

# El uso de archivos, estrategias de autenticación y dramaturgia musical en *ORBIT - A War Series* de Brigitta Muntendorf (2023)



Beltrán González

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Austria  
beltgonzalez@gmail.com

## Resumen

Este artículo analiza las diversas estrategias de autenticación y dramaturgia musical en la obra *ORBIT - A War Series* de Brigitta Muntendorf (2023), un oratorio-documental sobre el tema de la violencia contra las mujeres en conflictos bélicos comisionado por la Biennale de Venezia en 2023. A través de una combinación de voces clonadas, grabaciones de campo y sonidos electrónicos, Muntendorf crea un paisaje sonoro inmersivo que invita al espectador a reflexionar sobre el impacto de la violencia estructural sobre el cuerpo femenino. La obra emplea un enfoque sin representaciones visuales, buscando evocar una respuesta emocional a través de estímulos auditivos. El presente artículo explora las nociones de proveniencia, credibilidad y manipulación con relación al uso de materiales documentales en el contexto de una obra musical, así como el uso de la experiencia estética como forma de crear nuevas narrativas.

## Palabras claves:

*Música contemporánea*  
*Violencia de género*  
*Arte documental*  
*Inteligencia artificial*

## The use of Archives, Strategies of Authentication and Musical Dramaturgy in Brigitta Muntendorf's *ORBIT - A War Series* (2023)

### Abstract

This article analyzes the various strategies of authentication and musical dramaturgy in Brigitta Muntendorf's *ORBIT - A War Series*, an oratorio-documentary on the subject of violence against women in war conflicts commissioned by Biennale de Venezia in 2023. Through a combination of cloned voices, field recordings and electronic sounds, Muntendorf creates an immersive soundscape that invites the viewer to reflect on the impact of structural violence on the female body. The work employs an approach without visual representations, seeking to evoke an emotional response through auditory stimuli. This article explores notions of provenance, credibility and manipulation in relation to the use of documentary materials in the context of a musical work, as well as the use of the aesthetic experience as a way of creating new narratives.

## Keywords:

*Contemporary Music*  
*Gender-based Violence*  
*Documentary Art*  
*Artificial Intelligence*

## Introducción

Una sala a oscuras. Voces etéreas rodean al público, contando historias sobre luchas y conflictos que han marcado al cuerpo femenino a lo largo de los siglos. A través del uso de la tecnología, voces digitales encarnan a guerreras inmortales, transformándose en narradoras post-humanas. Estas voces, que resuenan desde un sistema de 32 parlantes, han dejado atrás sus cuerpos físicos para refugiarse en una órbita imaginaria. Al igual que la violencia deshumaniza, estas voces buscan re-conectarse con lo humano en un nuevo espacio. Sus historias, provenientes de diferentes épocas y rincones del mundo, narran las batallas contra el cuerpo femenino. Las voces, generadas por inteligencia artificial, pertenecen a cantantes, sobrevivientes y científicas, conformando el coro posthumano y tecnofuturista de *ORBIT - A War Series* (Muntendorf 2023).<sup>1</sup>

Obra encargada por la Biennale de Venezia en 2023, Brigitta Muntendorf<sup>2</sup> crea un oratorio-documental-electroacústico basado en su propia investigación sobre el tema de la violencia contra las mujeres en contextos de guerra. Los textos se inspiran en entrevistas, reportajes y documentales de lugares como Afganistán, Irán, la República Democrática del Congo, Polonia, Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial en Asia. Collages de sonidos y gritos de furia recorren el espacio, mientras cuerpos fragmentados se mantienen unidos por un canto que se despliega entre los parlantes (Muntendorf 2023). El género documental se basa en la creación de estrategias de autenticación de los materiales (o fuentes) (Paede, 2020), y en gran parte las decisiones dramáticas o compositivas están orientadas a crear una experiencia estética que enfatice la credibilidad en los temas expuestos (Kreuzer, 2011). En este artículo analizamos las estrategias utilizadas por Muntendorf para tratar materiales documentales, así como su relación con las fuentes pre y post composición.

Es importante mencionar que el uso de la naturaleza, la sociedad, los objetos o cualquier otro motivo de inspiración ha sido una práctica habitual en la historia de la música (por mencionar sólo algunos ejemplos: La Mer de Debussy, la Sinfonía Pastoral de Beethoven, Pacific 231 de Honegger), pero a diferencia de las prácticas anteriores, en las últimas décadas (comenzando con Groupe de Recherche de Musique Concrète como pioneros de la manipulación de sonidos del mundo real y la creación de collages sonoros) se ha observado un creciente interés por el uso de elementos externos de forma más explícita. Por otro lado el uso de archivos y documentos en diferentes disciplinas artísticas viene creciendo desde los años 1990 y 2000 (con ejemplos como Pierre Huyghe, Maurizio Cattelan, Rirkrit Tiravanija, o Lola Arias y Vivi Tellas en el caso de artistas locales). Una parte importante de la producción musical contemporánea se caracteriza por el uso de elementos externos como material o insumo básico de la composición.<sup>3</sup> Sin embargo, el hecho de que estos elementos externos proceden del «mundo real» no significa que sus posteriores manipulaciones artísticas eviten el uso de la artificialidad. Como señala Hal Foster (2004), las prácticas archivísticas contemporáneas combinan estos enfoques en la medida en que manipulan y producen archivos, subrayando la naturaleza de todos los materiales de archivo como encontrados pero contruidos, fácticos pero ficticios, públicos pero privados.

### Provenance

La referencialidad de los elementos externos permite una conexión con la experiencia previa del oyente/espectador y esta conexión puede utilizarse como un poderoso dispositivo en la construcción compositiva cuando la dramaturgia se crea en torno a ellos. Tratar temas o asuntos no musicales abre varias posibilidades en cuanto a la utilización de fuentes extramusicales en el contexto de una composición. Esto a menudo conduce a una primera etapa de investigación y recopilación de materiales que pueden estar en formatos muy diversos. El proceso de selección de estos materiales juega un

1. Cfr. <https://brigitta-muntendorf.de/works/orbit-a-war-series/#foogallery-1311/i:1540>

2. Brigitta Muntendorf es una compositora alemana-austriaca que explora la fragilidad socio-política y tecno-social a través del uso de narrativas musicales complejas. Emplea conceptos como «Escucha Radical», «Narrativa Ambiental» y «Composición Social» integrando la sensualidad mediática y la producción colaborativa. Su trabajo abarca desde música instrumental, coral y orquestal hasta teatro musical trans-digital, con investigaciones artísticas en Audio 3D y Clones de Voz con IA. Entre sus producciones recientes destacan *ARCHIPEL* (2021), una colaboración de música y danza a gran escala, y *MELENCOLIA* (2022/2024), la primera ópera en recibir una Mención Honorífica en el Prix Ars Electronica. Su oratorio en Audio 3D *ORBIT - A War Series* (2023) inauguró una trilogía sobre la violencia sistémica y ha sido aclamado por la crítica. Muntendorf ha recibido prestigiosos reconocimientos, incluido el Premio para Jóvenes Compositores de Ernst von Siemens, y su *Trilogía para Dos Pianos* fue reconocida con el Premio de la Crítica Discográfica Alemana. Sus obras han sido interpretadas en los principales festivales internacionales y expuestas en importantes instituciones artísticas. Como profesora en la HfMT de Colonia y directora del Instituto de Música Contemporánea, continúa dando forma a la composición actual. Recientemente fue nombrada miembro de la Academia de Ciencias, Humanidades y Artes de Renania del Norte-Westfalia.

3. Por ejemplo en la producción de Lola Arias, Vivi Tellas (así como en *Experimentum mundi* de Giorgio Battistelli) diferentes comunidades toman el escenario, no para hacer una representación, sino para ser ellos mismos, con sus biografías y archivos personales.

rol primordial, ya que decidir a favor (o en contra) de ciertos elementos repercutirá en la línea narrativa de la pieza.

Según Foucault en su trabajo sobre la genealogía (1977), la procedencia determina la pertenencia a un grupo, clase social o raza y permite asimismo advertir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no reside ni la verdad ni el ser, sino la fachada del accidente. Partiendo de esta premisa, no buscaremos una «verdadera esencia u origen» en estos elementos o formas, sino que en su lugar observaremos su procedencia y emergencia. En general, los debates sociales imperantes determinan los temas que decidimos explorar y cuestionar (o no) en nuestras prácticas artísticas.

Esto nos lleva a las propiedades de los elementos externos y su posterior manipulación. Los materiales extramusicales pueden ser utilizados ya bien de forma explícita, o bien pueden ser transformados y reconstruidos a través de técnicas de manipulación que pueden tener enfoques muy diversos. En *Post-production* Nicolas Bourriaud (2002) describe estos dos enfoques básicos como: 1) el artista como curador de documentos ya existentes, que son post producidos y manipulados (un buen ejemplo son los DJ que usan grabaciones de otros artistas, pero que intervienen con las distintas técnicas de disc-jockey); y 2) el artista como creador, donde los documentos o archivos no existen a priori, pero donde el compositor en lugar de generar un material puramente musical, decide crear documentos para su pieza que se basan en fuentes externas (esto se ve de forma manifiesta la obra de Carola Bauckholt, que trata con la transcripción de sonidos de animales e industriales como una forma de documentación). Hal Foster (2004), como hemos ya señalado, complementa a Bourriaud, indicando que las prácticas archivísticas contemporáneas combinan estos enfoques, ya que manipulan y producen archivos en simultáneo. Esta fluidez entre realidad y ficción, creación y curaduría, es uno de los aspectos más distinguibles de este tipo de arte. No obstante, la producción artística es fluida y resulta difícil (o innecesario) encajar las piezas en un determinado grupo cuando su complejidad permite diferentes interpretaciones.

### *Manipulación, dramaturgia y autenticidad*

A través del proceso de composición, el material externo se convierte en material musical genuino y se puede desprender de su procedencia. La observación de la forma y los modos de desplegar estos elementos no musicales dentro de la composición será el punto de partida para pensar cómo se comportan estos elementos externos y qué estrategias idean los compositores para enfatizar su integración (o no) con los elementos musicales. El uso de la dramaturgia musical es un recurso que puede abrir nuevas posibilidades de interpretación de estos materiales. Como veremos, la interacción entre ellos no sólo recontextualiza su significado, sino que también abre la posibilidad de un uso puramente estético o expresivo, que puede dar lugar a nuevas narrativas. En otras palabras, la colocación y el uso de los elementos externos dentro de una composición musical los transforman en objetos estéticos que pueden modificarse, desarrollarse o difuminarse independientemente de su significado original. Al desvincularlos (al menos temporalmente) de su procedencia, estos elementos externos se convierten en dobles, ya que mantienen su cualidad referencial a la vez que se convierten en material compositivo en sí mismos.

La autenticidad es otro aspecto crucial en este tipo de arte.

Mientras que las definiciones de autenticidad se refieren habitualmente a su inmanencia y naturalidad, a que se encuentra y no se crea, los recientes estudios sobre la autenticidad resaltan que ésta es necesariamente el resultado de una cuidadosa construcción estética que depende del uso de técnicas identificables con el objetivo de lograr determinados efectos por determinadas razones. (Lindholm; Mecke citado en Funk, Gross & Huber, 2012)

La autenticidad, tal y como se explora aquí, emerge como algo cada vez más significativo y tentadoramente elusivo, lo que plantea preguntas sobre su naturaleza y ubicación. ¿Está vinculada al sujeto o al objeto, a la referencialidad, a las estrategias de representación o a los métodos de percepción? ¿Es estable o dinámica, un medio o un fin? ¿Puede juzgarse objetivamente o se evalúa subjetivamente? Aunque los ensayos incluidos en el libro *La estética de la autenticidad* no ofrecen respuestas definitivas, sugieren colectivamente tres puntos clave:

- » La autenticidad es fragmentaria, no existe como una cualidad unificada sino como un collage de elementos dispares que trascienden el esencialismo, aunque posiblemente encarnen verdades esenciales.
- » La autenticidad es controvertida, se ve envuelta en debates académicos y estructuras de poder, se negocia perpetuamente en encuentros entre el yo y el otro y configura los papeles individuales dentro de la sociedad.
- » La autenticidad es performativa, está ligada a la comunicación y se realiza a través de la interacción entre producción, objeto estético, contexto y recepción, manifestándose como una cuestión de forma y estilo.

Así pues, la autenticidad se mantiene en constante cambio, se acuerda, se crea y se descubre continuamente, al tiempo que alude a un ámbito que va más allá de lo mundano. Para que el concepto tenga peso, su reconstrucción estética debe ser subjetiva y colaborativa. En el caso de las obras de arte, se necesitan ciertas estrategias para generar credibilidad sobre el material. Esto no sólo pone de relieve la primacía del contenido, sino que también plantea la cuestión de la presunta objetividad. Al integrar documentos en la performance, se pone en tela de juicio la noción de una narración imparcial y se subraya que las estrategias documentales son, en el fondo, estrategias de autenticación. Estas estrategias se utilizan para establecer la credibilidad y legitimidad del material presentado, difuminando las líneas entre realidad y representación, y cuestionando la propia naturaleza de la verdad y la objetividad en el arte (Paede, 2020).

La teoría de Arthur Danto (1981) gira en torno a la idea del «mundo del arte», un contexto cultural e histórico que dota a los objetos de su condición artística. Según Danto, lo que distingue un objeto ordinario de una obra de arte es la interpretación y la red de teorías y narraciones que lo rodean. Esto significa que un objeto cotidiano puede transformarse en arte simplemente situándose en el contexto apropiado y viéndolo a través de la lente de la teoría del arte. Danto sostiene que esta recontextualización no sólo tiene que ver con la colocación física de los objetos, sino también con el marco conceptual que los rodea, que les confiere sentido y significado. Juliane Rebentisch (2012), por su parte, hace hincapié en los aspectos experienciales y participativos del arte contemporáneo. Afirma que la experiencia estética no se limita a la contemplación de objetos aislados, sino que está profundamente arraigada en las interacciones y compromisos entre la obra de arte y el público. Rebentisch sugiere que la recontextualización de objetos cotidianos en el arte desafía los límites tradicionales e invita a los espectadores a reconsiderar sus percepciones y experiencias. Este proceso transforma la observación pasiva en un diálogo activo, en el que las interpretaciones y respuestas emocionales del público se convierten en parte integrante del significado de la obra de arte. Al integrar el enfoque de Danto sobre el marco conceptual y el énfasis de Rebentisch en la experiencia participativa, podemos entender mejor cómo la recontextualización de los objetos cotidianos en el arte desafía las nociones convencionales de autenticidad y objetividad. Estos objetos, cuando se sitúan en un contexto artístico, adquieren nuevos significados e invitan a los espectadores a participar en una negociación continua de su significado, difuminando así las fronteras entre lo mundano y lo artístico, lo real y lo representado.

## Narrativas

La narrativa es un elemento organizador de la comprensión de la cultura, caracterizado por la ordenación y representación de los acontecimientos en un formato de relato. A través de una historia, un individuo crea un significado a partir de los acontecimientos cotidianos y esta historia, a su vez, sirve de base para anticipar acontecimientos futuros (Pradl, 1984). Desde una perspectiva estructuralista, los trabajos de Saussure sobre lingüística prepararon el terreno para el estudio de la construcción de significado a través del lenguaje, haciendo hincapié en la naturaleza relacional de los signos y las conexiones arbitrarias entre significantes y significados. Este marco sentó las bases para analizar cómo se construyen y comprenden las narraciones (Pradl, 1984). Como ejemplo, los análisis de las estructuras en los cuentos populares rusos de Vladimir Propp en la *Morfología del Cuento* (1928), donde se abordan y clasifican puntos comunes en la trama (y los roles de ciertos personajes) de acuerdo con funciones dramáticas específicas.

En el contexto del arte contemporáneo y los medios digitales, estas ideas estructuralistas ayudan a comprender cómo se crean las nuevas narrativas y cómo funcionan dentro de un marco cultural más amplio. La era digital, con sus vastos y accesibles depósitos de información, desafía las narrativas tradicionales y nos incita a cuestionar la autenticidad y los orígenes de las historias que encontramos (Shawky Hassan, 2017). La facilidad para manipular los contenidos digitales complica aún más la noción de una narrativa singular y objetiva, dando lugar a una multiplicidad de perspectivas e interpretaciones.

Los artistas y creadores actuales aprovechan esta multiplicidad para construir nuevos relatos que reflejan las complejidades de la vida moderna. Mediante la recontextualización de objetos cotidianos y la incorporación de diversas formas mediáticas, elaboran historias que involucran al público en un diálogo sobre la naturaleza de la realidad, la verdad y la representación. Estas nuevas narrativas no son fijas, sino que tanto los creadores como el público las acuerdan y remodelan continuamente, reflejando la naturaleza dinámica y fluida de la propia cultura. (Paede, 2020)

En resumen, la creación de nuevas narrativas implica no sólo la disposición de acontecimientos y elementos en una historia coherente, sino también el examen crítico de sus orígenes y autenticidad. Basándose en las teorías estructuralistas y aprovechando las posibilidades que ofrecen los medios digitales, los artistas contemporáneos pueden construir narraciones que desafíen los límites tradicionales, inviten a la participación y reflejen la intrincada interacción entre realidad y representación.

## ORBIT - A War Series

Ahora intentaremos analizar cómo se «encuentran» los materiales documentales en la obra ORBIT de Brigitta Muntendorf (2023), la forma en que se relacionan con nuestro mundo antes de cualquier intervención artística para luego observar cómo es su enfoque para utilizar estos materiales.

ORBIT tiene una duración de 50 minutos, y está estructurado en siete capítulos. Fue comisionada por la Biennale de Venezia en 2023 y estrenada en las salas del Teatro alle Tese del Arsenale, del siglo XVI donde se creó un espacio de Audio-3D compuesto por casi 50 altavoces. En cuanto al género, la compositora lo llama oratorio, lo cual se puede justificar por su foco en el uso de la voz humana (reales y clonadas mediante IA),<sup>4</sup> además de su estructura formal con diferentes escenas. Por otro lado la denominación de las diferentes partes como capítulos aparece en las notas de programa y es una referencia a la idea de «serie» que se nombra en el título de la obra. Esto también puede ser una alusión al componente visual de la obra, que si bien dentro del espacio

4. La clonación se realiza mediante la carga de grabaciones de voces reales a la IA, para que luego ésta las utilice para generar los «clones». Al ser un proceso de *speech-to-speech*, uno debe cargar grabaciones de voces, para que la IA luego las intercambie por otras voces.

de representación sólo utiliza juegos de luces, busca proyectar las imágenes de las diferentes escenas dentro de la mente de los oyentes (Muntendorf, 2023). Por otro lado hay materiales de diferente procedencia, algunos encontrados y otros generados. En ciertos aspectos la obra ocupa un espacio híbrido entre la diferentes géneros artísticos como el arte sonoro, música contemporánea (o el teatro musical contemporáneo) y música electrónica para bailar. Si bien hay algunos elementos escénicos importantes (la utilización extensiva de los juegos de luces, la disposición del público en el centro del espacio con los 32 parlantes a su alrededor), la obra tiene más relación con la tradición formal de la tradición de la música clásica/contemporánea que con otros formatos artísticos como la instalación sonora, por ejemplo. Cada uno de los capítulos tiene una forma distintiva:

1. PROLOGUE (4:06 min).
2. OUTER SPACE (11:30 min).
3. PRECIOUS AS GOLD / Rep. Dem. Congo (13:13 min)
4. OCEAN (3:08 min)
5. PROTECTIVE ORBIT / EEUU-Polonia (4:52 min)
6. PEOPLE UNITED / Irán (9:26 min)
7. EPILOGUE / Asia (9:56 min)

Podemos organizar sus materiales sonoros en tres categorías: a) voces (reales y voces clonadas por IA); b) grabaciones de campo; y c) sonidos electrónicos (síntesis). Veamos el detalle de sus fuentes:

a) Textos para las voces:

- 1) Testimonios de la corresponsal de guerra Christina Lamb (TEDx Talks, 2022).
- 2) Diferencias atléticas entre hombres y mujeres.
- 3) Entrevista de la TV escandinava a Denis Mukwege (Premio Nobel de la Paz 2018).
- 4) Precious as Gold, Coro (texto de Brigitta Muntendorf)
- 5) Denis Mukwege (conferencia de Premio Nobel).
- 6) Brigitta Muntendorf (Ocean, Shelter ON).
- 7) "my body, fucking my choice" (Billie Eilish)
- 8) "Women, Life, Freedom" (grabaciones de campo de protestas en Irán)
- 9) Descripción sobre la situación en Irán (Brigitta Muntendorf)
- 10) Texto basado en testimonios de las llamadas "Comfort Women" (mujeres de consuelo) de Asia, combinado con Erbkönig de Goethe.

b) Grabaciones de campo:

- 1) Iceberg derritiéndose (Alfred-Wegener-Institut NOAA-Pacific Marine Environmental Laboratory).
- 2) Protestas en Irán.
- 3) Películas de propaganda japonesas durante la Segunda Guerra Mundial.
- 4) "Support me!" (anciana activista coreana por las Mujeres de Consuelo, Corea)
- 5) "I will fight till the end"(anciana activista coreana por las Mujeres de Consuelo)

c) Sonidos electrónicos:

- 1) Síntesis.
- 2) Grabaciones procesadas.<sup>5</sup>

Como podemos ver, los materiales fuente son en su mayoría documentales y consisten principalmente en grabaciones de voz. Estos materiales proceden de todo el mundo (sobre todo del sur global) y también abarcan diferentes periodos de tiempo. La gran

5. Notas de programa con libreto completo *cfr.* [https://static.labiennale.org/files/musica/Documenti/bm\\_orbit\\_text\\_korr\\_inv.pdf](https://static.labiennale.org/files/musica/Documenti/bm_orbit_text_korr_inv.pdf)

mayoría de los textos inteligibles están en idioma inglés, facilitando la comprensión de un público internacional. La principal línea unificadora entre todos estos testimonios es la violencia contra las mujeres, con especial atención (aunque no sólo) al contexto bélico. Los materiales seleccionados tienen diferentes funciones narrativas: algunos son explicativos desde el punto de vista de los testigos (Christina Lamb, Denis Mukwege) y otros son testimonios en primera persona, donde diversas fuentes tratan el tema de la violencia sexual como arma de guerra. Puntualmente, Denis Mukwege habla en relación a la República Democrática del Congo, y Christina Lamb de forma más general. Lo que explican, es cómo las víctimas de violencia sexual son rechazadas por su propia comunidad y familias luego de ser atacadas. En ese contexto, el uso de la violencia sexual termina siendo utilizada como una estrategia para destruir comunidades. Las fuentes elegidas por la compositora no enuncian desde una perspectiva ajena, sino de la de alguien que ha sido testigo de ello. Esta elección tiene gran importancia en el desarrollo posterior de la pieza, debido al hecho de que, mediante el proceso de clonación de voz, las voces reales son sustituidas o intercambiadas por otras generadas por IA, lo que supone un primer paso en la manipulación del material.

En cuanto a la perspectiva de la víctima, en la obra aparecen, por ejemplo, las mujeres-consuelo de Corea (mujeres que eran forzadas a la esclavitud sexual por parte de los militares japoneses durante la Segunda Guerra Mundial), pero también podemos mencionar en esta categoría las grabaciones de campo de las protestas contra la violencia hacia las mujeres en Irán. También podemos encontrar algunos eslóganes feministas, como la cita de Billie Eilish, y también del movimiento iraní [women.life.freedom](http://women.life.freedom). Hay algunos textos nuevos (de la propia compositora) que se refieren principalmente al trauma y al disembodiment, que es otro gran tema en la pieza. Por último, hay algunas inserciones que crean collages sonoros o una experiencia más visual. En esta categoría podemos incluir grabaciones de campo de icebergs derritiéndose, el texto sobre las diferencias atléticas entre hombres y mujeres y la (incómoda) pregunta de un presentador de televisión sueco a Denis Mukwege.

Esta gran variedad de elementos tiene como objetivo autenticar el tema principal de la violencia sexual contra las mujeres como arma. Como veremos más adelante, la manipulación y selección del material se anclará en ciertas estrategias de credibilidad para construir su narrativa como constructo estético.

Cada capítulo aborda diferentes facetas de la violencia sexual en contextos de guerra, utilizando una mezcla de sonido electrónico, material documental, y voces clonadas por IA. La estructura busca sumergir al público en una experiencia sensorial y emocional, utilizando el espacio sonoro de manera dinámica para envolver a los oyentes y llevarlos a través de una narrativa que conecta el presente con el pasado, lo individual con lo colectivo, y lo humano con lo posthumano. Ahora veamos cómo están planteados estos capítulos en detalle:

### *Capítulo 1: PRÓLOGO (4:06 min)*

El prólogo abre la obra con una declaración poderosa de la corresponsal de guerra Christina Lamb, cuya voz clonada por IA describe el uso de la violación como una de las armas de guerra más comunes y deshumanizantes. Lamb subraya la impunidad casi total con la que se comete este crimen, un hecho aterrador que ha sido ampliamente ignorado por la comunidad internacional.

La elección de utilizar un único altavoz en el espacio de la cúpula del teatro es una forma de crear una sensación de proximidad e intimidad. Hay una sola fuente sonora, y tenemos que focalizar nuestra escucha en este punto. Es una elección técnica, pero genera un primer contacto e intimidad entre el contenido y el público. Una de las

preocupaciones de Muntendorf es cómo comunicar de manera empática, y en este caso la proximidad es la estrategia que decide utilizar, mientras que también establece un contraste con la expansión sonora que seguirá en la obra. Por otro lado, presenta uno de sus recursos principales: la clonación de la voz. Esta es presentada de manera sencilla y directa en este prólogo, pero su uso se irá profundizando y complejizando a medida que avance la narrativa sonora. La configuración espacial, con el sonido concentrado en un punto, es intencionalmente invertida en los capítulos posteriores, donde el sonido rodeará al público, colocando a los oyentes en el centro de la experiencia. El proceso de disembodiment que es parte de la dramaturgia de la obra tiene su germen aquí, donde la voz real de Christina Lamb se funde y transforma en otras voces clonadas, como si ese testimonio se separara de una presencia física concreta para convertirse en algo atemporal.

### *Capítulo 2: ESPACIO EXTERIOR (11:30 min)*

En esta sección, el paisaje sonoro se desplaza desde la focalización única del prólogo hacia un entorno más expansivo y dinámico. Utilizando una técnica de espacialización que mueve el sonido en círculos alrededor del espacio, se crea un sentido de movimiento y transición. Este movimiento es fundamental tanto a nivel técnico como dramático, ya que simboliza el paso desde la introducción concentrada del tema hacia una exploración más amplia y compleja.

Musicalmente, la sección está construida en torno a un gran acorde de 12 tonos que desciende en glissando hacia un unísono, un gesto que mantiene la tensión mientras deja espacio para que los próximos textos documentales se desplieguen. Hacia el final de esta sección, las voces clonadas regresan, recitando estadísticas sobre récords mundiales de atletismo, tanto masculinos como femeninos. Estas voces, que inicialmente parecen desconectadas del tema central, se desvanecen gradualmente en la oscuridad junto con el unísono final, estableciendo un tono ambiguo y sugerente para lo que vendrá a continuación.

Esta sección tiene también una función práctica: escenificar el ingreso del público a la sala. Durante el prólogo, la audiencia ha entrado gradualmente y han tenido su primer contacto con el tema de la obra en una forma muy reducida. Ahora bien, es necesario que tomen lugar, ya que la disposición del público sentado es también un elemento primordial de la obra. El enfoque de Muntendorf se basa en la proyección del contenido estético sobre la audiencia, y en su disposición espacial como casi una superficie de refracción.

### *Capítulo 3: PRECIOUS AS GOLD / Rep. Dem. Congo (13:13 min)*

Podemos decir que aquí comienza realmente el desarrollo del contenido. Este capítulo es un parkour electroacústico que combina elementos documentales para explorar la violencia sexual y su impacto devastador en las comunidades del Congo. Basado en discursos e intervenciones de Denis Mukwege, el capítulo está estructurado en tres partes distintas. La primera comienza con un paisaje sonoro electrónico, complementado por fragmentos de grabaciones de campo.

El primer material documental que escuchamos es una entrevista en la que el moderador escandinavo Skavlan pregunta con evidente incomodidad a Mukwege sobre la situación en el Congo. La duda y vacilación en su voz contrasta fuertemente con la gravedad del tema, subrayando la banalización que a menudo acompaña a la discusión de estos temas en medios populares. Como veremos más adelante, esta es una de las pocas voces que no están modificadas con clones. Tal esto es una forma de situar a Skavlan como alguien ajeno, o hasta quizás podemos pensar en que él representa a los

medios occidentales, y su forma de tratar los sucesos del sur global. Aquí una transcripción de la pregunta de Skavlan:

*“Äh..you..you..tell...äh...a  
story about...äh...Congo...  
which is...äh..w...w...to  
many...ähm...new! They...  
they...they don't know  
what's happening down  
there. Äh...but what...what  
is happening is that, they  
use...äh... rape as a weapon.  
Äh...an...why is that. W..Why  
is that happening?”*

*“Eh..tu..tu..cuentas..eh..una  
historia sobre...eh...Congo...  
que es...eh...mm...mm...para  
muchos...ehh...nueva! nadie...  
nadie...nadie sabe  
qué está pasando allí  
abajo. Eh...pero lo que...lo que  
está pasando es que, están  
usando...eh...violación como un arma.  
Eh...yy...por qué está, p...por qué  
está pasando esto?”*

A lo largo del capítulo, Muntendorf utiliza una gran variedad de sutiles elementos para desafiar nuestra percepción y reacción ante los hechos narrados. Por ejemplo, tras la pregunta vacilante del moderador, la tensión musical aumenta mientras Mukwege se prepara para responder, pero su respuesta se corta abruptamente, lo que nos lleva a la segunda frase musical, donde finalmente escuchamos su respuesta. La compositora está activamente manipulando la forma en la que percibimos un material. Silencios, tensiones, o cortes son herramientas que crean un subtexto que, si bien es subjetivo y que puede ser interpretado de maneras diversas, atisba el posicionamiento de la compositora, y a la narrativa que ella quiere presentar. En definitiva, el tono de talk show del presentador sueco queda totalmente expuesto en el contexto de un tema tan sensible, además del hecho que la respuesta del ganador Premio Nobel de la Paz está cortada. El uso de esta interrupción nos hace pensar en la intención de los medios al invitar a Denis Mukwege. ¿Es para ellos más importante lo que él tenga para decir, o su presencia es simplemente instrumental a dar una buena imagen? Este tipo de asociaciones se disparan a través de los recursos musicales de Muntendorf, en la forma en que ella deliberadamente opera sobre los textos.

A continuación la música y la narrativa se entrelazan, en un crescendo que culmina en un coro de voces clonadas que recitan un poema que refleja la brutalidad y el valor de las víctimas de violencia sexual. Este coro establece un paralelismo entre la violencia sufrida y los recursos preciados que a menudo son el motivo de los conflictos, conectando el cuerpo femenino con la explotación económica y la guerra.

#### Capítulo 4: OCEAN (3:08 min)

"OCEAN" actúa como un breve interludio que marca un cambio de tono y proporciona un respiro en la narrativa. Este capítulo se describe como un «viaje en un iceberg que se derrite», representando el concepto de refugio en un ambiente inestable y en peligro de desintegración. Los paisajes sonoros de la región polar crean un ambiente frío y etéreo, mientras que la música evoca una sensación de soledad y aislamiento. Al final

de esta sección, una voz anuncia el ingreso a la órbita protectora. Este texto introduce la idea del «refugio», que será desarrollada en el siguiente capítulo, proporcionando un punto de transición entre la brutalidad anterior y la promesa de un espacio seguro y empoderador.

#### *Capítulo 5: PROTECTIVE ORBIT / EE.UU.-Polonia (4:52 min)*

"PROTECTIVE ORBIT" representa un refugio sonoro, un espacio seguro donde las voces clonadas pueden expresarse libremente. Este capítulo utiliza música tecno, conectando estilísticamente con la segunda parte del capítulo anterior ("Precious as gold"). La música de club, con su ritmo pulsante y sus bucles infinitos, simboliza la liberación y la resistencia, ofreciendo un contraste con los temas de violencia y opresión tratados anteriormente.

Fragmentos de grabaciones de campo y sintetizadores se entrelazan con la voz de Billie Eilish, quien exclama *my body, my fucking choice*, una referencia directa a las políticas restrictivas sobre el aborto en EE.UU. y Polonia. Este capítulo, aunque directo en su mensaje, tiene una gran relevancia dramática, ya que siguiendo con el tema del *disembodiment*, marca el punto en el que las voces post humanas encuentran un espacio donde pueden continuar su lucha perpetua, libres de opresión. El uso de música tecno no solo crea un ambiente de liberación, sino que también sugiere la idea de un *loop* infinito, un espacio donde la lucha y la resistencia son constantes y sin fin. Estos cinco minutos dentro del «refugio» son solo un vistazo a una acción perpetua que continúa en la «órbita» protectora.

La obra va actuando sobre diversas líneas en paralelo. Una de ellas tiene un carácter geográfico (si bien desde el plano lingüístico se mantiene en general en inglés). Los diferentes capítulos nos van llevando de un lugar a otro del planeta, e incluso a espacios ficticios, como el refugio en el ártico. Estos cambios de paisaje también generan un aspecto visual en la obra. Poco a poco vamos reconstruyendo imágenes en nuestra cabeza, aún cuando la obra prescindiera por completo de cualquier elemento visual o performático (a excepción de ciertas luces). Esto es un reflejo de la ausencia de cuerpos, pero también de ausencia de acciones; la violencia no es representada, sino que se nos ofrece sus resabios. Es la tarea del público la de crear de forma activa las diferentes imágenes que se intuyen en los materiales usados.

#### *Capítulo 6: PEOPLE UNITED / Irán (9:26 min)*

Este capítulo comienza con grabaciones procesadas de voces de mujeres, combinadas con grabaciones de campo de adolescentes protestando en Irán, distorsionadas por sonidos como los helicópteros utilizados para reprimir las protestas. La estructura del capítulo se divide en dos partes principales, en las que los diversos materiales sonoros se combinan para crear un collage que refleja la realidad de las protestas.

La estrategia compositiva de este capítulo es introducir nuevos elementos sonoros de manera aislada, para luego integrarlos en una textura más densa y compleja. La combinación de estos sonidos crea una sensación de comunidad y unidad, reforzando el sentimiento colectivo que se expresa a través de las grabaciones de campo. El texto final de este capítulo narra la historia de Nika Schakarmi, una joven iraní de 16 años que apoyó las protestas contra el asesinato de Jina Mahsa Amini y que fue asesinada por las fuerzas del régimen. Este texto no sólo contextualiza las grabaciones de campo que hemos escuchado, sino que también proporciona un cierre emotivo y documental al capítulo, vinculando las voces procesadas con una historia real y tangible. La inclusión de este testimonio también sirve para autenticar la narrativa documental,

contrastando las grabaciones de campo con un relato verificable que valida lo que el oyente ha experimentado.

La tensión dramática del collage sonoro crea un gran espacio de clímax en la obra. Aquí es donde la experiencia estética toma el primer plano, apuntando a la percepción sensorial que de algún modo funciona como validación de los testimonios que estamos oyendo. La compositora busca con este momento de impacto sonoro generar empatía. Uno de sus intereses es el de reemplazar una crítica intelectual por una reacción emocional directa. Este tipo de estrategias son utilizadas a menudo por los filmes documentales, donde diferentes recursos como la banda sonora, velocidad de los cambios de planos, etc., crean arcos de tensión para generar una conexión emocional con el (o los) protagonista(s) con el fin de generar credibilidad. En otras palabras, si yo como público me identifico con lo que le pasa a un determinado narrador, es más probable que tome lo que dice como «verdadero». Muntendorf en este capítulo apela a este recurso, el cual además provee un buen punto estructural de clímax para toda la obra, apuntalándola desde un punto de vista formal.

### *Capítulo 7: EPÍLOGO / Asia (9:56 min)*

El epílogo está basado en los testimonios de las "Comfort Women", mujeres y niñas que fueron prostituidas forzosamente para las estaciones de confort del ejército japonés durante la Segunda Guerra Mundial. Este capítulo se divide en tres partes, cada una explorando diferentes aspectos de estas historias a través de la combinación de voces clonadas, grabaciones de campo, y música electrónica. Las dos primeras partes del epílogo utilizan un movimiento circular tanto en el texto como en el sonido, creando una sensación de repetición y ciclicidad que refleja la naturaleza interminable del trauma sufrido por estas mujeres. El fondo musical está compuesto por sintetizadores y ritmos en bucle, que construyen lentamente una base para el texto. Los elementos principales de estas dos primeras partes son:

- 1) Un texto recitado por las voces clonadas:

What is right  
In war  
What is left  
In war

- 2) Grabaciones de campo de películas de propaganda japonesa y grabaciones de activistas coreanas.

La estructura de estas partes alterna entre el texto y los interludios musicales, creando un efecto de ritornello donde la música y la palabra se complementan mutuamente.

Tras el segundo interludio, llegamos a la tercera parte, que es la conclusión de toda la pieza. Los clones de voz recitan un poema. El texto es una combinación de relatos de experiencias de mujeres de solaz (en los que cuentan cuándo fueron secuestradas, qué edad tenían, cuánto tiempo estuvieron en cautividad, cómo las llevaron al cautiverio, qué les prometieron, qué drogas les dieron, etc.) y el poema Erlkönig de Goethe. El objetivo de esta combinación es permitir la interpretación de la violencia intrafamiliar. A nivel musical, el ritmo del poema también es algo que no teníamos hasta ahora, y funciona como elemento concluyente.

Who's afraid of STDs?  
Of Veneral disease?  
The soldier's not!  
Cause he believes,  
He's dying anyway.

Oh please!  
The bloody inside  
Turned inside out  
Forced to abort  
It's for a good cause  
Keep the rape in check  
They said.  
VD? Control the spread  
They said.  
Awake the fighting mind  
They said.  
Satisfied fights better.

Dad?  
Drug me soldier,  
Glistening light he keeps me warm, he holds  
me tight.  
My father, my father, he's clutching my arm!  
Erl King has done me a painful harm!  
My child, my child,  
Of course, I see, don't be afraid  
(...)  
My father, my father, he's clutching my arm!  
Erl King has done me a painful harm!  
My child, my child,  
Of course, I see, don't be afraid  
It's just a misty cloud, a nightshade out  
on the battlefield

Tras el poema, vuelve el texto repetitivo del principio del capítulo, además de ruidos de baja frecuencia que se apoderan lentamente de toda la textura. Estas frecuencias ruidosas se desvanecerán para marcar el final de la pieza.

En resumen, la dramaturgia se plantea como una inmersión, donde este viaje a través del espacio y el tiempo (y la posthumanidad) se proyecta en el público, pero se construye meticulosamente buscando el momento adecuado para una experiencia estética que pueda moldear nuestra empatía sobre este tema tan olvidado.

## Nuevas formas de narrar

Uno de los aspectos más importantes para Muntendorf es cómo comunicar el tema de la violencia contra las mujeres de forma empática. Por eso decide conscientemente evitar no sólo contar o representar la violencia, sino los elementos visuales en general; las fuentes siguen siendo inespecíficas e intangibles. Todas las imágenes ocurren dentro de la mente del público y se desencadenan a través de los diferentes testimonios y textos.

En esta dialéctica de la opresión, no sólo un cantante, sino todo cuerpo expuesto en vivo escenificaría involuntariamente su destierro, su exilio, con toda forma de representación: La objetivación tiene lugar no sólo entre el autor de la violencia y su víctima, sino también en la mirada del espectador, es decir, del público, en cuya mirada tiene lugar la objetivación y el destierro. (Muntendorf, 2024)

Para que surja la empatía, en lugar de limitarse a reproducir la violencia mediante el consumo pasivo o la identificación con los personajes, se incita a los individuos a considerar las múltiples dimensiones del sufrimiento y la resiliencia inherentes a estas

narrativas. Este compromiso con la ambigüedad y la contradicción se considera esencial para cultivar la empatía y comprender las experiencias de los demás. Muntendorf decide utilizar espacios entre identificaciones fijas (denominados «pasajes intersticiales» por Homi K. Bhabha, 1994). Se trata de zonas de ambigüedad o solapamiento en las que los límites no están claramente definidos, lo que permite la hibridez y la aparición de nuevas comprensiones o perspectivas. En el debate sobre la violencia contra el cuerpo femenino y su representación, estos pasajes intersticiales resultan cruciales para cuestionar los marcos binarios y fomentar la empatía. Estos pasajes sugieren que las percepciones e interpretaciones de la violencia por parte del público no son fijas ni están predeterminadas. Por el contrario, pueden existir en un estado de flujo, permitiendo respuestas complejas y matizadas que trascienden las categorizaciones simplistas. Estos espacios ofrecen oportunidades para la reflexión y la conexión más allá de las dicotomías rígidas de víctima y agresor, sujeto y objeto.

En esta dirección, el uso de voces clonadas por IA tiene una importancia significativa. Muntendorf se pregunta, ¿cuál es la «esencia» de esta voz inherente al cuerpo objetivado que sufre la violencia? ¿Qué dimensiones acústicas abre la paradoja de la «objetivación en el cuerpo vivo»? ¿Qué significa artísticamente reproducir una voz así?

La clonación de voz por IA funciona en forma de voz a voz. A partir de una voz grabada es posible sintetizar voces nuevas, con acentos, inflexiones y colores distintivos. Estas voces pueden transformarse unas en otras, multiplicarse y moverse con fluidez entre todo el espectro de la voz humana. Además, al no haber intérpretes en directo, estas voces no pueden distinguirse de las originales. Cuando interactúan con grabaciones de campo, paisajes sonoros electrónicos y material de audio documental, su presencia digital se vuelve autónoma, como una metáfora del desapego y la liberación. «La objetivación representa una etapa, una fase, una constitución temporal, reversible, que puede ser revertida, devuelta o modificada en cualquier momento. Permanecen ahí, presentes, en su perfección e intactas, en su imperfección y violación» (Muntendorf, 2023).

Aunque cada capítulo de *ORBIT - A War Series* tiene su origen en la violencia estructural infligida al cuerpo femenino, la composición evita deliberadamente vincular el cuerpo femenino con la voz femenina. Prohíbe cualquier representación de la forma física en escena, centrándose en cambio en representar diversos mecanismos estructurales de violencia. Como resultado, los clones de voz de la IA son representados como voces incorpóreas, separadas de su fisicalidad, que parecen refugiarse en un *ORBIT* imaginario. «Los clones de voz IA representan precisamente ese momento entre el acto de violencia y la objetivación: el desprendimiento de la voz del cuerpo y de lo humano no es sólo un proceso de sustitución del sujeto» (Muntendorf, 2024). Las voces clonadas se encuentran en el espacio intermedio entre el sujeto y el objeto, lo original y lo sintético, el cuerpo y la máquina.

En el contexto de *ORBIT*, la noción de autenticidad resuena profundamente en su exploración temática y artística. Del mismo modo que la autenticidad se describe como fragmentada, cuestionada y performativa, también lo es la narrativa del oratorio, que se adentra en diversas experiencias y perspectivas globales. La negociación y (re)creación constantes de la autenticidad son paralelas al viaje inmersivo a través del sonido y la narración dentro de *ORBIT*. El esfuerzo por comprender y trascender lo puramente simbólico refleja el objetivo de la obra de evocar respuestas emocionales y viscerales, al tiempo que se compromete con complejas realidades sociales e históricas. Además, la exploración de la esencia a partir del vacío refleja el poder transformador de la música y la narrativa para amplificar las voces marginadas y desvelar verdades ocultas. Así pues, *ORBIT* sirve como intento colectivo y subjetivo de navegar por el espacio entre la experiencia y la representación, invitando en última instancia al público a reconsiderar su comprensión del Yo y del Otro dentro del tapiz de la existencia humana.

Algo que puede señalarse como problemático en la selección de materiales para ORBIT es la ausencia de testimonios europeos. Incluso cuando la intención de la compositora es revelar o mostrar la universalidad de la violencia contra las mujeres, la falta de referencias críticas a la propia cultura de la compositora puede resultar complicada en términos de autoridad para hablar de ciertos temas. Los dos únicos materiales con referencias centroeuropeas son: 1) la mención a la violación masiva del ejército soviético en Berlín al final de la guerra y 2) el moderador de tv sueco Skavlan, que entrevista a Denis Mukwege de una forma incómoda y casi banal que contrasta con la seriedad de la respuesta.<sup>6</sup>

6. Cfr. <https://youtu.be/zZb-zIKhaRok?si=VDwkj1aJAoE9vQN-F&t=62>

En resumen, ORBIT presenta una exploración de la violencia contra las mujeres que invita a la reflexión, empleando técnicas innovadoras para atraer al público al tiempo que plantea cuestiones importantes sobre la representación y la empatía. La decisión de Muntendorf de excluir los elementos visuales y centrarse únicamente en los estímulos auditivos es un intento de evocar una respuesta emocional más profunda. Sin embargo, la utilización de voces clonadas por IA como voces incorpóreas (disembodiment), aunque conceptualmente interesante, puede distanciar al público de la realidad humana del tema. Está claro que la compositora busca deliberadamente estos «espacios intersticiales» y posthumanos, y que juega con la distancia del espectador con relación a los actos narrados, pero no es claro como esto afecta el proceso de escucha (este debate seguramente se desarrollará en los próximos años, con el avance de la IA). Si hay un punto que es al menos discutible es la ausencia de testimonios europeos en ORBIT. Aunque el oratorio cuestiona los relatos tradicionales y fomenta la reflexión, la limitada cantidad de testimonios europeos plantea dudas sobre la representación cultural y la autoridad para hablar de temas tan delicados. En conjunto, ORBIT contribuye al diálogo en curso sobre la violencia contra las mujeres y el poder de la expresión artística para provocar el cambio social.

## Referencias

- » Bhabha, H. K. (1994) *The Location of Culture*. London & New York: Routledge.
- » Bourriaud, N. (2002). *Postproduction. Culture as screenplay: How art reprograms the world*. New York: Lukas & Sternberg.
- » Danto, A. C. (1981). *The transfiguration of the commonplace: A philosophy of art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- » Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, (110), 3–22. doi: <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>
- » Foucault, M. (1977) Nietzsche, Genealogy, History. In. D. F. Bouchard (ed.). *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* (pp.139-164). Ithaca: Cornell University Press.
- » Funk, W., Groß, F. & Huber, I. (eds.) (2012) *The aesthetics of Authenticity: Medial constructions of the Real*. Bielefeld :Transcript Verlag.
- » Kreuzer, S. (2011). Künstl(er)i(s)che Strategien von Authentizitätskonstruktion – Beispiele aus Literatur, Film und bildender Kunst. In W. Funk, L. Krämer, [Hgg.]. *Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion*. (pp. 179-204). Bielefeld: Transcript.
- » Muntendorf, B. (2023). *Stimme, Klang und Gewalt. Überlegungen zu Audio-Narrativen und -Dramaturgien in ORBIT – A War Series*. Sin publicar.
- » Muntendorf, B. (2024). *Deep Phobia, Fake Utopia, Künstlerische Potenziale des AI Voice Clonings in posthumanen Realitäten en Fokus Künstliche Intelligenz*. Viena: Ministerio Federal de Arte, Cultura, Servicio Civil y Deportes.
- » Paede, K. (2020). *Dokumentarisches Musiktheater: Strategien der Authentifizierung im amerikanischen Musiktheater*. WBG Academic.
- » Pradl, G. (1984). *Narratology: The Study of Story Structure*. *ERIC Digest*. Washington, DC: ERIC Clearinghouse.
- » Rebentisch, J. (2012). *Aesthetics of installation art*. Berlin: Sternberg Press.
- » Shawky Hassan, M. (2017). Archive-based art: Destabilising the power of the archive while declaring its victory. <https://www.madamasr.com/en/2017/05/16/feature/culture/archive-based-art-destabilizing-the-power-of-the-archive-while-declaring-its-victory/>

### Sitios Web

- » Biennale de Venezia (2023). *Programme Notes*. [https://static.labiennale.org/files/musica/Documenti/bm\\_orbit\\_text\\_korr\\_inv.pdf](https://static.labiennale.org/files/musica/Documenti/bm_orbit_text_korr_inv.pdf)
- » Muntendorf, B. (20/03/2025) de *ORBIT - A War Series* [página Web] <https://brigitta-muntendorf.de/works/orbit-a-war-series/>
- » Skavlan (24/10/2014). *Denis Mukwege Interview | Part 1 | SVT/NRK/Skavlan* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zZbzIKhaRok&t=62s>