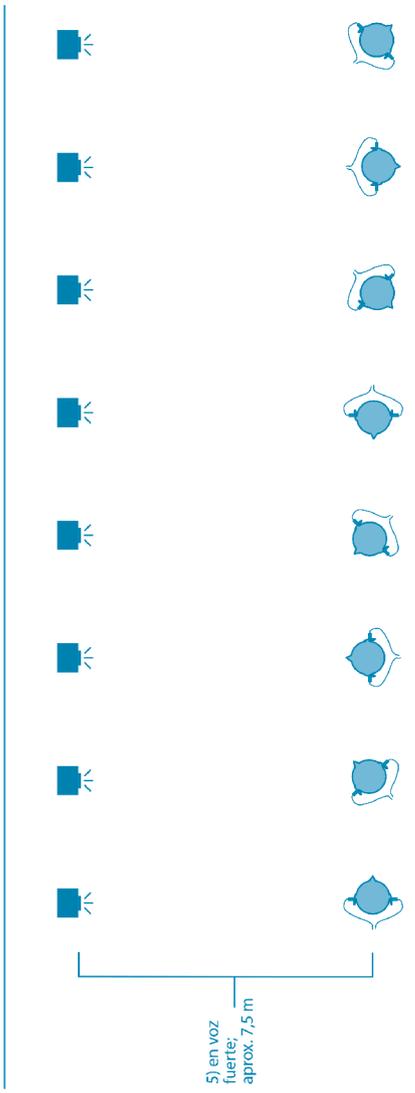
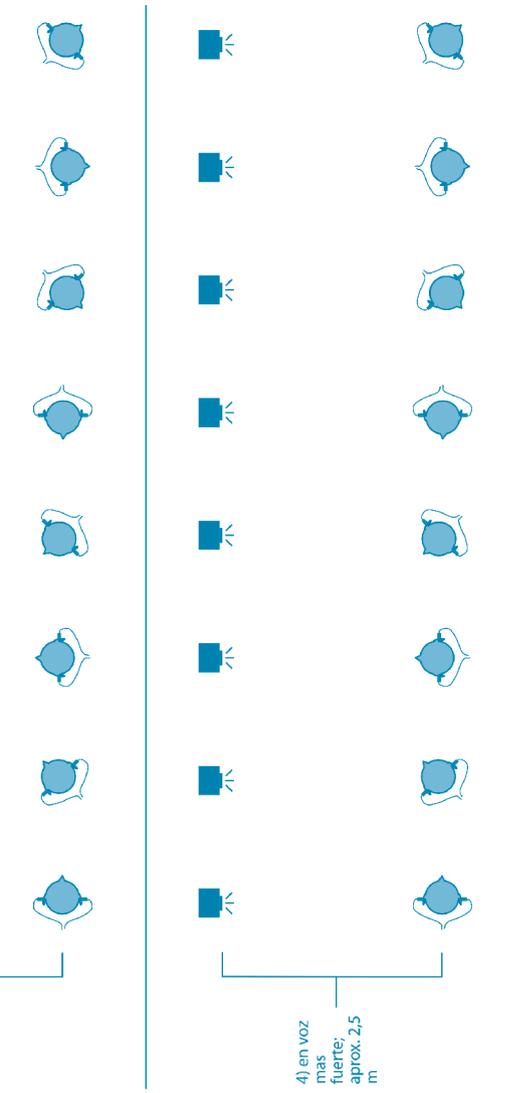
1) susurrar;
en el oído



2) en voz
baja;
0,5 m



3) en voz
normal;
1 m



>[‘Kafkage] para mall<, una cámara de espacios

Rodrigo Zúñiga

>[‘Kafkage] para mall< es el nombre de esta pieza singular. Sus autores, Rainer Krause, artista sonoro, y Mauricio Barría, dramaturgo y filósofo, dieron a través de ella con un filón muy poco frecuentado en el arte, cuya ubicación resulta difícil de precisar (hay obras que delimitan, por sí solas, géneros artísticos inadvertidos hasta antes de su existencia, y que por lo mismo carecen de nombre). Este filón remoto debe su singularidad al hecho de que recoge elementos de la dramaturgia, de la locución radial, de la instalación sonora, del paisaje urbano, de la arquitectura y del recorrido, sometiéndolos a aleaciones inusitadas. *Kafkage*, en tal sentido, no es tanto una obra sonora como un *ensamble sensible*. Su mayor eficacia pasa por conjugar los materiales sonoros –su columna vertebral, desde luego: el texto de Kafka (“*Un artista del hambre*”) y la pronunciación de nombres de diversas tiendas del mall Plaza Vespucio– con los espacios entorno, y con la propiocepción del auditor que se encuentra recorriendo aquellos espacios al momento de la escucha. En esta obra de atmósferas, el auditor, que es también un paseante y un espectador (pero ¿de qué?), es invitado a la tarea de entreverar los espacios recorridos en el mall (*sus* espacios, *sus* recorridos) con los materiales que forman parte de

la grabación. De más estará decir que ese tiempo vivido, ese tiempo de la escucha y del recorrido, considera dos tipos de inmersión, a la vez simultáneas y paralelas, a la vez separadas y en permanente cruce: el espacio físico externo (el *mall*), el espacio íntimo de la audición (la grabación). Considérese, eso sí, que el espacio íntimo de la audición se desdobra una vez más, se pliega de nuevo sobre sí: produce un espacio/tiempo flotante, huidizo, en que la atención del auditor, llevado por esa doble inmersión, se entrega a un tercer ámbito de inmersión, el de sus propias fugas mentales y sensoriales.

Pues, ¿qué sería una obra “para *mall*”? Quizá se trate de algo como esto, en definitiva: de un ensamble capaz de reagrupar esos pequeños vacíos, esos vanos, esos tiempos muertos que oscilan entre momentos de atención y desatención como los que se producen en un paseante de *mall*. Esos materiales inasibles forman parte de *Kafkage* con la misma fuerza que los montajes sonoros. *Kafkage* se mueve entre ambas aguas: al ponernos los audífonos, ingresamos a un flujo de entonaciones y acentos, de apariciones sonoras, de formaciones espaciales efímeras. No a una cámara de ecos, sino a una cámara de espacios. Cada fraseo del cuento de Kafka, cada palabra-sonido, produce una modulación espacial. De hecho, la obra en su conjunto puede entenderse como una sola y prolongada modulación de pequeñas espacialidades (o acontecimientos-espacios), que destellan y desaparecen en el cuerpo de la audición.

Por ello es que *Kafkage* no responde a criterios musicales, ni siquiera, tal vez, a los de la instalación sonora, o a algún derivado de la performance, aún si Rainer y Mauricio oficiaron (como es

claro, a mi juicio) como dos compositores en colaboración. Dos compositores: ¿qué fue lo que compusieron, lo que ensamblaron? Dos compositores: ¿dando qué cosa como resultado? Difícil precisarlo, ya lo decía, pero podemos ensayar una respuesta: compusieron espacialidades. Y sus materiales no fueron los de la escultura ni los de la arquitectura, sino los del sonido, la voz, la locución, la nominación. Más todavía: tomaron sus materiales de las proyecciones imaginarias de los auditores al momento de recorrer el *mall*, aún si no sea cosa de aferrarlas o maniobrar con ellas de ninguna forma. En el relato de Kafka, el ayunante sucumbe al momento de declarar su verdad oculta: jamás sintió hambre; en *Kafkage*, la figura del ayunante, en la escucha espacializada del relato, aparece con un acento particular: el del sujeto que sí siente el hambre, pero bajo la forma del consumo. El cuento de Kafka, haciéndose espacio entre la atención y la desatención, entre los eventos sensibles y las proyecciones imaginarias, otorgará a esta “cámara de espacios” que es *Kafkage* la virtud de una alegoría compleja que sólo puede experimentarse en carne propia.

Santiago, julio/octubre de 2015





Una conversación entre Mauricio Barría, Rainer Krause y Rodrigo Zúñiga

Una singularidad

Rodrigo Zúñiga: Bueno, creo que nos convendría simplemente hablar, conversar sin una carta de navegación preestablecida. De todas maneras, quiero hacer un par de alcances. Los voy a convertir en preguntas, para que partamos.

Primero, quería llamar la atención sobre la singularidad de esta pieza. No sé si se alcanzan a dar cuenta de esto, ya que han estado encima del proceso como creadores, ocupados de otras cosas, pero se me figura que la pieza resulta indócil a las categorías disponibles para hablar de “obra”. Hay en ella algo de la instalación, de la instalación sonora, cuenta con elementos de dramaturgia, de la locución y la recitación, de música... no es fácil adscribirla a algún núcleo categorial, es un trabajo “límite”. Eso me parece muy llamativo. A mí se me volvió legible desde lo composicional: la composición de sonidos, claro, pero también la composición de espacios, de espacialidades. Hay una matriz composicional potente: en este trabajo se componen *sensibles*. Empecemos hablando de eso, si les parece. ¿Cómo se relacionan con este “mixto”? Para cada uno de ustedes, habrá supuesto un descentramiento, una salida de sus prácticas, un cruce. ¿Cómo analizan esa experiencia?

Rainer Krause: Sí, a ver, partamos de la palabra “composición”. Enseguida notamos que hay dos propuestas aparentemente antagonicas, y ésa era la idea inicial; cada uno de nosotros parte de conceptos distintos, organiza el material sonoro en forma diferente, y luego, buscamos elaborar un trabajo conjunto. La parte mía, fue una composición en la que no había desarrollo en el tiempo; la situación sonora, el material sonoro, no sufre modificaciones, no cambia a lo largo de dieciocho minutos. La organización es la misma, son siempre nombres de tiendas del *mall*, pronunciados por doce personas diferentes. Además, su distribución temporal se da por azar. A veces hay superposiciones, o pausas más o menos prolongadas. En tal sentido, se trata también de una composición por azar. Parece de hecho que no hubiera composición, como si todo sucediera en un entorno donde no se infiere una cosa de la otra...

RZ: Pero es un material preparado. Son seis mujeres, seis hombres, de distintas edades...

RK: Claro, pero a quién correspondía hablar en un momento u otro fue también definido por azar. Lo mismo en relación con la forma en que habla, susurrando, gritando desde lejos, todo eso respondió a operaciones de azar previas a la grabación. Así se definió cómo se iba a hablar, de qué dirección provenía la voz, en qué momento de los dieciocho minutos aparece cada palabra. La composición es un esquema previo que se aplica a todo el material, sin hacer ningún maquillaje posterior.

RZ: Y sin tener previsto, tampoco, el recorrido del paseante-oyente...

RK: No...

RZ: Lo digo por el orden en que se van mencionando los nombres de las tiendas...

RK: No, nada de eso, el orden de las tiendas también es aleatorio. De hecho, las tiendas del *Mall Plaza Vespucio* no se diferencian gran cosa de las tiendas que hay en otros *malls*. La composición de Mauricio obviamente sigue otro criterio.

Mauricio Barría: Sí. Pienso que ambas secciones, efectivamente, proponen sus formas de composición de manera autónoma. La alusión a Cage, en ese sentido, es bastante clara. Por un lado, hay una práctica composicional ligada a lo aleatorio. Por otra parte, para el caso de la dramaturgia, la composición siempre está en el borde de lo que uno llamaría “la eficacia de la cosa”. “Eficacia” significaría una composición preparada con la intención de generar un efecto específico en un momento determinado. Es el efecto que busca el autor, digámoslo así, en el sentido más convencional de la dramaturgia.

Acá hay una composición de intensidad en virtud del formato con el que trabajamos, es cierto, pero agregaría algo más; hay una especie de liberación. La eficacia de la que hablaba recién supone el mono-formato: vas siguiendo el cuento, la narración, no hay nada que te interrumpa, no te pierdes, sigues el ritmo... En cambio, lo que ocurre en esta obra es diferente. Tienes el relato, pero la propia narración está intervenida técnicamente por el sonido.

Está en juego cierta indeterminación, ciertas interrupciones que se producen sin que tengan que ver estrictamente con el texto de Kafka. Nunca se pensó así y creo que eso fue muy bueno, en eso consistía el ejercicio. Todos esos susurros que oyes, las frases, tenían que ver con momentos en que uno intuía que era interesante ahí que sucediera un accidente dentro de ese relato. Entonces, sí, hay una composición, pero no una que hubiere sido pensada desde el “sentido”, sino desde la escucha significativa. Mirado así, yo sí tuve presente el recorrido. Me gustaba la idea de tener que pensar el recorrido. Ahí estaba en juego el efecto performativo que constituye este trabajo.

Realizar una obra performativa, de acuerdo a estos parámetros, era un desafío. No teníamos muy claro al inicio cómo convenía proceder. La teoría dicta ciertas cosas, pero eso me resultaba mucho menos atractivo que tener que operar directo con los materiales.

Entiendo que lo performativo estaba relacionado con un recorrido, el recorrido del sujeto, del auditor; en este caso, decir “un recorrido” equivale a decir “una experiencia”. Era importante que a este individuo se le activaran ciertos estímulos, ciertas zonas, en momentos específicos. Yo no sé cómo va a armar su recorrido, pero era relevante que tuviese, por así decir, una “situación de cuento” y que luego, por intervención de extraños sonidos repentinos, esa trayectoria (que es quizá la misma que hace todos los fines de semana) se desnaturalizara. Alguien que va al *mall* todos los fines de semana, qué sé yo, a mirar cosas, a hacerse de un entorno, de pronto podía ser afectado por esta desnaturalización cuando

escucha o siente la proximidad de un sonido inesperado.

Yo pensaba que el símil de esto era precisamente el audio, la escucha. Con la música es diferente. La música siempre adhiere al espacio. Cuando uno va escuchando música en el metro puede llegar a sentirse como en una película –de repente eres el detective Cipol. En cambio, acá pasa que lo que se escucha, no adhiere de ninguna manera al espacio...

RZ: No hay adherencia con el entorno y su circunstancia...

MB: No, y por eso también es una obra complicada. Yo pensaba esto, también, a propósito de otra obra en la que he estado comprometido, el proyecto “*Comisión Ortúzar*”. Tuvimos grandes discusiones con mis colegas sobre lo que significa, en arte, trabajar sobre la evidencia. Hay escuelas distintas, el tema es difícil de zanjar. El teatro tiende a trabajar sobre la evidencia, y puede maniobrar directamente en términos dramáticos con bastante eficacia: vas pasando por un lugar y justo se produce un sonido, que mueve una sensación determinada en el paseante... Y esto, en cambio, no es así. Al mismo tiempo, estaba el otro factor, el diálogo con este otro soporte que iba a proponer Rainer. Yo sentía que no me podía permitir una linealidad, evidentemente no iba a funcionar...

Espacializar

RZ: Entiendo, entonces, que aún dada la condición mixta del formato, o quizá por lo mismo, cada cual sintió la exigencia de su propia proveniencia, de su marco disciplinario, por así llamarlo. Me refiero a la instalación sonora y el trabajo espacial, en el caso de Rainer, y al trabajo dramático y los procesos con las palabras y lo performativo, en el de Mauricio. Habría modulaciones de intensidad pre-establecidas (aquello con lo que están acostumbrados a trabajar), y lo que ocurre acá es que se generan nuevas intensidades, intensidades cruzadas.

MB: Para mí hay dos cosas, hay dos niveles. Hay un nivel previo y un nivel del resultado que después uno escuchó. Porque a mí el resultado me ha sorprendido mucho. Tengo una visión, ahora, que no tenía al principio.

Al principio, las decisiones tienden a ser muy técnicas, porque uno no sabe tampoco cómo será la obra en su conjunto, sólo se cuenta con una intuición general. Fíjate que todavía siento una deuda con la lectura, debo seguir pensando cómo conviene ejecutarla en la grabación. Creo que se puede intencionar de otra manera... Uno suponía otras cosas también, por ejemplo, que era mejor no recargar la secuencia dramática. Eso fue una decisión muy concreta, del tipo “no voy a recargar esto, porque está lo de Rainer”. Además, opté por no interrumpir tanto el texto de Kafka. Lo pude haber desarmado, pero como los pasajes de Rainer ya contenían nombres (los de las tiendas), podía producirse mucha confusión.

RZ: Estrellarse unos nombres con otros...

MB: Para mí no había más detalles que esos, en ese momento no había escuchado ni me imaginaba por completo lo de Rainer.

RZ: Te guiabas por la descripción solamente.

MB: En nuestra primera conversación, él me propone algo que yo nunca había pensado, que era esta idea de *espacializar* al narrador. Es un detalle importante que cambió toda la materialidad de la audición. Al principio tuve dudas. Pensé: “*voces binaurales...* esta cuestión va a flotar”. Pero funcionó. Yo no era experto en estos temas y no era capaz de anticipar esa clase de decisiones técnicas. Por suerte hubo una sugerencia de Rainer que para mí fue oportuna. Ahora he vuelto a escuchar todo, y me parece que es una obra sobre la voz. Claro, al principio yo nunca dije “voy a investigar sobre la voz”. Sin embargo, a fin de cuentas, es una composición de voces. Son hombres, mujeres, personas que hablan. Incluso cuando ya estás cansado escuchando el relato, aparece la voz, nada más que la voz. Eso es bonito también: aparece la voz del actor diciendo cosas, simplemente.

RZ: Hay una presencia “en negativo”, también, ¿no? Habrá un sujeto que tendrá puestos los auriculares y va a estar caminando, moviéndose. Ésa es la condición de escucha que ustedes proponen. Así se forja la espacialidad propia de esta obra, y por supuesto sus eventos, sus intensidades. Ustedes, los autores, no pueden ponerse del lado de la persona que va a encarnar la audición...

RK: Y eso también tiene que ver con la composición. En los audífonos recibimos solamente dos tercios de la información

auditiva. En el *mall*, es imposible filtrar todos esos sonidos nativos. Hay algo interesante ahí; en cierto momento pensamos que si uno escuchara esto en casa, limpiamente, podría ser bastante fome. En cambio, el sonido del *mall* es imposible de determinar, uno no lo maneja para nada. Tiene cierto nivel de sonido parejo, claro, pero también muchos sonidos que surgen dependiendo del lugar en que uno se sitúa. Esto lo teníamos claro desde el principio, pero en realidad es algo que se descubre poco a poco.

Por ejemplo, cuando ya habíamos avanzado con las grabaciones en el estudio, hicimos la prueba de superponer todo para saber cómo estaba quedando. En el estudio, como es lógico, no oíamos las filtraciones de sonido que se producen en el ambiente del *mall*. Y todo lo que podíamos descubrir, en términos de matices sonoros, cosas que suenan bien, etc., nos llevaba a querer producir nuevos efectos y mezclas. Es una tentación. Yo siempre me negaba...

RZ: O sea, hubo una resistencia a la post-producción.

MB: Más bien a la post-producción exagerada.

RK: Claro, había ciertas reglas de azar y no convenía cometer infracciones. Si no, después el efecto sonaría demasiado “a composición”, y no era la idea. Es mejor que haya una permanente superposición entre la composición y la no composición. Que haya tensión, contradicción. La pista de las voces con las palabras, a veces desaparece bajo la voz de la narración, pero también lo hace bajo el ruido del *mall*. Es algo que siempre está, pero a veces se escucha menos, a veces se escucha más. Esto no es un elemento más de la narración, no está en función de ella. Este tipo de tensiones

eran difíciles de manejar cuando reunimos nuestros materiales. Cada uno de los autores pierde una parte de su lógica, pero lo interesante es que se forma una nueva lógica, algo ambiguo. Es una ambigüedad propia del arte, en la cual no hay respuestas claras, sino varios factores asociados.

MB: Puedo agregar una cosa a propósito de la resistencia a un exceso de post-producción. Diego Bustamante es el productor. De hecho, ha producido a Akinetón Retard, a Los Tres, el tipo tiene una cabeza, una calidad de oído maravilloso. Sabe mucho, es muy estructurado. Eso era lo interesante: incluso más que yo, era él quien defendía la construcción de la claridad.

RZ: Él representaba el proceso técnico necesario para este trabajo.

MB: Claro, porque en la lógica del productor, el tema es la evidencia, que es lo que importa, que se escuche. Y Diego fácilmente iba asumiendo el concepto o la idea que uno quería transmitir. Tenía la tendencia a sugerir cosas, “*No, pero oye, sería bueno que...*”. Es normal y bueno que sea así. Parece ser que en la producción se tiende a ese modo de composición, a la adecuación, no sé cómo llamarla. Fue interesante, para mí, aceptar este modo de relacionarse con el proceso. Hubiese sido fantástico (en términos dramáticos) que en tal momento hubiese silencio y nada sucediera, pero no, pasaba al revés; justamente en este momento había una voz de un niño muy chillón. Ese tipo de tensiones con el material se producían bien seguido y había que conversarlas, remediarlas. Tiene razón Rainer; si yo saco esa voz, la muevo o la desplazo, no sucede la idea de la obra. Y es verdad que después, cuando la vuelves a escuchar,

sin necesidad de estar buscando ese momento, te percatas que la cuestión funciona bien. A lo más, ajustamos la dinámica de los volúmenes para generar ciertas intensidades de escucha. La obra está llena de espacios de silencio, aparentemente, a pesar de que habla mucho. Como decía antes, son voces; voces que le hablan en la cabeza a alguien. De hecho, tiene poco silencio, si lo pensamos así. Eso es muy sugerente.



Universidad: *Universidad de los Andes*

Franz Kafka
El orfista del hambre

En los últimos decenios, el interés por los ayunadores ha decrecido muchísimo. Antes era un buen negocio organizar grandes exhibiciones de este género como espectáculo independiente, cosa que hoy, en cambio, es imposible. Eran otros los tiempos. Entonces, toda la ciudad estaba pendiente del ayunador; crecía su interés con cada día que pasaba. Todos querían verlo siquiera una vez al día, en los últimos días del ayuno no faltaba quien permaneciera días enteros sentado ante la pequeña jaula del ayunador, había, también, exhibiciones nocturnas, cuyo efecto se realzaba con antorchas; cuando hacía buen tiempo se sacaba la jaula al aire libre, y era entonces cuando los que mostraba el ayunador a los niños. Para los adultos aquello no pasaba de ser una bromita, miraban a parte pagaban casa por moda, pero los niños, cogidos de las manos por grandecita, miraban asombrados y temerosos, a aquel hombre pálido, con camisas oscuras, de costillas salientes, que, desfilando su acento, ya la tendido en la jaula preguntaba por el cuento, y subía a veces a contestarle, o respondía con fuerza sonora a las preguntas que se le dirigían, o sacaba en ocasiones un trozo por entre los barrotes para hacer tocar su dentadura, volviendo luego a mostrar los dientes u otros, que se presentaba ya maltratada, ni siquiera la muestra del color, de tan importante para él, como para de mostrárselo que se veía en su jaula. Y cuando se quedaba solo, se miraba, delante de sí, con los ojos, entreabiertos, y sólo de cuando en cuando se movía de los labios con un ruido de agua.

Temas: 2014
Temas: 2014
Temas: 2014
Temas: 2014
Temas: 2014

Los materiales y el *mall*

RZ: Son voces que proyectan espacio, además. Siguiendo estas mismas descripciones que ustedes proponen, da la sensación de que en cierto punto del proceso hubieran tenido que hacer frente a la “materialidad grado cero”. Me refiero, en este caso, a las voces, a las *fonías*. Lo paradójico es que hablar de voces significa, asimismo, hablar de espacios proyectados, de envoltorios atmosféricos; de espacialidades, de ambientes e intensidades. Todo ello emana de voces. Voces que acontecen en un recorrido de *mall*.

Volvamos a las decisiones: pareciera que los materiales (las voces) no responden a las premisas de la dramaturgia, o del arte teatral, o de la instalación sonora. Nos movemos en aguas turbulentas, y sin embargo, se requieren decisiones que respondan al tipo de exigencias que la obra plantea. Conjeturo que se han visto obligados a “escuchar” a la obra misma, ¿no? Dejar que los interpele, que les reclame.

A propósito de esto mismo, les quería consultar sobre el título de la obra, “*Kafkage*”, o sea, “*Kafka-Cage para mall*”. Marquemos estos tres hitos: Franz Kafka, John Cage, el *mall*. Ya que nuestro asunto ha rondado una y otra vez los materiales, las decisiones, la exigencia que la obra plantea a los autores y a sus procedencias disciplinarias, ¿Cómo aparece el *mall* ahí? ¿Qué tipo de “material” es el *mall* para una obra de estas características?

RK: Lo que pasa es que no es primera vez que trabajamos en formato binaural. El 2010 participamos en un proyecto para el

Museo Nacional de Bellas Artes que era como audioguías, no para obras, sino para el Museo. Fue entonces que por primera vez experimentamos con binaural. Desde ese momento, teníamos una clara noción de que se pueden definir ciertos trabajos sonoros para oyentes en movimiento, pero *site-specific*. Tú puedes trabajar con el sentido del lugar; no solamente con su sonoridad, también con su carga cultural.

Ésa fue una experiencia que a mí me gustó mucho en general, pero también me produjo alguna insatisfacción. Trabajar solo, desde una disciplina, no siempre te permite agotar todas las posibilidades que el medio te ofrece. Suena paradójico, pero así me sentía. Más tarde, el 2011, hice otro trabajo, esta vez para el MAC Quinta Normal, del tipo “paisaje sonoro”. Funcionaba en similares términos, se trataba de sonidos paisajísticos que se superponían en una exposición sobre arquitectura. En ese caso, incorporé materiales de otras personas, pero bajo mi autoría. Seguía sintiendo que había algo que faltaba. En cierto momento, me dije “¿Por qué trabajamos siempre en lugares que están cargados culturalmente o simbólicamente de antemano? ¿Por qué no otros lugares?”. Se dio el caso que hablamos con Mauricio antes de que surgiera cualquier idea concreta, y de a poco derivamos hacia la idea de un *mall*. Me dio vueltas en la cabeza y de a poco se armó esta noción de un “*Cage para mall*”. Yo solamente tenía la intención de insertar material auditivo aleatoriamente en el ambiente del *mall*, nada más que eso. Necesitaba a alguien más como para completar la idea, una visión diferente.

Fue entonces que surgió esta convocatoria en el VID, y planteaba la

condición de trabajar un proyecto con alguien de otra unidad. Era la posibilidad que esperaba, así que conversamos con Mauricio. Yo tenía claro que él propondría una versión totalmente distinta, porque yo postulaba esa relación con Benjamin y el *flâneur*. En cambio, Mauricio me adelantó que propondría otra cosa, desde otro ángulo. Y fue muy fructífero a la larga.

MB: Es importante esto que observas. El material emite sus propias señales cuando las cosas empiezan a armarse. A mí me pasa, de otra manera, con la escritura. Es una cuestión íntima, te pasa a ti con tu escritorio, con tu zona de trabajo, creerías que no ocurre nada, pero en realidad es lo mismo... Aquí, en cambio, pasa en el estudio. Es una cuestión exquisita: estás armando algo, el otro está moviendo las perillas, y de pronto hay situaciones en que todo empieza a insinuar direcciones inesperadas. Yo tomaba el texto, lo leía y lo leía, y pensaba “aquí hay que intercalar voces”, entonces anotaba algo, inventaba un pasaje... rayaba cosas, volvía a anotar, compré un libro, una edición particular, hay mucha ritualidad en todo este proceso...

RZ: Tú fuiste intercalando voces...

MB: Sí, intercalé voces al texto original. Eran las voces que me surgían a propósito de lo que iba leyendo en el texto. Al mismo tiempo, iba decidiendo dónde cortar, dónde interrumpir o agregar nuevos elementos. Todo eso lo armábamos mientras re-leía y escuchaba lo que íbamos avanzando. Así fue como trabajamos, cada cual aportando desde su propia experiencia.

En mi caso, el proyecto de audioguías fue relevante porque era algo

inaugural. Por primera vez me relacionaba con algo así. Me pareció maravillosa la invitación. Se ligaba con cosas que yo siempre había trabajado en dramaturgia, como la materialidad del sonido de las palabras. Mi búsqueda dramática se ha vinculado bastante con algo más allá (o más acá) de la interpretación. Los textos se escriben y tienen sentido, pero mi insistencia es que no se trata simplemente de interpretarlos, como cuando el actor interpreta un personaje. Digo que hay que hacerlos sonar, y eso es algo difícil de explicar a los actores. Llegó un punto en que renuncié a intentarlo siquiera, pues no tenía sentido decirle a un actor que no interpretara, sino que se esforzara por *hacer sonar* los textos.

Cuando me llegó la invitación para las audioguías, me encontraba justamente trabajando en estos problemas, a propósito de un texto que estaba escribiendo y que fue montado correctamente, pero a mi juicio sin haber podido aprovechar todo lo que el texto tenía para dar. Ahí fue que me empecé a desplazar hacia este otro formato.

Surgió lo de la Biblioteca Sonora, que era otra cosa, pero también aportaba por el lado de la experimentación sonora, lo cual me permitía, además, una relación diferente con los actores. Esto me parecía atractivo, pues los actores son mucho más dóciles ante esta clase de formatos. Si en “*Irredentos*” [versión radiofónica de la obra de Antonio Acevedo Hernández, 2003] yo le decía a los actores: “ahora susurra este texto”, su reacción era “pero, ¿por qué? ¿Qué tiene que ver con lo que ha pasado?”, pero igual se aplicaban y lo hacían. Como el formato era distinto, se entregaban. Y funcionaba bastante bien, porque rompía la lógica de la interpretación, que era

algo que habíamos conversado alguna vez con Rainer a propósito del primer trabajo, que en muchos aspectos seguía siendo muy interpretativo.

Hay ciertas experiencias acumuladas, problemas que han ido apareciendo, y el interés de la invitación era aprender algo distinto. Pues, efectivamente —ya lo decía Rainer— yo sabía también, igual que él, que entraríamos a discutir, a proponernos alternativas. Había una otredad, alguien que te interpelaría. Eso me interesaba: poner en crisis mis concepciones, cuestionar lo que yo entendía podía ser una obra sonora o algo como la dramaturgia sonora.

RZ: Me llama la atención esa observación sobre las voces que te van murmurando en la lectura, en el repaso del texto, al modo de efímeras apariciones de acontecimientos sonoros en el oído. Eso hace parte de la experiencia del lector, ¿no? Es un espacio, una espacialidad propia de la lectura íntima. No se necesita tener una consciencia dramática demasiado desarrollada como para suponer que, en cada lectura, hay distintas voces que van enunciando lo que uno lee. En cierta experiencia avanzada de la lectura, la de un lector asiduo, digamos, ciertamente eso sucede. Pero, ¿qué ocurre cuando eso se traslada y toma cuerpo, cuando sale del oído interior y es emitido por una o más voces concretas, efectivas? En ese tránsito hay también una transformación de la entonación, y la idea es mantener la misma intensidad... ¿Qué pasa ahí? Es una pregunta que...

MB: ¡Es una pregunta bien teatral! En relación con esto, la propuesta de Rainer se instala de otra manera...

RZ: Es del teatro, pero en algún punto toca lo sonoro.

MB: Y es eso lo que genera tensión. Uno diría que el trabajo *espacializado* de Rainer se hace más expresivo frente a esto otro, que tal vez sea más conceptual. Ésas son las cosas que todavía nos quedan por conversar. Las disciplinas. Desde donde yo puedo hablar, que es el ámbito teatral, se debe tener presente que no todo el mundo comparte este interés por la materialidad de las palabras. Muchos suponen que se trata simplemente de vehículos de comunicación. Así es en muchas obras de teatro. Algunos dramaturgos, en cambio, trabajamos en el ámbito de las palabras, poniendo en tensión ese funcionamiento comunicativo. Es lo que siempre conversamos con Rolando Jara. Situados en esa tensión, hay algo bien complejo, que es lo que hablábamos recién: lo que uno puede imaginar y cómo se materializa.

Lamentablemente, el teatro sí “materializa”. En cierta forma, es lo que lo mata. Hay gente que no gusta del teatro por eso: materializa lo que puedes imaginar. Pasa al revés también: yo creo que lo que uno puede imaginar es mucho mejor, casi siempre. Lees un texto de Beckett, te maravillas, pero luego ves un montaje y prefieres pasar. Es decepcionante.

En “*Kafkage*”, aposté en cierta forma al riesgo menor. No le induje al actor determinadas emociones, quería una lectura más o menos neutral. Sólo le propuse que en algunos momentos fuera un poco más descriptivo, en otros, un poco más irónico... Hice un casting de voces, un casting mental eso sí, porque me decía: “¿Qué voz necesito?, ¿necesito una voz con riqueza sonora?”. Hay voces que

funcionan espléndidamente y otras no. Es lo que se aprende con el tiempo. Pensé en Cristián Keim. Cristián tiene una voz bonita, con un timbre muy grave y completo; una voz muy entera, pero al mismo tiempo no radial.

RZ: Nada de radial en el sentido del locutor.

MB: Exactamente. Por otro lado, en su forma de ser tiene una cosa irónica, como divertida. Yo le decía que necesitaba que ocupara su gama expresiva, que leyera ironizando algunas veces. Esa era mi demanda interpretativa. En general quedó bien, aunque creo que podríamos haber intencionado ciertas cosas un poco más... La primera parte de la lectura me tuvo muy inconforme por harto tiempo. A partir de la mitad, ya había una energía especial, habíamos encontrado el tono apropiado.

RZ: Es lo que llevó tomarle el pulso al material.

MB: Eso es. Bueno, siempre hay hartas tomas, ahí se escoge... Pero pasa también que somos sujetos de teatro, y las estructuras culturales del teatro son fuertes, nos cuesta salir de ellas. Entonces, uno empieza, y está todo estructurado; se parte desde la neutralidad. Ahí es donde yo digo que quizá me faltó ser más específico. Podría haberle indicado, por ejemplo, cierta intención para ese comienzo. Luego venía el resto de las cosas, y los otros elementos podían ayudar a ese tratamiento material que me interesaba obtener. Fue así como llegué a la música. Fue como un acuerdo que conseguimos. La música permitía que la irrupción de la voz de Cristián no fuera tan abrupta. Experimenté con las campanitas, después sin las campanitas. Opté, al final, por las campanitas,

porque se superponía a la voz, armaba un contrapunto sonoro. Entonces la voz empezaba sin mucha intención, solamente leyendo, y luego...

RZ: Toma impulso, se apoya...

MB: Por eso yo insistía en lo de las campanitas, me ayudaba a modular su voz. Lo puedo decir ahora: necesitaba las campanitas por esa razón. Probé también bajar las campanitas, súper bajo, pero no, era muy fuerte esa entrada. Es difícil trabajar la lectura. Ahora tampoco tengo mucha claridad al respecto. Es un problema del teatro, no sé...

RK: Ya se ve hay diferencias en la manera como un artista visual y una persona relacionada con el teatro se enfrentan al problema de la voz.

RZ: ¿Cuál era ahí tu apreciación?

RK: En el teatro es difícil trabajar sin profesionales. Para mí es al revés, en las voces no hay actores. La actuación mata justamente lo que me interesa elaborar y transmitir. En “*Kafkage*” hay una cosa enrarecida, en un ambiente de *mall*, pero son voces corrientes las que me interesan. Ninguna de las personas que hablan ha sido elegida por la calidad de su voz. Al contrario, hay voces chillonas, un poco estridentes...

RZ: ¿Pero cuál fue tu casting?

RK: Ninguno, no había...



Una paleta cromática de voces

RZ: O tu paleta, ¿no tenías una paleta cromática de voces?

RK: Si, yo necesitaba seis hombres...

RZ: Seis varones, seis mujeres...

RK: Y siempre en un rango de edades. Están los que apenas pueden leer.

RZ: ¿Los niños?

RK: Los niños...

MB: Muy chiquititos.

RK: Claro, muy chiquititos, que se equivocan, es parte de la idea; no importa leer bien o mal. Aparecen las voces, el cuerpo, el individuo aparece. Al final, los nombres de las tiendas no son importantes...

RZ: ¿No lo son?

RK: No, lo que interesa es cómo encajan en el universo, en el lugar, cómo son parte de él, y no algo extraño.

RZ: Pero el aparecer de la voz...

RK: ¿Quién grita en el *mall* el nombre de una tienda desde lejos o te susurra en el oído? Allí hay algo, una tensión. Por supuesto, podría haber aparecido otro material sonoro también si hubiese encontrado algo que encajara. Claro, los nombres de las tiendas no son algo abstracto. Uno conoce algunos, imagina, se sitúa en el espacio del *mall*. Pero al escuchar, también se van reconociendo las voces que se repiten, uno va imaginando a las personas. Por eso digo que es importante que sean voces “no educadas” o “no formadas”.

RZ: No formadas *en la voz*...

RK: En la voz. Y justamente como no tienen que narrar nada... incluso, no es demasiado importante la audibilidad del nombre de la tienda. En cambio, sí se nota tal “cabro chico”, ese joven, esa mujer de edad que habla en determinados momentos y que en cierto modo te acompaña todo el rato cuando caminas por el *mall*.

RZ: ¿Qué edad tenía la persona mayor?

RK: 85 años.

RZ: ¿Te interesaba algo particular de ese registro?

RK: No, solamente que se escuchara que había diferentes edades involucradas. Uno tiende a preferir cierto tipo de voces cuando trabaja con ellas como material. Busqué evitar tener un esquema de antemano. Opté por voces que concordaran con rangos etarios. A veces cuesta encontrarlas, porque una señora de 85 años tiene que gritar en un momento, y desde lejos no sale, es difícil para ella, bueno, eso es parte de la cosa. Ella prefiere hablar más fuerte sin tener que gritar, pero tengo que corregirla, decirle que no, que según mi operación de azar, tiene que gritar...

Por eso, tampoco tengo ese problema a que se refería Mauricio, de armar bien las entradas o las salidas. En sentido estricto, no hay principio ni final. Me ahorro todo ese lío. Es otro el problema que me acecha: qué tan interesante de escuchar resulta todo esto. Yo creo que por sí solo, considerando las voces y el *mall*, a la larga no parecía demasiado interesante.

MB: Claro, exactamente ése es el punto.

RZ: El relato de Kafka, ¿era un apoyo? ¿Servía como orientación?

RK: Yo siempre pensé eso. Tenía que haber algo que afirmara, que diera estructura. Con la narración, se cuenta con un principio, un desarrollo y un final, y luego te lleva, te lleva...

RZ: La más estricta definición de la diégesis.

RK: Y eso significa, también, que estas voces de fondo cobran importancia, a su manera. No solamente se relacionan con el *mall*, siempre significan otra cosa. Hay una reflexión sobre el espacio, pero están vinculadas, también, con la narración...

RZ: Completamente.

RK: Me gustó, por lo mismo, tomar “*El artista del hambre*”. Hay y no hay una relación con el *mall*. No era algo tan evidente.

MB: Así es.

RK: ¡Tampoco era un vínculo azaroso! Ahí sí que el azar no tomaba parte del asunto. Entonces, había una serie de decisiones referidas al azar, indeterminadas, y otras bastante pensadas, probadas y corregidas. Creo que eso se nota, así está formada la obra.

MB: Y eso es lo que yo creo que hace de factor de equilibrio. Aunque no sé si “equilibrar” sea la palabra apropiada. El temor era lógico: que juntáramos nuestras cosas y el resultado no funcionara por ningún lado. Rainer lo ha dicho bien. El problema de esta cuestión no es, en definitiva, lo que tú puedas pensar, sino lo que acontece en términos sonoros.

Por suerte, no somos músicos. El músico suele tener una idea muy clara antes de probarla “en el sonido”. No era nuestro caso y tampoco era la idea de la obra. Nosotros somos sujetos que necesitamos escuchar. Y así nos fuimos sorprendiendo con algunas

búsquedas, con algunos productos que arrojaban esas búsquedas. Mi parte era más “sucía”. Así pasa cuando hay relato de por medio, porque hay tiempos que se relacionan de una manera compleja en el curso de la narración. En cambio, la parte de Rainer era de una limpieza maravillosa. Ahí me entusiasmaba y pensaba que esto funcionaría.

Es extraño de todos modos, una cosa es tan distinta a la otra. La clave fue que, sonoramente, el asunto cuajara y nos convenciera. Fue entonces que hubo diálogo, digamos. Ahí todo se prendió. Quizá sería distinto trabajar con un músico. El músico tendría convicciones asentadas, tendría sus razones. Hoy por hoy me interesa separarme de la música.

RZ: Te sitúas como en un umbral, me parece. La música pasa, pero...

MB: Es eso. Lo que he aprendido con Rainer es esa manera de relacionarse con el sonido *como sonido*. Es eso lo que uno normalmente no hace. Es muy natural relacionarse con el sonido como música, o como ruido. Es la forma típica.

RZ: Exacto.

MB: Ahora, claro, es una cuestión dificultosa. Estaba siempre pensando en música...

RZ: Pues al fin y al cabo es la escucha lo que está en juego. Pareciera que esta escucha escapara a los criterios hegemónicos de la música, pero no es tan fácil como parece...





Composición y post-producción

MB: Un músico podría decir que esto es composición. Eso se concede. Insisto, eso sí, en que hay diferencias marcadas en el modo como se entendería la composición en un caso y en otro.

RZ: O sea, un músico podría seguramente reclamar que es una composición, pero dependerá de cómo entendamos este concepto. A mí me parece que la obra responde mejor a la idea de “composición sensible” que a la de “composición sonora”. Lo comentaba al inicio de la conversación: el hecho de disponer de sonoridades, de intensidades y duraciones, de proyecciones espaciales, el trabajo con la locución, todo ello es parte de una lógica más amplia... No hemos hablado mucho de ello, pero es central para comprender lo específico de este trabajo. Hay otra cosa además: el hecho de que “*Kafka*” aspira, en cierta manera, a alcanzar las proyecciones imaginarias de los espectadores. La obra llega a ese punto, incluso. Por ello, yo llamaba la atención sobre la segunda parte del título, “...*para mall*”. Lo que está ocurriendo ahí, en el *mall*, es una escucha. Escucha de un sujeto, de un paseante, de un espectador —creo que no existe una palabra concreta para el que se pasea en un *mall*, pero ese individuo, que seguirá quizá un recorrido programado, y que no es un flâneur en el sentido clásico, ese sujeto está *a la escucha*, está *escuchando*. Está escuchando, pero también está desoyendo: sigue sus propios pensamientos, sus fugas de sentido. Está atendiendo y está desatendiendo. La obra se instala, creo yo, en ese límite precario. En el *mall*, a este sujeto le sucederán libres flujos de ideas que estarán

siendo reclamados (y producidos, en cierto modo) por los sonidos de la grabación. Pero pasa también que estos sonidos grabados se hacen parte del *mall* (como si pertenecieran a él, físicamente hablando), mientras el tipo se pasea escuchando la grabación. La obra es, en este sentido, una verdadera experiencia, algo que ocurre en distintos niveles, un acontecimiento sensible.

Para armar una composición de estas características, según lo que hemos venido conversando, el tiempo de la post-producción habrá resultado especialmente importante. Ahí habrá tomado fuerza la idea de composición, como sea que la entendamos, ¿no?

MB: Diría más. Yo creo que es una obra de post-producción.

RK: Obviando lo del riesgo de una post-producción exagerada, una gran parte del trabajo fue, efectivamente, de post-producción. Aunque había también una fase entre medio que no estoy seguro si fue de producción o post-producción. En mi caso, trabajando con doce voces separadas, las grabé en sus casas. Después traté de arreglar las condiciones acústicas...

RZ: Captura en directo.

RK: Pocos ruidos de fondo. Lo tenía grabado en estéreo normal, o monofónico, pero obviamente sin ninguna acústica de *mall*, porque no estaba grabado en un *mall*. Ahí viene algo que es como a medio camino entre la producción y el trabajo de estudio. Estas grabaciones normales (digamos, con micrófonos normales) las hemos reproducido en un lugar que es parecido al *mall*. Fíjate que es interesante esto: esos lugares son los museos. Especialmente aquí en Chile, tanto el Bellas Artes como los dos MAC, tienen una

reverberación que no es muy diferente a la que tiene un *mall*.

RZ: Ah, ya, es raro eso...

RK: Por lo menos, desde la escucha es muy difícil de diferenciar. Quizás el Diego escucha mejor esas diferencias, el técnico en sonido es más sensible. Pero, en realidad, las reverberaciones son principalmente efectos que se producen por las dimensiones de los lugares y los materiales que hay. En el *mall*, estos materiales son principalmente el vidrio y la piedra. En los museos, es todo piedra en el suelo y vidrio un poco menos, pero se trata de materiales duros, así que se produce bastante reverberación. Entonces, ocupamos buenos parlantes y lo grabamos de nuevo. Las voces, grabadas originalmente en cualquier lugar, en la acústica del museo (en este caso, del MAC de la Quinta Normal) funcionaron perfecto. Porque también probamos en una sala de teatro y no funcionaba tanto...

RZ: ¿Por qué, qué pasaba?

RK: Era más seco, porque había mucha más madera, más cortinas a los lados.

MB: Tiene ladrillo, yo creo que el ladrillo absorbe un poco más.

RK: En todo caso, había menos reverberación que en un *mall*. Contábamos con todos los valores obtenidos por las operaciones de azar en las que había buscado definir los patrones de mi intervención, entonces ya sabía qué palabras irían primero, comprometiendo qué distancias en relación con la persona, con qué ángulo respecto de la vista, de la cabeza, desde el lado, desde el frente, medio lado, medio frente, atrás. Y claro, también si se trataba de un susurro, o de un grito. Todo eso ya lo sabíamos de antes...

MB: ¿Grabaste voz por voz?

RK: Voz por voz...

MB: Ya, esa es una pega interesante...

RK: Era largo, pero estaba preparado. Hicimos algunas fotos y ahí queda claro de qué tipo de trabajo se trataba. Considerábamos los ángulos, las distancias, era algo sumamente técnico, matemático y yo me imaginaba que iba a funcionar así, de esa manera, y de hecho funcionó. Lo he probado antes, pero en otro ambiente. Sabía bien que se podría obtener lo que buscaba. Al final, resultó hasta mejor de lo que esperaba, porque después las voces se insertan en la escucha del *mall*, en la reverberación habitual de ese espacio, de un modo satisfactorio. Contrastan muy bien con la narración, que tiene menos reverberaciones. La voz de narrador está más cerca del oyente, y dadas esas distancias, las reverberaciones son menores. Esta re-grabación de voces a que me refería recién, fue algo que yo situaría entre medio del formato de la producción y de la post-producción.

RZ: Además, operas con la modulación espacial de las voces, hay algo como de volumetría interna...

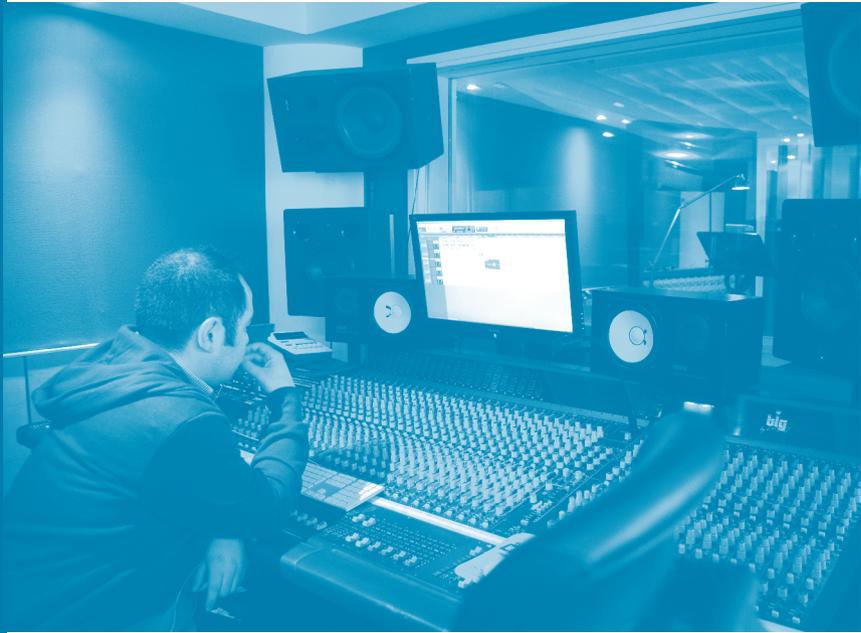
MB: Si, ésta es una instalación en sí misma, todo ese proceso que Rainer describe...

RK: Tiene algo de performativo. En la segunda parte nos dimos cuenta (Mauricio, principalmente, se dio cuenta) de que podíamos agregar algunos sonidos todavía. Estos sonidos tenían el propósito de armar un puente entre la narración y la espacialidad del *mall*, incluyendo los pasos, la música. Hice una sesión con pasos también...

MB: Claro, ésa fue la última. La hicimos ahí en el MAC. “*Kafkage para Mall*” es un trabajo básicamente de post-producción, pero *sensible*. No es una operación de post-producción en el sentido usual de la palabra. Así fuimos editando y ensamblando los materiales al mismo tiempo que los escuchábamos y repasábamos. Ahí se juega el trabajo artístico propiamente tal. Para mí, no fue muy distinto al proceso de escritura. Es la sensación que tengo; sólo los soportes cambian un poco. Y el fiato del equipo, claro: la dupla con Rainer, la intervención del técnico de sonido, que nos aliviaron mucho los aspectos más áridos, más tecnológicos, del proceso en que estábamos...

RZ: Además, había dos “agentes de decisión” bien marcados...

MB: Claro, puedes ir tomando decisiones y éstas se van resolviendo inmediatamente, del mismo modo como vas armando un texto, digamos. Es muy parecido. Coincido con Rainer, la idea no fue nunca delatar el proceso de post-producción. Por eso empleas la palabra “composición”, ¿no? Nosotros compusimos, efectivamente, incluso se podría decir que “montamos”, pero nunca el propósito fue exhibir el armado. Yo no sé qué pasaría... quizá sería otra obra... No sé qué podría significar “develar la post-producción”. Creo que es todo más interesante cuando la post-producción desaparece.



Colaboraciones

RZ: Una última observación de mi parte. En el campo artístico, no parece tan evidente esto de trabajar en tándem. En la música hay ejemplos famosos, claro. En todo caso, siempre hay que romper ciertas barreras cuando se trabaja de a dos. Pareciera que fuese necesaria una cabeza que organiza, que decide en última instancia. Hay algunas cosas atávicas, no nos cuesta nada creer en la autoría personal, pero otra cosa son los procesos que vinculan a dos creadores, cada cual con sus expectativas y exploraciones, con sus programas y poéticas. ¿Cómo evalúan esta colaboración, y la idea misma de colaboración artística, con sus dificultades y sus ganancias?

RK: Fue fundamental para mí. Para los artistas visuales es como un tabú y uno se carga de prejuicios, a la larga se vuelve todo muy difícil. Se supone que sigue en pie esa imagen del artista sobredotado que soluciona todos los problemas que se le presentan y que tiene a su favor un *team*, un soporte técnico que le presta una ayuda permanente y silenciosa. Pese a todo, esa creencia, esa escuela, está muy vigente aún. No obstante, hay ciertas áreas donde las prácticas han transformado tales presuposiciones. En las artes mediales, sí que ha cambiado el asunto. Son espacios mucho más abiertos a la colaboración, por una razón de peso; simplemente es imposible manejar todas las variables del campo. Una cosa lleva a la otra: poco a poco, se ha alcanzado un punto en que existen obras, formas estéticas, que requieren la presencia y asistencia de muchos artistas,

hay una participación plural mucho mejor establecida que en otros ámbitos más tradicionales.

En las artes mediales contemporáneas, esto viene ocurriendo hace rato. Pasa también con la performance, que a veces se relaciona fuertemente con el teatro y las prácticas escénicas. En la música, me parece, la situación es distinta; tienes la figura del compositor, los intérpretes, la improvisación jazzística. En las artes visuales no contamos con el símil del intérprete como figura contrapuesta a la del compositor. En el jazz, hace muchísimo tiempo que se trabaja escuchando al otro, a la *escucha* del otro, y por eso los intérpretes plantean colaboraciones específicas con otros pares, pues saben que cuentan con determinadas capacidades que podrán ser explotadas y aprovechadas en una obra en común. Este ejercicio, en el campo visual, recién empieza a tomar impulso con las artes mediales.

Si me preguntas por este caso concreto, el de “*Kafkage para Mall*”, creo que es un buen ejemplo de cómo esta premisa colaborativa puede rendir frutos. Nuestra ventaja, con Mauricio, es que venimos de áreas diferentes y ambos estamos dispuestos a cuestionar nuestro propio punto de vista, o *punto de escucha*. Dejamos muchas cosas abiertas a la consideración del otro. Algunas cosas están previstas, pero otras no, o quizá, están previstas para ser cuestionadas o reformuladas por el colaborador. Es una cuestión de confianza: sabes que él maneja otros códigos. Tiene otra sensibilidad, y ésa es una enorme ventaja. Surge algo nuevo que tú mismo no podrías haber sido capaz de desarrollar con tanta intensidad o con tanta riqueza. Hay una riqueza nueva para uno... Por lo mismo, me

parece mucho más relevante que las colaboraciones sean entre pares, o sea horizontales, sin delegaciones, sin ayudantes, lo cual es otro formato y tiene otro propósito. Acá, en cambio, trabajando con otro artista, a la par, tienes la oportunidad de acceder a otro fondo de ideas, de rozarte con ellas, de encontrar procesos inesperados y soluciones que no podían ser las tuyas.

RZ: Otros códigos, dices...

RK: Pero, al mismo tiempo, el colaborador, o co-autor, está dispuesto también a escucharte a ti y ver qué pasa con su propia propuesta. Yo creo, en todo caso, que con esto ya estamos un poco fuera de las artes visuales. El arte sonoro siempre estuvo un poco aparte del régimen de las artes visuales, pero a fin de cuentas la autoría, en la práctica sonora, no funciona muy distinto a las artes visuales.

MB: Sí, opino lo mismo. Aunque claro, de a dos es posible. Con más personas, no sé, se hace más complicado. En el teatro, sin embargo, es habitual, aunque a veces la presencia del autor corta cosas, procesos que comprometen a varias personas. Pero, a la larga, el sentido de autoría del artista visual es mucho más integral, o más constante, que el del medio teatral.

Agregaría algo, eso sí. Trabajar de a dos es más sencillo que poner de acuerdo a varios. No sé si una obra “multitudinaria”, con muchos autores-colaboradores, funcione realmente. Con dos, tienes un diálogo, muchas cosas fructifican, hay intercambio de ideas, discutes, tienes tiempo para escuchar al otro. Y está también lo que apuntaba Rainer, y que para mí es una condición básica:

tú aceptaste trabajar bajo ciertas condiciones, y esa aceptación implica que estás dispuesto a modificar, porque, si no, simplemente no es posible. Vale decir, si yo descubrí algo, si me viene una idea, y me obsesiono con ella y no quiero transar nada...

RZ: Mejor lo haces solo...

MB: Lo hago solo, claro. Aunque siempre es un tema, ¿no? De hecho, en algún momento yo mismo decía “oye, podríamos tener tres versiones de esto”, pero después me corregía, me decía no, por qué, para qué seguir pensando igual. Uno va cuestionando sus convicciones, todas las cuestiones arraigadas que trae. Al final, yo creo que la obra es bella porque se dieron estas condiciones y las respetamos al pie de la letra. Y hubo algo de casualidad también, posiblemente.

Además pasó que no nos pusimos a hacer *una* obra, sino que eran dos obras que iban a entrar en diálogo. Eso permitió que cada cual pudiera desarrollar su asunto. Una vez que teníamos avanzados nuestros proyectos, los pusimos a trabajar. Primero, cada uno en lo suyo, luego, reuniendo ambos resultados. Eso es importante, tienes que darte el espacio para tu pulsión de experimentación, tienes que permitirte ir en la dirección que habías imaginado en un primer momento. Pienso que es eso lo que fracasa cuando un diálogo, o una obra en conjunto, resulta fallida. Por eso, siempre consideré que “*Kafkage*” está constituido por dos obras superpuestas, es como un texto alegórico. Más que una obra, es una superposición, aún cuando en la escucha a la persona le parezca que se trata de una sola pieza, que tiene un solo título. Ése fue el secreto, pues quizá,

con nuestras eventuales diferencias teóricas, no habríamos llegado jamás a un acuerdo. Pero se hizo esto, yo hice mi parte, él hizo su parte, obviamente...

RZ: ¿Una suma de partes?

MB: Obviamente que sí, cada uno pensando en lo suyo y, al mismo tiempo, en lo que estaba desarrollando el otro. Sabíamos cuál era la propuesta inicial: cada cual tenía presente la colaboración del otro. La imaginábamos, primero, y después las juntamos. Yo insisto: pudo haber quedado en nada, y pese a todo habría sido una interesante experiencia. La clave fue que estuvimos disponibles para cambiar y reformular nuestras ideas preconcebidas. La idea del grabador, por ejemplo, hacerlo en binaural, implicó re-grabar todo. Yo dije “chuta, ya”... Pero me parecía una buena idea, había que hacerlo. Y claro, gana un montón. El efecto binaural, en el narrador, permitió que su voz se acoplara mucho mejor con las otras voces. No podía haber sido de otra manera. Eso yo no lo veía, y el diálogo con Rainer me permitió apreciar correctamente la sugerencia.

RZ: Dos máximo, tres son multitud.

RK: Yo no soy tan estricto. Pienso que tiene que ver con varios factores. Como ya nos conocíamos, muchos motivos de conflicto tomaron un buen curso. En otros casos, no habría resultado. Si fuéramos más personas, la dinámica sería distinta, aunque también podría arrojar un buen resultado. Sería otra obra. En cada trabajo hay que negociar de nuevo. En cada obra, partimos de cero. No hay una receta...

MB: No, no creo...

RK: Aquí había una prudencia. Eso significó que el trabajo resultó muy bien, incluso mejor de lo que imaginaba. Tiene que ver con nuestras historias, con que nos conocemos hace tiempo, e incluso con el hecho de que tenemos caracteres que no son muy diferentes.

RZ: Y por lo que hemos venido conversando, creo que ambos supieron entender el mandato de la obra, yo creo que eso es muy importante. Captaron que la obra iba en una determinada dirección. No siempre pasa eso. Aquí la obra se impuso a cualquier otra consideración, la obra mandó.

MB: Claro la obra mandó, esa es una cosa interesante de pensar. No sabemos qué signifique eso, es un misterio, pero es verdad.

Santiago (Las Encinas), miércoles 2 de septiembre de 2015

Créditos

Obra sonora, Concepto general / Composición / Guión:

Rainer Krause, Mauricio Barría Jara

Grabaciones de campo: **Rainer Krause**

Ingeniero de grabación y Post-producción de audio: **Diego Bustamante Ovalle**

Mezcla y Materización: **Estudios Ambos3**

Ayudante de sonido: **Felipe Fierro**

Voces tiendas de *mall*:

Lilly Heipe, Belén Meza Vera, Natalia Palacio Echevería, Carla Motto, Pamela Reyes Herrera, Lidia Herrera Rodríguez, Amaro Opazo Motto, Mateo Gajardo Troncoso, Tomás Gajardo Troncoso, Ignacio Szmulewicz Ramírez, Oscar Concha Lagos, Rudolf Wenzel

Voz Narrador: **Cristian Keim**

Voz Ayunador: **Andrew Bargsted**

Diseño Portada y Tarjetas: **Sebastián Valenzuela, écfrasis**

Grabaciones binaurales realizadas en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y en el Museo de Arte Contemporáneo, Quinta Normal, Santiago de Chile.



WEB PROYECTO

Financiamiento del proyecto y publicación

Proyecto financiado por
el Fondo de Creación de la
Facultad de Artes, 2014



Facultad de Artes
Universidad de Chile

Patrocinio



Departamento
de Artes Visuales
Facultad de Artes
Universidad de Chile



Foro de las Artes 2015
Universidad de Chile



VID INVESTIGACIÓN /
INNOVACIÓN /
CRUCIACIÓN ARTÍSTICA.
Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo
UNIVERSIDAD DE CHILE

Colaboración



Diseño y Producción

ÉCFRASIS
ΕΚΦΡΑΣΙΣ





