

| N.º 2 | 2022 |

e-ISSN: 2792-7350

Oñclaves

Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas



DIRECCIÓN

Francisco Javier Escobar Borrego,
Universidad de Sevilla

Emilio J. Gallardo Saborido,
Escuela de Estudios Hispano-Americanos/Instituto de Historia, CSIC

SECRETARÍA

María del Rosario Martínez Navarro,
Universidad de Sevilla

EDITORAS DE SECCIÓN

Artículos: Carmen Gaitán Salinas,
Instituto de Historia, CSIC

Reseñas: Lucía Ballesteros-Aguayo,
Universidad de Sevilla

CORRECCIÓN

María García María, Universidad de
Sevilla

Laura Cala Romero, Universidad de
Sevilla

CONSEJO DE REDACCIÓN

Lucía Ballesteros-Aguayo, Universidad
de Sevilla

Rafael Cáceres Feria, Universidad Pablo
de Olavide

Cristina Cruces Roldán, Universidad de
Sevilla

Enrique Encabo Fernández, Universidad
de Murcia

Carmen Gaitán Salinas, Instituto de
Historia, CSIC

Inés María Luna, Instituto Murillo,
Sevilla, Junta de Andalucía

David Mañero Lozano, Universidad de
Jaén

CONSEJO ASESOR

Guillermo Aguirre Martínez, Universidad
de Salamanca

Celsa Alonso González, Universidad de
Oviedo

Jaume Aymer i Ragolta, Universitat
Ramon Llull

Enrique Cámara de Landa, Universidad
de Valladolid

César Camarero Benito, compositor

Antonio Campos Muñoz, cantaor

Antonio Carvajal Milena, poeta y
profesor de la Universidad de Granada

Anne Cayuela, Université Grenoble
Alpes

Alicia Díaz de la Fuente, Real
Conservatorio Superior de Música de
Madrid

Juan Pedro Durán Alonso, compositor

Xavier Escudero, Université du Littoral
Côte d'Opale

Josefa Fernández Martín, Universidad de Sevilla

Corinne Frayssinet-Savy, Universidad Paul Valéry Montpellier

Ana Lucía Fregia, Fundación UADE

José María Gallardo del Rey, compositor y concertista de guitarra clásica

Germán Gan Quesada, Universitat Autònoma de Barcelona

Alberto García Demestres, compositor

José García Román, compositor

Marina Garzón García, Estudio de Voz Marina Garzón

Manuel José Gómez Lara, Universidad de Sevilla

Claudio González Jiménez, Universidad de Sevilla

Alba Guerrero Manzano, cantaora y profesora de flamenco

Juan Ignacio Guijarro González, Universidad de Sevilla

Irene Hermoso Guerrero, Hospital Viamed Santa Ángela de la Cruz

Juan M. Jiménez, saxofonista, intérprete de música contemporánea y pedagogo

Joaquina Labajo Valdés, Universidad Autónoma de Madrid

José Julián Labrador Herraiz, Cleveland State University

Germán Labrador López de Azcona, Universidad Autónoma de Madrid

Leonor Leal Chamorro, bailaora de flamenco

Samuel Llano, University of Manchester

Héctor Eliel Márquez Fornieles, compositor y pianista

Rocío Márquez Limón, cantaora de flamenco

Jorge Martí-Contreras, Universitat Jaume I

Ana Belén Martín Sevillano, Universidad de Montreal

Joan Martínez Colás, compositor y director artístico de Barcelona Classic Concert

Beatrix Martínez del Fresno, Universidad de Oviedo

José María Micó Juan, Universitat Pompeu Fabra

Daniel Muñoz Pantiga, músico, productor, gestor cultural e ingeniero de sonido

Ignasi Navarro i Ferrando, Universitat Jaume I

Paloma Otaola González, Université Jean Moulin Lyon 3

Juan José Pastor Comín, Universidad de Castilla-La Mancha. Centro de Investigación y Documentación Musical (CIDoM). Unidad Asociada al CSIC

José Manuel Pedrosa Bartolomé, Universidad de Alcalá

David Peña Dorantes, compositor y pianista

Albert Recasens, director de La Grande Chapelle e investigador en la Universidad de Navarra

José Luis Rodríguez Ojeda, poeta

Juan Ruesga Navarro, arquitecto y escenógrafo

Miguel Salmerón Infante, Universidad Autónoma de Madrid

Roberto Sierra, compositor

María Sierra Alonso, Universidad de Sevilla

Jaime Siles Ruiz, Universidad de Valencia

Pablo Luis Tejada Romero, Universidad de Granada

Norberto Torres Cortés, Universidad de Cádiz

Rosa Torres Pardo, pianista

Jesús Torres Ruiz, compositor

EDITADA POR

[Editorial Universidad de Sevilla](#)

CONTACTO

Facultad de Filología,
Universidad de Sevilla,
C/ Palos de la Frontera, s/n
41004 – Sevilla. ESPAÑA
Teléfono: 954551539



DOI: [10.12795/enclaves](https://doi.org/10.12795/enclaves)

e-ISSN: 2792-7350

fescobar@us.es

emilio.gallardo@csic.es

[Revista Enclaves](#)

ÍNDICE

FIGURAS PIONERAS EN EL ARTE SONORO ESPAÑOL

Monográfico

1. Miguel Álvarez-Fernández e Isaac Diego García Fernández: «Introducción».....1-14
2. Carmen Pardo Salgado: «La escucha de lo virtual: contextos y des/contextos de Val del Omar».....15-30
3. Isaac Diego García Fernández y Antoni Pizà Prohens: «La Ricarda como contexto arquitectónico y simbólico de las prácticas pioneras de J. M. Mestres Quadreny en el origen del arte sonoro en Cataluña».....31-52
4. Pedro Ordóñez Eslava: «El “gen VdO”: ángel o duende en la música de hoy».....53-69
5. Aitor Merino Martínez: «LUGÁN: arte, tecnología y erotismo».....70-81
6. Alberto Flores Galán: «Wolf Vostell y la música de la vida».....82-96
7. José Vicente Gil Noé: «La música eléctrica y el electrocompositor de Juan García Castillejo (1933-1944)».....97-112
8. Carmen Noheda: «Resonancias Zaj: Esther Ferrer, sonar a placer».....113-124
9. Coral Nieto García: «Voz, tiempo y espacio. La presencia del elemento sonoro y su inscripción en la obra de la artista Esther Ferrer».....125-137
10. José Iges, «Dedicatorias: una entrega de símbolos».....138-146
11. Marina Buj Corral: «Reseña de José Iges y Manuel Olveira, *El giro notacional*».....147-152
12. Rubén López-Cano: «Reseña de Juan García Castillejo, *La telegrafía rápida. El triteclado y la música eléctrica*».....153-159
13. Arantxa Romero González: «Reseña de Ixiar Rozas, *Sonar la voz. 9 ensayos y 9 partituras*».....160-163

MisCELánea

14. Sara Ramos Contioso: «*Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu* (Xavier Benguerel, 1989): hermenéutica y simbolismo musical en el referente poético de una misa de difuntos».....164-182
15. Enrique Encabo: «Reseña de Antje Dreyer, *La revista musical española de los años 1920 entre tradición e innovación. Consideraciones semióticas, contextuales y genéricas*».....183-186

INTRODUCCIÓN

Miguel Álvarez-Fernández
Radio Clásica (RTVE)
Isaac Diego García Fernández
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

Fecha de recepción: 27/02/2023
Fecha de aceptación: 21/03/2023

El ejercicio de análisis propuesto a través de esta monografía puede entenderse como resultado del creciente interés, especialmente desde comienzos de este siglo, en el estudio del sonido (y, particularmente, de su escucha) como elemento de creación y reflexión estética, más allá de los confines tradicionalmente demarcados por ciertas disciplinas (destacadamente, la Musicología). Este fenómeno queda atestiguado por la reciente proliferación, también en el contexto cultural español, de libros, catálogos, artículos académicos y divulgativos, proyectos de investigación, etc. dedicados a estas cuestiones.

Muchos de estos valiosos y estimulantes esfuerzos han tratado de establecer o delimitar el marco conceptual e histórico en el que se desarrollan las muy diferentes prácticas artísticas relacionadas con la escucha —prácticas que la expresión «arte sonoro» ha conseguido, con notable éxito, sintetizar (o, por lo menos, aglutinar)—. En las contadas ocasiones en que esos atrevimientos especulativos han surgido desde el contexto cultural español (tan poco ambicioso en ese tipo de cuestionamientos, por lo general), la elaboración de ese posible marco teórico para el arte sonoro ha tomado como referencias —a menudo de manera notablemente acrítica— antecedentes originados en el ámbito anglosajón o, en menor medida, germanoparlante o francófono.¹

Al sustentarse en esas metodologías analíticas, con los aparatos bibliográficos y los relatos históricos que las fundamentan, la descripción de cualesquiera otras narrativas (marcadas por unas peculiaridades locales e históricas que, al menos por hipótesis, podrían trascender lo anecdotico y gozar de una relevancia muy sustantiva) parece indefectiblemente abocada a ofrecer, en el mejor de los casos, el retrato tardío y deslucido propio de una mala copia. Así, cualquier relato alternativo a los que proceden de los centros o nodos culturales antes mencionados tiende a cifrar sus máximas expectativas analíticas en la imitación (más o menos imperfecta) de algo que —consciente o inconscientemente— se impone como modelo normativo.

Este último concepto se materializa, en el campo de los estudios sobre arte sonoro, en una serie de publicaciones que se citan una y otra vez —también, desde luego, en el ámbito

¹ Nótese, a este respecto, y a modo de ejemplo, la procedencia extranjera de prácticamente todas las referencias bibliográficas en libros como *Terremotos musicales. Denarraciones de la música en el siglo XXI* (Antoni Bosch, 2020) y *Escucha, por favor. Trece textos sobre sonido para el arte reciente* (EXIT, 2019), así como en catálogos como los de las exposiciones *Disonata: arte en sonido hasta 1980* (MNCARS, 2020), *¿Arte sonoro?* (Fundació Joan Miró, 2019), *Música y acción* (Centro José Guerrero, 2012) y *Proceso Sónico* (MACBA, 2002), entre otros.

hispánico—, y que sin duda han contribuido, en el plano histórico perfilado durante las últimas dos décadas en buena parte del mundo, a dotar de peso específico a las reflexiones sobre las materias atendidas en estas páginas. Pero, aplaudidos ya esos méritos, así como los que se derivan de las propias reflexiones contenidas en cada uno de estos volúmenes, inmediatamente después debe resaltarse el evidente sesgo anglocéntrico (y la ausencia casi total de referencias a autores españoles) en trabajos ya «clásicos» como *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, de Douglas Kahn (MIT Press, 1999)—que, a lo largo de sus 455 páginas, sólo hace referencia, en un par de párrafos, a dos españoles, Luis Buñuel y Salvador Dalí, y menciona aún más escuetamente a Wolf Vostell—, o compendios como *The Oxford Handbook of Sound Studies*, editado por Trevor Pinch y Karin Bijsterveld (Oxford University Press, 2012)—cuyo detallado índice de 32 páginas, las últimas de un volumen de 593 en total, únicamente contempla, en cuanto a la presencia española, los nombres de “Barayon, Ramon Sender” (ordenado alfabéticamente por el segundo apellido, y por supuesto sin tilde alguna) y “Murillo”, en una alusión al pintor que incluso prescinde de su nombre de pila—. Por su parte, *The Sound Studies Reader*, editado por Jonathan Sterne (Routledge, 2012), no recoge en sus 566 páginas ni una sola mención de un artista —ni, en realidad, de nada— relacionado con España. Otra gran obra de referencia, *The Auditory Culture Reader*, editado por Michel Bull y Les Black, tampoco alude en las 474 páginas de su segunda edición (Bloomsbury, 2016) a un solo autor de origen español, aunque su índice sí recoge una referencia, prácticamente al comienzo de la introducción, a “Spain”:

El silencio del colapso económico puede oírse en el creciente número de «ciudades fantasma» en España, donde se han dejado barrios enteros a medio construir, o han sido abandonados por ciudadanos que, o bien no podían permitirse vivir allí, o consideraban intolerable vivir en un espacio urbano donde escasea tanto la gente como los servicios. Sesna, cerca de Madrid —que ni siquiera es un destino turístico—, se encuentra en esta situación, y los inversores huyen como «ratas que abandonan un barco que se hunde». Antes de 2008, el sonido de los expertos económicos aconsejando a la gente que invirtiera en el nuevo paraíso urbano para las jóvenes parejas españolas con hijos era ensordecedor. El desempleo entre los que escucharon aquello supera ahora el 25%, más que en la «fracasada» Grecia. (Bull y Black 7)²

Todavía más paradójico —por no decir triste— resulta confirmar que un texto aún más reciente, expresamente dedicado a compensar ciertos déficits parecidos a los que aquí se están denunciando, titulado *Remapping Sound Studies*, y editado por Gavin Steingo y Jim Sykes (Duke University Press, 2019), incluye los siguientes capítulos, sin duda muy valiosos, pero que no acusan —como también se confirma en el índice de la publicación— ninguna omisión respecto al Sur de Europa: “Introduction. Remapping Sound Studies in the Global South”; “Another Resonance: Africa and the Sound of Study”; “How the Sea Is Sounded: Remapping Indigenous Soundings in the Marshallese Diaspora”; “Antenatal Aurality in Pacific Afro-Colombia Midwifery”; “The Spoiled and the Salvaged: Modulations of Auditory Value in Bangalore and Bangkok”; “Remapping the Voice through Transgender-Hijra Performance”; “‘Faking It’: Moans and Groans of Loving and Living in Govindpuri Slums”; “Disorienting

² Traducción propia: «The silence of economic collapse can be heard in the increasing number of “ghost towns” in Spain where whole suburbs have either been left partially built, or deserted by citizens who either cannot afford to live there or find it intolerable to live in an urban space with few people and services. Sesna, near Madrid —not even a tourist destination — is in such a state, with investors fleeing as “rats leaving a sinking ship”. Prior to 2008, the sound of economic pundits advising people to invest in the new urban paradise for young Spanish couples with children was deafening. Unemployment among those who listened is now over 25 per cent, more than in economically “failing” Greece».

Sounds: A Sensory Ethnography of Syrian Dance Music”, etc. Es también llamativo, por lo demás, que las biografías de los autores participantes en ese volumen revelen, más allá de sus respectivos orígenes biográficos, que profesan en los siguientes centros académicos (cuya enumeración exhaustiva puede resultar iluminadora): University of Chicago, Duke University, University of Pennsylvania, Columbia University, Boston University, Centre d’Études de l’Inde et de l’Asie du Sud (París), California State University (Northridge), University of California (Los Ángeles), Northwestern University, Princeton University, Stony Brook University, Southern Methodist University.

Se confirma, en fin, que pese a las sinceras y valiosas intenciones poscoloniales de este tipo de ejercicios intelectuales, en el ámbito de los estudios sonoros aún no se siente ninguna vergüenza al continuar ejerciendo —y, por tanto, reforzando— la hegemonía política propia de determinados centros de poder —académico, editorial, político, económico, etc.—, ni se siente la necesidad de escuchar otras voces procedentes, realmente, de esos lugares a los que se pretende prestar atención. Si, como se apuntaba anteriormente, estos son los modelos —científicos, pero también éticos— que desde un país como España se intentan imitar (a veces irreflexivamente), ello puede explicar algunas de las anomalías y disfunciones que estas páginas introductorias intentan constatar.

Por otra parte, la ya mencionada metamorfosis de un objeto de estudio que va desde «lo musical» hacia «lo sonoro» (como resultado de un giro epistemológico destinado a superar ciertas perspectivas —tan limitadas como limitantes— de la Musicología del pasado) ha provocado un efecto no del todo homologable al salto —análogo, en otros sentidos— que ya a finales del siglo pasado se produjo entre la Historia del Arte y los Estudios Visuales. Los Estudios Sonoros (parece que la expresión «Estudios Aurales», acaso más precisa, no ha cosechado demasiada fortuna en nuestro idioma) están surgiendo, tímidamente, en nuestro contexto cultural, sin que la Musicología pueda alzarse en este proceso como un referente tan sólidamente establecido, en términos intelectuales, como sí lo fue la Historia del Arte en el caso antes mencionado. Resulta comprensible, pues, la fascinación despertada por este novedoso y atractivo campo de estudio que, afortunadamente para todos, no exige a sus practicantes los conocimientos tradicionalmente custodiados y atesorados en exclusiva por la Musicología (pero que, en ciertas situaciones, sí puede beneficiarse mucho de tales conocimientos —junto a los procedentes de muchas otras disciplinas y saberes—). Este curioso fenómeno ha propiciado un indudable enriquecimiento de las perspectivas que confluyen, desde posiciones disciplinares muy diversas, en el campo de los Estudios Sonoros. Pero la ausencia en España de una Musicología suficientemente desarrollada, que proporcionara un tejido discursivo (con su correspondiente materialización bibliográfica) capaz de sustentar herramientas metodológicas adaptadas a las indiscutibles peculiaridades de la creación sonora experimental surgida en nuestro país, ha relegado ciertas dimensiones del análisis estético de esas manifestaciones artísticas respecto de cuestiones sociológicas o históricas de desigual interés. Como resultado de todo ello, algunos autores, obras y temas fundamentales en la evolución de las prácticas artísticas relacionadas con el sonido y la escucha en España aún están huérfanas de estudios serios y profundos.

Las páginas de este monográfico nacen, pues, con espíritu polémico frente a esas formas de colonialismo cultural sutilmente impuestas y aceptadas por tantos colegas —incapaces de citar ni una sola referencia bibliográfica pensada desde nuestro idioma ni siquiera en sus *call for papers*—, y frente a ese complejo (o incompetencia) intelectual que impide afrontar seriamente el análisis de una producción cultural surgida con clara vocación artística. Evidentemente, ni lo primero intenta ser la coartada de un provincialismo académico que ciegamente privilegie «lo propio» o «lo nuestro», sin conocer o valorar lo que ya se ha realizado

en otros lugares (las respectivas biografías de cada participante en estas páginas avalan, con creces, este argumento), ni lo segundo aspira a preservar ningún esencialismo estético (que considerase, por ejemplo, que el hecho artístico pueda llegar a separarse de su realidad histórica o sociológica).

Desde su propio enunciado, este estudio sobre las “Figuras pioneras en el arte sonoro español” cuestiona nociones que conciernen a la elaboración misma de los discursos históricos —mediante la problemática idea del «pionero», tan trabada con las narrativas características de la modernidad y sus vanguardias, tan cargada semánticamente desde el punto de vista de la ideología heteropatriarcal, y tan asociada a los discursos colonialistas—, a la propia configuración metodológica del objeto de estudio abordado —partiendo de que la expresión «arte sonoro» ni siquiera resulta satisfactoria para los propios editores de este volumen, quienes no obstante reconocen su evidente utilidad comunicativa—, e incluso al ámbito geográfico sobre el que se proyecta este análisis —cuyos confines políticos también son objeto de reflexión y cuestionamiento en buena parte de las páginas siguientes—. En otras palabras, el título mismo del trabajo aspira, por vía de la provocación, a agitar ciertos avisperos políticos y conceptuales que quizá hayan permanecido demasiado tranquilos durante demasiado tiempo en el seno de los campos de estudio aquí abordados.

Entre las publicaciones que han tratado de establecer un marco histórico para el arte sonoro en España —y que, ciertamente, sirven como punto de partida para este proyecto— cabe destacar *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*, de Llorenç Barber y Montserrat Palacios (Fundación Autor, 2009), que sin duda constituye el primer gran intento por articular una cronología de estas manifestaciones artísticas en nuestro contexto cultural, pese a sus deficiencias metodológicas y su carácter deliberadamente antiacadémico —en tantos sentidos—. Desde una perspectiva más internacional, es lícito mencionar también, siquiera por lo temprano de su publicación, *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, de Javier Ariza (Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2003). Esa búsqueda de antecedentes más bien remotos podría conducirnos, incluso, hasta el precoz *Una música para los 80*, de Javier Maderuelo (Editorial Garsi, 1981).

En un sentido parecido, pero más bien como un reflejo de la situación del arte sonoro en un momento histórico muy determinado, resultan especialmente significativas las publicaciones surgidas a partir de (o en torno a) los Encuentros de Pamplona de 1972, organizados por Luis de Pablo y José Luis Alexanco con el patrocinio de la familia Huarte. Se trata del evento más trascendente en la historia del arte sonoro en España, tal y como reflejan varias de las contribuciones que integran esta monografía. Entre esas publicaciones destaca, desde luego, el propio catálogo publicado con motivo de aquel «hecho singular», pero también debe recordarse *La comedia del arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*, de Javier Ruiz y Fernando Huici (Editora Nacional, 1974) —los mismos autores editaron un catálogo que complementaba su trabajo como comisarios de la exposición *Los encuentros de Pamplona 25 años después* (MNCARS, 1997)— y, con una mayor perspectiva histórica (si bien algo apocalíptica, como refleja su subtítulo), el catálogo de la exposición *Encuentros de Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental* (MNCARS, 2009), comisariada por José Díaz Cuyás, Carmen Pardo y Esteban Pujals. Más recientemente Rafael Llano ha editado otro volumen que complementa los anteriores, *Los Encuentros de Pamplona en el Museo de la Universidad de Navarra* (Museo Universidad de Navarra, 2017), aunque debemos lamentar que la conmemoración del cincuentenario de los Encuentros, 2022, no haya propiciado nuevas publicaciones que continúen enriqueciendo los debates y perspectivas sobre tan trascendental evento.

Esta alusión a los Encuentros de Pamplona alumbría a la perfección otra de las características más genuinas del arte sonoro, que a su vez implica otra dificultad metodológica palpitante en todas las páginas de esta monografía. Resulta no ya complicado, sino imposible —felizmente imposible, se podría añadir—, separar nítidamente la historia y evolución del arte sonoro respecto de las de otras prácticas creativas (no sólo, desde luego, la música, sino también la performance, la poesía, la instalación, la arquitectura...). Este hecho, que parece inherente a la propia naturaleza híbrida —e incluso bastarda— del arte sonoro, obligaría a citar en cualquier posible repaso del *status quaestionis* relativo al arte sonoro surgido en España ciertas publicaciones en las cuales —como ya sucedía en las mencionadas con motivo de los Encuentros de Pamplona— las aportaciones vinculadas con el sonido y sus escuchas se mezclan y hasta confunden con otras asociadas a las más variadas disciplinas artísticas (frecuentemente complementadas, eso sí, con el adjetivo «experimental»).

No obstante, y en contra de lo que pudiera parecer, no son tantos los textos que, orientados hacia una descripción general del panorama artístico de nuestro país en las últimas décadas, incorporan alguna reflexión (más allá de una huérfana referencia aquí o allá) sobre el arte sonoro. Por ejemplo, en las 912 páginas de *Arte en España 1939-2015, ideas, prácticas, políticas* (Cátedra, 2015), de Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, apenas se dedican ciertas alusiones a los autores abordados en estas páginas, y la mayor parte de ellas, de hecho, se acumulan en los apartados que rememoran los citados Encuentros de Pamplona (pero cabe insistir en que nunca, a lo largo de toda la obra, se dedica un epígrafe específico al arte sonoro). Caso parecido es el del proyecto *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esferas públicas en el Estado español*, editado por Jesús Carrillo (Arteleku / Centro José Guerrero / MACBA / UNIA, 2005). El tercer volumen de los ocho que conforman la dimensión editorial de esta ambiciosa empresa intelectual adjunta, incluso, un cedé con una «selección de piezas musicales a cargo de José Iges, José Antonio Sarmiento y Víctor Nubla». Ahora bien, todas las piezas allí antologadas se inscriben en las décadas de los años ochenta (mayoritariamente: trece de diecisiete) y noventa (dos de las piezas); de entre los autores que podrían vincularse con el concepto de «figuras pioneras» se recogen obras relativamente tardías (*Zajrit*, compuesta en 1983 por Juan Hidalgo, y *Per la sete dell'orechio*, originalmente publicada por Walter Marchetti en 1981), quedando como única excepción las *Conversaciones telefónicas* que sostuvo y grabó Isidoro Valcárcel Medina en 1973. Por lo demás, aunque el volumen en cuestión incluye epígrafes dedicados al Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, a los Encuentros de Pamplona de 1972 (que ya habían sido ampliamente analizados en el primer volumen de la serie), a las «redes poéticas» (prestando, ciertamente, mucha más atención a la poesía visual que a la sonora) y a Zaj, lo cierto es que —una vez más— el volumen omite una exploración conjunta, sistemática y detallada sobre el arte sonoro.

Pero si constataciones como las anteriores podrían apuntar hacia cierta sordera por parte de algunas figuras consagradas en el ámbito de la Historia del Arte, otro dato puede matizar —para peor— ese diagnóstico: de las 658 páginas del séptimo volumen de la *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (Fondo de Cultura Económica, 2012), dedicado monográficamente a *La música en España en el siglo XX*, el editor, Alberto González Lapuente —quien es también autor del capítulo “Hacia la heterogénea realidad presente”— tan solo destina un total de unas quince páginas a tratar cuestiones cercanas a las abordadas en esta monografía (y que, de nuevo, en su mayor parte están dedicadas a los Encuentros de Pamplona, así como al teatro musical de Zaj). Por lo demás, el citado capítulo contiene un epígrafe, de tres páginas y media, que se inicia con una definición del arte sonoro que podría entenderse refutada por los textos —y por el propio planteamiento— de esta monografía: «En los últimos años setenta empieza a utilizarse en España el término arte sonoro (del anglosajón *Sound Art*) para

definir el trabajo de determinados artistas visuales que, en sus obras, usan preferentemente sonidos no necesariamente basados en parámetros musicales» (González Lapuente 300).

Como era de prever, en todas esas páginas nunca se proporciona una mínima reflexión acerca de cuáles podrían ser esos «parámetros musicales» en los que no necesariamente se basan los sonidos empleados en el arte sonoro. De nuevo parece apelarse, en esta obra, a esa problemática categoría (por ser, desde hace tiempo, insostenible desde cualquier punto de vista teórico) de lo «extramusical». La ausencia de cualquier posible cotejo para esa noción en las demás disciplinas artísticas (no se suele hablar de lo «exrateatral», lo «extranovelístico», lo «extraescultórico», lo «extracinematográfico»...) quizás debería ponernos en guardia ante la posibilidad de que estemos manejando categorías de análisis estético totalmente anacrónicas. El mismo razonamiento puede aplicarse a la vinculación —que aquí se presenta de manera incuestionada— entre el arte sonoro y los artistas visuales: solamente hace falta repasar el índice de esta publicación para comenzar a pensar si tiene sentido, al contemplar los nombres allí mencionados, adscribirlos a ese epígrafe de «artistas visuales», o si más bien deberíamos plantearnos la posibilidad de ampliar, siquiera mínimamente, nuestras concepciones de lo que, después del último siglo, puede ser un «músico».

Dado que estas anquilosadas categorías analíticas continúan permeando ideológicamente los planteamientos teóricos que sustentan, en España, la mayor parte de las instituciones vinculadas a la música (desde los conservatorios hasta los auditorios, pasando por las correspondientes administraciones que gobiernan sus respectivas políticas, y llegando incluso a numerosos departamentos universitarios relacionados con la Musicología), y dado también que ninguna de esas instituciones se viene caracterizando por el vigor de las investigaciones que dedican a la contemporaneidad, es cierto que para encontrar otras reflexiones que sintonicen con las presentadas en esta monografía debemos, más bien, acudir a centros de investigación vinculados a eso que la categoría «arte contemporáneo» ha servido para aglutinar. Pero, debe insistirse en ello, este fenómeno obedece más a la pereza intelectual de ciertos musicólogos (contrapuesta a cierta audacia —y capacidad para superar prejuicios— por parte de los investigadores relacionados con el arte contemporáneo) que a razones de índole teórica que intrínsecamente puedan alejar el estudio del arte sonoro del ámbito de estudio propio de la Musicología (en este sentido, la trayectoria académica de algunos de los participantes en esta publicación sirve como constatación de este aserto, y como manifestación de que existen algunas felices excepciones a la citada regla).

En este sentido, resultan especialmente relevantes las aportaciones del grupo de investigación *Laboratorio de Creaciones Intermedia* (LCI) dirigido por Miguel Molina Alarcón desde la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Una muestra muy significativa es su Proyecto I+D «Recuperación de obras pioneras del arte sonoro de la vanguardia histórica española y revisión de su influencia actual», cuyos resultados fueron presentados en *¡Chum, chum, pim, pam, pum, Olé! Pioneros del Arte Sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias*, un grueso volumen inicialmente publicado en formato digital (Weekend Proms, 2012) y posteriormente en versión impresa (Weekend Proms, 2017). Esta publicación, que recoge los trabajos de investigación del grupo, aglutina nada menos que cincuenta y cinco contribuciones de diversos autores, que cronológicamente abarcan desde el Siglo de Oro español hasta la actualidad. Centrada más específicamente en el campo del arte de acción, cabe señalar asimismo la publicación *Protoperformance en España (1834-1964)* (Weekend Proms, 2021), que recopila los resultados del Proyecto I+D «Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción de la vanguardia histórica española y su contribución a la historia de la performance europea». No parece casual que en esa misma facultad de Bellas Artes —donde, por cierto, durante décadas también ha desempeñado su magisterio una figura

tan destacada en el ámbito de la poesía fonética y sonora como Bartolomé Ferrando— haya desempeñado su labor teórica un investigador como David Pérez, cuyo ensayo *Sin marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer* (Universidad Politécnica de Valencia, 2008), así como la serie de audiovisuales titulada *La voz en la mirada*, entroncan perfectamente con los planteamientos sostenidos en el presente trabajo.

De manera similar, pero con un foco mucho más específico, también merece la pena destacar *Ars Sonora, 25 años. Una experiencia de arte sonoro en radio* (Fundación Autor, 2012), una publicación coordinada por José Iges que reflexiona en torno a la valiosísima aportación de este espacio radiofónico en el campo del arte sonoro, y que cuenta con autores como Miguel Álvarez-Fernández, Concha Jerez, Adolfo Núñez y Marta Cureses, entre otros. Tampoco puede obviarse el libro colectivo *MASE: Historia y presencia del arte sonoro en España* (Bandaàparte Editores, 2015), que continúa los esfuerzos teóricos ya planteados en el catálogo de la exposición monográfica *MASE: 1ª Muestra de arte sonoro español* (Lucena-Córdoba, 2007), comisariada por el propio José Iges.

De este último autor también debe citarse su ensayo *Arte Sonoro: una indisciplina* (EXIT, 2023). Situado a medio camino entre lo divulgativo y lo académico, este trabajo trata de clarificar y ordenar las clásicas temáticas desarrolladas en torno al arte sonoro (definiciones, conceptos, categorías, campos, cronologías, autores, etc.). Si bien podría considerarse que algunos aspectos de este texto aún están excesivamente marcados por un pensamiento teórico absolutamente ajeno a los desarrollos propios del arte sonoro en España (por ejemplo, el apartado titulado “Maestros de la escucha” solamente se basa en tres figuras: Pierre Schaeffer, John Cage y Raymond Murray Schafer), también es muy cierto que el ensayo de Iges manifiesta un rasgo que cabe considerar muy sintomático respecto de la fecha (y, por supuesto, lugar) de su publicación. Y es que, quizás como reflejo de una cierta síntesis de corte hegeliano entre, por un lado, aquellos textos que —como se ha descrito anteriormente— ignoran totalmente la realidad artística española (con particular desatención hacia el pensamiento que ha generado) y, por otro lado, esas otras publicaciones que —como también se ha expuesto aquí— están lastradas por un excesivo localismo (y, por tanto, parecen desconocer las aportaciones realizadas desde otros lugares e idiomas), libros como el último que ha firmado Iges intentan, más bien, establecer un diálogo entre lo autóctono y lo foráneo. Así queda demostrado, por ejemplo, en el propio índice del citado volumen, así como en la enjundiosa bibliografía que tanto lo enriquece (y que perfectamente puede complementar la que estas líneas vienen apuntando).

Se podría inferir, quizás con demasiado optimismo, que esa actitud no tanto conciliadora (pues no se intenta poner de acuerdo el pensamiento de autores extranjeros y el de los locales) como —simplemente— intelectualmente abierta, podría caracterizar, en los últimos años, una tendencia destacada en el pensamiento sobre el arte sonoro producido en España. Esta línea trataría de superar, por un lado, los limitantes chovinismos, un tanto provincianos, que solamente parecen conocer y apreciar lo estrictamente vernáculo y, por otro lado, el papanatismo que se embelesa, sin más criterio, por todo aquello que viene avalado por unas editoriales extranjeras que, efectiva y desgraciadamente, desdeñan (desde la más profunda ignorancia) todo lo que se haya producido en España. Esa voluntad integrante (mejor que integradora) ha marcado también la producción reciente de los editores de esta monografía, tal y como revelan, por ejemplo, las *Conversaciones en Nueva York. Sobre arte sonoro, música experimental e identidad latina* (EdictOràlia Música, 2021), de Isaac Diego García Fernández (que articula un diálogo —en un sentido muy literal— entre cuatro artistas sonoros de origen español e hispanoamericano que actualmente desempeñan su labor creativa en la ciudad de Nueva York), o *La radio ante el micrófono: voz, erotismo y sociedad de masas* (Consonni,

2021), de Miguel Álvarez-Fernández (cuyo índice —y, sobre todo, cuyo cauce argumentativo— reúne nombres como los de Henri Chopin y Walter Ruttmann con los de Esther Ferrer o María de Alvear). La citada actitud integrante puede, de hecho, detectarse en una colaboración previa de ambos autores (que también reunió a Ferrer-Molina, cuyo perfil igualmente combina la faceta investigadora con la práctica artística), el artículo titulado *Panorama de las relaciones entre los Estados Unidos, España e Hispanoamérica en el campo del arte sonoro* (Instituto Cervantes / Harvard University, 2015).

No resulta fácil discernir, ahora, si el conjunto de aportaciones recopiladas en esta publicación presenta una perspectiva equilibrada entre los dos vectores señalados en el párrafo anterior. En cualquier caso, ayudaría considerablemente a ello —y, más en general, a enriquecer cualitativamente el debate que se viene describiendo— la incorporación de voces procedentes de otros contextos culturales que se interesen, en sus investigaciones, por autores y fenómenos como los aquí atendidos. Esto no ha sido posible, por diferentes motivos (entre los cuales destaca, sin duda, la ausencia de traducciones a otros idiomas de la mayor parte de la bibliografía aquí mencionada). Por ello la edición en inglés de esta monografía constituye uno de los próximos y más deseados objetivos para sus responsables.

Si bien esos ejercicios teóricos o ensayísticos que aspiran a sintetizar, equilibrar o integrar las perspectivas locales con las foráneas no han sido demasiado frecuentes en el contexto cultural español, cierto tipo de publicaciones (al que ya se ha aludido aquí anteriormente, pero no de manera sistemática) sí ha conseguido combinar, ya desde hace décadas, esas perspectivas autóctonas y extranjeras en algunas páginas que, precisamente por ello, resultan valiosas en el presente estudio. Determinados proyectos expositivos vinculados al arte sonoro han sido acompañados —en los casos más felices— por catálogos que hoy contribuyen al acervo de publicaciones que pueden nutrir las reflexiones que aquí se plantean.

Más allá de ofrecer atractivas imágenes correspondientes a dichas muestras, a menudo esos catálogos han incluido textos que no solamente representan valiosas aportaciones para nuestro campo de estudio, sino que además reúnen en sus páginas esa diversidad de enfoques teóricos y disciplinares (y, podríamos añadir, generacionales y geográficos) que tan necesaria resulta para el correcto análisis de un fenómeno estético tan complejo como el que aquí se trata. Hallamos un ejemplo ilustrativo de todo ello en la publicación coordinada por José Manuel Costa a partir de su exposición *ARTe SONoro*, celebrada en La Casa Encendida (Madrid, 2010), que contó con textos de Robert Henke, Miguel Álvarez-Fernández, R. Murray Schafer, Francisco López, Barry Blesser junto a Linda-Ruth Salter, María Andueza, José Luis Espejo y el propio Costa, entre otros. Igualmente significativo es el volumen publicado a partir de la muestra *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016* organizada por José Iges, Manuel Fontán del Junco y José Luis Maire para la Fundación Juan March de Madrid en 2016, que incluye escritos de los comisarios y de otros autores como Henar Rivière, María Andueza, Miguel Álvarez-Fernández, Antoni Pizà, Miguel Molina, Javier Ariza y Carmen Pardo Salgado, entre otros. A su vez, la exposición *El giro notacional*, coordinada por José Iges y Manuel Olveira en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) en 2019, también se materializó posteriormente en formato de libro (CENDEAC, 2019), aunque en este caso a partir únicamente de los textos de los propios comisarios. Por su parte, las sucesivas ediciones de *In-Sonora*, un proyecto madrileño que desde 2005 viene subtitulándose “muestra de arte sonoro e interactivo”, han propiciado la edición de diversas publicaciones, si bien éstas siempre han privilegiado la dimensión descriptiva y documental —sobre todo mediante imágenes y algunos breves textos— de las obras presentadas, en detrimento de la elaboración de discursos teóricos o curatoriales.

En páginas anteriores ya se mencionaron otros catálogos que abordaban —de manera más o menos tangencial— el arte sonoro, como el relativo a la exposición *Música y acción*, celebrada en el Centro José Guerrero en 2012 y comisariada por José Antonio Sarmiento. Pero este autor, tan significativo para un tema como el que trata la presente monografía, también comisarió —y editó el fastuoso catálogo correspondiente a— la exposición *Escrituras en libertad* (Instituto Cervantes, 2009), fundamental para cualquier investigación en ese ámbito. Son igualmente indispensables, en sus respectivas materias, textos como *La otra escritura: la poesía experimental española, 1960-1973* (1990), *La música del vinilo* (2010), *Las veladas ultraístas* (2014), *168 dardos dadá* (2016), *Cabaret Voltaire* (2016), *Emmy Hennings: La última alegría* (2018)... todos ellos publicados por la Universidad de Castilla-La Mancha (en cuya facultad de Bellas Artes introdujo Sarmiento, por vez primera en la universidad española, los estudios sobre arte sonoro). También allí este artista y profesor fundó y dirigió el Centro de Creación Experimental (CDCE), desde el cual impulsó varias revistas esenciales para las cuestiones aquí tratadas, como *Sin título*, *Ólolo* o la *RAS (Revista de Arte Sonoro)*. Estas y muchas más actividades han sido analizadas en el encomiable volumen escuetamente titulado *Centro de Creación Experimental* (Universidad de Castilla-La Mancha, 2022).

En el ámbito de las publicaciones en revistas científicas también es posible valorar interesantes aportaciones en el estudio del arte sonoro, aunque generalmente estas investigaciones han tendido a centrar sus intereses y reflexiones en torno a su acotación epistemológica como disciplina artística. Entre estos artículos cabe destacar “El arte sonoro” (2003) de Miguel Molina, “Arte sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas” (2013) de Rubén López Cano y “Reflexiones en torno a la noción de arte sonoro y los límites y contextos del grafismo musical” (2020), de Isaac Diego García. Aparte de contribuciones esporádicas, cabe celebrar la aparición progresiva de números monográficos en lengua española dedicados a este campo de estudio. El primero de ellos apareció en la revista *Artes, Política e Identidad* en 2012 bajo el título “Entre el arte sonoro y el arte de la escucha”. Este proyecto fue coordinado por Miguel Molina y Josep Cerdà, y contó con contribuciones de reconocidos expertos como Carmen Pardo Salgado, María Andueza, Javier Ariza y Edu Comelles, entre otros.

En fechas recientes han hecho aparición otros números monográficos en revistas académicas que, a partir de la modalidad del *call for papers*, han aglutinado diversas propuestas analíticas y reflexivas sobre este tema. Entre ellos cabe mencionar “Arte sonoro” (2019), auspiciado por la revista colombiana *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* que, a pesar del innegable valor de las diversas propuestas publicadas, no presenta ninguna estructuración coherente que permita articular globalmente un relato o tesis común en torno al arte sonoro. Asimismo, el proyecto coordinado por Susana Jiménez Carmona y Carmen Pardo Salgado para *Laoconte: Revista de Estética y Teoría de las Artes*, titulado “Aperturas y derivas del arte sonoro” (2021) muestra un heterogéneo y nutrido mosaico de artículos y reseñas, entre cuyas autorías cabe destacar las de Susan Campos Fonseca, Manuel Rocha Iturbide, Miguel Álvarez-Fernández, Josep Manuel Berenguer y Fernando Castro, entre muchos otros. Otro monográfico, aparecido en la revista científica *SOBRE: Prácticas artísticas y políticas de la edición*, confirma el creciente interés sobre nuestro objeto de estudio. Se trata de “Sonido Público: ciudad, ideología y mediación” (2022), y en ella sus editores invitados —Marina Hervás y Pedro Ordóñez, ambos vinculados al Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada— invitan a reflexionar sobre las dimensiones ideológicas, políticas y epistemológicas del sonido y de la escucha en relación con el espacio público. Finalmente, tampoco debe olvidarse la labor que se está desarrollando desde medios de carácter más divulgativo en la reflexión sobre el arte sonoro, entre los que cabría destacar la

revista *Sul Ponticello*, la plataforma *El Compositor Habla* (donde destaca especialmente la labor realizada por Ismael G. Cabral) o el programa semanal *Ars Sonora*, en Radio Clásica (RTVE), entre otros variados ejemplos.

Procedente también del ámbito de la crítica musical, la figura de Francisco Ramos —prematuramente desaparecida en 2022— debe ser recordada en este apartado dedicado a las excepciones dentro del panorama musicológico. Su libro *La música del siglo XX. Una guía completa* (Turner, 2013), pese a las resonancias clásicas que el título pudiera sugerir, incluye cuidadas referencias al trabajo de artistas como Peter Ablinger, Laurie Anderson, Robert Ashley, José Manuel Berenguer, Lars-Gunnar Bodin, William Burroughs, John Cage, Henri Chopin, Tony Conrad, Carlos Cruz de Castro, Alvin Curran, Brian Eno, Luc Ferrari, Heiner Goebbels, Brion Gysin, Sten Hanson, Raoul Hausmann, Bernard Heidsieck, Pierre Henry, Juan Hidalgo, José Iges, Isidore Isou, Mauricio Kagel, Annea Lockwood, Francisco López, Alvin Lucier, José María [sic] Mestres-Quadreny, Meredith Monk, Gordon Mumma, Phil Niblock, Pauline Oliveros, Nam June Paik, Eduardo Polonio, Eliane Radigue, Luigi Russolo, Walter Ruttmann, Raymond Murray Schafer, Dieter Schnebel, Kurt Schwitters, Wolf Vostell, Gil J. Wolman, Iannis Xenakis, La Monte Young, etc.

En conclusión, y como revela este breve estado de la cuestión —cuyas sugerencias bibliográficas deben complementarse, obviamente, con las incluidas al final de cada una de las contribuciones específicas que conforman esta monografía—, ni desde el terreno de la crítica o la divulgación musical, ni en el campo de las revistas científicas se han producido trabajos que aborden monográficamente el estudio de las figuras pioneras del arte sonoro en España. Tampoco existen, en general, publicaciones colectivas que hayan tratado de establecer una suerte de trama argumental coherente e interrelacionada basada en una tesis aglutinadora o común. En este sentido, este trabajo colectivo trata de cubrir un importante vacío bibliográfico en el campo de la literatura científica en este campo, al tiempo que aspira a aportar una obra de referencia útil tanto para futuros investigadores como para cualquier persona interesada en este ámbito de conocimiento.

A partir de una tentativa (e intencionadamente difusa) acotación temporal, este estudio parte de diversas manifestaciones artísticas surgidas en la primera mitad del siglo XX, en el contexto de las tradicionalmente denominadas vanguardias históricas. Así, Carmen Pardo Salgado aborda en su texto una aproximación a las propuestas de José de Val del Omar (1904-1982) en su contexto socio-político y técnico, preguntándose por la vigencia de ideas como la del «oído colectivo» en la creación contemporánea. Para ilustrar esta tesis, la autora analiza la reciente propuesta *Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar*, del artista Niño de Elche (en colaboración con Lluís Alexandre Casanovas y Miguel Álvarez-Fernández), realizada para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La figura pionera de Val del Omar será retomada en el trabajo aportado por Pedro Ordóñez, donde reflexiona sobre la notable influencia del «gen VdO» en algunas propuestas de flamenco experimental contemporáneo (como parte de lo que el autor denomina «genética impura de lo flamenco»). Desde una perspectiva similar, José Vicente Gil Noé propone una investigación sobre la figura de Juan García Castillejo (1903-1985), uno de los grandes pioneros de la música electrónica en España, cuyas aportaciones teóricas no solamente resultan comparables, en ciertos aspectos, a las de un pensador como John Cage, sino que incluso se adelantan en el tiempo a las del estadounidense. Como revela este estudio, las revolucionarias ideas y procedimientos de Juan García Castillejo —la incorporación de nuevos timbres, el microtonalismo, el empleo del azar o el maquinismo— acreditan su condición precursora respecto de las modernas prácticas de arte sonoro.

Por su parte, Isaac Diego García y Antoni Pizà nos ofrecen un estudio sobre el papel de la Casa Gomis, también conocida como «La Ricarda» (sita en El Prat del Llobregat, Barcelona), en el desarrollo de propuestas pioneras en el contexto del arte sonoro en Cataluña. En particular se abordan diversas obras realizadas por el compositor catalán Josep Maria Mestres Quadreny (1929-2021), algunas de ellas desarrolladas en colaboración con el poeta experimental Joan Brossa (1919-1998). Estas propuestas preceden ciertas manifestaciones englobadas actualmente en el arte sonoro, como la instalación, el grafismo musical, las acciones musicales, etc. Otro lugar de encuentro esencial en el fomento de propuestas artísticas de carácter híbrido fue el Museo Vostell Malpartida (Cáceres), fundado en 1976 por el artista fluxus de origen alemán Wolf Vostell (1932-1998). Alberto Flores nos aproxima en su texto a su arte multimedia, que otorga al sonido un papel relevante en sus happenings, instalaciones y piezas de videoarte, como también en conciertos-fluxus y óperas-fluxus. Por otro lado, Aitor Merino analiza la incorporación del sonido en el ámbito escultórico a través de LUGÁN (Luis García Núñez, 1929-2021). Su trabajo multisensorial, así como su defensa de la percepción háptica y su importancia en el desarrollo de las artes plásticas y escénicas, muestran a una figura fundamental en el campo de la escultura sonora, manifestación fundamental en el contexto del actual arte sonoro.

Este conjunto de artículos se cierra con dos textos desarrollados en torno a la figura de Esther Ferrer (1937). El primero de ellos, firmado por Carmen Noheda, ofrece una investigación sobre la dimensión sonora de Ferrer a través de una exploración de su trabajo con la voz y el cuerpo. Imbricada inicialmente en el contexto creativo del grupo Zaj, su concepción de la *performance* como arte impuro y su afinidad hacia sus dimensiones plásticas, escénicas y conceptuales nos brindan una excelente oportunidad para redimensionar el impacto de su trayectoria creativa en el campo emergente del arte sonoro. Por su parte, Coral Nieto reflexiona sobre cómo el fenómeno sonoro determina la condición artística de su trabajo, partiendo de la voz como eje común en relación al sonido, el ritmo, el espacio, el tiempo, el cuerpo, la escritura y la escucha.

La presente monografía sobre las figuras del arte sonoro en España se complementa con la presentación de dos reseñas y una propuesta de creación artística. Marina Buj, reconocida experta en el campo del grafismo musical, presenta una valoración crítica sobre *El giro notacional* (CENDEAC, 2019), el ya mencionado libro de José Iges y Manuel Olveira redactado a partir de la exposición homónima que ellos mismos comisariaron para el MUSAC de León en 2019. A su vez, Rubén López Cano escribe otra reseña sobre la reciente reedición (que cuenta, además, con una amplia introducción del artista sonoro valenciano Llorenç Barber) de *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica* (SONM, 2021), publicado originalmente en 1944 por Juan García Castillejo, y por tanto una obra pionera en el ámbito del arte sonoro (no ya en el contexto español, sino también desde una perspectiva internacional). Finalmente, a modo de clausura simbólica, encontramos *Dedicatorias: una entrega de símbolos*, una obra firmada por José Iges. Se compone de veintiuna piezas sonoras agrupadas en cuatro bloques: “Pioneros”, “La generación de los años cuarenta”, “El universo de la radio” y “Referentes internacionales”. El conjunto de las creaciones sonoras —que pueden escucharse mediante los respectivos enlaces en soundcloud— viene acompañado de un texto explicativo, firmado por el propio autor, donde se refleja su deseo de homenajear a relevantes pioneros del arte sonoro, tanto nacionales como extranjeros.

Son numerosas, sin duda, las omisiones que presenta un proyecto tan ambicioso —y, según se ha intentado explicar, tan desprovisto de antecedentes cercanos— como éste que aquí se propone, y que no aspira tanto a pronunciar una última palabra acerca de las cuestiones planteadas, sino más bien a abrir (o reabrir) esas discusiones, cuya importancia sólo puede

aumentar —ésa es la perspectiva que arrojan las páginas anteriores— en los próximos años. Muchos podrían haber sido los otros autores (y autoras, aunque es comprensible que, en el periodo aquí estudiado, y en un contexto cultural como el español, las mujeres no abunden) que protagonizasen estudios tan profundos y necesarios como los que aquí se incluyen. En particular, y a modo de ejemplo, la figura inequívocamente pionera de Isidoro Valcárcel Medina, tan trascendente en su práctica y su pensamiento para muchas de las cuestiones apuntadas en esta monografía, continúa escabulléndose de cualquier esfuerzo teórico de raigambre académica. Otra ausencia dolorosa en estas páginas es la de un perfil, en tanto que artista sonoro precursor, de Ramón Gómez de la Serna, si bien algunos trabajos del investigador Miguel Molina anteriormente citados pueden servir para restañar esa herida.

Apelando no sólo a la bondad y comprensión de los lectores, sino también al hecho de que este esfuerzo se plantea como un pequeño hito más en un recorrido que se intentará continuar a través de todas las vías que lo permitan, confiamos en que las ideas aquí reunidas sirvan como estímulo para quienes también deseen proseguir en ese camino, al tiempo que agradecemos enormemente a todas las autoras y autores la enorme generosidad e inteligencia que han desplegado en el proceso que materializan estas páginas. Esa gratitud se extiende y multiplica hacia el equipo responsable de *Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas*, con especial atención a Francisco Javier Escobar-Borrego y a Emilio J. Gallardo, y sobre todo a Carmen Gaitán Salinas, que además de compartir todas las virtudes anteriormente señaladas —elevadas, en su caso, a un grado excepcional— también nos ha regalado a todos, incluyendo ahora a los lectores, la imaginación audaz que ha acompañado cuidadosamente, desde su más remota génesis, esto que por fin podemos disfrutar (y que, con seguridad, no dejará ya de reverberar...).

Referencias

- Aden, Maike, ed. *Disonata. Arte en sonido hasta 1980*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020.
- Alcalde, Pedro, y Marina Hervás, eds. *Terremotos musicales. Denarraciones de la música en el siglo XXI*. Barcelona: Antoni Bosch, 2020.
- Álvarez-Fernández, Miguel. *La radio ante el micrófono: voz, erotismo y sociedad de masas*. Bilbao: Consonni, 2021.
- Ariza, Javier. *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- Barber, Llorenç, y Montserrat Palacios. *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Fundación Autor, 2009.
- Bull, Michael, y Les Black, eds. *The Auditory Culture Reader*. Londres: Bloomsbury, 2016.
- Carrillo, Jesús, ed. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esferas públicas en el Estado español* (volumen tres). San Sebastián/Granada/Barcelona/Sevilla: Arteleku/Centro José Guerrero/MACBA/UNIA, 2005.
- Costa, José Manuel, ed. *ARTE SONoro*. Catálogo de exposición. Madrid: La Casa Encendida, 2010.
- Encuentros 1972 Pamplona*. Madrid: Alea, 1972.
- Espejo, José Luis. *Escucha, por favor. Trece textos sobre sonido para el arte reciente*. Madrid: EXIT, 2019.
- Díaz Cuyás, José, et al. *Encuentros de Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: MNCARS, 2009.

- Fontán del Junco, Manuel, *et al.*, eds. *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*. Catálogo de exposición. Madrid: Fundación Juan March, 2016.
- García Castillejo, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*. Murcia: SONM, 2021 (facsimil de la publicación original de 1944).
- García Fernández, Isaac Diego. “Reflexiones en torno a la noción de arte sonoro y los límites y contextos del grafismo musical”. *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 32, n.º 1, 2020, pp. 97-116, <https://doi.org/10.5209/aris.62464>. Acceso 12 octubre 2022.
- García Fernández, Isaac Diego. *Conversaciones en Nueva York. Sobre arte sonoro, música experimental e identidad latina*. Valencia: EdictOràlia Música, 2021.
- García, Isaac Diego, *et al.* “Overview of the relationship among the United States, Spain and Hispanic America in the field of Sound Art”. *Instituto Cervantes at FAS-Harvard University*, 2015, pp. 1-37, <https://cervantesobservatorio.fas.harvard.edu/en/reports/overview-relationship-among-united-states-spain-and-hispanic-america-field-sound-art>. Acceso 2 noviembre 2023.
- González Lapuente, Alberto, ed. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 7: *La música en España en el siglo XX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2013.
- Hervás, Marina, y Pedro Ordoñez, eds. *Sonido Público: ciudad, ideología y mediación. SOBRE: Prácticas artísticas y políticas de la edición*, vol. 8, 2022, pp. 5-149.
- Horta, Arnau. *¿Arte sonoro?* Catálogo de exposición. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2019.
- Iges, José, ed. *Ars Sonora, 25 años. Una experiencia de arte sonoro en radio*. Madrid: Fundación Autor. Colección Exploraciones, 2012.
- Iges, José, ed. *MASE: Historia y presencia del arte sonoro en España*. Córdoba: Bandaàparte Editores, 2015.
- Iges, José. *Conferencias sobre arte sonoro*. Madrid: Árdora, 2017.
- Iges, José. *Arte Sonoro: una indisciplina*. Ciudad de México: EXIT La Librería, 2023.
- Iges, José, y Manuel Olveira. *El giro notacional*. Murcia: CENDEAC, 2019.
- Jiménez Carmona, Susana, y Carmen Pardo Salgado, eds. *Aperturas y derivas del arte sonoro. Laocoonte: Revista de Estética y Teoría de las Artes*, vol. 8, 2021, pp. 7-292.
- Kahn, Douglas. *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1999.
- Llano, Rafael, ed. *Los Encuentros de Pamplona en el Museo de la Universidad de Navarra*. Pamplona: Museo Universidad de Navarra, 2017.
- López Cano, Rubén. “Arte sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas”. *Música, Ciencias y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, editado por Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp. 207-225.
- Maderuelo, Javier. *Una música para los 80*. Madrid: Editorial Garsi, 1981.
- Marzo, Jorge Luis, y Patricia Mayayo. *Arte en España 1939-2015, ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.
- Molina Alarcón, Miguel. “El arte sonoro”. *Itamar. Revista de Investigación Musical: territorios para el Arte*, vol. 1, 2008, pp. 213-234.
- Molina Alarcón, Miguel, ed. *¡Chum, chum, pim, pam, pum, Olé! Pioneros del Arte Sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias*. Lucena: Weekend Proms, 2012.
- Molina Alarcón, Miguel, ed. *Protoperformance en España (1834-1964)*. Lucena: Weekend Proms, 2021.
- Molina Alarcón, Miguel, y Josep Cerdà i Ferre, eds. *Entre el Arte sonoro y el Arte de la escucha. Arte y Políticas de Identidad*, vol. 7, 2012, pp. 1-277.

- Pérez, David. *Sin marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008.
- Pinch, Trevor, y Karin Bijsterveld, eds. *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Ramos, Francisco. *La música del siglo XX. Una guía completa*. Madrid: Turner, 2013.
- Reyes, Juan I., ed. *Arte sonoro. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 14, n.º 1, 2019, pp. 8-170.
- Ruiz, Javier, y Fernando Huici. *La comedia del arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editora Nacional, 1974.
- Ruiz, Javier, y Fernando Huici. *Los encuentros de Pamplona 25 años después*. Madrid: MNCARS, 1997.
- Sarmiento, José Antonio, ed. *Escrituras en libertad*. Catálogo de exposición. Madrid: Instituto Cervantes, 2009.
- Sarmiento, José Antonio, ed. *Música y acción*. Catálogo de exposición. Granada: Centro José Guerrero, 2012.
- Sarmiento, José Antonio. *Centro de Creación Experimental*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2022.
- Steingo, Gavin, y Jim Sykes, eds. *Remapping Sound Studies*. Durham: Duke University Press, 2019.
- Sterne, Jonathan, ed. *The Sound Studies Reader*. Nueva York: Routledge, 2012.
- VV.AA. *Proceso Sónico*. Catálogo de exposición. Barcelona: MACBA, 2002.



LA ESCUCHA DE LO VIRTUAL: CONTEXTOS Y DES/CONTEXTOS DE VAL DEL OMAR

Carmen Pardo Salgado
Universitat de Girona

Fecha de recepción: 05/05/2022
Fecha de aceptación: 14/11/2022

Resumen

El texto aborda la escucha de lo virtual en las propuestas de José de Val del Omar en su contexto sociopolítico y técnico. Este planteamiento se enmarca en lo que hemos denominado des/contextos del ámbito nacional e internacional y en la mecha-mística. En estos des/contextos, el circuito perifónico, comprendido como la construcción del oído colectivo en la España franquista, y la Corporación del fonema hispánico, con su apelación a los sonidos concretos, suponen una bifurcación de lo sonoro que se halla en la base de la invención del sistema diafónico. A partir de la mecha-mística, se comprende que lo virtual —a partir de Deleuze y Merleau-Ponty—, opera en Val del Omar en dos regímenes: el de los dispositivos de virtualización y el de lo espiritual. El diáfono aparece entonces como una máquina de sensibilización sonora para la creación de un oído colectivo que, a diferencia del que forja el circuito perifónico, tiene un carácter onírico o virtual. Finalmente, y a modo de epílogo, la propuesta del *Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) permite interrogar el legado de Val del Omar en relación con la construcción de este oído colectivo y la escucha de lo virtual.

Palabras clave: Val del Omar, virtual, oído colectivo, sonido, escucha.

LISTENING TO THE VIRTUAL: CONTEXTS AND DIS/CONTEXTS BY VAL DEL OMAR

Abstract

The text deals with listening to the virtual in the proposals by José de Val del Omar in its socio-political and technical context. This approach is framed in what we have called dis/contextes of the national and international scene and in mecha-mysticism. In these dis/contextes, the periphonic circuit understood as the construction of the collective ear in Franco dictatorship, and the Corporación del fonema hispánico with its appeal to concrete sounds, represent a bifurcation of the sonorous that is the basis of the invention of the diaphonic system. Based on mecha-mysticism, it can be understood that the virtual — from Deleuze and Merleau-Ponty perspective — works in Val del Omar in two different regimes: the virtualization devices and the spiritual. Diaphone emerges, then, as a sonic sensitization machine for the creation of a

collective ear, which, unlike the one forged by the periphonic circuit, has a dreamlike or virtual character. Finally, and as an epilogue, the proposal of *Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), allows us to question Val del Omar's legacy in relation to the construction of this collective ear and the listening of the virtual.

Keywords: Val del Omar, virtual, collective ear, sound, listening.

Sumario

1. Introducción.....	16
2. Contextos y des/contextos.....	18
3. La escucha de lo virtual.....	21
3.1. Dispositivos de virtualización y espiritualidad.....	21
3.2. El ejemplo de Aguaespejo granadino.....	23
4. A modo de epílogo: <i>De lo virtual en el Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar</i>	24
4.1. Primer momento.....	25
4.2. Segundo momento.....	26
5. Conclusiones.....	28
Referencias.....	28

1. Introducción

En 1928, Antonio Gascón realiza una entrevista a José de Val del Omar que lleva por título: *Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema* (Gascón 1-3). Los inventos a los que se refiere son el objetivo de ángulo variable para conseguir la continuidad de los planos y el cinematógrafo en relieve. El problema, como se lamenta Gascón, es que este muchacho nació en Granada y no en Nueva York. Si fuera norteamericano, la prensa nacional e internacional le dedicaría mucha más atención. Gascón señala con precisión el semipaterno complejo de inferioridad de la nación, que consiste en aceptar como superior lo que llega allende de sus fronteras. Este complejo colectivo, unido a la propia biografía de Val del Omar y al contexto nacional español de la época, han silenciado durante largo tiempo las propuestas de este cinemista.

Sus inventos y sus propuestas estético-místicas quedaron a la espera de que un tiempo más propicio reconociera a este pionero. Se podría argumentar que su autodenominación como cinemista, término con el que se aleja de cineasta para diferenciarse de aquellos que se dedican a un cine comercial, no contribuyó a darle popularidad. Tampoco lo hizo la afirmación —en la misma entrevista— de que «el cinema es el arte supremo de la experiencia» (Gascón 3). ¿Acaso no es el cine comercial un arte de la experiencia?, replicarán algunos, no sin razón. Pero lo que se halla en juego es, justamente, para este cinemista, la generación de una experiencia que se distinga de ese otro tipo de experiencia que se vulgariza con el nombre de entretenimiento y que, además, puede ser alienante en tanto es susceptible de ser utilizada como manipulación. Esta distinción fundamental, que afecta a la noción de experiencia, se halla implícita en el término «cinemista», que se asocia, en el caso de Val del Omar, también con alquimista (Gubern 15). Ciertamente, este cinemista es una suerte de alquimista que integra en su hacer la vertiente poética, la tecnológica y la mística. Esto que en Val del Omar puede parecer un rasgo

atribuible al contexto español, donde la mística se confundiría con un catolicismo que caracteriza la España de la época, no es ajeno sin embargo a las corrientes vanguardistas de los años 20 del s. XX. El *Segundo Manifiesto del surrealismo* (1929) afirma el paralelismo entre las investigaciones de la alquimia y las de los surrealistas. El deseo de liberar la imaginación y producir el «desarreglo» de los sentidos aparece como una tendencia común.¹ En Val del Omar, la imaginación liberada no falta y el desorden de los sentidos se convierte en un reajuste necesario realizado a través de la técnica que es concebida como meca-mística. Con ello, se refiere Val del Omar a la «mecánica invisible en donde nos encontramos sumergidos» y que se revela a través del cine (Val del Omar 236). Esta particular consideración que une la técnica y la mística en una meca-mística es la que permite, en este texto, abordar la cuestión de lo virtual. Lo virtual opera en Val del Omar en dos regímenes: el de los dispositivos de virtualización y el de lo espiritual. En ambos, la atención a lo sonoro y la escucha ocupan el lugar central. Antes, es preciso delimitar aquello que se designa con el término virtual.

El adjetivo virtual deriva del latín *virtus*, que significa fuerza, poder, vigor. Estas cualidades se asocian con la virilidad y la virtud. Sin embargo, no son estas características las que aparecen cuando se utiliza el término virtual en la actualidad. Esto es debido a que, como recuerda Pierre Lévy, en la lectura que la filosofía escolástica hace de Aristóteles, atribuye lo virtual a lo que está en potencia y no en acto (Lévy 13). Esta lectura del hilemorfismo aristotélico, que parte de la diferencia entre acto (forma) y potencia (materia), no opone sin embargo lo real a lo virtual, sino a lo actual, tal y como expone Gilles Deleuze (Deleuze 269). Si en Aristóteles lo que prima es la resolución de una materia en una forma que la estabiliza convirtiéndola en acto, en Deleuze lo importante es el proceso temporal, el devenir por el que lo virtual se opone a lo actual. Para Deleuze, la fórmula que mejor expresa los estados de virtualidad es la de Marcel Proust cuando explica los estados de resonancia. Según el paralelismo que el filósofo establece con Proust, las virtualidades son «reales sin ser actuales, ideales sin ser abstractas» (Proust en Deleuze 269). Lo actual designa «el estado de cosas materiales y presente. Lo virtual, el acontecimiento incorporal, pasado, ideal» y su intercambio muestra la dinámica del devenir como diferenciación y creación (Sasso y Villani 22).

Esta noción de lo virtual que, como ha sido dicho, no privilegia las formas, sino las temporalidades, es la que se aplica en este texto a lo virtual. Con ello se mostrará cómo los trabajos de Val del Omar sobre lo sonoro resultan particularmente pertinentes para explicar este funcionamiento de lo virtual y su consideración del cinema como arte supremo de la experiencia. En Val del Omar los procesos de virtualización operan en dos niveles que se hallan íntimamente relacionados. El primero se sitúa en las formas y técnicas inventadas por el cinemista, que son entendidas, en este texto, en tanto que dispositivos de virtualización que pueden operar el paso dinámico de lo actual a lo virtual. El segundo consiste en la convocatoria, por parte de Val del Omar, de la presencia virtual de una cultura invisible a través de las imágenes y sonidos que recibe el espectador a partir de esos dispositivos.

¹ En el Manifiesto Breton expone: «Je demande qu'on veuille bien observer que les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but : la pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toute chose une revanche éclatante et nous voici de nouveau, après des siècles de domestication de l'esprit et de résignation folle, à tenter d'affranchir définitivement cette imagination par le 'long, immense, raisonné dérèglement de tous les sens' et le reste» (Breton, “Second” 819). Me gustaría que se observara con atención que las búsquedas surrealistas presentan con las alquímicas una notable comunidad de objetivos: la piedra filosofal es aquello que debía permitir a la imaginación del hombre tomarse un estruendoso desquite; y aquí estamos de nuevo, después de siglos de domesticación del espíritu y de resignación absurda, intentando emancipar definitivamente esa imaginación por el ‘largo, inmenso y razonado desorden de todos los sentidos’, y así sucesivamente (Breton, “Segundo” 140).

2. Contextos y des/contextos

La atención a lo sonoro ocupa toda la obra de este cineasta, pero especialmente hay dos momentos que requieren ser destacados y que se hallan imbricados. El primero, sus primeros trabajos de los años treinta e inicios de los cuarenta. El segundo, el período que va de los años cuarenta a finales de los cincuenta, cuando inventa y teoriza la diafonía. Para situar siquiera brevemente la relevancia de sus propuestas, es preciso tener en cuenta el contexto internacional y nacional en el que se dan. La mejor introducción a ello es sin duda la que realiza Román Gubern en las primeras líneas que abren el texto que le dedica a este inventor:

José Val del Omar, el inclasificable inventor, poeta de la cámara y místico granadino, pertenece cronológicamente a la familia de cineastas de la Generación del 27 y, como muchos miembros ilustres de tal generación —como su amigo Federico García Lorca— fue originario de Andalucía. Al grupo generacional que intentó regenerar nuestra alicaída expresión cinematográfica pertenecieron también Nemesio Sobrevida (nacido en 1889), el operador José María Beltrán (1898), Ernesto Giménez Caballero (1899), Luis Buñuel (1900), Salvador Dalí (1904) y Carlos Velo (1905), cuatro de los cuales fueron empujados al exilio por la Guerra Civil. Heredero del impulso experimental pionero de Segundo de Chomón, que legó una obra copiosa en varios países europeos, Val del Omar se erigió en cambio en un cineasta robínsonico, periférico o *outsider*, con una obra conservada muy escasa, pero de alta tensión, como lo fue la de Jean Vigo, otro poeta lírico del cine, y profundamente experimental, como la de Sergei M. Eisenstein. Val del Omar emprendió la tarea de escribir poesía con imágenes fotoquímicas y electrónicas y su perfil le sitúa entre el bricolaje ingenieril de un Edison —aunque sin su apetencia ni productividad mercantil— y la experimentación técnico-formal de un Abel Gance, pero enraizado en la tierra y el entorno cultural de Manuel de Falla y García Lorca, e instalado en la tradición mística de Teresa de Ávila —cuya frase «el amor es camino de conocimiento» gustaba citar— y la vena poética y reflexiva que empalmaba con san Juan de la Cruz y con María Zambrano. (Gubern 7)

En 1921, con tan solo dieciséis años, Val del Omar realiza una estancia de varios meses en París. Dado el poco conocimiento que se tiene de esta estancia, resulta difícil establecer cómo influyó en su trabajo posterior. Nicole Brenez explica al respecto que en el mismo año Riccioto Canudo formula su teoría del cine como «séptimo arte», y que en el vocabulario que Val del Omar utiliza para sus intertítulos, se percibe que ha asimilado la vanguardia cinematográfica del momento (Brenez 48-49). Estaría Val del Omar cercano al «visualismo» de Germaine Dulac y a su concepción de una «cinematografía integral» no narrativa; una «música para los ojos» (Erice 64). En relación con el cuestionamiento del dispositivo cinematográfico, Brenez señala además los paralelismos entre Abel Gance (polivisión y pantalla variable, 1926; estereofonía, 1929) y Val del Omar (Brenez 51).

Teniendo en cuenta la experimentación sonora, se añadiría todavía a Dziga Vertov quien antes de dedicarse al cine había fundado su *Laboratorio del oído* (1916-1917) en Petrogrado y hace del sonido la base de su experimentación del lenguaje cinematográfico.² En Val del Omar la experimentación sonora es fundamental y se integra en una concepción del cinema que tiene en cuenta los distintos sentidos para crear una experiencia total. Con ello, se aleja del paradigma

² Para esta cuestión, véase el artículo de M.ª Soliña Barreiro, «La estructura visual del sonido. La construcción del lenguaje cinematográfico de Dziga Vertov» (en Bornay *et al.* 241-256). Es muy interesante la analogía que establece Gala Hernández al poner en paralelo las biografías de Vertov y Val del Omar en «La fe de Vertov y Val del Omar. Los creyentes del cinema» (Hernández 2018).

del cine-ojo y se acerca a las propuestas de René Barjavel en su libro *Cinéma Total* (1944) y de André Bazin en *Le mythe du cinéma total* (1946). Este acercamiento solo se da en su referencia a una experiencia de cine total, pero esta totalidad no adopta la misma forma. La totalidad que pretende gestar Val del Omar se quiere como contrapunto de la simulación inmersiva que provoca una ilusión satisfactoria, porque lo que se pretende es revelar la desnudez del ser humano; su fragilidad (Val del Omar, “Meca-mística” 282).

Si nos centramos en lo sonoro y en el contexto español hay que tener en cuenta algunas fechas fundamentales. Junto a Vicente Escrivá (Jefatura Provincial de Propaganda) funda Radio Mediterráneo en Valencia (1940), ciudad en la que un año antes realiza el primer circuito perifónico de España con Francisco Otero y los hermanos Víctor y Pepe López Ruiz. Con este circuito, que emitía música y propaganda terminada la guerra civil y que estará en activo hasta 1945, Val del Omar contribuye a lo que él mismo denominará posteriormente como «cretinización colectiva» (Val del Omar, “El camino” 102).³ Aunque el cinemista había abandonado la ciudad en 1941, esa experiencia le marca profundamente porque ha supuesto la creación de un oído colectivo que refuerza, ahora en las calles, el poder de esas voces de la radio que, como bien explica Miguel Álvarez, «se filtra en nuestras vidas a través de caminos sinuosos, impredecibles y prácticamente secretos» (Álvarez, *La radio* 9).

En 1942, con el fin de crear lo que denomina «el documental acústico de acciones y sonidos concretos» propone la Corporación del Fonema Hispánico. A partir de aquí, el nexo entre los sonidos concretos y la cultura popular será una constante:

[...] creo en los ruidos de la calle, creo que se pueden abrir los puentes de las melodías, creo que frente a la gloriosa e insuperable construcción musical de ideas y sonidos abstractos de la Quinta sinfonía, el documental acústico de acciones y sonidos concretos solo aguarda el numen capaz de concretar lo cotidiano, para elevarse en armonía, hoy asimilable y popular y, por lo tanto, más eficaz. (Val del Omar, “Dilema” 106)

Se podría interpretar esta referencia a los sonidos concretos como un adelanto de la creación de la música concreta en los estudios de París por Pierre Schaeffer (1948). No obstante, habría que distinguir entre ambas propuestas en cuanto a su intencionalidad. La propuesta de Val del Omar contiene una función pedagógica y de liberación ética y política de la que carece la propuesta francesa.

Se produce con estos dos trabajos —circuito perifónico y corporación del fonema hispánico—, una bifurcación de lo sonoro que se halla en la base de sus propuestas posteriores. Primero, el circuito perifónico apunta al sonido del altavoz. En este caso, un circuito urbano se transita con la voz del poder que desgrana las consignas de lo que debe ser oído y atendido. La voz alzada se distribuye en el espacio colectivo para crear una unidad sónica y de pensamiento guiada por la voluntad del régimen que dicta las proclamas. Estas palabras publicadas en 1939, en Radio Nacional, dan buena cuenta de ello:

En este sentido, toda propaganda —y la radio más— puede considerarse fomentadora y formadora de una determinada psicología colectiva. Está harto demostrado que la opinión no se engendra de abajo para arriba, sino justamente de arriba para abajo. Cuando los hombres creen pensar por propia cuenta, realmente están pensando a través de los medios de información de que disponen y de las noticias que reciben del mundo. Y como esta apreciación de la realidad circundante no puede proporcionársela el hombre por sus propios medios, por fuerza ha de

³ Para un estudio exhaustivo de este circuito, véase el magnífico texto de José Vicente Gil Noé (393-406).

esperar a que se la administren. El moderno Estado se ha impuesto fácilmente de esta realidad y por eso presta una atención tan honda a los instrumentos de propaganda como formadores de la psicología de los pueblos. (“La radio” 1)⁴

Por otro lado, se encuentra la apelación a lo concreto bajo la forma de un documental acústico. Se trata aquí de devolver al ser humano a lo concreto: ruidos de las calles; sonidos del pueblo cuya armonía no se aviene con los sonidos del altavoz. Es en este contexto en el que surge la invención del sistema diafónico. Se trata de una propuesta que intenta exorcizar lo que sería la inmersión en la voz del altavoz; lo que en el cine puede ser la voz que parece surgir de la pantalla.

En *Plástica espectacular en los salones cinematográficos*, un documento mecanografiado de 1941, se ofrece la primera referencia a la diafonía. Sus trabajos con el sistema diáfono patentado en 1944 y rediseñado posteriormente dando lugar a nuevas patentes (1948, 1953 y 1957), se pueden entender como una prolongación de esa necesidad de incorporar los sonidos concretos para forjar una «neopercepción audiovisual», el encaminamiento «hacia una acústica luminosa y táctil» (Val Del Omar, “La Diafonía”). Esta percepción inédita se hace necesaria porque, como explicará años después:

La verdad es que muchos de nosotros vivimos entre máquinas de ensuciar cerebros, donde conquistar, sugerir, seducir, alucinar son actividades encomiables, admitidas como excelentes.

Son horas de lluvia radioactiva y de efectos subliminales en el campo del espectáculo.

Debemos detectar y controlar este espectáculo que nos hace ver sin mirar, oír sin escuchar y marcar el paso sin apercibirnos. (Val del Omar, “Dilema” 159)

Sin embargo, frente al ver, oír, y marchar como sonámbulos, la neopercepción no toma la forma de un estado de vigilia o de una toma de conciencia revolucionaria. Esta neopercepción se gesta en el «ensueño del cinema» y comparte con él su asimilación en un estado onírico (Val del Omar, “Fines” 57-60). En consecuencia, el diafónico será una máquina de sensibilización sonora para la creación de ese ensueño. El mismo año en el que Val del Omar patenta el sistema diafónico (1944), otro pionero del arte sonoro en España, Juan García Castillejo publica *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*, donde explica sus experimentaciones con su «aparato electrocompositor con lámparas, transformadores, condensadores, resistencias, una docena de altavoces y varios motores que producen una «música eléctrica y de colores» (García Castillejo 332-333).

En 1946 Val del Omar se incorpora a Radio Nacional de España y construye el Atril del Fonema Hispánico, un magnetófono de 4 pistas, 4 horas y 4 velocidades con materiales usados comprados en el Rastro madrileño. Dos años después, inventa el equipo estéreo Diamagneto binaural y al año siguiente graba *El amor brujo* de Manuel de Falla. El mismo año hace la única presentación de su *Auto Sacramental Invisible* con 8 canales de reproducción, registros automáticos de luz, olor y llamas. En 1954 realiza el Diáfono 54, perdido en la Escuela Oficial de Cine.⁵ Con estos dispositivos se pone en marcha la escucha de lo virtual.

⁴ Para ampliar esta cuestión véase Garitaonaindía 1988 y Sevillano Calero 1998.

⁵ Para profundizar en las experimentaciones sonoras en el ámbito cinematográfico español es fundamental el texto de Alberto Alcoz (17-31).

3. La escucha de lo virtual

3.1. Dispositivos de virtualización y espiritualidad

Entendemos la noción de dispositivo como una articulación de elementos heterogéneos de distinta naturaleza (Foucault 299-300). Aplicando esta noción al cinema de Val del Omar, tenemos que un dispositivo supone una articulación de enunciados, imágenes, sonidos, elementos técnicos, disposiciones mentales y morales, doctrinas económicas, el imaginario y aún otros. De entre ellos, es importante señalar en Val del Omar la mística, que no debe ser confundida con la religión y que en su obra cumple la función que la magia realiza en la de Kenneth Anger (Bonet 80). La mística implica una actitud poética y pedagógica que en Val del Omar va íntimamente ligada a la técnica. A este engarce necesario entre lo espiritual y lo técnico lo denomina —como se recordará—, meca-mística: la fusión de lo mecánico y lo místico. Para que esto sea posible, la técnica debe integrar al ser humano: «[...] la técnica debe ser la cristalización propia de cada substancia, la floración y forma de cada esencia en acuerdo con los que han de percibirla» (Val del Omar, “Reaccionando” 62).

Se podría pensar que insertar esta experiencia mística en la técnica es una paradoja, sin embargo, esta paradoja se despeja cuando nos damos cuenta de que la técnica es de hecho el potenciador de esa experiencia mística. A través de la técnica se hace posible la activación de lo onírico y con ello la transcendencia del espectador que deja de estar experimentando el presente continuo que la «pantalla» le propone. Esta actitud que promueve la meca-mística del cinemista convierte al cinema en una revelación de la mecánica invisible en la que estamos inmersos (Val del Omar, “Programa” 236). Esta mecánica invisible está formada por la trama de sonidos e imágenes que nos habitan. A nivel sonoro, la meca-mística de Val del Omar quiere ser revelación de los sonidos de los ancestros para activar una experiencia de abolición de un tiempo presente al que se obedece ciegamente. Con ello, la experiencia que surge de la meca-mística quiere escapar al sistema de comunicación generado por el cine comercial. En consecuencia, los dispositivos de virtualización se orientan hacia el encantamiento, la conversión y la participación del espectador (Val del Omar, “Sentimiento” 42-45).

Si nos ceñimos a lo sonoro, la diafonía es un dispositivo técnico particular que pertenece al dispositivo general denominado cinema. La diafonía se opone a la estereofonía tradicional que, con el uso de una única temporalidad sonora, sumerge al espectador en lo visible y lo audible sin ofrecer un contrapunto acústico. Frente al monólogo temporal de la estereofonía, la diafonía ofrece un diálogo acústico. La diafonía es un dispositivo de reproducción electroacústica que enfrenta como mínimo dos fuentes sonoras que se encuentran en oposición, creando un campo y un contracampo. Eugeni Bonet lo describe así:

En cuanto al sonido diafónico, calificado por Val del Omar como «superrealismo sonoro de superior potencia emotiva», se basa en la utilización de dos canales de sonido (doble pista sobre la película), excepto que, a diferencia de la estereofonía convencional, se bifurcan acústicamente en campo y contracampo —«sonidos en oposición y choque»— por la espacialización del sonido y la disposición de los altavoces: unos detrás de la pantalla y otros detrás del público espectador (o incluso, según algunos testimonios, bajo las mismas butacas). El cruce de ambos focos sonoros suscita diálogos y enfrentamientos entre ambos, deslizamientos de uno a otro, contrapuntos y estímulos cercanos a lo subliminal. (Bonet 76-77)

Una fuente se sitúa en la pantalla y constituye la acción real y objetiva que se ofrece al espectador; es decir la que se ofrece a la mirada del espectador. La otra se sitúa detrás de los

espectadores-oyentes y es un sonido subjetivo formado por sonidos tenues como los ambientales, palabras o ruidos que sólo se escuchan en determinados momentos y que estimulan la participación del público. Esta segunda fuente está formada por sonidos concretos que representan, según Val del Omar, las voces del pasado, mientras que los de delante representan el futuro. El espectador se encuentra en una suspensión del tiempo teleológico y del tiempo que priman los medios de comunicación.

El sistema diafónico tiene por objeto hacer de contrapunto al nexo narrativo que se establece entre las imágenes y las voces que parecen surgir de la pantalla. La temporalidad que crea la sucesión de las imágenes, con sus diálogos y otros sonidos añadidos según los casos, choca con los sonidos que surgen de la parte posterior del espectador. Si el pasar de las imágenes y sonidos de la pantalla instituyen un cuadro en el que, para Val del Omar, la mirada y la escucha de los espectadores se halla fijada sin remisión, el contracampo sonoro viene a quebrar ese predominio de la representación que cautiva al ojo y al oído. Frente a la seducción-identificación de la pantalla, los sonidos concretos que surgen sin imagen por detrás no pueden por más que chocar activando cuando menos la sorpresa del espectador.

Val del Omar sitúa al espectador en una situación de escucha acusmática, pues el contracampo no revela la fuente de la que emerge el sonido. El reconocimiento de esos sonidos concretos va a depender de si previamente se han escuchado esos sonidos en una situación no acusmática —acompañada con una representación mental que contiene la causa del sonido—, o de si este sonido aún sin ver la causa que lo producía formaba parte del ambiente vivido. Estos sonidos que emergen del contracampo no funcionan ni como una voz en off exterior a la imagen, ni tampoco como un personaje sonoro provisto de una identidad. Estos sonidos suponen, para Val del Omar, la reactivación de una cultura invisible e inaudible en la que los espectadores están inmersos. El pasado está presente, aunque sea en potencia, en el recuerdo y el reconocimiento que puede alejarse a través de la conmoción del cinema.⁶

La diafonía aparece entonces como un contrapunto acústico y psíquico entre lo que se ofrece a la visión y al oído en el plano frontal y la reacción a estos sonidos y a los sonidos que emergen de la pantalla. La intención del cineasta es desbordar la conciencia sonora del oyente, hacer que su escucha sea activa y que reaccione, pero de forma inconsciente.

El sonido se transmite en dos canales: el delantero ofrece el documento transmitido a los espectadores; el trasero funciona a nivel psicológico. Los sonidos de la retaguardia son sonidos subjetivos, hechos de ecos, reflejos que son respondidos por las voces interiores y se manifiestan a la conciencia de los espectadores. La diafonía forja un régimen de escucha que es, al mismo tiempo, un régimen de pensamiento. Si para Walter Benjamin el cine podía servir de preparación para los cambios que se producen en la vida cotidiana a través de la asimilación en la distracción, para el cinemista se trata de lograr una coacción poética basada en el amor del espectador (Benjamin 309; Val del Omar, “Fines” 275).

Esta atmósfera acústica incita a una percepción subconsciente, del mismo modo que «el sonido infrasónico de un órgano de iglesia» (Val del Omar, “La Diafonía” 118), orientado a producir la conmoción del espectador. Con la referencia a ese «sonido infrasónico» del órgano, el cinemista alude a la experiencia del registro grave de este instrumento y a su resonancia.

⁶ Esta presencia del pasado en el presente es interpretada por Merleau-Ponty como una comunicación virtual. En este sentido explica: «La conciencia objetiva y científica del pasado y de las civilizaciones sería imposible si yo no tuviese con ellos, por el intermediario de mi sociedad, de mi mundo cultural y de sus horizontes, una comunicación como mínimo virtual, si el lugar de la república ateniense o del imperio romano no se encontrara marcado en alguna parte en los confines de mi propia historia, si esos no estuvieran instalados en tales confines como otros tantos individuos por conocer, indeterminados pero preexistentes, si no encontrase en mi vida las estructuras fundamentales de la historia» (Merleau-Ponty 373).

Cuando la nota practicada es muy grave el oído no capta esa nota porque se encuentra por debajo de su capacidad (el Ut-1 vibra a 16 Hz). En su lugar, se percibe una suerte de vibración telúrica que sostiene y potencia los sonidos graves que son percibidos por el oído. Frente a la representación narrativa que urde la trama imagen-sonido de la pantalla, el cinemista trabaja el flujo emocional del espectador. Si los altavoces que formaban parte del circuito perifónico de Valencia eran voces desencarnadas que pretendían encarnar la voz de la comunidad, los sonidos concretos que el espectador escucha por detrás pretenden devolverle su propia voz.

El sonido puede ser un arma, y durante ese tiempo muchos en Europa lo están confirmando. Se recordará que, en 1940, Hitler había creado los «Festivales de Guerra» en Bayreuth, donde los trabajadores en la industria bélica se dirigían en el llamado «Tren de la música del Reich». Y desde el mismo año las fábricas británicas habían sido equipadas por altavoces desde los que se difundía el programa de la BBC «Music while you work», para fomentar la productividad. El sonido se convierte en un arma de guerra a través de las proclamas de Hitler, Mussolini o Franco en la radio. La voz sin cuerpo que sale de la radio cobra una autoridad que confiere a la radio un poder ritual. A este poder se suma la difusión de estas voces y las músicas que las acompañan a través de la megafonía en las calles y en las fábricas. Estos sonidos perfilan una geografía inédita sonora que inunda las plazas, las calles, y también el alma de los oyentes.⁷ Lejos de estas prácticas, los sonidos concretos de Val del Omar quieren suponer un encuentro con lo popular, lo que pertenece a la tierra: otro movimiento telúrico.

La inmersión sonora de Val del Omar está al servicio de una commoción que se quiere de un signo opuesto a la ejercida por los medios de persuasión cinematográficos y/o gubernamentales. La técnica está al servicio de ambos y el cinemista sabe que esos dispositivos son complejos psicofísicos. La diferencia en su caso es la transformación de la técnica en mecamística. De este modo, la diafonía puede ser afirmada como una «plasticidad acústica de la palpitación vital» (Val del Omar, «Sobre» 112).

3.2. *El ejemplo de Aguaespejo granadino*

El primer ejemplo filmico de esta plasticidad acústica se da en *Aguaespejo granadino* (1953-1955, 35mm, blanco y negro, 23'), que pertenece al *Triptico Elemental de España*. El cortometraje se presentó en el festival de Berlín (Haemmerling 1956) y en el Primer Festival Internacional de Cine Experimental de Bruselas (1958), con una acogida entusiasta. Para esta obra que recrea poéticamente la vida de Granada, Val del Omar selecciona más de 500 sonidos para elaborar una música concreta. Estos sonidos pueden ser divididos en distintas categorías: música; sonidos de instrumentos; sonidos corporales; sonidos inorgánicos. De la primera categoría se puede destacar fragmentos de *El Amor Brujo* de Manuel de Falla; un canto de la mañana hindú, o el cante jondo andaluz. En cuanto a los sonidos instrumentales se encuentran por ejemplo los rasgidos de la guitarra, las castañuelas y el sonar de las campanas. En la categoría de sonidos corporales se hallan las voces con valor narrativo, como la impresionante voz en off de Teófilo Martínez; los quejíos y el sonar de las palmas. Finalmente, en el ámbito de los sonidos inorgánicos podemos mencionar el sonar de piedras que se golpean o del agua de las fuentes. Se añade finalmente el silencio que atraviesa todas estas categorías.

La combinación inédita de imágenes del agua, las nubes, el polvo, la luz y las sombras, logran una expresividad que alcanza el mismo nivel que la de los sonidos que se superponen o se deslizan, y se «golpean», en palabras de Val del Omar. Nos encontramos ante un ejercicio

⁷ Para ampliar esta cuestión, véase: Pardo Salgado, C. *En el silencio de la cultura*. Madrid: Sexto Piso, 2016.

de maestría audiovisual. Los desplazamientos tonales; las deformaciones de los sonidos; las armonizaciones inesperadas, constituyen un proceder que se aviene con las concatenaciones sorprendentes de las imágenes. Siguiendo con lo sonoro, se destaca la aplicación de técnicas de bucle, situándose con ello entre los pioneros de este procedimiento (junto a Pierre Schaeffer; Halim El-Dabh, o Hugh Le Caine). De nuevo encontramos a este cineasta como precedente, pues debe recordarse que el efecto de reverberación artificial en el ámbito musical tiene lugar por primera vez en el año 1947 por Bill Putnam fundador del sello Universal con la canción *Peg O' My Heart*.⁸

Estos tratamientos de los sonidos, no hay que olvidarlo, son también tratamientos de las fuerzas espirituales del espectador. Se recuerda al respecto el texto de inicio al cortometraje:

Un día le oí pedir al Federico de mi tierra: «Señor, dame oídos que entiendan a las aguas». Y ahora soy yo quien os pide que me los prestéis para oírlas. Porque no siendo el mío el camino real de las emociones directas, habréis de salir al encuentro de este pequeño sendero de imágenes y gritos que discurre veloz y, a veces, oculto entre la yerba.

Se ha tenido la experiencia de la construcción de esos oídos que permiten entender el agua. Es esta una experiencia del sentir más que del pensar pues todo el proceso se da sumergidos en el mundo onírico que el cinema propicia.

En la medida en que el cine puede ser considerado como el primer paso para la construcción de este mundo virtual, el simulacro implementado por Val del Omar —en la medida en que revela la fragilidad del ser humano—, es el contrapunto de la simulación inmersiva que provoca una ilusión satisfactoria.

En Val del Omar la inmersión no es el objetivo sino el medio que puede activar el proceso de virtualización por el que los sonidos del pasado devienen actuales y posibilitan la actualización en el espectador del reconocimiento de una forma de vida perdida u olvidada. Este es un proceso abierto que requiere la participación y posterior acción del espectador. Por ello, como puede leerse en el título que marca el final de sus cortometrajes, podemos afirmar que es también un proceso «sin fin».

4. A modo de epílogo: De lo virtual en el *Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar*

Si *Aguasespejo granadino* fabricaba unos oídos para escuchar el agua, el *Auto Sacramental Invisible* que Niño de Elche propone (a partir de los guiones que Val del Omar escribe para esta pieza sonora inacabada) fabrica unos oídos para escuchar a Val del Omar y a nuestro propio tiempo.⁹ Estos oídos son necesarios para escuchar la multiplicidad de tiempos que atraviesan nuestro presente, para poder respetarlos y también elaborarlos, para poder sentirlos y si es posible también entonarlos. Esto que sabía Val del Omar se percibe en esta instalación sonora presentada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2020-2021).

La multiplicidad de tiempos que ofrece Val del Omar en su *Tríptico Elemental de España*, son reactivados desde el presente por Niño de Elche. En ambos, se trata de un ejercicio de compresión en el que la vida se presenta como una combinación inédita de imágenes y

⁸ <https://recordingology.com/2012/12/19/peg-o-my-heart/>

⁹ En esta propuesta Niño de Elche está acompañado por Miguel Álvarez-Fernández (guion, diseño sonoro y producción musical); Lluís Alexandre Casanovas Blanco (contextualización histórica, guion y diseño arquitectónico); Carlos Marquerie y David Benito (iluminación), y Juan Andrés Beato (ingeniería de sonido).

sonidos en los que se percibe la simultaneidad de esos tiempos. Y esos tiempos no se agotan en un darse llamar pasado, presente o futuro, sino que dejan sentir que se hicieron tiempos por estar atravesados por voces, sonidos, imágenes, olores que les fueron dando su pátina. La compresión de esos tiempos en forma de cortometraje audiovisual, o de instalación sonora, abre además el espacio de eterno instante: lo comprimido. Ese instante eterno evoca la dimensión ritual que tenía en sus orígenes el Auto Sacramental y que los hicieron revivir en el siglo XX.

Elaborando ahora un pequeño esbozo que a nivel explicativo mantenga esa simultaneidad de tiempos, se va a recordar primero la recuperación del Auto Sacramental para contextualizar la propuesta de Val del Omar. En un segundo momento, pasaremos a la instalación sonora de Niño de Elche. Aunque esos dos momentos parezcan ocupar líneas de tiempo distintas, ambos se dan en el presente cuando son comprendidos y comprimidos como es el caso del *Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar*.

4.1. Primer momento

La recuperación del auto sacramental se da en Austria antes que en España. Allí Hugo von Hofmannsthal, escribe *Das Kleine Welttheater* («El pequeño teatro del mundo», 1897), *Jedermann* (1911), *Das Salzburger Grosse Welttheater* (El gran teatro del mundo de Salzburgo, 1922) y *Der Turm* (El torreón, 1925). La inspiración de estas obras se encuentra en las de Pedro Calderón de la Barca: El auto sacramental *El gran teatro del mundo* (1633), *La vida es sueño* (1635) y *La dama duende* (1635). En esta estela, aunque con motivaciones distintas, encontramos la rehabilitación de la obra de Calderón y de los autos sacramentales en España.

Federico García Lorca inicia sus trabajos con La Barraca (1932) con la recuperación del auto *La vida es sueño* (1635) de Calderón. Cinco años antes, y con motivo de la festividad del Corpus, se había representado en la Plaza de los Aljibes de La Alhambra *El gran teatro del mundo* del mismo autor, con actores aficionados entre los que se encontraba su hermano Francisco García Lorca y con la discreta participación de Manuel de Falla. Se da la paradoja que esta restitución de un teatro con contenido teológico se produce durante el gobierno de la República y después, ante el laicismo de este mismo gobierno, será el nacionalcatolicismo de la dictadura el que lo secunde.¹⁰ De este modo, la propuesta de Val del Omar de poner en escena un auto invisible puede encontrar su origen tanto en su experiencia durante la República como por el favor del que gozan este tipo de propuestas una vez terminada la guerra civil. Entre 1949 y 1952 trabaja en ello presentando un esbozo de lo que podría haber sido en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid (1952). La gran novedad que aporta este cineasta es el carácter de invisibilidad que va a tener su auto. Se trata de una puesta en escena sonora, eso que más adelante dará en llamarse instalación sonora. De los doce altavoces surgen músicas, sonidos de la vida cotidiana y voces que sin duda pretenden hacer de la vida un éxtasis o instante eterno. Como recuerda Miguel Álvarez, en ese momento ningún otro artista trabajaba con dispositivos de difusión sonora tan compleja y a ello se añade que Val del Omar se convierte en pionero de los artistas que, desde el ámbito plástico, prescinden del componente visual de su trabajo para centrarse en el sonido (Álvarez, “No es” s/p). Con ello el cineasta quiebra el espacio de la representación y propugna una comunicación más directa con el espectador a través de lo sonoro. Si el cine, a través de los mecanismos que la visualidad de finales del siglo XIX

¹⁰ Para la recuperación del auto sacramental desde el régimen franquista ver: García Ruiz 101-119. Para su recuperación durante la República, ver Adillo 166-190.

propone, va a suponer una prolongación de la espacialidad, la instalación sonora de Val del Omar dota de volumen y tactilidad a la espacialidad a través de los mecanismos que la reproducción y difusión sonora ponen a disposición. Con ello se produce una afectación del espacio que no pasa, preponderantemente, por la mirada y que choca al espectador que adquiere más si cabe su cualidad de ser a la espera, expectante. Para entender en este contexto el tipo de experiencia que hace de la vida ritual, o que le otorga un valor de eternidad o de sacramentalidad, el planteamiento de Merleau-Ponty resulta esclarecedor.

Si las cualidades irradian a su alrededor cierto modo de existencia, si tienen cierto poder de hechizo (*envoûtement*) y lo que hace un instante llamábamos un valor sacramental, es porque el sujeto sensor no las posee como objetos, sino que simpatiza con ellas, las hace suyas y encuentra en ellas su ley momentánea. Precisemos. El sensor y lo sensible no están uno frente al otro como dos términos exteriores, ni es la sensación una invasión de lo sensible en el sensor. Es mi mirada lo que subtiende el color, es el movimiento de mi mano lo que subtiende la forma del objeto o, mejor, mi mirada se acopla con el color, mi mano con lo duro y lo blando, y en este intercambio entre el sujeto de la sensación y lo sensible no puede decirse que el uno actúe y el otro sufra, que uno sea el agente y el otro el paciente, que uno dé sentido al otro. (Merleau-Ponty 229)

En esta experiencia la distinción entre sujeto y objeto ha sido borrada; la relación es de simpatía, es decir, se comparte un mismo pathos. La búsqueda de este mismo pathos es la que Val del Omar realiza con el sonido diafónico. Su propuesta de un auto sacramental invisible tiene por objeto ese estado comunicativo que no se ciñe a la lógica de la relación sujeto-objeto. Es un estado de fusión, intercambio y confusión. Lo que se da a la representación es una alegoría. Este es el trazo definitorio del auto sacramental del Barroco. En el caso del auto sacramental invisible la alegoría remite al universo ciego y callado del sentir popular. Y como en los autos sacramentales del siglo de oro, también el de Val del Omar tiene un carácter pedagógico. Por ello, seguramente el cineasta estaba de acuerdo con el parecer de García Lorca cuando expresaba:

Hay un solo público que hemos podido comprobar que no nos es adicto: el intermedio, la burguesía, frívola y materializada. Nuestro público, los verdaderos captadores del arte teatral, están en los dos extremos: las clases cultas, universitarias o de formación intelectual o artística espontánea, y el pueblo, el más pobre y más rudo, incontaminado, virgen, terreno fértil a todos los estremecimientos del dolor y a todos los giros de la gracia. (García Lorca en Laffranque 65)

El auto sacramental en tanto puesta en obra de la vida como ritual es el verdadero teatro. Este solamente puede ser captado por aquellos que conocen sea intelectualmente o de forma espontánea, dirá Lorca. Pero esta es sin duda también la experiencia que Val del Omar ha extraído de sus trabajos durante las Misiones Pedagógicas de la República, en las que participó entre 1932 y 1936.

4.2. Segundo momento

Desde aquí, se atiende a la propuesta que Niño de Elche realiza a partir de los guiones que Val del Omar escribió para esta pieza sonora inacabada. Si el auto sacramental de Val del Omar retomaba la tradición del Siglo de Oro y la convertía en instalación sonora en 1952; si el sonido diafónico se forja en el campo y contracampo simultaneando las voces del presente y del pasado; la propuesta en el Reina Sofía retoma esa tensión entre el pasado de la pieza —1952—

y el momento actual. La primera sala o antesala —a cargo de Lluís Alexandre— supone una contextualización histórica y documental en torno a la creación de esta obra inacabada. En ella se revive el contexto social, cultural y político del momento. La segunda sala es la instalación sonora que propone Niño de Elche. La escenografía de Lluís Alexandre se inspira en la presentación parcial del año 1952:

Al entrar en la instalación, —explica Lluís— el visitante descubrirá una estructura alámbrica colonizada por marañas de cables, focos y bombillas empalmados con regletas y enchufes. De esta estructura cuelgan quince altavoces (en los guiones originales se hablaba de 12), cuyos pabellones se precipitan desafiantes sobre el visitante, como hicieran los altavoces militarizados de *La Voz del Frente* o del Circuito Perifónico. Ornamentados con bombillas de feria, los altavoces se transforman en lámparas votivas. (*Niño de Elche* s/p)

El carácter teatral se acentúa con la colocación de dos hileras de cuatro butacas y un cortinaje oscuro con estampaciones vegetales y animales —recordando los motivos de los jardines de la Alhambra tan presentes en la obra del cinemista— y la simulación de imágenes de manchas térmicas nucleares para aludir a la obsesión del cinemista por la bomba nuclear.

Este carácter teatral quiere ser dinámico, pues la instalación sonora mueve el cuerpo del espectador que, al mismo tiempo, se orienta en función de los sonidos que los distintos altavoces le van procurando. El cuerpo va habitando ese espacio sonoro que está en movimiento. Ambos se mueven conjuntamente. Esta interrelación deja de lado una consideración del cuerpo y del espacio como objetivos y atiende a sus articulaciones posibles. Esta capacidad de la corporalidad para percibir el mundo no como objeto sino como un intercambio entre el sujeto de la sensación y lo sensible dota al cuerpo de su carácter virtual.

Este cuerpo virtual desplaza al cuerpo real hasta el punto de que el sujeto no se siente ya en el mundo en el que efectivamente está, y que, en lugar de sus verdaderas piernas y brazos, siente en él las piernas y los brazos que precisaría tener para andar y para actuar en la habitación reflejada; el sujeto habita el espectáculo. (Merleau-Ponty 265)

Los sonidos que surgen de los altavoces habitan el espacio y el cuerpo, lo hacen vibrar conjuntamente. Esta «representación sonora a partir de Val del Omar» la realiza Niño de Elche a partir de las cuatro versiones realizadas por el cinemista en 1951. En ellas se refiere a un auditorio a oscuras que solamente estará iluminado por lámparas votivas y el sonido tendrá catorce canales de reproducción (Casanovas s/p). En la presentación de Niño de Elche, las lámparas votivas devienen a su vez altavoces. Nos parece esta además una buena metáfora de que la percepción no se aviene con la partición de los sentidos.

Para el asistente-participante en esta instalación sonora, la «representación sonora» implica seguir las modulaciones de una percepción que se da en el entrelazamiento de la escucha y de la invención artística propuesta. Por ello, esta experiencia se afirma como la creación de un mundo posible que transciende la parametrización de la propia instalación. Esta experiencia puede implicar, como lo quería Val del Omar, el reconocimiento de esas voces que nos habitan a menudo sin ser escuchadas ni reconocidas.

En la propuesta de Niño de Elche las temporalidades y las categorías sonoras tradicionales se multiplican e indisciplinan: el *om* que invita a la meditación o los susurros que incitan el cuerpo; canciones como *My Way* que nos llevan a finales de los sesenta y a Frank Sinatra, «la voz»; las voces de los padres del artista leyendo un texto de García Lorca; la voz de Niño de Elche; los sonidos de las metralletas que se transforman en los sonidos del teclear

de las máquinas de escribir... De la concentración mental y corporal al deseo sexual; del cante al sonido de la guerra y la burocracia de los despachos... Se puede entonar el antiamericanismo y cantar con Sinatra y junto a todo ello las voces del pueblo recitando a Lorca. Se condensa aquí un espacio sonoro, social, estético y político que interpela nuestra memoria a nivel colectivo y también la corporalidad del que escucha preguntando por las formas de la escucha. Esto supone atender al modo en el que el oyente encarna su relación con lo que se escucha. Escucha y memoria nos llevan a preguntar por las formas de la escucha y por la necesidad de estar situados en y con lo que se escucha.

Esta multiplicación de la temporalidad —que afecta asimismo a la espacialidad—, obliga a reinventar modulaciones físicas y psicológicas que dejan sentir la potencia de los sonidos pasados para entender y articular el presente. Se trata de un movimiento que, como enseñó Val del Omar, es siempre *Sin Fin*.

5. Conclusiones

El estudio de la escucha de lo virtual ha permitido, en primer lugar, mostrar las propuestas de Val del Omar —particularmente el sistema diafónico—, desde el nexo que el cinemista establece entre lo técnico y lo espiritual: la meca-mística. En segundo lugar, se ha expuesto que esta escucha se forja a partir de la bifurcación que supone la creación del oído colectivo del franquismo y la apelación a los sonidos concretos de la cultura popular. Desde aquí, el sistema diafónico es comprendido como el intento de creación de un oído colectivo que, a diferencia del que forja el circuito perifónico, tiene un carácter onírico o virtual. Por ello, en tercer lugar, el sistema diafónico —en tanto dispositivo psico-físico— puede ser afirmado como un dispositivo orientado a la encantación, la conversión y la participación del espectador. Finalmente, en cuarto lugar, la propuesta del *Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar* ha mostrado la fabricación de unos oídos para escuchar nuestro propio tiempo a partir de Val del Omar. Esta fabricación ha supuesto tener en cuenta, primero, las distintas temporalidades que están implicadas en la escucha de lo virtual y, segundo, la concepción del cuerpo virtual que se forja en las articulaciones del cuerpo, del sonido y del espacio.

Referencias

- Adillo, Rufo S. “Los autos sacramentales de Calderón y la renovación de la escena española (1927-1939)”. *Janus*, n.º 7, 2018, pp. 166-190.
- Alcoz, Albert. “Reverberaciones en celuloide: Una aproximación al sonido en el cine experimental español (1955-1979)”. *Arte y Políticas de Identidad*, vol. 8, 2013, pp. 17-31, <https://revistas.um.es/reapi/article/view/191641>. Acceso 22 octubre 2021.
- Álvarez-Fernández, Miguel. “No es un concierto, no es teatro, no es una película... ¿qué es el *Auto Sacramental Invisible* de José Val del Omar? Apuntes previos a una instalación sonora”. *Niño de Elche. Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020.
- Álvarez-Fernández, Miguel. *La radio ante el micrófono. Voz, erotismo y sociedad de masas*. Bilbao: Consonni, 2021.

- Barreiro, María Soliña. “La estructura visual del sonido. La construcción del lenguaje cinematográfico de Dziga Vertov”. *Fronteras reales, fronteras imaginadas*, editado por José A. Bornay, et al., Alicante: Letra de Palo, 2015, pp. 241-256.
- Benjamin, Walter. “L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique”. *Œuvres*, tomo III. París: Folio/Essais Gallimard, 2000, pp. 269-316.
- Bonet, Eugeni. “Aimer: Brûler. Incandescentes cendres de José Val del Omar”. *Trafic*, n.º 34, 2000, pp. 72-85.
- Brenet, Nicole. “Técnica, teofanía, método”. *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Centro José Guerrero, 2010, pp. 48-55.
- Breton, André. “Second Manifeste du surréalisme”. *OEuvres complètes*, tomo I. París: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988 [1929].
- Breton, André. “Segundo Manifiesto del Surrealismo”. *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- Casanovas, Lluís Alexandre. “El Auto Sacramental Invisible y el arte electroacústico de José Val del Omar (1932-1952)”. *Niño de Elche. Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. París: Presses Universitaires de France, 1968.
- Erice, Víctor. “Les sanglots des machines”. *Trafic*, n.º 34, 2000, pp. 61-71.
- Foucault, Michel. “Le jeu de Michel Foucault”. *Dits et écrits*, tomo III. París: Gallimard, 1994, pp. 298-329.
- García Castillejo, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*. Valencia: Talleres Tipográficos B. Gavilá, 1944.
- García Ruiz, Víctor. “Del gran teatro de España: Calderón, la historia del teatro y la utopía nacionalista en 1940”. *Anuario Calderoniano*, vol. 11, 2018, pp. 101-119.
- Garitaonaindia, Carmelo. *La radio en España, 1923-1939 (de altavoz musical a arma de propaganda)*. Bilbao/Madrid: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco/Siglo XXI, 1988.
- Gascón, Antonio. “Un muchacho español logra dos inventos que revolucionarán el arte del cinema”. *La Pantalla*, n.º 40, 1928, http://www.valdelomar.com/pdf/sem/sem_7.pdf. Acceso 15 octubre 2021.
- Gubern, Román. *Val del Omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada, 2004.
- Gil Noé, José Vicente. “Primer hilo musical después de la guerra: el circuito perifónico de José Val del Omar en Valencia”. *Ars Longa*, n.º 21, 2012, pp. 393-406.
- Haemmerling, Konrad. “Der Tagesspiegel, Berlín, 29 de junio de 1956”, *Valdelomar.com*, http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cine1_codi=&cine2_codi=1&cine3_codi=72&cine4_codi=495. Acceso 5 noviembre 2021.
- Hernández, Gala. “La fe de Vertov y Val del Omar. Los creyentes del cinema”, *Transit. Cine y otros desvíos*, 25 de enero de 2018, <http://cinentransit.com/la-fe-de-vertov-y-val-del-omar>. Acceso 18 noviembre 2021.
- “La radio, como fomentadora de una psicología colectiva”. *Radio Nacional. Revista Semanal de Radiodifusión*, n.º 58, diciembre, 1939, p. 1.
- Lévy, Pierre. *Qu'est-ce que le virtuel?* París: La Découverte, 1995.
- Merleau-Ponty, Marcel. *Fenomenología de la percepción*. Madrid: Planeta Agostini, 1994.
- Niño de Elche. Auto Sacramental Invisible: Una representación sonora a partir de Val del Omar*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020.
- Pardo Salgado, Carmen. *En el silencio de la cultura*. Madrid: Sexto Piso, 2016.

Sasso, Robert, y Arnaud Villani, dirs. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze. Les Cahiers de Noesis*, n.º 3, 2003, pp. 7-368.

Sevillano Calero, Francisco. *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)*. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.

Val del Omar, José. “Fines perseguidos por la técnica diafónica V.D.O. (Espectáculo, Madrid, n.º 131, enero de 1959)”. *Val del Omar sin fin*, editado por Gonzalo Sáenz de Buruaga y María José Val del Omar, Granada: Diputación de Granada, 1992.

Val del Omar, José. “La Diafonía y las razones de su existencia en televisión. (Reunión UNESCO Cine-TV, Tánger, 22-9-1955)”. *Val del Omar sin fin*, editado por Gonzalo Sáenz de Buruaga y María José Val del Omar, Granada: Diputación de Granada, 1992, pp. 116-118.

Val del Omar, José. “Corporación del Fonema Hispánico”. *Escritos de técnica, poética y mística*, editado por Javier Ortiz-Echagüe, Barcelona: La Central, en colaboración con el Museo Nacional de Arte Reina Sofía/Universidad de Navarra, 2010, pp. 103-107.

Val del Omar, José. “Dilema y poder”. *Escritos de técnica, poética y mística*, editado por Javier Ortiz-Echagüe, Barcelona: La Central, en colaboración con el Museo Nacional de Arte Reina Sofía/Universidad de Navarra, 2010, pp. 158-160.

Val del Omar, José. “El camino de la deformación”. *Escritos de técnica, poética y mística*, editado por Javier Ortiz-Echagüe, Barcelona: La Central, en colaboración con el Museo Nacional de Arte Reina Sofía/Universidad de Navarra, 2010, pp. 101-102.

Val del Omar, José. “Meca-mística del cine”. *Escritos de técnica, poética y mística*, editado por Javier Ortiz-Echagüe, Barcelona: La Central, en colaboración con el Museo Nacional de Arte Reina Sofía/Universidad de Navarra, 2010, pp. 281-282.

Val del Omar José. “Programa de mano de *Fuego en Castilla*”. *Escritos de técnica, poética y mística*, editado por Javier Ortiz-Echagüe, Barcelona: La Central, en colaboración con el Museo Nacional de Arte Reina Sofía/Universidad de Navarra, 2010, pp. 235-238.

Val del Omar, José, “Reaccionando ante los gigantes de 1956”. *Escritos de técnica, poética y mística*, editado por Javier Ortiz-Echagüe, Barcelona: La Central, en colaboración con el Museo Nacional de Arte Reina Sofía/Universidad de Navarra, 2010, pp. 57-66.

Val del Omar José. “Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica”. *Escritos de técnica, poética y mística*, editado por Javier Ortiz-Echagüe, Barcelona: La Central, en colaboración con el Museo Nacional de Arte Reina Sofía/Universidad de Navarra, 2010, pp. 38-45.

Val del Omar, José. “Sobre la diafonía”. *Escritos de técnica, poética y mística*, editado por Javier Ortiz-Echagüe, Barcelona: La Central, en colaboración con el Museo Nacional de Arte Reina Sofía/Universidad de Navarra, 2010, pp. 111-112.



LA RICARDA COMO CONTEXTO ARQUITECTÓNICO Y SIMBÓLICO DE LAS PRÁCTICAS PIONERAS DE J. M. MESTRES QUADRENY EN EL ORIGEN DEL ARTE SONORO EN CATALUÑA

Isaac Diego García Fernández
Universidad Internacional de La Rioja

Antoni Pizà Prohens
*Foundation for Iberian Music,
The Graduate Center, The City University of New York*

Fecha de recepción: 03/05/2022
Fecha de aceptación: 09/12/2022

Resumen

El presente estudio revisa y analiza la actividad artística desarrollada en La Ricarda o Casa Gomis (El Prat del Llobregat, Barcelona) durante la década de los años sesenta del siglo XX. Con ello, se pretende reflexionar sobre su relevante papel como espacio físico y simbólico en el impulso de prácticas creativas que pueden considerarse precursoras del actual campo del arte sonoro. En particular, se abordan diversas obras realizadas por el compositor catalán Josep Maria Mestres Quadreny (1929-2021), algunas de ellas en colaboración con el poeta experimental Joan Brossa (1919-1998), en el contexto de *Música Oberta*, iniciativa de conciertos de música experimental desarrollados en el marco del Club 49, cuyo fin era la difusión y estímulo de la nueva creación artística y musical. Como se analizará a lo largo del presente trabajo, el contexto arquitectónico de La Ricarda, diseñado por Antonio Bonet Castellana (1913-1989), sirvió de estímulo para la concepción de las acciones musicales de Mestres Quadreny y Joan Brossa, que suponen un desbordamiento del concepto musical para experimentar en los límites del teatro, la poesía y el arte conceptual a partir del rito del concierto clásico. A su vez, el equipamiento tecnológico de La Ricarda, muy avanzado en su época, animará a Mestres a experimentar con el sonido en el espacio, anticipando así técnicas de música procesual con sonido grabado —que empleará posteriormente en futuras obras de música concreta y electroacústica—. Finalmente, la idea de concebir la obra desde el espacio arquitectónico, fuera ya del rito de concierto, puede entenderse como el origen de la actual instalación sonora.

Palabras clave: La Ricarda, Mestres Quadreny, Joan Brossa, *Música Oberta*, arte sonoro, acción musical.

LA RICARDA AS ARCHITECTURAL AND SYMBOLIC CONTEXT FOR THE PIONEER PRACTICES OF J. M. MESTRES QUADRENY IN THE ORIGINS OF SOUND ART IN CATALONIA

Abstract

This study reviews and analyzes the artistic activity developed in La Ricarda or Casa Gomis (El Prat del Llobregat, Barcelona) during the 1960s. It is intended to reflect on its relevant role as a physical and symbolic space for the promotion of creative practices that can be considered precursors of the current field of sound art. In particular, various works by the Catalan composer Josep Maria Mestres Quadreny (1929-2021) are addressed, some of them in collaboration with the experimental poet Joan Brossa (1919-1998), in the context of *Música Oberta*, an initiative of concerts related to experimental music developed within the framework of Club 49, whose purpose was the dissemination and stimulation of new artistic and musical creations. The architectural context of La Ricarda, designed by Antonio Bonet Castellana (1913-1989), served as a stimulus for the conception of the musical actions of Mestres Quadreny and Joan Brossa, which represent an overflow of the musical concept and experiments in the limits of theater, poetry and conceptual art departing from the rite of the classical concert. In turn, the technological equipment of La Ricarda, very advanced in its time, encouraged Mestres to experiment with sound in space, thus anticipating processual music techniques with recorded sound –which he will later use in future works of concrete and electroacoustic music–. Finally, the idea of conceiving the work from the architectural space, outside of the concert rite, can be understood as the origin of the current sound installation.

Keywords: La Ricarda, Mestres Quadreny, Joan Brossa, *Música Oberta*, sound art, musical action.

Sumario

1. Introducción.....	32
2. La Ricarda en el contexto de la vanguardia artística catalana.....	33
3. De <i>Divertimento La Ricarda a Concert per a representar</i>	38
4. Las acciones musicales de Mestres Quadreny y Joan Brossa.....	42
5. Música y arquitectura: sonido y contexto.....	47
6. A modo de cierre.....	50
Agradecimientos.....	51
Referencias.....	51

1. Introducción

Inaugurada en 1963, La Ricarda —o alternativamente Casa Gomis o Casa Gomis-Bertrand— no solo supuso uno de los grandes iconos arquitectónicos de la modernidad catalana del siglo XX, sino que también alcanzó un importante estatus simbólico como lugar de acogida y reunión para la élite intelectual y cultural barcelonesa durante los años del franquismo. Ello justifica que La Ricarda se considere un espacio emblemático con una fuerte significación histórica, «algo más allá que una casa» (Aranda *et al.* 193). Por iniciativa de sus propietarios, Inés

Bertrand y Ricardo Gomis —junto con la inestimable complicidad de personajes como Joan Prats y Joan Miró—, la vivienda se convirtió en refugio de las nuevas generaciones de artistas en todos los campos creativos, como Antoni Tàpies, Joan Brossa, Josep Maria Mestres Quadreny, Moisès Villèlia y Carles Santos, entre muchos otros. Con ello, trataron de recuperar el espíritu interdisciplinar que había caracterizado a la vanguardia catalana antes de la Guerra Civil española (García y Murillo). A lo largo de este estudio se analizarán algunas de las propuestas allí desarrolladas, con el fin de poner en valor la trascendencia de La Ricarda como punto de encuentro de la emergente vanguardia artística catalana a partir de la década de los años sesenta del pasado siglo. La Casa Gomis, desde su dimensión arquitectónica —como espacio físico— y simbólica —como lugar de libertad creativa—, estimuló el desarrollo de manifestaciones artísticas y musicales experimentales que podrían considerarse pioneras o precursoras de lo que hoy definimos como arte sonoro. En este sentido, cabe destacar la progresiva hibridación de lenguajes acometida por Josep Maria Mestres Quadreny (1929-2021) y Joan Brossa (1919-1998), que daría lugar a expresiones creativas como las acciones musicales y las músicas visuales. Este mismo espíritu interdisciplinar llevó a estos autores a experimentar con la relación entre obra y espacio, no solo respecto a sus posibilidades arquitectónicas y acústicas, sino también a su dimensión social, pues sus acciones musicales extraían sus significados desde la transgresión del propio rito de concierto. A partir de estas experiencias, en las que el acto de concierto parece agotado, Mestres acometerá la conquista de nuevos espacios de escucha, como galerías de arte contemporáneo y salas alternativas, con el desarrollo de trabajos que anteceden el futuro concepto de la instalación sonora.

La metodología seguida en esta investigación combina una aproximación de corte histórico con el análisis de algunas obras significativas desarrolladas en este contexto. De este modo, la línea argumental del estudio se apoya en la interpretación de fuentes primarias, tanto en los relatos de los propios protagonistas, que pueden encontrarse en distintas publicaciones, como en los propios trabajos creativos de Mestres Quadreny y Joan Brossa a partir de sus fuentes (partituras, ilustraciones, textos, etc.). Asimismo, se ha examinado el amplio corpus científico publicado en torno a este objeto de estudio. En último término, el presente texto adopta un enfoque eminentemente reflexivo que aspira a abrir espacios de pensamiento y discusión acerca de la posibilidad de concebir estas prácticas creativas como pioneras en el campo del arte sonoro dentro del contexto catalán y español.

2. La Ricarda en el contexto de la vanguardia artística catalana

Antonio Bonet Castellana (1913-1989) recibió el encargo para el diseño y construcción de la nueva vivienda de la familia Gomis en 1949. En un principio, Ricardo Gomis pensó en el célebre arquitecto Josep Lluís Sert para el desarrollo del proyecto. Este, sin embargo, rechazó el encargo por su negativa a volver a la España franquista. Fue entonces cuando Joan Prats sugirió el nombre de un joven arquitecto catalán que, tras viajar a París en 1936 para trabajar en el estudio de Le Corbusier, se había exiliado a Argentina con el estallido de la Guerra Civil española. Bonet, quien ya estaba desarrollando una exitosa carrera en Argentina y Uruguay, presentó un primer proyecto que fue desestimado por los Gomis. En 1953 desarrolló su segunda propuesta, cuya construcción fue aceptada finalmente. Como recuerdan los hijos de la pareja Bertrand-Gomis, fueron años de una intensa correspondencia entre Bonet y Gomis, lo que forjó entre ellos una fuerte amistad. La comunicación por carta les permitió además meditar y consensuar cada paso del proceso (García y Murillo). Bonet dirigirá la edificación de La

Ricarda desde la distancia con la ayuda de constructores locales —como Emili Bofill Benessat—, hasta 1956, cuando finalmente regresa a Barcelona (fig. 1).



Fig. 1. La Ricarda o Casa Gomis (Antonio Bonet). Fuente: Wikimedia Commons, 2012.

El 23 de noviembre de 1963 La Ricarda fue oficialmente inaugurada con un concierto de Música Oberta. Este aspecto resultaba especialmente significativo, pues la casa había sido concebida precisamente desde la noción de «apertura» (López *et al.* 186): módulos conectados tenuemente, bóvedas que se alzaban sobre cuatro finísimos pilares de hierro, algunas paredes de ladrillos revestidos de cerámica acristalada y muchas otras de vidrio que confundían los espacios interiores y los exteriores, creando un continuo entre la vida personal y la albufera, la costa llana y campesina del Delta del Llobregat. La renuncia a emplear paredes o puertas robustas suponía, por tanto, toda una declaración de intenciones: La Ricarda no debía cerrarse hacia sí misma, sino mostrarse como un espacio abierto. Se trataba de una perfecta metáfora, pues esta apertura arquitectónica era también conceptual. Con ello, la burguesía catalana mostraba su fortaleza y su determinación a acoger y apoyar a los intelectuales y artistas catalanes que huían de los circuitos culturales oficiales.

Entre las propuestas acogidas en La Ricarda, cabe destacar Cobalto 49, asociación artística formada por Joan Prats, Rafael Santos Torroella, M. Teresa Bermejo, Joaquim Gomis, Sebastià Gasch, Sixto Illescas, Eudaldo Serra y el propio Ricardo Gomis, que tenía como objetivo el desarrollo y consolidación de la nueva vanguardia catalana (Genís y Planelles 32). Cobalto 49 trataba de recuperar la labor desplegada antes de la guerra por Joan Prats, Josep Lluís Sert y Joaquim Gomis en su colectivo ADLAN (Amics De L'Art Nou). El mismo Prats será también fundador del Club 49 dentro del Hot Club de Barcelona, que tendrá la labor de estimular la colaboración entre los artistas emergentes en todas sus disciplinas (artes plásticas, poesía, música, etc.). Consciente de la decadencia cultural y artística que vive Cataluña en los

primeros años de la dictadura franquista —en gran medida provocada también por la falta de maestros directos en todos los campos creativos—, Joan Prats trató de servir de nexo entre los movimientos de vanguardia anteriores a la guerra y las nuevas generaciones (García, *Josep María Mestres Quadreny* 51).

En el seno de Club 49, surgirá en 1960 «Música Oberta», un ciclo de conciertos que tendrá la misión de dar a conocer las nuevas corrientes internacionales de música experimental y de vanguardia, así como estimular la creación propia. A ello se sumará la organización de ciclos de conferencias, exposiciones y actos diversos con una vocación claramente pedagógica y divulgativa. En 1959, había llegado a Barcelona Juan Hidalgo (1927-2018) —acompañado de Walter Marchetti (1931-2015)—, después de ser el primer compositor español en presentar una obra en Darmstadt —*Ukanga* (1957)— y de haber conocido de primera mano a los estadounidenses John Cage (1912-1992) y David Tudor (1926-1996).¹ Como narra Mestres Quadreny: «Vino a Barcelona con Marchetti. Se instalaron aquí y a través de él conocí la obra de Cage, con el que él había estado trabajando directamente y del que yo tenía noticias, pero no experiencias de primera mano. Esto representó una nueva visión y conocimiento» (Gàsser 238). Hidalgo y Mestres acometerán la creación de Música Oberta, junto el apadrinamiento de Joaquim Homs (1906-2003) y la implicación de otros jóvenes músicos, como Anna Ricci (1930-2001), Luis de Pablo (1930-2021) y Josep Cercós (1925-1989), entre otros (fig. 2).



Fig. 2. Los fundadores de Música Oberta el día de su concierto inaugural (11 de mayo de 1960). De izquierda a derecha: Luis de Pablo, Pedro Espinosa, J. M. Mestres Quadreny, [no identificado], Anna Ricci, Juan Hidalgo, Josep Cercós, [no identificado] y Joaquim Homs. Fuente: I. García, *Josep María Mestres Quadreny* 82.

¹ En 1966, los propios Cage y Tudor desembarcarán en Barcelona con la compañía de danza de Merce Cunningham invitados por Club 49 para actuar en el Teatro del Prado de Sitges (Pizà 142).

Los conciertos de Música Oberta tuvieron lugar en distintos espacios de Barcelona, como la Sala Gaspar, el Instituto Francés, la Sala Aixelà, el Teatro Windsor, la Sala de Audiciones de Radio Barcelona, la Capilla de Santa Àgueda y el Salón Tinell, entre otros. En general, la presentación de las nuevas obras de vanguardia encontró la incomprendición del público y de la crítica musical, cuando no la burla o un frontal rechazo (García, *Josep María Mestres Quadreny* 50). Notablemente hirientes fueron las valoraciones publicadas desde periódicos como *El Noticiero Universal*, donde su crítico, Manuel R. de Llauder, se mostró especialmente ácido y mordaz con los conciertos organizados por *Música Oberta* (fig. 3).

Ello justificaría la necesidad de proponer espacios alternativos que permitieran a los músicos y artistas experimentar con mayor libertad y sin la presión de la constante crítica del público común y de la prensa.² Es así como surgen las iniciativas privadas promovidas por algunos sectores de la burguesía catalana. Un interesante ejemplo hallamos en los conciertos de Música Oberta organizados en la residencia particular del psiquiatra Joan Obiols, situada en el número 20 de la Vía Augusta de Barcelona, que adaptaban como espacio escenográfico al poder conectar las distintas plantas de la finca, pero con la dificultad de tener que abrir puertas y retirar el mobiliario en cada ocasión (Martín Nieva 4).



Fig. 3. Viñeta aparecida en *El Noticiero Universal* dentro de una crítica de Manuel R. de Llauder de un concierto de Música Oberta celebrado el 29 de abril de 1966.

A pesar de la gentil acogida del doctor Obiols, las posibilidades de su residencia eran limitadas, mientras que La Ricarda ofrecía un espacio diáfano y rectangular de 140 metros cuadrados,

² En este mismo sentido, hallamos un interesante antecedente en la Sociedad Privada de Conciertos (*Verein für musikalische Privataufführungen*) promovida en Viena por Arnold Schoenberg hacia 1918. Esta agrupación nació con la finalidad de estrenar obras de música contemporánea al margen de la influencia de la vida musical oficial, pues no permitía la asistencia de los críticos y del público general. Igualmente, los aplausos y los abucheos estaban vedados (Álvarez-Fernández, "El ensemble" 20).

fácilmente adaptable para la colocación de asientos, que permitía reunir en torno a cien asistentes. A ello se sumaba la presencia de un piano de cola Bechstein —que sería recurrentemente tocado por intérpretes como Carles Santos y Claude Helffer— y un amplio y avanzado sistema de sonido compuesto por equipos de grabación, altavoces de alta fidelidad, micrófonos, tocadiscos, magnetofones, etc. Ricardo Gomis era un consumado melómano, especialmente de la música del siglo XX. En la época de la República, había colaborado estrechamente con Robert Gerhard (1896-1970) y Joan Prats (1891-1970) en la creación de la Associació Discòfils, que organizaban sesiones de escucha acompañadas de una exposición previa —generalmente a cargo del propio Gerhard— y un debate en el que participaban eminentes musicólogos, como Adolfo Salazar, Higinio Anglés y Enric Roig, entre otros (Mestres Quadreny 125). Así pues, cuando se diseñó La Ricarda, Gomis insistió en que se contara con un equipo sonoro de primer nivel, incluso provocando algunos roces con Bonet (muy preciso en la selección del mobiliario y en el diseño de los espacios de la casa en general), que se quejaba de que el equipo obstruía su visión diáfana del conjunto. Tras un tenso tira y afloja, Gomis impuso su criterio con la frase: «en este caso y por una vez, la música estará por encima de la arquitectura» (García y Murillo). Este avanzado equipo de sonido será fundamental, como veremos, en el desarrollo de algunos procedimientos diseñados por Mestres Quadreny, que serán precursores de posteriores piezas de música procesual e instalativa.

Por otra parte, la organización de eventos artísticos en La Ricarda planteaba una interesante paradoja, ya que, como argumenta Martín Nieva, al mismo tiempo que gozaba de una amplia visibilidad en prensa y en revistas de arquitectura y arte, se convertía en la sede de espectáculos artísticos clandestinos, ocultos al público general y lejos del control de las administraciones oficiales (10). El primero de esos eventos tuvo lugar el mismo día de su inauguración con el mencionado concierto de Música Oberta número 24 titulado *Concert "Da Camera"*. Como si de una declaración de intenciones se tratara, el programa seguía un orden de estricta cronología de las vanguardias catalanas: “7 Haiku” (1922) de Robert Gerhard, “Música per a 5” (1962) de Joaquim Homs (dedicada a Inés y Ricardo Gomis, los huéspedes de la velada) y, finalmente, “Divertimento *La Ricarda*” (1963) de J. M. Mestres Quadreny. La portada del programa fue realizada por la artista plástica Magda Bolumar. El concierto corrió a cargo de ocho intérpretes habituales de Club 49, entre los que destacaron Anna Ricci (mezzosoprano) y un jovencísimo Carles Santos (piano) (fig. 4).

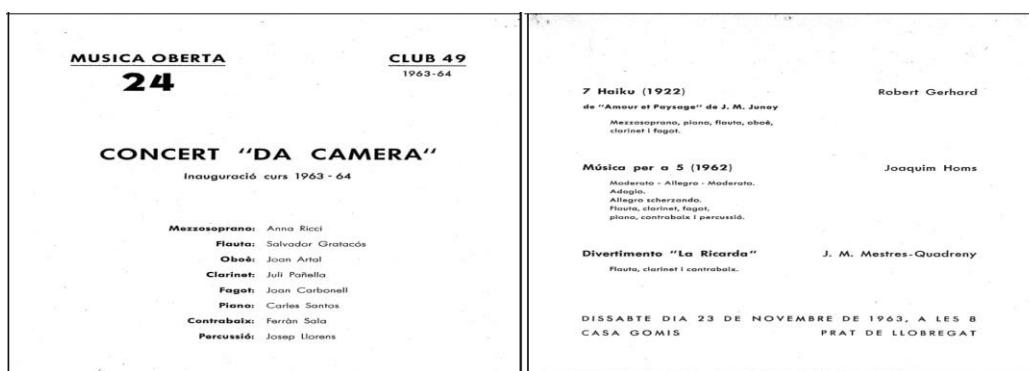


Fig. 4. Programa original de Música Oberta n.º 24 celebrado el 23 de noviembre de 1963 en La Ricarda.

3. De *Divertimento “La Ricarda”* a *Concert per a representar*

Como narra el propio Mestres Quadreny en sus memorias, *Tot recordant amics* (2007), meses antes de la inauguración de La Ricarda fue invitado a visitar la casa junto con otros compañeros, entre los que recuerda a Joan Prats y a Antoni Tàpies, con sus respectivas parejas. Todos quedaron muy impresionados por aquella obra maestra del movimiento arquitectónico racionalista. Desde ese mismo momento, el compositor comenzó a idear una obra a partir del diseño estructural de la sala donde se desarrollaría el concierto. Como explica el propio Mestres:

En aquel primer concierto presenté el *Divertimento “La Ricarda”* para flauta, clarinete y contrabajo interpretados por los excelentes instrumentistas Salvador Gratacós, Juli Pañella y Ferran Sala, donde hice mi primer intento de introducir la acción como parte integrante de una pieza. La acción no era nada complicada, porque consistía en que los músicos entraban y salían durante la interpretación, incluida una intervención a la espalda del público, pero en definitiva era una innovación que fue muy bien valorada por los asistentes y eso dio pie a abrir una línea de investigación en esa dirección con la colaboración de Joan Brossa. (Mestres Quadreny 128)³

Con ello, la arquitectura y la disposición de los espacios se convertían en parte esencial de la composición musical de *Divertimento “La Ricarda”*. Los intérpretes, músicos convencionales —es decir, instrumentistas profesionales y no actores—, entran y salen de la sala aprovechando los accesos creados por el diseño arquitectónico. Según las instrucciones de la partitura, primero entra el contrabajista y empieza a tocar; el flautista, un poco después, se incorpora a la escena, pero entra desde el público; ahora se incorpora el tercer instrumento, el clarinete, que también, como el contrabajo, ha entrado en escena desde el acceso delantero. Seguidamente, el contrabajista se va; flauta y clarinete siguen tocando a dúo, pero poco después el clarinete abandona la sala y queda el flautista solo, posiblemente otro guiño a la célebre *Sinfonía de los adioses* de Haydn en la que al final, poco a poco, todos los músicos abandonan el escenario apagando la vela de su atril para indicar la conclusión de la obra hasta que solo quedan dos violinistas que tocan *pianissimo* y prácticamente a oscuras.

Como indica García, a pesar de la dimensión escénica y espacial de la obra, la composición musical presenta una gran sofisticación:

El lenguaje sonoro es, en general, de apreciable complejidad. Como en [otras] obras de este periodo, el compositor busca la constante transformación de materiales mediante una planificada estructuración de alturas y dinámicas, al tiempo que evita la apariencia de orden rítmico mediante la superposición de grupos irregulares. A pesar de ello, el movimiento de los músicos rompe con la rigidez del rito del concierto y ayuda a apreciar el contrapunto sonoro desde [una perspectiva] visual. (García, *Josep María Mestres Quadreny* 471-472)

³ Traducción propia. Texto original: «En aquell primer concert hi vaig presentar el *Divertimento «La Ricarda»* per a flauta, clarinet i contrabaix interpretats pels excel·lents instrumentistes Salvador Gratacós, Juli Panyella i Ferran Sala, on vaig fer el meu primer intent d'introduir l'acció com a part integrant d'una peça. L'acció no era gens complicada, perquè consistia que els músics entraven i sortien durant la interpretació, inclosa una intervenció a l'esquena del públic, però en definitiva era una innovació que fou molt ben valorada pels assistents i això donà peu a obrir una línia de recerca en aquesta direcció amb la col·laboració de Joan Brossa».

Como en el caso de Haydn, el *Divertimento* revela los mecanismos de la liturgia de los conciertos convencionales sustituyendo las pautas aceptadas, invisibles y axiomáticas —los aplausos, las reverencias, el frac, el silencio entre movimientos de una misma obra, los bises, etc.—, esto es, el rito del concierto burgués en sí mismo. Ello abrirá una puerta de experimentación, junto con Joan Brossa, en lo que denominarán *acciones musicales* (acciones musicales), totalmente en sintonía con la aventura creativa que iniciarán Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce en Madrid a partir de 1964 con la fundación del colectivo Zaj. Al mismo tiempo, esta primera experiencia inaugurará en Mestres una mayor preocupación por las posibilidades estéticas del contexto físico y su relación con la movilidad del sonido en el espacio, lo que suponía una cierta ruptura con los posicionamientos heredados del serialismo integral y sus derivados, donde se había tendido a mostrar más interés en los aspectos constructivos de la obra que en sus posibilidades de escucha en un contexto específico.

Un año después del estreno de *Divertimento “La Ricarda”*, Mestres Quadreny diseñará otra obra para la Casa Gomis, en esta ocasión junto con el poeta experimental Joan Brossa. Se trata de *Concert per a representar* (1964), creación para seis actores y un grupo instrumental formado por flauta, clarinete, trompeta, trombón, contrabajo y percusión. Además de tratarse de una de las primeras y más fructíferas colaboraciones entre ambos artistas en el campo de la acción musical (como veremos en detalle en el siguiente apartado), esta creación presenta una disposición sonora muy innovadora que anticipa estrategias de carácter procesual con las que Mestres experimentará en obras posteriores. La idea desarrollada aquí por el compositor proviene de su primera visita a La Ricarda, donde Mestres quedó muy impresionado con el avanzado sistema de magnetofones y altavoces desplegado por Gomis. Desde entonces, venía pensando sobre cómo aprovechar las posibilidades creativas de estas tecnologías. Debe tenerse en cuenta que en España no existían todavía laboratorios de música electroacústica (el laboratorio Alea será fundado en Madrid en 1965, mientras que Phonos comenzará su actividad en Barcelona hacia 1968).

Concert per a representar se estructura en tres movimientos. El primero de ellos se articula en tres partes separadas por dos breves interludios —que Mestres denomina “Divertiment 1” y “Divertiment 2” en alusión a su primera obra para La Ricarda—. Cada una de estas tres partes introduce un bloque sonoro nuevo a modo de canon, es decir, en la primera parte suena el bloque A, en la segunda los bloques A y B, y en la tercera los A, B y C. Lo interesante es el modo en como se acumulan los distintos bloques. El grupo instrumental —situado frente al público, a modo de concierto tradicional— interpreta el bloque A. Tras el primer breve divertimento, el bloque A suena a través de unos altavoces situados detrás de la audiencia, mientras que el grupo instrumental ejecuta el bloque B de modo plenamente sincronizado con el material grabado (para poder coordinarlo, su director, Alain Milhaud, utilizó unos cascos). A continuación, se interpreta el segundo divertimento, dando paso a la tercera parte, donde el bloque A vuelve a sonar en los altavoces traseros, al tiempo que el bloque B llega desde otros colocados a los lados del público y el bloque C es interpretado por los músicos en vivo (figs. 5 y 6).

Concert per a representar

I

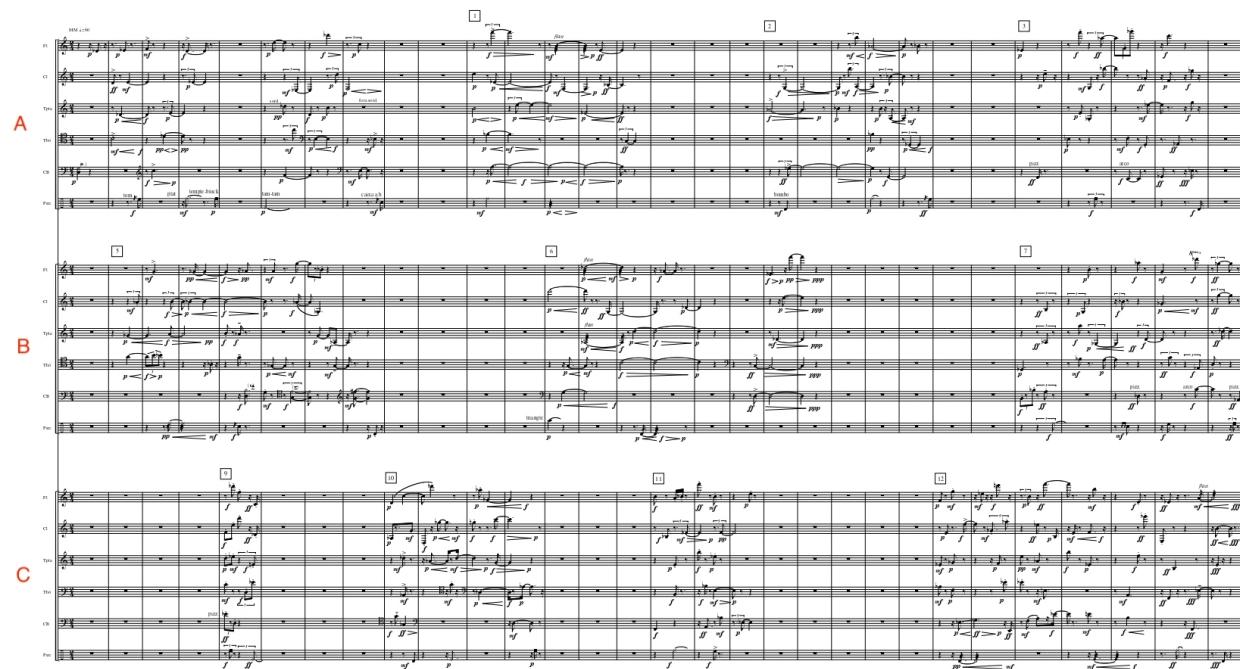


Fig. 5. *Concert per a representar* (1964) de Mestres Quadreny. La partitura muestra la superposición de los bloques A, B y C del primer movimiento.

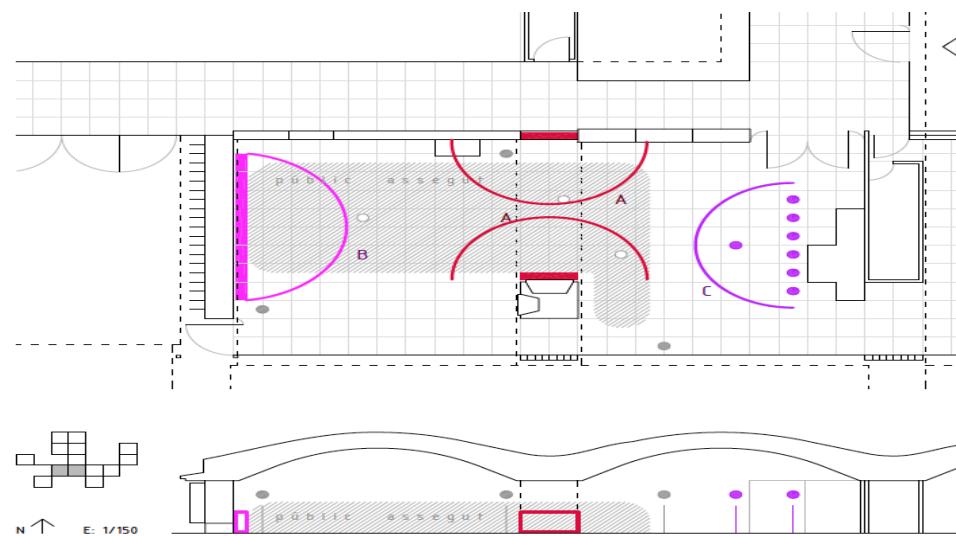


Fig. 6. Análisis espacial del primer movimiento de *Concert per a representar* (1964) de Mestres Quadreny.
 Fuente: Martín Nieva 30.

Como resultado, se genera un canon por bloques donde la densidad musical crece exponencialmente. A su vez, la direccionalidad del sonido cobra una importancia capital, pues el público puede percibir cómo cada bloque interpretado en vivo suena posteriormente desde otros focos, consiguiendo así un efectivo juego de ilusionismo sonoro. En este sentido, este primer movimiento puede interpretarse como una progresiva ocupación sonora del espacio físico (García, *Josep Maria Mestres Quadreny* 169). Debe aclararse, además, que los divertimentos que actúan como breves interludios entre los bloques A, B y C también combinan sonido en vivo con material grabado. Ambos se componen únicamente de ocho compases y presentan un diálogo entre instrumentos de percusión (uno en vivo y dos grabados) (fig. 7). En el segundo movimiento de *Concert per a representar* el proceso se invierte, ya que presenta la superposición de pistas grabadas a las que se sumará posteriormente el grupo instrumental. En este segundo tiempo, sin embargo, el protagonismo lo tomará la dimensión escénica, como veremos.

Divertiment 2

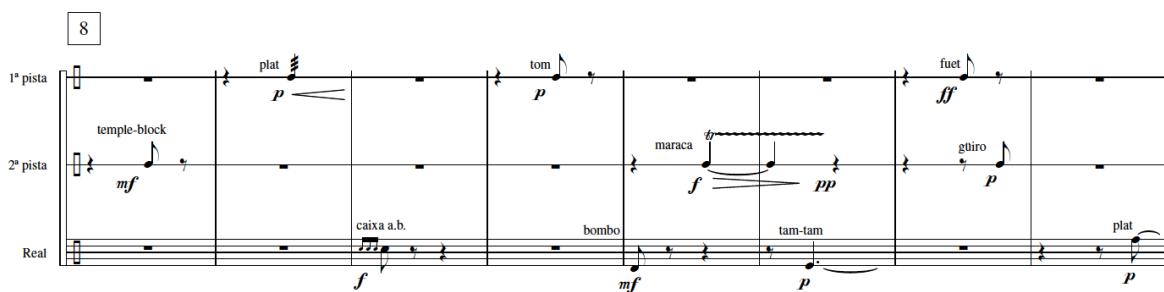


Fig. 7. *Concert per a representar* (1964) de Mestres Quadreny. *Divertiment 2*.

Esta primera y rudimentaria experiencia compositiva con material grabado llevará a Mestres ese mismo año a concebir *Peça per a serra mecànica* (1964), considerada como la primera obra de música concreta realizada en Cataluña. La pieza está construida a partir del sonido de la sierra mecánica que empleaba Moisès Villèlia para cortar y tratar la madera en el diseño de sus esculturas móviles. A partir de un creativo proceso de grabación de las sesiones de trabajo de Villèlia en su taller, Mestres monta la obra de un modo muy artesanal —en sintonía con su homólogo escultor—. El procedimiento consistía en cortar distintos fragmentos de cinta magnética que, a modo de «objetos sonoros», eran catalogados en función de su calidad y tipo de sonoridad. A continuación, mediante un magnetofón casero Revox, el compositor ordenó el material pegando los fragmentos y mezclándolos mediante nuevos procesos de grabación hasta alcanzar la pieza final.

Peça per a serra mecànica fue estrenada como música ambiental para la exposición de esculturas móviles de Moisès Villèlia organizada por Club 49 en el jardín de Francesc Prohens el 13 de junio de 1965. Este aspecto resulta especialmente interesante, pues la obra no fue concebida para ser escuchada de un modo convencional ante un público —como generalmente se presentaban las piezas de música electroacústica en aquella época—, sino desde una perspectiva instalativa, esto es, como un entorno sonoro coherente con el espacio expositivo. De nuevo, es posible apreciar una preocupación por entender la obra sonora desde el propio contexto, tanto en su proceso creativo (a partir del trabajo realizado por Villèlia en su taller), como en su presentación social —como telón sonoro de la exposición—. Todos estos aspectos

convierten *Peça per a serra mecànica* en un claro antecedente de la instalación sonora, una de las más significativas manifestaciones del actual arte sonoro.

Por otra parte, el trabajo realizado por Mestres en *Concert per a representar* para La Ricarda abrirá otra interesante línea de investigación respecto al uso de material grabado para generar procesos sonoros acumulativos. En esta obra, el compositor había ideado un sencillo mecanismo para generar cánones mediante la superposición de partes interpretadas en vivo con otras registradas previamente, como vimos. A partir de este primer experimento, Mestres investigará sobre la posibilidad de desarrollar procesos de acumulación sonora, pero no desde material grabado previamente, sino generado en vivo. Es así como concibe sus *Tres cànons en homenatge a Galileu* (1965), donde un único intérprete es capaz de desplegar tres cánones de grandes dimensiones con la ayuda de tres magnetofones que graban y reproducen el sonido en tiempo real. La obra, estrenada por Carles Santos en el Palau de la Música Catalana el 27 de noviembre de 1965, supone un ejemplo muy temprano de música procesual a nivel internacional (en ese mismo año, por ejemplo, se presentaron en Estados Unidos dos creaciones pioneras en este campo: *It's Gonna Rain* de Steve Reich y *Music for Solo Performer* de Alvin Lucier).

4. Las acciones musicales de Mestres Quadreny y Joan Brossa

La primera creación realizada de manera colaborativa entre Mestres Quadreny y Joan Brossa que puede ser catalogada como acción musical es *Satana* (1962). Mestres y Brossa venían colaborando desde 1959 sin resultados satisfactorios, pues se veían todavía muy encorsetados por los moldes expresivos tradicionales. En estos primeros años de experimentación y búsqueda, trabajarán en el desarrollo de una ópera de cámara, *El ganxo* (1959), donde el lenguaje poético surrealista de Brossa y la estética dodecafónica de Mestres comienzan a hallar puntos de encuentro. La ópera fue presentada al Liceo de Barcelona, que se negó a estrenarla al considerarla demasiado moderna para el gusto operístico burgués de la época. En los años sucesivos, acometerán la creación de tres ballets a partir de textos de Brossa, *Roba i ossos* (1961), *Petit diumenge* (1962) y *Vegetació submarinida* (1962), también con resultados infructuosos. Decidieron entonces romper radicalmente con los géneros escénico-musicales convencionales. Su primer resultado fue *Satana*, que inicialmente describieron como «ópera de ruidos», al carecer de un calificativo mejor (Brossa 7). La obra, sin embargo, tampoco pudo ser estrenada en su momento, posiblemente debido a su contenido político y a la dificultad de presentarla en un espacio convencional (García, “Joan Brossa y Mestres Quadreny” 239).

En los años siguientes, la colaboración entre ambos artistas empezó a dar finalmente sus frutos, gracias en gran medida a La Ricarda, donde encontraron el contexto idóneo para desarrollar y presentar sus acciones musicales. Allí estrenaron el mencionado *Concert per a representar* el 28 de noviembre de 1964 en el concierto de Música Oberta número 31 (fig. 8). El conjunto instrumental fue dirigido por Alain Milhaud, mientras que los seis actores — pertenecientes todos ellos al grupo Els Joglars— y fueron conducidos por Albert Boadella. La obra se presentará, como en el caso del *Divertimento “La Ricarda”*, como un concierto tradicional con los músicos colocados frente al público. Sin embargo, las distintas acciones diseñadas por Brossa romperán pronto la barrera imaginaria entre escenario y público. Antes de comenzar la obra, el director musical pedirá que queden tres butacas libres en primera fila, lo que vaticina futuras acciones.

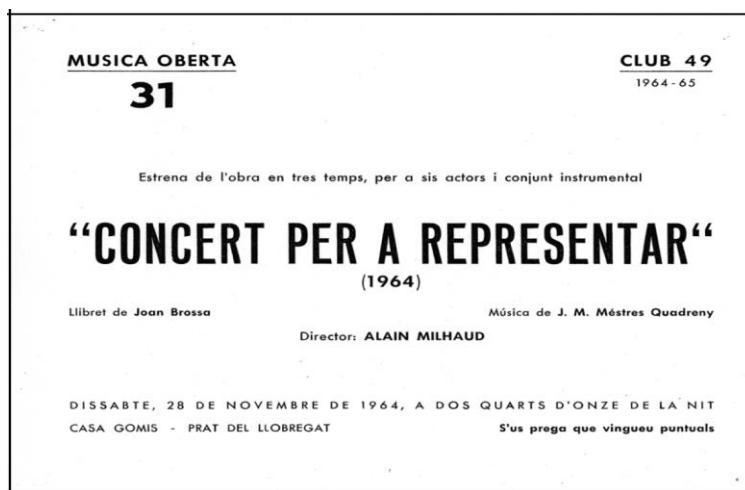


Fig. 8. Programa de *Concert per a representar* (1964) de Mestres Quadreny y Joan Brossa.

El primer movimiento de la obra será interpretado únicamente por el grupo instrumental con ayuda del material sonoro grabado y proyectado desde los altavoces posteriores y laterales de la sala, como vimos en el apartado anterior. A pesar de no hacer aparición aún los actores, este efecto de ilusionismo sonoro —donde las partes interpretadas por el conjunto instrumental reaparecen inesperadamente desde lugares «ocultos» entronca perfectamente con una de las inquietudes estéticas predilectas del poeta: el ilusionismo. Así, incluso antes de que hagan aparición los *performers*, la dimensión sonora ya anticipa un elemento característico de la poética de Brossa. Este aspecto muestra el intento de sus autores por sintetizar ambos lenguajes en una misma realidad artística. Dicho procedimiento será utilizado y perfeccionado en futuras obras realizadas entre ambos creadores, como, por ejemplo, *Suite bufa* (1966) y *L'armari en el mar* (1978).

Al terminar el primer movimiento, entran en la sala cuatro actores vestidos de payaso. Tres de ellos ocupan las butacas reservadas previamente —lo que desvela el misterio de los asientos libres—, mientras que el cuarto *performer* permanece de pie. Según narra el propio Mestres (129), habían decidido previamente que una de esas butacas fuese la contigua a la ocupada por Joan Miró, quien, siempre tímido, se mostró ciertamente incómodo ante aquella extraña situación. Como ya vimos, el segundo movimiento comienza con la aparición de música grabada a través de los altavoces, a la que se suma el grupo instrumental en vivo. Los tres payasos sentados permanecen inmóviles en sus asientos. El actor que está de pie realiza una acción cotidiana: saca punta a un lápiz con parsimonia. Al terminar la música, los tres actores se levantan y dejan un puñado de confeti sobre los asientos que han abandonado. A continuación, los cuatro payasos abandonan la sala. Acto seguido, hacen aparición dos actores más, una chica y un chico, que se sitúan frente al grupo instrumental a cierta distancia uno del otro. La chica porta un cazamariposas. Al iniciarse el tercer movimiento, el chico saca de su bolsillo derecho un juego de cartas. Uno a uno, lanza los naipes hacia la chica con la intención de introducirlos dentro del cazamariposas. Una vez tiradas todas las cartas, el chico saca un sobre de su bolsillo y se desabrocha la correa del reloj. Ambos actores salen de escena mientras concluye el tercer movimiento.

Como puede apreciarse, se trata de acciones sencillas y cotidianas que parten de la sagrada del concierto clásico para jugar con sus códigos y diluir las fronteras entre el arte y

la vida. Como en la deriva post-dadaísta de John Cage, Fluxus y Zaj, el humor también desempeña un papel fundamental como mecanismo de comunicación directa con el espectador. Desde la perspectiva de Brossa, estos elementos escénicos o teatrales —en los que también integrará posteriormente el cabaret, el estriptis y el mundo del circo— son parte integrante de su lenguaje poético —razón por la cual acuñará el término «poesía escénica» para describir sus acciones (Coca 280-285)—. Aparte de la clara influencia del surrealismo y del dadaísmo, el lenguaje visual de Brossa se impregna de elementos provenientes del universo artístico de su admirado Leopoldo Fregoli (ilusionismo, magia, prestidigitación, etc.). A ello se une su propia reflexión sobre el propio lenguaje y una visión siempre ácida y mordaz hacia los poderes políticos, militares y religiosos. En el campo musical, estas críticas irán dirigidas hacia los ritos del concierto clásico, que desde la visión del poeta simbolizan el conservadurismo y encorsetamiento de la burguesía (Bordons 23).

La entusiasta acogida de *Concert per a representar* por parte del público asistente en La Ricarda animó a ambos autores a seguir profundizando en esta línea de trabajo. Tan solo un año después idearán su siguiente creación, titulada *Conversa* (1965), en la que nuevamente explotan las posibilidades escénicas del concierto tradicional. Se trata de una obra para conjunto instrumental en la que los intérpretes mantienen una conversación normal e intrascendente mientras tocan. Para lograr el efecto perseguido, Mestres y Brossa estructuraron la pieza en dos partes. La primera es completamente tradicional y se caracteriza por el empleo de un lenguaje sonoro muy complejo. Una vez el público cree encontrarse en una obra de música de vanguardia al uso, en la segunda parte los músicos comienzan a charlar entre ellos, provocando una situación ciertamente cómica. Son frases sin estructuración narrativa que se emplearían normalmente en un ensayo entre los propios músicos. A pesar de que este procedimiento pueda interpretarse como una mera travesura, o una ingeniosa ocurrencia, plantea una interesante reflexión acerca de la supuesta autonomía de la obra de arte, pues al hacer visible la dimensión escénica del evento concertístico —con sus normas y sus gestos cotidianos—, pone en evidencia que la experiencia estética no es solo la partitura o el texto, sino también la situación creada. El rito de concierto, como acto sacralizado, ha tendido a activar en el espectador dos tipos de percepción, una estética (la supuesta obra) y otra cotidiana (que se compone de todo aquello que «no es la obra»). Así, la integración de actos corrientes en el tránscurso de *Conversa* trata de cuestionar esta arbitraria disociación.⁴

Los estrenos inmediatos de *Concert per a representar* y *Conversa*, así como las críticas positivas recibidas, llevaron a ambos autores a acometer su acción musical más ambiciosa hasta la fecha: *Suite bufa* (1966) (Gan Quesada y Martín Nieva 9). La obra fue estrenada el 14 de noviembre de 1966 en el Festival Sigma II de Burdeos, con gran éxito de crítica y público. Los intérpretes fueron Carles Santos (piano), Anna Ricci (mezzosoprano) y Terri Mestres (bailarina), bajo la dirección escénica de Lluís Solà. Aunque la obra no fue ideada para La Ricarda particularmente, la familia Gomis-Bertrand acogió allí el ensayo general para una nueva interpretación de *Suite bufa* que se iba a celebrar en la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vance, con motivo de una exposición dedicada a Joan Miró por su setenta y cinco

⁴ En el plano internacional, cabe mencionar que en estos mismos años el compositor Mauricio Kagel acomete una tarea similar. Así, por ejemplo, en su obra de «teatro musical instrumental» *Sur scène* (1961), Kagel «enfatiza el aspecto teatral o representacional de la música, hasta el punto de que para el espectador/oyente es imposible distinguir si las personas que hay sobre el escenario realmente están interpretando una composición, o si más bien se comportan “como si” lo estuvieran haciendo. [...] Se trata, en definitiva, de un ejercicio meta-musical» (Álvarez-Fernández, *La radio ante el micrófono* 74).

aniversario, que desafortunadamente no llegó a materializarse. Como explica Martín Nieva (9), aunque no se organizó como un concierto de Música Oberta ni se imprimió programa de mano, acudieron todos los socios habituales del Club 49, así como diversos miembros de la prensa para elaborar sus críticas. También se aprovechó la ocasión para hacer un completo reportaje fotográfico, que se publicó como si las imágenes perteneciesen al estreno de Burdeos (fig. 9).



Fig. 9. Ensayo general de *Suite Bufa* (1966) en La Ricarda. Fotografías de Joaquim Gomis.
Fuente: Fundació Miró, 2017.

La *Suite bufa* está estructurada en dos partes en las que se suceden diversas escenas sin interrupción. Sin duda, el título alude a la suite barroca, donde las distintas danzas se englobaban en un conjunto coherente (el propio Brossa ya había empleado este calificativo para titular sus colecciones de poesía visual). Como en colaboraciones previas diseñadas entre ambos creadores, la música se funde con diversas acciones de carácter cómico sin un sentido narrativo o argumental. Sin embargo, *Suite bufa* se distancia un poco del camino iniciado por Mestres Quadreny en sus dos composiciones anteriores para La Ricarda (*Divertimento “La Ricarda”* y *Concert per a representar*), pues su planteamiento escénico y sonoro es tal vez más tradicional: no hay entradas y salidas como en el *Divertimento*, ni tampoco focos de sonido distintos y físicamente separados como en el *Concert*. Mantiene, sin embargo, algunos nexos atávicos y sin peso semántico con el pasado de los géneros musicales: si la primera obra era un *Divertimento* y la segunda un *Concierto*, esta tercera acción musical es una *Suite*. En cuanto a la dimensión espacial de *Suite bufa*, Martín Nieva subraya:

En el análisis de su proceso de manipular el espacio, seguramente las obras más interesantes son las dos primeras [*Divertimento* y *Concert*], ya que la *Suite bufa* devuelve claramente el foco de atención al escenario, concentrando los hechos dentro de este lugar: es una pieza que

ciertamente infringe las costumbres, pero con otras estrategias, ya sea desde el texto, en el discurso musical, o en el tipo de formato; pero no en la interpelación sobre el espacio. (10)⁵

Desde esta óptica, *Suite bufa* funcionaba desde una perspectiva más convencional, pues estaba pensada para ser efectiva en cualquier espacio escénico o musical. Con ello, los autores se distancian de experiencias anteriores, donde la obra era inseparable de su contexto físico y simbólico. Sin embargo, desde otra perspectiva, *Suite bufa* presenta otros aspectos interesantes en relación a la disolución de categorías artísticas tradicionales. Uno de ellos es el desarrollo de partituras no convencionales, que llevará a Mestres a profundizar en los años siguientes sobre la capacidad visual y poética de la notación musical. En particular, destaca la partitura de la escena 6 (fig. 10), donde los pentagramas adoptan la forma de un fragmento del mapa de Barcelona. La idea surgió por una necesidad escénica, pues en este número el pianista debía tocar por un tiempo indeterminado, ya que dependía de las acciones de la cantante, que tenía que limpiar marcas de tiza en el piano, a modo de señora de la limpieza (Gàsser 170). Así, la partitura permitía a Carles Santos «pasear» por las calles de Barcelona de modo indefinido para «hacer tiempo» mientras Anna Ricci terminaba sus acciones cantadas.

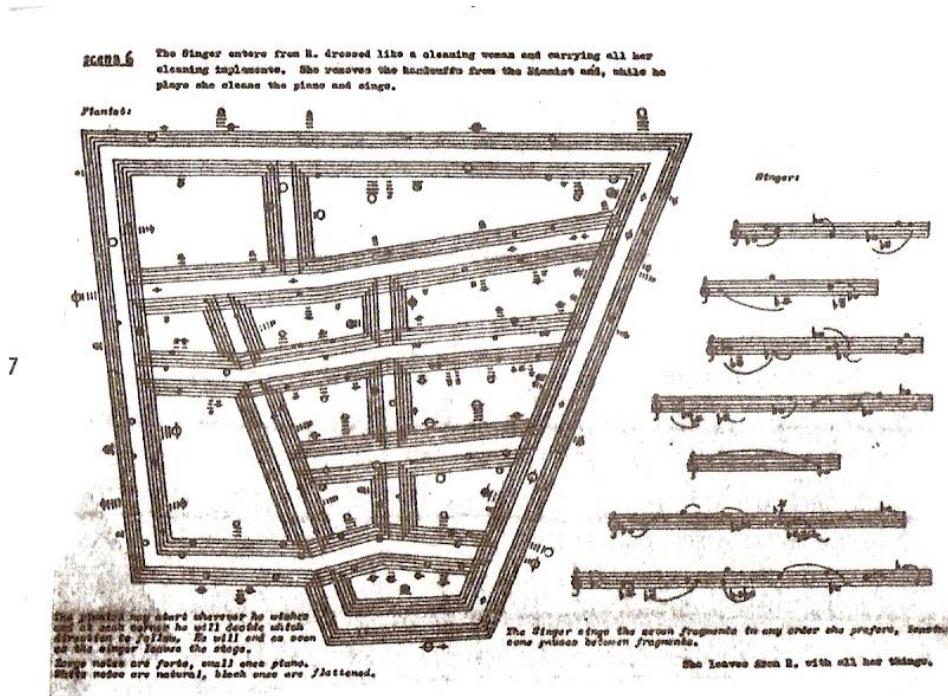


Fig. 10. Partitura generativa de *Suite bufa* (1966) realizada por Mestres Quadreny.

⁵ Traducción propia. Texto original: «En l'anàlisi del seu procés de manipular l'espai, segurament les obres més interessants són les dues primeres [Divertiment i Concert], ja que la Suite bufa retorna clarament el focus d'atenció damunt l'escenari, tot concentrant els fets dins aquest indret: és una peça que certament infringeix els costums, però amb altres estratègies, ja sigui des del text, en el discurs musical, o en el tipus de format; però no pas en la interpellació sobre l'espai».

A partir de *Suite bufa*, Mestres profundizará sobre el concepto de partitura generativa con una fuerte vocación visual y poética en obras como *Frigoli-frigolà* (1969), *Aronada* (1972), *Self-service* (1973), *Tocatina* (1975) y *L'Estro Aleatorio* (1973/78). Ello condujo a un gradual proceso de emancipación de la partitura como objeto artístico que, dentro del movimiento conocido como «grafismo musical», dio lugar a expresiones como las *músicas pensables* de Dick Higgins, *las músicas para leer* de Dieter Schenbel y *las músicas visuales* de Mestres Quadreny, que tienen en común su dimensión interdisciplinar y su pretensión por dialogar con otros lenguajes artísticos. Mestres acuñará el término *música visual* en analogía con la *poesía visual* de Brossa, contribuyendo así a generar una manifestación de carácter híbrido que actualmente englobamos en el campo del arte sonoro (García, “Reflexiones en torno a la noción de arte sonoro” 109).

Finalmente, cabe insistir en la importancia de La Ricarda —como espacio arquitectónico y de libertad creativa— en su tarea de disolución o hibridación de lenguajes artísticos, aspecto que definirá futuras prácticas desarrolladas en el ámbito del arte sonoro. En ambos autores, como hemos podido comprobar, existe una constante necesidad por transgredir los límites de sus respectivos campos creativos, de modo que su confluencia en la casa de los Gomis-Bertrand para el desarrollo de *Concert per a representar*, su primera acción musical estrenada, puede considerarse como un importante punto de inflexión. A partir de ella —y especialmente debido a su positiva acogida en el contexto de La Ricarda—, decidieron seguir profundizando en esta línea de acción, dando sus frutos en trabajos posteriores, como *Conversa*, *Suite bufa* o *L'armari en el mar*, entre otras.

5. Música y arquitectura: sonido y contexto

Además de las estrategias creativas descritas, es la arquitectura de La Ricarda, al fin y al cabo, la que alienta principalmente *Divertimento “La Ricarda”* y *Concert per a representar*. La arquitectura como fuente de inspiración de la música tiene efectivamente una larga tradición, tanto teórica como práctica. A veces, esta relación se ha expresado con el tópico que dice que la arquitectura es música *congelada*. Generalmente, esto se interpreta como que ambas formas de arte dependen enormemente de la estructura, la forma, su sintaxis o cómo una pieza encaja en otra. Este lugar común se atribuye a veces a Goethe, entre muchos otros, quien no dijo, de hecho, «congelada» sino «petrificada». Ahora bien, si la cita se lee y contextualiza con el texto entero, una entrada de dietario incluida en sus conversaciones con Eckermann, tiene realmente otro significado.

Aproximadamente ciento cincuenta años antes de la inauguración de La Ricarda y de los estrenos allí celebrados de Mestres Quadreny y Joan Brossa, Goethe compara la música y la arquitectura como experiencias superficiales para gente rica y ociosa, a diferencia posiblemente de otras actividades como la literatura y el pensamiento, que son vocaciones de contenido sólido, tal vez más necesarias para el espíritu. Así, el 23 de marzo del 1829, Goethe le comenta a Eckermann:

He encontrado, entre mis papeles [...] una hoja, en la que llamo a la arquitectura música petrificada. Hay algo en esta observación; la forma como la arquitectura nos influye es similar a cómo nos influye la música. Los magníficos edificios y apartamentos, sin embargo, son para príncipes e imperios. Cuando un hombre vive en tal situación, se siente satisfecho, y no pide más. Esto es contrario a mi forma de ser. En una espléndida casa, como la que tuve en Carlsbad, me volví perezoso. Una habitación pequeña y decente como esta en la que nos encontramos, un

poco desordenada-ordenada, un poco gitana [sic], es lo que me conviene porque deja a mi naturaleza interior libre para actuar y crear. (264)⁶

Para Goethe, por tanto, no es una virtud que la música se parezca a la arquitectura, sino más bien un problema: las dos artes potencian la sensualidad, el placer, incluso la pereza. Goethe, vale decir, mencionó esta relación entre música y arquitectura en otros escritos que, si se interpretan correctamente, podrían matizar esta opinión negativa sobre la «música petrificada». En todo caso, Goethe posiblemente reprimaría a La Ricarda el hecho de ser un conjunto de «magníficos edificios» y los exquisitos miembros del Club 49 serían tachados de «príncipes» en peligro de convertirse, como él mismo se había vuelto, intelectualmente perezosos. El espíritu tras La Ricarda y el Club 49 —no hace falta decirlo— era exactamente lo contrario.

Si la relación teórica entre la música y arquitectura es larga —además de Goethe hay una prolongada lista de pensadores, como los hermanos Schlegel, Schelling y muchos otros—, la praxis de la música pensada desde la arquitectura también tiene una rica tradición. Efectivamente, muchos compositores han creado experimentos acústicos de gran efecto aprovechando el espacio de un edificio. Tal vez los ejemplos históricos más representativos son la música policoral de la Escuela de Venecia, desarrollada entre los siglos XVI y XVII, y el célebre Teatro de los Festivales de Bayreuth (donde Richard Wagner ocultó la orquesta en una fosa invisible con el fin de crear el efecto de que el sonido surgía desde la nada). Ya en el siglo XX, importantes compositores de los movimientos de vanguardia jugaron con las posibilidades del espacio arquitectónico. En el plano internacional, cabe mencionar especialmente a Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Morton Feldman y Luigi Nono, mientras que en el contexto español es merecido destacar las aportaciones del músico valenciano Llorenç Barber, quien concebirá sus eventos sonoros como situaciones de escucha compartida en espacios públicos. El propio Barber declarará: «El sonido, todo sonido, lleva en sí el sello inconfundible del espacio circundante, de su espacialidad referida al volumen y a las cualidades acústicas, esto es, forma una completa y compleja: topografía sonora» (Barber 69).

A partir de estas experiencias pioneras, el arte sonoro desarrollado desde la década de los ochenta del pasado siglo acometió la conquista del espacio físico y su dimensión social a través de manifestaciones diversas, como la instalación sonora, la escultura sonora y el paisaje sonoro (Pardo 88). Como argumenta Andueza:

Los vínculos con los espacios y la geometría que los describe o los vacíos que genera resulta muy sugerente para lo sonoro, pues claramente el sonido se instala en esos espacios y los ocupa. Los juegos espaciales que permite la planimetría del espacio público se enriquecen adicionalmente en la obra con otras condiciones que, como la arquitectónica, son previas a ella y la concretan. El interés que puede suponer la instalación sonora en el espacio público radica precisamente en el dónde y el porqué de tal aparición. (283)

⁶ Traducción propia. Texto original: «Ich habe unter meinen Papieren ein Blatt gefunden, sagte Goethe heute, wo ich die Baukunst eine erstarrte Musik nenne. Und wirklich, es hat etwas; die Stimmung, die von der Baukunst ausgeht, kommt dem Effekt der Musik nahe. Prächtige Gebäude und Zimmer sind für Fürsten und Reiche. Wenn man darin lebt, fühlt man sich beruhigt, man ist zufrieden und will nichts weiter. Meiner Natur ist es ganz zuwider. Ich bin in einer prächtigen Wohnung, wie ich sie in Karlsbad gehabt, sogleich faul und untätig. Geringe Wohnung dagegen, wie dieses schlechte Zimmer, worin wir sind, ein wenig unordentlich ordentlich, ein wenig zigeunerhaft, ist für mich das Rechte; es lässt meiner inneren Natur volle Freiheit, tätig zu sein und aus mir selber zu schaffen».

Desde esta óptica, los trabajos creativos desarrollados tempranamente por Mestres Quadreny en La Ricarda, además de aportar interesantes interrelaciones con su arquitectura, estimularon una especial atención sobre la necesidad de concebir cada obra en relación al espacio físico y simbólico. En los mismos años en los que se presentaron *Divertimento “La Ricarda”* y *Concert per a representar* surgieron propuestas como la ya mencionada *Peça per a serra mecànica* (1964), que además de ser una obra pionera en el campo de la música concreta, establece una íntima relación con la gestación de los móviles de madera de Villèlia y su presentación pública como exposición, lo que convierte la propuesta conjunta en un curioso antecedente de la escultura sonora. Un ejemplo similar de mimesis con un contexto expositivo hallamos en *El teler de Teresa Codina* (1973), que sirvió de telón sonoro de una muestra de tapices de la artista Teresa Codina celebrada en 1974 en la Galería Dau al Set de Barcelona. Como en el caso de la pieza para Villèlia, *El teler de Teresa Codina* no se presenta como una obra electroacústica al uso para ser escuchada ante un público sentado delante de unos altavoces, sino que el sonido rodea la experiencia estética de los visitantes de la exposición, a modo de instalación sonora.

Un proceso análogo presenta *Quina* (1979), pieza electroacústica que Mestres grabó a partir de una muestra de esculturas sonoras de François Baschet en la Fundación Joan Miró. Cabe señalar que el trabajo creativo desarrollado desde la década de los cincuenta por los hermanos Baschet, François y Bernard ha sido ampliamente reconocido como precursor del arte sonoro a nivel internacional. Su trabajo pionero con estructuras y esculturas sonoras estableció un marco de investigación transversal que integraba competencias propias de músicos, escultores, poetas, artesanos y directores de escena (Ariza 199). Sus esculturas cumplían una doble función, pues eran concebidas como objetos artísticos, pero también como instrumentos musicales. Se trataba, además, de «esculturas participativas», pues estaban pensadas para que los visitantes de la exposición pudieran manipularlas. La exploración de sus posibilidades sonoras fue precisamente el origen de *Quina*, donde Mestres emplea una partitura generativa circular de una obra anterior, *Aronada* (1972), que los intérpretes pueden recorrer libremente. Como puede deducirse, esta notación generativa supone una línea de desarrollo a partir de la ya comentada *Suite Bufa*.

Resulta conveniente aclarar que Mestres Quadreny ya había empleado partituras generativas para el desarrollo de obras participativas años antes de conocer de primera mano las esculturas de Baschet, como bien muestran sus propuestas *Frigolí-frigolà* (1969) y *Self-service* (1973). En esta última, el autor profundiza en el concepto de «partitura topográfica» iniciada en *Suite Bufa*, pues, como sucedía en la acción musical ideada junto con Brossa, *Self-service* presenta unas partituras de carácter esquemático que trazan el mapa de la ciudad de Barcelona. Son de gran tamaño y se disponen por el espacio de la sala a distintas alturas (cabe señalar que la obra fue estrenada en el Colegio de Arquitectos de Barcelona). La notación se compone de unos sencillos códigos pensados para que el público que visita la exposición pueda interpretarlos mediante instrumentos de percusión y flautas dispuestas por la sala. Así, la obra suena únicamente cuando el público actúa a lo largo de su paseo, de modo similar a como sucede en las actuales instalaciones sonoras interactivas. En la interpretación de la partitura, cada visitante puede elegir el camino a seguir dentro de la partitura, como si se tratase de un paseo virtual y sonoro por las calles de Barcelona (García, “Reflexiones en torno a la noción de arte sonoro” 110) (fig. 11).



Fig. 11. *Self-service* (1973) de Mestres Quadreny. Colegio de Arquitectos de Barcelona.
Fuente: García, “Reflexiones”

6. A modo de cierre

Tras los experimentos realizados en La Ricarda por Mestres Quadreny y Joan Brossa en el contexto de Música Oberta durante los años sesenta, la residencia de los Gomis-Beltrand continuó acogiendo e inspirando múltiples y variadas actividades artísticas y culturales durante las décadas siguientes. En este sentido, cabe destacar los proyectos de música electroacústica desarrollados por autores como Andrés Lewin-Richter, Anna Bofill Leví, Lluís Callejo y Terri Mestres (Lewin-Richter). No puede olvidarse tampoco el paso por La Ricarda de músicos como Claude Helffer, Tete Montoliu, Jean Pierre Rampal, Eulàlia Solé, Conxita Badia, Montserrat Caballé y Carles Santos, entre muchos otros. Más recientemente, el MNAC (Museu Nacional d'Art de Catalunya) presentó el 9 de noviembre del 2021 un vídeo de Francesca Llopis con música de Barbara Held titulado *Dins per dins*, que se acompaña con una exposición con fotografías sobre La Ricarda. Anteriormente, la Fundació Joan Miró de Barcelona había expuesto fotos de La Ricarda de Joaquim Gomis y Magels Landet. Otros artistas que han trabajado sobre La Ricarda son los videoartistas Michel François —su obra está en la colección permanente del MACBA (Museo de Arte Contemporánea de Barcelona)— y Matilde Obradors, así como los fotógrafos Asier Rúa, Michele Curel y Manel Sanz, entre otros. En 2021 La Ricarda fue declarada Bien Cultural de Interés Nacional (categoría de Monumento histórico) e incluida en Iconic Houses, red internacional que conecta edificios arquitectónicamente significativos, así como estudios y casas de artistas del siglo XX que están

abiertos al público como casa-museo.⁷ Este listado de artistas y reconocimientos demuestra que algo ha quedado de aquel espíritu innovador y rupturista de los años sesenta que se fomentó gracias a la familia Gomis-Bertrand y al trabajo arquitectónico de Antonio Bonet Castellana. Como se ha argumentado a lo largo de este estudio, La Ricarda adoptó un relevante papel en la difusión de la vanguardia artística catalana desde la década de los sesenta, pues ofrecía un espacio de libertad creativa y cultural alternativo a los contextos convencionales de Barcelona, donde las propuestas más experimentales tendían a recibir la incomprendición del público y las duras críticas de la prensa especializada. Por otra parte, la propia arquitectura de La Ricarda y su avanzado equipamiento tecnológico estimuló el desarrollo de propuestas tan novedosas como *Divertimento “La Ricarda”* (1963) y *Concert per a representar* (1964), que suponen el germen de líneas desarrolladas en años sucesivos por Mestres Quadreny, como el empleo de sonido grabado para generar piezas de carácter procesual, el desarrollo de partituras generativas para la creación de obras participativas, la revalorización del contexto físico y social para profundizar en la dimensión instalativa y escultórica del sonido, la tendencia a hibridar lenguajes artísticos (especialmente en colaboración con Joan Brossa), etc. Desde esta óptica, parece más que razonable aceptar la afirmación de que La Ricarda —o Casa Gomis-Bertrand— supone una coordenada esencial para comprender el origen el arte sonoro en Cataluña y en España.

Agradecimientos

Nos gustaría expresar nuestra más profunda gratitud hacia Josep Maria Mestres Quadreny, a quien dedicamos póstumamente este estudio.

Referencias

- Álvarez, Fernando, et al., eds. *La Ricarda: Antoni Bonet*. Barcelona: Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, 1996.
- Álvarez-Fernández, Miguel. “El ensemble, instrumento de la vanguardia”. *Doce Notas Preliminares*, n.º 16, 2006, pp. 19-29.
- Álvarez-Fernández, Miguel. *La radio ante el micrófono: voz, erotismo y sociedad de masas*. Bilbao: Consonni, 2021.
- Andueza, María. “Espacios públicos para el arte sonoro; físicos y electrónicos”. *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, editado por Manuel Fontán del Junco, et al., Madrid: Fundación Juan March, 2016, pp. 278-285.
- Aranda, Enric, et al. “La Ricarda: una mirada antropológica”. *Perifèria: Revista de Recerca i Formació en Antropologia*, vol. 23, n.º 2, 2018, pp. 192-201, <https://doi.org/10.5565/rev/periferia.654>. Acceso 12 octubre 2022.
- Ariza, Javier. “Abriendo puertas”. *Disonata. Arte en sonido hasta 1980*. Catálogo de exposición, editado por Maike Aden, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020, pp. 196-213.

⁷ En los últimos años, La Ricarda es noticia también por la preocupación que provocado la futura ampliación de la tercera pista del aeropuerto de El Prat. Si esta ampliación se efectúa, las consecuencias serían devastadoras al menos en dos ámbitos: la construcción arruinaría los humedales de la zona provocando un desastre ecológico; y al mismo tiempo el ruido de los aviones, ahora mismo ya elevado, imposibilitaría cualquier actividad humana, cultural, artística y especialmente musical.

- Barber, Llorenç. “Notas sobre la postmodernidad española”. *14 compositores españoles de hoy*, coordinado por Emilio Casares, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982, pp. 39-75.
- Bordons, Glòria. *Introducció a la poesia de Joan Brossa*. Barcelona: Edicions 62, 1988.
- Brossa, Joan. *Accions musicals (1962-1968)*. Barcelona: Curial, 1975.
- Coca, Jordi. “Poesía escénica”. *Joan Brossa o la revolta poética*, coordinado por Manuel Guerrero, Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya/Fundació Joan Brossa/Fundació Joan Miró de Barcelona, 2011, pp. 280-285.
- Gan Quesada, Germán, y Helena Martín Nieva. “«Peeping Through the Theatre Curtain»: The Early Musical Actions of Joan Brossa and Josep M. Mestres Quadreny (1962-1966)”. *De fronteres i arts escèniques*, editado por Núria Santamaría, Mahón: Punctum & GRAE, 2015, pp. 279-292.
- García Fernández, Isaac Diego. “Josep María Mestres Quadreny: sinestesia y azar en la composición musical”. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2011.
- García Fernández, Isaac Diego. “Joan Brossa y Mestres Quadreny: el origen de las acciones musicales (1959-1962)”. *Protoperformance en España (1834-1964)*, coordinado por Miguel Molina-Alarcón, Lucena: Weekend Proms, 2020, pp. 231-241.
- García Fernández, Isaac Diego. “Reflexiones en torno a la noción de arte sonoro y los límites y contextos del grafismo musical”. *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 32, n.º 1, 2020, pp. 97-116, <https://doi.org/10.5209/aris.62464>. Acceso 12 octubre 2022.
- García, Xavier, y Albert Murillo. *La Ricarda, la casa de vidre*. Sense of Motion Productora Audiovisual, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=XuW5O59r1ew>. Acceso 12 octubre 2022.
- Gàsser, Lluís. *La música contemporánea a través de la obra de Josep María Mestres Quadreny*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1983.
- Genís, Mariona, y Jordi Planelles. “La Ricarda. Casa Gomis, de la natura al racionalisme i viceversa”. *TAG: Revista Institucional del Col·legi d'Aparelladors, Arquitectes Tècnics i Enginyers d'Edificació de Tarragona*, n.º 76, 2016, pp. 31-32. <https://www.raco.cat/index.php/TAG/article/view/310429/400396>. Acceso 12 octubre 2022.
- López, Christian, et al. “La Ricarda: de l’excel·lència arquitectònica a l'avantguarda cultural”. *Periferia: Revista de Recerca i Formació en Antropologia*, vol. 23, n.º 2, 2018, pp. 181-191.
- Martín Nieva, Helena. “Les accions musicals de Josep Maria Mestres Quadreny i Joan Brossa a Casa Gomis-Bertrand de La Ricarda (1963-1966)”. Tesis de máster, Universitat Politècnica de Catalunya, 2009.
- Mestres Quadreny, Josep Maria. *Tot recordant amics*. Tarragona: Arola Editors, 2007.
- Pardo, Carmen. “Klangkunst y sound art: reflexiones y consecuencias”. *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, editado por Manuel Fontán del Junco, et al., Madrid: Fundación Juan March, 2016, pp. 86-97.
- Pizà, Antoni. “¿Normal para España? (La primera actuación de John Cage en España hace cincuenta años)”. *Escuchar con los ojos: Arte sonoro en España, 1961-2016*, editado por Manuel Fontán del Junco, et al., Madrid: Fundación Juan March, 2016, pp. 142-155.



EL «GEN VdO»: ÁNGEL O DUENDE EN LA MÚSICA DE HOY

Pedro Ordóñez Eslava
Universidad de Granada

Fecha de recepción: 28/04/2022
Fecha de aceptación: 12/12/2022

Resumen

Es posible que José Val del Omar (Granada, 1904-Madrid, 1982) sea una de las figuras más influyentes en la creación audiovisual contemporánea española y, al mismo tiempo, una de las más ignoradas. En este artículo, seguiré una metodología de análisis cualitativo aplicado a una serie de entrevistas semidirigidas celebradas fundamentalmente en otoño de 2021. Y, a través de ellas, pretendo dibujar la huella del pensamiento, la creación y la recepción de la obra sonora y visual de Val del Omar en la escena audiovisual experimental española, encarnada en figuras como María Cañas, Los Voluble, Salud López, Juan Carlos Quindós, Erik Urano o Llorenç Barber, entre otros. No describiré en este artículo la figura del cineasta granadino, sino que utilizaré las palabras cedidas por los artistas entrevistados para delinear una suerte de retrato actual, colectivo, multiforme y poliédrico a través del que entender o al menos aproximarnos a lo que he denominado «gen VdO», es decir, la marca genética de Val del Omar en la escena audiovisual y estrictamente musical de hoy. Con ello, pretendo visibilizar también, y desde un punto de vista crítico, la necesidad de una investigación genealógica que considere como horizonte conceptual la conocida como contramemoria.

Palabras clave: José Val del Omar, músicas urbanas contemporáneas, estética contemporánea, música electrónica, creación audiovisual.

THE «VDO GENE»: ANGEL OR ELF IN TODAY'S MUSIC

Abstract

José Val del Omar (Granada, 1904-Madrid, 1982) may be one of the most influential figures in contemporary Spanish audiovisual creation and, at the same time, one of the most ignored. In this article, I will follow a qualitative analysis methodology applied to a series of semi-directed interviews held mainly in the autumn of 2021, and through them, I intend to draw the trace of Val del Omar's thought, creation and reception of his sound and visual work in the Spanish experimental audiovisual scene, embodied in figures such as María Cañas, Los Voluble, Salud López, Juan Carlos Quindós, Erik Urano or Llorenç Barber, among others. In this article I will not describe the figure of the filmmaker from Granada, but I will use the words given by the artists to outline a sort of current, collective, multiform and polyhedral portrait through which to understand or at least approach what I have called «VdO gene», that

is, the genetic mark of Val del Omar in today's audiovisual and strictly musical scene. With this, I also intend to make visible, and from a critical point of view, the need for a genealogical research that considers as a conceptual horizon what is known as counter-memory.

Keywords: José Val del Omar, contemporary urban music, contemporary aesthetics, electronic music, audiovisual composition.

Sumario

1. Introducción.....	54
2. Amor expandido.....	56
3. La disruptión de lo flamenco.....	61
4. Actitud experimental: atravesadxs por Val del Omar.....	64
5. Conclusiones: ¿Qué le dirías hoy?.....	67
Referencias.....	69

Esse est percipi

Suprimida toda percepción extraña, animal, humana, divina, siendo mantenida la autopercepción.

Búsqueda del no-ser en fuga de la percepción extraña descomponiéndose en inevitabilidad de autopercepción.

Ninguna valoración de verdad en lo anterior, considerado como simple conveniencia estructural y dramática.

Con el fin de ser representado en esta situación el protagonista se divide en objeto (O) y ojo (E) [de eye, ojo y object, objeto en inglés], el primero en fuga, el último en persecución.

Hasta el final del film no quedará claro que el percibidor que persigue no es algo extraño, sino el yo.

Hasta el final del film O es percibido por E desde atrás y en ángulo no superior a los 45°. Convención: O entra en percipi = experimenta la angustia de ser percibido, solamente cuando se sobrepasa ese ángulo. (Beckett 29)

1. Introducción

Aunque mi nombre concuerde exactamente con el del único autor que reza en la cabecera de este artículo, en él está muy presente la voz hablada y escrita de los artistas que lo protagonizan efectivamente y no solo en forma del más convencional caso de estudio, sino también a través de las respuestas que ofrecieron a varias preguntas:

1. ¿Cómo, cuándo y por qué llegaste a José Val del Omar?
2. ¿Qué 3 elementos destacarías de su creación?
3. ¿Cómo crees que ha afectado o transformado tu propia actividad y práctica artística?
4. ¿Cómo se manifiesta tu gen VdO? Manejo la expresión «gen VdO» porque observo la posibilidad de establecer un ADN experimental de la práctica musical. En dicho ADN, existirían distintos genes cuyo refuerzo posibilitaría una mayor o menor actitud experimental.
5. Escribe un sinónimo de *JoséValdelOmar* (así entendido como único vocablo).
6. Si VdO fuera un palo flamenco, ¿cuál sería?
7. ¿Qué le dirías hoy?
8. ¿Qué otros artistas dirías que también tienen un gen VdO?

Dichas preguntas fueron formuladas durante el verano y el otoño de 2021, en primer lugar y, en segundo, con su propia creación, que ilustra precisamente la hipótesis de la que parto: José Val del Omar es el ángel —¿o quizás el duende?— oculto en la música de hoy. Este texto intenta aproximarse a la verbalización de un retrato poliédrico y multidisciplinar a partir también de lo que el propio Val del Omar planteaba acerca de su ética: «Yo entiendo la vida como un viaducto hacia un ideal, hacia un plano superior... la vida como acción meta-mística, una acción que baja del éxtasis para construirse la gloria con el corazón y las manos. Y el cinema es mi viaducto» (Tranche 149).

Asimismo, y en lugar de autor del artículo que están comenzando a leer, véanme —o léanme— más bien como mediador, intercesor o, en palabras de Fernando Quiñones cuando hablaba del pueblo gitano en el flamenco, como la mayonesa que hace aglutinar los distintos ingredientes expuestos aquí. Antes de empezar siquiera con la exposición del trabajo, resulta preceptivo confesar que existen, tanto en el título de este artículo como en la afirmación recién enunciada, varias expresiones, vocablos o términos que merecen cierta aclaración conceptual.

Primero, destaca la propia alusión a José Val del Omar, artista tan decisivo para cualquier historia de la experimentación audiovisual española como desconocido por la historiografía hegemónica del Franquismo. De hecho, y como afirma Rafael Llano en lo que a dicha experimentación se refiere, parafraseando al creador granadino: «[...] también los sonidos pueden incitarnos a palpar el espacio y a definir el movimiento; también ellos pueden activar la memoria y la capacidad visual, por arco reflejo» (Llano 102).

No describiré aquí la figura del cineasta granadino —término que él mismo utilizaba para alinearse con lo que consideraba el proceso de lo filmico, cercano a la alquimia (Gubern 15)—, sino que utilizaré a lo largo del artículo las palabras cedidas por los artistas entrevistados para delinejar una suerte de retrato actual, colectivo, multiforme y poliédrico a través del que entender o al menos aproximarnos a lo que podríamos considerar lo que he denominado «gen VdO», es decir, la marca genética o genealógica de Val del Omar en la escena audiovisual y estrictamente musical de hoy. Con ello, pretendo visibilizar también y desde un punto de vista crítico la necesidad de una investigación genealógica:

[...] sensible ante aquellas rutas menores del devenir histórico que no llegaron a erigirse como un verdadero camino, pero que sin embargo pueden llevarnos a descubrir una serie de potencialidades escondidas o no realizadas. Una vez que pongamos en el punto de mira este carácter mucho más disperso de la transmisión del conocimiento, podemos empezar a identificar todo tipo de memorias alternativas, o «contra-memorias». (Van Tongeren 56)

Asimismo, dicho retrato colectivo ilustra además la cita que abre este texto: *esse est percipi* o ser es ser percibido, máxima filosófica de George Berkeley que pusieron en pantalla Samuel Beckett y Buster Keaton en su enigmático *Film* (1965) y que viene a manifestar la *conditio sine qua non* de cualquier existencia: su percepción por parte del otro. En este texto traspasamos esa línea invisible que marcan los 45º para entrar en la percepción de nuestro Objeto y confrontarnos a él o, lo que es lo mismo, a nosotros mismos.

Por otro lado, era obvio que en un texto acerca del rastro estético de José Val del Omar surgiera o emergiera a su vez la huella o el gen de Federico García Lorca: «El ángel deslumbra, pero vuela sobre la cabeza del hombre, está por encima, derrama su gracia, y el hombre, sin ningún esfuerzo, realiza su obra o su simpatía o su danza», mientras que «para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Solo se sabe que quema la sangre como un tópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos»

(García Lorca 125-137). Me he servido de la prosa lorquiana y de su seminal definición de los términos ángel y duende para aplicarlos al magisterio estético y técnico que Val del Omar ejerce sobre la escena musical y audiovisual actual.

Por último, el título también ofrece un particular binomio —«música de hoy»—, para cuya definición acudiremos a las palabras ya emblemáticas de Rafael Agredano. A pesar del tiempo que ha transcurrido desde su publicación, merece la pena recuperar aquí la cita completa, ya que refleja la tensión que puede caracterizar una escena artística o musical cuando se enfrentan estéticas de distinto matiz ideológico y técnico:

Nadie nace abstracto, realista o conceptual. Se tiene una creatividad y esta se desarrolla en el campo que a uno más le interesa —INTERESA— en todos los sentidos. El españolito que quiera hacer pintura americana que la haga [...] Quien quiera pintar como De Kooning que lo haga y el que quiera pintarle claveles a la morena de mi copla que se los pinte, pero por favor, no molesten con estúpidas ironías a los que están en su sitio, es decir, pintando [creando, podría decir] como exigen los tiempos que corren y de acuerdo con su generación. (Agredano 11)

Siguiendo el rastro valdelomariano, la escena musical que retratamos se configura a partir de esta última afirmación de Agredano: crear «como exigen los tiempos que corren y de acuerdo con su generación», es decir, utilizando los recursos propios del momento en que nos encontramos —e incluso anticipando estéticas y técnicas— y, añado, respondiendo de manera crítica al estímulo ideológico y socioeconómico de la actualidad decolonial, transgénero y posthumana. La calidad pionera de Val del Omar resulta efectivamente paradigmática. Cuando González Manrique analiza el film *Aguaespejo granadino* —una de sus piezas emblemáticas—, refuerza la atención que presta el cineasta al paisaje sonoro, algo absolutamente inaudito para la escena creativa española: «[...] las protagonistas [...] son las aguas, las aguas que se mueven, las aguas estancadas, las aguas que saltan en chorros caprichosos y cabrilean en formas informales, obedecen al ritmo del palo flamenco, se contonean queriendo ser ellas mismas en su esencia y dejando de serlo en sus formas» (González Manrique 187). De hecho, *Aguaespejo* encarna el «encuentro del espectáculo con el espectador. Junto al sonido que nos divierte y extravierte, otro sonido compensador que nos concentra y nos ensimisma» (González Osuna 133).

2. Amor expandido

Val del Omar es el creador de una práctica artística y tecnología que no tiene nombre ni puede tenerlo. Si yo me desplazara a la velocidad de la luz, Val del Omar ya estaría allí: existe un movimiento artístico-tecnológico extremadamente reciente conocido como «live coding»; mucho tiempo antes, Val del Omar ya había propuesto su «latido-lenguaje»: este concepto es mucho más poderoso.

Si «amar es ser lo que se ama», como afirma Val del Omar, entonces yo soy Val del Omar.

Fig. 1.¹ Ángel Arias, entrevista personal, 15 de septiembre de 2021.

¹ He querido mantener el formato de texto en esta primera figura por petición expresa de Ángel Arias.

En 1998, Lagartija Nick liderada por Antonio Arias publicó el álbum *Val del Omar* (Sony Music). A través de piezas como “Noosfera-Síntesis”, “Táctil-Visión” o “Val del Omar Aceleración - Trance - Expansión”, esta banda de punk rock descifra la poética valdelomariana para establecer una propuesta transmedial que tuvo su representación efectiva doce años después, en el marco de la exposición *Desbordamiento de Val del Omar*, que giró entre 2010 y 2012 por centros expositivos como el Centro José Guerrero de Granada, el Reina Sofía de Madrid y el Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas.

Ángel Arias, artista sonoro y videoartista, abre este epígrafe con una declaración de amor hacia el cineasta que reafirma cuando lo observa como «un auténtico pionero de la cultura hacker; es el padre de la “realidad virtual” y el epítome de la Tercera Cultura». De hecho, Arias define su propio gen VdO como «La tactilidad y la ingrávidez de la electricidad [...]”; esa es la energía que sale por las “llamas de mis dedos”».

El amor expandido que destilan las palabras de Ángel Arias también se encuentra en lo que María Cañas —«caníbal audiovisual», «virgen terrorista del archivo», «videoguerrillera» y «risastente»— declara en torno a la manera en que Val del Omar ha afectado o transformado su propia actividad y práctica artística: «Me ha inspirado y encendido. Su soñar, el cine experimental de vanguardia, su poesía mística, las misiones pedagógicas... me marcaron. Soy creyente del cinema, creo Cine Sin fin. Y práctico sus Matemáticas de Dios, quien más da más tiene». También ocurre así con las palabras del excantaor Niño de Elche, artista con una obra significativa y expresamente ligada a Val del Omar.² Su particular gen VdO:

Se manifiesta a la hora de muchas de mis experimentaciones vocales ya que mis comienzos con la llamada voz expandida fueron intentos de imitaciones de los sonidos que VdO generaba en sus películas pero en mi caso sin ayuda de máquinas más allá del cuerpo o del micrófono. Después podemos ver su espíritu en piezas que tienen que ver con lo vertical, ya que VdO no es solo una fuente de inspiración en lo sonoro o en lo cinematográfico sino también en lo escénico, lo fotográfico o lo poético.

Asimismo, la cualidad paternal y referente está presente en las respuestas de Óscar Martín, que trabaja entre la *Computer Music*, la estética del Error y el Noise generativo:

En mi caso particular encontrar un referente como VdO me proporcionó una especie de referencia y de refuerzo en mi propia práctica, en un momento que comienzas de manera intuitiva a entender cómo son los procesos creativos y las vetas que quieras seguir. Como artista me resonó mucho esa figura de creador/inventor de máquinas ligadas a una poética, el poder construir y desarrollar desde una visión artística una serie de dispositivos tecnológicos, ya sean algoritmos o más analógicos o una cosa híbrida. Y la verdad que tampoco había muchos referentes de este tipo en el mundo del arte español, me hizo sentirme menos bicho «raro» de alguna manera.

Un caso también paradigmático del rastro de Val del Omar en la creación audiovisual contemporánea lo encarna el dúo de artivistas Pedro y Benito Jiménez, Los Voluble, que afirman:

Val del Omar ha sido una constante en cualquier cosa que hemos hecho. En cualquier sesión improvisada, en cualquier proyecto importante de Los Voluble, hay alguna pequeña pieza

² Como bien explica la autora Carmen Pardo en su artículo “La escucha de lo virtual: Contextos y des/contextos de Val del Omar”, que forma parte también de este mismo Monográfico.

sampleada de Val del Omar. Pero la verdad es que esos microhomenajes no son lo más importante. Val del Omar forma parte, junto a otras referencias, de nuestro aprendizaje como grupo que hace proyectos audiovisuales. Cada conocimiento lo ponemos en la coctelera así que pensamos que ha afectado mucho aunque no sea solo en lo más evidente. Quizás su idea de LIVE en el PLAT sea lo más importante pero claro, nunca estuvimos en sus sesiones así que también es posible que hayamos caído en imaginaciones interesadas. Eso también puede pasar.

[...] Para nosotros, Val del Omar nos ha aportado un aprendizaje fundamental en torno al ritmo visual en el montaje. Evidentemente Val del Omar pasaba mucho tiempo delante del montaje, hace guiones súper detallados, genera documentación muy concreta de lo que quería pero pensamos que era una cuestión de tecnología. Si Val del Omar hubiera tenido herramientas de composición de imágenes en tiempo real, quizás hubiera quedado un conocimiento más profundo de su obra «live». Agradecemos enormemente que el PLAT esté poniéndose en el lugar que se merece dentro de su obra. Sin querer asemejarnos a su vida/obra la verdad es que siempre hemos soñado con la idea de nuestro propio PLAT, o lo que también llamamos —usando la propuesta que hace Matt Black de Coldcut— nuestro instrumento audiovisual. Ese ritmo visual que necesita un pulso musical siempre está presente en nuestro trabajo.

Por otro lado, el uso de imágenes/poéticas propias de Val del Omar están dialogando todo el tiempo en lo que hacemos [como en Val del Omar | RRS. Radio del Museo Reina Sofía o Los Sonidos de José Val del Omar | RRS. Radio del Museo Reina Sofía]. Aunque ya hicimos un laboratorio junto a Bulos.net y otras compañeras de Granada en torno a su figura [<http://bulos.net/d-e-f-dialogoselectroflamencos-granada-marzo-2013> (consulta a 8.11.2021)], algún día haremos algo explícitamente valdelomariano. No tenemos prisa, hemos colaborado con otra gente que lo ha hecho, incluso hemos probado a hacer desbordamientos apanorámicos, pero sí es verdad es que hay cierto anhelo por profundizar más en su obra.

Como muestra significativa de la actividad de los Voluble, no aludiré directamente a su creación —pormenorizadamente descrita en sus propios comentarios—, sino a una iniciativa tan seminal como Zemos'98, un festival entendido como un encuentro entre la creación artística, plástica y sonora y sus posibilidades efectivas de transformación social que constituyó una oportunidad para generar un discurso disidente y no oficialista desde la provincia de Sevilla y, más tarde, en la propia capital. La edición de 2008 del Festival Zemos'98, titulada de forma genérica *Regreso al futuro* —en la que también puede consultarse un texto que expone la trayectoria del Festival, después de una década <http://equipo.zemos98.org/ZEMOS98-y-su-i-logica-numerica> (consulta a 8.11.2021)—, incluyó la proyección de *Tira tu reloj al agua. Variaciones sobre una cinematografía intuitiva de José Val del Omar* (Tráfico de Ideas 2003-2004), un «documental abstracto» dirigido por Eugeni Bonet, en el que remezclaba materiales inacabados del *cinemista*. La creación audiovisual de Val del Omar fue objeto de reflexión por parte, entre otros, de Bulos.net a través de sus *Diálogos Electro Flamencos - Granada* (2013), en los que también participó Pedro Jiménez, y de Niño de Elche, en el «Mensaje Diafónico» —con videoclip propio, dirigido por el fotógrafo Juan Carlos Quindós.³

A pesar de su extensión, resulta interesante incluir aquí la respuesta de Los Voluble a la primera de las cuestiones formuladas —¿Cómo, cuándo y por qué llegaste a José Val del Omar?—, ya que ofrece una particular genealogía de lo audiovisual:

³ Véase https://www.youtube.com/watch?v=cDsm_yawcxE (consulta a 8.11.2021), que incluye su *Antología del Cante Flamenco Heterodoxo* (Sony 2018).

Probablemente, llegamos a Val del Omar a raíz del disco de Lagartija Nick de 1998. Sobre todo por la curiosidad que en ese momento ya teníamos con las prácticas experimentales. Aunque no tenga nada que ver a priori, en 1998 también salió el single TIMBER, de Coldcut & Hexstatic, y, claro, en la fascinación por esa pieza musical-audiovisual⁴ también tenemos que entender nuestra relación con Val del Omar —lo desarrollamos más adelante en esa idea del ritmo—.

Cuando vimos que aquello era algo de lo que rascar, rápidamente nos encontramos con la exposición Chris Marker/Val del Omar en el CAAC y un pequeño cataloguito de 30 páginas [http://www.caac.es/publicaciones/libros/b_libro16.htm (consulta a 8.11.2021)] donde Esther Regueira nos contaba de cómo Marker había querido que su obra [La obra del cineasta Chris Marker, en el Centro de Arte Contemporáneo (consulta a 8.11.2021)] se presentara junto a VdO...

En esa época ya estábamos empezando con HSS —primer nombre que tuvo Los Voluble— y, sobre todo, con las primeras ediciones del Festival ZEMOS98, así que solicitamos a la Diputación de Granada la edición de Sin Fin —bendito libro/archivo—, y a la Filmoteca de Andalucía, los VHS del Tríptico. Y bueno, en la biblioteca de la Facultad de Comunicación también pudimos encontrar todo lo que había publicado. Gracias a quien en aquel momento nos lo envió todo gratuitamente, pudimos hacer las primeras proyecciones, primero en El Viso del Alcor, jeje.

Las proyectamos en grande y, claro, ya tuvimos que volver ahí siempre, sobre todo porque hay cosas que pasan con Val del Omar, que cuando lo conoces es tan grande que no puedes quedártelo solo para el consumo propio. Surgen preguntas: ¿Por qué sabemos tanto de otros cineastas experimentales y no tanto de este? Hay una especie de vinculación proselitista, al menos por nuestra parte, y de hecho volvimos a proyectar aquella VHS de la Filmoteca de Andalucía con el tríptico, hicimos una proyección en la sala Endanza en Sevilla, sería el año 2002 —porque lo situamos como una especie de homenaje en el aniversario de su fecha de fallecimiento—, y se publicita con cierta soberbia por nuestra parte... En plan: «El “olvidado” Val del Omar por fin se proyecta en Sevilla» [José Val del Omar: un intento de ver-pensar-oir-sentir su obra - Publicaciones ZEMOS98 (consulta a 8.11.2021)] y, jeje, nos llamaron la atención desde la familia y desde la filmoteca porque, probablemente, no teníamos permiso para hacer esa proyección pública. Año 2002, en VHS. Lo volveríamos a hacer.

Más allá —o más acá— del vínculo estético que puede establecerse con una figura como la de Val del Omar, se encuentra el lazo familiar que efectivamente sostiene Piluca Baquera, productora de cine, sobrina nieta del artista y encargada de su legado, que alude obviamente al impacto que supone tomar conciencia de su propia genealogía: «Me ha marcado profundamente, no sería lo que soy sin Val del Omar, me alucina cómo impresiona a los demás pero yo lo siento como algo mío parte de mi ADN, conocer a nuestra familia, los Val del Omar, es entenderle, es difícil de explicar».

Como conclusión parcial a este primer epígrafe, resultan muy significativas las palabras de dos artistas de extraordinaria relevancia —aunque visibilidad dispar— para entender la genética del flamenco contemporáneo: Pedro G. Romero —artista y director conceptual de bailaores como Israel Galván, entre otros— y Llorenç Barber —artista sonoro y activista cultural—. Ambos relatan su forma de llegar a Val del Omar. Pedro G. afirma:

En realidad fue la coincidencia de varias cosas, José Luis Chacón, «Willi», muy amigo de Joaquín Vázquez de BNV producciones estaba haciendo desde Filmoteca de Andalucía y

⁴ Como nos cuentan los propios Voluble: «Sobre Timber que releyendo tiene bastantes más conexiones escribió Pedro esto hace unos años y sigue siendo un super-referente de Los Voluble en lo que tiene que ver con la idea de ritmo visual (los Coldcut intentan jugar todo el rato con la sincronía y Val del Omar con la Diafonía nos enseña precisamente lo contrario a desincronizar para generar un efecto perturbador). Son cosas conectadas». <http://13festival.zemos98.org/Timber-un-experimento-audiovisual> (consulta a 8.11.2021).

Diputación de Granada la edición de sus poemas, películas y otros trabajos y, casi a la vez, cuando Chris Marker, comisariado por Laurence Rassel, presentaba sus trabajos en el CAAC de Sevilla exigió que, a la vez, se mostraran los films de Val del Omar. Por diversas circunstancias conocía los dos proyectos en su gestación y ahí fue que lo conocí y pude acceder tempranamente a su trabajo, a sus archivos de audio por ejemplo, esto fue a lo largo de los años 90.

Por otra parte, Llorenç Barber nos cuenta:

Allá por los años 80', conocí y publiqué ensayos sobre las propuestas musicales de músicos intermedia norteamericanos. En efecto gracias a Arturo Moya, a la sazón director de la AMEE, expliqué aspectos varios de Alvin Lucier (XX), así como de Robert Ashley, a quien conocí —a través de nuestra compañera Bárbara Held—, y con quien colaboré en la puesta en escena de su ópera *Atalanta (Acts of God)* en Madrid, o en el estreno de *Music for Three* en el Festival GREC de Barcelona (1987). Y algo de todo esto —música, transversalidad, tecnología, reflexión— me trajo a Córdoba, invitado para inaugurar con mi campanario de bolsillo, la *Filmoteca Andaluza*. Era el 9 de diciembre de 1987. Y fue en esa visita a la Filmoteca dónde alguien anónimo para mí —las inauguraciones suelen tener esos fértils momentos turbios—, me aclaró las recurrentes alusiones de Enrique Franco —a la sazón director de Radio Clásica de RNE— a la valenciana *Radio Mediterránea* que en 1940 creo un tal Val del Omar y quien bien pronto, en 1944, iba a patentar la *diafonía* un ubicar las fuentes sónicas en el espacio, que iba a dejar envejecido el estéreo del cine comercial propiciando un «aprisionar al espectador entre los puentes de sus melodías».

No en vano ese mismo año, 1944, se publica en Valencia un enigmático y bien preñado de utopías libro titulado *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*, de un desconocido cura músico/inventor pionero, de nombre Juan García Castillejo. Y mucho tienen ambos dos creadores de —sin más— ir más allá de lo que sabemos, («el hombre se halla en los umbrales de un nuevo mundo... Se ha electrificado el pensamiento... El arte necesita estar en *estado de fluidez* para poder vivir... El *aparato autocompositor* encierra posibilidades superiores... Todos llevamos en nosotros un *cinematógrafo...*») escribirá, entre otras mil sentencias, el tal Cura Castillejo) maneras estas de describir el modo en el que Val del Omar tiene su mente cuando realiza —digamos— un «film sinfónico» titulado *Aguaespejo granadino*, en el que inserirá «más de quinientos sonidos entrelazados en una *estructura diafónica* y compuestos al modo de la música concreta», según nos cuenta Miguel Molina (en *Ecos de Arte Sonoro*, Valencia, 2006).

El caso es que, cuando yo en 1969 descubro arrojados en el suelo de una muy popular librería valenciana, una pirámide de viejas y rugosas copias del libro de ese tal Castillejo y, andando el tiempo, lo cotejo con el Val del Omar del *Desbordamiento apanorámico de la imagen* (1957), todo me dice que estamos ante un mismo gen de arte. Un gen que, *suo modo*, ya divisamos en Gómez de la Serna, quien unos decenios antes, más pegados al proponer futurista, nos confesaba que al irse de descansar «dejo abierto mi aparato —esa oreja de todos— para saber cómo respira electrónicamente el aire, cómo bulle su sistema nervioso» (1927).

Con todo, tengo que confesar que mi mayor entrega a Val del Omar se dio cuando descubrí su *Circuito Perifónico*; esto es, su sacar a las calles y plazas más concurrencias de Valencia unos altavoces que regaban de sonidos y mensajes el día a día de los ciudadanos: «[...] nuestro servicio —puntualizará— no es la radio, ni quiere serlo. Actúa sobre el público movedizo de la calle, sobre el que no tiene radio y acaso no lo tenga nunca; sobre el que, teniéndola no dispone de tiempo para oírla; sobre el que, oyéndola, busca solo en ella el regalo y la distracción y huye de la Propaganda. Nuestro servicio actúa a la intemperie y tiene la valentía que exige el tiempo nuevo» (1940).

Y todo ello será alimento que (me) nutre hasta hoy, nuestro gen creador. Claro que un par de novedades se suman y asientan tanto acomodo: a) al dúo Castillejo/Val del Omar, quienes se acercaron allá en la Valencia de los años 40; hubo que sumar el esfuerzo microtonal de otro músico, su nombre, Eduardo Panach Ramos, quien en 1949 publicará un opúsculo titulado *Un Curso de Algorítmico Musical* en el que explicita las mil imaginativas maneras de dividir la octava musical en tercios de tono y haya compuesto a partir de esa base de los 18 sonidos resultantes, regalándonos una música «futurista, perfecta o de la naturaleza», y b) cuando en el 2012, nuestro festival *NITS d'Aielo i Art*, concibe y lleva a cabo un congreso ambiciosamente dedicado a los *100 años de Arte Sonoro Valenciano*. Las publicaciones de sus trabajos vendrán enriquecidas por sendas investigaciones tituladas *Haciendo historia: ¿una genealogía? De la experimentación musical y sonora valenciana. 1922-1983*, y *Un altavoz en las torres: Val del Omar y su paso «sonoro» por Valencia*, firmadas por el musicólogo José Vicente Gil Noé.

3. La disruptión de lo flamenco



Fig. 2. Nube de palabras con los nombres de cada artista y sus respuestas a la pregunta n.º 6: Si VdO fuera un palo flamenco, ¿cuál sería?⁵

Yo le canto a mi baile, para guitarra eléctrica y bailaor (2019)

Para esta acción se requieren dos ejecutantes: el primero se ubica en el escenario a la derecha según mira el espectador, sentado en una silla de enea a ser posible. Sostiene la guitarra y la toca. El segundo se acerca desde el lado izquierdo —siempre según mira el espectador— hacia el centro del escenario y despliega un vocabulario gestual convencido, aunque inicialmente apocopado.

⁵ Resulta sugestivo incluir aquí la respuesta completa de Llorenç Barber: «Los holísticos VERDIALES de muchedumbre y puchero a la lumbre, y con mucho pandero, cimbalillos y castañuelas de palo santo y si se puede con un violín arrastrao. Puro delirio, pues».

Mov. I: El primero desarrolla una improvisación en la que emplea todo tipo de distorsiones, aplicadas manual o electrónicamente, que alteran el sonido convencional del instrumento, alejando cualquier sensación posible de familiaridad. Tras unos minutos, y en un momento determinado únicamente por el consenso entre ambos ejecutantes, el primero arroja la guitarra al suelo y la lanza hacia el borde del escenario, sin que deje de estar conectada a los dispositivos electrónicos de distorsión y amplificación.

Mov. II: El segundo, el bailaor, debe situarse a poco más de un metro de la guitarra y percutir el suelo con sus pies enérgicamente, siguiendo la pauta rítmica de un cante flamenco preseleccionado, de forma que la superficie vibre lo suficiente como para desestabilizar el instrumento y hacer que se mueva. El primero, siempre sentado en la silla de enea, debe manipular el sonido generado por la oscilación aleatoria e imprevisible de la guitarra, que no deja de tambalearse sobre el suelo que palpita al ritmo que marcan los pies del bailaor.

Tiempo: de extensión variable, según establezcan los ejecutantes primero y segundo, aunque con una estructura o combinación de estructuras que permita la distribución en dos movimientos recién descrita.

Sonidos: una escala abierta, extendida e inagotable, policromática, que cubra también un amplio espectro de ruidos, chasquidos, murmullos, *brrrrums*, *cracks*, *pums*, *wah-wahs*, oles y jaleos.

Este texto pretende ser un pequeño atrevimiento por mi parte: tomando el ejemplo de aquellas indicaciones que artistas como Juan Hidalgo y Mauricio Kagel concebían como partitura para la interpretación de sus piezas *Roma dos pianos* (1963) o *Repertoire* (1970) respectivamente, describimos parte del proyecto *Yo le canto a mi baile*, llevado a escena por el bailaor Andrés Marín y el guitarrista Raúl Cantizano, junto con la batería de Daniel Suárez, en el Festival Flamenco Madrid de 2019. En esta remezcla no busco legitimar una práctica artística como el flamenco a través de los rudimentos adscritos convencionalmente a la música académica contemporánea —cultural e historiográficamente más apreciada—, sino descifrar una genealogía flamenca francamente ignorada: la que se nutre de una raíz arriesgada y expansiva que incluye el arte de acción y otras tendencias de lo experimental sonoro.

Efectivamente, en un momento de *Yo le canto a mi baile*, Cantizano lanza la guitarra al suelo y la desliza unos metros lejos de sí mismo. La vibración que el bailaor provoca cuando sus pies percuten la tarima siguiendo el compás de un martinet provoca que el instrumento se mueva y genere un sonido que el guitarrista manipula y distorsiona desde la silla, a través de su pedalera, en la que integra *loops* y *delays* de distinto calibre.

Este gesto condensa una actitud sonora que es preciso vincular con una tendencia evidente hacia lo experimental. Marín incorpora a su memoria corporal un catálogo de gestos, acciones y decisiones estéticas influidas por un cuadro musical cada vez más complejo y por un marco poético y conceptual en el que convergen por igual la atracción por el cante canónico, el interés por la danza y la *performance* contemporánea y el arte sonoro. *El Alba del último día* (2006) es un ejemplo paradigmático en este sentido, ya que muestra una dimensión sonora que trasciende lo convencional, sobre todo en el uso de secuencias pregrabadas y de una campana muda —proyectada en vídeo—. Un paso más en esta dirección lo encarna *El cielo de tu boca* (2008), donde incluye la participación de Llorenç Barber. Su inclusión aporta no solo el uso disruptivo de un repertorio amplísimo de campanas —instrumento emblemático para el compositor valenciano— que forman parte también de la propia coreografía, sino también y sobre todo, su aparato discursivo y performativo como protagonista y pionero del arte sonoro en la escena española del último cuarto del pasado siglo XX. Desde ese momento, el bailaor reafirma y normaliza una tendencia experimental

hacia la expansión de las posibilidades sonoras que ofrecen tanto los instrumentos de los que decide acompañarse como su propio cuerpo. Así ocurre en *Tuétano* (2012), *D. Quixote* (2017), *Bacterias* (2019), el ya citado *Yo le canto a mi baile* (2019) o en *La Vigilia Perfecta* (2020). De hecho, y como él mismo nos explica:

Yo conocí a José Val del Omar a través de Salud López, porque empezamos trabajando sobre *El Cielo de tu boca*, en la que trabajaba con las campanas de Llorenç Barber. Siempre como un referente visual, su imaginario [...] recogemos su espíritu y esa forma de ver la combinación entre música, audiovisual, el concepto de la vida, lo escultórico, la madera, lo religioso y lo profano [...] Ahí empecé a adentrarme en *Aguaespejo granadino*, que también utilizamos colores y fragmentos para la luz [...], con algunos pasajes de Vicente Escudero.

Marín declara tres elementos que capta del cineasta granadino:

[...] el ritmo al manejar la secuencia tanto en el sonido musical como en la voz y la dinámica de las imágenes; la convivencia entre la tradición y la modernidad, como adelantado a las nuevas tecnologías —aunque fue poco comprendido—, la aplicación de la convivencia de lo viejo con lo nuevo y la abstracción de lo sonoro.

Asimismo, cuando se trata de identificar cómo le ha afectado conocer la obra valdelomariana, el bailaor afirma:

Atajar y abstraer lo popular para encontrar nuevos caminos, haciendo combinaciones que casi no conviven pero conviven. Él es el maestro en eso. Él te da herramientas para encontrar tu propio ser en diferentes capas: lo popular, la abstracción, lo visual, lo dinámico, lo futurista, lo surrealista, es casi una ficción con mucho arte, peso y contenido, no es una ficción gratuita. Es una ficción de una necesidad del ser y del yo —o el no yo—, o el ser y el no ser. Esta contradicción me gusta. Siempre voy hablando de él y se lo voy introduciendo a otras personas. Es un desconocido. Mi gen Val del Omar sería la unificación de diferentes materias, expresiones, necesidades, tiempos, conceptos y cómo conviven entre sí. La hibridación o convivencia entre ellos.

En *Yo le canto a mi baile* intervenía también, y no de forma gratuita, Raúl Cantizano, un guitarrista poco habitual, no solo por la capacidad que muestra para adoptar identidades adscritas comúnmente a géneros musicales distintos entre sí, como el rock progresivo y el flamenco, sino también por su habilidad para disolver y hacer evidente la ficción que esta distinción supone e incorporar técnicas de interpretación extendidas al acompañamiento flamenco canónico. Cantizano, miembro del colectivo cultural La Casita⁶ y fundador del colectivo *Bulos.net. factoría experimental entre el flamenco y otras prácticas artísticas*, junto al artista y activista cultural Santi Barber, ha desarrollado toda una paleta de recursos técnicos y tecnológicos que aportan una lectura radicalmente nueva para la guitarra flamenca. Así se puede observar precisamente en su registro discográfico *Guitar Surprise. Mito y Geología del Cante* (Telegrama Cultural 2017) y en el más reciente *Zona acordonada* (La Castanya 2021). Para Cantizano, volviendo al gen VdO que estamos describiendo, hay que tener en cuenta:

Su manera de enfocar la creación desde una técnica y un lenguaje poco convencional, muy experimental, sin prejuicios. Su sensibilidad a la luz y la forma para generar el ritmo

⁶ «Un burdel de arte y arquitectura que teníamos en la calle Joaquín Costa. Surgió un año (1994) como una extensión radical de alumnos de la escuela de arquitectura, luego [...] se despolitizó de la escuela y entraron otras personas», en conversación personal el 23 de agosto de 2019.

cinematográfico, y su intención de hacernos atravesar el espejo desdibujando los límites que separan la imagen proyectada y la realidad, también con la integración del sonido en el espacio. Es una invitación a la inmersión de los sentidos en su película. De alguna forma, nos ha enseñado que la manera de conseguir otras formas de expresión está ligada a la experimentación, al laboratorio, a la prueba y error, a conectar elementos sencillos que hackean el proceso para conseguir desplazar el resultado. La memoria, el archivo, la papelera de reciclaje.

Andrés Marín citaba a la coreógrafa y directora de escena Salud López como fuente de contacto con Val del Omar. Para ella, el artista granadino nos muestra «la libertad, el conocimiento alquímico, la transmisión del conocimiento, el AMOR [sic.] por la creación, por la experimentación y la búsqueda de lo oculto».

Por su parte, el bailaor Juan Carlos Lérida, también figura fundamental de la escena flamenca experimental y contemporánea, observa en Val del Omar los 3 elementos que siguen: «espiritualidad, sentido del humor, ritmo». Asimismo, Lérida se expresa así cuando responde a la forma en que le ha afectado la obra del cinemista: «Al sentir cobijo con su abstracción sobre temas populares, religiosos y culturales me permitió más seguridad en confiar en mis propias abstracciones. Me ayudó a establecer sincronías entre mi imaginario y mi conocimiento sobre el flamenco». De hecho, su particular gen VdO se manifiesta «en observar en el paisaje y en los gestos cotidianos la sincronía entre rítmica y sacralidad. Esa sincronía traspasarla a mi práctica coreográfica y pedagógica».

4. Actitud experimental: atravesadxs por Val del Omar

Creo en los ruidos de la calle, creo que se pueden abrir los puentes de las melodías, creo que frente a la gloriosa e insuperable construcción musical de ideas y sonidos abstractos de la *Quinta sinfonía*, el *documental* acústico de acciones y sonidos concretos solo aguarda el numen capaz de concretar lo cotidiano, para elevarse en armonía, hoy asimilable y popular y, por lo tanto, más eficaz. (Pardo 2)

Sin duda, es la actitud experimental, «las visiones, la curiosidad infinita, la experimentación, el desbordamiento y la búsqueda sin fin» —en palabras de María Cañas— lo que atrae del artista granadino y, al mismo tiempo, lo que comparte con él cualquier artista que se acerque a su obra. En Val del Omar encontramos una postura radicalmente arriesgada en un contexto político e ideológico que no debe observarse de manera monolítica o maniquea, sino a través de una extensa escala de grises. La forma en que cada cual llega a su figura es muy significativa de su carácter poliédrico y multidisciplinar. Óscar Martín nos cuenta:

Por el año 2012, estaba trabajando en una serie de piezas sonoras con una técnica experimental que denominaba «transcodificación» y que consiste en transformar en audio otro tipo de materiales digitales, más tarde se han llamado a estas técnicas *datamoshing* muy ligado al *glitch art*. Jose Luis Espejo me invitó a crear una pieza para la Radio del Museo Reina Sofía y a trabajar sobre la colección visual del museo. En este proceso, tuvo un *click* y de alguna manera crucé esta práctica de «transcodificación digital» y una idea de un proyecto que había leído de VdO. La idea de VdO era la de crear una máquina que descompusiera y recompusiera toda la historia del arte español en haces de luz y color, un proyecto que no llegó a realizar. Para esta pieza, utilicé todo el archivo visual y, mediante unos procesos casi de alquimia algorítmica y *glitch*, fui transformándolos en sonido.⁷ En mi práctica, siempre tiendo a colocarme o a entender el arte con una alta dosis de experimentación en diferentes

⁷ <https://radio.museoreinasofia.es/oscar-martin> (consulta a 8.11.2021).

dimensiones; desde lo conceptual, lo tecnológico y el propio código/lenguaje «musical» o sonoro y asumiendo siempre riesgos en ese sentido. Buscando crear entornos sonoros y lumínicos que nos desborden y nos hagan resonar en otro tipo de frecuencias que de alguna forma modifiquen nuestra conciencia.

La actitud experimental, es decir, en estado de prueba constante, atraviesa la obra de Val del Omar, pero también lo hacen la memoria y el archivo. De hecho, es este el primero de los elementos que atraen a Los Voluble:

La idea de archivo vivo, de película que no termina, de momento/acontecimiento en eterna variación. Esa idea nos conmovió porque ofrece, casi que de manera natural, la idea de que su obra es un archivo apropiable. Eso luego, con las magníficas recuperaciones que se han hecho del PLAT [Siglas de Picto-Lumínica-Audio-Táctil] gracias a la labor del Archivo José Val del Omar o la tesis de Javier Viver poniendo en valor el archivo sonoro ha sido una constatación de que la obra más importante de Val del Omar es su archivo o lo que hemos comentado con mucha otra gente, y que también mantiene Eugeni Bonet como idea, que es un VideoJockey, que si hubiera conocido la tecnología que luego se desarrolló para el vídeo en directo él estaría ahí.

Otro elemento fundamental es su relación política con la educación. Se ha contado largo y tendido su relación con las Misiones Pedagógicas pero lo que más interesante nos parece no es tanto la labor misionera, que tiene sus pros pero también su mijita de condescendencia, sino la conmoción que le provoca la llegada de la imagen proyectada a pueblos donde no había ni electricidad. Esa conmoción Val del Omar descubre claramente que es manipuladora y se sitúa, en sus escritos y pensamientos, a muchas de las cosas que luego hemos tenido muy claras sobre la manipulación mediática. Esa idea de que la educación necesita ser también audiovisual, sus propuestas de incluir cinetecas en las aulas... a día de hoy sigue siendo una batalla perdida. En ese sentido vemos en sus películas y sus propuestas una forma muy evidente de NO hacer un cine con las costuras perfectas. Recurrir a otros imaginarios visuales y sonoros es una forma de no dejarnos sentados en la silla adormecidos. Para nosotros esto es clave... es usar la variación / el F.X. —siguiendo a Pedro G— como una herramienta de sacudida (física y psíquica) para demostrarnos a nosotros mismos y al público el poder de lo audiovisual.⁸

El tercer elemento es su relación con lo popular —y ahí podemos meter el flamenco— con una trepidante intención experimental. La mirada a la Alhambra o al museo nacional de escultura de Valladolid son miradas que inspiran amor, curiosidad y sobre todo un concepto de lo que nos es propio, de lo que nos pertenece, de lo que es popular. Suponemos que hay muchas más ideas de lo místico y de lo universal en la propuesta de Val del Omar, pero a nosotros nos lleva a pensar en un material cercano, cuidadoso y que va más allá de los tópicos. Con la mirada de 2021 es fácil entender todo esto, porque hay muchos ejemplos de esta recuperación desprejuiciada o transversal de lo popular, pero a principios de los 2000 no había tantos referentes que trataran lo popular con esta grandeza experimental, ¿quizás Vostell? La verdad es que para nosotros fue como un alumbramiento en un momento en el que lo que encontrabas como referentes todo era de fuera. Quizás responde a nuestro aislamiento de pueblo de Sevilla que, aunque quiere estar al día, no puede ir cada vez que quiera a los lugares donde se produce la cultura contemporánea.

Mientras tanto, para Llorenç Barber, VdO destaca:

⁸ Como nos cuentan Los Voluble: «El texto que escribe Pedro Jiménez en el catálogo de Val del Omar de la expo del Reina Sofía va sobre eso y la idea de la diafonía como una solución democrática a la manipulación Televisiva nos parece de una genialidad supina». Véase Educación Expandida // La intuición como Vórtice. Las propuestas pedagógicas de José Val del Omar.

- a) cultivando la peligrosa anomalía del *desborde*.
- b) No desdeñar la potencia transformadora de *lo poético*, sea lo que fuere ello.
- c) Ciencia/técnica/rigor sí, pero con los pies en el barro, en el locus, en lo terrenal.
Transformando praxis. Afirmando y consolidando lo que percibí en futurismos, dadaísmos cage fluxus/zaj en Bernaola/Barce, pero también en Ligeti, Kagel, Max Neuhaus, Murray Schafer, Bill Fontana, Carles Santos...

Si volvemos la mirada hacia la obra de Pedro G. Romero, resulta de interés subrayar su idea de Val del Omar como figura que legitima una propuesta experimental y radicalmente flamenca:

En realidad, el alcance de los collages sonoros que yo he usado, por ejemplo, tiene otra genealogía: el lekeitio de Mikel Laboa, por ejemplo, amén de la vanguardia moderna europea, o los experimentos del tropicalismo brasileño, por ejemplo. En la posibilidad de que esos «experimentos» pudieran estar conectados con el flamenco, Val del Omar es un gran legitimador, desde luego. Quizás hay una pieza que hice para el estudio de Gaudí quemado por los anarquistas en 1936 que, dicen los que lo escucharon, encontraban muy presente a Val del Omar, pero yo no fui muy consciente.

La actitud experimental también es compartida por un artista paradigmático del rap contemporáneo como Erik Urano, una voz aparentemente alejada de las figuras que vengo citando hasta ahora en este texto pero que proyecta a Val del Omar hacia la escena de las músicas populares urbanas, entre las que también se encuentra lo flamenco. Entre otros ejemplos posibles, es sencillo localizar en el álbum *Neovalladolor* (Sonido Muchacho 2020) el tema «Neo VdO», en cuyo inicio se cita al cineasta, en la voz editada de Niño de Elche:

Nos dirigimos a una época de comunicaciones simultáneas
Post-industrial, post-literaria, post-individualista, post-civilizada...
Que provocará una nueva confraternidad universal
Desideologizada, electrónica, neotribal...
Vengo de Valladolor
El tiempo es verdugo y amante
El viento empuja mis circuitos y a mi piel de Goretex
Silbo si esas luces paran
Ey, Houston, agua-agua
Trago el humo y grabo si veo que se portan muy raras
Ey, Cooper ¿cómo vas?
Saldo mis pellas en K-Pax
Fobias y esas mierdas fallan, si hago puff y clap-clap
Ya seguí al conejo blanco y lo reprogramo en chándal
Desde un banco al Heavy Falcon y luego vuelta atrás
Más tienes, más das... matemáticas de Dios
Ya busqué mi fé en el caos, ya encontré mi flatline
Hoy soy todo corazón y cable, tranquilo y frío
Tengo el plano de la celda, me escaparé en invierno
Ah, sobre esas luces de arriba, eh? Tú sabrás
Yo solo estoy sentado aquí, como Dizzee Ras
Ah, sobre esas luces de arriba, eh? Tú sabrás
Yo solo estoy sentado aquí, como Dizzee Ras

«Neo VdO» materializa además lo que el propio Urano comenta cuando expresa cómo se manifiesta el gen VdO del que vengo hablando:

Creo que se manifiesta en el tratamiento técnico tanto de las voces como de los paisajes sonoros de los que me rodeo y en la necesidad de vertebrar una propuesta completamente transversal, siempre en torno a la creación musical pero agregando distintos factores experimentales que enriquezcan la visión «futurista» que pretendo mostrar.

Como era de esperar, en el ámbito estrictamente visual encontramos dos ejemplos muy vinculados a esta escena experimental que venimos describiendo a través de la palabra escrita de sus propios protagonistas. Carlos Mejías —más conocido como Carlos VJ— y Juan Carlos Quindós —ligado a Urano y Niño de Elche, entre otros—, ambos artistas de la imagen, se acercan a la obra de Val del Omar desde perspectivas distintas, aunque íntimamente relacionadas. Mientras que Carlos VJ subraya: «Su tratamiento de la luz, su experimentación en el campo sonoro y su alma de investigador reflejada en toda su obra», Quindós se detiene:

Primer, una gran intuición plástica, relacionada con su profunda creencia en el poder transformador de la imagen. Segundo, transversalidad y apertura de fronteras en todo lo que tiene que ver con la técnica que es necesaria para llevar a cabo esas imágenes. En tercer lugar, valentía y confianza en el mensaje y en el modo en el que este es lanzado, sin apenas concesiones, logrando obras de gran coherencia formal y gran impacto emotivo.

Asimismo, y si prestamos atención al peso valdelomariano en la obra de Quindós, como él mismo explica:

Supongo, de forma inconsciente, mucho, no solo por el poder hipnótico de sus imágenes sino por la inteligencia y visión que destilan sus textos, y que dan toda una base conceptual y casi espiritual para entender su trabajo. Su carácter transfronterizo y su condición de cierta independencia autodidacta y autonomía creativa creo que casan bien con mi propio carácter como «hacedor de imágenes».

5. Conclusiones: ¿Qué le dirías hoy?



Fig. 3. Nube de palabras con la respuesta a la pregunta n.º 5: Escribe un sinónimo de *JoséValdelOmar* (así entendido como único vocablo).

Aunque pueda resultar acrítico, he formulado la pregunta que aparece en el título de esta última sección como parte del diálogo que cada artista establece con sus referentes estéticos y técnicos. José Val del Omar es, sin duda, una figura decisiva para entender la raíz experimental de la práctica audiovisual en nuestro país en cualquiera de sus géneros, desde el videoarte a las músicas populares urbanas. La nómina de artistas entrevistadxs es sin duda parcial y solo una posibilidad entre las múltiples que podrían darse al analizar la resonancia valdelomariana en la creación actual.

En este artículo, he intentado recoger la huella de la propuesta poliédrica de Val del Omar en algunas de las figuras más significativas de la escena audiovisual española actual y experimental. Para ello, he realizado catorce entrevistas a otrxs tantxs artistas que se han expresado de manera honesta y crítica. El resultado no es tanto un análisis sistemático de la obra valdelomariana sino una muestra que pretende ser casi axiomática de la profundidad que alcanza hoy su pensamiento y su creación, por paradójica y contradictoria que fuera su propia vida. Según han podido comprobar en las respuestas ofrecidas, dicho alcance se traduce fundamentalmente en una entusiasta admiración por el pionerismo técnico de Val del Omar y en una apasionada devoción por la mística vital y la ética experimental de su pensamiento artístico.

Como aserción final, ofrezco las respuestas concedidas por cada unx de lxs artistas entrevistadxs a la última pregunta formulada: ¿Qué le dirías hoy?

Llorenç Barber: «Nos urgen un manojo de VdO globales como él, que creen desde lo transversal, lo inusitado, lo místico, lo que traspasa lo real...».

Erik Urano: «Le diría que gracias, pero más que por su obra y su tremenda influencia en la sombra —que también—, por su visión cooperativista y desinteresada del arte y el ser humano, y su continua búsqueda y exploración por el avance y crecimiento de ambos».

Ángel Arias: «“Impere tu gravedad y no la mía”: sé que andamos sin pies ni suelo, pero aplástate aquí un rato, maestro».

María Cañas: «Muchas gracias, maestro visionario».

Pedro G.: «Sic».

Raúl Cantizano: «¿Vamos a tu estudio o al mío?».

Juan Carlos Lérida: «¿Qué te hizo mantener la fe en tu trabajo?».

Juan Carlos Quindós: «Me parecería más interesante oír lo que él nos diría hoy, a la luz de que muchas de sus intuiciones proféticas sobre la sociedad electrónica han sido cumplidas al menos parcialmente. Supongo que lo vería con una mezcla de inmensa fascinación y gran frustración por la oportunidad perdida».

Los Voluble: «¿Nos pasas esos archivos?».

Carlos VJ: «Aunque suene a tópico pero un: “¡Gracias Maestro! Te debemos tanto...”».

Salud López: «Conversaríamos sobre magia y la experiencia pedagógica en creación».

Piluca Baquero: «¿Dónde vamos?».

Óscar Marín: «Gracias por todo su legado, y por ser un pionero. Y sería todo un lujo poder conversar con él y hablar de sus inventos e ideas, y que te las explicara de primera mano. Me daría también mucha curiosidad hablar con él de toda la tecnología digital actual y ver cómo la entendería o qué se le ocurriría hacer con ella».

Andrés Marín: «Gracias por tu trabajo y por habernos aportado un imaginario lleno de mundos, de universos, de posibilidades, de cultura popular, de tradiciones, para que aparezca él: “alégrate de poder ser”».

Niño de Elche: «Sigue haciendo».

Referencias

- Agredano, Rafael. “Titanlux y Moralidad”. *Figura. Revista Sevillana de Arte y Creación*, n.º 0, 1983, pp. 9-12.
- Beckett, Samuel. *Film*, con prólogo de Jenaro Taléns. Barcelona: Tusquets, 1975 [1967].
- García Lorca, Federico. *Juego y teoría del duende*, estudio y edición crítica anotada de José Javier León, con prólogo de Andrés Soria Olmedo. Sevilla: Athenaica, 2018.
- González Manrique, Manuel Jesús. *Val del Omar: el moderno renacentista*. Loja: Fundación Ibn al-Jatib de Estudios y Cooperación Cultural, 2008.
- González Osuna, Yolanda. “Poética mística sin relojes ni esquinas: análisis de la obra “Aguaespejo granadino” de José Val del Omar”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- Gubern, Román. *Val del Omar, cinemista*. Granada: Diputación de Granada, 2004.
- Llano, Rafael. *La imagen duende: García Lorca y Val del Omar*. Valencia: Pre-Textos, 2014.
- Pardo, Carmen. “Un nuevo mundo en el sonido Val del Omar”. *MASE. Historia y presencia del arte sonoro en España*, febrero de 2014, sin paginar.
https://sxpweb.files.wordpress.com/2014/03/un-nuevo-mundo-en-el-sonido-val-del-omar_c2a9carmen_pardo_en-es.pdf. Acceso 14 diciembre 2022.
- Tranche, Rafael R. *Vórtice Val del Omar: más allá de la pantalla*. Granada: Diputación de Granada, 2020.
- Van Tongeren, Carlos. “Genealogía y memoria en el cante de Enrique Morente”. *Estamos vivos de milagro. 10 años después de Enrique Morente*, coordinado por Pedro Ordóñez Eslava, Granada/Sevilla: Editorial Universidad de Granada/Editorial Universidad de Sevilla, 2020, pp. 55-74.



LUGÁN: ARTE, TECNOLOGÍA Y EROTISMO

Aitor Merino Martínez
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 02/05/2022
Fecha de aceptación: 18/02/2023

Resumen

A lo largo de este artículo analizaremos cuáles fueron los elementos que convirtieron a Luis García Núñez —pintor constructivista— en LUGÁN —creador de objetos audio-viso-táctiles—. Una de las principales características de la producción de LUGÁN fue su oposición al régimen ocular-centrista, por lo que a lo largo de su carrera exigió al público emplear no solo la visión en la contemplación de sus creaciones artísticas, sino también el oído, el tacto, e incluso el olfato. Para ello, fue fundamental la incorporación en sus esculturas tanto de elementos tecnológicos como de la electricidad misma. Por otro lado, 20 años antes de que Nicolas Bourriaud expusiese los principios de la estética relacional, los trabajos de LUGÁN buscaban ya la creación de un vínculo no solo con el público, sino también entre el propio público.

Palabras clave: Multisensorialidad, estética relacional, escultura sonora, tecnología.

LUGÁN: ART, TECHNOLOGY AND EROTISM

Abstract

Throughout this paper we will analyze which artistic elements turned Luis García Núñez —constructivist painter— into LUGÁN —creator of audio-visual-tactile objects—. One of the main characteristics of LUGÁN's production was his opposition to the ocular-centric regime, so throughout his career he demanded the public to use not only their vision in the contemplation of his artistic creations, but also their hearing, touch and smell. To that end, the incorporation in his sculptures, of both technological elements and electricity itself, was fundamental. On the other hand, 20 years before Nicolas Bourriaud's relational aesthetics, LUGÁN's works already sought to create a link not only with the public, but also among the public itself.

Keywords: Multisensoriality, Relational aesthetics, Sound sculpture, Technology.

Sumario

1. Introducción.....	71
2. De origen pintor.....	71
3. El cooperativismo y el trabajo grupal.....	73
4. Centro de cálculo.....	73
5. Oído, tacto y olfato.....	75

6. Un arte relacional.....	76
6.1. <i>Los Encuentros de Pamplona</i>	78
7. Conclusiones: una concepción erótica.....	79
Agradecimientos.....	80
Referencias bibliográficas.....	81

1. Introducción

Resulta cuanto menos sorprendente la escasa presencia de LUGÁN (Madrid, 1929-2021) en la bibliografía española. Su nombre aparece referenciado en un puñado de catálogos de exposiciones, aunque de manera puntual y sin la pretensión de analizar en profundidad su obra. La única excepción de relevancia académica que podríamos reseñar sería la tesis doctoral defendida por Juan Gallego Garrido en 2004, *Los orígenes de la relación entre el arte y la tecnología en el arte español del siglo XX: Lugán*, dirigida por el pintor José María Cuasante. No ha sido escrita tras ella ninguna otra investigación que aborde el estudio de la producción reciente de LUGÁN, pero tampoco análisis alternativos o relecturas de su trabajo previo.

De no ser por la gran labor de recuperación histórica emprendida por la galería José de la Mano de Madrid,¹ no conoceríamos siquiera su trabajo, puesto que apenas está presente en las colecciones de los museos españoles. Tampoco se le ha dedicado una exposición retrospectiva ni se ha publicado catálogo razonado de su producción. Tanto la obra como la vida de LUGÁN siguen siendo desconocidas, y su reciente fallecimiento pasó desapercibido para la mayoría de medios de comunicación con la única excepción del monográfico que le dedicó el programa de Radio Clásica *Ars Sonora*. En 1975, Ceferino Moreno definía a LUGÁN como «un maestro, una persona que ha de ser un indispensable punto de partida para las investigaciones de muchos» (Moreno 46), un punto de vista que la historiografía artística española ha demostrado no compartir. El objetivo principal del presente estudio es reivindicar su figura y analizar el impacto que tuvo su producción en el incipiente arte sonoro español.

2. De origen pintor

A principios de la década de los 50, Luis García Núñez inició sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, el Círculo de Bellas Artes y el Casón del Buen Retiro. Allí realizaría sus primeras exposiciones colectivas e individuales y entablaría amistad con Elena Asins, Julio Plaza, Onésimo Anciones, Miguel Pinto, Manuel Prior y Víctor Ventura, con quienes crearía en 1962 el colectivo artístico *Castilla 63* (fig. 1). Como sucedía de manera habitual en estos grupos de vanguardia, Castilla 63 no se hubiese podido desarrollar sin el sustento teórico del crítico de arte Carlos Antonio Areán y el impulso económico de Luis Agosti Romero. Al igual que otros colectivos coetáneos como Equipo Realidad o Grupo Hondo, Castilla 63 proponía una estética alejada del informalismo predominante en el arte español. No obstante, se trataba de un grupo muy heterogéneo, cuya producción no parecía guardar ninguna similitud más allá de un uso expresivo del color: mientras Onésimo Anciones desarrollaba un trabajo figurativo que bebía de la herencia goyesca y solanesca, Manuel Prior proponía una pintura naïf de fuerte carácter decorativista; por su parte, Miguel Pintó se especializó en el paisajismo fovista, y

¹ La galería José de la Mano de Madrid se ha caracterizado por la recuperación de figuras y propuestas artísticas olvidadas por la historiografía hegemónica. En 2015 dedicó una exposición individual a las esculturas presentadas por LUGÁN en la Bienal de São Paulo de 1973, mientras que en 2019 dedicó otra exposición a su producción pictórica. También es habitual la presencia de obras de LUGÁN en el stand que la galería presenta cada año en la feria de arte contemporáneo ARCO.

García Núñez y Julio Plaza desarrollaron una amplia producción cercana al cubismo. Si algo unía a sus integrantes era su deseo de irrumpir en la escena artística madrileña, y para ello era necesaria una carta de presentación. Castilla 63 fue la nomenclatura bajo la cual estos siete jóvenes artistas se parapetaron para exponer en la Sala Amadís, el Ateneo o la Galería Biosca, a las cuales siguieron otras muestras en Barcelona, Oviedo, Algeciras y Segovia. No obstante, dadas sus diferencias de criterio, Castilla 63 se disolvió apenas tres años después.



Fig. 1. De izquierda a derecha: Víctor Ventura, Manuel Prior, Luis García Núñez, Elena Asins, Julio Plaza y Miguel Pinto. Fotografía tomada el 4 de septiembre de 1963. Colección de Isabel Pinto.

En 1966, Luis García Núñez viajó hasta La Haya para ver la gran exposición retrospectiva de Piet Mondrian organizada por el Gemeentemuseum. Si analizamos su producción, comprobaremos cómo las composiciones cubistas dan paso a obras más austeras creadas a partir de retículas monocromáticas. Al igual que Mondrian, Luis García Núñez introdujo formas de tonos azules, rojos o amarillos que contrastaban con el fondo grisáceo y aportaban a la obra cierta luminosidad en estas composiciones de los años 60.

A principios de 2020, la galería José de la Mano recuperó 14 obras realizadas por Luis García Núñez en la década de 1960. En cinco de ellas resultaba llamativa la forma en la que los pigmentos se disponían sobre el lienzo, con unas degradaciones que sugerían la utilización de un aerógrafo (fig. 2). No obstante, según nos aclaraba el propio autor, estas fueron realizadas con una bomba manual de fumigar plantas, rellena de pintura para conseguir un aspecto menos preciso y más irregular. Todo ello hacía de Luis García Núñez un artista innovador que, en su empeño por renovar la estética española, no dudaría en utilizar artefactos ajenos al campo de la creación artística. Aquellas aparentemente intrascendentes bombas de riego marcaban el inicio de una carrera inconformista e interdisciplinar.

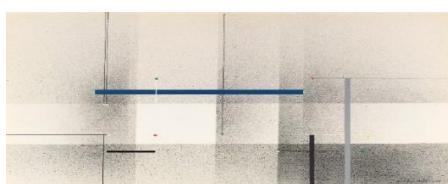


Fig. 2. *Sin título*, 1966, tinta y toques de gouache sobre papel. Cortesía de la Galería José de la Mano.

3. El cooperativismo y el trabajo grupal

Según relataba Ignacio Gómez de Liaño, cuando hacía autostop para llegar a París, se detuvo un Citroën dos caballos en el que viajaban Elena Asins, Julio Plaza y Luis García Núñez. Los cuatro habían coincidido semanas atrás en la Galería Juana Mordó con motivo de la *Exposición Internacional de Poesía Concreta y Semiótica*. Durante aquel viaje se percataron de los intereses comunes que tenían, por lo que en otoño de 1966 decidieron crear conjuntamente la Cooperativa de Producción Artística y Artesana. Al grupo se sumó Eusebio Sempere —al que también habían conocido en aquella exposición de Juana Mordó—, Rafael Leoz, Fernando López-Vera y los hermanos Enrique y Manuel Quejido (Gómez de Liaño, “La mano” 66).

Liaño, que ya había tenido varias experiencias colectivas decepcionantes, describía, por ejemplo, su colaboración previa con Julio Campal en el colectivo Problemática 63 de manera traumática:

Me separé muy pronto de Campal, seguramente a finales del 66. Por supuesto, había rencillas tremendas; cosas que nunca me perdonaron cuando yo, en realidad, lo que reclamaba era mi libertad. Campal era muy absorbente y le encantaba atribuirse el liderazgo. (Gómez de Liaño, “Palabras” 123)

Por este motivo, la Cooperativa nació como una agrupación horizontal, sin figuras autoritarias, donde pintores, poetas y arquitectos colaboraron para la creación de trabajos interdisciplinares. Los proyectos de sus integrantes se materializaron en exposiciones como *Signo y Forma* (Valladolid, 1967), *Rotor internacional de concordancia de artes* (exposición itinerante, 1967), *Letras Imágenes Texto* (Madrid, 1968) o *I* (Sevilla, 1969). Organizaron igualmente el Seminario de información lírica de vanguardia en la Universidad Complutense de Madrid (1967) y dos ciclos de conferencias en el Instituto Alemán. No obstante, la ausencia de un mecenas, y la denegación de varias subvenciones solicitadas, hizo que la Cooperativa terminase desapareciendo en 1969. En una carta de despedida publicada por el diario *Madrid* el 11 de julio de 1969, Liaño, López-Vera y Francisco Salazar afirmaban: «Al hacer este balance es nuestra opinión que la Cooperativa equivocó su trayectoria cuando decidió seguir adelante sin haber logrado fondos económicos» (Fernando López-Vera *et al.* 10).

No obstante, en aquella acta de defunción, los tres autores insinuaron que, además de los problemas económicos, habían existido ciertas desavenencias internas al afirmar que algunos integrantes se unieron a la Cooperativa «pensando solo en un fantástico beneficio personal» (Fernando López-Vera *et al.* 10). Tal vez, el origen de esos desencuentros estaba en el protagonismo que se dio a la poesía experimental en todas las actividades organizadas por la Cooperativa, en detrimento de las propuestas plásticas, arquitectónicas y musicales. Artistas como Luis García Núñez no encontraron en la Cooperativa el espacio idóneo para la difusión de sus planteamientos artísticos, pero sí se sirvieron de ella para el afianzamiento de ciertas amistades que fueron fundamentales durante el resto de su trayectoria. Además, la convivencia con arquitectos, músicos y escritores le introdujo en una dinámica de trabajo interdisciplinar y multisensorial que influiría en sus sucesivos trabajos.

4. Centro de cálculo

Afirmaba Gómez de Liaño, no sin cierta ironía: «No sé exactamente qué hizo LUGÁN en el Centro de Cálculo» (Díaz Urmeneta 131). Los intereses artísticos de LUGÁN, al menos hasta el momento, giraban en torno a la práctica pictórica, por lo que el propio autor no veía ninguna utilidad a aquel ordenador donado por IBM. Afirmaba: «Acepté la invitación, pero puse como

condición que yo no iba a hacer ningún programa informático» (Aramis, *Del cálculo* 126). El software no despertaba en LUGÁN el más mínimo interés, pero sí el hardware, por lo que él solicitó, por recomendación del técnico de IBM Mario Fernández Barberá, trabajar en el almacén y desguace de ordenadores.

Al entrar en aquella nave diseñada por Miguel Fisac, encontró a un par de jóvenes destruyendo a martillazos las carcásas y los componentes desechados. Como técnico de Telefónica, trabajo que llevaba desempeñando una década, todos aquellos elementos le resultaban inspiradores:

Las máquinas, los motores, todo aquello por lo que transita la electricidad, me produce una sensibilidad al percibir no solamente el calor o el voltaje que tienen cuando están funcionando, sino también el que conservan y desprenden al tocarlos después, haciéndonos pensar que todavía están vivos, que todavía pertenecen al mundo en el que vivimos. Tengo respeto a todo aquello que ha hecho un servicio dentro de la construcción para la que estaba destinado, que conserva, además de su belleza intrínseca como elemento plástico, algún residuo de aquel servicio que estaba prestando. (Aramis, *Del cálculo* 126)

Por este motivo, desde 1967 LUGÁN centró sus esfuerzos en prolongar la vida útil de toda clase de componentes electrónicos, funcionasen o no. Por ejemplo, a lo largo de 1970 construyó numerosos collages bidimensionales ensamblando componentes desechados que recordaban lejanamente a sus composiciones pictóricas constructivistas inspiradas en la obra de Mondrian (fig. 3).



Fig. 3. *Circuitos computador*, 1970, ensamblaje de bombillas, material eléctrico y placas base sobre tabla.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

En otras ocasiones, como sucede en la *Computadora de desguace sensible al tacto humano* (1969), hoy en la colección permanente del Museo Reina Sofía, utiliza componentes inoperativos para crear una figura totémica que, tal y como afirmaba en la cita previa, despertaba en él mayor emoción que cualquier artefacto creado con pretensiones artísticas. Al

ser manipulada por el público, aquella torre emitía unos «gruñidos indescriptibles» que le dotaban de una apariencia quasi humana (Castaños s/p). No obstante, para que esta funcionase era necesario introducir la electricidad en su producción artística. A partir de este momento la luz y el sonido se convertirán en recursos recurrentes de su producción posterior, lo que exigía un nuevo perfil de espectador dispuesto a implicar en la contemplación de sus obras más que la vista.

Respondiendo a Gómez de Liaño, podríamos concluir que en el Centro de Cálculo Luis García Núñez se convirtió en LUGÁN. Abandonó su producción pictórica para introducir en su obra tanto los componentes tecnológicos como la electricidad misma, lo que derivó en piezas multisensoriales que estimulaban otros sentidos más allá de la visión.

5. Oído, tacto y olfato

Para la Bienal de São Paulo de 1973, LUGÁN creó, con el apoyo de la Galería Vandrés, seis piezas que continuaban los experimentos iniciados en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense. Los títulos de estas piezas eran, por sí mismos, auténticas poesías futuristas: *Ritmo luz-sonido sobre una esfera*, *Seis grifos sonoros*, *Ocho variaciones tacto sonido*, *Cantos aleatorios de una máquina*, *Variaciones esféricas tacto-temperatura* y *Simbiosis luz-sonido* (Aramis, *LUGÁN 4*). No debería sorprendernos este interés literario de LUGÁN habiendo integrado desde 1962 numerosos colectivos interdisciplinares con una fuerte presencia literaria, tal y como vimos previamente en la Cooperativa. Estas esculturas parecían trasladar a la tridimensionalidad sus composiciones pictóricas constructivistas, en tanto en cuanto se creaban mediante una sucesión de sencillos volúmenes cúbicos y esféricos.

En *Seis grifos sonoros* (fig. 4), posiblemente la pieza más conocida de aquella bienal, LUGÁN recreó un grifo doméstico que, al girar la manija que funcionaba como llave de paso, comenzaba a «cantar», o al menos así lo describía el propio LUGÁN (Iglesias 35). Según se abría o cerraba la manija variaba la altura y la intensidad del sonido, dotando a aquellos ruidos artificiales pregrabados de cierta naturalidad. En *Ocho variaciones tacto sonido* dispuso ocho cubos, cada uno de ellos con cuatro esferas que el público podía manipular libremente. Según si se acariciaban las esferas con mayor o menor fuerza variaba la intensidad y la altura de los sonidos, por lo que la obra se encontraba en una permanente reconfiguración. Mucho más complejo resultaba el mecanismo de *Variaciones esféricas tacto-temperatura*, donde el público podía manipular 15 esferas de cuatro tamaños y materiales distintos cuya temperatura oscilaba entre la temperatura ambiente y un máximo de 70°C. En estas piezas LUGÁN utilizó toda clase de componentes electrónicos para incorporar a su escultura el sonido, la luz y la temperatura, pero para que cobrasen sentido resultaba fundamental que el público abandonase su rol de mero observador y utilizase también el oído y el tacto. Afirmaba LUGÁN a este respecto: «La obra de participación es una obra inacabada y es la integración con ésta y la imaginación creativa del espectador la que dará en cada momento una obra distinta y con la personalidad del que interviene en el juego» (Orquesta del Caos s/p).



Fig. 4. *Cinco grifos sonoros*, 1973, inoxidable y circuitos electrónicos. Cortesía de la Galería José de la Mano.

En su búsqueda de piezas que contuviesen una dimensión sonora, LUGÁN llegó a colaborar con compositores de vanguardia como Agustín González Acilu o Tomás Marco, con quienes creó piezas como *Simbiosis* o *Rosa Rosae*, respectivamente. Aunque *Rosa Rosae* fue estrenada en el Teatro Tívoli de Lisboa en octubre de 1969, las estructuras que creó LUGÁN no estarían preparadas hasta su estreno en España en noviembre del mismo año. En *Rosa Rosae*, Tomás Marco quiso combinar sonido, movimiento, luz, forma y color, para lo cual LUGÁN ideó unas esculturas tituladas *Estructuras Cinéticas* que convertían los sonidos de la flauta, el clarinete, el violín y el violonchelo en formas-colores geométrico-cinéticos. Las esculturas estaban formadas por cuatro paneles de 2 x 1,20 metros que reaccionaban a la música de Tomás Marco proyectando sobre las paredes de la sala círculos luminosos.

Por su parte, el curso de arte en la civilización contemporánea que el compositor Agustín Acilu había realizado en la Universidad de Roma despertó en él un gran interés por las artes plásticas. Conoció a LUGÁN en 1968, durante el transcurso de la exposición *Obra Abierta* que la galería Seiquer le había dedicado.² Fue precisamente allí donde nació *Simbiosis*, aunque no se estrenó hasta 1970. Ambos artistas quisieron entrelazar el material sonoro de una orquesta tradicional, los sonidos y efectos lumínicos producidos por cinco esculturas diseñadas específicamente por LUGÁN y los juegos fonéticos característicos de la producción musical de Acilu.

Años más tarde, en un intento de implicar también el sentido del olfato, elaboró piezas como *Jardín de perfumes* (1972)³ o *Aromas mecánicos* (1990), en las cuales introdujo olores industriales de gasolinas o betunes contrapuestos a olores naturales de flores. LUGÁN, en su búsqueda de una Gesamtkunstwerk que no implicase todas las artes, sino todos los sentidos, exploró todo el potencial de los componentes tecnológicos utilizándolos con unas pretensiones artísticas muy alejadas del uso con el que originariamente habían sido creados.

6. Un arte relacional

A lo largo de los puntos precedentes hemos pretendido analizar cómo, sin sus inicios como pintor constructivista, sus experiencias colectivas interdisciplinares y su paso por Telefónica y el Centro de Cálculo, Luis García Núñez no habría llegado a ser LUGÁN. No obstante, esta evolución también hubiese resultado imposible de no haber contado con la predisposición del público. En todos los esquemas que elaboró LUGÁN para la construcción de cada una de sus

² La exposición *Obra Abierta* pudo verse en la Galería Seiquer entre el 16 y el 29 de octubre de 1968. El título de la exposición hacía referencia al texto homónimo de Umberto Eco. Decía Cirilo Popovici en el folleto de la exposición: «Lugán nos invita a participar. [...] Toquemos, oigamos, veamos cómo se transmutan estas obras». Unos meses antes, en mayo de 1968, Manuel Calvo había expuesto en la misma galería su *Artilugio*, una torre de espejos y bombillas construida sobre un viejo motor comprado en el rastro madrileño que se accionaba mediante una serie de mandos a distancia. Con ambas exposiciones la Galería Seiquer se posicionaba como un referente español en la difusión tanto del arte sonoro como del arte participativo.

³ Fue presentada en el pabellón español de la Bienal de Venecia de 1972, comisariado por Ceferino Moreno. Durante la década precedente Luis González Robles fue el responsable de comisariar los pabellones españoles presentados en las bienales de Alejandría, São Paulo y Venecia. En todas ellas apostó por el expresionismo figurativo y por el informalismo, estéticas que Ceferino Moreno marginó en beneficio del racionalismo y la abstracción geométrica. En la Bienal de São Paulo de 1971 Ceferino eligió como representantes del arte español a artistas como José Luis Alexanco, Amador Rodríguez o Agustín de Celis, mezclados aun con artistas como Juana Francés, Juan Barjola o Rafael Canogar. En la Bienal de Venecia de 1972 Ceferino optó ya por convertir la abstracción geométrica en la nueva seña de identidad del arte español, eligiendo como representantes a Amador, José María Iglesias, José María de Labra, Salvador Victoria, José Luis Gómez Perales, Jordi Pericot, Joaquín Mouliá, Francisco Echauz y LUGÁN.

piezas había una palabra que se repetía insistentemente: participación (fig. 5). El público era una pieza clave en la construcción de sus obras, y sin él estas perdían parte de su potencial.

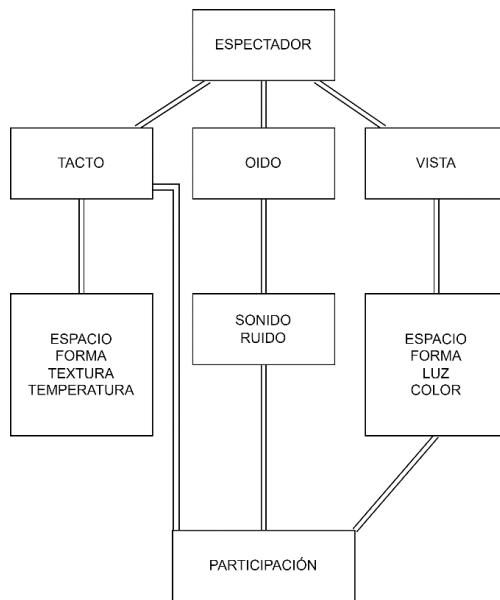


Fig. 5. Transcripción propia de un esquema reproducido en el catálogo que la Galería Vandrés editó con motivo de la Bienal de São Paulo de 1973.

El teórico y crítico de arte Nicolas Bourriaud circunscribe lo que ha denominado como «estética relacional» a la década de los 90. Según su autor, el nuevo contexto sociopolítico, el auge de la informática y la propia evolución del arte a lo largo de la segunda mitad del siglo XX ha derivado en una serie de propuestas artísticas que reivindican el encuentro social como una forma de resistencia. Para Bourriaud, el arte de los años 90 se caracteriza por una permanente desmaterialización que, en lugar de crear objetos con volumen y extensión, crea eventos con duración en los que se indaga en nuevos modos de interrelación «más allá de la familia, el gueto técnico o las relaciones de amigos» (Bourriaud 73). Para ello, es fundamental que el público, hastiado de su aislamiento y rol de consumidor pasivo, adquiera conciencia de su situación y se implique activamente. Estas propuestas artísticas relacionales se situarían en un «intersticio», es decir, al margen de las dinámicas capitalistas: espacios libres, con ritmos lentos y donde predomina la comunicación e interrelación sobre la producción y consumición (Bourriaud 16).

Es obvio que todo ello podemos encontrarlo en las reuniones gastronómicas organizadas por Tiravanija, las sesiones abiertas de gimnasia de Christine Hill, las mallas volantes transitables de Tomás Saraceno, la discoteca que Ana Laura Aláez abrió dentro del Museo Reina Sofía, la sala de lectura que Dominique González-Foerster creó dentro del Palacio de Cristal o la jaima que Federico Guzmán instaló en el mismo Palacio para acoger recitales de poesía, conciertos, proyecciones o sesiones de té. Todo ello eran grietas a través de las cuales escapar del individualismo, el aislamiento y la velocidad frenética del sistema capitalista. No obstante, las propuestas artísticas desarrolladas por LUGÁN en la década de los 70 podríamos considerarlas un claro antecedente de todo aquello. A pesar de que LUGÁN materializa sus propuestas artísticas en piezas escultóricas, muchas de ellas no parecen perseguir su contemplación estética, sino servir de pretexto para originar un evento.

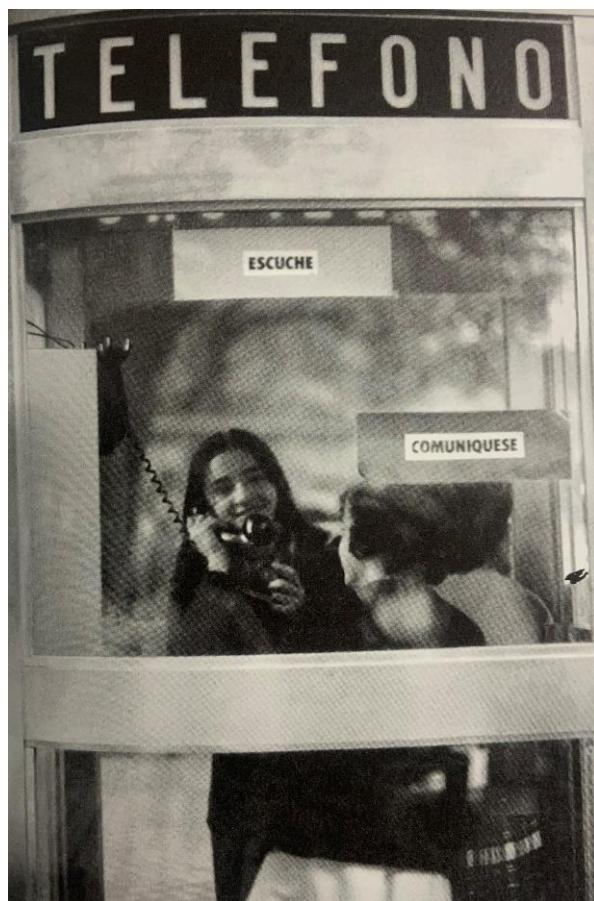


Fig. 6. *Teléfonos aleatorios*, 1972, instalación.
Colección de Antoni Muntadas.

En 1972, con motivo de los Encuentros de Pamplona, LUGÁN llevó a cabo una de sus obras más ambiciosas: *Teléfonos aleatorios* (fig. 6). Para ello distribuyó los 100 teléfonos y las 10 cabinas que había cedido Telefónica por toda la ciudad. Cinco cabinas estaban conectadas en directo con eventos culturales, mientras que las cinco restantes estaban conectadas con bares, colegios, talleres y locales de prostitución. En 40 teléfonos se escuchaban mensajes y piezas musicales pregrabadas, mientras que los 60 restantes se conectaban entre sí. Un ciudadano podía, descolgando uno de estos teléfonos, charlar distendidamente con otro ciudadano situado en la otra punta de la ciudad. Como decíamos previamente, LUGÁN no busca una contemplación estética, sino el evento, el «intersticio» a través del cual crear nuevos vínculos. En una España franquista de conexiones limitadas y controladas, LUGÁN logra con esta obra desarrollar el medio idóneo para evadir la censura y fortalecer los vínculos sociales.

6.1. Los Encuentros de Pamplona

Aunque hayamos centrado la atención en LUGÁN, fueron muchas las propuestas presentadas en los Encuentros de Pamplona que podríamos igualmente considerar prefiguraciones de la estética relacional. Aunque Bourriaud la defina como una oposición a las dinámicas capitalistas y a la sociedad del espectáculo, la coyuntura política vivida en España también llevó a numerosos artistas a buscar estos «intersticios» en los que poder trabajar al margen de la censura. Por este motivo, fueron muchos los eventos que se desarrollaron durante los Encuentros de Pamplona que buscaban el encuentro social como un acto de resistencia,

empezando por su propia inauguración, en la que tras un discurso de Luis de Pablo y Javier Rouzaut se jugaron dos partidos de pelota vasca. Los compositores Antonio Agúndez y Francisco Guerrero interpretaron sus obras *Promenade sur un parc* y *Zyklón-B*, respectivamente, desfilando por un Paseo Sarasate repleto de sorprendidos viandantes. En el mismo paseo Isidoro Valcárcel Medina instaló una serie de estructuras tubulares industriales que, aunque inicialmente fueron entendidas como una obra escultórica, terminaron convertidas en lugar de encuentro social una vez que fueron tomadas por los vecinos. Florencio Martínez lo narró en *La Gaceta del Norte* de la siguiente manera:

Telegráficamente, las cosas sucedieron así: nueve de la noche, el paseo abarrotado de público. Nadie sabe qué hacer con las dichosas estructuras. Nueve y cinco de la noche: alguien coloca una colchoneta sobre los tubos. Nueve y diez: tras un tira y afloja la gente toma posesión de las estructuras, tumbándose y saltando sobre ellas. [...] En ese momento José Luis Alexanco se me acerca: ¿has visto —me dice— lo imprevisible de las reacciones? (Martínez 6)

Joan Gardy Artigas pintó la calzada de la calle San Miguel, mientras Carlos Ginzburg recorría la ciudad con un cartel en el que podía leerse «yo estoy señalizando una ciudad» y animaba a los vecinos a unirse al evento (Díaz Cuyás, *Encuentros* 164). El centro neurálgico de los Encuentros fueron las cúpulas neumáticas construidas por el arquitecto Prada Poole, donde cerca de un centenar de artistas realizaron toda clase de intervenciones plásticas, musicales, poéticas y performativas. También estas cúpulas fueron el lugar elegido para la celebración de los numerosos coloquios programados en los que el público y los artistas pudieron intercambiar percepciones. No obstante, el día 30 de junio una parte del público organizó un coloquio no autorizado que tenía por título «arte y sociedad», al que se fue sumando gente hasta alcanzar las 250 personas. Los participantes hablaron abiertamente de la falta de comunicación: la obra programada de Dionisio Blanco había sido retirada sin dar explicación alguna, se había negado a los artistas vascos proponer la organización de una bienal propia y, sobre todo, existía un persistente control policial (Díaz Cuyás, *Encuentros* 330). Aunque aquel coloquio descontrolado aceleró la clausura de los Encuentros de Pamplona, se convirtió al mismo tiempo en un suceso trascendental para la cultura española: el público abandonó su rol de contemplador pasivo, ocupó el espacio artístico y se adueñó de la programación. Si todos los eventos desarrollados en los Encuentros de Pamplona apelaban insistente al público buscando su colaboración, es decir, su participación en el *evento relacional*, aquel coloquio improvisado era un óptimo resultado. Por todo lo relatado previamente, consideramos estos trabajos una clara prefiguración de lo que Bourriaud denominará posteriormente la «estética relacional». Una obra interdisciplinar, multisensorial y participativa que priorizaba la creación de vínculos por encima de la contemplación estética.

7. Conclusiones: una concepción erótica

Los complejos artefactos construidos por LUGÁN generaban situaciones no controladas por el artista que, hasta cierto punto, podríamos equiparar con una relación sexual —en tanto en cuanto ambos se tratan de momentos de conexión, implicación corporal y desbordamiento de los sentidos—. El propio LUGÁN afirmaba a este respecto: «la mía es una obra lúdica, erótica, científica, tecnológica o simplemente experimental» (Orquesta del Caos s/p). No debería por ello sorprendernos que en 1992 presentase en la Galería Seiquer la pieza *Las masturbaciones de Duchamp y los gozos de Mona Lisa*, donde unas figuras metálicas con formas de falo y pezones podían ser manipuladas por el público, produciendo sonidos cercanos al orgasmo. También en 1974 presentó con motivo de la IX Feria Española de Arte en Metal de Valencia

la pieza *La música del cuerpo* (fig. 7). En ella, dos intérpretes se situaron sobre unas planchas metálicas conectadas a la electricidad. Las caricias, besos y roces de ambos intérpretes cerraban el circuito produciendo una gran diversidad de sonidos variables (Vanrell 44). Esta modesta obra, lejana a sus monumentales propuestas escultóricas, sintetiza perfectamente aquella búsqueda de conexión, implicación corporal y apelación de los sentidos que LUGÁN persiguió a lo largo de toda su trayectoria.



Fig. 7. *La música del cuerpo*, 1975, instalación.
Colección de Ignacio Gómez de Liaño.

En definitiva, la obra de LUGÁN fue clave para el desarrollo de gran parte del arte sonoro español. No solo incorporó la electricidad como material artístico, sino que también se opuso al régimen ocular-centrista con piezas que apelaban directamente a la experimentación háptica. En un contexto político que limitaba los vínculos sociales, la obra de LUGÁN fue el pretexto idóneo para el fortalecimiento del asociacionismo. LUGÁN convirtió la tecnología en el intersticio idóneo para trabajar al margen de censuras políticas o dinámicas artísticas hegemónicas.

Agradecimientos

Queremos agradecer a la Galería José de la Mano tanto la cesión de los catálogos editados con motivo de las dos exposiciones dedicadas a LUGÁN como algunas de las imágenes que ilustran este artículo. Queremos agradecer igualmente a Isabel Pinto, hija del pintor Miguel Pinto, tanto los datos facilitados del colectivo Castilla 63 como la imagen que acompaña al texto. Por último, queremos agradecer al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Antoni Muntadas e Ignacio Gómez de Liaño la cesión del resto de imágenes.

Referencias

- Aramis, Juan, ed. *Del cálculo numérico a la creatividad abierta: el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1965-1982)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- Aramis, Juan. *LUGÁN y la Bienal de São Paulo de 1973*. Madrid: Galería José de la Mano, 2015.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Castaños Alés, Enrique. “Lugán o la integración de las artes y el despliegue de los sentidos”. <https://www.enriquecastanos.com/lugan1.htm>. Acceso 20 noviembre 2022.
- De la Mano, José. *LUGÁN antes de LUGÁN*. Madrid: Galería José de la Mano, 2019.
- Díaz Cuyás, José. *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: MNCARS, 2009.
- Díaz Urmeneta, Juan Bosco. “Entrevista a Ignacio Gómez de Liaño”. *Modelos, Estructuras, Formas. España 1957-79*, comisariado Juan Bosco Díaz Urmeneta, et al., Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2005, pp. 129-153.
- Gallego Garrido, Juan. “Los orígenes de la relación entre el arte y la tecnología en el arte español del siglo XX. Lugán”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- Gómez de Liaño, Ignacio. “Palabras con Ignacio Gómez de Liaño”. *Perdura*, n.º 15, 1979, pp. 121-125.
- Gómez de Liaño, Ignacio. “La mano de LUGÁN”. *Arte y Parte*, n.º 118, 2015, pp. 64-83.
- Iglesias, José María. “Lugán, vanguardia tecnológica, vanguardia artística”. *Fundesco: Boletín de la Fundación para el Desarrollo de la Función Social de las Comunicaciones*, n.º 35, 1984, p. 35.
- López-Vera, Fernando, et al. “Enfermedades de la cultura española”. *Madrid*, n.º 9.297, 11 de julio de 1969, p. 10.
- LUGÁN, Luis. *Lugán*. Madrid: Galería Vandrés, 1973.
- Martínez, Florencio. “Segunda jornada de los Encuentros-72 de Pamplona”. *La Gaceta del Norte*, 28 de junio de 1972, p. 6.
- Moreno, Ceferino. “El arte total de LUGÁN”. *Bellas Artes*, n.º 46, 1975, pp. 45-46.
- Orquesta del Caos. *LUGÁN. Exploraciones táctiles con respuestas sonoras y visuales 1965-2000*. Barcelona: Festival Zeppelin/Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2001.
- Vanrell Vellosillo, Arianne. “Objetivos de conservación para una obra sonora de Lugán: emular para exponer, restaurar para recuperar”. *Conservación de Arte Contemporáneo*, n.º 22, 2021, pp. 35-52.



WOLF VOSTELL Y LA MÚSICA DE LA VIDA

Alberto Flores Galán
Museo Vostell Malpartida

Fecha de recepción: 29/05/2022
Fecha de aceptación: 27/01/2023

Resumen

El texto analiza iniciativas artísticas de Wolf Vostell que incorporan la música y el sonido. El arte multimedia de Vostell, que muy a menudo yuxtapone realidades y procesos a priori antagónicos, otorga al sonido un papel relevante en sus *happenings*, instalaciones o piezas de videoarte, también en conciertos fluxus y una ópera fluxus. El estudio aborda asimismo conceptos *vostellianos* como *schwebung* o *dé/coll-age musik* y la utilización por parte del artista hispano-alemán de sonidos cotidianos que son ordenados con criterios musicales. Recordando el aforismo de Wolf Vostell «la vida como ruido, el ruido como vida», el texto otorga una atención considerable a los ruidos. Estos pudieron localizarse ya en los precedentes futuristas y dadaístas, y la investigación mira al pasado tomando en consideración que ni Wolf Vostell ni sus compañeros fluxistas se desvinculan de la historia del arte o de la música. Se plantea una reflexión acerca de la manifestación de los preceptos sonoros/musicales de Wolf Vostell en Malpartida de Cáceres, localidad extremeña en la que funda en 1976 el Museo Vostell Malpartida. De acuerdo con la mirada de su fundador, se trata de un centro museístico que ya en su localización y su denominación explora la oposición de contrarios que se retroalimentan... también en lo que se refiere al sonido.

Palabras clave: arte, vida, música, ruido, *dé-collage*, *schwebung*.

WOLF VOSTELL AND THE MUSIC OF LIFE

Abstract

The paper addresses a number of artistic initiatives by Wolf Vostell that incorporate music and sound. Vostell's multimedia art, which very frequently juxtaposes apparently antagonistic realities and processes, gives essential relevance to sound in his happenings, installations, video art works, fluxus concerts and one fluxus opera. The research also addresses Vostellian concepts such as *schwebung* or *dé/coll-age musik* and the use by the Spanish-German artist of everyday sounds which are musically organized. Recalling Vostell's words «life as noise, noise as life» the paper pays significant amount of attention to the notion of noise. The latter can be traced back in the Futurism and Dadaism years and the research looks back in time taking account of the fact that neither Wolf Vostell nor his Fluxus peers are untied from the history of art and music. The research reflects how Wolf Vostell's sound/music precepts are developed in Malpartida de Cáceres, a town in Extremadura where he founded the Museo Vostell

Malpartida in 1976. According to the view of its founder, this museum is interested in the aforementioned combination of opposing forces that are interrelated and reinforce themselves, and this refers also to the name of the museum... and also refers to sound.

Keywords: art, life, music, noise, *dé-collage, schwebung*.

Sumario

1. Introducción.....	83
2. Destruir doscientas bombillas eléctricas.....	84
3. Vida = ruido = vida.....	86
4. Veinte zambombas sonando al mismo tiempo.....	88
5. Un diálogo planetario: Malpartida de Cáceres suena (en el mundo).....	90
6. De ventanas abiertas, plantas muertas y objetos vivos.....	92
7. Reflexión retrospectiva.....	94
Referencias.....	94

1. Introducción

Desde la perspectiva que ofrece este número monográfico centrado en las muy diversas singularidades que *pavimentaron* el camino que conduce al arte sonoro español de hoy, cabe apuntar inicialmente la especialidad de la figura del «poeta del hormigón» Wolf Vostell. En primer término, por tratarse de un artista nacido en Leverkusen y fallecido en Berlín, pero extremeño de corazón, que otorgó al sonido un papel relevante pero que en el imaginario colectivo se encuentra sujeto en sus contribuciones más notables a la Historia del Arte: su primera carta de presentación suele ser la de descubridor de la técnica del *dé-collage*, pionero del videoarte, responsable de los primeros *happenings* realizados en suelo europeo o miembro fundador de Fluxus, aunque no suele resaltarse la importancia de lo sonoro en estas aportaciones. También es singular porque nunca le suscitó excesivas simpatías la expresión «arte sonoro» en la que puede inscribirse hoy parte de su producción, «decantándose sin ambigüedades por el sustantivo “música” a la hora de calificar su trabajo con el sonido, y por el adjetivo “musical” a la hora de designar sus realizaciones concretas en este campo» (Iges, “Movimiento que produce música” 31).

Es posible que si en la primera mitad de los años ochenta del pasado siglo hubiéramos dirigido una mirada apresurada a los discos de Wolf Vostell editados por el sello Multiplica Records —el LP *Dé-collage Musik* (1982) y su doble LP *Il Giardino delle Delizie* (1984)— estos podrían haber sido entendidos entonces como productos exclusivamente musicales, como un ejemplo poco común de artista (plástico) vinculado a nuestro país expresando su creatividad también en el terreno de la música. Después de todo, no era infrecuente que artistas de vanguardia hubieran recurrido a la música (Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Yves Klein, Jean Dubuffet, Karel Appel y un largo etcétera), y Vostell no solo se ha sentido fascinado por los grandes maestros de la Historia del Arte sino que ha realizado con diferentes sistemas de expresión paráfrasis libérrimas de las obras de maestros antiguos que le influyeron (Lozano Bartolozzi, “Wolf Vostell y sus paráfrasis de la historia del arte” 252). Su amplitud de registros le ha permitido recordar el arte del pasado a través de dibujos, pinturas, esculturas, instalaciones, *happenings* o la citada ópera-fluxus *Il Giardino delle Delizie*, conocida en España como *El jardín de las delicias*. Por otra parte, consideramos de interés señalar que lo

que ofrece el disco *Dé-coll/age Musik* son fragmentos sonoros (casi todos ellos cercanos a los tres minutos de duración) de ambientes, acciones, *happenings* o un *Radio Dé-coll/age* interpretado por el propio Vostell: el sonido de obras de arte. Esta distinción —en aquel momento habitual— entre el arte y la música posiblemente nos ofrezca claves para ilustrar el contexto sociocultural español de aquellos años de tabiques estancos. Y aunque es cierto que ninguno de los sonidos recogidos en el disco *Dé-coll/age Musik* se produjo en España también debemos señalar que antes de cumplirse los tres lustros desde su publicación instituciones españolas del arte estaban apoyando proyectos de esta índole: por ejemplo, el concierto *fluxus* de Wolf Vostell *Sara-Jevo*, celebrado en la Fundació Joan i Pilar Miró de Palma de Mallorca en 1994 y editado un año más tarde por U.M. / Unió Músics.

2. Destruir doscientas bombillas eléctricas

Si convenimos en considerar como española a la figura referencial nacida en Leverkusen (como entendemos como españolas las contribuciones de Walter Marchetti, Bosch & Simons, Barbara Held o Wade Matthews), entonces cabría preguntarse si nuestro país estuvo o no *corporalmente*¹ representado en el primer festival internacional Fluxus de música novísima (Fluxus – Internationale Festspiele neuester Musik), celebrado en Wiesbaden en 1962, en el que Wolf Vostell participó en las *Piano Activities* de Philip Corner e interpretó la *action-dé-coll/age* denominada *Kleenex*, cuyo título se apropió del nombre de una conocida marca de pañuelos de papel utilizados en una de las acciones de la obra. Damos la palabra a la extremeña Mercedes Guardado, esposa del artista, que presenció y vivió intensamente el histórico festival Fluxus de Wiesbaden:

[Vostell] sentado en una mesa, después de romper con un martillo juguetes de guerra borraba imágenes en revistas de la época frotando fuertemente con tetracloruro [...] El ruido que producía ese frotamiento y emborroneado era amplificado mediante micrófonos. Luego lanzaba bombillas a una plancha de cristal grueso que se encontraba entre él y el público [...]. Estos sonidos eran también aumentados por micrófonos. Finalmente, arrojó sobre el cristal una tarta de nata que luego desparramó por el mismo, emborroneando así la visión entre el público y el escenario. (67)

A menudo ha pasado desapercibido que la primera exposición individual de la carrera de Vostell se había presentado en los Salones de Educación y Descanso de Cáceres en 1958 (Franco Domínguez 15), cuatro años antes del debut oficial de Fluxus, y que en 1960 (aun precedentemente al histórico festival celebrado en Wiesbaden) la Sala Lux de la capital cacereña exhibió un conjunto de obras pertenecientes a su visionaria serie *Transmigración...* «aunque sin los aparatos [de televisión], pues apenas llegaba allí la señal televisiva» (Lozano Bartolozzi, *Wolf Vostell (1932-1998)* 269). Sea como fuere, parece que no existe duda de que el acontecimiento histórico que supuso el primer festival Fluxus reunió a artistas europeos, japoneses y estadounidenses que hasta ese momento «habían estado trabajando en formas artísticas paralelas y habían perseguido en su trabajo, en gran medida, las mismas ideas» (Friedman 58). El listado de artistas que participaron junto al hispano-alemán es extraordinario, pues allí realizaron acciones otros artistas mayores como Ben Patterson, Nam June Paik, Philip Corner, Emmett Williams, Alison Knowles, George Maciunas y Dick Higgins. La utilización de objetos cotidianos que producen sonido fue una estrategia común a todos los artistas que se congregaron en Wiesbaden, aunque Wolf Vostell fue más allá al llevar hacia el terreno de los

¹ El 23 de septiembre de 1962 se interpretó “Etude”, de Juan Hidalgo.

procesos musicales su máxima *arte = vida = arte*. El propio artista reconoce que su contribución al referido evento debe entenderse como *música de la vida*. Y en verdad utilizó, cargado de significación y convenientemente amplificado, el mismo material del que está hecho eso que hemos convenido en llamar vida: «cuando se destruye una bombilla ya no puede iluminar, pero sí hacer ruido» (Vostell, “Notas sobre mi música” párr. 2).

Insistamos en los ruidos que producen doscientas bombillas eléctricas (de distintos vatios, para así no sonar todas igual) justo cuando pierden su forma y desaparece su función de iluminar. Conceptualmente, la acción de *Kleenex* que hasta ahora ha ocupado más nuestra atención no parece estar alejada de una de las actividades favoritas de los artistas fluxus: el ensañamiento con pianos y otros instrumentos musicales a los que «podían sacar otros sonidos, los suyos propios» (Cano, “Música para martillo y piano” 30). Aun así, creemos necesario subrayar que existen diferencias notables entre la destrucción de bombillas y la del instrumento burgués por antonomasia: el piano. También consideramos pertinente señalar que Vostell ha reflexionado sobre el potencial humano (y las mordazas que lo anulan) en obras como *Béton-Klavier* (1990) o *Piano de cola en hormigón* (1989, también conocido como *Sordo-mudo*), en las que las cuerdas y el teclado de sendos pianos han sido cubiertos con hormigón. Son instrumentos esterilizados, y si preguntáramos si suenan estos pianos «intervenidos» el primer impulso seguramente sería contestar enfáticamente que no. Pero, ¿acaso suena la obra de Walter Marchetti *Música de cámara n.º 121* (1989), que consiste en un piano totalmente recubierto con bombillas encendidas? Pese a que su tapa no puede abrirse la obra emite luz y calor... y también sonidos: el zumbido de las bombillas encendidas nos recuerda que, pese a todo, nada ni nadie podrá arrebatarla la decisión de mantener viva nuestra luz interior. Por ello, regresando a Wolf Vostell y su obra *Kleenex*, pero sin ahondar en la retórica del fracaso —más bien al contrario, pues el poeta del hormigón se posicionó claramente de parte del oprimido (Lozano Bartolozzi, *Wolf Vostell (1932-1998)* 10)—, creemos conveniente hacer notar que unas bombillas «estallaban y caían al suelo hechas añicos, otras permanecían enteras después del choque, siendo el ruido que producían al chocar o al romperse muy diferente» (Guardado 67). Porque cada ser humano posee un valor único.

Si *Kleenex* es una explosión de creatividad que musicaliza acciones cotidianas, las immobilizadas cuerdas de los pianos hormigonados por Vostell ejemplifican aquello que José Iges ha denominado «la formulación de una música que va al límite del sonido [...] una música que es “mental” o, si se prefiere, “conceptual”» (“Fluxus y la música” 242). En este terreno podemos recordar que en las *Notas sobre mi música* —escritas en Malpartida de Cáceres en 1985— Wolf Vostell se preguntaba lo siguiente: «¿qué ruido producen las corrientes cerebrales en el instante en el que se piensa en música?» (párr. 1). Enlazando con nuestro propósito de rastrear posibles huellas en el presente de las figuras iniciáticas del arte sonoro español nos atrevemos a establecer un paralelismo entre la pregunta puesta negro sobre blanco por Vostell y el disco *Wellenfeld for Amplified Brainwaves* (Fragment Factory, 2014), que recoge una «actuación en directo» de Rudolf Eb.er, Joke Lanz, GX Jupiter-Larsen y Mike Dando basada únicamente en la actividad de sus ondas cerebrales. Este concierto fue el final de fiesta del festival *Extreme Rituals. A Schimpfluch Carnival*, un evento de tres días de duración que en el año 2012 conmemoró en el centro cultural Arnolfini de Bristol la obra y el legado del Schimpfluch-Gruppe, un colectivo que recupera las estrategias de artistas como Otto Muehl y Günter Brus (Cain 33) y que cuenta entre sus más ilustres representantes a Rudolf Eb.er (Runzelstirn & Gurgelstock), Joke Lanz (Sudden Infant), Dave Phillips (Fear of God), Marc Zeier (G*Park) y Daniel Löwenbruck (Raionbashi). También consideramos adecuado señalar que en este «carnaval Schimpfluch» hubo participación española —a cargo de Vagina Dentata Organ— y que el citado Daniel Löwenbruck, como responsable del sello discográfico Tochnit

Aleph, ha propiciado la reedición de dos grabaciones fonográficas de Wolf Vostell: *Dé-coll/age Musik* (LP de 1982 reeditado en 2011 en formato CD) y *Fluxus Concert. Sara-Jevo* (CD de 1995 reeditado en 2014 en formato LP). Con motivo de la edición de este último disco de vinilo el desaparecido espacio berlinés Rumpsti Pumpsti (dirigido por el propio Daniel Löwenbruck) presentó una exposición documental de este concierto fluxus celebrado en 1994 en suelo español, concretamente en la Fundació Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca.

3. Vida = ruido = vida

Fluxus es una actitud que celebra lo puramente vital y, como señala Vostell, «el Ritual de la vida está acompañado por sonidos» (“Notas sobre mi música” párr. 2). Por ello el artista mantiene sus raíces sonoras en la presentación (y no en la representación) del cuerpo humano en el mundo de los objetos. Pero, mientras que la música de Wolf Vostell es el resultado de hacer sonar las actividades humanas —la música de la vida—, uno de los elementos aglutinadores de Fluxus es justamente el convencimiento de que todo puede ser música. Música que en el caso de Vostell es, por encima de todo, el producto de una acción. De hecho, el propio artista ya había asegurado en 1961 que «si Duchamp ha declarado el objeto de la vida cotidiana como obra de arte, yo declaro obra de arte el uso del objeto» (Guardado 56) y ha utilizado el término *dé/coll-age musik*, desde una fecha tan temprana como 1958, para referirse a la fenomenología sonora de las formas destructivas de la vida, esto es, a procesos acústicos como romper bombillas y rasgar carteles, o algo tan inherente a la vida como los gritos de personas en peligro; también los sonidos de un accidente automovilístico o del cuerpo humano, el ruido blanco de un televisor o el sonido de un transistor de radio sin sintonizar. Para Vostell, sus obras «son fragmentos de la vida, lo más relevante de la existencia: son un gran «dé-collage», algo así como una radiografía de los sonidos que producimos» (Cano, “Música para martillo y piano” 32).

Muchos de estos «procesos acústicos de destrozos, interferencias y descomposición» (Cowley 83) son el resultado de acciones performativas: ejemplos característicos pueden ser los cristales que rompen los asistentes en *Telemetre* (1969), las puertas de maletero de automóvil que se abren y se cierran (cada participante debe realizar este gesto en setecientas cincuenta ocasiones) en *Berlin-Fieber* (1973) o los adoquines y arena arrojados sobre un automóvil en *El desayuno de Leonardo da Vinci en Berlín* (1988), aunque también debemos destacar los sonidos electrónicos de obras sonoras interactivas como *Umgraben* (1970), en la que los participantes debían cavar con palas en un espacio circular lleno de tierra y cables. Vostell entiende que «la VIDA es dé-coll/age»² (Mayer 99) y la *dé/coll-age musik* es su principal contribución a la música fluxus. En las notas de su *happening* titulado *Das Theater ist auf der Strasse* señala:

Música de dé-coll/age es anti-música. Toda clase de ruidos procedentes de la destrucción de objetos, por ejemplo una gran excavadora sostiene una bola de hierro y destroza con ella radiogramolas, radios funcionando, golpea sobre otros objetos de hierro; la excavadora recoge chatarra de hierro y la deja caer luego sobre la montaña de hierro viejo. (Vostell, *Das Theater*)

Los *happenings* de Vostell comienzan a suceder en 1954, antes de la celebración del festival inaugural de Fluxus en Wiesbaden. En ellos la música de acción se manifiesta de muy diversas formas, que oscilan entre la invitación a la escucha atenta de un recorrido completo en una

² La VIDA es dé-coll/age. En la medida en que se construye el cuerpo pero se desgasta y envejece en un mismo proceso – una destrucción constante. Manifiesto de Wolf Vostell “La conciencia del Dé-coll/age” (1966).

línea regular de autobús urbano de París en *PC-Petite Ceinture* (1962) y concebir un aeropuerto como una sala de conciertos (en una de las acciones de *In Ulm, um Ulm, und um Ulm herum*, de 1958). En este último ejemplo no es necesario amplificar el resultado a través de micrófonos de contacto, aunque en otros *happenings* las acciones son amplificadas a gran volumen. Así sucede, por ejemplo, en *Phänomene* (1965) —donde cinco coches emiten otros tantos programas de radio tan fuerte que se crean unos campos acústicos a través de los cuales los participantes deben gatear— y en *Seh-Buch* (1966), en el que un gigantesco altavoz debe desplazarse sobre ruedas entre el público emitiendo textos «tan fuerte como se pueda». Es también obligado recordar que los *happenings* de Wolf Vostell se desarrollaron fundamentalmente fuera de España. En la práctica, el único ejemplo de *happening* ligado a nuestro país y a sus gentes es el *dé-collage-video-happening* bautizado como *Derrière l'Arbre* (*o Duchamp no ha comprendido a Rembrandt*), realizado en 1976 en una cantera de Garraf, en la provincia de Barcelona. Sin embargo, en ocasiones ha sido incluida en la categoría de *video-happening* la acción *El entierro de la sardina*, filmada en 1985 en la dehesa El Canchito, en el término municipal cacereño de Ceclavín. Sea como fuere, debemos reconocer que el sonido intenso no desempeña un papel protagonista en ninguno de estos dos *video-happenings* españoles, y es absolutamente cierto que ninguna de estas dos obras incluyó en su partitura indicaciones como «durante 30 minutos ininterrumpidamente paralelamente a las acciones se escucha un sonido que supera el umbral del dolor», como sucedió con el *happening* que responde al título de *Saigon 2 und Alabama 2 (Juxtapositionen 1)*, llevado a cabo en Aquisgrán en 1966. Así las cosas, pudiéramos formular las siguientes preguntas: ¿cuántos artistas españoles pueden presumir de haber bebido de las fuentes de Luigi Russolo al mismo tiempo que han preludiado el fenómeno del *noise*? ¿Es posible reivindicar a Vostell como un artista español de los ruidos que hunde sus raíces en los precedentes futuristas o dadaístas?

Wolf Vostell ha dado forma a un *corpus* en el que el ruido se expande por todas partes... incluso por territorios aparentemente insospechados, como ocurre con su seminal película *Sun in your Head* (1963), obra legendaria del arte del vídeo... y también del arte de los ruidos. Especialmente si tomamos en consideración que su banda sonora es el sonido de una sirena de alarma de guerra. Aunque esta obra (y el resto de películas que incluyeron este hallazgo sonoro) no suele asociarse a su producción «musical», quizás sea oportuno recordar que tanto Vostell como sus compañeros en Fluxus han desafiado géneros y quebrantado jerarquías. Y, sin olvidar que en nuestro contexto cultural el sentido de la vista tiende a prevalecer frente al del oído, debemos subrayar las palabras del ruidista y teórico Paul Hegarty que identifican la banda sonora como «una parte integral del proceso de realizar vídeo» (*Rumour and Radiation* 56). Por ello, y visto y oído con la perspectiva que ofrece el paso del tiempo, es posible que este ruido de sirenas se adelantara al «sonar extremo» (Barber, Palacios 64) de los barceloneses Macromassa en el último cuarto de los años setenta, a los procesos de autoedición e intercambio de casetes y fanzines que surgieron en España en los primeros ochenta o a la irrupción en nuestro país, al final de dicha década, de grupos *grind-noise* como El Kaso Urkijo o Violent Headache.

Sin abandonar el territorio de la cultura popular —que en los últimos casos citados es minoritaria— recordamos también que en los albores de nuestro siglo Daniel Alba Sáinz-Rozas documentó de forma precisa el influjo ejercido por el concierto *Fandango* de Wolf Vostell en la canción (y su grabación en vídeo, interpretada en directo) de la banda de *punk/heavy metal* The Plasmatics titulada *Butcher Baby*, en la que su cantante Wendy O. Williams «aprovecha la parte instrumental del tema para sacar una enorme sierra mecánica y cortar en dos una guitarra eléctrica ante los vítores del público» (122). La participación activa de los enfervorecidos «espectadores» posiblemente logre confrontar dos ruidos diferentes, que en

ambos casos podemos considerar como «música de suceso» (aunque también una particular forma de escucha claramente distanciada de los ejemplos artísticos citados hasta ahora). De cualquier manera, y regresando al arte, tampoco existen dudas de que Wolf Vostell ha propiciado verdaderas sinfonías de destrucción. Como la acción *130 à l'heure* —del *happening* titulado *NEUN NEIN-dé-coll/agen*, de 1954, en la que una locomotora embiste a un automóvil— o la ya citada acción *Kleenex*.

Vostell presta atención a los procesos acústicos de la vida, que generalmente producen ruidos muy simples que ofrecen, por otra parte, muy variados matices. No es un sonido uniforme el procedente de los motores de avión de *In Ulm, um Ulm, und um Ulm herum* (1958), puesto que «el ruido que producían aquellos tres *cazarreactores* era distinto, según la intensidad de las revoluciones de sus motores» (Agúndez, *10 Happenings* 338). Algo similar ocurre en la primera versión de su escultura sonora *Fluxus-Sinfonie für 40 Hoover Geräte* (1966),³ aunque no sucede así en la versión actual de esta «sinfonía fluxus para cuarenta aspiradoras» cuya parte «musical» responde en nuestros días a una partitura que durante treinta minutos fija el funcionamiento secuencial de cada electrodoméstico. Una suerte de orquesta de alienados autómatas que devuelve a la memoria tanto lo expresado por Fritz Lang en su inmortal película *Metropolis* (1927) como las analogías establecidas por Jacques Attali entre la orquesta y la fábrica: «los músicos, anónimos y jerarquizados, en general asalariados, trabajadores productivos, ejecutan un algoritmo exterior, una “partitura”» (100).

4. Veinte zambombas sonando al mismo tiempo

La versión inicial de *Fluxus-Sinfonie für 40 Hoover Geräte* puede ser un buen ejemplo de *schwebung*, otra de las principales aportaciones de Vostell a la música. De difícil traducción precisa a nuestra lengua (suele traducirse como «pulsación» o «batimiento»), el *schwebung* vostelliano es un conjunto de «masas sonoras colgantes, suspendidas en un fluctuante y permanente movimiento interno» (Iges, “Movimiento que produce música” 42). Una muestra de *schwebung* desarrollado en suelo español son las veinte zambombas sonando al mismo tiempo en el concierto *El entierro de la sardina* celebrado en 1986 en el Instituto Alemán de Madrid (Molina 168-169). También son útiles para ilustrar este fenómeno de *schwebung* los cinco magnetófonos en funcionamiento incluidos en el cuadro-objeto *Música de los ángeles* (1981) o el amplísimo coro de doscientas personas de la ópera fluxus *El jardín de las delicias* (1982), inspirado en el sonido del tráfico fluido de una autopista que Vostell ha identificado como «música de continuo, como la música de aspiradores».

El origen es la belleza de un aspirador y luego de cuarenta aspiradores, o imaginarse que hay doscientos aspiradores. Eso sería en la ópera un *schwebung* de las doscientas voces humanas. Yo podía [...] hacer un concierto de doscientas voces y doscientos aspiradores. Y ligeramente distinto en el nivel sonoro. Allí se podía ver que la murmuración de un coro de doscientas personas es como el motor de doscientos aspiradores». (Vostell, “Intervención”)⁴

³ Otro ejemplo del influjo ejercido por Wolf Vostell en artistas españoles que utilizan el sonido lo constituye el hecho de que *Fluxus-Sinfonie für 40 Hoover Geräte* haya inspirado la pieza de Concha Jerez *Sinfonía de las cuarenta cartas*, realizada entre 1984 y 1986, cuya música es exclusivamente mental. La obra fue realizada en Asturias y está integrada por una mesa antigua, ceniza (resultado de una *performance* de la artista) y cuarenta vasos de sidra que incluyen dibujos sobre poliéster con partituras visuales realizadas a partir de la estructura interna de solicitudes de empleo.

⁴ Palabras de Wolf Vostell en el programa del espacio radiofónico *Ars Sonora* dedicado a *El jardín de las delicias*, emitido en Radio Clásica el 11 de junio de 1997, en: <https://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora-25-anos/ars-sonora-25-anos-jardin-delicias-wolf-vostell-11-06-1997/1583883/>

Esta última ópera fluxus ha sido identificada por José Iges como «la “suma” de Vostell en el terreno musical» (“Movimiento que produce música” 51) y se da la circunstancia de que la única representación completa de esta obra cumbre ha tenido lugar en España, concretamente el 27 de octubre de 2012 en el MVM, con escenografía y dirección artística de Mercedes Guardado y dirección musical del propio Iges. La ópera fue inicialmente comisionada a Wolf Vostell por el festival Pro Musica Nova de Bremen en 1982. Pero en aquella ocasión solamente pudo realizarse una producción radiofónica de sus cuatro actos y ponerse en escena el último de ellos. En *El jardín de las delicias* también se exploran las posibilidades del *schwebung* mediante el estiramiento de frases (tres frases en setenta minutos; las sopranos cantando una única palabra durante un minuto completo, haciendo uso de variaciones con la voz) o ensamblando durante varios minutos el aullido de un lobo y el grito de una soprano. Se trata de ruidos muy simples y repetitivos —aunque nunca llega a producirse el mismo sonido— que ejemplifican lo expresado por Vostell en sus aquí frecuentemente referidas *Notas sobre mi música*: «me gusta la música estática que se desplaza como una tortuga» (“Notas”).

Llegados a este punto, quizás sea oportuno señalar que la citada ópera fluxus *El jardín de las delicias* y los vigorosos conciertos fluxus de gran formato *Le Cri* (1990) o *Sara-Jevo* (1994) se distancian (como los *happenings*) de las sencillas proposiciones e instrucciones de las primeras «fluxus scores», a menudo escritas sobre pequeñas tarjetas y planteadas para ser interpretadas de un modo breve, sencillo y directo. Comparados con aquellas, los cuatro leñadores y las decenas de zambombas, aspiradores o televisores en funcionamiento necesarios para poner en escena el concierto *Le Cri* en París en 1990 pueden llegar a sugerir la sublimación de lo excesivo. Aunque no debemos olvidar los buenos resultados que Vostell ha logrado extraer de la monumentalidad, como por ejemplo en su gigantesca escultura *¿Por qué el proceso entre Pilato y Jesús duró sólo dos minutos?*, un «auténtico tótem tecnológico que contrasta con la rusticidad de las construcciones del antiguo lavadero de lanas y del berrocal natural en los que se integra» (García Arranz 219). La escultura ilustra cada año (desde 2002, antes del «boom» del arte sonoro en los museos y centros de arte españoles) el póster del Ciclo de Música Contemporánea del Museo Vostell Malpartida, cuyos contenidos no se limitan a lo que pudiera sugerir su denominación y exploran también disciplinas como el arte sonoro. Y si así viene sucediendo es, en parte, porque en esta imagen icónica del museo «se agrupan los objetos predilectos de la sociedad del siglo XX, tales como la televisión,⁵ el automóvil, el avión y la música» (Lozano Bartolozzi, *Wolf Vostell (1932-1998)* 111). Pero también porque la monumental escultura es una fuente de agua... que suena. Buena parte de los músicos y artistas sonoros invitados prefieren que el circuito cerrado de agua de la escultura se mantenga en funcionamiento durante sus conciertos, que cuando las circunstancias meteorológicas lo permiten se desarrollan al aire libre en un espacio adyacente. Como puede apreciarse, las obras de Vostell propician estimulantes oposiciones de contrarios también en lo sonoro. Señalemos asimismo que el artista hispano-alemán ha realizado *dé-coll/ages* de partituras de Bach, Mozart o Scarlatti para algunos de sus conciertos, circunstancia que nos invita a señalar el enorme protagonismo que tienen en su obra las alusiones a los grandes maestros de la Historia de la Música y de la Historia del Arte. Estas partituras fueron «tachadas, en parte, con pinceladas muy anchas hechas con gesto automático [...] de tal modo que adquirían un carácter plástico, añadido al de la interpretación de los músicos, produciendo silencios y sonidos» (Lozano Bartolozzi, *Wolf Vostell (1932-1998)* 99). Y también ruidos, nos atreveríamos a añadir, pese a que los intérpretes deben entender estas *interferencias* como silencios. Después de todo, y

⁵ Adviértase que en la versión malpartideña los originales televisores han sido sustituidos por ordenadores.

acudiendo nuevamente a lo escrito por Paul Hegarty, «el ruido es un tipo de singularidad que perturba» (“Separar el ruido” 125). Como, por ejemplo, un casi imperceptible instante de pausa en un concierto de *japanoise*.

5. Un diálogo planetario: Malpartida de Cáceres suena (en el mundo)

Wolf Vostell siempre consideró su obligación moral reflejar aquello que le rodeaba. Y siendo el sonido tan importante en su obra, no sorprende que también repensara la sociedad contemporánea desde el hecho sonoro. Porque en Malpartida de Cáceres el artista creó también un museo resonante. Y en clara consonancia con el verdadero signo de identidad y distinción de la producción vostelliana que es la oposición de contrarios, a la que sacó un extraordinario partido, hacemos nuestras las palabras de María del Mar Lozano Bartolozzi, quien asegura:

No solamente destacan las obras y el espacio interior del museo, sino también la comunicación con el exterior natural, especialmente impactante cuando se accede por una pequeña puerta desde la nave de secado, a mitad de recorrido de las obras de Vostell, a un mirador o rústico embarcadero de la charca que forma borde del museo. Es entonces cuando se produce el verdadero dé-collage vostelliano entre arte y naturaleza. Una potencia al otro y su visión es grandiosa y placentera, con los sonidos de los pájaros y las aguas, junto a los sonidos mecánicos de los ambientes de Vostell. (*Wolf Vostell (1932-1998)* 103-104)

Y, en efecto, el peso específico del sonido es mayor en el fenómeno cultural del Museo Vostell Malpartida de lo que cabría esperar en un museo de arte contemporáneo inaugurado en 1976. La propia ubicación privilegiada del centro museístico permite que antes incluso de atravesar el umbral de la puerta de entrada al complejo de edificios del antiguo lavadero de lanas, y contando siempre con la connivencia del azar, sus visitantes sean recibidos por el poderoso sonido de una cascada (en el caso de que la Charca del Barrueco de Abajo esté llena y descargue agua) o los ecos lejanos de la ópera de Richard Wagner *Parsifal* (si en ese momento hay público suficientemente cerca de la obra *El fin de Parzival* como para haber activado los sensores que disparan el sonido de la citada ópera). Por si esto fuera poco, una vez dentro del recinto, cuando el visitante entra en las salas que dan inicio al recorrido, el primer asombro es la instalación *Fiebre del automóvil*, «donde periódicamente entran en funcionamiento unos rastillos metálicos que producen un intenso, inquietante y molesto rechinamiento al moverse adelante y atrás sobre unas planchas metálicas» (Crego 109). Es tan potente la parte sonora de la obra que «el espectador puede no mirar la pieza, si así lo decide, pero el ruido que ésta produce llena el espacio en que se ubica y el espectador no puede evitar verse envuelto por él» (Crego 110). Aquí está la esencia de un museo en el que el sonido comparte protagonismo con lo visual, aunque también sea posible citar otros ejemplos «silenciosos», como la instalación *Fluxus Buick Piano*, que incluye entre sus elementos un automóvil en el que su motor ha sido sustituido por un piano, sugiriendo así la idea vostelliana según la cual «escuchar dos reactores durante un vuelo de cuatro horas es socioestéticamente más bonito y significativo —en la segunda mitad del siglo XX— que estar sentado durante cuatro horas ante una ópera de Wagner sin abandonar la butaca» (Vostell, “Notas sobre mi música” párr. 2).

Es un lugar común afirmar que Wolf Vostell depositó una nueva *mirada* (de sensibilidad artística) en un espacio natural situado a tres kilómetros del casco urbano de Malpartida de Cáceres que hasta ese momento había sido entendido por la población local como un terreno improductivo. Así lo refiere Mercedes Guardado:

El alcalde y los concejales no salían de su asombro. No habían escuchado decir a nadie algo como aquello de aquel lugar, hasta entonces casi desconocido. Los acompañantes nos decían que era una zona muy poco visitada porque, por la falta de árboles, era muy calurosa en verano y los vientos fríos arreciaban en invierno; además, debido al terreno rocoso, era un terreno improductivo. Segundo nos contaban, solo la conocían los pescadores, las lavanderas, los chiquillos del pueblo. (197-198)

Lo que allí percibió le impresionó tan vivamente que de inmediato declaró aquel paraje como «obra de arte de la naturaleza» y a menudo se recuerda la visión profética de Vostell, que supo ver antes que nadie la belleza de un paraje que, con el transcurrir de los años, acabaría siendo declarado Monumento Natural por la Junta de Extremadura en febrero de 1996. No obstante, nos permitimos destacar el peso específico de lo sonoro en este descubrimiento. Y, a este respecto, es interesante anotar que Mercedes Guardado subraya que en aquella primera visita Vostell entendió que:

Los sonidos de los animales allí existentes, la vegetación y aquellas rocas como esculturas coincidían en perfecta armonía con los movimientos artísticos a los que él pertenecía [...] para los que «todo puede ser arte y todo puede ser música». (198)

Y *naturalmente* el rumor de Los Barruecos ha podido ser entendido como un conjunto de sonidos no intencionados que constituyen una «afirmación de la omnipresencia de la música». (Nyman 51).

Si nos adentramos en el terreno de la auralidad, podemos señalar que la «obra de arte de la naturaleza» de Los Barruecos devuelve a la memoria *event scores* de Yoko Ono como *Stone Piece* o *Earth Piece*, ambas de 1963, que nos invitan a escuchar respectivamente cómo envejece una piedra o cómo gira nuestro planeta sobre su propio eje. Esta última partitura —*listen to the sound of the earth turning*— ilustra desde el contexto de lo sonoro la conexión entre lo local y lo universal que condensa el Museo Vostell Malpartida, «un espacio que revela la personalidad de Vostell y de todas las analogías que de ella se deducen, siempre dentro de una traza internacional alejada de cualquier proposición localista» (Cano, “El museo como centro de creación y pensamiento” 241). En la práctica, este pensar lo global desde lo local se ha materializado en actividades de muy diverso tipo —entre ellas un «taller de escucha activa y narración oral en la naturaleza» impartido por Karmit EvenZur en junio de 2021— y no han sido pocos los artistas que se han interesado por los sonidos del monumento natural. Algunos de estos últimos han planteado, literalmente, hacer sonar Los Barruecos. Así ocurre, por ejemplo, con la escultura sonora *Templo del viento*, firmada por el artista belga Raphaël Opstaele e instalada a cielo abierto dentro del recinto del antiguo lavadero de lanas. Se trata de un órgano de viento realizado por troncos de bambú intervenidos que solamente se activa (suena) cuando así lo quiere la naturaleza. En verdad, es el viento libre, que nada entiende de fronteras ni de la historia o del mercado del arte, quien decide cuándo estos troncos de bambú son arte y cuándo no lo son. La obra es parte integral de la serie *Sound Stream*, surgida de un proyecto homónimo del colectivo Mass Moving⁶ (del que Raphaël Opstaele fue un integrante central), que a su vez planteaba cuestiones muy pertinentes acerca de los límites del arte y el concepto de autoría. La obra surgió como un afortunado cruce entre arte efímero y performativo

⁶ El Museo Vostell Malpartida dedicó en el año 2012 una exposición documental a la trayectoria del grupo Mass Moving y de su secuela Mass and Individual Moving. Un año más tarde, el propio Raphaël Opstaele entendió que el centro museístico extremeño era el lugar idóneo para exhibir permanentemente su escultura sonora *Templo del viento*. Y así viene sucediendo desde que la obra fue presentada oficialmente el 18 de mayo de 2013, coincidiendo con las celebraciones del Día Internacional de los Museos.

(entendido este último, quizás, como una suerte de creación duracional colectiva de raíz ecológica): algunos integrantes de Mass Moving realizaron un viaje en furgoneta entre Bélgica y Camerún, país este último en el que construyeron junto a la población local cuatro «órganos de viento» con troncos de bambú.

6. De ventanas abiertas, plantas muertas y objetos vivos

También ha sido importante el sonido de Los Barruecos en la primera formulación de la instalación de Concha Jerez *Retorno al comienzo*. En la actualidad la instalación ocupa —cuando es exhibida en el museo— un lugar construido especialmente para ella en el espacio que habitualmente acoge exposiciones temporales o revisiones de su colección de artistas conceptuales, a la que pertenece la obra. Pero su versión original, de 1983, fue creada para un lugar concreto del antiguo lavadero de lanas que es hoy una de las estancias del Archivo Happening Vostell. El discurso de la instalación se vio entonces enriquecido con la posibilidad de incluir junto a una ventana abierta un atril con una partitura gráfica realizada a partir de la estructura del texto *¿Por qué Malpartida de Cáceres?*, escrito por Wolf Vostell en 1979. «La ventana nos arrebata hacia el exterior, punto de fuga tan conocido por los maestros del Renacimiento, lugar para el desarrollo de la música que viene de fuera a través de la luz» (párr. 3), asegura la propia artista en el proyecto de la obra. Y en el contexto que nos ocupa merece la pena detenerse ante la ventana abierta porque su intencionalidad es la de abrir la instalación al exterior, y consecuentemente podemos entender dicha ventana como un intento de incluir en la obra el sonido de los campos del exterior. La música de la vida.

El artista sonoro vasco Mikel Arce también se ha alimentado de los susurros del Museo Vostell Malpartida en su exposición *Air, Light, Earth and Water... Whisper Vostell*, concebida en 2017 como una intervención *site specific*. La exposición continuó en cierto modo la fórmula iniciada por el artista en su histórica obra *.WAV (2004), «que trataba de dar forma y verificar la fisicidad del sonido» (Arce 117). Si entonces cuatro altavoces que emitían frecuencias muy graves hicieron vibrar agua sobre otras tantas planchas metálicas, en este caso tres bandejas con agua fueron tratadas con tonalidades dorada, plateada y negra y recibieron, respectivamente, la señal sonora de la luz-sol, el aire-viento y la tierra del propio centro museístico. Siguiendo lo acontecido en *.WAV, las finas capas de agua contenidas en las bandejas componían imágenes mediante el sonido. Sus reflejos fueron proyectados en las paredes de la intimista, sencilla y amable sala del museo conocida como El Molino.

En ocasiones los títulos de las exposiciones o las obras definen su contenido a la perfección, y este puede ser el caso de la citada intervención de Mikel Arce, que incluyó como materia artística el sonido del aire, la luz y la tierra del propio Museo Vostell Malpartida. Con estos mimbres elaboró una exposición que también, y al decir de Josu Rekalde, planteó «un paseo transversal por todo aquello que captan nuestros sentidos, un recorrido por todo aquello que vibra y que es en definitiva una señal del mundo que percibimos» (párr. 3). En unas coordenadas similares, aunque su propósito no fue el de hacer sonar el paraje natural visualizado por Wolf Vostell en 1974, puede inscribirse la exposición de Rie Nakajima y Pierre Berthet *Dead Plants and Living Objects*, de 2019. El propio título de la muestra (plantas muertas y objetos vivos) parece ajustarse como un guante a la realidad que advirtió la imaginación del artista hispano-alemán en Los Barruecos. Y de hecho la exposición fue exactamente lo que sugirió su nombre —aunque debe advertirse que *Dead Plants and Living Objects* es un proyecto colaborativo de Rie Nakajima y Pierre Berthet de mayor alcance y recorrido, que también ha sido presentado en Francia, Alemania, Bélgica, Inglaterra y otros países—, ya que en Malpartida se presentaron pequeñas esculturas cinéticas de Rie Nakajima

y piezas de nueva creación, firmadas a cuatro manos, que utilizaron como material artístico elementos como agua, piedras o plantas secas recogidas en el lugar. Con los mínimos elementos, Nakajima y Berthet entregaron una exposición delicada e introspectiva que, en cierto modo, puede entenderse como el reverso de los planteamientos del voluminoso poeta del hormigón. Un contrapunto necesario, si se quiere, pues la sutileza de propuestas de este tipo deja un espacio abierto que quizás nos permita percibir el peso de Vostell en el desarrollo del arte sonoro en España. Porque el artista entendió que situar a Malpartida de Cáceres en el mapa era ya una obra de arte en sí misma. Las anomalías que Vostell propició en Los Barruecos continúan vivas hoy. Por ejemplo, aunque sea colateralmente, el artista ha favorecido que desde la periférica Extremadura se reivindique la escena de arte sonoro desarrollada en la también periférica ciudad irlandesa de Cork, que ha mostrado un interés continuado en Fluxus desde los años ochenta del pasado siglo, cuando Danny McCarthy se decidió a organizar —porque «durante mucho tiempo había leído sobre obras que nunca había podido ver o escuchar» (McCarthy 11)— el ciclo *Sound Works*, en el que «junto con otros artistas representaron piezas de Yoko Ono o Nam June Paik» (Spicer 16). La presentación en Malpartida de Cáceres del ecosistema creativo de Cork únicamente ha tenido un capítulo, meses antes de que el planeta se viera sacudido por una cercenadora pandemia, y el invitado fue otro de sus principales animadores: el músico de origen inglés John Godfrey, que ofreció una *performance* sonora que combinó *events* de fluxistas históricos y piezas más recientes, inspiradas en los modos de hacer de Fluxus, firmadas por compositores y artistas sonoros irlandeses.

En otro dominio de la creación artística debe catalogarse la activación sonora de la colección del museo titulada *Liederbuch Vostell. Cancionero de Malpartida* y presentada en julio de 2021 por Niño de Elche, Miguel Álvarez-Fernández y Emilio Pascual en el espacio conocido como *patio de los toros de hormigón*, que exhibe permanentemente una recreación vostelliana de los Toros de Guisando. Es importante destacar que el proyecto surgió con la vocación de dialogar con el contexto singular del Museo Vostell Malpartida, que fue tanto receptor como generador de materia artística y sonora. Por ello, y a diferencia de los últimos ejemplos señalados, aquí sí se reprodujo el interés de Wolf Vostell por «las repeticiones de manera tautológica en acciones visuales sobre cuerpos o sobre objetos y con ellos» (“Notas sobre mi música” párr. 2). Llegados hasta aquí, y enlazando con el argumento central de esta publicación sobre los pioneros del arte sonoro español, nos atrevemos a afirmar que el sueño utópico de Vostell no solo ha logrado fundar un museo experiencial y resonante sino, particularmente, establecer las condiciones y el contexto que han posibilitado el nacimiento de aventuras sónicas. Debemos poner de relieve, asimismo, que esto ha sucedido en un terreno a priori pedregoso. Por ello recuperamos las siguientes palabras de José Antonio Agúndez:

El visionario artista oyó la voz de las piedras que le decían «haz algo aquí». Y aquí lo hizo y aquí está el museo, a pesar de las vicisitudes y dificultades que plagaron todo el trayecto, en esta tierra heredera de un grave subdesarrollo, aletargada artísticamente y culturalmente durante decenios. (“Las colecciones del Museo Vostell Malpartida” 23)

Es un asunto, este de propiciar desde Malpartida de Cáceres una amplia gama de experimentos sonoros, que en verdad surge de la iniciativa químérica de Vostell. Por ello no debe extrañar que algunas de las experiencias sonoras consumadas en el museo hayan sido pensadas con el propósito de homenajear al artista fundador: desde el concierto fluxus *Varas de Acebuche* —ideado por Mercedes Guardado y con el que la Asociación de Amigos del Museo Vostell Malpartida festejó en 1996 el sexagésimoquinto aniversario del artista— hasta el concierto de música improvisada titulado *Extremoso Vostell*, llevado a efecto por el legendario dúo portugués Telectu en 2002 —coincidiendo con el setenta aniversario del artista— o el estreno

absoluto de la composición de Inés Badalo *Dé-coll/age*, interpretada por la saxofonista Xelo Giner en 2019, entre otros ejemplos.

7. Reflexión retrospectiva

Para concluir, consideramos oportuno apuntar que —cuando ha sido posible— nos hemos expresado con sello y acento españoles con la intención de armonizar con los rasgos esenciales que definen este número monográfico. Cuestiones de espacio han imposibilitado abordar también los vínculos que relacionan la producción sonora vostelliana con el flamenco (aunque subrayamos ahora la participación del cantaor malpartideño Paco Corrales en la versión radiofónica de *Il Giardino delle Delizie* y en conciertos fluxus celebrados en Lisboa y Barcelona) o tributos sonoros realizados desde España, como por ejemplo la miniatura electroacústica de José Igés titulada *Wolf-Garten* —incluida en su disco *Dedicatorias* (Maria de Alvear World Edition, 2016)—, que su propio autor recuerda en estas páginas. Justamente a José Igés debemos el comisariado de la exposición *Vostell y la música*, exhibida en el MVM en los primeros años de nuestro siglo, cuyo catálogo señalamos como una lectura imprescindible para aquellas personas interesadas en la música de Wolf Vostell. Como éste analiza razonadamente y con brillantez la producción sonora vostelliana se ha optado por dar aquí un mayor protagonismo a aspectos hasta ahora menos estudiados, como el posible (proto)ruidismo de un artista tan vinculado a nuestro país o la reivindicación del Museo Vostell Malpartida como una obra española de arte total que resuena y hace sonar un antiguo lavadero de lanas y un paraje natural en el que monumentales bloques de granito han sido esculpidos durante siglos por la naturaleza. Estos dos últimos casos pueden ser también ejemplos de «música de la vida», expresión que generalmente alude al resultado de hacer sonar las actividades humanas.

Referencias

- Agúndez García, José Antonio. *10 Happenings de Wolf Vostell*. Mérida/Malpartida de Cáceres: Editora Regional de Extremadura/Asociación de Amigos del Museo Vostell Malpartida, 1999.
- Agúndez García, José Antonio. “Las colecciones del Museo Vostell Malpartida”. *Simposio “Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX”*, coordinado por Moisés Bazán de Huerta, Mérida (Badajoz): Editora Regional de Extremadura, 2001, pp. 23-32.
- Alba Sáinz-Rozas, Daniel. “Vostell, Fluxus y el Punk”. *Simposio “Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX”*, coordinado por Moisés Bazán de Huerta, Mérida (Badajoz): Editora Regional de Extremadura, 2001, pp. 119-127.
- Arce, Mikel. “Instalación sonora en España. Sonido, forma y espacio”. *MASE, I Muestra de Arte Sonoro Español*, comisariado por José Igés, Lucena: Weekend Proms, 2007, pp. 101-117.
- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayos sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo XXI, 1995.
- Barber, Llorenç, y Montserrat Palacios. *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Fundación Autor/Sociedad General de Autores y Editores, 2010.

- Cain, Nick, “Noise”. *The Wire Primers. A Guide to Modern Music*. Londres: Verso, 2009, pp. 29-36.
- Cano, Javier. “El museo como centro de creación y pensamiento”. *Museo Vostell Malpartida. Colección Wolf y Mercedes Vostell*, Mérida (Badajoz): Editora Regional de Extremadura, 2003, pp. 241-250.
- Cano, Javier. “Música para martillo y piano”. *Pianofortissimo*, comisariado por José Antonio Agúndez García, et al., Malpartida de Cáceres/Mérida (Badajoz): Consorcio Museo Vostell Malpartida/Editora Regional de Extremadura, 2006, pp. 18-32.
- Cowley, Julian. “Reseña de la reedición del disco de Wolf Vostell *Dé-coll/age Musik* (Tochnit Aleph, 2011)”. *The Wire*, n.º 400, 2017, p. 83.
- Crego Morán, Juan Andrés. “Desde el ruido”. *AusArt*, vol. 3, n.º 2, 2015, pp. 106-116, <https://doi.org/10.1387/ausart.15942>.
- Franco Domínguez, Antonio. “Introducción”. *Vostell Extremadura*, editado por Antonio Franco Domínguez, Mérida (Badajoz): Asamblea de Extremadura, 1992, pp. 15-30.
- Friedman, Ken. “Cuarenta años de Fluxus”. *Fluxus y Fluxfilms: 1962-2002*, editado por Berta Sichel en colaboración con Peter Frank, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, pp. 41-80.
- García Arranz, José Julio. “El azar como resemantizador de la obra de arte: a propósito de *¿Por qué el proceso entre Pilato y Jesús duró sólo dos minutos?*, de Wolf Vostell”. *Norba: Revista de Arte*, n.º 27, 2007, pp. 217-242.
- Guardado, Mercedes. *Mi vida con Vostell. Un artista de vanguardia*. Madrid: La Fábrica, 2011.
- Hegarty, Paul. *Rumour and Radiation. Sound in Video Art*. Nueva York/Londres: Bloomsbury, 2015.
- Hegarty, Paul. “Separar el ruido: el espacio sónico singular y el ruido individual”. *Audiosfera. Experimentación sonora 1980-2020*, comisariado por Francisco López, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020, pp. 121-130.
- Iges, José. “Fluxus y la música: un vasto territorio por explorar”. *Fluxus y Fluxfilms: 1962-2002*, editado por Berta Sichel en colaboración con Peter Frank, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, pp. 217-249.
- Iges, José. “Movimiento que produce música. Música igual a vida. Reflexiones ante la música de Wolf Vostell”. *Vostell y la música*, comisariado por José Iges, Malpartida de Cáceres/Mérida (Badajoz): Museo Vostell Malpartida/Editora Regional de Extremadura, 2004, pp. 31-55.
- Jerez, Concha. “Retorno al comienzo (1983)”. <https://conchajerez.net/retorno-al-comienzo-1983>. Acceso 3 noviembre 2023.
- Lozano Bartolozzi, María del Mar. “Wolf Vostell y sus paráfrasis de la historia del arte”. *Norba: Revista de Arte*, n.º 8, 1988, p. 252.
- Lozano Bartolozzi, María del Mar. *Wolf Vostell (1932-1998)*. Hondarribia: Nerea Editorial, 2000.
- Mayer, Mariano, ed. *Fluxus escrito. Actos textuales antes y después de Fluxus*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019.
- McCarthy, Danny. “What’s the Sound Boy? A History of Sound Art in Cork/Ireland”. *Soundworks for Those who Have Ears*, editado por Julie Forrester, et al., Cork: Art Trail, 2005, pp. 10-12.
- Molina, Miguel. “Arte sonoro: de los ochenta al cambio de siglo”. *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España (1961-2016)*, editado por Manuel Fontán del Junco, et al., Madrid: Fundación Juan March, 2016, pp. 166-179.

Nyman, Michael. *Música experimental: De John Cage en adelante*. Girona: Documenta Universitaria, 2006.

Rekalde Izagirre, Josu. “Cuando el aire suena, la tierra y el agua desean sonar”, póster/desplegable de la exposición de Mikel Arce *Air, Light, Earth and Water... Whisper Vostell*, Museo Vostell Malpartida, 2017.

Spicer, Daniel. “Global Ear. A Survey of Sounds around the Planet. Cork”. *The Wire*, n.º 331, 2011, p. 16.

Vostell, Wolf. *Das Theater ist auf Strasse*. Archivo Happening Vostell, Malpartida de Cáceres, 1958.

Vostell, Wolf. *Notas sobre mi música*. Archivo Happening Vostell, Malpartida de Cáceres, 1985.

Vostell, Wolf. “El jardín de las delicias”. *Ars Sonora*. Radio Clásica, Madrid, 11 de junio de 1997. <https://www.rtve.es/alacarta/audios/ars-sonora-25-anos/ars-sonora-25-anos-jardin-delicias-wolf-vostell-11-06-1997/1583883/>. Acceso 3 noviembre 2023.



LA MÚSICA ELÉCTRICA Y EL ELECTROCOMPOSITOR DE JUAN GARCÍA CASTILLEJO (1933-1944)

José Vicente Gil Noé
Universidad Internacional de Valencia - VIU

Fecha de recepción: 20/06/2022
Fecha de aceptación: 13/01/2023

Resumen

Los estudios e investigaciones que, partiendo del universo del arte sonoro actual, echen la mirada atrás tratando de localizar y recuperar figuras que en otro tiempo mostraran actitudes precursoras en la música, el arte, la literatura o cualquier otra disciplina, deberían contar con el sacerdote músico Juan García Castillejo. Convencido de que el futuro habitaba en la electricidad y la electrónica, sus inquietudes e investigaciones en la década de 1930 se orientaron a la aplicación de las posibilidades de estos campos a la música. El objetivo de este artículo es revelar el todavía en buena medida desconocido trabajo de García Castillejo y su principal aportación, el aparato electrocompositor musical, para justificar su consideración como uno de los pioneros del arte sonoro en España. La metodología se centra en el análisis del libro que el sacerdote modestamente escribió, autopublicó y distribuyó en la Valencia de la época: *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*. Con apenas difusión en su momento y luego rápidamente olvidado, el redescubrimiento de este peculiar texto por el artista sonoro Llorenç Barber resulta decisivo como punto de partida para cualquier estudio. La producción de sonido por medios no acústicos, las posibilidades microtonales, la presencia del azar o el maquinismo acreditan su condición de precedente de las modernas prácticas de arte sonoro. Su labor, desconocida durante décadas, no supone realmente un referente en sentido estricto. Pero gracias al acercamiento de algunos autores, a algunas acciones de recuperación y al premio que lleva su nombre en el marco del festival Nits d'Aielo i Art, se puede considerar que su figura se ha erigido en cierto paradigma de experimentación, interdisciplinariedad, ingenio e incluso espíritu visionario, aspectos tan presentes en el arte sonoro.

Palabras clave: máquinas musicales, microtonalismo, instrumentos musicales electrónicos, azar, arte sonoro.

THE ELECTRIC MUSIC AND THE ELECTROCOMPOSITOR OF JUAN GARCÍA CASTILLEJO (1933-1944)

Abstract

Studies and researches that, starting from the universe of the current sound art, take a look back to locate and recover figures that once showed pioneering attitudes in music, art, literature or any other discipline, would mind the priest and musician Juan García Castillejo. Convinced that the future would be in electricity and electronics, his concerns and research in the 1930s were oriented to the application of the possibilities of these fields to music. This article aims to reveal the still largely unknown work of García Castillejo and his main contribution, the *electrocompositor*, to justify his consideration as one of the pioneers of sound art in Spain. The methodology focuses on the analysis of a book that the priest modestly wrote, published and distributed in Valencia: *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*. Its diffusion was reduced at the time and then quickly forgotten, but the rediscovery of this peculiar book by the sound artist Llorenç Barber is decisive as a starting point for any study. The sound production by non-aacoustic means, the microtonal possibilities, the presence of chance or machinism give credit to his condition of precedent of modern sound art practices. His work, unknown for decades, is not a referent in a strict sense. But thanks to the approach of some authors, to some recovery actions and to the award that bears his name within the framework of the festival Nits d'Aielo i Art, it can be considered that his figure has been erected in a certain paradigm of experimentation, interdisciplinarity, ingenious and even visionary spirit, aspects so present in sound art.

Keywords: musical machines, microtonalism, electronic musical instruments, random, sound art.

Sumario

1. Introducción.....	98
2. Una vida entre sermones y cables, y un libro como único legado.....	100
3. Una máquina para crear y sonar por sí sola: el electrocompositor.....	102
4. Redescubrimiento y antecedente del arte sonoro.....	106
5. Consideraciones finales.....	110
Referencias.....	111

1. Introducción

El sacerdote Juan García Castillejo ejerció en la ciudad de Valencia a lo largo de más de cuarenta años y, durante mucho tiempo, compaginó su labor religiosa con una nada convencional actividad musical. En los años inmediatamente anteriores y posteriores a la Guerra Civil, su afición por la tecnología y los entresijos de la telegrafía rápida le llevaron a ocuparse en profundidad de lo que él que llamó música eléctrica. A partir de ahí, investigó, experimentó con medios preexistentes (fig. 1) y llegó a diseñar y construir un aparato electrocompositor capaz de crear y hacer sonar música automáticamente. Toda una hazaña tanto en lo técnico como en lo musical, que todavía hoy en día cuesta creer que tuviera lugar en aquella España: «[...] casi nadie de nosotros acabamos de creernos —casi un siglo más

tarde— es que [...], un nada notorio sacerdote/músico valenciano había puesto ya en acto su fe en la electricidad como el porvenir de la música» (Barber, “La escucha oblicua” 137). Aunque hizo pruebas con su invento y publicó un libro en el que lo explicaba y contextualizaba, la repercusión fue nula. Como indica Palacios: «España tuvo a su Cage y nadie se enteró; tuvo a su inventor de instrumentos que nadie escuchó» (Palacios 8). El proyecto de García Castillejo acabó quedando interrumpido y su nombre relegado al olvido, pues no aparece en ninguna historia de la música (Molina, “Ecos del arte sonoro” 28). Como explica Medina (“El cura Castillejo”), ha sido poco frecuente encontrar referencias sobre él en medios académicos, salvo muy pocas excepciones.

El interés del sacerdote inventor estuvo siempre centrado en la música eléctrica, un concepto que para él consistía en «vibraciones totalmente eléctricas» (García Castillejo 296), frecuencias sintetizadas a partir de circuitos electrónicos en los que todo el protagonismo era para la válvula triodo que el ingeniero estadounidense Lee de Forest había inventado en 1906. Este sonido eléctrico tenía para García Castillejo evidentes ventajas sobre el sonido mecánico producido por la vibración de un cuerpo: facilidad para variar la intensidad, intervalos más perfectos en su afinación, duraciones indefinidas o variación ilimitada de los timbres son algunas de las virtudes que señaló (249). Sobre las bases de la música eléctrica construyó su relato y diseñó una máquina capaz de crear y sonar por sí misma: el electrocompositor.

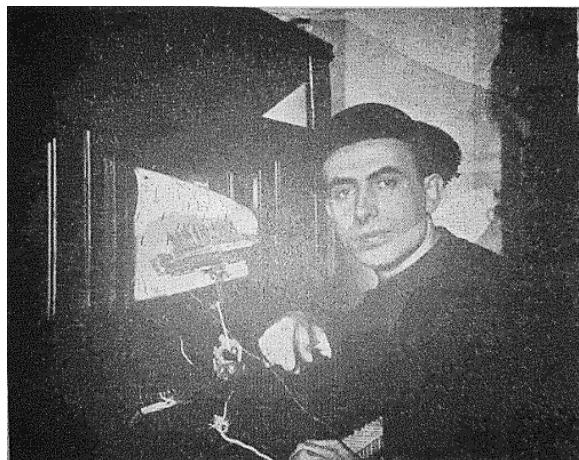


Fig 1. García Castillejo junto a su pianola electrificada (García Castillejo 215).

El aparato de García Castillejo estaba ya operativo en los primeros años de la década de 1930. Pese a lo temprano de esta fecha, Medina explica que la música eléctrica no era una rareza, sino queatraía el interés de amplios sectores de la música española (“Espejismos de la tecnología” 106). Una música eléctrica que, en aquellas primeras décadas del siglo XX, no perseguía crear nuevos tipos de música, sino básicamente desarrollar instrumentos capaces de interpretar la existente, como denunciaba Cage al afirmar que la mayoría de los instrumentos musicales eléctricos intentaban imitar a los instrumentos acústicos, desperdiциando su principal potencial: «La función específica de los instrumentos eléctricos será proporcionar un completo control de la estructura de armónicos de las notas [...], y hacer que estas notas puedan producirse en cualquier frecuencia, amplitud o duración» (Cage 4). El electrocompositor tenía estas capacidades, además de la posibilidad de componer automáticamente, pero no se puede saber hasta dónde quería o podía haber llegado García Castillejo a propósito del requerimiento de Cage ya que, como explica Aracil, faltó una

mínima difusión que hubiera podido poner a prueba sus posibilidades (*Música sobre máquinas* 56).

Solo unos años antes de las primeras pruebas con el electrocompositor, se habían presentado al público el *sphäraphon* en 1926, el *theremin* en 1927 o las ondas Martenot en 1928, por citar solo algunos ejemplos de instrumentos electrónicos que García Castillejo conocía bien (Medina, “Sobre pioneros” 107). En el caso concreto de las ondas Martenot, en su gira para dar a conocer su invento el músico y telegrafista francés recorrió diversas ciudades españolas en 1932 acompañado por su hermana Ginette Martenot y por el violinista Andrés Gaos. Tras pasar por Madrid, Barcelona y La Coruña, ofreció un concierto organizado por la Sociedad Filarmónica de Valencia en el Teatro Principal de la ciudad el 12 de noviembre (Gil Noé, *Prácticas musicales* 198). Es más que probable que entre el público se encontrara, expectante, García Castillejo.

En 1933, solo unos meses después de aquel concierto de Martenot, García Castillejo tenía operativo el electrocompositor y realizaba las primeras pruebas experimentales. Intrascendente y desconocido durante décadas, luego objeto de un lento proceso de recuperación iniciado por Llorenç Barber a finales de la década de 1970, ahora, casi 90 años después de que compusiera y sonara por primera vez, el aparato musical y su creador gozan del merecido respeto y admiración de quienes, desde el fronterizo y siempre explorador arte sonoro, lo consideran un precursor.

2. Una vida entre sermones y cables, y un libro como único legado

La información sobre García Castillejo no abunda más allá de lo que se incluye en el libro que publicó, en las patentes que registró y en los escasos documentos que se conservan en el Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Algo comprensible, al haber sido un anónimo y discreto sacerdote durante toda su vida. Aun así, se puede trazar un breve perfil a partir del recorrido biográfico propuesto por Gil Noé (*Música no comença* 78-80). Aunque a menudo se le considera valenciano, García Castillejo nació en Motilla del Palancar (Cuenca) en 1903 y fue todavía siendo un niño cuando se trasladó a Valencia con toda su familia. Fue infantillo de la Capilla del Real Colegio del Corpus Christi entre 1914 y 1919. Desde 1915 estudió en el Seminario Conciliar de Valencia, en 1928 fue ordenado sacerdote en Segorbe y a principios de 1936 asumió un beneficio como sacerdote en la parroquia de los Santos Juanes de nuevo en la capital valenciana. Se especula con la posibilidad de que abandonara el país durante la Guerra Civil, residiendo en Italia hasta su regreso a mediados de 1938, cuando se le sitúa en las parroquias turolenses de Alfambra y Beceite.

Acabado el conflicto bélico, regresó a Valencia en 1939 para reincorporarse a la parroquia de los Santos Juanes, que ya no abandonaría hasta su jubilación en 1977. Los últimos años de su vida los pasó en su domicilio de la plaza de San Esteban —curiosamente a escasos metros del conservatorio de la ciudad—, donde instaló su laboratorio hasta que tuvo lugar su muerte en 1985. Ninguno de sus aparatos, inventos, proyectos o documentos le sobrevivió, solo el libro que publicó y el recuerdo entre quienes lo conocieron y supieron de sus inquietudes. La necrológica publicada tras su muerte daba cuenta de toda una vida que, verdaderamente, transcurrió entre sermones y cables.

Dotado de singulares dotes artísticas y científicas, unidas a una gran sencillez y servicialidad, ha desempeñado su largo ministerio con gran espíritu de entrega, tanto en los Santos Juanes como en los Asilos de San Juan Bautista y San Juan de Dios como capellán. Merece

destacarse la valiosa colaboración que prestó a las parroquias que se lo solicitaron en el canto sagrado. Su ingenio le hizo adelantarse a los tiempos de la electrónica, ensayando la reproducción del sonido de diversos instrumentos musicales valiéndose de un elemental aparato eléctrico, en el que él veía el futuro órgano electrónico. (Gil Noé, *Prácticas musicales* 132)

García Castillejo siempre estuvo muy interesado en las comunicaciones por radio y él mismo relata algunas experiencias con estaciones que él mismo montó y manipuló (165). Mostró predilección por la telegrafía, para él «el gigante más coloso del progreso, en estos tiempos» (143), y dispuso de una estación desde la que experimentar y de la que salieron sus patentes de «un nuevo manipulador para alfabeto Baudot y similares» en 1940 y «aparato para transmitir automáticamente el Morse, cuyas combinaciones quedan registradas óptica y fonéticamente por elección o al azar» en 1942 (Gil Noé, *Música no comenza* 88). Precisamente en sus patentes parece estar, al menos en un principio, el origen de su libro *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica* (fig. 2), que vio la luz en 1944, pues explica que a través de él pensaba darles difusión y arroparlas con otras ideas (García Castillejo 8).



Fig 2. Portada del libro *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica* de García Castillejo

El libro de García Castillejo se estructura en dos grandes partes, «La telegrafía rápida y el triteclado» y «La música eléctrica», a su vez troceadas internamente en 29 capítulos y con profusión de ilustraciones que están entre lo pedagógico y lo ornamental. La redacción huye del rigor científico y terminológico, más interesada en despertar la curiosidad e imaginación del lector: «Uno de los fines que con esto me propongo es excitar la curiosidad para conseguir tu valiosa cooperación [...] el segundo, es hacerte soñar deleitosamente en el porvenir de la humanidad» (García Castillejo 8-9). Si bien pretende ser accesible, el texto exige ciertos conocimientos técnicos al lector que el autor da por supuestos (9, 223). Evita siempre dar todos los detalles de las patentes e interesadamente deja incompleto el esquema

eléctrico del electrocompositor, mostrando así esa dualidad del inventor que, si bien desea anunciar y amortizar sus inventos, es suficientemente cauto como para reservar con celo los detalles (Medina, “Espejismos de la tecnología” 103, 107).

Llama la atención el título y surge la pregunta de por qué relacionar ambas disciplinas: «Porque se podría objetar: ¿Qué tiene que ver la música con la telegrafía?» (García Castillejo 15). El autor señala la naturaleza lingüística de ambas, cada una con su «alfabeto propio», y su capacidad comunicadora (16). Pero la verdadera justificación para reunirlas en el mismo libro venía de la mano de la electricidad, pues ambas habían experimentado grandes avances gracias a su concurso: la transmisión a distancia y la producción de sonidos eléctricos. Como explicaba el sacerdote: «Una sola fuente, una sola madre: la electricidad. Como hijos, la telegrafía y la música eléctrica» (15). En las dos disciplinas, el elemento fundamental era la oscilación a través de las válvulas inventadas años atrás por Lee de Forest. Totalmente consciente de hasta qué punto electricidad y electrónica se extendían no solo a música y telegrafía, sino a tantos ámbitos, no dudaba en profetizar: «A no dudar, la fuente y madre más fecunda para futuros hallazgos se encierra en la electricidad» (7).

En cuanto al contenido, tras una primera parte dedicada a la telegrafía rápida, cuestiones técnicas sobre la transmisión a distancia, sus propias patentes y otros proyectos innovadores y sugerentes, la segunda parte se dedica por entero a su gran aportación: el aparato electrocompositor. Los cuatro últimos capítulos —XXVI al XXIX— son los que tratan en detalle del innovador artefacto sonoro. Están precedidos de otros —del XVII al XXV— que introducen al lector en la música eléctrica y le preparan para enfrentarse al aparato musical con cuestiones como las oscilaciones y sus elementos, los instrumentos electrónicos, la electricidad en el futuro de la música, las ventajas del sonido eléctrico y algunas generalidades sobre la electrónica. Según el cura, estos primeros apartados son «jardines de entrada» que «con sus armonías y aromas nos habían de conducir con encanto seductor a la cumbre donde sienta sus reales el aparato electro-compositor» (295).

3. Una máquina para crear y sonar por sí sola: el electrocompositor

Sin duda, el electrocompositor es el elemento que más interés y fascinación despierta de entre todas las cosas que García Castillejo describe en su libro, al menos de las que llegaron a consumarse (fig. 3). El aparato, que es como se refiere a él su creador, encaja en la definición de máquina musical que propone Aracil, como ingenio mecánico que tiene la capacidad de sonar por sí mismo gracias a un procedimiento automático (“Especular, disfrutar” 69). Su origen está en la automatización de la estación radiotelegráfica que el sacerdote había montado y que utilizaba para experimentar. Una de las formas de establecer comunicación con otras estaciones era lanzar lo que se conocía como una llamada general o CQ y esperar que alguien que estuviera a la escucha pudiera recibirla y responder. Pero hasta recibir contestación, podía ser tedioso reiterar sucesivamente el procedimiento. Para evitar tener que estar en la estación manipulando los controles repetidamente, el cura automatizó su estación de manera que podía emitir CQ encadenados de forma autónoma, sin intervención personal alguna, hasta establecer alguna comunicación. «¡¡¡La emisora telegráficamente hablaba ella sola!!!» (Castillejo 307). El principio de funcionamiento era el mismo que luego incluiría en su patente de 1942 para transmitir automáticamente el Morse: «He ahí el principio del aparato electrocompositor musical, y ya basta esto para encontrar la partida de su nacimiento» (308). Un dispositivo electromecánico formado por motores eléctricos, escobillas y contactos conectados a una serie de circuitos eléctricos que, según el resultado del funcionamiento,

procedían a emitir de forma automática señales Morse al azar correspondientes a la señal telegráfica de llamada o cualquier otra que se hubiera predefinido.

El electrocompositor podía dividirse en dos grandes partes. La primera, electromecánica, se encargaba de la elección casual de los sonidos, su duración, combinación y ritmo. Operaba a base de motores, escobillas y contactos, como ocurría en la estación telegráfica, se comportaba como un autómata musical capaz de seleccionar, combinar y articular determinadas posiciones. La segunda parte, electrónica, convertía esas posiciones en frecuencias —hasta 150 diferentes—, pero no de forma mecánica, sino que se hacían audibles gracias a los circuitos específicamente preparados, las válvulas de vacío y su capacidad osciladora: «Sorprendente es, pues, el hecho de que, sin cuerdas, sin varillas, sin placas ni membranas, apreciemos vibraciones totales, armónicas y parciales» (García Castillejo 276). El procedimiento de producción de sonido era similar al de instrumentos electrónicos ya citados, muchos de ellos basados en el principio heterodino, pero con la diferencia de que mientras el *theremin* o las ondas Martenot requerían la manipulación del intérprete, el electrocompositor lo sustituía por un mecanismo automático de selección que se adelantaba a paradigmas posteriores propios de la informática musical. En su complejidad, aquel aparato integraba diversas dimensiones poco convencionales, pero con relato propio dentro de la historia de la música como el automatismo musical, la generación electrónica de sonido y la composición asistida o autónoma.

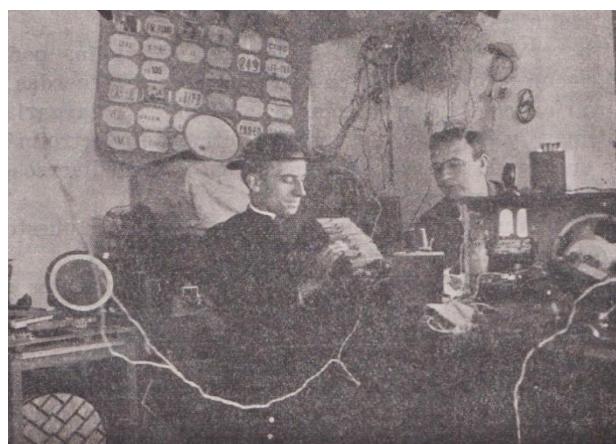


Fig. 3. García Castillejo y su hermano perfeccionando el electrocompositor (García Castillejo 317).

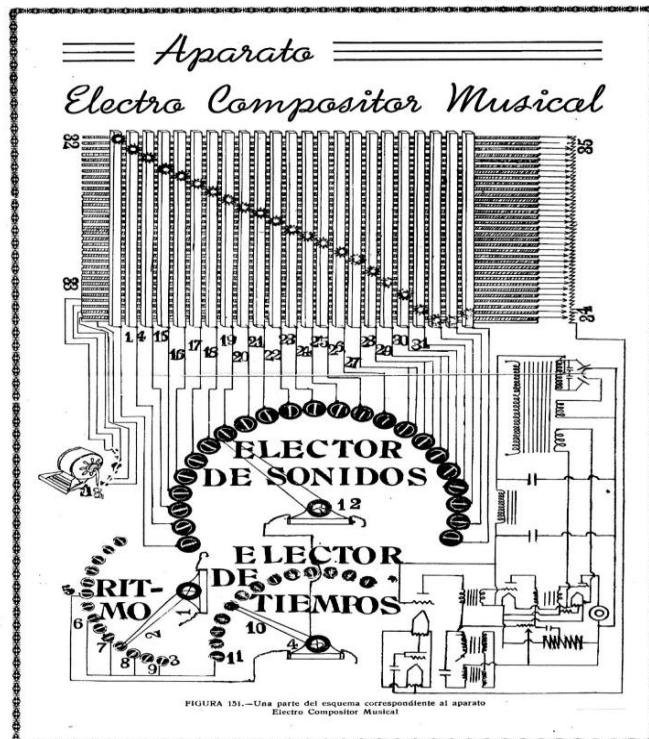
Como se observa en el caso de la estación telegráfica, uno de los afanes principales de García Castillejo fue el de la automatización, algo que inspiró también su electrocompositor. Sobre su funcionamiento insistía: «No es aquello reproducción automática de lo que ya previamente teníamos preparado; no es un reloj de repetición; no es el disco de gramófono; ni la cinta sonora; ni el rollo de la pianola...» (265) No se trataba de ningún tipo de reproductor, sino de un aparato autónomo capaz de producir música, «un aparato compositor» (264).

No es, pues, una reproducción de sonidos almacenados previamente, sino un aparato productor de sonidos que se coordinan entre sí mediante los mecanismos regulados por el rápido impulso o sacudidas de unas escobillas movidas de tiempo en tiempo, al azar, por unos motores gobernados por combinaciones de casualidad. (García Castillejo 278)

Si bien el sacerdote se refería a su invento como compositor, lo cierto es que no cabe entenderlo en el sentido estricto que se le otorga en la música convencional. El proceso dependía en buena medida del azar. Es cierto que en el resultado cabía cierta influencia del técnico que dispusiera el aparato antes de funcionar, sobre todo porque podía ajustar los circuitos aumentando el número de ellos que estuvieran preparados para producir determinada frecuencia —por tanto, con mayor probabilidad de que fueran seleccionadas al azar por la parte electromecánica y así sonar más veces—. Pero, aun con eso, todo dependía luego del azar: «como en día de sorteo salen tantos números de lotería porque están en disposición de salir; así salen tales notas o sonidos, porque el azar les preparó su salida» (García Castillejo 268). Las creaciones del electrocompositor serían totalmente libres, no sujetas al orden tonal —o, siendo este difícilmente perceptible—, sin planteamiento, forma definida o desarrollo temático. Nada de esto parecía ser un problema para García Castillejo, que anteponía el automatismo del proceso y la posibilidad de obtener un resultado sonoro imprevisible a las ortodoxas premisas musicales de la composición. A diferencia de lo que podría ocurrir si el aparato combinara letras en busca de palabras con sentido, siendo seguramente una inmensa mayoría rechazadas por incomprensibles, el cura pensaba que en música «no cabe un idioma raro y sin significado» (288). Esta afirmación es rotunda y da buena muestra de un talante y una posición frente a lo sonoro absolutamente moderna. Frente a la ausencia de cálculo y racionalidad compositiva en el dispositivo, García Castillejo explicaba: «Del aparato electrocompositor musical, podemos decir que está emparentado con la improvisación» (332). En ella encontraba el sacerdote el camino para las creaciones más vitales y seductoras.

La improvisación arrancó las más fuertes conmociones y los asombros más patéticos de los oyentes. Las producciones instantáneas contienen a veces gran vitalidad, pero que se esfuma al pretender retrasar su manifestación para poderlas plasmar y grabar en el papel por la escritura. La improvisación engloba en sí todas las energías seductoras y los resultados más felices. (García Castillejo 331)

García Castillejo aspiraba a ampliar la paleta sonora convencional que imponía límites a la creación musical: «¿Por qué sujetar la música nada más a siete notas? No; en cada color hay miles de colores; pues que en cada nota haya miles de notas. Ese es el pensamiento» (García Castillejo 243). Los instrumentos mecánicos podían presentar dificultades técnicas a la hora de incluir —y sobre todo combinar— sucesivas divisiones del tono, pero no así los que producían el sonido a través de circuitos electrónicos como su electrocompositor. En el esquema eléctrico parcial que se reproduce en el libro (fig. 4) se observa un panel de resistencias variables que modificaban el comportamiento de las válvulas. Un simple ajuste permitía variar la frecuencia sonora de salida sin más límites que los audibles, consiguiendo con el electrocompositor una rica multiplicidad: «Lo que queremos es que la distancia de un tono, no solo se subdivida en un semitono, sino en un cuarto tono, en un octavo, etc., y multiplicar así los matices del sonido, como la naturaleza multiplica los colores» (246).



4. Redescubrimiento y antecedente del arte sonoro

En los algo más de 40 años que han transcurrido desde la publicación de la primera referencia bibliográfica que hacía público el trabajo de Juan García Castillejo, su figura ha ido suscitando creciente admiración e interés en el ámbito de la creación musical y sonora experimental. En todo este tiempo han tenido lugar algunas pocas aproximaciones de autores que han señalado sus visionarias y avanzadas ideas, contribuyendo así a un proceso de construcción de su personalidad creativa como verdadero pionero y antecedente del arte sonoro. No por una obra o un legado referente que hubiera marcado una época e influenciado a generaciones posteriores —pues es inexistente—, sino sencillamente por la fascinación que suscitan sus inesperadas inquietudes, sus visionarias soluciones técnicas y sus implicaciones musicales. En definitiva, un compromiso, una actitud ante el sonido y ante la creación que en esencia se puede identificar con la que mueve a los modernos artistas sonoros.

García Castillejo publicó su libro en agosto de 1944, en una Valencia sumida en plena posguerra que intentaba recuperar el pulso en todos los ámbitos, también en el musical. La difusión debió ser reducida y en círculos cercanos, sin que prensa local, críticos o autores musicales se hicieran en ningún momento eco de su trabajo. Pasarían 25 años hasta que hacia 1969 un ejemplar cayera en manos del artista sonoro Llorenç Barber, por entonces estudiante de composición en el conservatorio y de Filosofía y Letras en la universidad, quien se convertiría en el redescubridor de su figura y en el primero en escribir sobre él, iniciando un camino que conecta con el presente.

Barber explica cómo encontró numerosos ejemplares del libro de García Castillejo en una céntrica librería de Valencia y cómo se hizo con uno de ellos satisfaciendo «tan solo la curiosidad por discernir el qué y cómo de ese enigmático “Música eléctrica” que aparecía como luminoso imán en su portada» (*“El mundo musical”* 6). Aunque reconoce que el contenido no encajaba con sus referentes e intereses musicales, pudo leerlo y contextualizarlo a la luz de una referencia bibliográfica sobre máquinas musicales (Prieberg) que igualmente consiguió en aquella librería. Con esta lectura paralela, Barber explica que pudo valorar la verdadera dimensión del trabajo de García Castillejo y multiplicar su interés: «Ciertamente el hecho de que algo obscuramente vanguardista hubiera ocurrido en nuestra, para mí sosa y aburrida Valencia musical, concedía todo un plus de intensidad a este encuentro» (*“El mundo musical”* 9).

Pasan diez años desde que Barber encuentra el libro de García Castillejo hasta que en 1979 escribe algo sobre él, un breve artículo sobre la identidad musical valenciana que se convertirá en la primera mención tras 35 años desde la publicación y en primera referencia para la bibliografía (*“País valenciano”* 30-31). El autor, fundador y miembro destacado del grupo de música experimental Actum, activo entre 1973-1983 (Gil Noé, *“El grupo Actum”* 422), establece una genealogía heterodoxa para su formación en la que sitúa a Eduardo Panach Ramos y a García Castillejo, citando su libro, su electrocompositor y su defensa de la música eléctrica: «Tanto Panach como G. Castillejo, emparentan con lo más revolucionario de su época, son primos de futuristas, dodecafónicos, dadaístas, ultraístas, cubistas y demás» (Barber, *“País valenciano”* 31). Unas conexiones realmente originales y significativas para que más adelante se plantee su posición como antecedentes de las prácticas experimentales y el arte sonoro.

Poco después de publicarse esta primera referencia de Barber, Aracil disfrutó de una beca de investigación en la Fundación Juan March de Madrid para ocuparse de las máquinas musicales con cierto grado de automatización. Entre los múltiples dispositivos que se

descubren y describen en su trabajo hay un lugar para el electrocompositor, al que sitúa «en la prehistoria de la “computer music”» (Aracil, *Música sobre máquinas* 56). De nuevo se eleva a García Castillejo a la categoría de pionero, con la particularidad y el valor añadido de que su trabajo se diera en una España sumida en todas las miserias tras la Guerra Civil, también en la tecnológica (Medina, “Espejismos de la tecnología” 108). Aracil hace referencia a su trabajo sobre máquinas musicales en un artículo publicado en 1984 en la revista *Ritmo* (“Música y tecnología” 23-27) y la mención a García Castillejo que incluye se encuentra por primera vez así en un medio de notable difusión e impacto en el medio musical. Pese a ello, no despierta interés entre la musicología salvo excepciones tan notables como la de Medina, para quien el sacerdote inventor valenciano «protagonizará el caso más extremado de inventor musical y visionario artístico que conozcamos en España» (“Espejismos de la tecnología” 107). Su aproximación, entre otros inventos e inventores de máquinas musicales, da cuenta de la relación del trabajo de García Castillejo con la telegrafía rápida o la producción eléctrica del sonido y le señala como «uno de nuestros escasos representantes de los movimientos de maquinismo musical en las primeras décadas de siglo» (107). El autor hace una breve pero lúcida valoración del electrocompositor y su inventor señalando el microtonalismo: «Ha de ser considerado como uno de los más raros y tempranos autores españoles abierto a las divisiones del tono en intervalos inferiores al semitono [...]» (107); el azar: «ha de ser citado por la plena asunción de los fenómenos del azar en el proceso musical [...] el electrocompositor no reproduce algo previamente grabado, sino que crea en tiempo real» (108); y la producción de sonido por medios electrónicos —no estrictamente sintetizado—: «En consecuencia, hemos de reclamar el puesto de gran pionero para García Castillejo en cuanto al desarrollo en España de la música realizada con procedimientos de síntesis del sonido» (108).

Las consideraciones de estas primeras referencias realizadas por Barber, Aracil y Medina inciden en el tanteo de nuevas vías que llevó a cabo García Castillejo en el marco musical y llaman especialmente la atención sobre sus pasos exploratorios erigiéndolo como verdadero pionero, pero todavía lejos de vinculaciones con el moderno arte sonoro. Esta relación sí se empezará a revelar y fortalecer a partir de la segunda mitad de los años 2000 con las aportaciones de Miguel Molina y Llorenç Barber. Molina investiga el fenómeno del arte sonoro y, desde su definición y práctica actual, revisa el pasado con el objetivo de descubrir y redefinir prácticas sonoras experimentales que «desde una mirada y escucha diferente (e interesada, hay que decirlo) pasan a convertirse en antecedentes de prácticas contemporáneas, que muy bien podrían ser incluidas ahora bajo ese amplio espectro que recoge el Arte Sonoro [...]» (“Ecos del arte sonoro” 28). Ya en el marco de la I Muestra de Arte Sonoro Español MASE (2006) Molina sitúa abiertamente el trabajo de García Castillejo como antecedente del arte sonoro, señala el electrocompositor y su relación con la improvisación además de citar otros de sus experimentos y proyectos como el libro sonoro y la estación radiofónica que hablaba automáticamente (28-71). Entre 2009 y 2012, Molina dirigió el proyecto de investigación «Recuperación de obras pioneras del arte sonoro de la vanguardia histórica española y revisión de su influencia actual» (HAR2008-04687), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, en el que se planteó «la recuperación de los posibles antecedentes del Arte Sonoro en la Vanguardia Histórica Española (1910-1945), dando a conocer nuevos referentes en este ámbito [...]» (Molina, “Recuperación de obras pioneras” 217). Entre los pioneros que se establecían figuraba García Castillejo y su electrocompositor, para Molina una máquina creadora de música electrónica y espontánea

que antecedia de alguna manera planteamientos como los de John Cage, además de procesos muy actuales como el *random*, *streaming* o el *podcast* por Internet (218). En parte como resultado de este proyecto, en noviembre de 2013 tuvo lugar «El artista era el electrocompositor», un concierto-homenaje a García Castillejo para conmemorar el 110 aniversario de su nacimiento y el 80 desde la presentación de su electrocompositor, organizado por la Asociación de Música Electroacústica de España (AMEE) y coordinado por Molina y su grupo de investigación. En el programa, Molina explica que la figura y el libro del sacerdote inventor sirven de punto de partida a compositores electroacústicos y artistas sonoros de diferentes países «para reconstruir y componer con los medios y visión actual muchos aspectos que Castillejo ya pronosticó» (“El artista era” 672). En el marco del mismo proyecto de investigación, Scarani, compositor, video artista e investigador, subraya su funcionamiento eléctrico y automático, y realiza una versión informática actualizada del aparato electrocompositor, para él «una idea realmente proyectada al futuro», un proyecto revolucionario «que anticipa la informática moderna» (Scarani 682).

En el año 2008, dentro del festival Nits d’Aielo i Art que dirige Llorenç Barber desde su creación en 1998 como extensión o continuación valenciana de lo que había sido en la capital Paralelo Madrid. Otras músicas, se instituye la entrega del Premio Cura Castillejo, uno de los acontecimientos que más contribuirá a la difusión del nombre y aportación de Juan García Castillejo entre artistas, público e investigadores. El premio, explica Barber, nace para distinguir en cada una de sus entregas «a uno de los más sobresalientes de los nuestros, y ese premio llevaría el sonoro y justo nombre de nuestro visionario inventor y músico Cura Castillejo» (“El mundo musical” 12); el objetivo es resaltar «el artista sonoro español cuyos modos y búsquedas nos sirvan de modelo y acicate creador y resistente» (Barber, “Contextualizando el congreso” 47). Hay cierta intención de relacionar el premio, y con ello al premiado, con la postulación de un modelo inspirador, de la misma manera que lo son las acciones que desarrolló el cura Castillejo: «rescatamos y proponemos a tan olvidado pensar y hacer, el del mentado Cura Castillejo, como modelo para postular, también en Valencia, praxis inventivas donde creación e imaginación se sumen a un riguroso I+D» (47). Se trataba pues, de una clara vinculación entre el arte sonoro actual y el cura como pretendido y deseado iniciador, pero también como inspirador de la experimentación. Al hablar Barber «de los nuestros» hace referencia a los artistas sonoros, aquellos cuya propuesta se aleja de lo «compositivo» en sentido musical convencional «para devenir específicamente un arte acústico o sonoro, esto es, ya no constituido por notas y silencios sino por sonidos ocupando el aire, y éstos ya no como datos sino como fuente/energía/vibra que ocupa un lugar [...]» (“El mundo musical” 12). De alguna manera, el premio eleva a García Castillejo al rango de patrono del arte sonoro y supone el reconocimiento de las propuestas más desafadoras, las de aquellos que, como el cura, trabajan al borde de lo todavía desconocido como forajidos sonoros que huyen de la ortodoxia y su normalidad (Gil Noé, “Festival Nits” 322).

La distinción se dará a conocer como *Premi Cura Castillejo*, y desde el año 2008, cada primavera distinguirá a un empeño —normalmente español— sea cual sea su singular praxis de Arte Sonoro. «En cada uno de los señalados por este premio —se dirá— destacamos ese lado, matiz y empuje que lo hace singular y merecedor “desaforado” (fuera de foro), fuera de toda norma, es decir, desmesurado, sin medida y por tanto también inmenso, y que lo asemeja a ese músico nunca tenido en cuenta pero jamás acallado que fue Juan García Castillejo, un visionario para el que el futuro —escribirá en 1940— nos deparará majestuosamente “la música eléctrica y de colores”, y cuyo axioma muchos hemos hecho nuestro: “No tendremos

creaciones mejores que las existentes, sin cambiar de orden de ideas”». (Barber, “El arte sonoro español” 61-62)

Con el paso de los años han sido varios los artistas sonoros galardonados, entre ellos Francisco López, Fátima Miranda, Luis Lugán, Miguel Álvarez Fernández, Miguel Molina, Col·lectiu d’Improvisació IBA, Nicolas Collins, Bartolomé Ferrando, Phil Niblock, el Festival de la Bouesía, Martí Guillem o Mariaelena Roqué. En los ambientes del arte sonoro de España este reconocimiento cuenta con un notable valor, como explica Medina, algo motivado por el asombro y admiración hacia las inquietudes tecnológicas y musicales que mostró el cura inventor (“Inventos musicales”). En el proceso de construcción de García Castillejo como antecedente del arte sonoro, cabe señalar las continuas alusiones que Barber hace en muchas de sus intervenciones públicas y en los textos en que reflexiona sobre el recorrido histórico y el presente de este territorio multidisciplinar. En una de sus publicaciones clave, el autor explora las últimas décadas de la música experimental y el arte sonoro en España. Es relevante que en diferentes ocasiones establece conexiones con el cura inventor llamando la atención, por ejemplo, sobre cómo «el arte sonoro propicia situaciones que le dan la razón» (Barber y Palacios, “La mosca tras la oreja” 101-102); lo ubica en la revisión histórica con la que contextualiza su trabajo (145); y de forma significativa lo incluye en una amplia y detallada «cronología provisional para una historia de las músicas experimentales españolas» (371). La voluntad de construir una historia para el arte sonoro que pueda remontarse en el tiempo, estableciendo antecedentes remotos con los que establecer singulares relaciones de precedencia y conexión estética, encontró un espacio muy significativo en el congreso *100 años de arte sonoro valenciano* organizado en 2012 dentro del festival Nits de Aielo i Art. El objetivo era partir de la intensa actividad del presente para recuperar un pasado experimental que, como explicaba Barber, «hasta ahora no solo borroso, sino más bien borrado, anulado» (“Contextualizando el congreso” 15). En ese mismo sentido, Molina expresa las pretensiones del congreso de «volver a amplificar esos otros sonidos acallados desde hace 100 años [...] como antídoto de la posible desmemoria, para crear nuestra propia historia no escrita del Arte Sonoro Valenciano, de encrucijada de lenguajes y procedencias [...]» (Gil Noé, “XV Festival Nits” 267). Es en este sentido en el que las ponencias de la primera parte del congreso, titulada «Haciendo historia», refuerzan la posición de García Castillejo como pionero. Barber lo hace a través de las ya citadas conexiones con el recientemente creado Premio Cura Castillejo (“Contextualizando el congreso” 47). Molina señala el vacío en cuanto a referentes del arte sonoro valenciano y el esfuerzo del congreso por identificarlos siguiendo pistas o huellas de algo desapercibido en el pasado «pero que ha dejado una marca, un índice, desde el cual nos ha permitido interpretar y seguir su camino hacia posibles antecedentes de lo que entendemos ahora como arte sonoro» (“Rastros del arte sonoro” 121). En esos términos recoge a García Castillejo y explica: «tanto Juan García Castillejo y otros autores tratados, fueron no solo pioneros de prácticas actuales del Arte Sonoro, sino que abrieron posibilidades todavía no agotadas, que nos permitirían sorprendernos de estas experiencias pendientes de ser escuchadas» (145). Por su parte, Gil Noé plantea la posibilidad de establecer y justificar una genealogía de la experimentación musical y sonora valenciana en la que García Castillejo tiene una destacada posición (“Haciendo historia” 99). En la línea de este trabajo y solo algunos años más tarde, Gil Noé presenta una tesis doctoral en la Universitat de València en la que se ocupa de algunas de las más relevantes prácticas musicales y sonoras experimentales que tuvieron lugar en el entorno valenciano a lo largo del siglo XX y apunta relaciones de precedencia respecto del moderno

arte sonoro valenciano. Dedica un capítulo a García Castillejo del que explica que se adelantó a su tiempo avanzando procedimientos que solo llegarían a la música a partir de la incorporación del ordenador y que, pese a que la historiografía musical le ha esquivado, ha acabado por convertirse en un referente de la experimentación sonora y en precedente del arte sonoro (Gil Noé, *Prácticas musicales* 127). En los últimos años el nombre de García Castillejo está adquiriendo cada vez más visibilidad. Si bien la literatura musical no cuenta con él —más allá de los artículos citados—, su trabajo tecnológico y su electrocompositor han sido incluidos en publicaciones de divulgación. Delgado (*Inventar en el desierto*) se ocupa de sus aportaciones junto a las de otros «genios españoles» olvidados de diferentes ámbitos como Mónico Sánchez, Cosme García Sáez y Julio Cervera, cuya historia merece ser contada. En este mismo sentido, Polanco (*Made in Spain*) se ocupa del cura entre otros genios olvidados de la invención en España para rebatir cierto tópico de que «aquí no inventa nadie». Son muchos los artículos publicados en prensa digital, webs o blogs que se pueden encontrar navegando en Internet y que dan fe de un interés creciente entre el público, los medios, los artistas y los investigadores que ha culminado en 2021 con la publicación facsímil de *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica* gracias al empeño de Llorenç Barber y al apoyo de la Fonoteca SONM de Arte Sonoro y Música Experimental de Murcia.

5. Consideraciones finales

García Castillejo dio forma a su gran aportación, el aparato electrocompositor, a partir de sus conocimientos sobre técnica y telegrafía, su especial interés en la producción de sonido por medios electrónicos —a partir de circuitos osciladores con válvulas— y su afán por la automatización de procesos. Su objetivo nunca fue aplicar el sonido electrónico a la interpretación de repertorio, sino dar lugar a creaciones espontáneas guiadas por el azar en las que la autonomía creativa de la máquina y la imprevisibilidad del resultado sonoro estaban por encima del rigor de la composición musical. El electrocompositor y sus producciones se alinearon, cuando no se adelantaron, con relatos que marcarían la experimentación musical en el futuro, como el sonido electrónico, la tecnologización, la automatización, el azar o la ampliación de los sonidos empleables para la creación musical y sonora. El arte sonoro no solo recoge estos elementos experimentales, desbordando definitivamente lo que se entiende por música, sino que los explota y reinventa en su multidisciplinariedad, sin solución de continuidad. La acreditada capacidad de experimentación del sacerdote, su trabajo interdisciplinar, su ingenio o su libertad para esquivar ciertas convenciones en busca de nuevos caminos, pueden encontrar de algún modo reflejo en la actitud creadora de los artistas sonoros actuales. El lento proceso de recuperación de la aportación de García Castillejo que ha tenido lugar a lo largo de los últimos 40 años ha revelado sus ideas y proyectos, los ha contextualizado, los ha conectado con su propio tiempo y con el que vino después hasta la actualidad, haciendo posible su justa consideración como verdadero pionero de la experimentación sonora. Su conexión directa con el arte sonoro, como inspirador y antecedente, ha tenido lugar en los últimos 15 años principalmente de la mano de Llorenç Barber y Miguel Molina respectivamente. El primero, con las sucesivas entregas del Premio Cura Castillejo; el segundo, con sus trabajos académicos en busca de antecedentes y promoviendo los de otros investigadores.

Referencias

- Aracil, Alfredo. *Música sobre máquinas y máquinas musicales. Desde Arquímedes a los medios electroacústicos*. Madrid: Fundación Juan March, 1984.
- Aracil, Alfredo. “Música y tecnología en el siglo XX: la magia de la máquina”. *Ritmo*, vol. 54, n.º 546, 1984, pp. 23-27.
- Aracil, Alfredo. “Especular, disfrutar, conocer: máquinas musicales”. *Música Oral del Sur: Revista Internacional*, n.º 4, 1999, pp. 69-84.
- Barber, Llorenç. “País Valenciano: búsqueda de una identidad”. *Música en España*, n.º 4, 1979, pp. 30-31.
- Barber, Llorenç. “Contextualizando el congreso Cien años de arte sonoro en Valencia”. *100 años de arte sonoro valenciano*, coordinado por Llorenç Barber y Montserrat Palacios, Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, pp. 10-69.
- Barber, Llorenç. “La escucha oblicua, una invitación a John Cage”. *Quodlibet*, n.º 58, 2015, pp. 136-140.
- Barber, Llorenç. “El arte sonoro español en el contexto mundial. Una narración desde mi experiencia”. *Quodlibet*, n.º 18, 2018, pp. 9-62.
- Barber, Llorenç. “El mundo musical alrededor del cura Castillejo” [introducción]. *La telegrafía rápida. El triteclado. La música eléctrica*, de Juan García Castillejo, Murcia: Fonoteca SONM de arte Sonoro y Música Experimental/Cuartel de Artillería del Ayuntamiento de Murcia/ Fundación Francisco López, 2021, pp. 6-53.
- Barber, Llorenç, y Montserrat Palacios. *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Ediciones Autor, 2009.
- Delgado, Miguel Ángel. *Inventar en el desierto: tres historias de genios olvidados*. Madrid: Turner, 2014.
- García Castillejo, Juan. *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*. Valencia: Talleres Tipográficos B. Gavilá, 1944.
- Gil Noé, José Vicente. “El grupo Actum (1973-1983). Pioneros de la música experimental en Valencia”. *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 92, 2012, pp. 421-442.
- Gil Noé, José Vicente. “XV Festival Nits d’Aielo i Art”. *Arte y políticas de identidad*, n.º 7, 2012, pp. 263-268.
- Gil Noé, José Vicente. “Haciendo historia: una ¿genealogía? de la experimentación musical y sonora valenciana. 1922-1983”. *100 años de arte sonoro valenciano*, coordinado por Llorenç Barber y Montserrat Palacios, Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, pp. 94-116.
- Gil Noé, José Vicente. “Festival Nits d’Aielo i Art. Consideraciones de pasado, presente y futuro?”. *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 94, 2014, pp. 311-326.
- Gil Noé, José Vicente. “Prácticas musicales y sonoras experimentales en Valencia durante el siglo XX, 1922-1983. De olvidadas a precedentes del arte sonoro valenciano”. Tesis doctoral, Universitat de València, 2016.
- Gil Noé, José Vicente. *Música no comença amb la clau de sol. Quatre històries d'heterodòxia musical i sonora en València durant el segle XX*. Valencia: Institutió Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, 2022.
- “Juan García Castillejo (Cura Castillejo): El artista era el electrocompositor”. *Youtube*, subido por Intermedia0, www.youtube.com/watch?v=jFZk6WrbOKw. Acceso 3 abril 2015.

- Medina, Ángel. “Espejismos de la tecnología musical”. *Música Oral del Sur: Revista Internacional*, n.º 4, 1999, pp. 97-112.
- Medina, Ángel. “Inventos musicales en España. La etapa de los privilegios de invención (1826-1878)”. *Sulcum sevit: estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano*, coordinado por Eloy Benito Ruano, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2004, pp. 917-937.
- Medina, Ángel. “Inventos musicales en España (1)”. *El otro a ratos. Un blog de Ángel Medina*, 17 noviembre 2016, elotroaratos.blogspot.com/2016/11/inventos-musicales-en-espana-1.html. Acceso 12 julio 2021.
- Medina, Ángel. “El cura Castillejo, pionero de la música eléctrica”. *El otro a ratos. Un blog de Ángel Medina*, 1 abril 2018, elotroaratos.blogspot.com/2018/04/el-cura-castillejo-pionero-de-la-musica.html. Acceso 12 julio 2021.
- Medina, Ángel. “Sobre pioneros de la tecnología musical”. *El otro a ratos. Un blog de Ángel Medina*, 16 octubre 2018, elotroaratos.blogspot.com/2018/10/sobre-pioneros-de-la-tecnologia-musical.html. Acceso 12 julio 2021.
- Molina, Miguel. “Ecos del arte sonoro en la vanguardia histórica española (1909-1945)”. *MASE. I Muestra de Arte Sonoro Español*, coordinado por José Iges, Lucena: Weekend Proms, 2007, pp. 28-71.
- Molina, Miguel. “Recuperación de obras pioneras del arte sonoro de la vanguardia histórica española y revisión de su influencia actual”. *Revista de Bellas Artes: Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, n.º 10, 2012, pp. 217-219.
- Molina, Miguel. “Rastros del arte sonoro, entre la tradición y la experimentación, en los precedentes y postrimerías de la Vanguardia Histórica Valenciana (1844-1944)”. *100 años de arte sonoro valenciano*, coordinado por Llorenç Barber y Montserrat Palacios, Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, pp. 117-149.
- Molina, Miguel. “De la máquina de hablar a la máquina de dormir: máquinas sonoras y musicales pre-electroacústicas en España, 1860-1944”. *¡Chum, chum, pim, pam, pum, olé!: pioneros del arte sonoro en España, de Cervantes a las vanguardias*, coordinado por Miguel Molina, Lucena: Weekend Proms, 2017, pp. 312-331.
- Molina, Miguel. “El artista era el electrocompositor. Concierto-homenaje al Cura Castillejo”. *¡Chum, chum, pim, pam, pum, olé!: pioneros del arte sonoro en España, de Cervantes a las vanguardias*, coordinado por Miguel Molina, Lucena: Weekend Proms, 2017, pp. 672-681.
- Palacios, Montserrat. “El hacer del arte sonoro. Apuntes de indefinición y rasgos distintivos de una praxis en libertad”. *Quodlibet*, n.º 18, 2018, pp. 5-8.
- Polanco, Alejandro. *Made in Spain. Cuando inventábamos nosotros*. Valladolid: Glyphos Publicaciones, 2015.
- Prieberg, Fred K. *Música y máquina*. Barcelona: Zeus, 1964.
- Scarani, Stefano. “El Aparato Electro Compositor como creador automático de música eléctrica y espontánea. Dos interpretaciones del Aparato Electrocompositor de Juan García Castillejo”. *¡Chum, chum, pim, pam, pum, olé!: pioneros del arte sonoro en España, de Cervantes a las vanguardias*, coordinado por Miguel Molina, Lucena: Weekend Proms, 2017, pp. 682-691.



RESONANCIAS ZAJ: ESTHER FERRER, SONAR A PLACER

Carmen Noheda

*Centre for Research in Opera and Music Theatre
University of Sussex*

Fecha de recepción: 05/10/2022
Fecha de aceptación: 13/01/2023

Resumen

La práctica artística de Esther Ferrer emana del placer compartido de *hacer*, una necesidad expresiva que mantuvo unidas las costuras creativas del grupo Zaj, de manera intermitente, durante más de tres décadas. Sin embargo, este placer compartido evidencia un desequilibrio con respecto a la figura de Ferrer en la valoración de las aportaciones de sus miembros fundadores a la creación sonora. El presente artículo atiende a la reconsideración de tal desequilibrio para indagar en el sonar de la obra de Esther Ferrer. Para abordar este hacer sonoro exploraremos las relaciones entre el cuerpo y la voz, así como su concepción de la *performance* con el fin de rastrear algunos de los pilares fundamentales de su producción: la repetición, la duración, la estructura espaciotemporal o la copresencia. Más allá de sus acciones prefijadas en partituras, profundizaremos en la liberación azarosa del sonido y el silencio a partir de una selección de obras sonoras que superan cincuenta años de trayectoria para atravesar una actividad artística que permanece abierta y en continua variación.

Palabras clave: Esther Ferrer, creación sonora, *performance*, voz, cuerpo, Zaj.

ZAJ RESONANCES: ESTHER FERRER, SOUNDING AT PLEASURE

Abstract

Esther Ferrer's artistic practice emanates from the shared pleasure of making, an expressive need that held the creative seams of the Zaj group together, intermittently, for more than three decades. However, this shared pleasure reveals an imbalance with respect to the figure of Ferrer in the assessment of the contributions of its founding members to sound creation. This article seeks to reconsider this imbalance through an investigation into sounding in Esther Ferrer's work. To approach this sound-making, I will explore the relations between the body and the voice, alongside her conception of performance, with the aim of tracing some of the fundamental pillars of her production: repetition, duration, spatial and temporal structures, and co-presence. Beyond her actions prefixed in scores, I will delve into the hazardous liberation of sound and silence through a selection of sound works spanning fifty years of her career to track an artistic activity that remains open and in continuous variation.

Keywords: Esther Ferrer, sound creation, *Performance*, body, voice, Zaj.

Sumario

1. <i>Ella estaba allí</i>	114
2. Rastreando el sonar: <i>Todos los sonidos son válidos, corporales o no</i>	116
3. Fijar sonoramente lo espontáneo.....	117
4. La ubicuidad de la risa.....	120
Referencias.....	122

1. *Ella estaba allí*

«*Elle était là.*
Elle cherchait pourtant
confondue qu'elle était encore avec l'autre monde
celui de dehors
celui du petit déjeuner le matin
et l'amour le soir
cherchant tout le temps
malgré ses yeux, ses oreilles, ses pupilles et ses lèvres fixes
dans en lieu sans horizon, sans nom et sans fin».¹

El sonar de la voz de Esther Ferrer (1937) apenas cabe en una imagen mínima, en un parpadeo rodeado de poesía. La serie fotográfica *Elle était là* (1984) reaviva la memoria acumulada de sus procesos creativos, de su «estar estando» (Ferrer *et al.* 97) en la *performance*. Circunda su cuerpo una letra sinuosa que realza tanto el gesto extendido de su mano como los objetos fetiche que muestra, una silla y una piedra. Como en el poema, Esther Ferrer ha buscado por todas partes, *ha buscado todo el tiempo desde el interior*. El poso de su trabajo requiere pensar en todo ese tiempo *a pesar de sus ojos, sus orejas, sus pupilas y sus labios*. Es la suya una búsqueda que supera lo sensorial, pero también su pertenencia al grupo Zaj. Esther Ferrer ha contado en múltiples ocasiones su primer encuentro con Zaj en el Museo San Telmo en San Sebastián. Por su testimonio, sabemos que Juan Hidalgo y Walter Marchetti requerían una mujer, que no tenían domicilio fijo, que debían inventárselo todo o que jamás se atuvieron a censura alguna. Aquella necesidad expresiva que brotaba de la invención mantuvo unidas las costuras creativas de Zaj, de manera intermitente, durante más de tres décadas. Y *ella estaba allí* en 1967. Junto a ellos, Esther Ferrer compartió un arte de acción integrador que emanaba del deseo de *hacer*. Así lo explica ella misma: «la única cosa necesaria, es quererla hacer» (Ferrer, *Entretien* 25). Esa voluntad de hacer no queda lejos de la raíz que le otorga al verbo el investigador sobre *performance* Ric Allsopp: «encajar» (7). Pero basta leer cualquier estudio o noticia sobre las idas y venidas de los miembros de Zaj para comprobar que a la artista se le

¹ «Ella estaba allí. Ella buscaba, confundida como estaba con el otro mundo, el de fuera, el del desayuno por la mañana y el amor por la noche, buscando todo el tiempo, a pesar de sus ojos, sus orejas, sus pupilas, y sus labios fijos, en un lugar sin horizonte, sin nombre y sin fin». Fragmento perteneciente al poema de Esther Ferrer *Elle était là*, escrito en 1984. *Elle était là* acompaña igualmente a la serie de fotografías de diferentes dimensiones, materiales y técnicas creadas entre 1984 y 2013. Algunas de las fotografías pueden encontrarse en la página web de Esther Ferrer: <https://estherferrer.fr/fr/oeuvres/photos/elle-etait-la>. Consultado 15 septiembre 2022. Recientemente, la artista ha publicado la edición limitada *Esther Ferrer. Ella estaba allí / Elle était là* (2021), que reúne cinco de las fotografías sobre acetato junto al poema y un texto de Eduard Escoffet.

sólida dejar para el final: ... y Esther Ferrer. Es ahí donde advertimos un desequilibrio, una grieta abierta que se expande a la investigación sobre su obra sonora.

En los inicios, Esther Ferrer encajó en Zaj —donde cada uno firmaba en nombre propio— como intérprete. Se presentó a través de su cuerpo, «el primer soporte disponible» (Charles, “Zaj: Tao y posmodernidad” 163), hasta que su presencia derivó en elemento fundamental. A propósito de la *Fiesta Musical de Bolonia*, que irrumpió en la vía férrea italiana durante dos días durante el mes de junio de 1978, puede leerse la carta que John Cage dirigió a Tito Gotti con los pormenores sobre el célebre *Il treno di John Cage*. No pasa desapercibida la palabra que marcaría tanto la práctica artística de Zaj como el devenir creativo de la artista: «Hidalgo y Marchetti contarán con la presencia de Esther Ferrer a la hora de tocar como Grupo Zaj» (Sarmiento 185). Ese *contar con la presencia*, sobria y despojada de erotismo, inicia el camino de Ferrer al transformarla en «una herramienta de trabajo, un útil, un objeto» con poder de manipulación (Olivares 33). Es así como llegaron las primeras *performances* de su autoría alrededor de los Conciertos Zaj, mediante partituras de acción para las que no necesitaba a nadie, salvo a sí misma. Las *accionó* a finales de los años setenta para desbordar las potencialidades de Zaj con su propio cuerpo, esa «res extensa» crítica, un cuerpo de mujer liberado en *Íntimo y personal* (1971-2014), *Especulaciones en V* (1979-2009) o *Siluetas* (1983-2010). Esta nueva copresencia del cuerpo de Ferrer sobrepasaba el estar presente, el poner en contacto en las obras precedentes de Zaj —siendo el ejemplo más claro la acción *El caballero de la mano en el pecho* (1967) de Eugenio de Vicente, en la que intervenían Esther Ferrer y Juan Hidalgo—. Con el paso del tiempo, la artista ha defendido su preferencia sobre estas *performances* en las que ni emplea nada, ni cabe reemplazo alguno. Al contrario, Esther Ferrer se ha esforzado en encarnar una idea pulcra, cualquier cosa que haya vivido con el cuerpo (Ferrer, *Entretien* 58). Pero sus ideas también se originan en la boca (Castro Flórez 14). Por eso, este texto persigue aquellas obras de Ferrer en las que el sonido y el decir están presentes con intención de poner, siguiendo a Ixiar Rozas, el «cuerpo a la escucha» (“Sonar” 18-19), un cuerpo pensado como campo gravitacional para explorar la v(b)ocalidad de Esther Ferrer (“Sonar” 193-194) (fig. 1).



Fig. 1. *Elle était là*. Serie fotográfica. Fotografía en blanco y negro con dibujo.

<https://estherferrer.fr/fr/oeuvres/photos/elle-etait-la>.

2. Rastreando el sonar: *Todos los sonidos son válidos, corporales o no*

Se ha mencionado a Cage para hablar de la presencia en la obra de Esther Ferrer, sin dejar de lado el guiño a la polisemia que ya detectara Miguel Álvarez-Fernández en el verbo «contar» (211). Tampoco resulta menos significativa su reconocida deuda con el músico: «Todo lo que he hecho con respecto al sonido es gracias a Cage, que amplía mi universo y capacidad de prestar atención a los ruidos de este mundo, y de sentir placer escuchando ruidos» (Ferrer *et al.* 73-74). Retornamos una vez más al *hacer* sonido según los postulados de Cage para adoptar, en las palabras precisas de Fernando Castro Flórez, «la búsqueda de un lenguaje no exclusivamente sonoro» (Castro Flórez 11; Rivière, “Zaj...” 129). De ahí que emerjan, a su vez, las huellas de los predecesores de Cage —Thoreau, Russolo, Fischinger (San Martín 39-48; Ferrer *et al.* 53-108)— al experimentar con la tactilidad de los objetos cotidianos, la sonoridad y el ritmo de la palabra, la fisicidad de la emisión, en ocasiones (in)móvil, al límite de la escucha. Así, Esther Ferrer incorpora el sonido por el mero placer de sonar, un sonar ubicuo² que tiende la mano al silencio y refuerza esa «presencia elocuente, casi musical», como describió el crítico Maurice Fleuret tras asistir a uno de los conciertos Zaj (citado en Barber, *Zaj* 122). Estas pistas nos conducen a acercarnos a la siguiente sentencia: «todos los sonidos son válidos, corporales o no» (Ferrer, en Aizpuru 58). Se trata de la indicación que acompaña a una de las primeras *performances* que propuso para Zaj: *Huellas, sonidos, espacio*, creada en 1968, obra cuyo título anticiparía algunos de los núcleos que han configurado su creación hasta la actualidad. La acción anuncia cómo recorrer el espacio con huellas y sonidos, dejando abierta la posibilidad de hacerlos visibles y audibles. Estas huellas plásticas y sonoras invitan al movimiento desde la función concreta de pisar, de usar libremente la voz sin eludir el canto, de permanecer en silencio o emitir sonidos —corporales o no—. Para ello, Ferrer sugiere golpear una vara contra el suelo o portar una radio encendida al volumen que se quiera; acciones que dotan, simultáneamente, de consistencia rítmica y geométrica al espacio, a la vez que proyectan una de las cuestiones centrales que sacuden la obra de Esther Ferrer: hacer sonar el paso del tiempo. Esta fuente sonora abierta nos remite una vez más al deseo libre de añadir, una decisión que reposa sobre quienes participen de la *performance*. Las partituras de la artista son, de nuevo, la guía para apelar al oído como posibilidad, como ocurre en *Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles* (1995). Tales formas posibles se desparraman en el andar, en la quietud o en el giro ante la opción de hacer audibles gestos y movimientos que integran su sonoridad en el tiempo de la acción. De ahí que Esther Ferrer indique, a modo de ejemplo, sonidos capaces de *girar* siguiendo el recorrido: el choque de las canicas dentro de un recipiente o sonidos que solo se escuchan cuando se toca un determinado punto.

Ahora que hemos congregado a los pilares de la práctica artística de Esther Ferrer, falta atender al invitado común a todos ellos con capacidad de desbordar cualquier estructura espaciotemporal: el accidente.³ Sin duda, la intervención de lo inesperado asalta por igual a lo audible para agregar a la acción una situación de escucha. Es así como podemos explicar la aparición del sonido espontáneo de la cinta de carrocería en *Se hace camino al andar* (2000). A Esther Ferrer le viene a la boca la palabra descubrimiento cuando piensa en la primera vez que la probó. Incluso se refiere a su sonoridad como «música puntual» (Rodríguez Prieto 2). El zen

² Sobre la ubicuidad en Zaj, véase Rivière, “Zaj...” 129.

³ Esther Ferrer se ha referido al accidente en sus propios escritos, como en “Fluxus & Zaj” 45-46, reproducido en Ferrer, *Estudios* 31-47 y Ferrer, *Zehar* 22-25; Aizpuru 31.

nos recuerda, sin embargo, que el accidente inmerso en el interior de una estructura, en ocasiones, también puede ser controlado. En *Se hace camino al andar*, Esther Ferrer confiesa «canturrear» sin apenas prestar atención. Pero, ¿y si la potencia de la imagen de la artista, tirando una y otra vez de la cinta para pegarla en el suelo al ritmo de sus pasos, desapareciera en favor de la escucha? El descubrimiento superó la visualidad y la corporalidad de la acción en el momento en que filtraron únicamente el sonido de *Se hace camino al andar* en la grabación que enviaron a Esther Ferrer desde Nueva York. Aquella vez, la delimitación del espacio condujo su caminar a la desaparición. La artista comentaba cómo decidió marcharse a deambular por el sótano del teatro y de ahí a la calle mientras el público permanecía en la sala. La acción adquirió entonces una dimensión sonora insólita, gracias al micrófono que registró y proyectó, junto a la repetición siempre cambiante del sonido de la cinta, la voz de Esther Ferrer. Al romper la simultaneidad de lo escuchado y de lo visto, este movimiento interpela a la propia condición perceptiva de quienes acompañaron la acción desde el interior del teatro. De repente, *Se hace camino al andar* devino audio *performance*, ambiente sonoro, murmullo, decir, recitar, contar, cantar inesperado de Esther Ferrer.

3. Fijar sonoramente lo espontáneo

La grabación de audio, sin embargo, no siempre vino por sorpresa a la obra de Esther Ferrer. Más allá de sus «*radioperformances*» (Álvarez-Fernández 181-214), la artista ha *revisado* algunas de sus creaciones para enriquecerlas opcionalmente mediante este soporte, como en *Mallarmé revisé o Mal armado revisado* (1968). La idea de la acción no cambia:

Colocarse un adoquín sobre la cabeza, previamente marcado con un dado de juego. Salir ante el público. Pasearse o no, pero en cualquier caso dejarlo caer al suelo (cuanto más sonoro sea este, mejor). Agacharse, recogerlo, decir en alta voz el número y enseñarlo al público (para que compruebe que no hay trampa). Repetir la operación tantas veces como se desee (o hasta que por casualidad le caiga sobre el pie). En cualquier caso, antes de irse, deje el adoquín en el centro del espacio, por si alguien quiere repetir la experiencia. (Ferrer, *Zehar* 25)

Sin que esta sea indispensable, la grabación definirá la acción en una de las variaciones de *Mallarmé revisado*. Esther Ferrer agrega la repetición indefinida de dos de los versos libres que vertebran el reconocido poema de Stéphane Mallarmé —que, para Ferrer, preserva un recuerdo hacia Cage por el silencio y el azar que suscita—: «Un coup de dés, n’abolira jamais le hasard / Tout pensé émets un coup de dés» (Salgado 172). Ahora, el dado de juego sobre la cabeza cae tras la escucha, mientras que la *voz alta* de Ferrer superpone la enunciación del número a la rítmica letanía sonora en francés. Esta obra ha vivido otras variaciones posibles que han silenciado la voz de la artista para mostrar, en cambio, el resultado del dado y anotarlo. Así sucedió en el Centre Pompidou en 2015,⁴ cuando Esther Ferrer insertó una grabación que densificaba la textura de la obra al yuxtaponer la repetición del recitado de ambos versos en voz alta junto a la lectura, con sus múltiples ritmos y silencios, del poema completo.

Grabación, lectura y voz son tres elementos que consiguen interrogar qué es lo que escuchamos ante la copresencia de la voz del otro. Esta relación triple nos acerca a la capacidad ampliada de la expresión oral por la que aboga Brandon LaBelle (174) si atendemos a la obra *Espectáculo/Olucátcepse* (1971/1995). Se trata de una poesía sonora a dos voces con la que Esther Ferrer se sumerge en el absurdo y lanza un gesto crítico que apela al carácter

⁴ “Esther Ferrer: Mallarmé révisé”, Le Nouveau Festival du Centre Pompidou. Air de jeu. 15-20 de abril de 2015, <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/media/sP2itqq>. Consultado 14 septiembre 2022.

exhibicionista inherente a la palabra *espectáculo*. Nos sirve aquí recordar el alegato de Ferrer: «nosotros no estamos para divertir, ni la *performance* es un espectáculo. (...) yo no puedo compartir esa manera de trabajar, tan opulenta en estímulos, sensaciones, tan espectacular. Lo que yo intento hacer es lo más con lo menos» (Rodríguez Súnico 189-190). Precisamente, es en ese *menos* donde reside la fuerza de *Espectáculo/Olucátcepse* al concentrar el deseo omnipresente de la variación. Su juego de palabras agita el diccionario para explorar las posibilidades del anagrama y del agregado de sufijos al propio sufijo *culo*. La versión grabada de 1995 nos expone las potencialidades de la voz incorpórea en la obra.⁵ En esta ocasión, lo que está presente es únicamente la voz de Esther Ferrer junto a otra voz imprevista, que anuncia ella misma en francés, la del compositor Jorge Fernández Guerra (1952). A dúo, la voz de la artista pronuncia los caracteres del poema escritos en minúscula y la voz de Fernández Guerra aquellos que aparecen en mayúscula, «bien simultáneamente, bien alternando» (Jerez 146). Como en todo el catálogo de Ferrer, *Espectáculo/Olucátcepse* queda abierta a múltiples rumbos, incluyendo la posible lectura del poema por una sola voz. Pero este no es un poema para ser leído, sino escuchado.

Jorge Fernández Guerra nos confiesa cómo Esther Ferrer le invitó a grabar el texto en una visita a la casa de la artista. Apenas un par de lecturas fueron suficientes para familiarizarse con las «palabras difíciles». Un sencillo magnetofón registró el intento y varias repeticiones más. Fernández Guerra asegura que «no les pareció ni trascendente, ni nada». Añade, además, a su testimonio una impresión muy precisa y hermosa sobre Esther Ferrer: «El mundo de Esther Ferrer es así, a ella le interesa la vida y la realidad entendida en tiempo real».⁶ Aquella grabación sonora espontánea escindía el cuerpo y el gesto a un dúo vocal desencarnado. Sin embargo, la obra no está exenta de corporalidad si reparamos en su materialidad, en la «indisociabilidad de la palabra y la garganta» (Sánchez 123). En efecto, *Espectáculo/Olucátcepse* emana de la garganta y, siguiendo a Ixiar Rozas, también de la boca, de los pliegues del cuerpo (*Beltzuria* 150). La fragmentación y la repetición, o más bien la reiteración —ya que para Esther Ferrer la repetición es un imposible y su interés reside, precisamente, en que no hay repetición—, «da un ritmo a la acción» (Ferrer *et al.* 57). A partir del concepto de espectáculo, ambas voces despliegan una letanía compartida que incrementa el valor fonético de la obra gracias a la reversibilidad de la palabra: «espectaCULO-olucatcepse, espectaCULOCRACIA-aicarcolucatcepse, espectaCULOGIA-aigolucatcepse, espectaCULOGICO-ocigolucatcepse, espectaCULOGISMO-omsigolucatcepse...» (Ferrer, «Le libre» 6-7). La elasticidad de los términos se torna cacofónica para destrozar el plano referencial en favor de su entidad fónica y de una articulación cada vez más enrevesada. Esther Ferrer multiplica el concepto hasta la extenuación, retiene y lanza la secuencia de sufijos que se engarzan, sin cesar, en una «cadena de ecos» (Waltham-Smith 176).

La inconfundible voz de Ferrer sería la encargada de anunciar la serie de dieciséis variaciones sobre el poema: «Première variation, deuxième variation, troisième variation».⁷ Su implacable enunciado perfora el intervalo espaciotemporal que las conecta a la vez que emerge el agente estructural que acostumbra a regir la totalidad de su obra. Esta mesurada articulación de cada una de las variaciones preludia una experimentación con la materialidad de la voz próxima a la perspectiva sobre la poesía concreta de Isidoro Valcárcel Medina. Retomamos sus impresiones, según las recogió Miguel Álvarez-Fernández, para afirmar que

⁵ La partitura y la grabación sonora referida formó parte de la exposición *Constelaciones. Poesía experimental en España (1963-2017)*, comisariada por Luis Marigómez, Esperanza Ortega, José Luis Puerto y Tomás Sánchez Santiago en el MUSAC entre los meses de enero y junio de 2017.

⁶ Comunicación personal con Jorge Fernández Guerra, 29 de septiembre de 2022.

⁷ 2. *Espectáculo/Olucátcepse* (1971/1995), 16' 55''. Ferrer, «Obras sonoras».

Espectáculo/Olucátcepse «desmenuza la sonoridad y la ubicación de las palabras» (Álvarez-Fernández 186). Ferrer (des)ubica el comienzo de la obra —la primera variación— al concentrarse en las inflexiones fonéticas de su reverso, *Olucátcepse*. La entonación de esta *version à l'envers* invoca al sonido de la palabra hablada, a su audibilidad, a la propia voz que Esther Ferrer amasa oralmente, desde la boca. Su singularidad tímbrica hilvana cada sílaba con una nitidez extrema, «O-lu-cat-cep-se» suena para pervertir la duración, la intensidad, la altura o la resonancia en la emisión. Pronunciar la letanía «ai-car-co-lu-cáaat-cepse/ ai-go-lu-cáaat-cepse/ o-ci-go-lu-cáaat-cepse» desprende un pulso estrictamente regular que precipita, sin cesar, la aumentación y disminución rítmica de *olucátcepse*. En este proceso de metátesis, la palabra se transforma en sedimento, un sedimento por repetición sobre el que emergerá, *a tempo*, el movimiento de las voces. Desde este bordón, *Espectáculo/Olucátcepse* se expandirá tímbricamente al integrar un registro vocal contrastante, una voz masculina que capta las modulaciones declamatorias para corresponder a la primera voz. Esta textura a dúo nos descubre líneas independientes que, en busca de la consonancia rítmica, se desfasan incidentalmente entre sí. Parecieran seguir una indicación metrónómica, aquella precisión temporal que ha invadido la obra de Ferrer desde que se encontró con ZAJ e intensificó su relación con el tiempo ante el uso de un cronómetro (Ferrer *et al.* 57).

En *Espectáculo/Olucátcepse*, ambos interlocutores sintonizan con el ritmo del otro, de modo que el pulso subyace en la entonación y los gestos a dúo hasta constituir ese «tercer espacio» al que alude Mickey Vallee cuando dos individuos presencian los timbres del otro, las duraciones, los tonos, la repetición y la saliva (Vallee 47). Sin embargo, existe un espacio intersilábico en el que cabe acaso una respiración furtiva, la misma que impulsa la fuerza dispersiva de este *perpetuum mobile*: «voz 1. Olucaaa / voz 2. cepse». A partir de la tercera variación, la palabra invertida desaparece y con ella su desplazamiento acentual. Las múltiples fragmentaciones del término y sus deformaciones de ida y vuelta comparecerán ahora ante el umbral de la voz hablada y la cantada. Del susurro al grito, un amplio *crescendo* refleja la experimentación, desde la intensidad, con las posibilidades fonéticas de *espectáculo*. Pero la definición de la estructura también entrelaza las variaciones entre sí, en ocasiones de forma sucesiva, al recurrir a la simple enunciación, la velocidad de emisión, la repetición, la salmodia y la voz-máquina. Los *tempos* marcan, por ejemplo, la quinta, sexta y novena variaciones, donde el dúo alterna sus voces para estirar la palabra a diferentes velocidades —es-pe-taaaaaa— y expulsar el sufijo lo más rápido posible. O bien asistimos a una especie de mantra entre la cuarta, la décima y la duodécima variación, cuando, de nuevo, ambas voces se suceden en la repetición: «1. especta, especta, especta / 2. culo; 1. espectaculometría / 2. culometría». En contraste, hay lugar para la simultaneidad vocal en aquellas variaciones basadas en la entonación, como ocurre en la decimotercera, de la que sería sencillo decir que parece tararear el tono y el ritmo de una canción infantil.

La alteridad que replica el dúo —una voz detrás de la otra, una voz superpuesta a la otra— reivindica un extrañamiento que confluye en un choque de colores, en la manipulación de la tesitura y la velocidad de emisión de la propia voz. Esta extrañeza se interpone como un gesto fonético crítico y creativo en las variaciones séptima y decimoquinta, cuando lo que nos habla no es la voz a solo de Esther Ferrer, sino una voz protésica, codificada. El habla inteligible, deliberadamente articulada y en cierta manera mecánica, se deforma para apoderarse del *tempo* y el tono vocálicos. Esta intervención tecnológica no consistiría tanto en acelerar el habla ni en dispararla hacia el agudo, ni en hacerla incomprensible, sino en desbordar su identificación oral, en modelar el encuentro entre la voz de Ferrer y la otredad. En la apertura de esta zona acústica imprecisa, *Espectáculo/Olucátcepse* difumina la fisicidad que logra sugerir, el cuerpo audible, esa presencia invisible de Esther Ferrer, cuyo marcado

timbre, tono y cadencia se emplazan ahora, simultáneamente, dentro y fuera de ella. En el estudio “Singing Beyond the Body”, Jelena Novak reflexionó sobre la intrusión de lo mediado en lo vivo y de lo vivo en lo mediado en el proceso de relacionar el cuerpo y la voz con su extensión artificial (41-55). Esther Ferrer somete ambas variaciones a una redefinición constante del vínculo voz-máquina (y cuerpo) a partir de un virtuosismo que realza las posibilidades vocales y orales mientras se inmiscuye en su identidad.

4. La ubicuidad de la risa

Hemos visto y oído cómo el cuerpo sonoro de Esther Ferrer habla, canta, susurra, cuchichea, suspira, grita, es al mismo tiempo emisor y receptor de sonoridad. En el decir, su *bocalidad* desprende una serie de microoralidades, esos mismos «indicios sonoros materializadores» (Chion 135) que proporcionan una corporalidad al sonido emanado de una boca. Entre *Huellas, sonidos, espacio* y *Espectáculo/Olucátcepsse*, estas micro-oralidades han escapado a la hiperpresencia para indagar en el registro de lo incorpóreo. Pero esta voz sin cuerpo aún logra emitir sonidos cuyo origen está en otra parte, sincronizado en múltiples encarnaciones entre lo que se escucha y lo que se ve, entre lo vivo y lo reproducido. Esther Ferrer consigue afectar la relación entre el cuerpo y la voz para manifestar una voz hiperausente, susceptible de trasplantarse a otro cuerpo. Esta fisura entre la presencia del cuerpo y la voz alcanza una dimensión casi ventrílocua en la instalación *Las risas del mundo* (1999/2018). La exposición *Esther Ferrer. Espacios entrelazados*, que acogió el Museo Guggenheim de Bilbao en 2018, presentó esta nueva versión de la obra como «una muestra “aérea”, transparente» (“Las risas” s/p). Casi dos décadas atrás, la revista *LÁPIZ* había reunido a diecisiete autores para intervenir en sus páginas sobre el tema de la alegría. Bajo el título de *Todas las sonrisas del mundo*, Esther Ferrer envolvió, en bolas de papel, la boca humana en el momento de la risa (Ferrer, “Todas las sonrisas del mundo” 38-41). A partir de la versión original, Ferrer se ha dedicado a explorar esa *bucca* primitiva que distingüía Jean-Luc Nancy antes de su estadio oral, esa «contracción y/o distensión del soplar, del comer, del escupir o del hablar» (132). A pesar de que Ferrer siempre ha depurado sus ideas con el mínimo material posible, en *Las risas del mundo* reconvirtió el papel arrugado en el reflejo de la imagen grabada. En este caso, las risas de múltiples bocas provenían de treinta y siete tabletas electrónicas que requerían la interacción del público para activarlas. Colgadas en estructuras metálicas desde el techo, bocas y risas de diversa edad, género y procedencia se expandían sobre un extenso mapamundi que Ferrer había desplegado, a modo de tapiz, a ras del suelo. Además, la instalación reproducía aleatoriamente grupos de risas en función de la ubicación de quienes circulasen sobre el mapa (fig. 2). Así lo explicaba el dossier de prensa:

En *Las risas del mundo* el sonido orgánico, natural y efímero de la risa se convierte en objeto artístico al expandirse en el tiempo y el espacio, y deja en manos del espectador el orden de su reproducción dando lugar a conciertos espontáneos de la risa. (“Dossier” 1)



Fig. 2. *Las risas del mundo* (1999/2018). Instalación. 37 pantallas audiovisuales, estructuras metálicas y material vinílico. Esther Ferrer. *Espacios entrelazados*. Museo Guggenheim de Bilbao.

Fotografía: Erika Ede. © Esther Ferrer, VEGAP, Bilbao, 2018.

Desde esta «militancia por lo efímero» (Collado 41), Esther Ferrer nos arroja la familiaridad del sonido de una risa incompleta, no del todo presente, una risa que ocupa el espacio de manera multidimensional. Este no estar del todo ahí implica un desfase temporal que contrae las risas ya emitidas con las que aún están por emitir. Estos *conciertos de la risa*, según la propia Esther Ferrer, planteaban un objetivo doble: «lo fundamental es que el espectador, además de reírse, “escuche las risas del mundo”» (“Las risas” s/p). Hallamos aquí, en estos recortes polifónicos algunos «puntos de sincronización» (Chion 290) entre lo virtual y lo real, entre las tabletas y los rostros que se acercan; pero también un «sincronismo labial» entre la imagen y el sonido que se contrapone a aquella risa que «mueve dramáticamente el cuerpo» (LaBelle 115). Como en las «máquinas abstractas de rostridad» de las que, conforme a Deleuze y Guattari, nacían rostros concretos (174), las máquinas flotantes de Ferrer proyectan la alteridad por medio de risas específicas, redundantes. Estas risas mediatizadas e interconectadas nos impulsan a considerar los límites de la inmediatez en la risa. Acaso la reproducción mecánica de esos sonidos cotidianos exponga, desde un primer plano, su inestabilidad, la imposibilidad de definir una expresión forzada o genuina. Esther Ferrer recompone la risa desde la mediación tecnológica con respecto al cuerpo sonoro, modificando la instalación en experimento, y, por último, en *performance*. En un espacio complementario, de resonancia, Ferrer configuró un «laboratorio de la risa» a disposición del público. Ante proverbios sobre el reír como testigo, cualquiera podía registrar su propia carcajada ante el micrófono y/o añadir capas de escritura a la pared.

De las pantallas al sonido pregrabado, *Las risas del mundo* exponen una «tactilidad auditiva» (Pitzozzi) que interroga el potencial de la fisicidad y la sonoridad de la risa en una proyección mutua y espacialmente distante. En última instancia, estas declinaciones sonoras de la risa se dilatan para tomar cuerpo y voz en forma de *performance* del humor. Esther Ferrer

corporeizó finalmente la obra en el ya anunciado *concierto de risas*. Al reunir lo virtual con lo material y la ausencia con la presencia, *Las risas del mundo* entrelazaron, precisamente, aquellas relaciones que destacaba André Lepecki a propósito de lo oblicuo en la danza: temporalidad, memoria y acción (76-86). Aquellas risas actuaron en presente, enredadas en una permutación mnemotécnica de cinco sílabas que rememoran la obra radiofónica y de acción *TA, TE, TI, TO, TU o la agricultura en la Edad Media* (1994). En esta exploración de la memoria de la emisión y la escucha en común, esta vez sin movimiento, Esther Ferrer se sirvió de la onomatopeya de la risa mediante la interjección que se ha fijado convencionalmente en español para representarla: «ja». De ahí, otorgó distintos matices a la risa a partir de las variaciones «je, ji, jo, ju». En la parte delantera de la instalación, sobre el mapamundi, Esther Ferrer dirigió a un grupo de personas a las que previamente había asignado, de derecha a izquierda, cada sílaba de la secuencia. Sus azarosos gestos movilizaron las voces envueltas en la boca, sílabas acentuadas que perturbaban la ubicuidad sonora en una combinación de texturas verticales y horizontales. Este intercambio acústico, visual y cinético transversal a la instalación y la *performance* no hacía sino revelar la capacidad del cuerpo y la voz para enfatizar un hecho inherente a toda la producción artística de Esther Ferrer: su resonancia social. Es en su expansión donde Esther Ferrer consigue sonar a placer esta «música en carne y hueso», como la calificó Ramón Barce en sus reflexiones sobre los orígenes del grupo Zaj (67-69). Más allá de Zaj, Esther Ferrer —que *estaba allí*— seguirá, como en su poema, *buscando en todas partes*.

Referencias

- Aizpuru, Margarita. “Esther Ferrer, una mujer de acción”. *Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa*. Catálogo de exposición, coordinado por Ana Salaverría. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1998, pp. 8-36.
- Allsopp, Ric. “De la mano, del pie...” *Before the words. Refugio temporal. Mal Pelo*. Catálogo de exposición. Palma: Es Baluard Museu d’Art Contemporani de Palma, 2022, pp. 5-20.
- Álvarez-Fernández, Miguel. “Esther Ferrer. Hacia *Al ritmo del tiempo*”. *La radio ante el micrófono. Voz, erotismo y sociedad de masas*. Bilbao: Consonni, 2021, pp. 181-214.
- Barber, Llorenç. *Zaj. Historia y valoración crítica*. Murcia: CENDEAC, 2019.
- Barce, Ramón. “Músicas en carne y hueso”. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, n.º 10, 2009, pp. 67-69, <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=308>. Acceso 12 septiembre 2022.
- Castro Flórez, Fernando. “Esther Ferrer. Para mantener la distancia justa”. *Cuidado y peligro de sí. Procesos artísticos y dinámicas políticas en tiempos de pandemia*, Logroño: Los Aciertos, 2012, pp. 11-14.
- Charles, Daniel. “Zaj: Tao y posmodernidad”. *Fuera de formato*, coordinado por Concha Jerez, Madrid: Centro Cultural de la Villa, 1983, pp. 163-164.
- Chion, Michel. *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós, 1999.
- Collado, Gloria. “Gauzak/Las cosas/The things”. *Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa*. Catálogo de exposición, coordinado por Ana Salaverría. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1998, pp. 35-47.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. “Año cero, rostridad”. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002, pp. 173-196.

“Dossier de prensa. *Esther Ferrer. Espacios entrelazados*”. *Guggenheim Bilbao*, https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/src/uploads/2018/02/Dossier-Esther-Ferrer_ES-1.pdf. Acceso 5 noviembre 2023.

Ferrer, Esther. “Fluxus & Zaj”. *Estudios sobre performance*, coordinado por Gloria Picazo, Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, 1993, pp. 31-47.

Ferrer, Esther. “Fluxus & Zaj”. *Zehar. Boletín de Arteleku*, n.º 28, 1994-1995, pp. 22-25.

Ferrer, Esther. “Le livre du sexe / Le livre des têtes”. *Le Cahier du Refuge*, n.º 64, 1998, pp. 5-14, http://cipmarseille.fr/publication_fiche.php?id=6a2f5885dafb3d1386fd77005da3aab3. Acceso 15 septiembre 2022.

Ferrer, Esther. “Todas las sonrisas del mundo”. *Revista LÁPIZ – Revista Internacional de Arte*, n.º 149/150, 1999, pp. 38-41.

Ferrer, Esther. “Obras sonoras”. *Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. CD, catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.

Ferrer, Esther. *Entretien avec Camille Paulhan*. París: Manuella Éditions/AWARE, 2021.

Ferrer, Esther, et al. “Todas las variaciones son válidas, incluida esta”. *Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, pp. 53-108.

Jerez, Concha, coord. *Fuera de formato*. Madrid: Centro Cultural de la Villa, 1983.

LaBelle, Brandon. *Lexicon of the Mouth. Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*. Londres: Bloomsbury Academic, 2014.

“Las risas del mundo”. *Guggenheim Bilbao*, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/las-risas-del-mundo>. Consultado 12 septiembre 2022.

Lepecki, André. “Toppling dance”. *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, Nueva York: Routledge, 2006, pp. 76-86.

Nancy, Jean Luc. *Ego sum*. Barcelona: Anthropos, 2007.

Novak, Jelena. “Singing Beyond the Body: Uniqueness, Intruder and Prosthesis”. *Postopera. Reinventing the Voice-Body*, Farham: Ashgate, 2015, pp. 41-55.

Olivares, Rosa. “La artista como la obra de arte”. *Esther Ferrer. En cuatro movimientos. En cuatro movimientos. In four movements*. Catálogo de exposición, dirigido por Rosa Olivares. Vitoria: Sociedad Estatal de Acción Cultural/Fundación Artium de Álava, 2012, pp. 14-37.

Pitzozzi, Enrico. “Corpo sonoro collettivo. Verso una tattilita uditiva”. *Digimag*, n.º 51, febrero, 2010, s/p, <http://digicult.it/it/digimag/issue-051/a-collective-resounding-body-aiming-towards-an-auditory-tactility/>. Acceso 12 septiembre 2022.

Restrepo Mesa, Sergio. “Aproximación al teatro musical y la música conceptual a través del análisis estético, estilístico y estructural de *Los Holas, Música-Etc. 1966 en tres tiempos*, de Juan Hidalgo”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 2, n.º 1, 2005, pp. 240-267.

Rivière, Henar. “Zaj. De la música de acción al arte sonoro”. *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*. Catálogo de exposición, editado por Manuel Fontán del Junco, et al., Madrid: Fundación Juan March, 2016, pp. 129-141.

Rodríguez Prieto, Zara, coord. “Entrevista colectiva a Esther Ferrer”. *Efímera Revista*, vol. 7, n.º 8, noviembre, 2016, s/p.

Rodríguez Súnico, María Teresa. “El caudal del arte de acción. La trayectoria artística de Esther Ferrer”. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2001.

Rozas, Ixiar. *Beltzuria*. Madrid: Enclave de Libros, 2017.

Rozas, Ixiar. *Sonar la voz. 9 ensayos y 9 partituras*. Bilbao: Consonni, 2022.

- Salgado, María. “Una acción, un cuadrado, un piano”. *Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, pp. 153-184.
- San Martín, Francisco Javier. “Exponer la música. Entrevista con Esther Ferrer”. *Revista LÁPIZ – Revista Internacional de Arte*, n.º 156, octubre, 1999, pp. 39-48.
- Sánchez, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2012.
- Sarmiento, José Antonio, ed. *Zaj*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.
- Vallee, Mickey. *Sounding Bodies, Sounding Worlds. An Exploration of Embodiments in Sound*. Singapur: Palgrave Macmillan, 2020.
- Vaquero, Natalia. “Juan Hidalgo: Soy el más transgresor de los artistas españoles”. *Faro de Vigo*, 18 de enero de 2015, pp. 68-69, <https://www.farodevigo.es/sociedad/2015/01/18/juan-hidalgo-transgresor-artistas-espanoles-17017935.html>. Acceso 17 septiembre 2022.
- Waltham-Smith, Naomi. *Shattering Biopolitics. Militant Listening and the Sound of Life*. Nueva York: Fordham University Press, 2021.



VOZ, TIEMPO Y ESPACIO. LA PRESENCIA DEL ELEMENTO SONORO Y SU INSCRIPCIÓN EN LA OBRA DE LA ARTISTA ESTHER FERRER

Coral Nieto García
EHESS-CRAL-UDG

Fecha de recepción: 19/09/2022
Fecha de aceptación: 01/05/2023

Resumen

En la obra de la artista Esther Ferrer (San Sebastián, 1937) el material sonoro ejerce un papel fundamental como red de relaciones espaciotemporales y fenómeno intersubjetivo. Aunque Esther Ferrer nunca se ha considerado música ni artista sonora, el sonido, el ritmo, el espacio, el tiempo, el cuerpo vocal y el cuerpo físico, la escritura y la escucha, en todas sus variaciones, son elementos claves a través de los cuales es posible aproximarse a su práctica y pensamiento. La condición artística del fenómeno sonoro está íntimamente ligada al modo de inscribir y organizar el tiempo y el espacio en una situación concreta. Los dispositivos sonoros (participativos y procesuales en su mayoría) y procedimientos discursivos que participan en la experimentación del medio estructuran la acción, amplificando y multiplicando sus posibilidades sensoriales y perceptivas. Las obras presentadas en este artículo, *Al ritmo del tiempo* (1992) y dos performances participativas, *La coral del miedo* (2016) y *Concierto zaj para 30 o 60 voces* (2010), tienen como eje común la voz: fenómeno relacional y procesual, la voz surge a partir de un conjunto de materialidades sonoras que se afectan y van forjando la experiencia de una situación espacial, temporal y sensorial. Siempre abierta a la participación, Esther Ferrer privilegia la multiplicación y la intensificación de la acción performativa a través de la incorporación de elementos fuera de campo que aportan su propia eventualidad, abriendo así los puntos de enunciación y con ellos los puntos de escucha del medio.

Palabras clave: sonido, arte, voz, tiempo, espacio, escucha.

VOICE, TIME AND SPACE. THE PRESENCE OF THE SOUND ELEMENT AND ITS INSCRIPTION IN THE WORK OF ARTIST ESTHER FERRER

Abstract

In the work of artist Esther Ferrer (San Sebastian, 1937), sound material plays a fundamental role as a network of space-time relationships and an intersubjective phenomenon. Although Esther Ferrer has never considered herself a musician or a sound artist, sound, rhythm, space, time, the vocal body and the physical body, writing and listening, in all their variations, are key elements through which it is possible to approach her practice and thought. The artistic

condition of the sound phenomenon is intimately linked to the way of inscribing and organizing time and space in a specific situation. The sound devices (mostly participatory and procedural) and discursive procedures that participate in the experimentation of the medium structure the action, amplifying and multiplying its sensory and perceptive possibilities. The works presented in this article, *Al ritmo del tiempo* (1992) and two participatory performances, *La coral del miedo* (2016) and *Concierto zaj para 30 o 60 voces* (2010), share the voice as a common axis: a relational and procedural phenomenon, the voice arises from a set of sound materialities that affect each other and forge the experience of a spatial, temporal and sensory situation. Always open to participation, Esther Ferrer favors the multiplication and intensification of the performative action through the incorporation of off-screen elements that contribute their own eventuality, thus broadening the points of enunciation and the listening points of the medium.

Keywords: sound, art, voice, time, space, listening.

Sumario

1. Introducción.....	126
2. «Le son c'est la vie».....	130
3. La temporalidad de la voz.....	131
3.1. <i>Voces Al ritmo del tiempo</i>	131
3.2. <i>Voces en circulación y translirismos</i>	133
4. Conclusiones.....	135
Referencias.....	136

1. Introducción

Las obras presentadas en este artículo tienen como eje común la voz: fenómeno relacional y procesual, la voz surge a partir de un conjunto de materialidades sonoras que se afectan y van forjando la experiencia de una situación espacial, temporal y sensorial. Siempre abierta a la participación, Esther Ferrer privilegia la multiplicación y la intensificación de la acción performativa a través de la incorporación de elementos fuera de campo que aportan su propia eventualidad, abriendo así los puntos de enunciación y con ellos los puntos de escucha del medio. La categoría artística «arte sonoro», aparecida en la década de los años ochenta (Iges y Maire 26-27), invita a una comprensión del sonido como campo de investigación y territorio interno expresivo. Partiendo de esta premisa, el sonido participa por medio de registros audio-sensibles en las relaciones discursivas, socioculturales, afectivas y simbólicas que se establecen entre el cuerpo (término que comprende toda materialidad vibrante, humana y no humana) y el medio. Por su parte, la categoría medio sonoro (en francés *milieu sonore*)¹ dirige la atención al sistema de relaciones que emergen del medio, entendido como una coproducción entre el agente escuchando y el agente escuchado. De este modo, estudiar el alcance poético y artístico de lo audible implica considerar el sonido como una red sensible de relaciones, un anclaje sensorial y experiencial y un medio de comunicación en tanto que acontecimiento, temporal y

¹ El empleo que se hace en este artículo del concepto *milieu*, tomado del musicólogo Makis Solomos quien dedica una parte de su estudio a la categoría *milieu sonore*, hace referencia a la vez al medio (entorno) y al espacio «entre» (*mi-lieu*), entendido como eje de relaciones.

espacial, significante. De forma general, los artistas que trabajan con el sonido se alejan de los modos conceptuales del lenguaje, encargados de estructurar e instrumentalizar la forma en la que se traduce la percepción sensorial y corporal. José Iges, compositor, artista intermedia y antiguo director del espacio *Ars Sonora* en la actual Radio Clásica (RNE), señala que la práctica del arte sonoro se caracteriza por poner el acento en los modos o en las intenciones con las que se organiza el material sonoro, desatendiendo los criterios musicales. Este puede dilatarse e influenciarse de características procesualmente liminales a diferentes prácticas: la musical, atendiendo a aspectos como la composición, el espacio y el tiempo; la performativa, haciendo hincapié en la acción y en el proceso; la escénica y visual, tanto en los modos de construcción y representación de la corporeidad del sonido, como en la disposición y organización del espacio sonoro traducido en términos de una escenofonía; o incluso la literaria, en la concepción de una suerte de discursividad sonora. Por ende, en el arte sonoro participan diferentes registros sensoriales y perceptivos, tales como el visual, el auditivo y el táctil, en función de los dispositivos y procedimientos discursivos (inmersivos, procesuales, participativos...) que intervienen en la organización de este «material». En palabras de José Iges:

Cabe inmediatamente añadir que existen diferentes maneras de organizar con intención artística el sonido en el tiempo y en el espacio, y que algunas de ellas son musicales y otras, no... Es, pues, el arte sonoro un arte claramente híbrido, nacido en la intersección, y no puede extrañar, por tanto, que sus autores pertenezcan al mundo de las letras, del arte visual, del cine, al tecnológico, al periodístico, al musical, al escénico, a varios de ellos a la vez o a campos situados «entre sillas», como la poesía experimental, el arte de acción o las prácticas intermedia. (Iges y Maire 27)

Las primeras producciones categorizadas bajo la etiqueta «arte sonoro» se remontan a los años sesenta en la escena española. En el ámbito literario, cabe destacar la labor de los pioneros poetas experimentales José Luis Castillejo (1930-2014), futuro miembro de Zaj, y Felipe Bosó (1924-1983), influenciados por la escena francesa (el letrismo, la poesía visual y la poesía concreta), así como la práctica del poeta Fernando Millán (1944), miembro de colectivos artísticos de vanguardia como Problemática 63 y fundador del grupo N.O., y del artista Isidoro Valcárcel Medina (1937), próximo al arte conceptual y procesual americano. Es también en la década de los sesenta cuando dará comienzo la carrera artística de Esther Ferrer quien, junto con el pintor José Antonio Sistiaga, creó los Talleres de Libre Expresión en San Sebastián y, más tarde, la Escuela Experimental de Elorrio. Interesada por una concepción del arte como acción y proceso, en 1967 Esther Ferrer se afilió al grupo artístico español Zaj, pioneros en España de la denominada música de acción, creado en Madrid tres años antes por los compositores Ramón Barce, Juan Hidalgo y Walter Marchetti. Cronológicamente, las acciones musicales zajianas surgen en un contexto artístico internacional en el que la música tendía hacia una apertura y «expansión» (Luna 51) de sus formas, medios y materiales, lo que puso en evidencia la urgencia de su redefinición. Las intervenciones del grupo Zaj, en un primer momento denominadas «música de acción» (Jiménez 43) y «teatro musical» (Rivière 140), posteriormente conocidas como «conciertos zaj», defienden una concepción de la música basada en el componente aleatorio de la composición, en la no intencionalidad, en el accionismo del sonido y en su carácter procesual. En palabras de Juan Hidalgo:

Lo que Walter Marchetti y yo estamos haciendo desde el 58 o 59 es música de acción. Piezas, composiciones, donde, por ejemplo, mezclamos un piano con objetos no sonoros y con

acciones. En un proceso musical tú puedes hacer que todos los objetos sean sonoros, tal y como ocurre en una pieza de música tradicional, e incluso en una pieza contemporánea. O puedes cambiar ciertos objetos sonoros por objetos de otro tipo que pueden ser visuales, colorísticos, movimientos. Ese es el primer paso. Luego llega el momento en el que puedes abolir lo que es instrumental y realizar un proceso temporal y espacial con objetos no sonoros exclusivamente. Estos objetos no sonoros van sin embargo a producir siempre un sonido, porque te vas a encontrar con la respuesta de un público que va a estar emitiendo una cantidad de sonidos a los que hay que añadir todos los sonidos ambientales. (Jiménez 43)

Influenciados por el pensamiento musical y estético de John Cage, se aventuraron a la búsqueda de cualidades extramusicales de todo tipo de instrumentos y objetos, destacando sus características sonoras, materiales y poéticas. En este sentido, es posible llevar a cabo una lectura del componente sonoro del grupo en su condición artística, cuya preocupación descansa en los fenómenos que participan de su producción y en los interrogantes que subyacen durante la percepción y experimentación de una situación (*in-situ-action*) sonora (Ferrer, “Similitudes et différences” 28). En 1972, ocho años después del nacimiento de Zaj, tendrán lugar los Encuentros de Pamplona, acontecimiento que ejerce como punto de inflexión en el panorama artístico español, incidiendo en su devenir y revisitando sus afinidades con las corrientes artísticas internacionales. En este evento vanguardista cabe destacar la presencia de compositores de música concreta y música electroacústica como John Cage, David Tudor, Luc Ferrari y Steve Reich. En esta misma década, merece subrayar la escena valenciana con la creación de la revista de poesía experimental *Texto Poético* (1977-1989), cuyo fundador fue el performer y poeta visual Bartolomé Ferrando y donde nociones como partitura abierta evidencian la influencia del arte conceptual, y de la música experimental y minimalista con el nacimiento de Actum (1973-183), grupo vanguardista en la música expandida española basada en la práctica compositiva colectiva (Barber 22), cuyo miembro cofundador fue el artista Llorenç Barber (1948).

Si hablamos del sonido, no podemos eludir el fenómeno perceptivo de la escucha, puesto que todo «sonar» implica un «resonar». ¿Desde dónde escuchamos? ¿Cómo nos relacionamos sensiblemente con el sonido? ¿Qué percepción de nuestro medio nos procura la experimentación sónica? Esta forma de concebir y atravesar el sonido conlleva una descentralización y una descategorización de la escucha, y compromete puntos de escucha que no se rigen ni limitan a un discurso preestablecido. La profesora especialista en cuestiones de estética y música contemporánea Carmen Pardo Salgado apuntaba en el programa *Enclave Contemporáneo* dedicado al arte sonoro que «para abrirse al mundo, hay que ser porosos» (“Programa 018 - Enclave Contemporáneo”). Cuestionando el sonido y la escucha, Pardo Salgado se interesa en el cambio de paradigma que se viene anunciando desde las primeras vanguardias, donde la experiencia va intrínsecamente ligada a la experimentación (“En los arenales...” 20).

En una línea similar, el filósofo Jean-Luc Nancy en su ensayo *À l'écoute* desvía la atención a la resonancia como fenómeno perceptivo atento a la vibración material y portador de sentido, superando las cuestiones binarias entre significante y significado: «escuchar se dirige a —o es suscitado por— aquello donde el sonido y el significado se mezclan y resuenan uno “en” el otro o uno “a través de” el otro» (20).² Así pues, la escucha no es un fenómeno acústico *per se*, sino que actúa en un espacio intersubjetivo, instaura un eje de relaciones

² Traducción de la autora de este artículo del texto original en francés: «L'écoute s'adresse à — ou est suscitée par — cela où le son et le sens se mêlent et résonnent l'un “dans” l'autre ou l'un “par” l'autre».

sensibles y se dirige a un individuo psicológico y social, que se encuentra en una determinada actitud y con una determinada predisposición a dejarse atravesar por el sonido, música, rumores, ruidos y silencios confundidos. En este sentido, el oído se revela como una escritura sonora de aquello que puede trazar y a partir del cual las músicas pueden resonar.

Es en este contexto donde vamos a presentar la obra multimedia y multisensorial de Esther Ferrer, instalada en París desde 1973. A partir de los años setenta, la artista retoma su práctica plástica, atravesando diferentes disciplinas como la fotografía intervenida, las instalaciones y la concepción de objetos banales, paralelamente a la realización de performances, piezas sonoras y obras radiofónicas, escritos teóricos y prácticos, y un largo etcétera. A lo largo de toda su producción, los componentes espaciales y temporales, y con ellos la presencia del sonido y de la introducción del ritmo, seguirán teniendo una importancia primordial, trabajados desde su condición más narrativa, poética, plástica e incluso física.

El tiempo es una cuestión que siempre me ha interesado: ¿cómo trabajar la idea del tiempo? ¿Cómo introducir el ritmo del tiempo en una performance? En principio, no tiene nada que ver con la música, puesto que yo no soy compositora, pero puede asimilarse al ritmo que puede dar un compositor, aunque yo no lo piense en los mismos términos. Después, está el fenómeno del tiempo y del espacio. Son las dos caras de una misma moneda. Yo lo trabajo como una materia prima, un elemento físico, un elemento que casi podemos sentir y tocar. (Ferrer, “Entrevista personal”, Nieto)

Aunque nunca se ha considerado música ni artista sonora, el sonido, el ritmo, el espacio, el tiempo, el cuerpo vocal y el cuerpo físico, la escritura y la escucha, en todas sus variaciones, son elementos claves a través de los cuales es posible aproximarse a su obra. A tal efecto, no es de extrañar la diversidad de espacios de exposición y de difusión en los que se ha transmitido su obra, así como las muchas y diversas publicaciones que su gesto y su pensamiento han suscitado, tanto en España como a nivel internacional. Por medio del análisis de la obra radiofónica *Al ritmo del tiempo* (1992) y dos performances participativas, *La coral del miedo* (2016) y *Concierto zaj para 30 o 60 voces* (2010), se quiere destacar el pensamiento de la voz de Esther Ferrer, en concordancia con las acciones llevadas a cabo para inscribir el fenómeno sonoro en una situación espacial y temporalmente concreta (Daniel, “Réelle et différée”), y así ofreciendo modos sensibles de relacionarse con el medio. En este sentido, sus producciones deben ser estudiadas en calidad de evento y no de representación. En última instancia, la aproximación sonora del artista, la experimentación del sonido como forma vital, nos permite cuestionarnos sobre los marcos culturales, sociales y sensoriales occidentales sobre los cuales se han ido estableciendo la percepción y la experiencia del sonido y de la música, y su conceptualización posterior.

2. «Le son c'est la vie»

*Le son marque le temps,
Le son c'est le temps et le rythme,
Le son est inévitable,
Le son est présent, toujours,
Le son c'est la vie,
Le son est audible, partout,
Mais parfois, simplement, on ne l'écoute pas.³*

(Ferrer, “Le son marque le temps”)

Esther Ferrer parte de una reflexión de la pluralidad de fenómenos sonoros que nos atraviesan y nos constituyen, en tanto que «escrituras» expresivas y experienciales, a la vez íntimas y colectivas. Para ello, se dispone a interrogar los modos de configuración de la memoria (el olvido, la presencia y la ausencia) por medio de la voz y de la escucha, atribuyendo al espacio y al tiempo su propia narratividad y corporeidad.

Si nos detenemos en las propias afirmaciones de la artista podemos derivar que, si bien su práctica y reflexión no surgen directamente del referente de la música, el fenómeno sonoro, y concretamente la voz, aparece como un material fundamental en su investigación: «Casi todas mis acciones tienen una dinámica temporal que puede asimilarse a la música» (Ferrer *et al.* 57); «Simplemente decir y repetir la palabra [...] escuchando la sonoridad de la palabra» (Daniel, “Esther Ferrer”); «Me gusta la voz. No soy poeta ni escritora, pero escribo textos, con la música igual» (Ferrer *et al.* 75); «Pienso que la voz es el único instrumento que sé “tocar”» (76).

Estas declaraciones dejan entrever el papel determinante que juega la voz en la práctica de la artista como fenómeno capaz de afectar las *músicas* (todo tipo de sonoridad) que atraviesan la vida durante la acción performativa y de experimentar el tiempo, favoreciendo la concepción de nuevos modos de agenciar el conjunto de relaciones y percepciones que constituyen el medio. En efecto, la artista propone una experiencia en la que su voz y su presencia somática son las herramientas mediante las cuales vivir el espacio (su voz se altera en volumen e intensidad por medio de desplazamientos, de gestos corporales, de relaciones con otros agentes, de medios tecnológicos, etc.) y el tiempo. Las técnicas formales musicales como la variación, la repetición o la improvisación acentúan la fisicidad del espacio y el transcurrir del tiempo, e inciden en los modos de percibir y experimentar la presencia de los agentes (cuerpos, objetos, voces) que resuenan y comparten un mismo medio.

Su filosofía, inspirada en las reflexiones de John Cage (el accidente, la no intencionalidad, la indefinición) y del budismo zen, está fundada en la idea de un *estar estando* (Ferrer *et al.* 97). Este modo de estar y convivir con el resto de elementos solicita una escucha atenta a la pluralidad de fenómenos, cada uno con su propio sonido (74), que forjan una situación o una experiencia simultánea del tiempo y del espacio. En este sentido, el territorio sonoro se presenta como un *chorus* a atravesar, en contraposición al *topos* (lugar fijo), que solicita y afecta a la experiencia de los cuerpos, estructurando nuevas temporalidades y espacialidades de nuestro medio y activando nuevos significados. En palabras de la artista:

³ Traducido del francés por la autora de este artículo: «El sonido marca el tiempo / El sonido es el tiempo y el ritmo / El sonido es inevitable / El sonido está presente, siempre / El sonido es la vida / El sonido es audible, en todas partes / Pero a veces, simplemente, no lo escuchamos».

El sonido no lo puedes evitar. Simplemente con el hecho de levantarte y sentarte en una performance ya hay ruido: un sonido espontáneo y natural que corresponde a lo que tú estás haciendo. El sonido tiene sentido, en el sentido cartesiano del término. Otras veces el sonido lo introduzco yo para marcar el tiempo en mis performances. Esto no quiere decir que no pueda haber un elemento aleatorio que cambie radicalmente el ritmo de la obra [...]. (Ferrer, “Entrevista personal”, Nieto)

Tal y como señala Esther Ferrer, reflejo del pensamiento de John Cage, el elemento del accidente forma parte inherente de la vida misma del sonido. En este contexto, cabe recordar la última vez que Esther Ferrer realizó *Performance a varias velocidades*. La acción tuvo lugar la tarde del 1 de agosto de 2009 en el Cementerio de Obras de Arte de Morille, en Salamanca. Una silla, un espacio abierto y extendido rodeado de obras de arte enterradas. Esta acción consiste en contar el tiempo y experimentarlo espacialmente a través de los movimientos de su propio cuerpo (la acción de correr, andar, sentarse...) y por medio de su voz. Para ello, la performance se desarrolla en un juego de intensidades y de volúmenes que van variando: la sonoridad de su voz se incrementa a lo largo de la acción al ir aumentando el volumen de los números que enuncia, y con ello el ritmo, ayudándose incluso de dispositivos sonoros como el megáfono que amplifican la fuente sonora y la multiplican por el espacio, al tiempo que la intensidad de sus movimientos corporales va disminuyendo.

Una vez finalizada la acción, llega la hora de enterrar la obra: golpes de martillo, movimientos corporales y violinistas suenan y resuenan durante un tiempo, formando parte, sin quizás ser conscientes, de la sonoridad del evento. En efecto, las acciones de los asistentes que siguen a *Performance a varias velocidades* contribuyen a dilatar el marco espaciotemporal de la performance mediante la continuidad del sonido y, en consecuencia, de la escucha. Tan pronto como la artista deja de producir las acciones de la performance a ritmos repetitivos, la atención se desplaza a la escucha del medio sonoro que, presente durante la duración de la performance se amplifica e intensifica una vez dada por finalizada. Como dice Esther Ferrer, «el tiempo es una sucesión de presentes» (Ferrer *et al.* 73). En este sentido, ser conscientes del tiempo de vida del sonido nos convierte, por ende, en seres más vivos.

3. La temporalidad de la voz

3.1. Voces Al ritmo del tiempo

En las performances de la artista, el sonido, o su ausencia, es junto con el cuerpo el elemento encargado de conferir un marco espaciotemporal a sus acciones. Cuando hablamos de sonidos, aludimos al amplio abanico de sonoridades, incluidas las mínimas (en el sentido minimalista del término), que habitan nuestro medio sonoro: desde los movimientos corporales que implican una presencia, un desplazamiento y una resonancia, pasando por la materialidad del lenguaje o la corporeidad de la voz, la manipulación de elementos banales o la incorporación de sonoridades que forman parte de nuestro medio cotidiano.

A lo largo de su producción, Esther Ferrer ha ido concibiendo una suerte de caja de Pandora de bandas sonoras, desde extractos de música clásica hasta señales horarias telefónicas, metrónomos, latidos del corazón, ambientes y sonidos vocales infrasemánticos registrados en diferentes contextos de la vida cotidiana, que incorpora en sus performances o en sus piezas sonoras para marcar el ritmo y hacer presente el tiempo. Contra toda linealidad, la percepción y experimentación temporal que la artista propone se abre a un presente azaroso, abrazando a todo elemento fuera de campo, a partir del cual el sonido acontece y actúa en un

espacio que va modelando. Para ello, la artista confiere un valor narrativo a las diferentes músicas que habitan nuestro entorno, abriendo un marco espaciotemporal de posibilidades infinitas que va variando en función de la travesía que la artista y el espectador-auditor llevan a cabo, es decir, en función de los modos de relacionarse sensiblemente con sus propuestas.

Un ejemplo clave en el que Esther Ferrer lleva a la práctica su filosofía del tiempo es su primera obra radiofónica *Al ritmo del tiempo* (1992), conceptualizada en un inicio como una acción performativa para ser transmitida en directo. En ella, el tiempo y el ritmo aparecen como elementos explícitos de la acción, literalizados por la voz de la artista y por una voz tecnológica que va marcando en vivo las señales horarias telefónicas durante los treinta minutos de duración de la pieza. Todo ello acompañado de un metrónomo que, mediante una percusión regular, aporta su propio sentido al tiempo y a la presencia. La obra se inicia con la siguiente pregunta: «¿Qué hora es?». Mientras que la voz de la artista cuenta el paso del tiempo en una dinámica descendente, esto es, empezando desde el minuto treinta y restando los minutos enumerándolos en diferentes idiomas, la voz tecnológica se encarga de narrar el paso del tiempo (horas, minutos y segundos) en un sentido cronológico ascendente. Con el objetivo de subjetivizar el tiempo y aportar un ritmo al discurso sonoro que estructure la acción siguiendo la lógica del accidente, un conjunto de grabaciones (*samples*) interfieren a lo largo de la pieza (la alarma, las manecillas del reloj, la *Norma* interpretada por la cantante de ópera Maria Callas, etc.), irrumpiendo el transcurso de los acontecimientos y aportando su propia eventualidad. Por medio de esta pieza radiofónica la artista busca que el espectador sea consciente del paso del tiempo, de tal modo que el ritmo de las acciones tiene una temporalidad subjetiva que varía en función de cada persona. Su interés por el fenómeno temporal le viene desde pequeña cuando en San Sebastián, frente al mar, escuchando las olas se cuestiona sobre el ritmo de la marea:

Cuando no hay marea fuerte, hay un ritmo casi regular, los cambios del sonido se repiten. Aunque no hay repetición, tú lo percibes como tal. El fuerte y el menos fuerte será diferente cada vez, pero nuestra percepción auditiva y visual parece la misma.⁴

El tiempo se convierte en un elemento tangible y manipulable a partir de su condición experiencial. En *Al ritmo del tiempo*, la materialización del discurso sonoro se efectúa por medio de la voz que emerge como resultado del agenciamiento de diferentes medios (el medio tecnológico, discursivo, simbólico y material). En este sentido, el fenómeno vocal es sometido a una construcción procesual que sigue la lógica del ritornello (del francés *ritournelle*), esto es, una materia de expresión o agenciamiento sonoro que se efectúa por medio de *retours*, trazando un territorio y fabricando un tiempo «implicado» (Deleuze y Guattari 394, 418). En efecto, la voz le sirve a la artista para recontextualizar y reagenciar la relación espaciotemporal que el individuo establece con el medio sonoro, creando tensiones, distancias y nuevas afinidades con él. Esta idea se ve reforzada por la dinámica de retroacción en la que se encuentra envuelta la voz tecnológica, perceptible a modo de bucles rítmicos o *feedbacks*, lo que implica un retorno al discurso sonoro amplificando e intensificando su sonoridad y abriendo la escucha a una multiplicidad de espacios y de tiempos. De este modo, el fenómeno vocal se convierte en una suerte de ensamblaje capaz de afectar y ser afectado por el resto de elementos que constituyen la obra (espacio, tiempo y presencia). La forma en la que coexiste el conjunto de voces recuerda al oyente su condición interespacial, articulando y operando una red de relaciones espaciales y temporales. En este sentido, la voz figura un espacio biográfico donde el testimonio (al auditor) y la autoficción (la propia voz de la artista ficcionada por el discurso sonoro) se entremezclan

⁴ “Entrevista de la autora a Esther Ferrer”, 8 de agosto de 2022.

para dar paso a una nueva «intimidad pública» (Arfuch 261), propia al espacio radiofónico, a partir del cual forjar la experiencia.

Por un lado, hay una superposición de tiempos: el tiempo psicológico interno, el tiempo cronológico convencional y el tiempo presente experimentado por el cuerpo (vocal) (Iges “Esther Ferrer’s interview...”). Por otro, el fenómeno temporal habita un doble espacio sonoro: una sonoridad externa, en la medida en la que la construcción del discurso sonoro se genera como consecuencia de una referencialidad independiente del emisor (el transcurrir del tiempo), e interna, una vez que los sonidos han sido agenciados y pasan a ser experimentados, tanto por la voz de la artista como por la escucha del auditor. Jean-Luc Nancy señalaba que el significado está compuesto por una totalidad de referencias puestas en resonancia (21). Siguiendo esta idea, la escucha, en tanto que fenómeno relacional, contribuye a dotar de sentido al conjunto de elementos sonoros que componen la pieza. Estos se propagan en el espacio y resuenan tanto en el medio que lo habita como en el agente que lo atraviesa. De este modo, hay una simultaneidad de espacios y de tiempos que emergen y que son compartidos por Esther Ferrer y el público (la audiencia).

3.2. Voces en circulación y translirismos

Para la realización de muchas de sus *performances*, la artista concibe un conjunto de «partituras», como era común en las acciones zajianas, bajo la forma de instrucciones, anotaciones o declinaciones de un concepto, con el fin de llevar a cabo un proceso o simplemente como elemento a partir del cual elaborar una reflexión. En efecto, estos guiones le sirven para memorizar una idea, que luego puede sufrir modificaciones y variaciones, tanto en su contenido como en el medio elegido (pieza sonora, performance, instalación, fotografía, etc.). Sin duda, esto nos puede hacer pensar en los *poèmes-partitions* (poemas-particiones) del poeta sonoro Bernard Heidsieck, con quien Esther Ferrer coincidiría, junto con Henri Chopin, en las ediciones del festival *Polyphonix* de París. Pero también en los guiones del grupo Fluxus, como las partituras-eventos de George Brecht, o en las partituras gráficas de John Cage en las que se dejaba una parte considerable de creación al intérprete. No obstante, en el caso de nuestra artista donostiarra, no se trata de una escritura musical, sino de una forma de entender el material sonoro como un lenguaje «expandido» capaz de poner en circulación la voz, el cuerpo y la escritura, y variando en función de la situación. La poeta e investigadora en poéticas contemporáneas María Salgado ha dedicado una parte de su estudio a la concepción expandida del lenguaje en la práctica de Esther Ferrer. Salgado alude a su carácter «tridimensional», esto es, un lenguaje en «expansión» capaz de reintegrar «las tres materialidades del lenguaje (gesto, grafia y sonido)» (Salgado 160-162). De este modo, la investigadora se centra en el uso físico y sonoro del lenguaje que propone la artista, en el cual prevalecen los rasgos acústicos, tales como el tono, la intensidad, el ritmo, la entonación, la espacialización o la duración.

Para la performance *La coral del miedo* (2016), Esther Ferrer concibe un lenguaje expandido hecho a partir de dibujos que representan las posibles disposiciones de los intérpretes en la escena, así como partituras con notas musicales y escritos que aluden a los diversos modos de accionar la performance. Visualmente, se trata de un conjunto de secuencias ordenadas de forma rítmica y superpuestas con varias voces. En el plano textual, encontramos frases cortas y repetitivas: «Tengo miedo», canta, habla o grita el director de la orquesta, «Yo también», «Y yo», responden los intérpretes. Estos últimos pueden repetir o cambiar sobre la marcha, durante un tiempo preestablecido de antemano, aquello de lo que tienen miedo.

La coral comienza con un escenario vacío: un intervalo espaciotemporal, una suspensión discursiva. Esther Ferrer se sitúa como directora de orquesta, de pie frente a los intérpretes, dispuesta a dar paso al «advenimiento de la sonoridad» (Celedón 77) como parte intrínseca de la evolución e intensificación de la acción. Con motivo de la presentación de la obra performativa en la Fundación Juan March (2019), el compositor y artista sonoro José Pablo Polo destacaba el papel que juegan el tiempo y el elemento del azar en la práctica de Esther Ferrer en los siguientes términos: «La dialéctica establecida entre repetición y variación es la base de muchas obras que se generan a partir de estructuras semicerradas y en las que a partir de pequeños cambios cuantitativos se generan grandes cambios cualitativos, siempre dejando espacio para el azar y el accidente» (CentroCentro). En este sentido, la artista actúa en una suerte de ecología sonora atenta a los modos de organización y de percepción de nuestro medio sonoro.

La coral del miedo propone varias concepciones de la obra vocal como una acción participativa. A tal efecto, Esther Ferrer confiere al tiempo un carácter material, una fisicidad que se revela tanto en el cuerpo vocal y físico de la artista y los intérpretes, como en el espacio en el que desarrolla la acción en un momento concreto. El resultado es una suerte de lirismo transubjetivo capaz de relacionar las diferentes voces en circulación en una misma materia vibrante, en un mismo tejido que actúa a *tempos* diferentes, es decir, con ritmos, texturas y expresividades diversas. El anclaje (in-)visible de la voz se percibe por medio de la experiencia de la escucha. Si bien al final de la performance el sonido va disminuyendo a medida que los intérpretes van saliendo de la sala repitiendo «¡MIEDO NO!», la resonancia permanece, incluso cuando el espacio en el que se realiza la performance queda deshabitado.

La resonancia tú no la puedes evitar, está ahí. A veces hablo lentamente, pero a veces grito, ahí sí que hay resonancia. Más que para romper el ritmo de la lectura, es como una bocina, es abrir el espacio; el espacio se dilata. La linealidad se rompe, el espacio se abre de repente y el sonido vibra diferente. El sonido ya no va directo, sino que se expande.⁵

En este sentido, la artista propone un juego de resonancias, de ecos de espacios físicos, afectivos y significativos experimentados *en* y *por* la voz. La expansión del sonido que se produce una vez finalizada la acción, implica abrir y dilatar el espacio y, con él, el tiempo. Esta situación favorece una «escucha en continuidad» (Pardo “La escucha en continuidad”), puesto que la vibración del sonido, su presencia, ocupa el espacio sustituyendo a los cuerpos, y se redefine con los modos de experimentar el tiempo.

En otra de sus performances participativas, *Concierto zaj para 30 o 60 voces* (2010), el pensamiento de la resonancia como modo de concebir la relación vuelve a adquirir toda su importancia. El Concierto fue concebido a finales de los años setenta y publicado en forma de pieza sonora en el sello discográfico Erratum en 1997, compartiendo álbum con compositores de música electrónica y experimental como Krzysztof Knittel, Richard Martel y Pierre Mariétan o de la poesía sonora y de la poesía acción como Henri Chopin y Julien Blaine. La versión que vamos a recordar es la performance colectiva llevada a cabo en 2010 en el CAC (Centré d’Art Contemporain) de Brétigny, aparecida más tarde en el sello wmo/r (2012). Son muchas las partituras posibles que existen de esta acción. En todas ellas, la voz, y su circulación, da pie a un discurso sonoro heterogéneo formado por una multitud de voces-cuerpos que resuenan juntos. La simultaneidad en la que cohabitan las voces invita a considerar la masa sonora en una relación de codependencia debido a su forma de existir en tanto que

⁵ “Entrevista de la autora a Esther Ferrer”, 8 de agosto de 2022.

acción procesual. Se trata, pues, de pensarla más como una *energeia* que como un *ergon*, más como una energía que emerge que como una acción finalizada. En palabras de la artista:

Me interesa esta mezcla de la vida que pasa y el sonido que desaparece y aparece. Como John Cage decía, «la música está en todas partes, solamente es la escucha que comienza y se para» [...] Me interesaba presentar un elemento vivo, preparado y organizado, en una vorágine que puede ser el ruido de la calle.⁶

En esta cita se hace hincapié de nuevo en la necesidad de presentar una acción a experimentar (en este caso una partitura en forma de instrucciones, anotaciones...), abierta a la vida y, por ende, al medio sonoro. En *Concierto zaj para 30 o 60 voces* se pone en práctica un pensamiento de la experiencia sensible del discurso sonoro, esto es, de la relación con el tiempo y el espacio, como forma de hacer surgir la palabra entre los diferentes agentes y ponerla en circulación. En este sentido, la reenunciación de la partitura, aportando a cada rearticulación su propio ritmo, conlleva a una redefinición del pensamiento espaciotemporal de la obra performativa.

En este contexto, la cuestión de varios o de múltiples puede aportar una mirada crítica para analizar esta acción. El filósofo François Jullien, con el objetivo de concebir una filosofía de la relación, propone una reflexión de la alteridad en términos de intensidad. Para ello, se sirve de los conceptos *écart* (distancia, diferencia) y *entre* (31-47). En *Concierto zaj para 30 o 60 voces* estas dos nociones pueden ayudarnos a reflexionar sobre lo que se abre y aparece en esta simultaneidad de espacios-tiempos, que intensifican y multiplican las relaciones entre los cuerpos sonoros. Las múltiples modalidades performativas de la voz exploradas a lo largo del Concierto (el canto, el habla, el grito...) coexisten en un mismo discurso sonoro. A tal efecto, los cuerpos-voces adoptan una textura polifónica (voces que suenan al mismo tiempo en una coordinación sincrónica) y heterofónica (emanaciones sonoras no coordinadas al mismo tiempo). Si en un principio la acción tiende hacia una conversación de varios, finalmente la masa social se traduce en términos de ruido, puesto que desaparece toda secuencia que separa la emanación del otro. De este modo, se va configurando un lugar «entre» en el que coexisten e interactúan los individuos y a partir del cual emerge la performance vocal como un conjunto de voces que van forjando, en una relación de codependencia, su espacio de interferencia y de expresión. El resultado es un todo sonoro, un ensamblaje de relaciones de cuerpos-voces experimentados desde la diferencia, que intensifica los puntos de enunciación y, en consecuencia, los puntos de escucha.

4. Conclusiones

Una aproximación de la obra de Esther Ferrer bajo el prisma del sonido, y concretamente desde la voz, dota al lector de herramientas críticas para estudiar su producción. En la primera obra presentada, *Al ritmo del tiempo*, por medio de la materialidad de la voz, Esther Ferrer se dispone a experimentar el medio (entendido como «entorno» y lugar «entre») en su relación sensible con el tiempo y el espacio a través del agenciamiento. El auditor puede servirse de la corporeidad del timbre de la voz para recrear una imagen visual de la presencia somática de la artista, una voz que, no obstante, permanece atravesada por la propia materialidad y sensibilidad del medio radiofónico. De igual modo, se ha querido poner en relieve el carácter intersubjetivo del fenómeno vocal como espacio biográfico, ficcionalizado aquí por el discurso sonoro, a partir del cual forjar una nueva «intimidad pública» en la que experimentar juntos,

⁶ «Entrevista de la autora a Esther Ferrer», 8 de agosto de 2022.

por medio de la escucha y de la resonancia, el tiempo. En *La coral del miedo*, por su parte, se introduce la performance (vocal) participativa e improvisada, género artístico que ha conocido una larga producción en la obra de Esther Ferrer, donde un ensamblaje de voces propone un entramado de relaciones, espaciales y temporales, a partir de las cuales emerge una nueva forma de vocalidad en forma de «conversación». La voz, en tanto que fenómeno procesual y acontecimiento sonoro, ejerce su influencia habitando los ecos de espacios físicos, afectivos y significativos, lo que conlleva a una experimentación constante del medio. En última instancia, en *Concierto zaj para 30 o 60 voces* se ha buscado hacer hincapié en la relación sensible y perceptiva que se instaura entre los diferentes agentes a través del discurso sonoro. Para ello, los conceptos de *écart* y *entre* nos ayudan a pensar la relación en términos de intensidad y de diferencia. De esta relación surge una rearticulación de la materia vibrante que es la voz, y que pone en resonancia los diferentes agentes que constituyen el medio sonoro. Si la presencia de la voz estructura el espacio que la habita, cuando ésta emerge a partir de la alteridad y de la relación, los diferentes cuerpos que la atraviesan se intensifican y se afectan, lo que conlleva un cambio experiencial constante del espacio y del tiempo.

Referencias

- Arfuch, Leonor. “Cronotopías de la intimidad”. *Pensar este tiempo. Espacios afectos, pertenencias*, compilado por Leonor Arfuch. Buenos Aires: Paidós, 2005, pp. 237-290.
- Barber, Llorenç. “El arte sonoro español en el contexto mundial. Una narración desde mi experiencia”. *Quodlibet*, n.º 68, 2018, pp. 9-62, https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/38131/arte_barber_QB_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acceso 7 agosto 2022.
- Celedón B., Gustavo. “John Cage y la posibilidad de pensar en sonido como acontecimiento. Aproximaciones filosóficas a su obra”. *Revista Musical Chilena*, vol. 69, n.º 223, 2015, pp. 73-85.
- CentroCentro. “VANG. Músicas en Vanguardia | Esther Ferrer”. *YouTube*, 20 de mayo de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=zWycMr2FY3Y>. Acceso 11 agosto 2022.
- Daniel, Marion. “Esther Ferrer. Sur L’Art de la performance: théorie et pratique”. *Paperboard: conférence performance: artistes et cas d’étude*, dirigido por Laurence Corbel y Christophe Viart. París: T&P Publishing, 2021, pp. 98-117.
- Daniel, Marion. “Réelle et différée”. [estherferrer.fr, https://estherferrer.fr/images/pdf/MarionDaniel.pdf](http://estherferrer.fr/images/pdf/MarionDaniel.pdf). Acceso 6 noviembre 2023.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie*. París: Minuit, 1980.
- Ferrer, Esther. “Similitudes et différences”. *Inter Art Actuel*, n.º 74, 1999, pp. 26-28, <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/1999-n74-inter1104337/46207ac.pdf>. Acceso 10 agosto 2022.
- Ferrer, Esther. “Le son marque le temps”. Sesión 5 del ciclo de conferencias *REFLEXIO*, Universidad París 8. Les Instants Chavirés et Synesthésie – MMaintenant, 2019, s/p, <https://www.instantschavires.com/reflexio-2019-5conferenceesther-ferrer18h30-a-synesthesia-mmaintenant/>. Acceso 3 agosto 2022.
- Ferrer, Esther, et al. “Todas las variaciones son válidas, incluida esta”. *Todas las variaciones son válidas, incluida esta. Catálogo de exposición*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, pp. 53-108.

- Iges, José. “Esther Ferrer’s interview | Entrevista a Esther Ferrer”. *Soundcloud*, subido por Galeria Freijo, 1992, <https://soundcloud.com/user-112080237/esther-ferrers-interview-entrevista-a-esther-ferrer>. Acceso 7 agosto 2022.
- Iges, José, y José Luis Maire. “¿Qué es el arte sonoro?”. *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, editado por Fontán del Junco, Manuel, et al, Madrid: Fundación Juan March, 2016.
- Jiménez, Carlos. “ZAJ: El oído en el ojo”. *Lápiz*, n.º 56, febrero, 1989, pp. 41-48.
- Jullien, François. *L'écart et l'entre – Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*. París: Galilée, 2012.
- Luna, Diego. “El potencial político del gesto: Una introducción a ZAJ a través de sus propuestas”. *Essais*, n.º 9, 2016, pp. 48-63, <http://journals.openedition.org/essais/4387>. Acceso 5 agosto 2022.
- Nancy, Jean-Luc. *À l'écoute*. París: Galilée, 2002.
- Pardo Salgado, Carmen. “La escucha en continuidad”. *Contrastes*, n.º 13, 2008, pp. 139-157.
- Pardo Salgado, Carmen. “En los arenales del arte sonoro”. *Arte y Políticas de la Identidad*, n.º 7, 2012, pp. 15-28.
- “Programa 018 - Enclave Contemporáneo - Arte Sonoro”. *Youtube*, subido por El compositor habla, 17 de abril de 2021, www.youtube.com/watch?v=usZiOq0aiY0&t=4037s. Acceso 5 julio 2022.
- Rivière, Henar. “La escritura performativa del grupo zaj: arte postal, libros de artista, etcéteras”. *Hispanic Issues On Line*, n.º 21, 2018, pp. 136-168.
- Salgado, María F. “Una acción. Un cuadrado. Un piano”. *Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, pp. 153-185.
- Solomos, Makis. “L’écoute musicale comme construction du commun”. *Circuit*, vol. 28, n.º 3, 2018, pp. 53-64, <https://doi.org/10.7202/1055194ar>. Acceso 5 agosto 2022.



DEDICATORIAS: UNA ENTREGA DE SÍMBOLOS

José Iges
Artista sonoro

Fecha de recepción: 20/09/2022
Fecha de aceptación: 02/11/2022

Escribió Jorge Luis Borges que «toda dedicatoria es una entrega de símbolos». Y entiendo que a eso responden las piezas sonoras de un minuto que he reunido en número de sesenta bajo ese título: *Dedicatorias*. Casi todas surgieron entre febrero de 2012 y noviembre de 2015. Solo la primera de ellas, *H&B*, fue realizada a lo largo de 2003. Hasta 2020 han llevado una vida muy activa, habiendo sido todas ellas publicadas en CD en 2016 y empleadas en videoacciones, instalaciones, piezas sonoras y visuales, *present-acciones* en vivo, ediciones varias, homenajes... lo que las ha llevado a estar presentes en emisoras de radio y auditorios de diversos países, en museos, en galerías, en ferias y en centros de arte... e, incluso, a recibir algún galardón internacional.¹ La singularidad que, a mi entender, autoriza a hacer referencia a mis *Dedicatorias* en el presente contexto editorial es, por un lado, el haber sido pensadas desde sus orígenes para rendir tributo a sus dedicatarios/as, lo que ha supuesto incluir en ellas referencias personales, documentos sonoros originales o también préstamos —cuando no directamente robos— de sus trabajos o de sus metodologías. Y, por otro, el haber sido dedicadas en un número lo bastante significativo —aquí me atrevo a incluir dieciocho— a autores/as que son ya referencias indiscutibles para generaciones posteriores. En ese sentido, la selección toma en cuenta sobre todo a artistas, intérpretes y compositores/as españoles/as cuya fecha de nacimiento sea no más cercana a nosotros de los primeros años cuarenta del pasado siglo. Pero no excluye a algunos autores nacidos en España que han tenido influencia relevante en la creación de nuestro país y, en particular, en mi propio desarrollo artístico.

Los comentarios ofrecidos aquí se nutren, en buena medida, de las notas que, sistemática y puntualmente, redactaba tras concluir cada una de las piezas. Por ello, me ha parecido también de interés incorporar las fechas entre las cuales la pieza había sido compuesta. Los enlaces en SoundCloud habilitados a las mismas servirán para situar al/la lector/a en contacto directo con ellas. Soy consciente de que, al establecer los apartados —auténticos «cajones de sastre»— que me han servido, mal que bien, para disponer con algún orden los contenidos, no procedo con un criterio partitacional estricto, dado que no pocas piezas podrían haber formado parte de más de uno de ellos. Quiero agradecer a Miguel Álvarez-Fernández —profundo conocedor del proyecto *Dedicatorias*— y a Isaac Diego García el haber considerado de interés incluir esta temática dentro de la presente publicación.

¹ Parte de los trabajos presentados aquí han sido previamente publicados en: http://joseiges.com/?page_id=2348

1. Pioneros

En este apartado aparecen nombres ya históricos de la creación en España que seguramente también se mencionan en otras áreas de esta revista. La interdisciplinariedad y libertad de criterio son patrones de conducta observables en todos estos autores.

Coral hablado (9-10/9/2013)

Por haber sido uno de los tres miembros fundadores de Zaj, Ramón Barce (1928-2008) intervino en 2004 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en un acto que conmemoraba el 40 aniversario del grupo de vanguardia español más importante del siglo XX. Ante los asistentes explicó cómo fueron esas primeras actividades, en las que, junto a él, intervenían Juan Hidalgo (1927-2018) y Walter Marchetti (1931-2015). A partir de la grabación de su intervención, construyó *Coral hablado*, que emplea en su título y parcialmente en su desarrollo el de una obra que Barce realizó para tres recitadores (aquí, él mismo ocupando la izquierda, el centro y la derecha del estéreo). Se trata de un ejercicio de síntesis de contenidos, no exento del sentido del humor propio del citado autor. Con Barce son asimismo dedicatarios de la pieza los citados Hidalgo y Marchetti, por obvias razones.

Three Automatic Readings (24/5 - 20/12/2013)

«Una línea de palabras que no sabe que es una línea de palabras... una línea de palabras que no sabe lo que es». Ese simple texto, en inglés, estirado hasta un minuto de duración, se graba al ser leído por la voz del programa de traducción automática de Google. Las limitaciones de este escinden la lectura y le dan intención, acento y velocidad. Es en cierto modo un «*objet trouvé*» informático. A él se añaden otras dos lecturas automáticas sonoras del mismo texto (una y tres lecturas, *alla Kosuth!*): una es la producida por un programa que lo hace sonar en código morse y la otra es el sonido de su impresión en papel. La pieza está dedicada a José Luis Castillejo (1930-2014), autor lúcido de escritura no escrita, con reconocimiento en la distancia a Gertrude Stein, pues desde su obra legítima estéticamente el contenido reiterativo-autorreferente de mi texto.

Atelier LUGAN (12/12/2013-18/2/2014)

En 1986 realizaba con Francisco Felipe una visita al taller de esculturas y objetos de LUGAN (1929-2021) —acrónimo del artista Luis García Núñez, pionero del arte cinético y electrónico en España—, que se recogió en un programa de *Ars Sonora*. Como él dice, sus esculturas buscan la participación del espectador. Por eso, nosotros hicimos ese día con el artista una improvisación con algunos de esos objetos-instrumentos, lo que en la obra se recoge junto a otros materiales extraídos de sus piezas; entre ellos aparece la voz de Lily Greenham, tan admirada por el dedicatario.

Dead in Translation (Brando en París) (6-12/9/2013)

El cine no puede ofrecer la misma escena cuatro veces, superpuestas y en un minuto. El sonido sí, y ello tiene implicaciones narrativas evidentes. Entre otras cosas, se pone de manifiesto la tensión que siempre se produce y tantas veces se obvia entre lo que se ve y lo que se oye. Se emplea para ello como objeto el audio de la versión original y de tres doblajes —en alemán,

español y francés— de la última escena de *El último tango en París*, de Bernardo Bertolucci. La pieza está dedicada a Isidoro Valcárcel Medina (1937), porque de él aprendí que se puede hacer arte sonoro y, en concreto, radioarte, con un film. Hago dedicatario también al cineasta Javier Aguirre (1935-2019), dado el carácter experimental de su trabajo: tanto que, en algunos de sus proyectos, ha privilegiado lo sonoro frente a lo visual, justo como yo hago aquí.

Tiempo dentro del tiempo (4/10-2/11/2013)

Por extraño que parezca, las campanadas suenan en esta pieza diecisiete veces. Aparece además la palabra «tiempo» leída en dieciséis idiomas en traducción automática. Tras la decimoséptima campanada escuchamos la voz del poeta José Ramón Ripoll leyendo un verso suyo: «Tiempo dentro del tiempo». Pero, si la obra se difundiese en vivo con la superposición del sonido del reloj de un servicio telefónico o de un reloj parlante, entonces estaría dedicada no solo al citado poeta sino también a Esther Ferrer (1937), performer para quien el tiempo es sustancia fundamental en su obra. No olvidemos que ella es la autora de la radioperformance *Al ritmo del tiempo*, en la que el citado reloj telefónico era elemento fundamental.

2. La generación de los años cuarenta

Constituye ese puente fundamental entre los que he definido como pioneros y los nacidos, como yo, en los años cincuenta del pasado siglo. Nosotros hemos recibido de ellos/as el arte conceptual, la música electroacústica, los nuevos recursos vocales o el minimalismo, además de su ejemplo y magisterio.

Eros & Tánatos: Adriana in Adrianopoli (1-4/11/2013)

Una batalla fingida electrónicamente con ayuda de bucles de sonido, que acompaña a fragmentos de *Il bombardamento di Adrianopoli, parole in libertà*, de F.T. Marinetti, se convierte en un tórrido encuentro con Adriana, nombre también fingido, aunque no imposible. La referencia lejana procede del *sample* del artista sonoro italiano Sergio Messina, cuya pieza *Marinectric* también emplea la voz del creador del futurismo. De todas las piezas de mis *Dedicatorias*, es la única en la que hago referencia al sexo: por eso se la dedico al compositor, vocalista y pianista Carles Santos (1940-2017), quien un día me indicó que el sexo y la religión eran los dos motores principales en su creación.

Tuning of a world (25/6-4/9/2013)

Es una de las obras más «surreales» de la colección. En el comienzo de la misma, como en un sueño o quizá una pesadilla, imaginamos que unas señales horarias radiofónicas se afinan escalonadamente sobre el la de una orquesta sinfónica. Pero esta, a su vez, se desafina luego para afinarse a la nota de la bocina que avisa del cierre de puertas en el metro de México D. F. El rumor del vagón y las voces se desgarran de golpe —técnica que he empleado ya en *La ciudad resonante*— con el batir de un tambor japonés, de cuya resonancia sale otro desgarro: el de la voz de Esperanza Abad (1941), la gran renovadora de la voz en España, con quien he trabajado en concierto entre 1984 y 2000, y una de las dos dedicatarias de esta pieza. El fragmento pertenece a mi obra *La Isla de las mujeres*, escrita para ella en 1996. De su aliento final sale el paso fatigado pero constante de alguien que sube una escalera, que acaba siendo de señales horarias, lo que nos lleva de vuelta al comienzo, de modo un tanto piranesiano.

El título juega con la ambigüedad en inglés del término *tuning* —afinación y sintonización— tal como lo hace Murray Schafer en su famoso tratado: un autor y una obra ampliamente admirados por la investigadora mexicana Perla Olivia Rodríguez, también dedicataria de la pieza.

Elogio del Laberinto (6/1-1/10/2015)

La voz de Borges nos evoca aquí una de sus obsesiones: el laberinto; pero su relato aparece troceado. Un babélico GPS le da instrucciones para recorrerlo, en un parque rodeado de niños que juegan, pero acecha ese otro laberinto que nos rodea sin que lo veamos: el de las señales de telecomunicación. La pieza está dedicada a Pinotto Fava (1935) y a Eduardo Polonio (1941), amantes y practicantes —cada uno a su manera— del concepto «multicódigo». Este último, por cierto, desde su pasión por la matemática, la música electrónica y las teorías sobre el universo.

Rotor (1/7/2013)

El sonido de un tambor sometido a rotación que, en la maquinaria del teatro clásico español, se empleaba para generar sonidos que ilustraban las representaciones y se superpone aquí a su propio tratamiento electrónico, y al de la palabra «rotor», leído repetitivamente por una voz automática. El tratamiento con Max/MSP aplicado a esa voz permite que, desde su aparición inicial como pura pulsación rítmica, se vaya aclarando hasta hacer al final inteligible la citada palabra. Puro proceso, dedicado a Andrés Noarbe, creador del sello y la distribuidora Rotor. Pero también al compositor Tomás Marco (1942), pues ese sonido teatral se acerca al de la rueca y me lleva a evocar el “Tejer y destejer” de su ópera *El viaje circular*.

Infinito / Infinity (19/5/2013-10/11/2014)

Dedicada a Concha Jerez (1941) —cuya presencia se deja sentir en tantas otras piezas de esta colección—, utiliza el sonido de una maleta caminando por el pasillo de su casa en una de sus «acciones sonoras», las cajas de música que tanto ha empleado en performances y conciertos InterMedia —sobre las que destaca *a solo* la que toca la melodía *Send in the Clowns*— y la mezcla de su voz con el sonido producido por ella misma manipulando papeles en nuestra obra *Silk Storm*, junto a improvisaciones de Pedro López. Los dos textos responden a la pregunta de Esther Ferrer: «¿qué es para ti el infinito?». Hay versiones con sus respuestas tanto en castellano como en inglés.

3. El universo de la radio

No es extraño que en esta serie de miniaturas la radio aparezca doblemente: por un lado, porque la técnica empleada en ellas bebe en muchos casos de la mezcla de elementos heterogéneos propia del medio mismo y, en particular, del radioarte. Por otro, pues mi propia biografía profesional me ha llevado a cultivar el contacto y la amistad con tantos grandes nombres propios de ese medio, a quienes profeso admiración. En lo que sigue no están todos los que son, dados los límites autoimpuestos a esta selección.

Radioramón (4-25/8/2013)

Surge para una publicación de la Universidad Politécnica de Valencia en la que cada autor debía hacer breves piezas ilustrando sonoramente —o de modo audiovisual, lo que aquí no es el caso— una de las «greguerías onduladas» de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963). Es una de las no pocas *Dedicatorias* que tienen a la radio, no ya sólo como lenguaje de referencia, sino como proveedora de material, pues se emplean aquí, por una parte, grabaciones que tratan de ilustrar en montaje el viaje del dirigible Graf Zeppelin en 1930 por España, guiado por emisoras de radio de la época; por otra, ese fragmento y la propia lectura de la greguería elegida se han extraído de un programa de *Ars Sonora* realizado en los años 90 sobre las greguerías onduladas ramonianas, que recogió el Dr. José Augusto Ventín —por cierto, director de mi Tesis Doctoral sobre Arte Radiofónico— en su libro *Radiorramonismo*.

A Radio 2 (2-8/10/2013)

La pieza, dedicada desde su título a las personas con las que tuve el honor de trabajar durante años en Radio 2 —la actual Radio Clásica de RNE—, emplea la grabación en estudio de una pieza fonético-coral que compuse a mediados de los años 80 para ser interpretada por todos los miembros de su redacción de entonces. Ello tuvo lugar en el Estudio Música 1 de la Casa de la Radio bajo la dirección del compositor Miguel Alonso (1925-2002) —quien sería poco tiempo después director de la emisora— y con Ricardo Bellés (1940-2017), cómplice en tantas aventuras radiofónicas, como solista. También incorpora fragmentos de otra obra breve, titulada Radio 2, que realicé para el XXX Aniversario de la emisora, incorporando referencias y voces de colegas ya desaparecidos. Sin duda, tanto Miguel como Ricardo son, por tantas razones de complicidad, destacados con nombre propio entre todos esos dedicatarios nada anónimos en mi recuerdo.

The Unanswered Question (Ars Acustica) (1/9-18/12/2013)²

Dedicada a Ars Acustica, «with Charles Ives questioning / preguntando». Es un pequeño homenaje al grupo, en el que varios de sus miembros más activos se esfuerzan por responder, sin lograrlo, a la pregunta «¿qué es Ars Acustica?». Una constante en la existencia del grupo, cual es su voluntaria indefinición estética, se emplea aquí como motor que da contenido a la pieza. La trompeta que enuncia «la pregunta sin respuesta» en la obra homónima de Ives aparece al comienzo, como una cita algo enrarecida, y se repite al final presentada con testones afinados al efecto, casi formando el indicativo de una emisora inexistente o ya desaparecida. Se dejan oír también breves fragmentos de audio de dos relevantes proyectos del grupo: *Relay Race* y *Horizontal Radio*.

Figuras goyescas (24/6-12/7/2013)

En 1991 Luc Ferrari (1929-2005) realizó, producida por Ars Sonora, su famosa y premiada obra radiofónica *L'Escalier des Aveugles*. La secuencia inicial se desarrollaba como un encuentro del autor en la citada escalinata madrileña con una joven actriz Ana Malaver. Más de diez años después, y con producción no ya mía sino de Miguel Álvarez-Fernández, él y

² Este texto ha sido previamente publicado en: Iges, José. “Dedicatorias: texto de presentación, selección y locución”. Espais Oberts (Catalunya Música), 2015. Recuperado de: http://joseiges.com/wp-content/uploads/2015/03/Dedicatorias-guión-Cat_Mus-2015.pdf

Ferrari volvieron a recorrer micro en mano dicha escalinata para componer la primera pieza de otra obra en suite —*Femme descendant l'escalier*, de resonancias duchampianas—, en la que se volvía a la pieza inicial de la otra obra a base de incluir un fragmento de la misma en la nueva secuencia-visita. Aquí sigo ese mismo proceder, pero —con el empleo de un fragmento de esa visita de Miguel y de Ferrari a la escalinata— se vuelve en realidad a otra secuencia de la obra inicial: la titulada *Sans savoir pourquoi*, que se desarrollaba con otra actriz —Izaskun Azurmendi— en el Museo del Prado, ante el famoso cuadro de Goya *Los Fusilamientos del 3 de mayo*. Es un juego de espejos porque, como en la acción seguida por Ferrari con Miguel, aquí se emplean sonidos del pasado —*L'Escalier des Aveugles*— y del presente —comentario de una guía turística ante el cuadro—, concluyendo todo con un «fusilamiento» al cuadro mismo, perpetrado por un hipotético batallón de turistas armados con sus cámaras fotográficas. (Algún tiempo después, conocí la conexión nada casual que la artista Hito Steyerl señala entre la propaganda de la primera cámara Kodak y el Colt 45). La pieza está dedicada a Luc Ferrari, y a Miguel Álvarez-Fernández à coté.

4. Referentes internacionales

Como ya dije, algunas de estas piezas tienen como dedicatarios a importantes nombres de la creación internacional. Tan solo me he permitido incluir aquí a aquellos con los que he tenido una más personal relación o de los que haya recibido una influencia más profunda. Uno de esos nombres es sin duda el del antes mencionado compositor francés Luc Ferrari, ya fallecido. Pero al aludir, también en el apartado anterior, a los miembros del grupo Ars Acustica —que ha reunido desde 1989 a muchos de los más destacados nombres de la producción y la creación del arte sonoro en radio—, quedan también implícitos mi reconocimiento y amistad hacia gentes como Klaus Schöning, Heidi Grundmann, Pinotto Fava, René Farabet o Ilana Zuckerman, entre otros grandes. Por lo demás, las tres últimas *Dedicatorias* de este apartado nos llevarán al universo Fluxus y, por tal motivo, podrían también haberse incorporado con toda justicia al de los pioneros, si hubiésemos abierto el mismo a autores internacionales.

Cage in Ryoanji (22/8-20/9/2013)

En enero de 1991 entrevisté a John Cage (1912-1992) con motivo de una exposición que él inauguraba en Barcelona. Habló de sus dibujos hechos con los contornos de quince piedras —tantas como hay en el jardín de Ryoanji, en Japón— que disponía por la superficie del papel con ayuda del *I Ching*. Dada la imperfección de la grabación que realicé, he querido trabajar con ella como vieniendo de una época muy lejana. He colocado además el sonido del trazo de escribir los números del uno al quince, sobre los cuales el oyente bien podría superponer como acción en vivo el sonido de la caída una tras otra de quince pequeñas piedras a su elección sobre cualquier superficie plana. Dedicada por supuesto a Cage, pero con agradecimiento a Gloria Moure, que tanto ayudó a la realización de la entrevista y que, sobre todo, hizo posible aquella muestra.

Wolf-Garten (15-21/9/2013)³

³ Parte de este texto ha sido previamente publicado en: Iges, José. “Dedicatorias: texto de presentación, selección y locución”. Espais Oberts (Catalunya Música), 2015. Recuperado de: http://joseiges.com/wp-content/uploads/2015/03/Dedicatorias-guión-Cat_Mus-2015.pdf

Este «jardín del lobo» es también y sobre todo el jardín de Wolf —lobo, en alemán— Vostell (1932-1998). A él, que tanta huella ha dejado en nuestro país a través de su Museo en Malpartida de Cáceres y de su propia obra, va dedicada esta pieza, en la que desde el título se hace referencia a su Fluxus-Ópera *Garten der Lüste (El Jardín de las Delicias)*. En ella se emplea el sonido de lobos junto al de cinco soprano, y se hace uso de la *schwebung* o *battimento*, fenómeno acústico producido por sonidos de timbre similar que suenan simultáneamente a distancia de microintervalos. Ello se produce aquí al cambiar la altura hacia el agudo y el grave de la misma grabación de aullidos de lobos y lobeznos. La voz del dedicatario procede de una entrevista que me concedió en 1997 para hablar precisamente de esa obra, que fue grabada en los estudios de Radio Bremen en 1982, y que yo dirigiría musicalmente en su estreno absoluto como ópera en vivo en 2012.

Paper Piece (28/11-17/12/2013)

Este es un encuentro con diferentes obras y artistas que han empleado el papel como instrumento en alguna ocasión: Philip Corner, Hugh Davies, Concha Jerez y, por supuesto, Ben Patterson (1934-2016), a quien la obra está dedicada por ser el autor de la famosa *Paper Piece*, de la que aquí se recoge en fragmento una versión que se interpretó hace algunos años en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y que yo grabé. Rompiendo el hechizo del momento, al final la tijera hace su tarea.

Trío con piano (21-24/9/2013)

El origen de todo fue una botella de plástico vacía: un cuerpo sonoro que generaba unos objetos sonoros atractivos cuando la hacía balancear sobre su base. A partir de cinco variaciones del mismo tema-acción, se planteó el diálogo con grabaciones de la pianista Ana Vega-Toscano, interpretando articulaciones distintas de la nota para una sección de mi obra *Suite de la ciudad*. Un tambor japonés percutido sobre el parche de un timbal, en las hábiles manos de la percusionista Pilar Subirá, da el necesario soporte grave al trío. Hace años Philip Corner (1933) me enseñó que se puede hacer música manipulando del modo adecuado cualquier objeto. Por eso le dedico esta pieza, nacida de su enseñanza y ejemplo.

5. Links a las piezas en soundcloud referidas en el texto

Esther Ferrer: *Al ritmo del tiempo*

<https://soundcloud.com/user-112080237/to-the-rhythm-of-time-al-ritmo-del-tiempo>

La isla de las mujeres

<https://soundcloud.com/user-112080237/isla-mujeres>

A Radio 2

<https://soundcloud.com/joseiges/radio-2?in=joseiges/sets/dedicatorias-seleccion-1>

Adriana in Adrianopoli

<https://soundcloud.com/joseiges/adriana-in-adrianopoli>

Ars Acustica

<https://soundcloud.com/joseiges/ars-acustica?in=joseiges>

Atelier LUGAN

<https://soundcloud.com/joseiges/atelier-lugan>

Cage in Ryoanji

<https://soundcloud.com/joseiges/cage-in-ryoanji>

Coral hablado

<https://soundcloud.com/joseiges/coral-hablado?in=joseiges/sets/dedicatorias-seleccion>

Dead in Translation

<https://soundcloud.com/joseiges/dead-in-translation>

Elogio del laberinto

<https://soundcloud.com/joseiges/elogio-del-laberinto>

Figuras goyescas

<https://soundcloud.com/joseiges/figuras-goyescas?in=joseiges/sets/dedicatorias-seleccion-1>

Infinito

<https://soundcloud.com/joseiges/infinito>

Infinity

<https://soundcloud.com/joseiges/infinity?in=joseiges/sets/dedicatorias-seleccion>

Paper Piece

<https://soundcloud.com/joseiges/paper-piece?in=joseiges/sets/dedicatorias-seleccion>

Radiorramón

<https://soundcloud.com/joseiges/radiorramon?in=joseiges/sets/dedicatorias-seleccion-1>

Rotor

<https://soundcloud.com/joseiges/rotor?in=joseiges/sets/dedicatorias-seleccion-1>

Tiempo dentro del tiempo

<https://soundcloud.com/joseiges/tiempo-dentro-del-tiempo?in=joseiges/sets/dedicatorias-seleccion-1>

Three Automatic Readings

<https://soundcloud.com/joseiges/three-automatic-readings?in=joseiges/sets/dedicatorias-seleccion-1>

Trio con piano

<https://soundcloud.com/joseiges/trio-con-piano?in=joseiges/sets/dedicatorias-seleccion>

Tuning of a World

<https://soundcloud.com/joseiges/dedicatorias-tuning-of-a-world>

Wolf-Garten

<https://soundcloud.com/joseiges/wolf-garten?in=joseiges/sets/dedicatorias-seleccion-1>



Fig. 1. *Performance en vivo de Dedicatorias. Present-acciones* (2018) de José Iges. Foto cortesía del artista.



Fig. 2. *Performance en vivo de Dedicatorias. Present-acciones* (2018) de José Iges. Foto cortesía del artista



JOSÉ IGES Y MANUEL OLVEIRA, *EL GIRO NOTACIONAL* (MURCIA, CENDEAC, 2019, 218 pp.)

Marina Buj Corral
Universitat de Girona

Fecha de recepción: 13/05/2022
Fecha de aceptación: 11/01/2023

La publicación que presentamos desarrolla, en forma de libro, la idea que llevó a realizar la exposición titulada *El giro notacional*, que tuvo lugar en el MUSAC de León entre el 26 de enero y el 15 de septiembre de 2019. Firman el texto los dos comisarios de la exposición, José Iges y Manuel Olveira, quienes, de forma diáfana, presentan al lector el proceso que llevó a la realización de la citada muestra y las principales líneas de investigación desarrolladas en torno a la misma. A través de él se plantea toda una serie de temas y cuestiones referentes a la notación en relación con algunas expresiones del arte contemporáneo y se profundiza en los distintos sistemas notacionales que han sido empleados con intención creativa.

El título del libro —y de la homónima exposición— sintetiza y formula de forma muy clara la principal tesis defendida por sus autores, la idea que guía su investigación y reflexión teórica y que aglutina la totalidad de obras presentadas: la palabra «giro» enuncia el cambio de orientación de una determinada materia o práctica, en este caso, del signo: «El giro al que hacemos referencia es a la extensión, cuando no directamente a la transgresión, por parte de los artistas de muy diversas disciplinas, de ese sistema de signos convencionales que llamamos notación» (Iges y Olveira 12).

Interesa, pues, a ambos autores poner el foco en el aspecto menos convencional de la notación, centrar la atención en aquellos sistemas que se han desviado de la norma y han adquirido independencia como lenguaje autónomo, reivindicando así «la propia naturaleza, materialidad y conformación del signo». Por otro lado, el «giro» al que se hace referencia enfatiza un aspecto esencial de la notación, esto es, su capacidad para generar sentido y crear pensamiento, más allá de su carácter representativo y funcional. Ello pone en evidencia la existencia de dos aspectos de la notación que se nutren entre sí, pues el propio hecho de anotar, representar y codificar genera a su vez nuevos esquemas de pensamiento, nuevos sistemas y desarrollos, creándose así una relación dialéctica que se retroalimenta. En este sentido, es pertinente recordar la reflexión de Arditto (2009) en torno a la notación musical, que podemos hacer extensiva a los diferentes tipos de notación presentados en esta monografía. Esta autora destaca la capacidad de la notación musical no solo para preservar los sonidos, sino para pensar y crear música: «La notación es así una especie de “arena” que permite pensar la música constantemente de formas diversas y flexibles, siendo esta moneda de dos caras imperfecta-perfecta, definida-indefinida, precisa-imprecisa, el escenario adecuado para la condición abstracta de música» (Arditto 17).

El texto incluye referencias a algunas de las obras y artistas que estuvieron presentes en la exposición del MUSAC, ampliándose aquí la relación de trabajos y autores sobre las

prácticas artísticas presentadas. Estas se sustentan a partir de diferentes discursos y referentes teóricos sobre el tema, dotando de rigor conceptual al texto. Se alude también a proyectos expositivos previos relacionados con la notación, lo que ofrece un panorama general sobre la manera en que este tema ha sido tratado anteriormente. A través de todo ello, se va entretejiendo una red de relaciones acerca de las prácticas creativas vinculadas con la notación que amplía la mirada del lector y ofrece una imagen de conjunto y transversal sobre los sistemas notacionales en sus distintas vertientes. Es aquí donde reside justamente uno de los rasgos distintivos y más originales del proyecto, y donde, según sus autores y también a nuestro entender, este aporta mayor valor.

La publicación se articula alrededor de cinco secciones, las mismas que sirvieron para organizar los materiales presentados en la exposición y que estructurarán, a su vez, esta reseña. Cabe mencionar, sin embargo, la apertura de estos bloques, que, como indican Iges y Olveira, tienen validez por su funcionalidad, a pesar de que algunas de las obras expuestas podrían incluirse en más de uno de ellos, lo cual pone en evidencia la dificultad de establecer categorías cerradas en lo que respecta a la notación.

Destaca la primera sección por la diversidad de enfoques notacionales relacionados con el sonido y con la música. Se amplía aquí el concepto de notación estrictamente musical y se propone una serie de notaciones de lo sonoro. El capítulo comienza aludiendo al concepto de «partitura» —todavía presente en las partituras gráficas y en el cual la notación actúa como intermediaria entre compositor e intérprete— y avanza hacia un concepto de «partitura expandida» o «transgredida» en manifestaciones tales como la poesía sonora, las partituras de la música de acción, los *event scores* o las músicas visuales.

Dejando a un lado las partituras y grafías convencionales, se nos acerca aquí al fenómeno de las partituras gráficas, obras que incorporan grafismos y elementos visuales que no pertenecen al sistema convencional de notación y que poseen un valor estético como arte visual, además de su funcionalidad musical. Se abordan también aquellas partituras relacionadas con la llamada «música de acción» (*action music*), corriente musical desarrollada en los años sesenta, que crea un tipo de notación basada en «instrucciones verbales o gráficas para la ejecución de una acción que crea un resultado sonoro» (Schröder 7). Muy relacionadas con las anteriores, se presentan las partituras de eventos (*event scores*), de las que también John Cage fue precursor, posteriormente desarrolladas por George Brecht y el movimiento Fluxus, con un paralelo en los «cartones zaj», del homónimo grupo español.

El capítulo engloba asimismo una serie de obras de gran apertura interpretativa y cercanas a la improvisación, las cuales actúan como estímulos visuales que el intérprete traduce en propuestas sonoras, acercándose al concepto de sinestesia en la interpretación. La naturaleza sinestésica de la notación gráfica se pone asimismo en evidencia en su expansión hacia otras expresiones artísticas —el cómic, el collage, la escultura, el dibujo, el vídeo....—, actuando aquí la notación «como territorio de ensayos y pruebas con los diferentes lenguajes visuales» (Buj 46). En estos casos, es interesante descubrir la estrecha relación que se da entre las características musicales de la obra y el lenguaje visual elegido para representarlas.

El arte sonoro está presente en esta sección a través de una de sus expresiones: la poesía sonora, desarrollada desde mediados del siglo pasado a partir de la invención de la electrónica y su aplicación a la grabación del sonido. De esta experimentación se destaca aquí la creación de poemas-partituras, cercanos a las partituras visuales y de eventos. Sin embargo, no solo la poesía visual explora nuevas formas de notación en lo que conocemos como arte sonoro. Con el desarrollo de este género intermodal, los artistas visuales comenzaron también a crear gráficos musicales. Como apunta Schröder, el interés de los artistas sonoros por el uso de una escritura propia es mayor que el de los compositores, «preocupados por el establecimiento de

un nuevo canon gráfico normativo» (5). Para el artista sonoro, el gráfico musical es una herramienta para anotar y transcribir el sonido desde el punto de vista de un artista visual, por lo que el uso de la notación es poco convencional. La creación de gráficos musicales por parte de los artistas sonoros responde a diferentes motivaciones: investigar la relación entre sonido e imagen, generar material gráfico que pueda ser interpretado sonoramente mediante procesos de asociación, plasmar de forma visual un concepto sonoro (materializable o no), realizar traducciones de un medio artístico a otro como detonante de procesos creativos, incorporar los gráficos creados como parte de proyectos instalativos, etc. Artistas como Rolf Julius, William Engelen, Stephen Vitiello o Steve Roden ofrecen una interesante y personal muestra del uso de grafismos en el arte sonoro.

Dentro de esta amalgama de escrituras en torno a lo musical y lo sonoro se incluyen también aquellas obras concebidas para ser leídas o interpretadas en la imaginación del espectador, las llamadas «músicas visuales», aquellas que no ha sido realizadas para ser interpretadas musicalmente —o no necesariamente—, pero que se basan en signos y grafías musicales cuya configuración gráfica posee un indudable valor estético. Finaliza esta sección aludiendo a la innovación y a los cambios en torno a la notación de lo sonoro plasmados a través de la utilización de diferentes soportes más allá del papel, entre los que cabe destacar la tecnología electrónica.

El siguiente capítulo de esta monografía está dedicado a la notación de la danza, las artes vivas, la *performance* y la acción, y aúna una gran variedad de propuestas notacionales asociadas a estas prácticas artísticas, así como numerosos ejemplos de artistas contemporáneos que innovan en este terreno. Se ofrece de este modo una visión de conjunto de las diferentes formas de escritura del movimiento, así como de las estrategias halladas por los artistas —bailarines, coreógrafos, *performers*...— para crear y establecer nuevos sistemas notacionales. Dibujos, esquemas, anotaciones en cuadernos de artista o registros en vídeo, entre otros, forman parte del acervo de obras relacionadas con la «escritura» del cuerpo en movimiento o en acción.

Una revisión histórica de las notaciones del movimiento pone en evidencia la asincronía existente entre las prácticas creativas contemporáneas y los sistemas convencionales de notación, así como las limitaciones de estos últimos ante el desarrollo de las diferentes disciplinas artísticas. Se ahonda también en la influencia de las nuevas tecnologías —el vídeo, los programas informáticos— en las recientes formas de notación del movimiento y se vuelve a poner de manifiesto un cambio importante en el concepto de notación, que pasa de ser una actividad únicamente de registro y transmisión denotativa para adquirir sentido por sí misma y alcanzar una nueva autonomía o, como indican los autores del texto, un nuevo estatus. Siguiendo la tesis fundamental de la publicación, el enfoque se aleja del aspecto más convencional de la notación para enfocarse en su vertiente más libre e independiente, en su apertura.

Ocupa un lugar destacado en esta reflexión el tema del papel de la documentación generada por las acciones y *performances*. En este sentido, se distinguen dos posicionamientos contrarios por parte de los artistas, aquel que ve en la documentación una importancia performativa en sí misma y otro, menos común, que la rechaza.

La siguiente sección es, en nuestra opinión, una de las más interesantes de la publicación y aborda la presencia de las notaciones cartográficas en el arte occidental, una presencia que discurre de forma paralela al cuestionamiento de la cartografía académica y al desarrollo de la llamada «cartografía crítica».

Como afirma Mazurek en su estudio sobre el espacio, el territorio y la cartografía, «la representación [cartográfica] no es objetiva y depende del contexto de la investigación, de su problemática, de la percepción del investigador, de sus opiniones políticas, etc.» (125). Desde

esta conciencia de la falta de neutralidad de la representación cartográfica, se presentan aquí una serie de trabajos artísticos relacionados con la «cartografía crítica» o «contracartografía», a través de la cual se pretende destacar la relación que ha existido a lo largo de la historia entre la cartografía y el poder y, al mismo tiempo, proponer nuevos modelos y percepciones del espacio y del territorio. Efectivamente, la relación entre el arte contemporáneo y la cartografía crítica es especialmente interesante, pues, como afirman Canosa y García (2017), no hay que olvidar que, en la trayectoria de la cartografía crítica, los primeros que utilizaron esta vía para el cambio social fueron los artistas.

Este capítulo profundiza también en las diferentes formas, personales y subjetivas, de percibir el territorio. Por su trascendencia en la manera de explorar y vivir el espacio, se destacan prácticas tales como las derivas situacionistas o las psicogeografías, que sitúan el foco de interés en la vivencia individual de la geografía y en los efectos de esta sobre cada individuo. Como parte de esta reflexión, se dirige la mirada al ámbito urbano como estructura generadora de planteamientos artísticos diversos y de distintas relaciones subjetivas con el territorio.

Algunas de las obras presentadas tratan además la relación del cuerpo con el espacio, actuando el primero como instrumento de medida del mundo y de relación con el entorno. Otras veces, es la propia movilidad sobre el territorio o el espacio la que genera la obra, incorporándose así el dinamismo a la notación cartográfica.

Vemos cómo, desde el punto de vista abordado en este capítulo, la notación cartográfica trasciende su capacidad representativa del espacio y del territorio para generar significado por sí misma.

Las notaciones relacionadas con el cálculo, la ciencia y la tecnología, seleccionadas en este caso por sus implicaciones artísticas o valor estético, son el tema central del siguiente capítulo, que versa también sobre la relación existente entre la informática y la notación.

Entre los ejemplos citados, se hace referencia a ciertas obras en las cuales la numeración se utiliza para crear autorretratos o narrar biografías. Se incluyen también creaciones de artistas que desarrollan sus trabajos sobre representaciones gráficas y sobre distintos tipos de notaciones, así como obras gráficas basadas en notaciones científicas o tecnológicas, a veces realizadas con ayuda del ordenador y estructuradas con tramas. Destaca en este capítulo la referencia a las obras plásticas surgidas del Seminario de Análisis y Generación Automática de Formas Plásticas (SAGAF-P) del Centro de Cálculo de Madrid, a través de las cuales vemos cómo la aplicación de la teoría del cálculo asistido por ordenador y los algoritmos fue determinante para el desarrollo del arte modular. Se incorporan también aquí los rastros notacionales de estas obras, los materiales surgidos de la impresora o del plóter.

Finaliza este estudio de las notaciones del cálculo y de la ciencia haciendo alusión a los autómatas y a la notación especializada generada por ellos.

La exposición *Images de pensée*, que tuvo lugar en el Grand Palais de París en 2011, inspira el título y el contenido del siguiente apartado de la publicación. Alude esta expresión a la traducción de la actividad mental de los creadores en distintos sistemas y soportes, una idea presente no solo en esta sección, sino también permeable en gran parte de los materiales presentados en la muestra.

La referencia al Pabellón Philips de la Exposición Universal de Bruselas del año 1958 cobra una gran significación dentro del proyecto *El giro notacional*. Esta obra es elegida por Iges y Olveira como punto de partida de todo lo que se expone en la muestra. Por una parte, la obra sitúa cronológicamente —adelantándose un par de años— la fecha inferior a partir de la cual se realizó la selección de los materiales expuestos, todos ellos realizados a partir de 1960. Por otra parte, el Pabellón Philips, obra paradigmática en cuanto a la interrelación entre sus elementos visuales y sonoros, es utilizada aquí para fundamentar el contenido de la muestra.

Destacan entre estas imágenes de pensamiento las creadas por los artistas en sus cuadernos de notas, objetos íntimos donde los haya, que permiten a quien se acerca a ellos adentrarse en el universo creativo de cada autor. Otras veces, las imágenes de pensamiento adquieren la apariencia de listados, de series de datos ordenados, de enumeración de elementos o de traslaciones entre diferentes universos expresivos.

Finaliza el recorrido por este tipo de notaciones aludiendo al «mal de archivo» del que habló el filósofo Jacques Derrida, ese afán, cuando no obsesión, por la conservación y registro de todo tipo de documentos que actualmente se hace evidente en la actividad de los fondos documentales de museos y colecciones de todo el mundo.

Como ha sido destacado a lo largo de esta reseña, gran parte del interés y originalidad del proyecto *El giro notacional* reside en plantear el tema de la notación desde distintas vertientes y disciplinas, desde la confluencia de prácticas creativas diversas, una visión que, frente a lo que podría resultar una clasificación rígida de las distintas propuestas, defiende el carácter abierto y versátil de la notación. Por otro lado, el recorrido a través de estas páginas nos acerca a la notación entendida no solo como sistema de signos convencionales que permiten el registro o preservación de datos de diversa índole, sino, fundamentalmente, como una manera de pensar, crear y generar significados.

Pese a la complejidad del empeño, el proyecto resuelve con éxito la dicotomía entre el carácter único de cada una de las piezas presentadas, ligada al universo creativo propio de cada autor, y el establecimiento de unas líneas y marcos conceptuales que facilitan, sin encorsetar, la comprensión de las diferentes realidades que convergen en lo notacional.

Se trata de un texto audaz en tanto que se aparta de lo que podría ser una perspectiva convencional sobre el tema y apuesta por acercarnos a la notación mostrando una gran pluralidad de enfoques y propuestas que escapan de las clasificaciones ortodoxas. Es, en ese sentido, fiel a la propia naturaleza de la notación. Esta se abarca aquí desde diferentes posiciones conceptuales, incluso si esta diferencia —argumentan los autores— resulta en ocasiones conflictiva. El texto nos presenta así numerosas obras y posicionamientos artísticos que «no encajan» en categorías cerradas. Tanto la exposición como el libro dan a estas obras el espacio que les corresponde y les permiten mostrarse en toda su autenticidad.

El giro notacional es un texto fundamental para obtener una visión de conjunto de las principales líneas abiertas actualmente en torno a la notación y sus implicaciones creativas, que completa y enriquece, gracias a su original planteamiento, la bibliografía existente sobre el tema. El libro resultará interesante a quien quiera introducirse en el fascinante mundo de la notación, entendida como forma de expresión creativa y artística, así como a profesores, investigadores y artistas de las distintas áreas y disciplinas implicadas en este proyecto. Su lectura conseguirá estimular al lector a descubrir o redescubrir obras y autores de referencia que trabajan en diferentes contextos relacionados con la notación, a establecer nexos y conexiones entre ellas, a situarlas en nuevos contextos. La obra nos ofrece así una mayor comprensión del arte contemporáneo y de toda una serie de prácticas artísticas y planteamientos no siempre accesibles o suficientemente valorados, justamente porque no se atienen a las convenciones dominantes.

Iges y Olveira nos invitan a adentrarnos en la notación «girada», a conocer un tipo de obras que están a la vez «dentro y fuera» del sistema notacional. Pero no sólo eso, pues, en realidad, pretenden mostrarnos diferentes maneras de entender el mundo en su complejidad y multidimensionalidad, así como dejar al descubierto la capacidad del arte para cuestionar la realidad y expandirla. En sus propias palabras: «Toda notación se apoya en un lenguaje y todo lenguaje es una convención que es necesario girar para dar cuenta de nuevas visiones del

mundo y nuevos modos experienciales alterando, a veces, los patrones léxicos y sintácticos convencionales» (218).

Si, como afirma la editora Sylvia Smith, «estandarizar la notación es estandarizar los patrones de pensamiento y los parámetros de la creatividad» (citado en Sauer 11), el recorrido a través de esta monografía da testimonio de la desbordante creatividad de la notación cuando no se deja estandarizar y plasma formas diversas de pensamiento, de creación y de expresión.

Referencias

- Arditto, Cecilia. “Cecilia Ardito”. *Notations 21*, editado por Theresa Sauer, Nueva York: Mark Batty Publishers, 2009, pp. 2-10.
- Buj, Marina. “Sinestesias en la notación gráfica: lenguajes visuales para la representación del sonido”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 14, n.º 1, 2019, pp. 45-64.
- Canosa, Elia y Ángela García. “Cartografías críticas de la ciudad”. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, n.º 84, 2017, pp. 145-160.
- Mazurek, Hubert. *Espacio y territorio: Instrumentos metodológicos de investigación social*. La Paz: IRD/Fundación PIEB, 2006.
- Sauer, Theresa. *Notations 21*. Nueva York: Mark Batty Publishers, 2009.
- Schröder, Julia. “Graphic notation and musical graphics”. *See this Sound*, 2009, <http://www.see-this-sound.at/compendium/abstract/78.html>. Acceso 1 noviembre 2021.



JUAN GARCÍA CASTILLEJO, *LA TELEGRAFÍA RÁPIDA, EL TRITECLADO Y LA MÚSICA ELÉCTRICA* (FACSIMIL DE LA EDICIÓN DE 1944. FONOTECA SONM DE ARTE SONORO Y MÚSICA EXPERIMENTAL/CUARTEL DE ARTILLERÍA DEL AYUNTAMIENTO DE MURCIA/FUNDACIÓN FRANCISCO LÓPEZ, 2021)

Rubén López-Cano
Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)

Fecha de recepción: 20/09/2022
Fecha de aceptación: 16/04/2023

Juan García Castillejo nació en 1903 en Motilla del Palancar, Cuenca, y a muy temprana edad se trasladó a vivir a Valencia donde ingresó al seminario para orientar sus pasos hacia la carrera religiosa. Fue músico cantor de la Catedral de Orihuela (1927-1930) y de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia (1930-1936) y desde 1938 se hizo cargo de la Parroquia de Beceite y Alfambra en Cariñena (Barber 15). Dedicaba su tiempo tanto al cuidado de enfermos crónicos en el hospital de Malvarrosa (Valencia) como a la enseñanza musical. Su aparente ritmo cotidiano sólo se vio sacudido por una breve estancia de estudios en el norte de Italia durante la primera mitad de la década de 1930. Murió en Valencia en 1985.

Fue un gran apasionado de las nuevas tecnologías: al principio de los años treinta impartía catecismo auxiliado de materiales cinematográficos y emitía a través de su propia estación de radio, cuya antena, colocada en lo alto del campanario de su iglesia, logró tal potencia que, en repetidas ocasiones, recibió multas y amonestaciones por obnubilar la frecuencia de Radio Valencia (Barber 16). También inventó diversos dispositivos destinados a innovar y perfeccionar aspectos específicos de la telegrafía y la radiodifusión. Poseería una inusitada capacidad para diseñar algunos de los instrumentos y artilugios musicales más avanzados de su época. García Castillejo también fue amasador de ideas fascinantes sobre el futuro de la música, la composición alimentada por la aleatoriedad, el paisaje sonoro y, sobre todo, la electricidad: el insumo natural y tecnológico que, según él, posibilitaría la revolución musical más profunda de todos los tiempos.

Todos sus hallazgos, invenciones, descubrimientos y elucubraciones desarrolladas sobre todo durante la década de 1930 las dejó plasmadas en su libro *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica*. El título fue lanzado el 15 de agosto de 1944 y su financiación corrió a expensas del mismo autor. El libro deja un testimonio insólito de un entusiasta cura de barrio que, perdido en la rezagada España de la época y sin pertenecer a ninguna escena artística, musical o tecnológica, fue capaz de hablar el mismo idioma de las vanguardias artísticas de su tiempo y soñar con los recursos y medios musicales más revolucionarios que ahora forman parte de nuestra cotidiana relación con lo musical. Por ello, la Fonoteca SONM de arte Sonoro y Música Experimental; el Cuartel de Artillería del Ayuntamiento de Murcia y la Fundación

Francisco López han tenido a bien publicar de nuevo esta pequeña joya en edición facsimilar y con un prólogo de Rubén García y una erudita y muy completa introducción del compositor y artista sonoro Llorenç Barber la cual resulta indispensable para comprender el legado del cura García Castillejo: el más desaforado inventor musical español de la primera mitad del siglo XX.

El libro es simplemente inclasificable. No es un tratado de estética, aunque profundiza en muchos aspectos de la estética musical del siglo XX. Tampoco se trata de un libro de tecnología musical corriente, esos que presentan nuevos dispositivos enseñándonos a usarlos; sin embargo, habla todo el tiempo de sus invenciones y su impacto para la música del futuro; eso sí, sin entrar en demasiados detalles prácticos como veremos más adelante. El suyo tampoco es un libro que exponga la poética personal de un compositor a la manera de un manifiesto tan común en el mundo del arte de la primera mitad del siglo XX. De sus páginas emergen continuamente concepciones muy personales sobre la composición, la práctica y la escucha musicales; pero también reflexiona sobre la inspiración, los obsoletos límites que para la creación de su tiempo tienen los sistemas teóricos e instrumentos convencionales y se ocupa de toda imaginable actividad musical. El libro contiene también algunas composiciones propias.

En la primera parte de este se describen dispositivos y artilugios tecnológicos destinados a mejorar las telecomunicaciones y que fueron objeto de varias patentes a favor del cura. Aquí aparecen, por ejemplo, aparatos que hoy llamaríamos interfaces y que estaban destinados a «facilitar la emisión del Código Morse» de tal suerte que «pueda ser manejado por cualquier profano» en este sistema (García Castillejo 37). También nos encontramos con el triteclado, destinado a «reducir a un mínimo el número de teclas necesarias en los Teletipos y máquinas de escribir» (García Castillejo 49). En esta sección se esmera en mostrar las relaciones de la telegrafía y la música; «materias» que, según él, se encuentran en estrecha «consonancia» pues ambas derivan de «una sola madre: la electricidad» (García Castillejo 15).

Es en la segunda parte del volumen donde se prodiga más en aspectos organológicos, técnicos y estéticos de la música. Después de una introducción a la «música eléctrica» (García Castillejo 153-62) comienza lo más interesante de sus fabulosas disquisiciones. Entre estas son dignos de recordar sus experimentos con diferentes sustancias capaces de transportar las ondas sonoras de la música. En el norte de Italia, nos cuenta, manipula con sus amigos «uno de esos cables aéreos que sirven para el transporte de corpulentos abetos». A través de este logran comunicarse de extremo a extremo de un valle de considerables dimensiones (García Castillejo 165). Entonces el cura proporciona cálculos, velocidades de propagación de sonido y continúa con sus experimentos: antenas colisionadas con metales para observar sus efectos en la radiodifusión; micrófonos, antenas y metales interaccionando y acoplamientos de un micrófono con una tubería de agua; todo ello para producir una gama de sonidos y sistemas de transmisión inauditos. Repara en las propiedades de propagación de las oscilaciones eléctricas que «no se transmiten por el aire ni necesitan el apoyo de ningún cuerpo elástico pesado», debido a que «la ciencia ha supuesto un medio conductor que se le llama éter» (García Castillejo 166): en efecto, en este libro, la más avanzada ciencia se da la mano con concepciones dieciochescas del universo.

En esta misma línea de pensamiento sigue especulando sobre ondas como las de los «rayos infrarrojos, de cualidades térmicas, y cuya longitud de onda es de centésima a la milésima de milímetro» (García Castillejo 172). Continuando con esas longitudes, nos encontramos con las ondas luminosas, los rayos ultravioletas, los rayos X y los rayos gama, y más adelante «sustancias radioactivas de milésimas de millonésimas de milímetro» a las que

les seguirían los rayos cósmicos y «después vibraciones de un mundo totalmente desconocido...» (García Castillejo 173). Se interesa por la acústica de los átomos al adentrarse en el «mundo de los electrones» donde «todo es vibración» (García Castillejo 232). De este talante son las cavilaciones del cura que, en más de una ocasión, nos recuerdan los experimentos sónicos del gran Pekisch, quien además de ocuparse de la banda de Quinnipak, inventó el humanófono, una suerte de órgano compuesto de seres humanos tal y como nos es contado en la novela *Tierras de Cristal* de Alessandro Baricco (Baricco).

Miguel Ángel Delgado es un historiador de la ciencia que le dedica al cura García Castillejo todo un capítulo de su reciente libro *Inventar en el desierto: Tres historias de genios olvidados* (Delgado). En relación con la producción y transmisión de la música, destaca que *La telegrafía rápida* es «una maravillosa extravagancia» que «contiene ideas alucinantes» como la de «tender un cable en el fondo del océano por el que pasen altas frecuencias, capaces de detectar el paso de bancos de peces y transformar el movimiento en sonido. Habla de que la vida en el mar se convierta en melodía» (Moreira). A partir de estas propuestas, algunos han inferido a que el cura «tenía en mente el concepto de radar, algo que entonces era altísima tecnología» (Márquez).

En otro sitio de su libro propone intervenir con osciladores eléctricos el mecanismo de una pianola para lograr una optimización de este instrumento (García Castillejo 215), de una manera que jamás lo hubiera soñado el mismo Conlon Nancarrow en esa época (entre otras cosas porque en los años 1930 se encontraba en el frente defendiendo la República con las brigadas internacionales). Incursiona también en el paisaje sonoro y llega a proponer composiciones basadas en el retumbo de campanas (García Castillejo 291); el canto del cucú (García Castillejo 283) o el pregón de un vendedor ambulante (García Castillejo 287). También dedica todo un capítulo a revisar algunos de los instrumentos eléctricos de su tiempo como el Theremin o el ondas Martenot (García Castillejo 192-202).

Pero una de sus invenciones más extraordinarias es sin duda el Aparato electrocompositor musical: un artilugio que combina las «últimas aportaciones de la época en materia de telegrafía, teclados de teletipos y máquinas de escribir, para crear con ellas música sintética de forma aleatoria» (Moreira). A diferencia de instrumentos anteriores como el Theremin «no lo crea para interpretar viejos repertorios existentes, sino para crear “música espontánea” nueva desde el mismo aparato» (Molina Alarcón, “Rastros...” 269). El dispositivo estaba compuesto por «lámparas, transformadores, condensadores, resistencias, una docena de altavoces y con varios motores». Consistía en una serie de cintas de telegrafía perforadas que se seleccionaban por medio de distintos motores. Estos reproducirían «diferentes pistas sonoras grabadas» previamente. García Castillejo imaginaba que cada cinta se transformaría en una suerte de «libro sonoro» y pensaba que en un «futuro se pudieran realizar “bibliotecas habladas” y “archivos parlantes” donde poder encontrar al instante una materia buscada» (Molina Alarcón, “Ecos...” s/p). El artista y profesor Miguel Molina subraya que se podría acceder «mediante telegrafía a [estos] archivos parlantes desde tu casa» para escuchar tanto música como libros (Ansede).

Para Miguel Molina el mayor logro de García Castillejo es que «incorpora técnicas de creación al azar que no se encontraban entonces en la electrónica» de esos años, y, al mismo tiempo, se imagina la posibilidad de su acceso remoto. Eso lo convierte, continúa, en un visionario que, pese a no tener la capacidad tecnológica para realizar sus sueños, sí tuvo suficiente imaginación para concebirlos (Ansede). En efecto, cada uno de los motores del aparato actuaba «sobre el otro en una especie de “rifa de ruleta”, sin prever cuando lo hará»; es decir, incorporando rutinas de azar. También era capaz de otros usos como «disparar

automáticamente y por azar la pólvora» de fuegos artificiales típicos de las fiestas valencianas: una suerte de «mascletá imprevisible» (Molina Alarcón, “Rastros...” 270). El cura realizó diferentes «experimentos en una estación radiofónica donde conseguía que la emisora “hablara automáticamente” emitiendo repetidamente anuncios al azar sin estar nadie presente». El artilugio podía funcionar también a manera de una orquesta eléctrica compositora regida por principios de probabilidades armónicas (Molina Alarcón, “Ecos...” s/p).

Para García Castillejo, el electrocompositor tenía alguna relación con la improvisación pues «de manera muy elástica se sujetaba a un plan general preconcebido por la determinación de los integrantes que han de intervenir con mayor o menor empuje de espontaneidad». Pero el cura consideraba también este artilugio como una «fuente de inspiración» musical a partir de fenómenos naturales como «el soplo de los vientos, el bramido de los mares; el susurro de las aguas y otras mil sonoridades naturales» (García Castillejo 332-33).

En 1933 intentó introducir su creación en las emisiones regulares de Unión Radio de Valencia, sin embargo, «debido a los gastos y la dificultad de “proporcionar un voltaje estable” el proyecto se interrumpió y quedó en el olvido» (Molina Alarcón “Ecos...” s/p). Durante los años 40 presentó ante el arzobispo y otras autoridades eclesiásticas su «órgano músico parlante» tocando el *Ave María* de Schubert (Barber 16). Pero todo fue inútil. El aparato que combinaba azar, telegrafía y electricidad no interesó a ninguna de estas instancias. El proyecto cayó en el olvido y el cura terminó por abandonar sus esfuerzos de proto-artista sonoro. Muchos años más tarde uno de sus sobrinos recordará: «yo vi el aparato de niño. Era una radio de aquellas antiguas, de capilla. Estaba llena de interruptores y tenía un teclado como de piano. Al tocar el teclado, los sonidos imitaban violines, trompetas, clarinetes, una orquesta entera con claridad y nitidez. Y, lo que más me llamaba la atención, salía una voz humana» (Ansede).

Lo que García Castillejo nos deja saber del electrocompositor es, sin embargo, bastante fragmentado. Sus descripciones alcanzan bien pronto ciertos límites, lo cual tiene una explicación. Leonardo da Vinci, para proteger de posibles plagiarios sus máquinas fabulosas, solía introducir fallos y errores en sus notas, documentos y garabatos para que nadie que no fuera él pudiera reconstruirlos. De hecho, cuando se siguen al pie de la letra sus indicaciones especificadas en planos, sus artefactos simplemente no funcionan. García Castillejo persigue propósitos similares, pero con estrategias distintas: habla de sus creaciones, exalta sus infinitas potencialidades, desarrolla ideas estéticas y poéticas sobre la naturaleza de la música que promueve su revolución eléctrica, pero no aclara exactamente cómo construir su electrocompositor y otras de sus invenciones. Todo ello con el objetivo de protegerlas de posibles plagiadores.

En este sentido, *La telegrafía rápida* recuerda la *Musurgia Universalis* (1650) de Athanasius Kircher. En este libro, el famoso jesuita presenta fabulosos autómatas y máquinas que son capaces de componer por sí mismas y otras curiosidades cuyos mecanismos y resultados son descritos con suficiente denuedo como para ofrecer una idea clara de la solvencia del invento. Sin embargo, sus indicaciones son también muy ambiguas por lo que resulta imposible reconstruirlas o saber a ciencia cierta cómo sonaban (Pangrazi). En muchos momentos, *La telegrafía rápida* alcanza esos niveles de pensamiento metafísico muy común en la teoría musical especulativa del siglo XVII. Pese a estas limitaciones, Stefano Scarani ha podido crear para el Laboratorio de Creaciones Intermedia de la Universidad Politécnica de Valencia un software que emula hipotéticamente el funcionamiento del electrocompositor (ver **vídeo 1**)



**Vídeo 1. Juan García Castillejo (Cura Castillejo):
«El artista era el electrocompositor» (2015).**

Los biógrafos del cura García Castillejo les llama la atención señalan la cercanía de sus discursos e ideologemas con la estética del futurismo italiano que muy probablemente conoció por lo menos en su estancia de estudios en aquel país. Sin embargo, el cura jamás menciona a este influyente movimiento de vanguardia en su libro. ¿Por qué? Puede ser que no los conociera bien del todo y que sus evidentes confluencias se deban a que comparten una misma episteme en el sentido del filósofo Michael Foucault:

Conjunto de relaciones que pueden unir en una época determinada, las prácticas discursivas que originan ciertas figuras epistemológicas. La episteme no constituye un conocimiento ni una forma de racionalidad, ni se orienta a construir un sistema de postulados y axiomas, sino que se propone recorrer un campo limitado de relaciones, recurrencias, continuidades, discontinuidades. (Albano 83)

En efecto, pese a su condición marginal en relación con el desarrollo de las vanguardias artísticas, García Castillejo puede ser comprendido como un militante más de la modernidad y por ello, coincide en algunos principios de este paradigma cultural con todos quienes se inscribieron en él desde diversos campos y con mayor o menor énfasis. En ese «campo limitado de relaciones y recurrencias» podemos encontrar ideologemas compartidos como los siguientes: Encontramos en Castillejo, por ejemplo, la noción de progreso continuo y la concepción de la historia como un devenir único y lineal. También está la idea de que sobre este devenir el arte va sembrando, una tras otra, obras maestras portadoras de técnicas, poéticas y prácticas innovadoras, en donde cada una supera los logros técnicos y artísticos de sus predecesoras. También parece que el cura comparte la convicción modernista de que este viaje se transita con la certeza de que cada una de las artes terminará encontrándose con sus rasgos más esenciales los cuales está destinada a explorar y explotar. Por último, Castillejo coincide con los discursos de la modernidad en que la tecnología es el medio más idóneo para conquistar el futuro en la música, el arte y en todo orden social, etc. (López-Cano).

Sin embargo, no debemos dejar de considerar otras hipótesis. También es posible que el cura conociera el futurismo y otros movimientos de vanguardia artística y musical de su tiempo, pero que simplemente no le interesara afiliarse a esos discursos, estéticas y prácticas. Es probable que simplemente no le gustaran, que aquello no fuera con él. No sería nada extraño en un tecnólogo, ideólogo y fantaseador musical cuyos referentes explícitos en su libro son Beethoven, Schubert, Rossini, Gounod y varios otros, pero nunca más allá de Scriabin (García Castillejo 335).

El cura murió en 1985 por lo que es demasiado probable que supiera en algún momento de la música concreta, de Stockhausen, de la electroacústica y los representantes españoles de la vanguardia musical electrificada. No obstante, también es muy probable que no se interesara

por ellos: no era ese el campo cultural en el cual quisiera ingresar ni ser reconocido. También es posible que, de haberlo conocido, esa generación no hubiera otorgado importancia alguna a sus aportes. Sólo el actual arte sonoro desde su desbandada estética cocinada en el cambio de milenio tiene la capacidad de arroparlo dentro de su axiología. Pero no estoy seguro de que ésta fuera compartida por el propio cura.

También surgen muchas otras dudas. ¿Qué hacemos con la figura de Juan García Castillejo y su legado? Desde luego ya está habitando las narrativas de la historia de la música de vanguardia valenciana (Gil Noé, *Prácticas...*). Pero eso puede ser otra forma de meterlo en un cajón muy local para poder olvidarnos de él con la conciencia tranquila. ¿Sus aportes tienen la envergadura suficiente como para invitarnos a reformularnos algunos principios demasiado asentados sobre la historia de las vanguardias o la música del siglo XX? ¿Debemos considerarlo como un innovador ignorado como el mexicano Augusto Novaro (1891- 1960) que ideó sistemas de escalas no octavantes y otros principios de teoría musical extravagantes que sus colegas no pudieron apreciar pues estaban demasiado engullidos por el vibrato del nacionalismo postromántico?

¿Se trata de un gran inventor de novedosos instrumentos musicales similar al también bastante desconocido, el guatemalteco Joaquín Orellana (n. 1930)? ¿Es un artista homólogo a otros vanguardistas valencianos de la época como Eduardo Panach, «pionero del microtonalismo» que en la década de 1920 «compuso algunas obras para orquesta en tercios de tono» (Molina Alarcón, “Rastros...” 124) o el cineasta y performer de espacios abiertos José Val del Omar (1904- 1982) (Gil Noé, “José Val del Omar...”)? Es muy probable que el cura es otro tipo de creador, visionario o soñador que no tenía ninguna intención de compartir el mismo espacio cultural de todos los anteriores. Por lo pronto, ahí está este magnífico *La telegrafía rápida, el triteclado y la música eléctrica* de 1944 de Juan García Castillejo: un destello electrizante que nos recuerda que el ingenio visionario surge en cualquier momento y donde menos te lo esperas.

Referencias

- Albano, Sergio. *Michel Foucault. Glosario epistemológico*. Buenos Aires: Quadrata, 2007.
- Anseude, Manuel. “El cura que inventó un Spotify en 1933”. *Materia*, 24 de junio de 2014, <http://esmateria.com/2014/06/24/el-cura-que-invento-el-spotify-en-1933/>.
- Barber, Llorenç. “El mundo musical alrededor del cura Castillejo” [introducción]. *La telegrafía rápida. El triteclado. La música eléctrica*, de Juan García Castillejo, Murcia: Fonoteca SONM de arte Sonoro y Música Experimental/Cuartel de Artillería del Ayuntamiento de Murcia/ Fundación Francisco López, 2021, pp. 6-53.
- Baricco, Alessandro. *Tierras de cristal*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Delgado, Miguel Ángel. *Inventar en el desierto: Tres historias de genios olvidados*. Madrid: Turner, 2016.
- García Castillejo, Juan. *La telegrafía rápida. El triteclado. La música eléctrica*, de Juan García Castillejo, Murcia: Fonoteca SONM de arte Sonoro y Música Experimental/Cuartel de Artillería del Ayuntamiento de Murcia/ Fundación Francisco López, 2021.
- Gil Noé, José Vicente. *Prácticas musicales y sonoras experimentales en Valencia durante el siglo XX, 1922-1983. De olvidadas a precedentes del arte sonoro valenciano*. Valencia: Universitat de València, 2016.

- Gil Noé, José Vicente. “José Val del Omar y su paso ‘sonoro’ por Valencia”. *¡Chum, chum, pim, pam, pum, olé!: pioneros del arte sonoro en España, de Cervantes a las vanguardias*, editado por Miguel Molina Alarcón, Lucena: Weekend Proms, 2017, pp. 294-311.
- “Juan García Castillejo (Cura Castillejo): El artista era el electrocompositor”. *Youtube*, subido por Intermedia0, www.youtube.com/watch?v=jFZk6WrbOKw. Acceso 3 abril 2015.
- López-Cano, Rubén. “La música ya no es lo que era: Una aproximación a las posmodernidades de la música”. *Revista Boletín Música*, n.º 17, 2006, pp. 42-63.
- Márquez, Lucia. “El incomprendido cura valenciano que fue pionero de la música electrónica hace 85 años”. *Cultur Plaza*, 31 de agosto de 2018, <https://valenciaplaza.com/musica-electronica-pionero-cura-juan-garcia-castillejo>.
- Molina Alarcón, Miguel. “Ecos del arte sonoro en la vanguardia histórica española (1909-1945)”. *I Muestra de Arte Sonoro Español*, Lucena: Weekend Proms, 2007, s/p, <https://archive.org/details/ecosdelartesonoromiguelmolina>/mode/2up. Acceso 6 noviembre 2023.
- Molina Alarcón, Miguel. “Rastros del Arte Sonoro, entre la tradición y la experimentación, en los precedentes y postrimerías de la vanguardia histórica valenciana, 1884–1944”. *¡Chum, chum, pim, pam, pum, olé!: pioneros del arte sonoro en España, de Cervantes a las vanguardias*, editado por Miguel Molina Alarcón, vol. I. Estudios Críticos, Valencia: Laboratorio de Creaciones Intermedia-Universitat Politècnica de València, 2012, pp. 106-127.
- Molina Alarcón, Miguel. “Rastros del Arte Sonoro, entre la tradición y la experimentación, en los precedentes y postrimerías de la vanguardia histórica valenciana, 1884–1944”. *¡Chum, chum, pim, pam, pum, olé!: pioneros del arte sonoro en España, de Cervantes a las vanguardias*, editado por Miguel Molina Alarcón, Lucena: Weekend Proms, 2017, pp. 250-271.
- Moreira, Marta. “El cura visionario que señaló el futuro de la música electrónica”. *El Independiente*, 19 de enero de 2019, <https://www.elindependiente.com/tendencias/historia/2019/01/20/cura-visionario-senalo-futuro-la-musica-electronica>.
- Pangrazi, Tiziana. *La Musurgia Universalis di Athanasius Kircher*. Florencia: Leo. S. Olschki, 2009.



IXIAR ROZAS, *SONAR LA VOZ. 9 ENSAYOS Y 9 PARTITURAS* (BILBAO, CONSONNI, 2022, 235 pp.)

Arantxa Romero González
Universidad Carlos III de Madrid

Fecha de recepción: 28/09/2022
Fecha de aceptación: 17/01/2023

FELICIA: Palabra a palabra, al escribirlas, al pronunciarlas, se abre en mí un espacio virgen, un territorio blanco, un deslumbramiento. Siento que me abandona toda mi energía, pero no llego a dormir, mi cuerpo se queda al límite del sueño. Estar allí no daña mi inteligencia, al contrario: nunca he sido ni seré tan inteligente. Mi cuerpo se libera de mí. Mi voluntad se interrumpe sin que lo haga la conciencia [...]. Incluso cuando duermo, sobre todo cuando duermo, estoy dentro de estas palabras. (Mayorga 57)

Estar, al igual que Felicia, dentro de las palabras, en su pronunciación, en su sueño mismo. Allí, dentro de ese espacio liminal se sitúa *Sonar la voz. 9 ensayos y 9 partituras*, el nuevo libro de Ixiar Rozas. Nueve es un número impar que cojea como dejando ver su incompletitud. Nueve ensayos entonces atravesados por partituras y al revés, que hablan y dejan hablar sonido entre la voz, el cuerpo y el lenguaje. Este libro indisciplinado ha sido publicado en 2022 por la editorial Consonni, que lleva más de 25 años realizando una labor encomiable de edición y radio. Fundada en Bilbao en 1996, esta editorial se centra en la escritura, el cuerpo, las artes y la educación desde una perspectiva feminista. Al igual que otros libros de su colección Paper, como *Crítica visual del saber solitario* de Aurora Fernández Polanco (2019) o *La radio ante el micrófono: voz, erotismo y sociedad de masas* de Miguel Álvarez-Fernández (2021), el texto de Rozas nos demuestra que el saber siempre es compartido, que todo pensamiento se hace junto a otras, con otras. Dice ella misma que se «ha acompañado de una investigación *trans* – arte, filosofía, literatura, feminismos, estudios escénicos, culturales, visuales, sonoros...» (12) para poder hilar sonido y tacto, lo íntimo y público, para cantar y para gritar ruido, silencio y danza.

Ixiar Rozas es narradora, poeta, dramaturga y profesora universitaria. Su trabajo se centra esencialmente en el lenguaje y su sonoridad. Miembro del espacio de creación de Azala, su escritura se ha expandido tanto en euskera como en castellano por publicaciones, artículos científicos y acciones como *Gau bakar bat/Una sola noche* (2004), *Negutegia* (2006), *Beltzuria* (2014), *Ejercicios de ocupación. Arte, vida y trabajo* (2015), *20.20* (2016) y *Unisonoa* (2020). Esta última pieza recoge a la perfección los presupuestos que atraviesan su último libro, pues es una composición poliédrica que investiga el susurro, un lugar intersticial donde los sonidos se tocan al igual que las manos, unos sobre otros, tal y como se puede escuchar en la cuenta *bandcamp* del mismo nombre.

En *Sonar la voz. 9 ensayos y 9 partituras* Ixiar Rozas trabaja la materia sonora de forma transversal y sin temor a salir de los ejes disciplinarios. En primer lugar, dialoga sin ningún

prejuicio con numerosos referentes de nuestro tiempo como Idoia Zabaleta, Mónica Valenciano, Irena Tomažin, Anne Carson, Lyn Hejinian, Gertrude Stein, Itziar Okariz, Mari Luz Esteban, Malpelo, Chantal Maillard, José Antonio Sánchez, Olga Mesa o Juan Domínguez. En este sentido, la atención insistente a las teóricas y artistas de su generación muestra que este texto tiene vocación feminista. No solo se desentierran voces ausentes del discurso hegemónico de la danza, la escritura o el sonido, sino que, además, se posiciona de forma clara con la propia lengua. Siempre se habla de un cuerpo *interespecies* que bebe de las aportaciones del poshumanismo como las de Donna Haraway y, todavía más importante, está enteramente escrito en *-e*. Así el libro suena, se mueve, se calla y se recoge, porque la voz no dice *yo*, tampoco *ella* o *él*, dice *ay*, dice *ahí, jauu!*

En segundo lugar, se trata de un libro que también quiere tomarse el tiempo de mirar a lo antiguo, pues se sostiene sobre cosmologías que entienden el sonido, que no el Verbo, como la materia originaria. Por ejemplo, la tradición hindú, cuyo mundo se asienta sobre una inmensa polirritmia, aparece como subtexto de varios de los ensayos, tal y como lo integra la autora utilizando el concepto de resonancia que vertebría por ejemplo los *Yoga-sutra*. Por último, *Sonar la voz* también se nutre de movimientos desarrollados durante el siglo XX como el *contact improvisation* de Steve Paxton, del que Rozas bebe para mostrarnos lo evidente pero no por ello sencillo; que escribir es una actividad corporal, como respirar, como bailar, como sostenerse de pie, que la escritura se toca y que antes de hablarla se canta. Por estas razones, desde su vertiente sonora, el libro de Rozas se suma a la pequeña, pero firme, ola de investigadoras sobre la materialidad de la escritura que está surgiendo en los límites del contexto académico y expositivo español de los últimos cinco años. Me refiero a libros y catálogos que prestan atención a este campo tan inexplorado como *El momento analítico. Una historia expandida de la poesía en España de 1964 a 1983* de María Salgado (Akal, 2023), *Visto y no visto. Texto y gesto en José-Miguel Ullán* de Rosa Benéitez y Miguel Casado (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2021), *La escritura por venir. Ensayos sobre arte y literatura en los siglos XX y XXI* de Sandra Santana (Pregunta, 2021) o *TLALAATALA. José Luis Castillejo y la escritura moderna* de Henar Rivière y Manuel Olveira (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2018).

En cuanto a su desarrollo, este texto combina, como en los perfiles de una misma moneda, los ensayos y las partituras. Por un lado, los ensayos hacen honor a su doble definición de texto filosófico y de tanteo, siendo algunos revisiones de artículos anteriores. Estos nos proponen cuestiones tan interesantes como las texturas de la voz en la danza contemporánea (“Voice(s)capes”), críticas feministas a exposiciones recientes (“Esto se está escuchando”), los posibles nexos entre el erotismo y la escritura contra la anestesia capitalista (“Sobre la escritura, la erotización y la imaginación”) o el silencio en el lenguaje (“Ssssssssssilencio”) y también en el susurro (“Susurro suzuro suzura zuzurla xuxurla”). Al mismo tiempo, otros textos recogen procesos creativos de las piezas de Rozas o desarrollan su diario como forma de invocación, donde se piensa en voz alta (“Pulsión textual”):

Años después me quedé sin voz por un virus que se me quedó pegado al cuello. Fue en pleno proceso de escritura de un libro sobre la voz. En ese periodo volví a hablar mientras dormía, de noche, umbral de límites desdibujados. Volvían sueños recurrentes, el de las palabras apretadas, el de la mano en el cuello. A veces trato de imaginar la grafía, la escritura, de esa voz nocturna que habla en algo. Algo así como mi *fono-grama* o, tal vez, mi propia *fono-grafía*. (59)

Este pasaje ejemplifica cómo el libro está ricamente jalónado de nociones tan fértiles como «sonoimágenes en movimiento», «bocalidad» (que al igual que en la *diférance* derridiana no

se oye, pero se ve) o «fono-grafía», que no surgen de abstracciones teóricas sino de la experiencia más cotidiana. Por otro lado, las partituras se sitúan en un terreno fronterizo entre la poesía, el sonido y la experimentación visual que aproxima a Ixiar Rozas a la estela creativa de otras poetas actuales españolas como Luz Pichel, Eduard Escoffet o Ángela Segovia, en cuyos libros, performances, recitales, la escritura y el sonido se disuelven mutuamente. De esta forma, las nueve piezas operan esencialmente bajo el mecanismo de la permutación, vocal y *bocal*, recogiendo enseñanzas históricas como las de la escritora estadounidense Gertrude Stein y algunos creadores sonoros que revolucionaron la escritura durante la segunda mitad del siglo XX. En efecto, Rozas se hace cargo de la tradición que inauguran las lecturas públicas del poeta y dramaturgo Antonin Artaud en 1947 y cuya estela continúan poetas sonoros como Brion Gysin o Henri Chopin. Todas estas *proferaciones*, por utilizar la terminología de la investigadora Cristina de Simone en su libro homónimo de 2018, resuenan en estas partituras. Así, las palabras de estas piezas se crean por montaje mutando letra a letra sobre sensaciones, como por ejemplo el amor. Este estado parece invocar la dimensión mágica de la palabra, allí donde *spell* significa deletrear, pero también embrujar. Un lenguaje que explora la veta del sonido y a la vez de lo visual ya que las partituras se encogen, ensanchan y retuercen por la doble página como lo hicieran los versos de *Una tirada de dados jamás abolirá el azar* de Stéphane Mallarmé (1897). El poeta francés inauguró lo que Johanna Drucker llama *performatividad visual* en su artículo del seminal volumen *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, editado por Leonard Bernstein en 1998 para examinar escrituras experimentales desde comienzos del siglo XX hasta la década de 1970. La artista e investigadora estadounidense se centraba en analizar aquellas obras cuya producción de sentido se halla en su configuración visual:

Una representación visual de una obra poética en una página o un lienzo, como una proyección o escultura, instalación o partitura, también tiene las cualidades de una representación, de un evento escenificado y realizado en el que los medios materiales son una característica integral de la obra. La representación en este sentido incluye todos los elementos que hacen de la obra una instanciación de un texto, la hacen específica, única y dramática por el carácter visual a través del cual se realiza la obra. La calidad específica de la presencia en una obra de este tipo depende de los medios visuales: tipos de letra, formato, distribución espacial de los elementos en la página o a través del libro, forma física o espacio. (Drucker 131)

Tal y como describe Druker, las partituras de Rozas realizan una performance que hace uso de los márgenes de la página, de las sangrías, del tamaño de la letra y de marcas textuales como guiones, subrayados y mayúsculas para atravesar la doble página como un trazo, como un tajo entre escritura e imagen. Escritas en castellano y en euskera, forman un árbol de prefijos y sufijos que son podados y crecen salvajes para reivindicar su presente. En palabras de Rozas:

Cortar, injertar, amasar, editar, inscribir y decir. Cortar, injertar, amasar, editar, inscribir con el cuerpo para decir con mucha vocalidad y bocalidad. Hay algo en esa fisicalidad entrelazada a la expulsión vocal y bocal que puede ser arrebatadora. (61)

Como consecuencia, esta imbricación entre partituras que hacen teoría y ensayos que miran hacia la práctica, confiere a *Sonar la voz. 9 ensayos y 9 partituras* un preciado ritmo propiciatorio. Se trata de una experiencia del sonido como arte, como artificio, que deja al lector el lugar de escritor y de intérprete de los mismos ensayos y partituras. Dicho de otra forma y para concluir, son libros como este que se clavan como un peldaño en los muros del

mundo académico, los que con valentía ensanchan sus límites, por dentro y por fuera de la teoría y la práctica. No en vano argumenta Ixiar Rozas que «al pensamiento de la voz le falta la boca» (8), bocas corpóreas que hablen para y de su tiempo, como en este análisis de lo sonoro, que sin miedo se adentra en las sombras pues estas no hacen daño: así lo argumenta la filósofa Marina Garcés en el breve y certero epílogo que cierra el libro (185). En efecto, estos nueve ensayos y partituras nos enseñan otras formas de hacer teoría para generar, no discurso sino dis-cursos, en un hacer corporal al margen de los sistemas del sujeto logocéntrico.

Referencias

- Benéitez, Rosa, y Miguel Casado, coms. *Visto y no visto. Texto y gesto en José-Miguel Ullán*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2021.
- De Simone, Cristina. *Proférations! - Poésie en action à Paris (1946-1969)*. París: Les presses du réel, 2018.
- Drucker, Johanna. “Visual performance of poetic text”. *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, editado por Charles Bernstein, Oxford University Press, 1998, pp. 131-161.
- Garcés, Marina. “El reino de las sombras [epílogo]”. *Sonar la voz. 9 ensayos y 9 partituras*, por Ixiar Rozas, Bilbao: Consonni, 2022.
- Haraway, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni, 2019.
- Mallarmé, Stéphane. *Una jugada de dados*. Madrid: Harpo Libros, 2016.
- Mayorga, Juan. *El Golem*. Segovia: La Uña Rota, 2022.
- Olveira, Manuel, y Henar Rivière, coms. *TLALAATALA. José Luis Castillejo y la escritura moderna*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2018.
- Rozas, Ixiar. “La danza y su voz: experiencias en la práctica coreográfica actual”. *Ausart aldizkaria: arte ikerkuntzarako aldizkaria/Journal for Research in Art/Revista para la Investigación en Arte*, vol. 3, n.º 1, 2015, pp. 66-76. <https://doi.org/10.1387/ausart.14394>. Acceso 3 de noviembre de 2023.
- Rozas, Ixiar. *Unisonoa*, 2020, <https://ixiarrozas.bandcamp.com/album/unisonoa>. Acceso 3 de noviembre de 2023.
- Salgado, María. *El Momento Analítico. Una historia expandida de la poesía en España de 1964 a 1983*. Madrid: Akal, 2023.
- Santana, Sandra. *La escritura por venir. Ensayos sobre arte y literatura en los siglos XX y XXI*. Zaragoza: Pregunta, 2021.



RÈQUIEM A LA MEMÒRIA DE SALVADOR ESPRIU (XAVIER BENGUEREL, 1989): HERMENEÚTICA Y SIMBOLISMO MUSICAL EN EL REFERENTE POÉTICO DE UNA MISA DE DIFUNTOS

Sara Ramos Contioso
Investigadora independiente

Fecha de recepción: 05/04/2021
Fecha de aceptación: 07/02/2022

Resumen

El estreno de *Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu*, el cinco de octubre de 1990 en el Palau de la Música Catalana de Barcelona, permite a Xavier Benguerel afrontar la composición de un modelo religioso de naturaleza funeral. El carácter conmemorativo de este trabajo, dedicado a la memoria de Salvador Espriu, justifica un planteamiento en el que la estructura ritual de la misa tridentina convive con la elección de siete poemas del escritor catalán. Esta personalización del género integra el simbolismo poético con el argumento religioso y expone un conjunto de elementos musicales destinados a diferenciar el componente profano como ruptura meditativa en la estructura litúrgica del réquiem. Este artículo pretende estudiar la estética musical de los movimientos centrados en la poesía de Espriu. Para ello se propone una metodología inicial basada en el examen de los textos y su reflexión sobre la muerte, para posteriormente tratar de justificar los recursos musicales que Benguerel plantea sobre ellos. La valoración de la adecuación al texto, así como de la proximidad musical del compositor a la finalidad dramática de Espriu conforma el apartado conclusivo final. Su resolución busca la ratificación del carácter funeral de *Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu* y la identificación de sus particularidades constructivas como referentes característicos del estilo de Benguerel.

Palabras clave: réquiem, poesía, muerte, simbolismo musical.

RÉQUIEM A LA MEMORIA DE SALVADOR ESPRIU (XAVIER BENGUEREL, 1989): HEMERNEUTICS AND MUSICAL SYMBOLISM IN THE POETICAL REFERENCE OF A MASS FOR THE DEAD

Abstract

The premiere of *Rèquiem a la memoria de Salvador Espriu*, on October 5th, 1990 at the Palau de la Música Catalana in Barcelona, allows Xavier Benguerel to face the composition of a religious funeral model. The commemorative nature of this work, which is dedicated to Salvador Espriu's memory, justifies an approach that is characterized by the coexistence of the ritual structure of the Tridentine mass with the seven Catalan writer's poems. This

personalization of the genre integrates the poetic symbolism with the religious argument and exposes a set of musical elements that are intended to particularize the profane component as a meditative rupture in the liturgical structure of the requiem. This article aims to study the musical aesthetics of the poetic movements. In addition to this, an initial methodology is focused on the examination of the texts and their reflection on the death, to later try to justify the musical resources that Benguerel develops in them. The assessment of their adequacy to the text, as well as the composer's musical proximity to Espriu's dramatic purpose, constitutes the final concluding section. Its resolution seeks the ratification of the funeral nature of the work, as well as the identification of its constructive peculiarities as a model of the Benguerel compositional style.

Keywords: requiem, poetry, death, musical symbolism.

Sumario

1. El contexto creativo de un género funeral.....	165
2. El referente poético de Espriu y su visión de la muerte.....	167
3. La personalización del réquiem: música y poesía en un modelo funeral.....	171
4. Conclusiones.....	180
Referencias.....	180

1. El contexto creativo de un género funeral

El encargo del Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí que Xavier Benguerel recibe para su décima edición vincula al compositor con la estética de un género funeral de naturaleza religiosa. La muerte del poeta catalán Salvador Espriu (1913-1985) justificaba la necesidad creativa de este proyecto y vinculaba su desarrollo hacia una doble intencionalidad: la conmemorativa, centrada en el dolor de la pérdida, y la patrimonial, destinada a mantener el valor artístico de la producción de Espriu como referente de la poesía catalana del siglo XX. El estilo dramático de este trabajo ofrece al compositor la posibilidad de ampliar un modelo musical centrado en la utilización de textos poéticos en el planteamiento sinfónico-coral. Como referentes previos al réquiem, Benguerel aplica la estética de este sinfonismo coral en obras como su temprana *Cantata d'amic i amat* en 1959 —sobre textos de Ramón Llull— (Marco 118; Persia 81), el *Nocturno de los avisos* en 1962 —con la poesía de Pedro Salinas—,¹ la *Metamorphosis* en 1972 —sobre textos de Ovidio— (Marco 119) y el oratorio *Llibre Vermell* de 1987 basado en el manuscrito que se conserva en la biblioteca del Monasterio de Montserrat (Marco 120; Persia 188-89; Picó 119). Por ello, la concreción de su réquiem muestra la asimilación de la referencia textual como axioma constitutivo del simbolismo musical de la obra y dirige la finalidad religiosa de la misma hacia las posibilidades expresivas de la poesía de Espriu.

La cercanía de Benguerel con el estilo poético de Espriu parte de una tradición familiar focalizada en su padre, Xavier Benguerel i Llobet (1905-1990). Este referente permitió al

¹ En palabras de Tomás Marco: «Particularmente afortunada es la manera en que el texto de Pedro Salinas se utiliza con un buen peso en la voz solista, pero unas características intervenciones del coro en la proclamación de los anuncios o avisos como el texto lo llama» (119).

compositor conocer las corrientes literarias de la Barcelona del siglo XX y participar de sus posibilidades artísticas.

La producción de su padre destaca por un extenso catálogo novelístico con referencias como *Pàgines d'un adolescent* (1929),² *La vida d'Olga* (1934) y *El teu secret* (1935) (Parera 10,12) de su período de preguerra o *El testament* (1955), *El viatge* (1957), *L'Intriús* (1960) (Busquets 37-38); la novelización de la derrota republicana de 1939 con el éxodo y las represalias franquistas en *Els fugitius* (1956) y *Els vençuts* (1969 y revisada en 1973) (Busquets 37-38; Cortés 19,131); el modelo católico de Greene y Mauriac en *La familia Rouquier* (1953) (Busquets 33; Cortés 20) y el Premio Planeta de 1974 *Icaria, Icaria* (Busquets 92). En todas ellas se enfatiza la idea de identidad y se reflexiona sobre la perspectiva de un hombre contemporáneo sujeto al cambio continuo de una realidad no elegida. Como modelo argumental, su padre recurre a la narración del dolor, las dudas, la resignación, la culpa o la miseria, sin abandonar por ello la tan ansiada búsqueda de valores concretados en el amor, el compañerismo, la fe, la bondad, la esperanza y la luz.³

Paralelamente, en el apartado poético, el escritor colabora con Salvador Roca i Roca en la redacción de la revista *Poble Nou* e incluye una sección de poesía catalana (Parera 13, 19-22; Cortés 26). En ella participa con sus propios poemas y favorece la difusión de obras tanto catalanas como de referencias extranjeras que traduce (Cortés 101; Benguerel 371-79).⁴ Consecuentemente, Xavier Benguerel i Llobet dignifica la poesía catalana e ilustra el carácter de corrientes tan diversificadas como el noucentismo, el postsímbolismo, el neopopulismo o las nuevas vanguardias. Esta prolífica actividad⁵ contextualiza los años de aprendizaje de su hijo y ayuda a entender la utilización de referentes poéticos.

Otro hecho relevante, en la interpretación musical que Benguerel hace de Espriu, deriva del contacto personal que su padre establece con literatos representativos del siglo XX. De esta manera, Xavier Benguerel i Llobet vincula a la familia con intelectuales como Joan Oliver, Francesc Trabal o Pablo Neruda en Chile (Rodríguez 16).⁶ Para finalmente, tras el regreso de su exilio,⁷ retomar su actividad en El Club dels Novel-listes (Busquets 37) y establecer una abundante correspondencia epistolar con nombres como Josep Carner, Salvador Espriu (fig. 1), Josep Ferrater Mora, J.V. Foix, Domènec Guansé, Joan Oliver, Joan Puig i Ferreter, Joan Sales o Joan Triadú (Busquets 91-95, 205; Fons Xavier Benguerel i Llobet 85, 93, 109, 127). Es precisamente esta proximidad con Espriu, la que permite a su hijo compositor conocer y entender el simbolismo del poeta catalán para, en una obra de las dimensiones de su réquiem, integrarlo como elemento participativo de su desarrollo funeral.

² Con la que recibió el premio Les Ales Esteses (Parera 143).

³ La novela *I tu, qui ets?* incide en esta tipo de temática (Busquets 96).

⁴ Traduce a nombres tan ilustres como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Poe, Salinger o Valèry, entre muchos otros.

⁵ La producción de Xavier Benguerel y Llobet ofrece más de veinte novelas, una recopilación de poemas, tres obras de teatro, cuatro recopilaciones de narraciones y dos libros de memorias. Consultar en Fons Xavier Benguerel i Llobet.

⁶ «En el viaje en barco al exilio, la familia Benguerel coincidió con otros escritores catalanes como Joan Oliver o Francesc Trabal. Ya en Santiago de Chile, Xavier Benguerel padre, recibirá la ayuda de algunos intelectuales chilenos como el poeta Pablo Neruda» (Rodríguez 16).

⁷ Xavier Benguerel i Llobet, junto a toda su familia, se ve obligado a exiliarse a Francia en 1939, para trasladarse poco después a Santiago de Chile, donde permanecen hasta finales de 1954 (Rodríguez 16). Para profundizar en esta etapa véase Cortés; Benguerel, *Memorias de un exilio*.

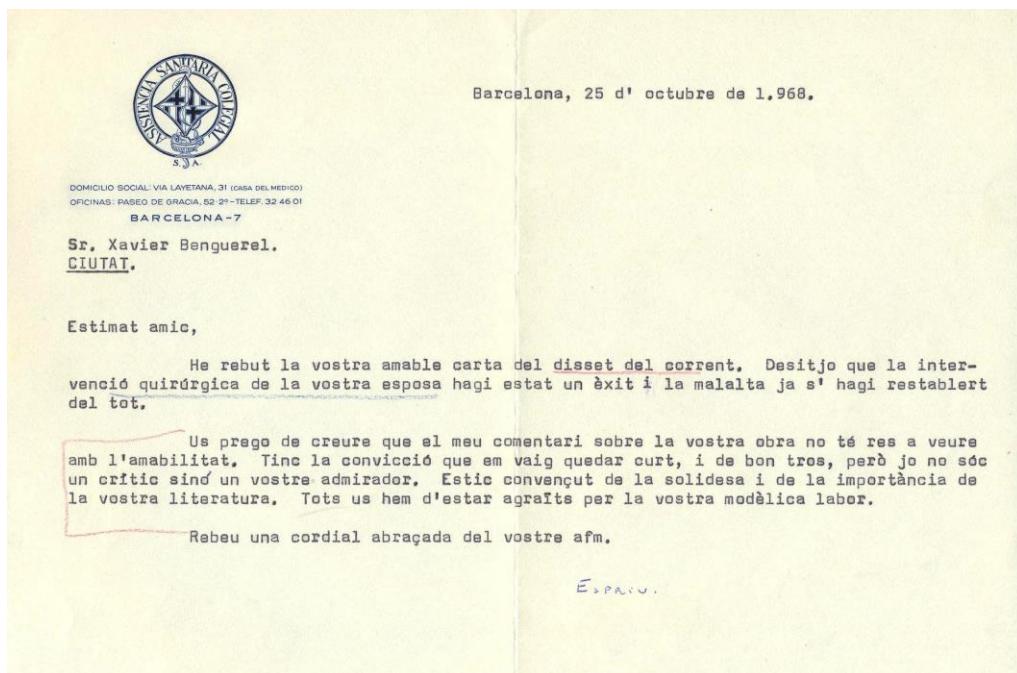


Fig. 1: Carta de Salvador Espriu a Xavier Benguerel y Llobet.
Fuente: Fons Xavier Benguerel i Llobet. Inventari de recepció, f. 119.

2. El referente poético de Espriu y su visión de la muerte

El *Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu* incluye un total de siete poemas que muestran la visión que el poeta tiene de la muerte. Escritos en su lengua vernácula original, el catalán, permiten a Benguerel mantener la búsqueda de identidad⁸ que defendía su padre y dirigir el género religioso hacia un enfoque completamente personal y catalanista. Las referencias de Espriu se combinan con los distintos movimientos de la misa latina y el carácter funeral litúrgico se complementa con la reflexión poética. Ante una finalidad funeral, la elección de Benguerel se centra en el enfoque de la muerte que Espriu desarrolla en siete poemas: *Thànatos* de *El caminante y el muro* (1951-53), *Sense cap y Ai, la negra barca de Cementiri de Sinera* (1944-45), *Diptis de Mrs Death* (1945-51), *Espera de Les Hores* (1952), *Vinc a la nua de Llibre de Sinera* (1963) y *Dansa grotesca de la mort* en *Les cançons d'Ariadna* (1934).

La muerte ha representado en la producción de Espriu uno de los grandes temas para su poesía, en palabras del propio autor «no sé lo que es la Poesía, como no sea un poco de ayuda para vivir rectamente y acaso para bien morir».⁹ Consecuentemente, Espriu desarrolla una simbología en la que insiste en la visión de la noche, de los cipreses, de mortajas y sepulcros con una intención final de cantar a la vida. Con su particular mirada sobre la condición humana,

⁸ Esta búsqueda de identidad era defendida por su padre como una necesidad de vincular la poesía catalana hacia géneros como la canción. Como puntualiza Caterina Parera en su tesis sobre el escritor: «focaliza muy especialmente la publicación y reproducción de canciones, vistas como el reflejo de la esencia de la tierra y como puntal de la tradición poética catalana; [...] con la sección Canción Popular [...] se reanuda la tarea de recuperación de este género, iniciada en el Romanticismo y continuada durante el Modernismo y el Noucentisme, y en el que incluso algunos textos de Verdaguer y de Maragall han sido difundidos en la música de Amadeo Vives, Enric Morera o Felipe Pedrell para convertirse en populares» (35-38).

⁹ Versos del poema Sueño y Poesía (Manent *et al.* 6).

detalla «el extraño tiempo de los hombres, hundido en la muerte» y señala el simbolismo de la luz y la claridad como antítesis de la oscuridad fúnebre. En palabras del propio autor: «Y les puse cristal y un ardor de palabras, nombres claros, que dicen viejos labios de fuego» (Manent *et al.* 6).

La meditación sobre la muerte constituye pues uno de los temas centrales de la poesía de Espriu y está presente en el ciclo integrado por *Les hores*, *Mrs Death* y *Final del laberint* (1952) y continuado en *El caminant i el mur* (1954). En todos ellos, esta temática trasciende a partir de una experiencia personal¹⁰ y acompaña al poeta constantemente en un sentimiento encontrado de negación y deseo, apoyado siempre en su valor de la vida como fin último. Este planteamiento vincula la apreciación de la muerte con un mundo en el que domina la soledad. Un intimismo creativo que refleja los momentos críticos de la España de posguerra y que Espriu vive con resignación. La dualidad del amor y la muerte condiciona la proyección dramática de su poesía y justifica un legado que canta¹¹ a la muerte como parte indisoluble de la vida. En palabras de José Corredor Matheos:

La muerte, tan esperada por él, ha sido siempre uno de los grandes temas, si no el único —con el amor como la otra cara— de la poesía, y aun de toda cultura, a un nivel profundo. Y esto quiere decir, naturalmente, que Espriu nos está hablando de la vida, aunque proyecte la atención a su lado en sombra. Y a ello parece condenada la mirada del hombre, cuando alcanza cierto grado de lucidez. (Manent *et al.* 8)

La referencia poética de Espriu en el réquiem de Benguerel permite al compositor romper con el carácter litúrgico del texto y personalizar un género de naturaleza ritual. Los siete poemas de Espriu se combinan con los distintos movimientos del réquiem y permiten a Benguerel enfatizar la finalidad conmemorativa de la obra. Su elección no parece ser casual y muestra un desarrollo argumental dirigido por el pensamiento de Espriu. De esta manera, *Thànat*os inicia el referente de Espriu en el réquiem con un poema situado entre el *Kyrie* y el *Dies Irae*. Pertenece al libro *El caminante y el muro* (1954) y responde a la metafísica bíblica del *Éxodo* donde el caminante es la persona que realiza un viaje en sentido espiritual un «huésped inexperto de la vida, siempre en exilio a lo largo del tiempo difunto».¹² El muro simboliza el límite de la vida tras el que llega la muerte y tiene para Espriu un doble valor: el muro como testigo del final de un mundo concreto y como elemento de interiorización y aislamiento.

Dividido en tres secciones, *El caminante y el muro*, recoge en su primera parte el poema *Thànat*os. Esta primera parte es titulada *Las sombras, el río, el sueño perdido* y organiza doce poemas agrupados en cuatro tríadas. Tras una introducción, Espriu inicia su retrospección hacia los muertos en *las sombras*. El tercer grupo se centra en una reflexión de la corriente existencialista hacia la muerte, *el río*, y evoca a su amigo fallecido Bartomeu Rosselló-Pòrcel como símbolo político y literario de un momento de derrota. Finalmente, la cuarta tríada

¹⁰ Esta experiencia suele ir relacionada con la muerte de algún ser cercano al poeta como ocurre cuando escribe *Les hores* (1934-1951) dedicada a la memoria de dos fallecidos: su amigo Roselló- Porcel y su madre (Delor, “Fonts dantesques” 318-19; Prats 151-52; Miralles 64, 194; Manent *et al.* 7; Delor, *La mort* 151).

¹¹ «Espriu insistió en la visión de la noche, de los ordenados cipreses, de mortajas y sepulcros, pero ya hemos visto con qué amor supo cantar la vida. En su piedad ante la condición humana, contemplando “el extraño tiempo de los hombres, hundido en la muerte”» (Manent *et al.* 6); Sobre el ciprés como símbolo de la muerte véase también Gamón 111.

¹² Prólogo de Josep M.ª Castellet en la edición en la edición de 1976 de *El caminant i el mur* (Espriu). Véase también Delor, “Fonts dantesques” 319-28.

incluye el poema seleccionado por Benguerel y representa la evocación de los muertos con una meditación sobre la muerte del mismo yo poético. *Thànatos*, junto a *Encara no* y *Prec de Nadal* ejemplifican el sueño perdido en el que sobrevive el yo poético (Delor, “Fonts dantesques” 337).¹³

Los dos poemas siguientes, *Sense cap nom ni símbol* y *Ai, la negra barca*, pertenecen al libro *Cementiri de Sinera* (1946). Caracterizado por un tono elegíaco, Espriu escoge el término de Sinera como anagrama de Arenys (de Mar). Sobre este punto de partida, el poeta centra su atención en el cementerio como principio de elaboración de una agrupación tripartita en la que se encuentran los dos poemas citados en el réquiem. Las distintas fases de contemplación muestran la visión del cementerio desde fuera (desde Sinera, poemas I-VII), desde dentro (VIII-XXV) y desde el interior de la tumba (XXVI-XXX), (Veny, *Edició crítica*; Méndez 91). *Sense cap nom ni símbol* pertenece al primer grupo (III), en este Espriu evoca dos posibles Sinera: la de la «pequeña patria» del pasado, «de los días/ que son pasados por siempre» (II: 1, 8-9) recuperada con el recuerdo, y la de la «patria» actual «que muere commigo» (III: 9-10) que representa el legado del poeta. La simbología del ciprés, el polvo arenoso y la ceniza mantienen esa atmósfera de muerte que en el poema es dirigida hacia la claridad de abril y la conciencia identitaria de la patria. Paralelamente, *Ai, la negra barca* (XVII) pertenece a un grupo de catorce poemas (VIII-XXI) conectados por la contemplación del cementerio y de Sinera bajo una perspectiva temporal que evoca tanto la meteorología (la noche, la lluvia, la tormenta), como la cronología del día (mañana, mediodía, tarde, noche) o las estaciones. A modo de paréntesis argumental, *Ai, la negra barca* anuncia la aparición de la muerte («la voz de la dama»), que supera la temporalidad («lejos del tiempo») y que presagia el final del mundo de Sinera («Ay, la barca negra/ que viene por mi sueño/ del mar de Sinera»). La simbología recupera elementos de carácter mitológico donde la negra barca representa al bote de la muerte y la dama es una especie de Caronte que lleva a los muertos hacia su destino. La exclamación del comienzo implica una señal de anuncio de peligro o lamento por la proximidad de la muerte, para terminar con el presagio en forma de canción («la canción del mármol») que refuerza el referente del cementerio. El carácter de ambos poemas es incluido por Benguerel dentro de los movimientos del *Dies Irae* y completado con un cuarto poema, *Díptics de difunts*, como referencia previa al *Ingemisco* (fig. 2).



Fig. 2. Estructura formal del *Dies Irae* con los poemas de Espriu.

¹³ Para profundizar sobre el *jo poetic*, véase Delor, “Esribarderi” 43; Boyer 61-64.

En esta ocasión, *Díptics de difunts* pertenece a *Mrs. Death* (1945-1951) y, en palabras del propio Espriu, ofrece «una pequeña comedia dantesca con su Paraíso, Purgatorio e Infierno» (Delor, “Fonts dantesques” 317-18, 325).¹⁴ Organizado en un total de cuarenta poemas, Espriu dedica 25 al Infierno, 10 al Purgatorio y 5 al Paraíso. En ellos aplica una visión personal de las referencias bíblicas y crea una simbología funeral que, en el caso de *Díptics de difunts*, ofrece un paralelismo litúrgico.

El simbolismo religioso de *Mrs. Death* articula el desarrollo de los cuarenta poemas sobre la simbología numérica de los días que Jesús pasa en el desierto después de su bautismo en el Jordán (Delor, “Mrs. Death” 42). A partir de ella, Espriu ordena las cuarenta referencias en dos grupos temáticos principales de catorce poemas cada uno: el primero se articula desde «Un home flac de Meir» (poema 3) hasta «Un home gras de Meir» (6) y el segundo se inicia en «Díptics de vivens» (21) para finalizar con «Díptics de difunts» (34). Entre estos dos grupos inserta otras tres series que constan, de dos, cuatro y seis poemas respectivamente. Esta agrupación de catorce poemas, de la que participa *Díptics de difunts*, responde también a una referencia bíblica centrada en la Genealogía del Salvador que Mateo describe en su evangelio (Mt, I, 1-17). En ella catorce eran las generaciones que separaron a Abraham de David, a David de la generación que es deportada a Babilonia y de ella hasta el nacimiento de Jesús. En su doble acepción, *Díptics de difunts* finaliza una secuencia de intencionalidad litúrgica que Espriu desarrolla como parte de la consagración de una misa de fieles preconciliar (Delor, “Mrs. Death” 53). El poema queda pues integrado dentro de los cuatro momentos del ritual de la consagración: la conmemoración de los vivos (*Díptics de vivens*), la consagración del pan y del vino (*El governador*), la oblación del sacrificio (poemas del 26 al 33) y la conmemoración de los difuntos (*Díptics de difunts*). Su naturaleza plantea la intención del memento de difuntos (Jungmann 57, 64, 157) y aporta una simbología litúrgica que personaliza el texto del *Dies Irae* junto a las dos referencias anteriores de *Cementeri de Sinera*.

Tras finalizar el *Dies Irae*, el poema *Espera* antecede al ofertorio con una finalidad conmemorativa. Incluido en el libro *Les hores* (1934-1951), Espriu lo escribe paralelamente a *Mrs. Death* y mantiene el carácter trágico del simbolismo funeral del purgatorio.¹⁵ Sin embargo, el carácter memorial es ahora más evidente e introspectivo. En *Les hores*, Espriu medita sobre la muerte como experiencia personal derivada de la pérdida de dos personas muy próximas y queridas por el poeta: su amigo Roselló-Pòrcel,¹⁶ muerto en la Guerra Civil y al que dedica la primera parte del libro; y su madre, recientemente fallecida, que inspira la segunda. La poesía se ofrece como consuelo ante la pérdida y *Espera* recupera el simbolismo de la naturaleza («cimas y nubes y tierras») ante la mirada de un poeta que vive la muerte («Mas yo, que este día aguardaba, he aquí que estoy muerto»). El tono melancólico responde muy bien al movimiento del *Lacrimosa* precedente y la visión de la muerte del poeta relaja la tensión de los poemas incluidos en el *Dies Irae*.

¹⁴ Para profundizar sobre este tema véase Delor, “Per al llibre de salms” 172-201; Mas 58-76.

¹⁵ «El libro se abre con una cita del Purgatorio: “Non so chi sia, ma so ch’ei non è solo”, como respuesta a la pregunta “Chi e costui che’l nostro monte cerchia /prima che morte li abbia dato it volo”» (Delor, “Fonts dantesques” 318).

¹⁶ «La primera sección de *Les hores* (1955) la dedica Salvador Espriu a recordar a su compañero de estudios y amigo, el poeta mallorquín Bartomeu Roselló-Pòrcel (1913-1938). Juntos participaron en 1933 en un crucero universitario por el Mediterráneo, que sería esencial en la formación de ambos. Rosselló-Pòrcel escribió un enigmático poema, *En la meva mort*, que sería premonitorio. Años más tarde Espriu responde a aquel texto con la expresión de su dolor, inefable sentimiento que se abre paso en el poema a través de raras palabras e imágenes» (Jou et al. 48-50).

Para finalizar, *Vinc a la nua* y *Dansa grotesca de la mort* se disponen entre el ofertorio y la comunión. La primera de ellas (poema XXXIX) pertenece al *Llibre de Sinera* (1963) y la segunda a *Les cançons d'Ariadna* (1934).¹⁷ En ambas, la simbología de la muerte se relaja y pierde el tono apocalíptico y de intenso dolor de los poemas anteriores. El carácter de estas referencias muestra a un Espriu meditativo en *Vinc a la nua* («Vengo a la desnuda/ sequedad de la tierra/ soy ya el silencio/profundo. Me alejo/ del polvo levantado») frente al tono sarcástico de *Dansa grotesca de la mort*. Con este último poema, Espriu parodia la idea trágica de la condición humana, donde la representación de la muerte adquiere un tono satírico inspirado en la iconografía popular medieval. Este carácter contrasta con el texto latino de los movimientos del *Agnus Dei* y *Lux Aeterna* (fig. 3), entre los que se dispone, pero ofrece a Benguerel la posibilidad de reinterpretar el argumento litúrgico con un simbolismo sarcástico derivado de la visión crítica que Espriu ofrece en una obra escrita durante la Guerra Civil española (Malé 108-111).¹⁸

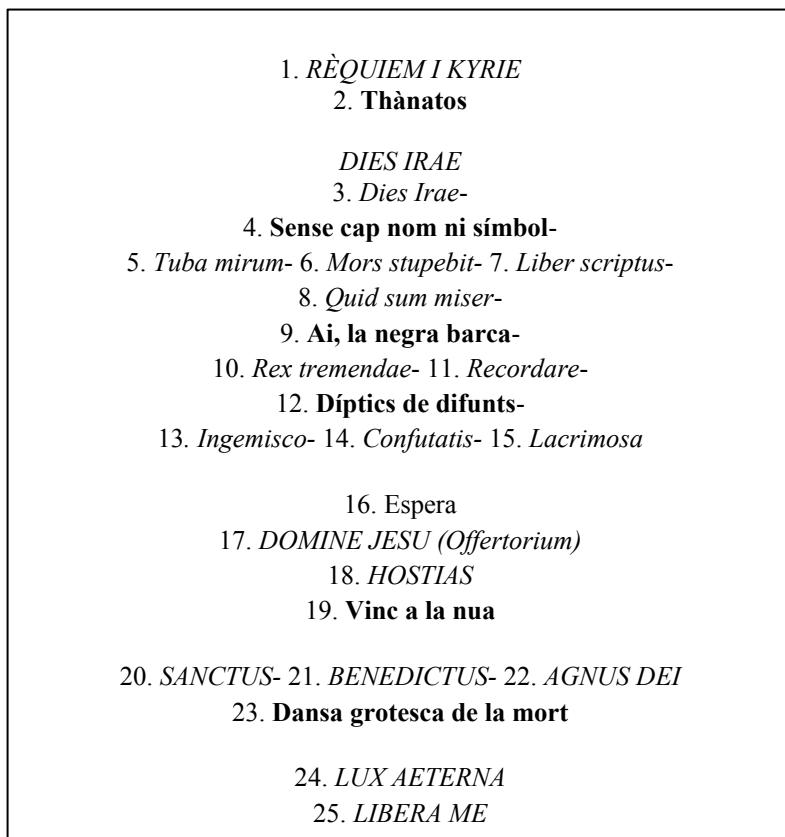


Fig. 3. Estructura formal de *Rèquiem a la memoria de Salvador Espriu*.

3. La personalización del réquiem: música y poesía en un modelo funeral

El estreno de *Rèquiem a la Memòria de Salvador Espriu* tuvo lugar en Torroella de Montgrí el 5 de octubre de 1990 en la décima edición de su festival (Benguerel 8). La obra se desarrolla

¹⁷ Pertenece al comienzo del primero de los dos ciclos de *Cançons d'Ariadna* (Nikolaeva 299).

¹⁸ La muerte se ve como un descanso al dolor, se critica el rito y los símbolos de la danzan se parodian.

sobre el texto completo de la misa de difuntos tridentina con la adición del responsorio *Libera me* como movimiento final. Los siete poemas de Espriu, analizados en el apartado anterior, se integran en su estructura como modelos poético-musicales de reflexión y complementan un planteamiento que fusiona la referencia religiosa con la profana y dirige su resultado hacia una unidad estilística de conjunto.

Escrita bajo el modelo de una obra de grandes dimensiones, Benguerel desarrolla su particular visión de la misa de difuntos sobre un total de veinticinco movimientos (3)¹⁹ orquestados para soprano, mezzosoprano, tenor y dos barítonos, coro y orquesta. La extensión de la orquesta presenta también una plantilla amplia y diversificada que integra en la gran formación sinfónica tradicional un conjunto separado de cámara compuesto por guitarra, armonio, dos percusiones, dos violines, dos violonchelos y contrabajo.²⁰ La finalidad de Benguerel es la de crear fuertes contrastes texturales que enfaticen la simbología del texto y que integren la analogía funeral de Espriu como un modelo de meditación dramático y conmemorativo (5).

Sin embargo, frente a la magnificencia de la textura orquestal, los movimientos dedicados a la poesía de Espriu participan de un carácter sencillo e intimista que se articula en una textura de solo de barítono (Marco 61)²¹ y conjunto de cámara que Benguerel modifica en función de las necesidades expresivas del texto. Concretamente, de los siete poemas de Espriu cinco se escriben para un conjunto de cuerda (sin viola), armonio, guitarra y dos percusionistas, frente a la solución exclusivamente coral (coro en *divisi* a dos) en *Díptics de difunts* y de ensemble limitada a dos percusionistas, chello y contrabajo en la *Dansa grotesca de la mort*. De esta manera, la meditación del solo de barítono se dulcifica en el movimiento posterior al Recordare y adquiere un tono más oscuro y sarcástico en la visión medieval de la muerte con *Dansa grotesca de la mort*.

Cuerda, armonio, guitarra, percusión	Percusión, chello y contrabajo	Coro
<i>Thànatos; Sense cap; Ai, la negra barca; Espera; Vinc a la nuea</i>	<i>Dansa grotesca de la mort</i>	<i>Díptics de difunts</i>

Fig. 4. Textura instrumental de los poemas de Espriu.

La solución creativa de Benguerel, al plantear un réquiem que integra texto litúrgico con poesía catalana, responde a una intención estética que en 1961 Britten ya había aplicado en su *War Requiem*. En aquella ocasión, el compositor inglés utiliza los poemas de Wilfred Owen para meditar sobre las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial (Milner 339; Britten 257). El resultado, destinado a la consagración de la catedral de Coventry que había sido destruida,²² permite valorar la idoneidad del texto poético junto al latino en un intento de reinterpretar el dramatismo del réquiem. Este proceso de yuxtaposición argumental parece recordar los modelos medievales de tropos con la adicción de partes a movimientos litúrgicos fijos. En el caso de Britten, esta mirada al pasado, va apoyada por la utilización de voces graves

¹⁹ En la partitura se separa el Sanctus y el Benedictus en dos movimientos.

²⁰ La partitura específica: orquesta sinfónica, orquesta de cámara, voces solistas y coro mixto. Véase la edición de Boileau señalada anteriormente.

²¹ En el estreno fue el barítono Lluís Llach el encargado de cantar los poemas de Espriu.

²² En la partitura, se incluye en la portada la siguiente dedicatoria: «commissioned for the Festival to celebrate the Consecration of St Michael's Cathedral, Coventry, May 1962» (dedicada al Festival para la celebración de la consagración de la Catedral de San Miguel, Coventry, mayo de 1962). Publicación de Boosey & Hawkes.

declamadas (tenor o bajo solista) y una reducción de la plantilla orquestal. El modelo rítmico suele evitar patrones modales, con alguna excepción como la que se observa en el primer poema de Owen dentro del *Dies Irae*. En este se reduce la complejidad métrica del movimiento (agrupado en compases irregulares dominados por patrones de siete negras) y se evoca una intención modal más antigua con la elección del compás ternario de 3/4 y la alternancia de valores de blanca y negra en la textura instrumental²³ (fig. 5).



Fig. 5. Modelos trocaicos en *War Requiem* de Britten, cuerda y barítono, cc. 25-30 poema *Bugles sang* (dentro del *Dies Irae*).

Paralelamente, el referente de Britten inspira el planteamiento de Benguerel con soluciones afines como la elección de barítono solo y pequeño conjunto instrumental en los movimientos poéticos; así como un testimonio mínimo de carácter medieval materializado en la declamación onomatopéyica del comienzo de *Ai, la negra barca*. En ella se aplica un modo trocaico camuflado por la inestabilidad del *glissando* y la anacrusa de corchea del compás de 4/8 (fig. 6). La sutileza de Benguerel rescata, como único momento en la poesía de Espriu, el carácter modal del tropo, pero el simbolismo del texto lo dirige hacia un planteamiento más abierto y directamente acorde con las necesidades rítmicas de la poesía.



Fig. 6. Aplicación de la modalidad trocaica en la sucesión negra-corchea. *Ai, la negra barca*, barítono, cc. 547-552.

Texto litúrgico y poesía catalana conforman en el réquiem de Benguerel una unidad indisoluble que el compositor aprovecha para profundizar en las posibilidades expresivas del simbolismo funerario de Espriu, como particular homenaje al poeta. La fusión de dos referencias basadas

²³ Sobre la intención de este tipo de reminiscencia modal próxima al tropo véase Milner 339-40.

en idiomas distintos se integra en la obra bajo un principio de contraste unitario que, lejos de crear confusión, favorece un proceso natural de tensión y distensión apoyado en la textura instrumental y el desarrollo musical de cada movimiento. La posible duda sobre la adecuación de la poesía de Espriu a la naturaleza litúrgica del género es resuelta por Benguerel gracias a una correcta elección de referencias poéticas que, en todo momento, complementan el argumento religioso de la misa de difuntos (Marco 61).

En el apartado del simbolismo, la poesía de Espriu permite a Benguerel crear un contraste estilístico dentro de una estética depurada y ajena a modelos contemporáneos más experimentales. Su marcado sentido dramático rescata el tono litúrgico del género religioso (el texto latino) y lo combina con la poesía de Espriu como contraposición de lo arcaico y lo coetáneo. La meditación existencialista de Espriu, centrada siempre en la muerte, aporta el único elemento de inflexión estilístico en la obra y el lenguaje adopta un grado mayor de atrevimiento en estos movimientos. Benguerel participa en su réquiem de una intención destinada a favorecer la comunicación con el público y próxima a los recursos que había utilizado en su obra anterior *Llibre Vermell*. En palabras del propio compositor:

Este *Réquiem* entraña con mi obra anterior, el *Llibre Vermell*, y ha sido escrito sin concesiones, pero con una voluntad real de comunicación con el público. La época de los experimentos musicales ya se me pasó y he entrado en una nueva etapa de acercamientos entre el compositor y el público que, estoy convencido, beneficiará a ambos. (Benguerel 8)

Esta nueva etapa, de la que habla Benguerel, es calificada por Tomás Marco como sincrética (Marco 163), con la simplicidad de la forma, la textura y la armonía como elementos configuradores del resultado musical. En ella se busca un estilo de síntesis basado en el texto como elemento configurador de la estructura. La influencia serialista de etapas anteriores desaparece en el réquiem ante un resultado estable y próximo al público. Los recursos creativos son numerosos y van siempre dirigidos a enfatizar el simbolismo religioso o existencialista del texto. Se trata de un modelo funeral que, ante todo, debe ser expresivo y que vincula su consecución a una amalgama formal dedicada a la memoria de Espriu. Ante este objetivo, el compositor detalla:

Me encuentro entre los que creen que la música es un vehículo de expresión. Por tanto, participo de la opinión de los románticos que consideraban que el principal acceso a la obra de arte se realiza a través del sentimiento y la expresión y no a partir del intelecto. La música pretendidamente intelectual me resulta fría y distante, la siento lejos de mí y aunque la pudiera admirar desde ciertos aspectos, digamos científicos, estos no son suficientes para hacerme descubrir la belleza o el misterio de la música que se basa en la expresividad y en la voluntad de llegar a las fibras más sensibles del ser humano. Tengo la firme intención de alejarme de lo mecánico, no comprendo la música robotizada. (Marco 177)

La búsqueda de esta finalidad musical justifica en el réquiem de Benguerel el planteamiento de una textura clara e inteligible en su texto latino. Las influencias de modelos anteriores se aprecian en el primer movimiento, *Introito*, en el que se sitúa en la cuerda un canon con voces en *bicinium*²⁴ de evidente influencia renacentista. El *Introito* de la *Missa pro defunctis* de Cristóbal de Morales (1544) o de Tomás Luis de Victoria (1583) participan de este modelo de

²⁴ Nos referimos al procedimiento contrapuntístico de imitación canónica a dos voces (dentro de un resultado de cuatro, con imitaciones dos a dos). Para más información véase Bellingham.

entrada canónica, de herencia vocal motetística, que Benguerel asume como elemento configurador del carácter latino del texto (fig. 7).

Fig. 7. Entradas canónicas. *Rèquiem i Kyrie*, cc. 1-5.

Paralelamente, este recurso es reinterpretado también por Berlioz en su réquiem,²⁵ con una evidente influencia en Benguerel al utilizar la rotación del motivo de apertura del maestro francés (fig. 8).

Fig. 8.1. Motivo inicial del réquiem de Berlioz.

Fig. 8.2. Motivo inicial de Benguerel.

Sin la intención de realizar un análisis exhaustivo de la influencia de los recursos históricos del género en la obra de Benguerel, conviene destacar la asimilación de elementos configuradores de la tradición de la misa de difuntos tales como las escalas de semicorchea que Benguerel personaliza en una sucesión de tono y semitonos (sin ser propiamente una escala octatónica) y que recuerda a giros parecidos del réquiem de Verdi;²⁶ el canon de *Quid sum miser* con ascensos y descensos cromáticos de naturaleza retórica²⁷ o el incipiente *divisi* orquestal de las cuerdas a tres voces como recurso paralelo a las soluciones texturales más contemporáneas de Lutoslawsky o Gubaidulina.²⁸

²⁵ Berlioz, Hector. *Grande Messe des Morts*. 1837.

²⁶ Verdi, Giuseppe. *Misa de Réquiem*. 1874.

²⁷ Reminiscencias del *Passus duriusculus* con descensos cromáticos que van asociados al simbolismo del lamento.

²⁸ Véase *Livre pour orchestre* (1968) de Lutoslawski u *Offertorium* (1980) de Gubaidulina.



Fig. 9. Aplicación del *divisi* canónico en cuerdas. *Lacrimosa*, cc. 1018-1021.

De manera complementaria, estos recursos contextualizan musicalmente el simbolismo poético de los textos de Espriu y muestran al Benguerel más transgresor en cuanto a planteamiento estético se refiere. En el primer poema, *Thànatos*, el compositor establece una textura de canon mantenido sobre una armonía por segundas, a modo de *cluster*, que polariza sobre la nota mi. El tono recitado del barítono presenta figuras de tipo retórico como los saltos de sexta ascendente al final de la pregunta del tercer verso («vell foc?/ viejo fuego?») o de quinta en el noveno («de la mar?/ del mar?»); el *cluster* cromático sobre «salvatge xisicle/ salvaje chillido» (verso 4); el *glissando* para simbolizar la oscuridad de lo profundo «amb la cançó profunda/ o con la canción profunda» (verso 6) o el caos de la prisión «presons on deslliuraves el desig/ cárcel donde libra el deseo» (verso 16). Para terminar con la figura de Dios como esperanza (verso 18) que es enfatizado con un salto de sexta ascendente y la percusión del Gong y la campana. El final del movimiento es un parlando dispuesto sobre una textura canónica de notas mantenidas en la cuerda que polariza sobre sol sostenido en el bajo.²⁹ En este movimiento se aprecian también reminiscencias del tratamiento serial de obras anteriores, con modelos escalísticos dispuestos en organizaciones seriales cromáticas que se extienden en ámbitos de novena. Sin embargo, su función es dirigida por Benguerel hacia la evocación del carácter de *Thànatos* al prescindir de un desarrollo posterior fundamentado en principios seriales.



Fig. 10. Modelo escalístico próximo a la serialización, guitarra, *Thànatos*, cc. 226-228.

²⁹ Jorge de Persia lo vincula a un carácter onomatopéyico (194-95).

Sense cap nom ni símbol (sin ningún nombre ni símbolo) ofrece uno de los modelos más abiertos de la obra. El barítono recita el poema en un *parlando* junto a la textura mantenida de la agrupación camerística que crea un *cluster* y contrasta con el ostinato móvil secuencial de la guitarra (sometido a trasposiciones y en corcheas). La finalidad es completamente textural, la música expresa una atmósfera articulada en cinco repeticiones sobre las que se recita el poema. Los choques de segunda mantenidos a modo de *cluster* recrean la desesperanza de Espriu cuando dice «sense cap nom ni símbol/ sin ningún nombre ni símbolo» (verso 1) y el simbolismo fúnebre del cementerio. La reiteración más aguda de la guitarra aporta el punto de luz del «claror d'abril/ claridad de abril» (verso 9), pero su recurrencia monótona se desvanece como la desesperanza de Espriu «que mor amb mi/ que muere conmigo» (verso 10) al final del movimiento.

En *Ai, la negra barca* Benguerel destaca la onomatopeya con un motivo trocaico sometido a *glissando* como símbolo de inestabilidad y sufrimiento. La textura se desarrolla en bloques contrastantes de cuerda y guitarra, frente a voz y percusión en la onomatopeya inicial que es repetida tres veces en el primer verso y dos en el segundo. Posteriormente se completa todo el conjunto con texturas de *glissando* y golpes de clavo en la percusión para simbolizar el carácter de «*la negra barca*» como elemento funerario de carácter mitológico (la barca de Caronte). La oscuridad de este elemento se redirecciona levemente en la aplicación de una exclamatio en el final de los versos 3 y 6, en el primer caso con intervalo de cuarta disminuida ascendente y en el segundo de sexta (al nombrar el mar de Sinera), para volver al martilleo de clavos (compás 569) y al simbolismo mitológico de la muerte.

Fig. 11. Carácter de declamación onomatopéyico en *Ai, la negra barca*, cc. 547-552.

Díptics de difunts se dispone como poema central del réquiem. Su carácter litúrgico, que obedece a una personalización del memento de difuntos, es resuelto por Benguerel en una de sus texturas más experimentales de la obra. Orquestada solo para voces, la meditación del barítono convive con una textura de voces canónica que, en *divisi* de dos, polarizan una única

nota (comienzan con la). A partir de ello, Benguerel aplica técnicas extendidas (compases 729-734) en el verso «fines boires que deixen — mès tendra, molt rentada/ finas nieblas dejant más tierna, muy lavada», para mantener el proceso de reiteración motívica hasta el final (agilizado en semicorcheas en la zona central, para acabar con la textura mantenida de la voz con la polaridad mi en el bajo y el choque de séptima con las soprano). El resultado imita el carácter de la letanía murmurada del memento, como parte final del ofertorio, que Benguerel recrea sobre la meditación del recuerdo y el silencio de la muerte de Espriu.

Espera y Vinc a la nua se articulan como movimientos posteriores al *Dies Irae*. La primera de ellas ofrece un marcado carácter procesional apoyado en la pedal en *pizzicato* de contrabajo y violín segundo sobre la nota si y la arpegiación (con sonoridad de *cluster* en los graves) en el resto de la cuerda y la guitarra. El ostinato de esta sucesión se repite hasta los dos últimos versos que recuperan el carácter recitado del barítono con el acompañamiento del violín primero. En este final, Benguerel reitera tres veces «però jo» como elemento de angustia de aquel que ve llegar la muerte sin esperarla («Però jo, que esperava aquest dia, - vet aquí que sóc mort/ mas yo, que este dia aguardaba, he aquí que estoy muerto»).



Fig. 12. Reiteración enfática en *Espera*, barítono, cc.1106-1109.

Frente a la desesperación de la muerte no aceptada, *Vinc a la nua*, ofrece una textura clara que empieza con modelos que recuerdan a los procedimientos medievales del hoquetus. El tratamiento de la instrumentación es de naturaleza coral y los versos finales muestran una recurrencia en el intervalo re- si bemol de la voz («M' allunyo d' una pols enlairada/ me alejo del polvo que se levanta») como elemento de angustia (necesita alejarse) de la muerte simbolizada en el polvo (polvo eres y en polvo de convertirás. Génesis 3: 19).

Finalmente, la *Dansa grotesca de la mort*, ofrece el último referente poético de Espriu con una sorprendente elección, por parte de Benguerel, al situar la simbología del aquelarre y la danza de la muerte medieval entre el *Agnus Dei* y el *Aeterna*. La antítesis argumental es tan grande que podríamos pensar que el compositor busca intencionadamente un final sarcástico que parodia la muerte y, lejos de lamentarla, la contempla en actitud de burla. El paralelismo de este movimiento con la sección final (fragmento 22) del *Llibre Vermell* (1987)³⁰ podría justificar esta decisión. Concretamente, tres años antes de la composición del réquiem, Benguerel escribe su reinterpretación del manuscrito de Montserrat que incluye como danza final el virelay *Ad mortem festinamus*. En ella cita expresamente la melodía medieval y rememora el carácter de una de las danzas de la muerte más antiguas³¹ con la finalidad de vincular la estética contemporánea con la reinterpretación de una música del pasado (Marco 176). El paralelismo de ambas obras dedicadas a la muerte resulta evidente, de hecho, comparten una simbología funeral de carácter sarcástico y un modelo musical fundamentado

³⁰ Para ampliar sobre la obra véase Rodríguez 119-159.

³¹ *Ad Mortem festinamus* constituye la versión musicada más antigua que se conoce de la Danza de la Muerte. Es una monodía incluida en el folio 26v del *Llibre Vermell de Montserrat* (finales siglo XIV). Su argumento se centra en la universalidad de la muerte. Ofrece un diálogo en verso con la personalización alegórica de la Muerte, como esqueleto humano, que llama a personas de distinta condición social o personal para bailar alrededor de una tumba. Benguerel utiliza la transcripción de Anglés 78.

en la simplicidad melódica (175). Sin embargo, en la *Dansa grotesca de la mort* se suprime el referente de la cita medieval³² y se desarrolla el tono funeral del poema de Espriu bajo la perspectiva de un nuevo contexto más próximo a la realidad que vive Benguerel.

El resultado muestra un conjunto de elementos destinados a enfatizar la simbología medieval con recursos que recuerdan a obras representativas de este repertorio como *Danza Macabra* de Saint Saens (1874), *Totentanz* de Liszt (1849) o *Black Angels* de Crumb (1970). Pese a la ausencia de la cita, que en el caso de las referencias anteriores es el *Dies Irae* de la misa de réquiem tridentina, la *Dansa grotesca de la mort* ofrece recursos paralelos al modelo de Saint-Saens como los doce toques iniciales en cuerda, percusión y finalmente también en la voz (los cuatro últimos pulsos) como referencia a la media noche (las doce campanadas que Saint-Saens sitúa en la reiteración de la nota re del arpa). Este elemento es reinterpretado por Benguerel en una instrumentación de percusión con madera (claves y tom-tom) y cuerdas que trata de enfatizar el carácter del golpe y el dolor del verso de Espriu («Et vas Parant, vell dolor»/ te vas parando viejo dolor).

Tom tom di legno

Perc 1

mp
Claves

Perc 2

mp

Baritone

mp Et vas pa - rant, vell do - lor.

Cello

mp

CB

mp

Fig. 13. *Dansa grotesca de la mort*, cc. 1635-38. Doce golpes como analogía a la medianoche.

A partir de este elemento, Benguerel utiliza saltos de intervalos disminuidos (tritonos y séptimas disminuidas, también frecuentes en el modelo de Saint-Saens) para crear la inestabilidad derivada de términos que sugieren angustia como dolor (c. 1638, vell dolor) o guadaña (c. 1640, dalla); escalas descendentes pentatónicas (c. 1653-54, Requincalla de falsos plors/ retahilas de llantos falsos) como parodia a las plañideras y pasajes de inestabilidad rítmica por superposición (c. 1665, la baralla/ la pelea) que recuerdan a ejemplos texturales del *Llibre Vermell*. El resultado es un modelo que personaliza el referente medieval de la danza y dirige la reflexión de Espriu hacia la estructura final del réquiem que busca el descanso, al igual que Espriu en el poema, con la llegada de la muerte.

³² Sacada de la transcripción de Anglés.

4. Conclusiones

Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu refleja la madurez estilística de un compositor influenciado por la estética religiosa de obras anteriores como el *Llibre Vermell*. La claridad de su estructura se articula sobre un planteamiento litúrgico tridentino que mantiene el gusto por la cita medieval y que, en esta ocasión, es dirigido sobre la referencia poética de Espriu.

El contraste religioso y profano configura una posibilidad creativa que Benguerel desarrolla sobre un resultado de grandes dimensiones que busca la inteligibilidad con el público como finalidad principal. En su necesidad de “reconciliación” estilística, el compositor expone un lenguaje claro y ajeno a la descomposición sonora y tonal de etapas anteriores serialistas, por ello, los poemas de Espriu le permiten crear un punto de inflexión musical en el que el simbolismo de la muerte se representa en una declamación masculina acompañada por un conjunto instrumental de menor dimensión.

Los distintos recursos musicales que Benguerel presenta en estos movimientos permiten afianzar la simbología del texto y destacar tres ideas principales sobre la muerte y Espriu: el carácter funeral como pérdida histórica (asociado tanto al fallecimiento como a la memoria del exilio y la posguerra), la ensoñación de naturaleza mitológica y estética barroca (la barca de Caronte) y la muerte como necesidad espiritual y religiosa (próxima al simbolismo bíblico de Espriu). Todo ello concretado sobre una obra conmemorativa que mantiene la plegaria, como dolor por la muerte de Espriu, y recupera el recuerdo del poeta como testigo de un pensamiento funeral teológico, político y creativo.

Con la finalización de este réquiem, Benguerel mantiene la pervivencia de un género religioso de carácter litúrgico que vincula su dramatismo a un continuo diálogo dirigido al público. El riguroso tratamiento del texto y la cuidada aplicación de recursos musicales con finalidad expresiva refuerza la intencionalidad descriptiva en una obra que mantiene la reminiscencia de la onomatopeya, el recitado, la variabilidad textural del *divisi* (como elemento de inestabilidad), los recursos retóricos de la muerte (como el *passus duriusculus*, los saltos de disminuida o las *interrogatio*) y la finalidad descriptiva-programática de una música dirigida por la necesidad expresiva de Espriu. La adecuación de la poesía al texto latino personaliza el género y permite conocer a un Benguerel intimista y cercano a los recuerdos de Espriu y de su padre. Su estudio e interpretación constituye pues una referencia obligada en el repertorio del género del siglo XX.

Referencias

- Anglés, Higinio. “El *Llibre Vermell* de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV”. *Anuario Musical: Revista de Musicología del CSIC*, n.º 10, 1955, pp. 45-78, <https://search.proquest.com/docview/1300386471/fulltextPDF/22BB4F6C4AB543B6PQ/1?accountid=14542>. Acceso 16 marzo 2021.
- Bellingham, Bruce A. “Bicinium”. *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03041>. Acceso 16 marzo 2021.
- Benguerel, Xavier. *Memorias 1905-40*. Barcelona: Alfaguara, 1971.
- Benguerel, Xavier. *Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu*. Barcelona: Boileau, 2007.
- Britten, Benjamin. *Britten on Music*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Busquets i Grabulosa, Lluís. *Xavier Benguerel, la màscara i el mirall*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.

Cortés Orts, Carles. *La huella del exilio en la narrativa de Xavier Benguerel (Francia 1939, Chile 1940-1952)*. Alicante: Universidad de Alicante, 2017.

Delor i Muns, Rosa M.^a. “Mrs. Death o el llibre de la generació maleïda”. *Els Marges: Revista de Llengua i Literatura*, n.º 34, 1986, pp. 37-60, <https://www.raco.cat/index.php/Marges/article/view/108874/0>. Acceso 5 marzo 2021.

Delor i Muns, Rosa M.^a. “Per al llibre de salms d'aquells vells cecs, de Salvador Espriu”. *Salvador Espriu o “El cercle obsessiu de les coses”*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, pp. 172-201.

Delor i Muns, Rosa M.^a. *La mort com a intercanvi simbòlic. Bartomeu Rosselló- Pòrcel i Salvador Espriu: diàleg intertextual (1934-1984)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993.

Delor i Muns, Rosa M.^a. “Espribarderiu”. *Salvador Espriu: Algunes cartes i estudis sobre la seva obra*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, pp. 29-48.

Delor i Muns, Rosa M.^a. “Fonts dantesques a l'obra de Salvador Espriu”. *Llengua I Literatura*, octubre, 1998, pp. 311-40, <https://www.raco.cat/index.php/LlenguaLiteratura/article/view/21826>. Acceso 6 febrero 2021.

Espriu, Salvador. *El caminant i el mur*. Barcelona: Edicions 62, 1976.

Fons Xavier Benguerel i Llobet. *Inventari de Recepció de fons*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya (Secció de Manuscrits), 2015.

Gamón Fielding, Electra. “Memoria, paisaje y mito: resistencia performativa en la poesía de Salvador Espriu”. *Confluencia*, vol. 33, n.º 1, 2017, pp. 104-117, https://www.jstor.org/stable/26529291?seq=1#metadata_info_tab_contents. Acceso 5 marzo 2021.

Jou, David, et al. “En el centenario de Salvador Espriu”. *El Ciervo*, n.º 742, mayo-julio, 2013, pp. 48-50, <https://www.jstor.org/stable/43504068>. Acceso 10 febrero 2021.

Jungmann, Josef A. *Breve historia de la misa*. Barcelona: Centro de Pastoral Litúrgica, 2006.

Malé, Jordi: “Les flors del mal a Les cançons d'Ariadna. Baudelaire i Espriu”. *Indesinenter*, n.º 4, 2009, pp. 105-132.

Manent, Marià, et al. “Salvador Espriu: El que no quiso ser llamado poeta”. *El Ciervo*, año 34, n.º 408/409, febrero-marzo, 1985, pp. 5-12, <https://www.jstor.org/stable/40813869>. Acceso 10 febrero 2021.

Marco, Tomás. *Xavier Benguerel. Una trayectoria compositiva*. Madrid: ICCMU, 2011.

Mas López, Jordi. “Per al llibre de salms d'aquests vells cecs: els haikus encadenats de Salvador Espriu”. *Els Marges*, n.º 111, 2017, pp. 58-76.

Méndez Rubio, Antonio. “Por la humilde aventura. Crítica y crisis en la lírica temprana de Salvador Espriu”. *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 4, 2018, pp. 86-98.

Milner, Anthony. *The Choral Music. The Britten Companion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Miralles, Carles. *Sobre Espriu*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013.

Nikolaeva, Olga. “Salvador Espriu, autor de *Les Cançons d'Ariadna*, gran poeta catalán del siglo XX. Temas y Formas hispánicas: arte, cultura y sociedad”. *Biadig*, n.º 28, 2015, pp. 295-308.

Parera i Rodríguez, Caterina. *Xavier Benguerel i Llobet. Obra novel-lística de la primera etapa (1929-1953)*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Facultat de Filología, 2007.

Persia, Jorge. *Xavier Benguerel. Búsqueda e intuición*. Madrid: Fundación Autor, 2006.

Prats, Antoni. “La fidelitat als orígens en la poesia de Salvador Espriu”. *Salvador Espriu: Algunes cartes i estudis sobre la seva obra*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1995.

Rodríguez Picó, Jesús. *Xavier Benguerel. Obra y estilo*. Barcelona: Idea Books, 2001.

Veny Mesquida, Joan Ramon. *Edició crítica i anotada amb estudi introductori. Cementiri de Sinera, Les hores, Mrs. Death*. Barcelona: CDESE/Edicions 62, 2003.



**ANTJE DREYER, *LA REVISTA MUSICAL ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 1920 ENTRE TRADICIÓN E INNOVACIÓN. CONSIDERACIONES SEMIÓTICAS, CONTEXTUALES Y GENÉRICAS*
(MADRID, IBEROAMERICANA-VERVUERT, 2022, 816 PP.)**

Enrique Encabo
Universidad de Murcia

Fecha de recepción: 01/09/2022
Fecha de aceptación: 11/01/2023

Muy plausible resulta la publicación por parte de la editorial Iberoamericana-Vervuert del estudio de Antje Dreyer sobre la revista musical española. Espectáculo en franca decadencia desde los años ochenta del siglo pasado —la televisión pública trató, infructuosamente, de revitalizar su popularidad a través de los programas *La comedia musical española* (1984-1985) y *La revista* (1996)— el recuerdo del mismo es, para los conocedores, el de la revista de los años treinta en adelante, a partir de la conceptualización de Celia Gámez y su «Gran compañía de revistas» y de la labor del empresario Matías Colsada. Sin embargo, Dreyer se ocupa en este texto de un momento anterior, el de los efervescentes años veinte, época en la que el teatro en España sigue siendo uno de lo más nutridos de Europa: como Serge Salaün afirma a propósito del inicio del siglo XX, «ningún otro país dispone de tantos autores, compositores, actores, salas, tropas, estrenos. En ningún otro país, por ejemplo, hay centenares de teatros que dan entre cuatro y siete funciones diarias» (Salaün, Ricci y Salgues 9).

La autora delimita desde el inicio del escrito su objetivo: «examinar la generación de significado en las obras, su situación en el contexto sociocultural y político y su vigencia como género músico-teatral en un momento determinado de los años veinte» (Dreyer 9). Para ello, partiendo de diversas aportaciones teóricas —entre las que destacan los postulados de la Semiótica y los Nuevos Historicismos— y de una cuidada revisión de toda la bibliografía anterior sobre la revista musical española, Dreyer ofrece una nueva visión deteniéndose exhaustivamente en cinco revistas estrenadas a finales de esta década: *Las castigadoras*, *Las cariñosas*, *El sobre verde*, *La orgía dorada* y *En plena locura* (obra de la que procede la portada del libro, una fotografía del número «La voluptuosidad» de dicha revista). Esto le permite un análisis preciso y profundo al tiempo que diferenciarse de otros estudios existentes sobre la revista musical que abarcan el género desde un punto de vista mucho más extenso (Dreyer 13).

Dividido en siete capítulos (a los que hay que sumar la bibliografía y los anexos), el primero de ellos es una introducción al tema que da paso al segundo, caracterizado por una revisión bibliográfica y una perspectiva histórica sobre la génesis de la revista musical española y su lugar dentro de la tradición escénica. En el tercero se describen profusamente los criterios metodológicos y las teorías que sirven de sustento al análisis, todo ello al servicio del cuarto, en el que se lleva a cabo el estudio pormenorizado de las cinco revistas musicales anteriormente

mencionadas, atendiendo tanto a los procesos de creación como de producción así como al libreto, a las músicas y a la puesta en escena. Merece la pena destacar el esfuerzo por emplear un esquema similar en cuanto a subdivisión de epígrafes para el análisis de cada una de las revistas, lo que facilita la lectura y comprensión del tema. En el quinto capítulo se contextualiza la revista musical (algo ya muy presente en el capítulo cuarto) en su momento, esto es, los contradictorios años veinte en España, una época marcada por la influencia de las modas foráneas pero en la que a su vez se mantiene y perpetua una imagen casticista del país, intencionadamente exportable más allá de las fronteras. En el siguiente capítulo se aborda la siempre conflictiva cuestión del «género» para, ya en el último, llegar a una serie de reflexiones y conclusiones acerca del valor de la revista musical española, tanto por la importancia de este tipo de espectáculo en su momento como por la trascendencia y la cantidad de información que nos aporta hoy en día.

El libro abre nuevas e interesantes líneas de investigación dado lo minucioso del estudio y su extensión (816 páginas). El trabajo parte de fuentes primarias y, teniendo en cuenta el carácter intermedial (o plurimedial) de la revista, atiende al texto, la música y el espectáculo (o dimensión visual). Como Dreyer afirma, es por este carácter intermedial de la revista por el que la aproximación a la misma «implica la necesidad tanto de analizar las funciones de los diferentes medios integrados como de examinar el alcance ideológico y la función social de las obras» (12). Cumpliendo con esta intención, además de los provechosos datos que aporta, la autora trata de deconstruir ciertos tópicos existentes en torno al género, especialmente en lo referido al libreto —que tradicionalmente ha sido concebido como mera excusa para la intercalación de números musicales, y, por tanto, también exento de valor artístico— que Dreyer analiza desde un punto de vista narratológico y dramatúrgico. Precisamente es en el libreto donde encuentra más claramente esas tensiones entre tradición e innovación que anticipa en el título y que igualmente se ofrecen al estudiar las músicas, en las que encontramos los ritmos «contaminados» que Dreyer emparenta acertadamente con la moda del cine pero que, sin embargo, tienen mucho más que ver con la escena del cuplé, todavía hegemónica en los años veinte (Encabo 28-35). En efecto, las más célebres cupletistas popularizan en esta década la machicha, la rumba, el fox-trot o el charlestón no solo sobre las tablas, sino a través de grabaciones discográficas. Las relaciones entre el cuplé y la revista no acaban aquí sino que, en tres de las obras estudiadas en el libro, se da el fenómeno de un número musical (un cuplé en toda regla, salvo por la alternancia de la vedette con las vicetipes en el canto) que sobrevive al olvido general de la obra: el «Chotis de las taquimecas» (*Las castigadoras*), el chotis «La Lola» (*Las cariñosas*) y «Soldadito español» (*La orgía dorada*), mostrando los trasvases y negociaciones entre diversas fórmulas escénicas en la época y posteriormente.

El cuplé y la revista también comparten la más que notable erotización de la cultura a comienzos del siglo XX en España, desde la «sicalipsis» de la primera década hasta la «ola verde» de los años veinte, cuya magnitud obligaría a la otrora permisiva dictadura de Primo de Rivera a perseguir y censurar los productos culturales de carácter erótico o abiertamente pornográfico. Sin embargo, aún con este destacado protagonismo, este tipo de manifestaciones han merecido escasa atención por parte de los análisis académicos, a pesar de que autores como Tim Ederson (2002) consideren imprescindible el estudio de la cultura popular en sus aspectos más jocosos y triviales. Este voluntario olvido se ha producido en nuestro país a pesar de la presencia de elementos impudicos y transgresores en la dieciochesca tonadilla escénica, la moda del flamenquismo, el teatro por horas —observable en obras como *La gatita blanca* (1905)—, la opereta —en la que encontramos un clarísimo ejemplo en *La corte de Faraón* (1910)— y, por supuesto, el cuplé y la revista. En estos dos artefactos culturales encontramos,

con mayor énfasis, el protagonismo otorgado al cuerpo femenino que hoy comprendemos desde perspectivas analíticas contrarias y, sin embargo, complementarias: este reclamo erótico puede entenderse tanto como cosificación de la mujer al servicio del placer de la mirada voyerista del hombre, como desde el empoderamiento de una mujer que reclama modernidad y libertad sexual. Un juego de tensiones ofrecido a través de la música, el baile, la interpretación y los dobles sentidos presentes en los libretos, y consumido satisfactoriamente por un público entre en el que, contrariamente a lo que a menudo se piensa, también figuraban y aplaudían mujeres. Una doble moral al servicio de la diversión, el ocio y el espectáculo, y en cuya atmósfera subyacen aspectos —a punto de eclosionar— tan elocuentes como la consideración en la esfera pública de la mujer más allá de su concepción como «ángel de hogar», el divorcio, el aborto o el voto femenino.

Todo ello está presente en el volumen de Dreyer, que cumple con las expectativas generadas desde su título, pues en el texto en todo momento se manifiesta la tensión entre tradición y anhelo de modernidad propia de los años veinte (que, del mismo modo, tendrá su correlato en la denominada Generación del 27). La imagen del país (una España «de pandereta», tan plácida para la dictadura —o *dictablanda*— de Primo de Rivera) a través de tópicos y ritmos característicos convive con el cosmopolitismo, también construido a base de estereotipos y clichés —así en las palabras de «La Tentación», de *En plena locura*: «velocidad, casamientos que duran días, charlestón, jazz-band, estridencias, aeroplanos, cocaína» o, en otras palabras, «la vida de hoy» (Dreyer 395)—, que buena parte del público solo conoce por lo que se le ofrece en este tipo de teatro popular. Aún más: a partir del análisis de los personajes, Dreyer cuestiona la revista como espacio destinado exclusivamente a la exhibición del cuerpo femenino. Si bien esta es característica propia del género (observable en la «figura escultural» de la vedette, o en los números destinados a las vicetipes, con mucha gracia y poca ropa), la autora analiza cómo en la presentación de los personajes femeninos se muestran modelos alternativos de mujer —lo que hoy llamaríamos «mujeres empoderadas»— algo también observado en la escena del cuplé por Isabel Clúa (2016). Ciento es que estas figuras femeninas al margen de la norma y su representación en muchas ocasiones están destinadas a la comicidad, pero no lo es menos que para que se produzca el efecto paródico es necesario que la audiencia conozca el referente aludido. Todo ello es estudiado por la autora, que a través de su aproximación observa en la revista musical española cuestiones como la emancipación de la mujer y su incorporación al trabajo fuera del hogar, el auge de los movimientos feministas en la época, y la atracción por esa «mujer moderna» que se peina, maquilla y viste de manera distintiva, signos que, lejos de ser un mero ornamento, denotan una actitud vital diferente.

La revista musical española es un producto artístico destinado al entretenimiento. Su amplia popularidad la convierte en un artefacto cultural y artístico que, consciente o inconscientemente, vehicula todo un sistema de ideas y valores. Como en otras ocasiones hemos defendido, los géneros considerados frívolos distan mucho de una presunta intrascendencia y ausencia de valor; precisamente la aceptación y el goce por parte de amplias audiencias nos proporcionan mucha más información sobre las sociedades que los consumen que otras obras comprendidas como pertenecientes a la «alta cultura». Compartiendo con el cuplé la velocidad de la vida moderna y el protagonismo de la música y el baile como sistemas de signos con alto impacto emocional, la intertextualidad o transtextualidad que predomina en la revista ofrece, como queda subrayado en el volumen, importante información sobre, entre otros aspectos, «los discursos en los años 20 que atañen al papel de la mujer, a la concepción de lo moderno, a la construcción imaginaria de España y a la posición de España ante el extranjero» (Dreyer 452).

Estos y otros muchos aspectos son ofrecidos en el presente libro que, sin duda, será de gran utilidad para todos aquellos estudiosos de la época (y no sólo, pues muchas de las tensiones presentadas y analizadas son heredadas de los años anteriores y tendrán su correlato en los posteriores) que pretendan conocer la rica y poliédrica realidad cultural, social y artística de los «locos» (también en España) años veinte.

Referencias

- Clúa, Isabel. *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Barcelona: Icaria, 2016.
- Dreyer, Antje. *La revista musical española de los años 1920 entre tradición e innovación. Consideraciones semióticas, contextuales y genéricas*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2022.
- Edensor, Tim. *National Identity. Popular Culture and Everyday Life*. Oxford: Berg, 2002.
- Encabo, Enrique (ed.). *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid: ICCMU, 2019.
- Salaün, Serge, et al., eds. *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid: Fundamentos, 2005.

