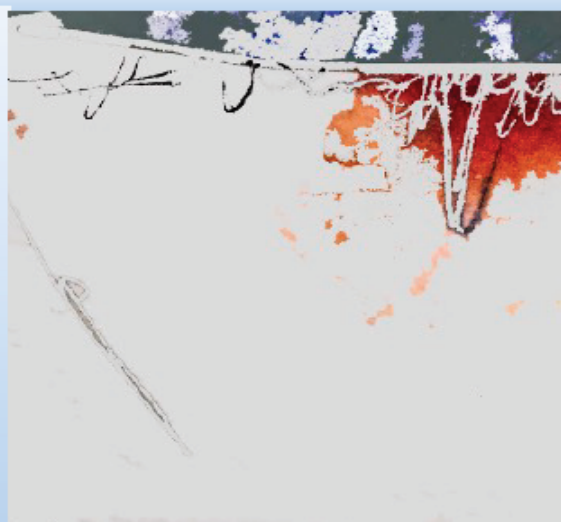


Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2022

8

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

Dirección Web: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

DOI: <https://doi.org/10.7203/itamar.8.1587>

© *Edición autorizada para todos los países a:*
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

e-ISSN: 2386-8260

ISSN: 1889-1713

Depósito Legal: V-4786-2008



Esta obra está bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0.

EQUIPO EDITORIAL

PRESIDENCIA DE HONOR

Edgar Morin. Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

DIRECCIÓN

Jesús Alcolea Banegas (Universitat de València)

Vicente Manuel Claramonte Sanz (Universitat de València)

Rosa Iniesta Masmano (Universitat de València)

Rosa M^a Rodríguez Hernández (Universitat de València)

CONSEJO EDITORIAL

Jesús Alcolea Banegas (Universitat de València)

José Manuel Barrueco Cruz (Universitat de València)

Javiera Paz Bobadilla Palacios (Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile)

Vicente Manuel Claramonte Sanz (Universitat de València)

Rosa Iniesta Masmano (Universitat de València)

Rubén Riera (Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador)

Rosa M^a Rodríguez Hernández (Universitat de València)

CONSEJO ASESOR

Rosario Álvarez (Universidad de La Laguna, Tenerife, España)

Alfredo Aracil (Universidad Autónoma de Madrid, España)

Leticia Armijo (ComuArte)

Xoan Manuel Carreira (Mundoclasico)

Pierre Albert Castanet (Université de Rouen; Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France)

Giusy Caruso (Università di Ghent, Belgio)

Olga Celda Real (King's College London. University of London, Reino Unido)

Manuela Cortés García (Universidad de Granada, España)

Nicolas Darbon (Aix-Marseille Université; Millénaire III éditions; APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France)

Cristobal De Ferrari (Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile)

Román de la Calle (Universitat de València, España)

Christine Esclapez (Aix-Marseille Université, France)

Reynaldo Fernández Manzano (Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España)

Antonio Gallego (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España)

Loenella Grasso Caprioli (RAMI, Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia; Coservatorio di Brescia)

Anna Maria Ioannoni Fiore (RAMI, Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia; Conservatorio di Pescara, Italia)

Adina Izarra (Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador)

Pilar Jurado (Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED, España)

Jean-Louis Le Moigne (CNRS, Paris; APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France)

María del Coral Morales-Villar (Universidad de Granada, España)

Yván Nommick (Universidad de Montpellier 3, Francia)

Juan Bernardo Pineda Pérez (Universidad de Zaragoza, España; Kocaeli Universitesi y Sakarya Universitesi de Turquía; International Dance Council, UNESCO)

Carmen Cecilia Piñero Gil (IUEM/UAM; ComuArte)

Antoni Pizà (Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos)

Dolores Flovia Rodríguez Cordero (Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba)

Leonardo Rodríguez Zoya (Comunidad de Pensamiento Complejo; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina; Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Pepe Romero (Universidad Politécnica de Valencia, España)

Ramón Sánchez Ochoa (Conservatorio Profesional de Música de Torrent, España)

Cristina Sobrino Ducay (Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España)

José M^a Sánchez-Verdú (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España; Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf)

José Luis Solana (Universidad de Jaén; Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, España)

Álvaro Zaldívar Gracia (Real Academia de Bellas Artes de Murcia, Madrid, Zaragoza y Extremadura, España)

Portada: *Soledad*, Bocetos de Mujer
Leticia Arrametapongsa

Apoyo a la gestión editorial
Culturapedia. Comunicación, formación y gestión cultural

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Jaén, España
Argentina



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Universidad de Buenos Aires,



Université de Rouen (Francia)
Francia



Aix-Marseille Université,



Conservatorio Nacional Superior de París,
Francia



CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Argentina



Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y
Técnicas (CONICET) de Argentina



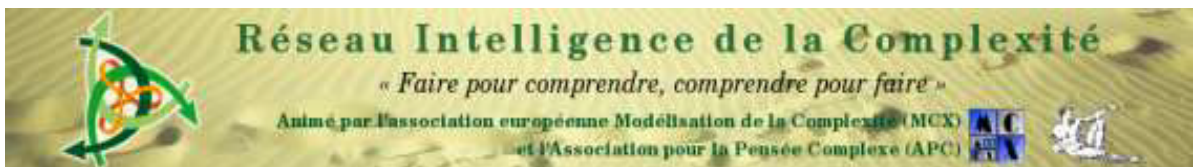
Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo,
Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris



Colectivo de Mujeres en la Música.
Coordinadora Internacional de
Mujeres en el Arte, ComuArte



MadWomanFest



RAMI - associazione per la
Ricerca Artistica Musicale in Italia

Universidad de Zaragoza, España



Departamento de
Expresión Musical,
Plástica y Corporal

Universidad Zaragoza

King's College London,
United Kingdom

Universidad de las Artes de
Guayaquil, Ecuador



Universidad
de las Artes

Federación Nacional de Estudiantes de Música,
España

Conseil International de la
danse. UNESCO





NORMAS DE EDICIÓN

ITAMAR es una publicación de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, de la Universitat de València (España), de periodicidad anual, orientada principalmente a la divulgación de trabajos sobre investigación musical y sus relaciones con el resto de las Artes, la Ciencia y la Filosofía.

ITAMAR cuenta, además, con espacios de contenido variable denominados Territorios. En dichos espacios, la revista acoge trabajos comentados de creación artística, artículos de doctorandos, así como reseñas de libros, CDs, eventos y reflexiones sobre educación.

Indexación

ITAMAR aparece en los siguientes directorios, catálogos e índices:

Bases de datos analíticas

- CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas-EC3)
- DICE ((Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales, CSIC-ANECA)
- Google Scholar
- MIAR ((Matriz de Información para la Evaluación de Revistas)
- RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades)

Bases de datos de sumarios

- BASE (Bielefeld Academic Search Engine)
- Dialnet (Universidad de La Rioja)

Bases de datos especializadas

- BIME (Bibliografía Musical Española)
- RILM (Répertoire International de Littérature Musicale)

Portales de revistas científicas

- Latindex (Universidad Nacional Autónoma de México)

Catálogos electrónicos

- Catálogo colectivo de publicaciones periódicas (Biblioteca Nacional)
- REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias Españolas)
- Worldcat (Online Computer Library Center)

Otras bases de datos

- ISOC (CSIC)
- ÍndICES-CSIC (Base de datos bibliográficas del CSIC)

Criterios y proceso de evaluación por pares de *ITAMAR*

Sistema doble de "jueces ciegos" o sistema de revisión por pares.

Las contribuciones que se presenten a *ITAMAR* deberán ser informadas favorablemente por dos revisores externos adjudicados por el Comité Editorial de manera anónima (conocido como sistema doble de "jueces ciegos" o sistema de revisión por pares).

La selección de los revisores externos se realizará en función de los méritos académicos, curriculum vitae docente y experiencia profesional.

Los revisores externos seguirán un protocolo de evaluación externa elaborado por el Consejo Editorial de la Revista *ITAMAR*.

Dicho Protocolo de Evaluación contendrá una serie de descriptores a efectos de motivar la aceptación-rechazo de los originales. En concreto se valorará:

- Originalidad de la obra
- Interés y pertinencia de la temática abordada
- Presentación de una hipótesis o problema de investigación claros
- Relevancia y significación del estudio
- Metodología y sistemas operativos del trabajo
- Contraste de resultados

Si los dos revisores no llegaran a una posición unánime, se designará un tercer revisor externo entre el listado de revisores aceptados por el Consejo Editorial.

Aquellos artículos que cumplan las normas de recepción y aceptación y observen las notas de rigor, claridad, metodología y originalidad serán seleccionados –tras su visto bueno por el Consejo Editorial- para su publicación.

ITAMAR no se identifica necesariamente con los contenidos de los artículos publicados, que son responsabilidad exclusiva de los autores. Tampoco se responsabiliza de las erratas contenidas en los documentos originales remitidos por los/as autores.

Proceso de dictamen

1. La recepción de un trabajo no implica ningún compromiso de publicación por parte de *ITAMAR*. El Consejo Científico procederá a la selección de los trabajos de acuerdo con los criterios formales y de contenido de esta publicación.

2. Los originales serán sometidos a evaluación externa por parte de especialistas en la materia. Posteriormente, el Consejo de Redacción decidirá si procede o no su publicación, notificándoselo a los autores.

3. Los originales recibidos no serán devueltos.

4. Los autores de trabajos, solicitados o no solicitados expresamente, que sean publicados, no recibirán ninguna retribución económica.

Información para los autores

La fecha límite de recepción es el 30 de mayo. El comité editorial realiza una preselección y comunica sus resultados a los autores. El resultado del arbitraje interno y externo se comunica a los autores en el plazo de dos meses, a partir de su recepción. En caso de que un evaluador haga sugerencias al autor, este contará con 30 días para aplicar los cambios solicitados. Los números definitivos aparecen en septiembre.

Presentación de originales

1. Se aceptarán trabajos en castellano, francés, inglés, italiano, portugués y valenciano.

2. Los trabajos, escritos con fuente de tamaño de 12 puntos (10 para las notas al pie), en fuente Georgia, interlineado sencillo, no sobrepasarán –una vez impresos- las treinta páginas tamaño DIN A4, por una sola cara. Los márgenes globales de 2'5 a 3 cm (Normal). En formato Word u otro compatible con Windows. Para el envío de originales, y su posterior proceso de revisión, la revista utiliza la plataforma de gestión editorial Open Journal System (OJS), con acceso por la página web de la revista:

<https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

3. Cada trabajo deberá incluir, en hoja aparte, el **título** que no puede superar la extensión máxima de doce palabras. Un **resumen** de este no superior a 200 palabras y, las **palabras clave**, entre tres y cinco, que representen los conceptos fundamentales del trabajo. El título, el resumen y las palabras clave se presentarán en el idioma del artículo y en inglés.

4. Todas las páginas deberán estar numeradas, incluyendo bibliografía, gráficos, tablas, etc.

5. Las ilustraciones y ejemplos musicales deberán incluirse en el texto y ser enviados también aparte en formato jpg. Irán debidamente numerados y acompañados de su correspondiente leyenda o pie para su identificación, indicándose también su lugar aproximado en el texto.

6. Los permisos para publicar cualquier tipo de imagen o documentación deberán haber sido previamente solicitados y concedidos al autor, el cual asumirá las responsabilidades civiles que puedan derivarse en caso de utilización indebida de la imagen o documentación publicada.

7. La corrección de pruebas se hará cotejando con el original, sin corregir el estilo usado por los autores. No se admitirán variaciones significativas ni adiciones en el texto.

8. Los datos de la persona autora deben indicarse durante el proceso de envío de originales por medio del OJS e incluye, de manera obligatoria, lo siguiente: Nombre y apellidos; identificador personal ORCID (Quienes carezcan de él deben

ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte

Nº 8, 2022 e-ISSN: 2386-8260, ISSN: 1889-1713

Universitat de València (España)

registrarse gratuitamente en <http://orcid.org>); filiación institucional o lugar de trabajo; dirección postal completa, teléfono de contacto y correo electrónico.

9. En atención a una correcta observancia de buenas prácticas en igualdad de género, se insta a los autores de las propuestas de artículos y demás colaboraciones al empleo de un lenguaje inclusivo y a la identificación íntegra de género de los responsables de sus fuentes y referencias bibliográficas, así como a la discusión de la dimensión de género que puedan presentar los datos de origen de la investigación (en los trabajos que así lo requieran), en el caso de que existieran sesgos cuantitativos o cualitativos en su obtención y análisis.

La revista informará sobre si los datos de origen de la investigación tienen en cuenta el sexo, y estos aparecen reflejados adecuadamente con el fin de permitir la identificación de posibles diferencias.

10. El manuscrito que se entregue por medio del OJS deberá garantizar el anonimato en el proceso de evaluación por pares ciegos y no podrá ir firmado. El manuscrito –en documento Word o equivalente, nunca pdf– deberá ir encabezado por el título, el resumen y las palabras clave, todo ello en el idioma del artículo e inglés. Los artículos que no se ajusten rigurosamente a estas características –así como a las normas de citación que se expresan más adelante– serán devueltos a las personas autoras para su nuevo envío y no se considerarán introducidos en el proceso de revisión.

Referencias bibliográficas

1. Las citas a lo largo del texto se pondrán entre comillas y sin cursiva. Cuando las citas tengan cien palabras o más se colocarán, sin comillas ni cursivas, en un párrafo aparte que se diferenciará del resto del texto por una sangría por la izquierda (2,5) y un tamaño de letra de 11.
2. Las notas deberán incluirse al pie de página, numeradas consecutivamente, en Georgia 10. Al final de cada artículo se incluirá una lista con las referencias bibliográficas, ordenadas alfabéticamente, con las publicaciones que se citen al pie de página. El equipo editorial de *Itamar* facilita el siguiente enlace para ayudar a que los investigadores/as citen adecuadamente. Consulta: **Manual de estilo Chicago (17.ª edición)**, siguiendo el sistema de notas al pie de página y bibliografía. https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html
3. A lo largo del texto, los **superíndices** se deben poner siempre delante de los signos de puntuación. Ejemplos:
 - ... a lo largo de la Alta Edad Media¹. En una época...
 - ... para la dominación², posiblemente...
 - ... “románticos y modernos”³. A mediados del siglo XIX...

Exención de responsabilidad

Ni la Revista **ITAMAR** ni el equipo editorial se responsabilizan de las opiniones emitidas por los colaboradores en las diferentes secciones de **ITAMAR** puesto que son de su exclusiva responsabilidad.

PRESENTACIÓN

Edgar Morin

Presidente de Honor

ITAMAR es una publicación científica de investigación musical. **ITAMAR** presenta unos contenidos que abarcan las relaciones internas/externas del ámbito de la Música, efectuando la apertura hacia las interacciones que se producen con el resto de las Artes, la Ciencia y la Filosofía. De **ITAMAR** emerge, cada vez, siempre en transformación, en movimiento, un entramado de territorios interdisciplinares y transdisciplinares que posibilita el encuentro de las diversas organizaciones, un lugar cuya estructura se fundamenta en lo común y lo diverso, creando un tejido de textura sensible cuya fuerza reside en la vitalidad del conocimiento.

En cada **ITAMAR**, el problema de comprender el mundo se extiende, a través de la Música, hacia los principios intelectuales contemporáneos científicos y filosóficos, de sus herencias, vicisitudes y renovaciones continuas, y recibe en su seno las aportaciones que posibilitan una nueva visión a la hora de abordar y comprender la poiesis musical, lo que configura el primero de los objetivos de nuestra publicación.

Con **ITAMAR 8**, cada vez estoy más convencido de que este cruce de caminos, esta articulación de las interacciones que dirigen Jesús Alcolea Banegas, Vicente Manuel Claramonte Sanz, Rosa Iniesta Masmano y Rosa María Rodríguez Hernández es fruto de una nueva mentalidad, de sus vivencias en el mundo que no excluye la incertidumbre, de la creatividad expresada por en el campo musical y del profundo conocimiento de la necesidad de una renovación del saber que discurre por los caminos del imaginario sonoro.



PRESENTACIÓN DE LOS DIRECTORES

En su primera parte, *ITAMAR 8* ofrece a sus lectores nueve artículos científicos, fruto de las diversas investigaciones realizadas en diferentes campos del saber, pero que encuentran unidad los unos con los otros a través de la música. En los TERRITORIOS PARA EL ARTE de *ITAMAR 8*, se abren siete espacios para recoger distintas propuestas creativas.

La investigadora, traductora, actriz y directora de escena **Olga Celda Real**, nos adentra en el *tanztheater* de Pina Baush a través de tres obras fundamentales de la coreógrafa: *Nelken*, *The Rite of Spring* y *Kontakthof*. Su reflexión se dirige hacia el ámbito social e identitario de los diferentes personajes.

El telón sigue abierto, en este caso de la mano de **Fernando Torner Feltrer**, para conocer la temporada teatral de 1876-1877 en el Teatro Principal de Valencia. Su investigación nos acerca también al Teatro Apolo de la misma ciudad, dado que allí se mantuvo una destacada actividad operística.

El compositor romántico Melchor Gomis es objeto de estudio del historiador y compositor **Miquel À. Múrcia i Cambra**. Su observación biográfica y musicológica cuestiona la teoría comúnmente aceptada sobre la no pervivencia de su memoria: Gomis siguió presente en los artículos especializados y las ediciones musicales después de su muerte.

La investigadora argentina **Silvia Glocer** examina la trayectoria del compositor, pianista y profesor de música Francisco José López Salgueiro. El guionista Diego Sachella recuperó el archivo del compositor hallado en una casa abandonada, a partir de dicho hallazgo Glocer nos brinda el primer estudio musicológico de López Salgueiro.

Con motivo del bicentenario del nacimiento de Gustave Flaubert (1821-1880), **Pierre Albert Castanet** ha querido resaltar la relación del novelista francés con la música culta (ópera, música de cine, piezas electroacústicas, etc.). En este contexto, de Madame Bovary a Salammbô, de La Tentation de Saint Antoine a Hérodias... el musicólogo evoca las partituras de compositores más o menos conocidos: Jules Massenet, Ernest Reyer, Darius Milhaud, Emmanuel Bondeville, Michel Chion, Isabelle Aboulker ...

Antoni Pizà presenta una panorámica de las novelas y ensayos de Guillem Frontera (Ariany, Mallorca, 1945) y examina el papel de la música en su producción literaria. Sus abundantes referencias al jazz, el rock y el pop son vistos como un signo de modernidad. El compositor Antoni Parera Fons musicaliza algunos de sus poemas. Pizà analiza otros aspectos de la obra de Frontera articulando ideas sobre la modernidad, el medio ambiente, el turismo de masas y la sociedad consumista moderna.

El extenso artículo experimental de **Ricardo Mandolini** nace de una actuación musical pedagógica realizada en 1986, en el curso de Creación Musical del

profesor Mandolini, en la licenciatura del Departamento de Estudios Musicales de la Universidad de Lille III, Francia. El artículo se divide en dos partes; la primera, con el nacimiento de la disciplina musicológica Heurística Musical, reflexiona acerca de las diversas contribuciones teóricas de filósofos y psicólogos. La exégesis e interpretación de los textos abre camino a la segunda parte del trabajo, que contiene el “libro de bitácora” de una experiencia de creación. El propósito principal de este artículo es demostrar la manera compleja como la teoría y la práctica interactúan en un proceso de creación.

El filósofo y compositor **Salvador Mestre Zaragoza** profundiza en el primer movimiento de la *Appassionata* de Beethoven, desde un análisis hermenéutico. Presenta la obra como la expresión de un intenso dolor que, desde el vacío existencial y la angustia, clama por descubrir el sentido de la vida y podría, por tanto, entenderse como una realización artística en la cultura occidental que anticiparía el existencialismo filosófico inaugurado por Heidegger.

La periodista **Isabel Arquero Blanco** y la coach vocal **Gema Fernández-Hoya**, ambas, expertas en comunicación audiovisual nos adentran en la emisión de programas de radio en directo, en la producción de *podcasts*, cortometrajes y blogs como procesos de comunicación inclusiva que utilizan tecnologías híbridas y que promueven la participación de personas con discapacidad intelectual en la vida de su comunidad.

Territorios para el arte se abre con un hermoso texto del escritor **Guillermo Aguirre**, inspirado en la obra de Klaus Lang *Seven views of White*, dando inicio a **Territorios para la creación**.

Territorios para conversar incluye cuatro interesantes entrevistas. La primera, es una conversación inédita realizada por **Carmen Cecilia Piñero Gil** a la compositora **María Escribano**, que sale a la luz veinte años después de su fallecimiento. La segunda, nos acerca al apasionante mundo de **Polly Ferman**, pianista, fundadora y directora artística del *Pan American Musical Art Research* en Nueva York, en conversación con **Marisa Manchado Torres**. La tercera, de la mano de **Giusy Caruso** también nos aproxima a otro pianista y director de importantes festivales de música, como *PianoSofia* en Milán y *PianoLab* en Martina Franca, **Luca Ciammarughi**. Y, por último, también **Giusy Caruso** en compañía del coreógrafo **Andrea Gallo Rosso** y la crítica **Laura Bevione** conversan con dos profesores y artistas-investigadores de la Real Academia de Bellas Artes de Amberes: **Ine Vanoveren** y **Kristof Timmerman**. Los temas principales giran en torno al proceso de co-creación, la participación de la audiencia y el compromiso público en la actuación de hoy y el importante papel de la tecnología.

ITAMAR 8 inicia un nuevo espacio llamado **Territorios para la igualdad** con dos artículos muy reveladores. **Pilar Pastor Eixarch** centra su investigación y reflexión en la temporada de conciertos de abono de las orquestas sinfónicas españolas de 2018-2019, y se pregunta: ¿Dónde están las compositoras, directoras y solistas en la programación de las Orquestas sinfónicas españolas?

Su artículo concluye con interesantes propuestas de mejora. Por su parte, **Mau Monleón Pradas**, presenta un texto basado en un proyecto que propone un modelo efectivo para la superación de la discriminación de las mujeres en la esfera de la cultura visual mediante la propuesta innovadora de la inclusión de un *Portal de Igualdad* en las webs de los museos y centros de arte.

Territorios compositoras presenta diversas vivencias, análisis, pensamientos y creaciones que las creadoras comparten en este lugar. **Leticia Armijo (México)**, hace una mirada crítica de la microhistoria de El Colectivo Mujeres en la Música A. C. y la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte. La cultura como metáfora del pasado y la metáfora del tiempo como desplazamiento le sirven de sustento a **Rosa M^a Rodríguez Hernández (España)**, para analizar varias de sus obras. **Bracha Bdil (Israel)**, ofrece dos creaciones: una en prosa, influenciada por la literatura de Thomas Bernhard. Y, la otra en verso, un diálogo interior con lo divino muestra su inspiración. **Adina Izarra (Venezuela)**, reflexiona acerca de la importancia de los procesos creativos y de la improvisación en la enseñanza musical en sus diferentes niveles. Finalmente, **Sonia Allori (Escocia/Italia)**, da a conocer lo que ha supuesto para ella los dos últimos años en pandemia, ya que, además, debe adaptarse a una creciente pérdida auditiva.

Vinculado a este territorio, el proyecto **Bocetos de Mujer** ha desarrollado durante 2021-2022 diversas actividades: conciertos, conferencias, masterclass y la grabación del CD *Bocetos de Mujer, La Soledad*, a cargo de Marisa Blanes al piano. **M^a Nieves Perpiñá Marco** ahonda en cada una de las obras que componen el CD *La Soledad*, enfocado desde diferentes elementos estéticos. Presentamos un texto de **Pepe Romero** escrito para acompañar a la pieza para piano de Julie Mansion-Vaquíe, titulada “Shambhala”, incluida en el CD *La Soledad* y cuyo estreno tuvo lugar el 25 de noviembre de 2021, en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música de Valencia, recitado por Ana Lacruz. Finalmente, la artista plástica y cantante **Leticia Arrametapongsa** brinda un texto íntimo y poético acerca de la soledad. Es la creadora de las portadas de *ITAMAR 8* y del CD *La Soledad*, sus acuarelas nacieron inspiradas por las piezas al piano, algunas de ellas acompañan su texto.

En **Territorios para la escucha**, **Víctor Pliego de Andrés** pormenoriza las obras del CD *La Soledad*, interpretado por **Marisa Blanes**, al que anteriormente nos hemos referido. Por su parte, **Pascual Gassó**, traza en sus líneas las “Reminiscencias, Milongas y Zambas” de la pianista **Nélida Sánchez**, interpretando obras de los compositores, **Nimrod Borenstein**, **Saúl Cosentino**, **Manuel Matarrita** y **Alejandro Cattaneo**.

Cerramos este número con **Territorios para la lectura**, **Giusy Caruso** nos ofrece el libro *Fra Codice Severo e Bellezza di Ascolto. Renzo Cresti incontra Davide Anzaghi*.

Vaya nuestro agradecimiento más sincero a todos los colaboradores que hacen posible *ITAMAR*. Deseamos que el lector reciba *ITAMAR 8* tal y como la

brindamos: un lugar de encuentro para la Investigación Musical, para la creatividad en la que se entrecruzan los mundos reales e imaginarios, un territorio para el tejido complejo de las Artes, la Ciencia y la Filosofía.

SUMARIO

INVESTIGACIÓN MUSICAL

1. Pina Bausch and the Dancing Body: Social Constructionism and Identity in *Nelken, The Rite of Spring and Kontakthof Olga Celda Real* Pág. 22- 35
2. El Teatro Principal de Valencia durante la temporada teatral 1876-1877
Fernando Torner Feltrer Pág. 36-60
3. Morir sin triunfar. La fabricación del mito romántico del compositor Gomis en 1836
Miquel À. Múrcia i Cambra Pág. 61-80
4. Francisco José López Salgueiro y el archivo de la casa abandonada
Silvia Glocer Pág. 81-99
5. Un cortège de muses au service de l'œuvre de Gustave Flaubert et de la musique
Pierre Albert Castanet Pág. 100-112
6. Llegir, escriure, escoltar: els paisatges sonors de Guillem Frontera
Antoni Pizà Pág. 113-136
7. Una composició musical a partir de una improvisació: Fundamentació hermenèutica- Experiència heurística de creació
Ricardo Mandolini Pág. 137-191
8. Análisis hermenéutico del primer movimiento de la sonata «Appassionata» de Beethoven: una propuesta de sentido
Salvador Mestre Zaragoza Pág. 192-222
9. «Échale Papas», un *podcast* para la participación de personas con discapacidad intelectual. La experiencia del Centro Ocupacional Pintor Rosales de Madrid
Isabel Arqueró Blanco y Gema Fernández-Hoya Pág. 223-241

TERRITORIOS PARA EL ARTE

Territorios para la creación

1. Pliegues en *Seven views of white* (2013), de Klaus Lang
Guillermo Aguirre Pág. 244-246

Territorios para la conversación

1. Desde el recuerdo, el arte y el sentimiento:
María Escribano (1954-2002), veinte años después
Carmen Cecilia Piñero Gil Pág. 248-268
2. Entrevista Polly Ferman, embajadora musical de las Américas
Marisa Manchado Torres Pág. 269-273
3. Entrevista al pianista e scrittore italiano Luca Ciannarughi
Giusy Caruso Pág. 274-278
4. The process of co-creation and the role of the audience
as active spectators in today's performance
Giusy Caruso, Andrea Gallo Rosso, Laura Bevione Pág. 279-286

Territorios para la igualdad

1. ¿Dónde están las compositoras, directoras y solistas
en la programación de las Orquestas sinfónicas españolas?
Datos, investigación y propuestas
Pilar Pastor Eixarch Pág. 288-324
2. Vindicación del derecho de las mujeres a la igualdad
en los museos y centros de arte. Creación, fundación y
cronología del proyecto de arte público transmedia
#PortalDeIgualdad y de la Colectiva Portal de Igualdad
Mau Monleón Pág. 325-352

Territorios compositoras

1. Rompiendo el silencio
Leticia Armijo Pág. 354-370
2. Viaje a la memoria: recreación y apropiación
Rosa M^a Rodríguez Hernández Pág. 371-378
3. Thomas Bernhard: Seemingly Misanthropy, Pure Musicality
Bracha Bdil Pág. 379-385
4. Speaking with the Divine
Bracha Bdil Pág. 386-390
5. ¿Será que el humor permite lo que en serio no podemos hacer?
Improvisación y creatividad en la enseñanza y en la práctica
de la música clásica profesional
Adina Izarra Pág. 391-400
6. Adapting practice through a pandemic and increasing
hearing loss (when you're not Beethoven!)
Sonia Allori Pág. 401-407

Bocetos de Mujer

1. Almas millonarias
M^a Nieves Perpiñá Marco Pág. 409-433
2. Cuerpos de rocío
Pepe Romero Pág. 434
3. Soledades
Leticia Arrametapongsa Pág. 435-439

Territorios para la escucha

1. La Soledad, Bocetos de Mujer. CD
Víctor Pliego de Andrés Pág. 441-443
2. “Reminiscencias, Milongas y Zambas”, una exaltación
a la expresión argentina
Pascual Gassó García Pág. 444-446

Territorios para la lectura

1. Fra Codice Severo e Bellezza di Ascolto. Renzo Cresti incontra
Davide Anzaghi Editore Fiorenzo Bernasconi 2022
Giusy Caruso Pág. 448-451

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

Pina Bausch and the Dancing Body: Social Constructionism and Identity in *Nelken*, *The Rite of Spring* and *Kontakthof*

Olga Celda Real

Research Associate
King's College London
University of London
olga.e.celda_real@kcl.ac.uk

Recibido: 29/05/2022/**Aceptado:** 14/06/2022

Abstract. This article aims to consider the social construct of the dancing body and its role in the building of identity focusing primarily on the female dancing body as exercised in the seminal works of *Nelken*, *The Rite of Spring* and *Kontakthof* by the German expressionist choreographer Pina Bausch. The phenomenological discourse in these works 'embody the social and cultural dynamics in which they are generated'¹, making of them unique performative experiences. In these pieces of *tanztheater*, the characters embodied in the dancing bodies on stage are both, universal and anonymous, and the stories they tell are about human connexions and their consequences in a defined sphere. In these fundamental choreographies by Pina Bausch our perception of dance art leads to a response that goes beyond aesthetic dispositions and forces the spectator into an explorative interdisciplinary journey of self-discovery. As Pina Bausch herself said, 'it is not about how people moves, but what moves them' (Pina Bausch in Bringshaw, 2009).

Keywords. Pina Bausch, *Nelken*, *The Rite of Spring*, *Kontakthof*, female dancing body, male dancing body, interdisciplinarity, Tanztheater Wuppertal, social body, performativity, identity, *tanztheater*, social constructionism, musical landscape, gender, dancing bodies.

Pina Bausch y el cuerpo danzante: construccionismo social e identidad en *Nelken*, *La consagración de la primavera* y *Kontakthof*

Resumen. Este artículo tiene como objetivo el considerar los elementos de la construcción social del 'dancing body' y su papel en la construcción de identidad centrándose en el 'dancing female body' tal y como se ejerce en las obras seminales de *Nelken*, *The Rite of Spring* y *Kontakthof* de la coreógrafa expresionista alemana Pina Bausch. El discurso fenomenológico de estas obras 'encarna la dinámica social y cultural en la que se generan' (Shevtsova: 2002), convirtiéndolas en experiencias performativas únicas. En estas piezas de

¹ Maria Shevtsova, *Performance, Embodiment, Voice* (London: Goldsmiths, University of London, 2002), 2.

tanztheater, los personajes encarnados en los cuerpos que danzan en el escenario son universales y anónimos, y las historias que cuentan son acerca de conexiones humanas y de sus consecuencias en una esfera definida. En estas coreografías fundamentales de Pina Bausch, nuestra percepción del ‘art dance’ conduce a una respuesta que va más allá de disposiciones estéticas y obliga al espectador a un viaje exploratorio interdisciplinario de autodescubrimiento. Como dijo la propia Pina Bausch, ‘no se trata de cómo se mueve la gente, sino de qué la mueve’ (Pina Bausch en Bringshaw, 2009).

Palabras clave. Pina Bausch, *Nelken*, *The Rite of the Spring*, *Kontakthof*, dancing female body, dancing male body, interdisciplinarietà, Tanztheater Wuppertal, cuerpo social, performatividad, identidad, *tanztheater*, construccionismo social, paisaje musical, género, dancing bodies.

When analysing the performance of artistic works, especially dance, in which the perception of the body is central to our understanding, we are aware that their functioning as social construct products are embedded in their potential discourse and in our own notion of gendered identity. In these works, social constructionism and symbolic interaction happening on stage encapsulate the fundamental need for human bodies to express, to make, to be part of social groups and groupings, and their actions are intimately related to the musical landscape in which they materialize. In this line of thought, from the audience’s side, we can argue our visual perception of any artistic product is based in our capacity to recognize it as such and to identify tropes which acknowledge the social contribution of said product to the cultural sphere. In *Nelken*, *The Rite of Spring* and *Kontakthof* the explorative process performed by the dancing bodies on stage happens because they provide a corporeal and conceptual space in which gender difference generates discourse. This experience also exists in classical dance, in which the codified and rigorous steps and positions of ballet constructs an image of the ‘classical body’. Yet, as Mary Russo argues, this happens because our idea of the ‘classical body’ is ‘monumental, static and closed’². Conversely, in the modern Expressionistic dance proposed by Pina Bausch, there is a flexibility that often plays with binary differences and moves away from the standardization of gender roles. Her social construct of gender is a phenomenon that derives from the proposed social context of each piece of *tanztheater*. In Pina Bausch’s works, part of this social context is her unnervingly capacity to place the spectator close to acts of almost maddening love, or close to acts of raw violence, sometimes overtly evident, others in subdued but nevertheless still in menacing form, as the threatening scope of the latter’s damaging force upon self-identity and body presence in any manifestation is affected. This last point chimes and resonates with the specifics of *Nelken* (1985) in particular, in which men dressed in women’s silky frocks hop like happy bunnies amid the carnations of the title until a dystopian wave of

² Ann Cooper Albright, *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance* (Hanover NH: Wesleyan University Press, 1997), 63.

security guards and four Alsatians dogs round them up. Or when a set of virtuosi executed *bourrées* steps by a male dancer wearing a woman's dress with a whirling skirt is abruptly stopped, as he angrily confronts the audience telling the spectators that if we want any more, we can do it ourselves. Here also a female dancer makes performance of potato peeling, her actions incongruously matched to her flirtatious body language and her evening frock. In this same piece of *tanztheater*, the mesmerising sing-language solo by Lutz Förster of the evocative song *The Man I Love* by George Gershwin breaks the social construct of a mesomorphic body by transferring onto it attributes expected from the female dancing bodies on stage. At this point in the production the spectator is astounded because what Pina Bausch is telling now is that *Nelken* is above all about love, about our need for love, about our need to love. The proposal is both, subversive and eerily fragile.

Devised only four years before the fall of the Berlin Wall, there is an ominous sense of the past permeating this piece of *tanztheater*, of that Germany then still split in half. This infiltrating feeling is incorporated into the dancing bodies' acts of deviance, as behaviour breaks up ordinary social rules: the rough bullying during passport inspections, acts of humiliation exercised upon the dancers, the force-feeding of a woman, men face-diving into chopped onions, men and women dressed in silk dresses in pastel colours interacting in polarised roles, the jarring shouting, the women sitting in collapsed chairs..., here, as Camille Paglia stated, 'emotion is chaos'³. In *Nelken*, the public and private parts of life are entwined and shared, creating an explicit and reflexive discourse decentred from a prescriptive set of meanings. The surreal realism of Pina Bausch is present in her unnerving facility to invalidate the roles of signifier and signified, in deconstructing our expectations. It is a trait that brings to the audience a disconcerting energy, nakedly placing it on a stunning space covered in carnations, a mesmeric space designed by Peter Pabst. By the end of the production, these pinkish flowers have been trampled on, leaving the spectators with the question of what the meaning behind this act of destruction was, as theatre space is intrinsic to its conception and perception, yet the former vision of beauty is now a soiled space. *Nelken* dissects the idea of what power means, of what individuality means, of the ephemerality of it, of the yearning for happiness and of the unavoidable fragility of it all. In this piece of *tanztheater*, musical landscape plays a central role to the absorbing choreography of the 'Nelken Line', in which a walking line of smiling dancers tells us, by means of repeated movements-sentences, the changing of the Seasons, as the bewitching musical piece of *West End blues* by Louis Armstrong & His Hot Five flows across the auditorium. In this precise and compelling series of repeated dance movements, the precise gestures are breath-taking. The movements are simply and yet almost hypnotic in their harmonic sequencing: Movement 1 is 'Spring' (Spring, Grass, Small), Movement 2 is 'Summer' (Summer, High Grass, Sun.), Movement 3 is 'Autumn' (Autumn, The Leaves Fall) and Movement 4 is 'Winter'

³ Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickson*, (London: Penguin Books, 1992), 26.

(the arms are bent in front of the body with the hands stretched and ‘cold’ feeling is enacted). Initiated by a topless female accordion player roaming across the carnations, Delsarte’s principle of tension and relaxation is harmonically evident in the fluidity of their corporeality. Delsarte advocated that human gesture has emotional meaning, and here the actions connect music and bodies, transmitting to the audience an almost exhilarating feeling of shared happiness: it encodes minimal, shared and lyrical sociocultural semiotic activity. By the end of this luminous dance, we know that what counts in *Nelken* is the dancing bodies ‘and the stories they tell’⁴, as their immense potential and scope to create meaning depend upon their assertion in interaction. There is also a disquieting peeling of social layers, of apprehension regarding how far the social construct of the gendered dancing body is shaped by a panoptic setting. In the resulting cultural product, there is a display of almost cathartic reactions performed by dancers, which are then transferred on to a stunned spectator, crystallizing in images of visual *dys*-civilization of social bodies, as ‘society exists as both objective and subjective reality’⁵.



Anne Martin in *Nelken*

Photo: Ulli Weiss@ Pina Bausch Foundation

Source: Pina Bausch Foundation

Social construct of the gendered body happens amid the formation of social groups and groupings, and derives from the shaping force of *habitus*, a term Bourdieu argues as an array of several embodied dispositions which can, theoretically, reproduce society ad libitum. Dance’s contribution to this cycle - as an art form-, occurs because it can express, on the performative dancing

⁴ Cooper Albright, *Choreographing*, 119.

⁵ Peter Bergen and Thomas Luckman, *The Social Construct of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge* (London: Penguin Books, 1996), 149.

bodies' corporeal space, changes happening in a particular historical era, choosing to either reproducing or interpreting them in precise chronotope. In this context, the final product is the embodiment of cultural values 'resonating through the bodies that constitute them'⁶. According to Bourdieu and his theory of taste, we can argue that the *illusio* beholding this dance art would, at different points in time, legitimate it artistically. This legitimation is dependent on the idea that the body is an expressive anthropomorphic presence, it is a social entity possessor of qualities capable of defining organic responses and discerning taste. Therefore, this awareness tolerates our artistic perception to evaluate and recognize dance art on a cognitive level. To Bourdieu, the body itself becomes the showcase wherein the social world is reproduced. As Chris Shilling argues, Bourdieu's theory of social reproduction is at the core of 'the body seen as the bearer of symbolic value'⁷. Shilling argues this position further avowing that for Bourdieu 'the body itself enters into the production of the *habitus*', therefore 'shaping and being shaped by the structure of social fields'⁸. To Bourdieu, the *habitus* depicts the social characteristics engraved in the body of a biological individual. This view is defended by Foucault, who argued that there are not 'essences' in people's bodies, but 'inscriptions' of identity⁹. There is a cognitive understanding permeating this belief: that the body moves beyond the boundaries of being a living entity and becomes part of a contextualized process of identification and recognition. It becomes a social constructed body happening in precise time and space. As Joanna Parviainen argues, embodiment is also historical, as body image and its perception changes as the evolution process develops and cultural shifts occur. In the context of Pina Bausch's artistic trajectory, the outcome happens because 'cultural transition concerning embodiment demanded a new dance form'¹⁰, ushering a new way to understand the world around us. In an ever-metamorphosing globalized world, social constructionism shapes our perception of an objective art such as classical dance because it tends to reinforce our disposition to recognized canons. As such, gender binary in performance art often enacts rituals that instil archetypal peripheral visions of womanhood and manhood. But now, the introduction of modern dance and its bearing on feminist discourse changed it all. Indeed, the contribution of female dance artists – from Duncan or St. Denis to Graham and Bausch -, challenged the formalist look of dance, transforming it into a more organic proposal of the dancing bodies on stage, as these choreographers queried what Norbert Elis called 'the lengthy process of education before [a human individual] is accepted fully into society'¹¹. The shaping of new spatial dynamics developed parallel to a paradigm shift challenging set practices because of the wish to explore movement and the seemingly never-ending scope

⁶ Cooper Albright, *Choreographing*, 97.

⁷ Chris Shilling, *The Body and Social Theory* (London: Sage Publications, 2006), 111.

⁸ Shilling, *The Body and Social Theory*, 130.

⁹ Shilling, *The Body and Social Theory*, 203.

¹⁰ Joanna Parviainen, *Bodies Moving and Moved: A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art* (Vammala: Tampere University Press, 1998), 82.

¹¹ Shilling, *The Body and Social Theory*, 131.

of corporeality. At different points in time, the ensuing ‘critical enquiry and cultural critique’¹² happened because body movement and its semiotic activity has the capacity to engender -as Edna Okno argues- ‘revolutionary implications’¹³. In Pina Bausch’s works, the body moves away from being just biological phenomena and moves into the sphere of sociocultural semiotics. As part of this process, the dancing body on stage becomes a rationale of embodiment, as its corporeality inhabits all motions and all emotions. On this basis, the development of a whole new idiom in contemporary dance began to develop at the Tanztheater Wuppertal by the hand of Pina Bausch.

Bausch’s approach to dance is embedded in critical enquiry, not just of what we do, but also of what we are. In *Nelken*, *The Rite of Spring* and *Kontakthof*, the role of the spectator is not a passive entity, but it is instead that of a ‘fellow traveller’, the *mitreisende*, as the spectator in the audience experiences the traversing of a unique and certainly intimate journey happening analogously to the dancing bodies on stage. Influenced by her own life experiences, Pina Bausch’s body of work for Tanztheater Wuppertal proposes a rotund interdisciplinary corpus in which postmodernist critical theory and performativity bypasses fractional perspectives of dance as an art form. Looking at the historical contextual background, Joanna Parviainen argues the new dance phenomena that began happening at the beginning of the twentieth century was related to ‘cultural embodiment, cultural communication and the whole shift in the Western world’¹⁴. Born in Solingen (Germany) in 1940, Pina Bausch’s artistic evolution was shaped by her tutoring by Kurt Joss at the Folkwang Hochschule and by her experience at the Juilliard School in New York, at which one her tutors were Antony Tudor. Her first connection with the Ballet der Wuppertal Buhnem was in 1971, when she was invited to devise an ensemble piece, progressing on to the position of director in 1973 after Kurt Joss retired. Since then, Bausch’s vision of *tanztheater* evolved relentlessly further as a symbiosing of the disciplines of dance and theatre, her style at first influenced by the heritage of the German Expressionism’s dance trends prevalent during the Weimar Republic. With Pina Bausch’s dancers at the Tanztheater Wuppertal it was a case of ‘body, mind and spirit are one’¹⁵.

¹² Mark Franko, *Dancing Modernism. Performing Politics* (Indiana: Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis, 1995), 27.

¹³ Franko, *Dancing Modernism*, 27.

¹⁴ Parviainen, *Bodies Moving and Moved*, 82.

¹⁵ Shevtsova, *Performance, Embodiment, Voice*, 7.



Arnaldo Alvarez, Marlis Alt, Guy Detot and Jan Minařík in *The Rite of the Spring*
Photo: Rolf Borzik@Pina Bausch Foundation

The continuous process of evolution of the human body is tested in the expressive possibilities found in dance movements, energy and dancing bodies' interactions. This approach is evident in Pina Bausch's *The Rite of Spring* (1975), wherein ritualistic signs are encoded in signifier and signified acts of extraordinary violence. On a set designed by Rolf Borzik, the stage floor covered in brown topsoil, this seminal piece embodies an ebullient debate on sex and gender identity, delivered with an uttermost physical aggression that transcends the dancers' space and infiltrates the audience. The building of a threatening atmosphere is provocative and unsettling. In this work, what we see on stage is a (purposely made) means to an end: the fragility of one's sense of identity when engaging on shared rituals of rivalry and celebration, and more specifically on the position of female's identities asserting their human agency in a social world. It is an unsettling choreography that bitterly denounces the vulnerability of women in a male dominated setting. In *The Rite of Spring*, Pina Bausch's bodies dance in euphoric or dysphoric union, placing gender definition into binary opposites. The images and tropes emerging as the plot unfolds provide a hemispheric perspective as to the performative of gender division. The choreography is a stunning piece of *tanztheater*, the dancing bodies, at first uniform and harmless, by the end of this *sacre* piece, an unstoppable force of terrifying energy. It is a piece that angrily shakes the spectators with both hands, telling a story that push us beyond our comfort zone. It is also the least abstract of all her works, as the dancers on stage are recognizable gendered bodies. Pina Bausch's original *Das Frühlingsopfer* was first danced as a three-

parts piece in 1975, but now just the last section -*The Rite* itself- is being performed. With its waif-looking women wearing diaphanous frocks in a state of terror, with its half-naked men embodying omnipresent sexual force, their bodies smeared in soil and sweat, with its bellicose choreography and its terrifying conclusion, this artistic piece is a chief product in modern dance. The musical landscape created by the score is both, inexorable and intimately entwined into the dancers' movements. Stravinsky's extraordinary music exhaustingly conveys a sense of unsettling spatial imaginary, encapsulating the paroxysmal sacrifice of the Chosen One. Her red (menstrual) dress, a mishandled rag changing hands among the dancers, gives a premonitory clue as to the climax the audience should expect. The visceral conclusion of the ritualistic sacrifice of the maiden, her body thrust on the brown soil, face down, her last exhaling breath as Stravinsky's last chord breaks the air, engenders breath-taking visual images. The kinetics in this piece by Pina Bausch enact the performative of organic elements on stage. There is an organic realism in its semiotic meaning. In *The Rite of Spring*, the brown soil covering the stage reminds us of Earth. Mother Earth. The soil is a 'live' component in our semiotic spectrum and plays a distinctive role in our perception of the dance. It embodies the *sacre* elements of life and death. Pina Bausch's choice also hacks into our deepest religious learning: 'From dust thou were made, dust thou will return'. Much has been written about the impossibility to categorize in a methodical and detached way the meaning of Pina Bausch's choice for such a tactile set design for this production. Here, the organic landscape created by Rolf Borzik for *The Rite of Spring* is a testimony of Bausch's desire for exploring the expressive scope of dance and body on a particular biological realm. The brown soil on stage encodes metaphors of renewal and death, signalling the endless cycle of the seasons. The beautiful circles formed by the dancers with their bodies increasingly soiled, function as signifier in this artistic piece encapsulating Bausch's doxastic view of the power of Nature. In this stunning piece of *tanztheater*, the dancing bodies on stage are single entities functioning in isolation or in ensemble format, dancing either in a frantic and furious way or in perfect geometry.



Marlis Alt and Jan Minařík in *The Rite of the Spring*
Photo: Rolf Borzík@Pina Bausch Foundation

Repetition of movement is at the core of Pina Bausch's *tanztheater*. Repetition on stage encodes in the bodies minimal acts reproduced in daily life, engraved in our comprehension of social and cultural signs. The diachronic and synchronic movements of repetition educe exhausting discernment; like the one felt by the spectator as the embodied frenzy narrative, unfolding before our eyes, signals the Rapine's choosing of the victim. It is a brutal ritualistic approach to the relationship between human body and Nature, peremptory in their indissoluble connexion. Mary Douglas's anthropological view of the body seen as a 'natural symbol'¹⁶ derives from our cultural and social beliefs. The shamanistic value of the dancing body in *The Rite of Spring* is both, sacred and profane. It is a corporeality visually embodied. The visual metamorphosis from an almost nude, untainted dancing body into a mucky, palpitating entity, reinforces our doubts as to the ephemeral composition of the human body. The delineation of the 'margins of the body'¹⁷ are thus, boundaries between the natural world and the social world. In this work by Pina Bausch, the

¹⁶ Alexandra Howson, *The Body in Society. An Introduction* (Cambridge: Blackwell, 2007), 76.

¹⁷ Howson, *The Body in Society. An Introduction*, 77.

Foucauldian body, ‘stops being a biological entity, metamorphosing into a highly malleable product’¹⁸. The performative dramaturgy imagined in Pina Bausch’s *The Rite of Spring* is pregnant with symbolic violence; here, ‘the social body constrains the way the physical body is perceived’¹⁹. Ritual is entrenched among volatile action and festers under the umbrella of a finite social world in which both, the female dancing body and the male dancing body, are part of a cruel and relentless process of recognition and identification. The shamanistic value of the female dancing body in this work is embodied in ritual practices, in recognizable signs rooted in our consciousness. As our visual perception is supported by kinetics elements and by the distinctive semiotic values attached to biological differences, the growing uneasiness of the story unfolding in front of our eyes raises the thorny issue of the vulnerability of the female dancing body, of the unstoppable sacrificial ritual of the Chosen One.



Josephine Ann Endicott and Jan Minařík in *Kontakthof*
Photo: Rolf Borzik@Pina Bausch Foundation

During the opening of *Kontakthof* (1978) each dancer steps forward to stand and stare in an invisible mirror. Facing the audience, the dancers make the spectators accomplices of a small intimate act of self-identity, of a ritual usually performed in the private sphere. We, the spectators, look back at them, each one of them different, physically diverse and identifiable. In this piece of *tanztheater* the male dancers wear suits and ties, an unbroken uniform that reinforces the control they try to exercise over the women. The female dancers, in silky frocks

¹⁸ Shilling, *The Body and Social Theory*, 65.

¹⁹ Howson, *The Body in Society. An Introduction*, 6.

in block colours, change outfits along the performance, the routine of dress-changing echoing long-gone social rituals. Pina Bausch plays too with the spectators' sensitivity to different shades of colour, making our own reaction performative, as this trope fluctuates when some of the female dancing bodies change into black dresses, predicting a turn of atmosphere. The title *Kontakthof* is a hybrid word translated as 'contact courtyard' but is also a slang term usually applied to brothels. Here, the 'contact' of the term conveys a discomfiting energy, found in the repeated walks across the stage, in the violence of some of the movements' sentences, in the unexpected shouting, in the abruptness of the encounters between the dancing bodies. In one particularly unsettling scene, men surround a woman standing alone, almost in a trance-like, impassive in her predicament. The men prod her body, touch her, grab her hair, her body is mishandled, she is slapped. The men twitch her nose, rub her tummy, the invasive touching makes her fall on the floor, her body, still non-stop fondled, like a ragdoll in the hands of cruel children. In this scene, the female dancing body has migrated from her original position as object of male gaze -and its potential for adoration- to subject of abuse and violence. Here again, like in *The Rite of the Spring* and *Nelken*, we are witnessing a process of *dys*-civilization that, in *Kontakthof*, questions the misuse and abuse of female identity in a social world. At this moment in the production, the disturbing scene signifies the absence of 'refinement of customs' and queries a latent absence in these male entities of an 'exercise of restraint'²⁰, as their actions condense a dystopian vision of a fractured social world. Again, the dancing body in this piece of dance theatre by Pina Bausch is a highly complex creation functioning in precise time and space. The scene depicts a particular gendered group which has the attributes forming a 'social body' sharing a nexus of motivations, making the characters a defined social grouping exercising power over the weakest. At this point, the semiotic activity in the production conveys Bakhtin's belief that the individual exists (and survives) as part of a group. There is here denouncement whirling around this vision of womanhood we are presented with, as we see the female body – as Simone de Beauvoir argued- 'considered an object that is looked into and examined'²¹. In this context, the abuse of the female dancing body in *Kontankthof* brings up the question as to why this happens and what this female body needs to achieve before, as Norbert Elis argued, she can 'be accepted fully into society'²², to be recognized beyond the categorization gender places upon her identity. But this reckoning also unveils the fears facing the individual, being either forced on by people from dominant forces or self-imposed, to fit into a particular social construct to be admitted, as the danger rests on what Shilling warns is the 'social control'²³ of social groups abusing power and their influence in the categorization of identities. In *Kontakthof* the discursively constituted body moves away from naturalistic settings and moves into the spheres of social constructionism and symbolic interactionism. This approach questions and highlights the social importance of the human body for

²⁰ Shilling, *The Body and Social Theory*, 151.

²¹ Howson, *The Body in Society. An Introduction*, 56.

²² Shilling, *The Body and Social Theory*, 131.

²³ Shilling, *The Body and Social Theory*, 132.

‘making and remarking social life’²⁴. As with *Nelken*, structure is non-linear, but a set of interludes interlocked by movement’s sentences, often repeated, forming vignettes that mirror the recurrence of social acts and actions present in daily life interaction.

In *Kontakthof*, the ever-presence of repeated movements, or action like the crossing of the stage in diagonal or in round formations, are all routine actions echoing and associated with familiar activities present on the space the dancing bodies inhabit, as the quotidian is an important element in Pina Bausch’s works. In this piece of *tanztheater*, the dancing bodies interact synchronically on stage with their partners or alone. The dance becomes a metaphor for human relationships, more specifically, for broken relationships, for the need for interaction and human contact. With a set designed by Rolf Borzik, *Kontakthof* materializes on a bare and featureless sort of dance hall at which this group of people meet. Meet to dance, meet to form social encounters. But this formalist setting unfurls not as a place to conduct sedate affairs, but as a nightmarish version of a conventional space to initiate social encounters. With a set of twenty-two dancers, musical landscape plays a prominent and organic role in the choreography, and it is intrinsic to the movement and to the encounters we see on stage. *O Fräulein Grete* and *Du Bist nicht die Erste* by Juan Llossas are repetitively played during the performance, the catching and at time melancholic music creating a sensorial landscape in which rhythmated repetition is synchronized with the movements’ sentences. Part of this performative experience is the hilarious moment when a German black and white nature film appears in view, the soundtrack narrated by an expressionless male voiceover; an unexpected change that deconstructs the ongoing traditional musical landscape and provokes an unexpected sensory turn in the audience, prompting a burst of laughter. The puckish punch in this scene resting on the fact that the film concerns the mating habits of ducks populating the river Elbe.



Pina Bausch Portrait
Photo: Ulli Weiss@Pina Bausch Foundation

²⁴ Howson, *The Body in Society. An Introduction*, 7.

Pina Bausch shares Mary Douglas' proposal of the body perceived as a receptor of 'social meaning and a symbol of society'²⁵. In the arena in which the dancers move and interact, the influence of accumulated capital - corporeal, cultural and economic- is the force behind the breeding of social signs, and this collective of signifiers and signified elements craft a distinctive social body with a symbolic value in the fields. In this context, the validity of Bourdieu's *body hexus* theory and its intimate relationship with *habitus* is intertwined with the 'relative intractability of corporal habitus in a social realm'²⁶. In these work by Pina Bausch, there is a 'sophisticated vision of human affairs as a mosaic of warring impulses'²⁷, a lyricism spanning interdisciplinary visions of corporeal expressionism and hybridity. In *Kontakthof*, behind the initial conservative setting, gender is performative and movement breaks through the restrains of formalized motion, resulting in a seminal piece of *tanzertheater* that proposes a prescriptive set of meanings conveying discursive value. It creates and fosters empathy in the spectators through a process of recognition and rejection. Here, as Beckerman argues in *The Social Body and Social Theory*, this empathy reflects 'the shifts of tension either between the characters or between stage and audience'²⁸, delivering reverberating and evocative images of social groups and groupings in precise chronotope.

Pina Bausch anticipated radical socio-cultural changes in thought and representation, and her radical approach to dance delivered extraordinary pieces of dance theatre. Her works are representative of the consolidation of the female creative artist, free from the historical male dominance in the choreographical world, but her extraordinary vision had -still has- a lasting and deep impact not just in the sphere of dance, but also in the way social constructionism alters our vision of the gendered body. In these seminal works, the shared valency of the dancing bodies on stage underlines Durkheim's postulate that systems of belief and knowledge are socially constructed. In these three pieces of *tanzertheater*, identity and social constructionism are enmeshed in and inherent to the experience of the dancing body on stage. Subjective experience and practice refine the margins of the body found in classical dance, producing instead an expressive and revolutionary cultural product. *Tanztheater* and its bearing on the semiotic activity of the dancing body has the opportunity of building new corporeal vocabularies capable of articulating the changing social, cultural and political transformations occurring in a globalized world in time and space. This consequently postulates a new discursive approach to the semiotic activity of the dancing body and in its bearing on kinetics. Pina Bausch's *Nelken*, *The Rite of Spring* and *Kontakthof* are illuminating works of dance art that encapsulate magistral visions of the dancing body, gender, identity and sociocultural semiotics found in social groups and groupings. In the global sphere of performance, these pieces

²⁵ Shilling, *The Body and Social Theory*, 65.

²⁶ Shilling, *The Body and Social Theory*, 116.

²⁷ Ellen Hawkins, Programme for *Café Müller* and *The Rite of Spring*, Sadler's Wells, 2008.

²⁸ Shilling, *The Body and Social Theory*, 8.

‘provide a product possessing an eternal universal value’²⁹ and foster an uncompromised approach to the unending exploration of disciplines crystallising in electrifying works of *tanztheater*.

Further Reading

- Banes, Sally. *Dancing Women: Female Bodies on Stage*. London: Routledge, 1998.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Translated by Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 2007.
- Lynne Hanna, Judith. *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance and Desire*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- Parker, Andrew, and Eve Kosofsky Sedgwick, eds. *Performativity and Performance*. London: Routledge, 1995.
- Shepherd, Simon. *Theatre, Body and Pleasure*. New York: Routledge, 2006.

²⁹ Antonio Gramsci, *Selection of Cultural Writings*. Eds. David Forgacs, and Geoffrey Nowell-Smith (London: Lawrence and Wishart, 1985), 55.

El Teatro Principal de Valencia durante la temporada teatral 1876-1877

Fernando Torner Feltre

Trompetista
CPM Mestre Vert, Carcaixent
fernantorner@gmail.com

Recibido: 04/06/2022/**Aceptado:** 14/06/2022

Resumen. El presente artículo revisa toda la actuación operística que hubo en Valencia durante la temporada de 1876 a 1877, la segunda que coincide con la restauración de la monarquía de Alfonso XII. A través de la actividad que se produjo en el Teatro Principal de Valencia, examinamos toda la labor operística que hubo en esta ciudad, aunque esta temporada no fue el único lugar donde se representó ópera en Valencia, ya que también hubo actividad en el Teatro Apolo, de la cual también damos cuenta en este artículo. Una temporada marcada por el gran número de enfermedades que sufrió la compañía del empresario Ríos. Asimismo, es también reseñable la importante presencia del tenor Roberto Stagno, uno de los cantantes más sobresalientes en aquel momento en los teatros europeos.

Palabras clave. Ópera, Valencia, Teatro Principal, Teatro Apolo, Roberto Stagno.

The Principal Theater of Valencia during the theatrical season 1876-1877

Abstract. This article reviews all the operatic performance that took place in Valencia during the season from 1876 to 1877, the second that coincides with the restoration of the monarchy of Alfonso XII. Through the activity that took place in the Teatro Principal de Valencia, we examine all the operatic work that took place in this city, although this season was not the only place where opera was performed in Valencia, since there was also activity in the Teatro Apolo, which is also included in this article. A season marked by the large number of illnesses suffered by the company of businessman Ríos. Likewise, the important presence of the tenor Roberto Stagno, one of the most outstanding singers at that time in European theaters, is also noteworthy.

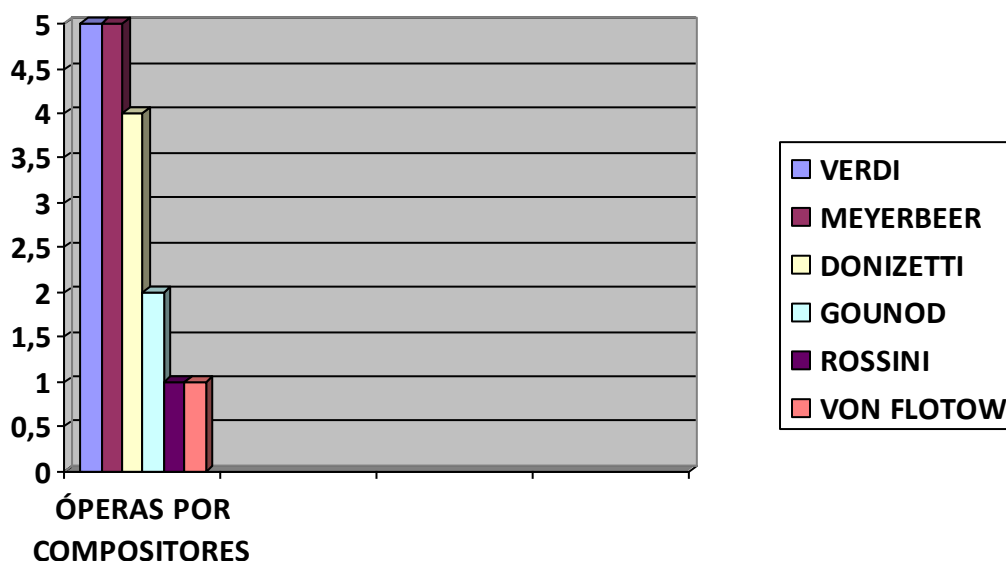
Keywords. Opera, Valencia, Teatro Principal, Teatro Apolo, Roberto Stagno.

Características generales

La temporada arrojó un número sensiblemente menor de representaciones que la anterior. Tan sólo 18 óperas subieron a la escena, de las cuales 17 se representaron en el Teatro Principal y 1 en el Teatro Apolo. Esta circunstancia obedece a una doble concausa. En primer lugar, las enfermedades de los

cantantes solistas, que obligaron a suspensiones de óperas, o bien, a contrataciones precipitadas, no anunciadas en la lista de la compañía en la prensa, con ocasión de la presentación de la compañía al comienzo de la temporada, como es el caso de la compañía organizada por Ríos, nuevo empresario arrendatario del Teatro Principal. En segundo lugar, el recurso al bolo. La compañía de Alejandro Ruiz, procedente de Valladolid, se contrató para unas pocas funciones, reforzada con cantantes que habían actuado en el Teatro Real de Madrid. Dado que José de la Calle era empresario en Valladolid durante la presente temporada, no es aventurado suponer que se contactó con él –quien, recordemos, había sido el arrendatario del Teatro Principal de Valencia en la temporada anterior- para que facilitase las negociaciones contractuales.

En esta temporada se mantienen, aproximadamente, las mismas características del repertorio de títulos, por compositores, que en la anterior. La ópera italiana ostenta el predominio, por delante de la ópera francesa. Verdi (5) y Donizetti (4) son los compositores transalpinos más llevados a la escena, junto con Rossini (1). Por su parte, Meyerbeer (5) y Gounod (2) son los compositores representados de la *Grand Opéra* gala. La presencia del compositor alemán Friedrich Von Flotow (1), con su ópera de cabecera, *Martha*, es episódica. Se trata de una ópera que fue escogida como función de *beneficio* de una compañía de zarzuela, en el Teatro Apolo. Ya hemos comprobado que no era una circunstancia aislada en España: la única ópera que se representó en Murcia en este periodo fue *Martha*, en idénticas circunstancias.



Quisiéramos llamar la atención sobre un detalle en absoluto baladí: la influencia de las grandes voces en la elección de las óperas a cantar, porque formaban parte de sus repertorios particulares. Es el caso del divo Roberto Stagno con los títulos de Meyerbeer: *Los Hugonotes* y *La Africana*.

La relación con el Teatro Real fue altamente beneficiosa, porque aportó a los mejores cantantes: el tenor Roberto Stagno y la soprano Amelia Conti Foroni. Los

teatros catalanes, por su parte, suministraron escenografías. Ríos, el empresario arrendatario del Teatro Principal de Valencia, contrató a los cantantes extranjeros en Italia, probablemente en Milán.

Teatro Principal: la compañía Ríos interrumpe sus funciones por enfermedades múltiples. Amelia Conti-Foroni

Mientras finalizaban las representaciones de *Aida*, una producción catalana de Bernis, el empresario Ríos, nuevo adjudicatario del Teatro Principal, realizó un viaje relámpago a Italia para contratar al grueso de los cantantes que actuarían en la próxima temporada, 1876-1877. Todo hace suponer que la selección la llevó a cabo en Milán¹.

Ríos contrató a los siguientes artistas:

- Tiples: Amelia Conti-Foroni, Augusta Guadagnini y Augusta Fidi²
- Contralto: Clemena Calla
- Tenores: Giuseppe Villena y Luigi Galo
- Barítonos: Giorami de Viega y Nicolo Azzalini
- Director de orquesta: Francesco D'Alesio

Los bajos Ángel Alsina y Uetam, quienes acababan de actuar en Valencia, repitieron en la presente temporada y, obviamente, no fueron contratados en el país transalpino.

Amelia Conti-Foroni y Giuseppe Villena venían de actuar en el Teatro de Trento, con buenas referencias ambos. Según la prensa italiana, el español José Villena era un tenor lírico-*spinto*, además de un gran actor³:

Está dotado de bellísima voz, robusta y dulce á la vez, que la emite sin esfuerzo; y que es un tenor de fuerza y gracia, que domina la escena en la parte dramática.⁴

La gira del cordobés José Villena por el Trentino italiano se completó con sus actuaciones en Udine, en donde fue muy aplaudido por sus interpretaciones en *Il Trovatore* y *La forza del destino*⁵.

Por su parte, Amelia Conti-Foroni era una soprano lírico-ligera:

Tiene una voz extensa, delicada y al mismo tiempo enérgica, y que la modula con mucha maestría, acometiendo con gran facilidad los puntos

¹ *Las Provincias*, 6 de julio de 1876. (La *Gazzetta dei Teatri* milanesa dispensó lisonjeros elogios a algunas de las voces contratadas por Ríos aquellos días, como veremos más adelante).

² Augusta Fidi era tiple ligera o soprano ligera.

³ Sería una equivalencia a las tipologías vocales actuales, mucho más especializadas.

⁴ *Las Provincias*, 6 de julio de 1876. (Se trata de párrafos entresacados de la *Gazzetta dei Teatri* milanesa y reproducidos por *Las Provincias*. Probablemente dichos párrafos fuesen enviados por el propio empresario Ríos o por algún agente, con finalidad publicitaria).

⁵ *Las Provincias*, 3 de octubre de 1876. (La fuente original es el *Giornale d'Udine*. Por cierto, que en Udine cantó junto a la soprano Emma Pantaleoni, quien actuaría tiempo después en el Principal valenciano).

altos, que emite con limpieza y seguridad, uniendo á estas dotes naturales la acción dramática, que es inteligente, expresiva y sin exageración.⁶

Pese a todas estas buenas referencias, lo cierto es que ninguna de las voces contratadas era de primera fila, si exceptuamos a Uetam, con cierta relevancia europea, como hemos visto anteriormente.

Para la sastrería, se llegó a un acuerdo entre los teatros Principal de Valencia y el Liceo de Barcelona⁷.

Durante la segunda quincena de septiembre, Ríos volvió a Italia para traer a los cantantes⁸. Pero invirtió bastante tiempo en ello, pues no regresó a Valencia hasta el último día del mes⁹. Hubo una serie de contratiempos. Augusta Guadagnini, una vez que fue contratada, desapareció. Tuvo que ser sustituida por la tiple Pavoni. Luigi Galo fue asimismo reemplazado por el tenor Lamponi¹⁰. Y tampoco vinieron con él todos los artistas contratados en Italia. Ríos trajo consigo a la soprano ligera Augusta Fidi, la contralto Clemena Calla, el tenor Lamponi y el bajo Nicolo Azzalini. El resto de los artistas procedentes del país transalpino embarcaron en Marsella el 30 de septiembre¹¹. Llegaron, por fin, a Valencia, el día 3 de octubre, procedentes de Barcelona, en compañía del director de orquesta Francesco D'Alesio¹².

La lista completa de la compañía fue publicada con todo lujo de detalles. Así, por ejemplo, es la primera vez que aparece un director de escena, como tal, en el Teatro Principal. Se nombra a los apuntadores, al archivero, al encargado del despacho de billetes, al contador e incluso al peluquero. En la escena, se agrega al maquinista. En los profesores de orquesta, a la arpista¹³:

Maestro director y concertador: Francesco D'Alesio
 Segundo maestro director y concertador: José Vidal
 Prima donna soprano assoluta d'obbligo: Amelia Conti-Foroni
 Prima donna soprano assoluta drammatica: Augusta Guadagnini
 Prima donna soprano assoluta: Augusta Fidi
 Prima donna mezzosoprano e contralto: Clemena Calla
 Primo tenore assoluto d'obbligo: Giuseppe Villena
 Primo tenore assoluto: Luigi Galo
 Tenore comprimario: Joaquín Tormo
 Primi baritoni assoluti: Giorami de Viega y Nicolo Azzalini
 Primo basso assoluto d'obbligo: Francesco Uetam
 Primo basso assoluto: Angelo Alsina

⁶ *Las Provincias*, 3 de octubre de 1876.

⁷ *Las Provincias*, 3 de octubre de 1876. (Aunque no se especifica aquí, se trató de un acuerdo de cesión de los vestuarios de la casa catalana Ramón Mora, por parte del Liceo al Principal).

⁸ *Las Provincias*, 15 de septiembre de 1876.

⁹ *Las Provincias*, 1 de octubre de 1876.

¹⁰ *Las Provincias*, 1 de octubre de 1876. (En este caso fue el empresario Ríos quien decidió rescindir el contrato de Luigi Galo; pero no se detallan los motivos de tal decisión).

¹¹ *Las Provincias*, 1 de octubre de 1876.

¹² *Las Provincias*, 4 de octubre de 1876.

¹³ La prolija lista fue publicada en *Las Provincias* el 21 de septiembre de 1876. Por eso no figuran las sustituciones, realizadas *a posteriori*.

Secondo basso: Liberato González
 Seconde parti: Isabel Aleixandri y Tomás Costa
 Partiquinos: Mariana Aleixandri, Gonzalo Bartual, Ramón Sáez
 Director de escena: Federico Revilla
 Maestro de coros: Vicente Esplugues
 Maestro de la banda: D. N. N.
 Apuntadores: Victoriano y Leandro Pla
 Arpista: Vicenta Tormo
 Archivero: Sebastián Pla
 Director de baile: José Martí
 Cuerpo de baile (no se especifica el número)
 Coristas de ambos sexos: 40
 Profesores de orquesta: 52
 Pintor escenógrafo: José Flores
 Maquinista: Ramón Alós
 Guarda-ropa: José Torré
 Contador: Luís Pérez
 Encargado del despacho de billetes: Vicente Hernández
 Peluquero: Joaquín Catalá
 Vestuario: Propiedad de la casa de los menores de D. Ramón Mora, de Barcelona
 Música de baile: Propiedad de D. Joaquín Ferrer de Climent, de Barcelona

El Mercantil Valenciano incluyó, además, las tarifas del abono para las 90 representaciones¹⁴.

ABONO POR 90 REPRESENTACIONES		
TIPO DE ASIENTO	TEMPORADA	POR 30 FUNCIONES
Palcos plateas principales, sin entrada.....Rvn ¹⁵	3.600	
Palcos de segundo piso, sin entrada	2.500	
Id. Terceros, sin id.	1.300	
Butacas con entrada personal ó por billetes	630	240
Delanteras de anfiteatro platea, con id.	400	180
Id. de piso segundo, con id.	400	180
Id. de piso tercero, con id.	340	140

La compañía poseía unos efectivos canoros numerosos. Nada menos que 3 primeras sopranos; una de ellas con especialización dramática, la desaparecida Augusta Guadagnini. Clemena Calla era la única mezzosoprano y contralto; pero era natural que las compañías tan sólo dispusiesen de 1 primera mezzosoprano o

¹⁴ *El Mercantil Valenciano*, 22 de septiembre de 1876.

¹⁵ Reales de vellón.

contralto (la que ejecuta los primeros papeles de su tipología vocal). A su vez, no se hacía distinción entre mezzosoprano o contralto. Aunque, en esta ocasión, Clemena Calla era una auténtica contralto¹⁶. En los tenores, se agrega un comprimario, Joaquín Tormo, además de los dos *assoluti*. La cuerda de los bajos posee un intérprete específico para las segundas partes, Liberato González. Tanto Joaquín Tormo como Liberato González eran cantantes locales. La compañía contratada por Ríos disponía también de una plantilla estable para las segundas partes, con dos cantantes: la mezzo Isabel Aleixandri y el tenor Tomás Costa. El número de partiquinos, 3, puede considerarse abundante: la soprano Mariana Aleixandri¹⁷, el tenor Gonzalo Bartual y el bajo Ramón Sáez. En suma, un cuadro de 14 cantantes, sin contar los partiquinos, puesto que era propio de una compañía de altos vuelos.

Sabemos que una gran empresa no se nutre sólo de cantantes. También existe ya una segunda batuta, la de José Vidal, quien, andado el tiempo, actuaría repetidamente en el Principal valenciano. La idea de confiar el movimiento escénico a un director de escena y no al pintor escenógrafo, que era la usanza en aquella época, supone un grado de madurez notable; al tiempo que se cuida un aspecto importante de la representación operística. Otro tanto puede decirse de la presencia del maquinista valenciano Ramón Alós, -un veterano miembro de una saga dedicada largamente a la escena-, cuyo cometido solía estar bajo los dictados del escenógrafo. El carácter peculiar de la banda de música fue asimismo atendido con la asistencia de un director de banda. En cuanto al director de baile, es de suponer que hubo existido anteriormente, pero no figuraba en las listas de la compañía. Todo se cuidó con esmero. Incluso figura un peluquero.

Esta formación de magna compañía, que contaba incluso con un archivero, es más propia del Gran Teatro del Liceo de Barcelona que de un coliseo corriente. Probablemente, Ríos utilizó buena parte del personal del Liceo, si excluimos, por supuesto, a los cantantes contratados en Italia. Desde luego, en el caso de los vestuarios, está claro que fue así. No existiendo en Valencia todavía la sastrería Peris, se recurrió a la que servía al magno proscenio barcelonés, la de Ramón Mora.

Sin embargo, sorprende la precariedad en la que se encontraban los efectivos de los músicos del foso, 52, -sin contar la arpista-, y que contrasta con el suficiente número de coristas y el amplio despliegue de solistas vocales.

Los ensayos comenzaron con cierta premura por los coros, una semana antes de la inauguración de la temporada, aproximadamente¹⁸. La magna empresa creada por Ríos tenía un variado repertorio de títulos: *Aida*, *Don Sebastiano*, *Roberto el Diablo*, *La forza del destino*, *I promessi Esposi*, *Saffo* y *Semiramide*¹⁹. Se puso a la venta un abono de 90 funciones.

¹⁶ *Las Provincias*, 1 de octubre de 1876.

¹⁷ Es probable que ambas cantantes secundarias, Isabel y Mariana Aleixandri, fuesen hermanas. Los cantantes secundarios, comprimarios y partiquinos eran, habitualmente, voces del terruño.

¹⁸ *Las Provincias*, 28 de septiembre de 1876.

¹⁹ *Las Provincias*, 21 de septiembre de 1876.

La temporada se inauguró el 8 de octubre de 1876 con *Il Trovatore*. Si bien estaba previsto comenzar el día anterior, la representación fue aplazada a causa de la indisposición de una de las sopranos estelares²⁰. En la función de apertura, el Teatro Principal no consiguió llenarse; pero no por el aplazamiento de la primera función, sino porque la publicidad sobre los cantantes no conectó con el público. En pocas palabras: se deduce, según el cronista del diario *Las Provincias*, que las referencias que los aficionados tenían sobre los cantantes no eran buenas:

En la noche de anteayer debutaron algunas partes principales de la compañía lírica que ha de actuar en la presente temporada cómica en el teatro Principal. Aunque el abono es todavía escaso, á consecuencia sin duda de las contradictorias noticias que circularon respecto al mérito de los artistas, el teatro se vio favorecido por una regular concurrencia, ocupando la mayor parte de las butacas del patio, algunos palcos y llenando completamente las localidades y espacio de los pisos altos. A juzgar por la impresión que causó al público el debut de la compañía, es de esperar que el teatro Principal recobre su usual abono, pasando el público momentos de solaz y grato entretenimiento.

Para el debut de la compañía eligiese la popular obra de Verdi *El Trovador*, encargándose de la parte de Leonor la señora Conti Foroni, de la de Azucena la señora Calla, de la de Manrico el Sr. Villena, español y natural de Córdoba, de la del conde el señor De Viega, y de la de Ferrando el Sr. Alsina.

No es posible juzgar del mérito de los artistas por la primera audición, y por lo mismo nos abstenemos de emitir opinión definitiva acerca de cada uno de ellos, hasta que ejecuten trabajos de más empeño. Hoy nos limitaremos, pues, á reseñar las condiciones naturales y artísticas de las partes que han debutado.

La Sra. Conti Foroni es una soprano que posee una voz de un timbre agradable, y canta con sumo gusto y afinación, teniendo además una garganta expedita, que le permite hacer en las cadencias y en las fermatas giros preciosos de agilidad.

Reúne también la feliz circunstancia de su buena presencia y arrogante figura, que la hace simpática en las tablas.

Iguals condiciones artísticas que la Sra. Conti Foroni, revela la mezzo soprano Sra. Calla, que cantó la parte de Azucena de una manera poco común.

El Sr. Villena posee una voz extensa y bien timbrada y es un artista de porvenir, pues con la facilidad que emite los sonidos más altos, tiene el privilegio de conquistar el entusiasmo de los espectadores.

Nada podemos decir hoy del barítono De Viega, porque se hallaba indispuerto, si bien contribuyó al buen éxito del conjunto de la ejecución. Ésta, á juzgar por las demostraciones de entusiasmo del público, fue muy aceptable, pues la señora Conti Foroni cantó muy discretamente la cavatina del primer acto, y la preciosa romanza del tercer acto y el dúo subsiguiente con el barítono, mereciendo los más entusiastas y justos aplausos. Igual éxito alcanzó el tenor Villena en el aria del mismo acto, cantando el andante con delicada expresión, y arrebatando al público, que le llamó cuatro veces a la escena entre atronadores aplausos, al oír en la cabaleta, que cantó con valentía, un dó natural, que hacía retremblar el teatro.

²⁰ *Las Provincias*, 8 de octubre de 1876.

Satisfactorio fue también el éxito que obtuvo la Sra. Calla, pues cantó con expresión la canción de la gitana y con propiedad y gusto el raconto y dúo con el tenor en el segundo acto.²¹

La segunda ópera que la compañía Ríos subió al proscenio fue *Rigoletto*, el día 10 de octubre. En el día de la Hispanidad, la empresa llevó a la escena *Faust*. Esta magna obra de Gounod fue un triunfo personal de Uetam:

La representación del Fausto, que tuvo lugar en la noche de anteayer en el teatro Principal, dio ocasión para que alcanzara un verdadero triunfo nuestro compatriota, el bajo Uetam. Este artista, que era notable desde que debutó en la escena, es hoy un cantante superior, pues robustecida su preciosa voz y perfeccionada su manera de cantar, es ya un artista de primer orden, que tiene un gran porvenir.

En esta obra debutó el tenor ligero Sr. Lamponi, cantante de voz débil y de escasa extensión, que no satisfizo al público: acaso en otras obras de su género tenga mejor éxito.

La señora Conti Foroni, encargada del papel de Margarita, fue muy aplaudida, y con mucha justicia, al terminar el aria de las joyas, que cantó con gracia y expresión.

La contralto Callas y el barítono Azzalini, encargados respectivamente de los papeles de Lievel y Valentin, contribuyeron al buen éxito de la ejecución en algunas piezas de esta obra inmortal.

En esta representación ocurrió un incidente, que debe evitar la empresa que se reproduzca. La banda que debía tocar en el cuarto acto, es la misma que tocó en el Mercado hasta las once de la noche, y como los músicos tenían que vestirse para salir á la escena, esto dio ocasión para que el entreacto durase más de una hora, impacientándose, como es natural, el público.²²

El 15 de octubre se repitió *Faust*. Un nuevo éxito personal de Uetam, ante una mayor asistencia de público:

El teatro Principal se va animando. El domingo era muy numerosa la concurrencia, y aunque la ejecución del Fausto decae por parte de alguno de los principales papeles, según ya dijimos, el Sr. Uetam en el papel de Mefistófeles, y la Sra. Conti-Faroni en el de Margarita, son oídos con gusto y obtienen justos aplausos.²³

El 19 de octubre se puso en escena *Un ballo in maschera*. Un resfriado de José Villena permitió subir al proscenio al tenor ligero Lamponi, quien se recuperó de la mala prensa en esta obra con su buena actuación:

En el teatro Principal se cantó anteanoche *Un ballo in maschera*, cuya parte de tenor no pudo ejecutar el Sr. Villena por hallarse encatarrado. Creyó el público que decaería la ejecución porque el segundo tenor, Sr. Lamponi, no había dado grandes esperanzas en el Fausto y la Favorita; pero, por un grato cambio, que no podemos explicarnos, fue otro hombre en el Ballo. Cantó la parte de Ricardo con valentía y precisión, haciéndose

²¹ *Las Provincias*, 10 de octubre de 1876.

²² *Las Provincias*, 14 de octubre de 1876.

²³ *Las Provincias*, 17 de octubre de 1876.

aplaudir en varios pasajes y especialmente en el alegre de la barcarola del segundo acto, que dijo con gran exactitud y flexible modulación.

La señora Conti-Foroni, cuyas buenas condiciones se aprecian mejor cada día, fue aplaudida también en la parte de Amelia, y los demás artistas contribuyeron al buen desempeño de la ópera, quedando el público todo lo satisfecho que pueda esperarse dentro de las condiciones de la compañía actual.²⁴

El 26 de octubre se representó *Lucia di Lammermoor*. Una partitura belcantista como esta sirvió para poner en evidencia que los cantantes eran mediocres:

Anteanoche cantóse en el teatro Principal la preciosa ópera de Donizetti Lucia, tomando parte en su ejecución la señora Fidi, el tenor Lamponi y el barítono Azzalini. Estos artistas se esforzaron cuanto les fue posible en el desempeño de sus papeles; pero no era fácil que con tales elementos saliese satisfecho el público que asiste á dicho coliseo.²⁵

El empresario Ríos trató de remediar el endeble cuadro canoro con la contratación del tenor Prudenza. Este cantante se estrenó con *Poliuto*, el 2 de noviembre. Obtuvo el favor del público y de la prensa. Incluso, se anunciaron la puesta en escena de algunos títulos operísticos desempolvados del arcón, como *La Vestale*, de Spontini, acaso la ópera más representativa del Imperio de Napoleón I:

En la noche de anteayer púsose en escena en el teatro Principal la ópera titulada Poliuto, en la que debutó el tenor Prudenza, á quien conoce el público, por haber cantado en dicho teatro hace ya algunos años.

En la ejecución de esta obra, que fue bastante acertada, obtuvieron entusiastas bravos y palmadas el tenor debutante y la tiple Conti-Foroni, ésta en el aria del primer acto, que cantó con mucho gusto y expresión, y ambos en el valiente dúo del tercer acto. También fue aplaudida la orquesta y su inteligente director Sr. Allesio, la terminar la preciosa sinfonía, aplausos que se repitieron al finalizar el gran concertante del tercer acto.

Es innegable que la empresa está haciendo esfuerzos y sacrificios para ofrecer al público un espectáculo tan completo como lo consienta las condiciones del teatro Principal, y el reciente contrato del Sr. Prudenza así lo demuestra. Por otra parte, ha recibido ya los papeles de la ópera Aida, y además de las ya anunciadas van á ponerse en estudio La Vestal y Las Vísperas sicilianas.²⁶

Robert le diable, prevista para el 10 de noviembre, tuvo que ser suspendida por la enfermedad de Uetam²⁷. Ello tuvo un efecto colateral: el nuevo teatro Apolo, en donde se representaba una comedia de costumbres, se llenó de público porque afluyeron personas procedentes del Principal²⁸. Por fin, los días 11 y 12 del mismo mes *Robert le diable* y Uetam pudieron subir al proscenio, cosechando el bajo catalán un notable éxito:

²⁴ *Las Provincias*, 21 de octubre de 1876.

²⁵ *Las Provincias*, 28 de octubre de 1876.

²⁶ *Las Provincias*, 4 de noviembre de 1876.

²⁷ *Las Provincias*, 11 de noviembre de 1876.

²⁸ *Las Provincias*, 12 de noviembre de 1876.

Grande y satisfactorio éxito ha alcanzado en el teatro Principal la popular obra de Meyerbeer *Roberto el diablo*, ejecutada en las noches del sábado y domingo con una concurrencia tan distinguida como numerosa. En ella ha conquistado un nuevo triunfo el distinguido y estudioso bajo Sr. Uetam, pues en todas las piezas, que cantó con maestría, fue saludado por el público con ruidosos y entusiastas aplausos.

En los dos primeros actos de esta obra magistral sólo predominan las masas corales y la orquesta, pero en los tres restantes, que sobresalen el elemento melódico, todos los artistas contribuyeron al buen éxito de la ejecución.

La Fidi, encargada del papel de Isabel, cantó con gusto y afinación la preciosa aria del segundo acto y la del cuarto, siendo aplaudida en ambas; pero en donde el entusiasmo del público rayó a mayor altura, fue en el duetto del tercer acto, que cantaron Uetam y Zamponi, encargado éste de la parte de Rambaldo, el dúo del mismo acto cantado por la Conti-Foroni y Uetam; y el terceto, á voces solas, por estos dos artistas y el tenor Prudenza. Igual resultado obtuvo el tercetto del último acto, ejecutado admirablemente por los referidos artistas.²⁹

Pero las indisposiciones de los cantantes se sucedieron, continuando la suspensión de funciones. En *La fuerza del destino* estuvieron enfermos varios cantantes, por lo que las funciones previstas para los días 16, 20 y 25 de noviembre no tuvieron lugar³⁰.

La temporada terminó abruptamente. A mediados de diciembre se seguía sin tener noticias sobre la contratación de ninguna compañía en el Teatro Principal³¹.

Temporada 1876-77: la ópera *Martha* en el Teatro Apolo

Durante los primeros años de su singladura, el Teatro-Circo Apolo se dedicó a las representaciones de zarzuela y dramaturgia declamada.

La escenificación de la ópera *Martha*, por una compañía de zarzuela, es un hecho insólito. Obedeció al propósito de una soprano, la Sra. Maldonado, quien eligió para su *beneficio* esta ópera de Friedrich Von Flotow. Su *partenaire*, el tenor Narciso Larrea y Losada. El director de orquesta, José Valls, un contestano incansable. La representación tuvo lugar el sábado, 19 de mayo de 1877³². La ópera no obtuvo un resultado artístico apetecible porque los cantantes eran discretos e inadecuados. Así, Losada era un cantante más propio de la zarzuela *grande* o la ópera romántica italiana, *vehemente y apasionado* (sic), nada apto para expresar las delicadezas del estilo *Biedermeier*. Ello no impidió que el antiguo coliseo de la calle Don Juan de Austria estuviera lleno en aquella ocasión:

Pocas veces como el sábado último se ha visto el teatro Apolo tan concurrido. La sala presentaba un golpe de vista magnífico, viéndose los palcos y gran número de butacas ocupado por lo más selecto y más bello de la sociedad valenciana. Esta circunstancia indicó muy claramente las

²⁹ *Las Provincias*, 14 de noviembre de 1876.

³⁰ *Las Provincias*, 22 y 26 de noviembre de 1876.

³¹ *Las Provincias*, 15 de diciembre de 1876.

³² La función comenzó a las 21 horas.

numerosas simpatías que la beneficiada señorita Maldonado se ha captado por sus inestimables dotes de artista.

Lo que fue de sentir sobremanera es que la ejecución de Marta se resintiese en algunos momentos de un modo notable, por parte de algunos artistas. El tenor Losada, que por la calidad de su voz más a propósito para expresar pasiones arrebatadoras y vehementes que sentimientos dulces y tranquilos dejó algo que desear en el desempeño del sencillo aldeano, notándose este defecto, sobre todo, en la bella y tierna romanza de la rosa del acto tercero.

Por lo demás, la ejecución total de la referida ópera no satisfizo por completo á los espectadores, que echaron de menos precisión y ajuste en algunos números musicales.

Esto no impidió que la señorita Maldonado recibiese en el segundo acto numerosos regalos de sus admiradores, en medio de los aplausos del público, quien siente la marcha de tan distinguida artista á Barcelona.³³

Temporada 1876-77: Teatro Principal: un ciclo operístico primaveral. La compañía de Alejandro Ruiz

Al día siguiente de la representación de *Martha* en el Apolo, el Principal anunció la lista de una compañía de ópera, la del maestro Alejandro Ruiz, quien tenía previsto ofrecer un pequeño ciclo con diez funciones de ópera. En realidad, la compañía estaba trabajando en Valladolid en aquel momento³⁴, por lo que su actuación en el Principal valenciano era el típico *bolo* de 10 funciones, para regresar luego a la capital castellano-leonesa.

La compañía se había formado con efectivos que habían actuado en el Teatro Real de Madrid durante la presente temporada. Ese es el caso del primer tenor absoluto, Roberto A. Stagno. En efecto, está documentado que Stagno actuó con regularidad durante el trienio 1875-7 en el regio coliseo matritense³⁵.

Junto a Stagno, repetía Amelia Conti Foroni, *prima donna soprano assoluta*. Los coros y el cuerpo de baile venían también del Teatro Real.

La plantilla era, como en el caso de la compañía que había actuado durante el pasado otoño, amplia. Contaba con 16 cantantes, excluidos los partiquinos. La inclusión de un *basso caricato*, atiende a la interpretación de la ópera cómica de Meyerbeer, *Dinorah*. Además de poseer dos directores de orquesta, la empresa disponía de director de escena y maestro coreógrafo, quien actuaba a su vez de representante de la compañía. No se menciona al pintor escenógrafo, en cambio, confiándose el aparejo escénico al maquinista valenciano Ramón Alós. Es probable que se utilizasen vetustas escenografías del Principal. El número de coristas, 30, y el de profesores de orquesta, 40, es escaso. Desconocemos el número exacto de bailarinas.

La lista de la *Gran compañía de ópera italiana* (sic), bajo la dirección del maestro Alejandro Ruiz, es la siguiente³⁶:

³³ *La Gaceta Valenciana*, 22 de mayo de 1877.

³⁴ *La Gaceta Valenciana*, 23 de mayo de 1877.

³⁵ J. Turina Gómez, *Historia del Teatro Real* (Madrid: Alianza, 1997), 373 ss.

³⁶ *La Gaceta Valenciana*, 23 de mayo de 1877.

Representante: Giovanni Garbagnati
 Contador: Antonio Laplana
Prime donne soprani assolute: Amelia Conti-Froni y Enriqueta De Baillou.
 Prima donna soprano: Ester Ferreri.
 Altra prima donna e comprimaria: María Nicolau.
 Seconda donna soprano: Eusebia Forte.
 Prima donna mezzosoprano e contralto: Giovanna Bonafi de Lucas.
Primi tenori assoluti: Roberto Stagno, Melchor Vidal.
 Altro tenore e comprimario: Raniero Fiduzzi.
 Secondo tenore: Andrés Antoni.
Primo baritono assoluto: Vincenzo Quintilli-Leoni.
Primi bassi assoluti: Emiliano Cruz, Augusto Ponsard.
Caricato: Antonio Cerapia.
 Secondo barítono: Arturo Orri.
 Segundo basso: José Catalán.
 Maestro del coro: Ángel Ruiz.
 Maestro coreógrafo: Giovanni Garbagnati.
 Maquinista: Ramón Alós.
 Maestro direttore e concertatore: Leandro Ruiz.
 Altro maestro direttore: Gaetano Cavaletti.
 Prima ballerina: Marina Mora.
 Direttore di scena: Francesco Saper.
Suggeritore: Andrés Porcel.
 Direttore della sartoria: Sra. Pelegrina Malatesta.
 Parrucchiere: Joaquín Catalá.

Los precios de las localidades eran las mismas que cobraba la empresa en Valladolid. Sólo se publicó el importe del abono a las 10 funciones:

Palcos de platea y principales.....	700 reales
Palcos del segundo piso.....	500 “
Palcos del tercer piso.....	260 “
Butacas, con entrada.....	140 “
Delanteras de anfiteatro de platea, con entrada.....	100 “
Delanteras de segundo piso, con entrada.....	100 “

El ciclo operístico comenzó el 26 de mayo con el *capolavoro* meyerbeeriano, *Les Huguenots*. La función inaugural mereció una larga crítica de Ignacio Vidal en *El Mercantil Valenciano*. Es un texto de calidad, articulado en varios bloques. En primer lugar, Ignacio Vidal reflexiona sobre el fanatismo religioso, para ensalzar luego a Eugène Scribe por haber sabido sintetizar la realidad histórica en su libreto. Meyerbeer, un genio sin paliativos.

Luego les tocó el turno a los cantantes, el análisis canoro. Roberto Stagno es un cantante que suple, con su buena técnica- los recursos limitados en las gamas agudas. En circunstancias similares se encontraba el bajo Augusto Ponsard. Amelia Conti-Froni, una sobresaliente soprano lírico-dramática. Ester Ferreri, menguada en sus facultades por enfermedad común. Excelente el barítono

Vincenzo Quintilli-Leoni. Correcta María Nicolau con su papel secundario. Los coros y la orquesta, discretitos:

Debut de la compañía lírica italiana: Gli Ugonotti, ópera en cinco actos, letra de Scribe y música de Meyerbeer.

¿Quién no recuerda con inmenso dolor la terrible lucha religiosa ocurrida en Francia en el segundo tercio del siglo XVI, y que produjo la sangrienta página de Saint Bartelimy? ¿Quién no siente oprimido su pecho al contemplar las desdichas y males sin cuento que en toda época ha ocasionado el fanatismo religioso?

La historia, esa gran maestra de la vida por una parte, nos muestra con aterradora verdad las numerosas hecatombes realizadas en holocausto de la intolerancia en materias de religión, mientras que de la otra la filosofía, con voz elocuente, ha condenado, apoyándose en doctrinas humanas y civilizadoras, el mismo principio como atentatorio á la libertad de conciencia y á los fines humanos; mas era necesario que la poesía dramática, de consuno con el divino arte, pusieran de relieve con toda su desconsoladora verdad, y con el colorido y saber propios del asunto, las sangrientas páginas de aquella terrible epopeya; y he aquí que dos genios potentes, cuyas frentes circuye la corona de la inmortalidad y de la gloria, han satisfecho esta ardiente necesidad del espíritu, creando esa maravilla del arte, conocida con el nombre de Los Hugonotes.

Scribe, con su privilegiado estro dramático, con esa intuición admirable y que se revela en todas sus obras, y que nos demuestra á la vez el exquisito y profundo conocimiento que tenía de las pasiones que agitan y conmueven el alma, ha reproducido fielmente en el libretto, las desoladoras escenas que tuvieron comienzo en Turena, y que al cabo de un año fueron coronadas con la más terrible de las matanzas en París.

A su vez Meyerbeer, con esa universalidad de su genio, que todo lo abarca y domina, ha trazado sobre el pentagrama con mano firme y segura, y afrontado con serena mirada las mismas dificultades que se complacía en amontonar, páginas incomparables, conceptos sublimes que deleitan y sumergen el alma en éxtasis de goces inefables.

Si para crear una obra, sea del género que quiera, es condición indispensable que su autor se identifique con el pensamiento capital que le preside, no cabe duda alguna que en lo más íntimo del alma del inmortal maestro debieron resonar con fuerza el rudo choque de los combatientes, como de igual manera sus rencores y odios mal comprimidos. ¡Tal es la verdad y colorido con que están tratadas todas las escenas de la mencionada ópera!

Ahora bien; para interpretar y dar vida á distintos caracteres y opuestos sentimientos que intervienen en Gli Ugonotti, para llevar al ánimo del espectador una idea aproximada del cuadro de dolor y tristeza que se desarrolla en dicho spartito, se necesitan artistas que conozcan al personaje, que se identifiquen con él, en una palabra, que revelen en su fisonomía, en sus ademanes, en los acentos de su voz, hasta en los menores detalles, la honda pasión que ruge, agita, y despedaza su pecho, pues sólo así es como el artista conseguirá despertar el interés vivo y latente en el público, y en último resultado, los fines de toda obra dramática quedarán cumplidos.

¿Reúnen estas cualidades los artistas que forman parte de la compañía lírica italiana que bajo la dirección del eminente tenor Sr. Stagno actúa al presente en el eminente coliseo? Pasemos á verlo.

Destácase en primer término el referido Sr. Stagno. Este joven y reputado artista, á parte (sic) de su continente apuesto y elegante figura, posee una voz de un carácter especial extraordinario, que viene á demostrarnos una vez más de cuántos recursos es susceptible el arte, y cuán poderosa ayuda ofrece a los que se afanan por investigar sus secretos.

En efecto, el mérito indispensable del Sr. Stagno no consiste tan sólo en unas magníficas apuntaduras que en ciertos momentos lanza con bravura sin igual, ni en sus inimitables y hermosas cadencias, sino en la manera, en el arte con que encubre los defectos de su registro de cabeza, y en el enlace delicado, espontáneo, casi imperceptible con que pasa de un registro á otro, lo cual da á entender los estudios profundos y detenidos que ha hecho el eminente artista de sus medios vocales, supliendo con el arte lo que la naturaleza le ha negado.

A este conocimiento, añádase una emisión pura, correcta, esmerada; un fraseo delicado, perfecto; una vocalización limpia, segura y fácil, y tendremos una idea bastante aproximada de lo que es el Sr. Stagno.

Algunos encontrarán de menos grandes abusos de sonoridad, pero quédese esta exigencia para los que sólo acuden al teatro á oír, y nada más que oír, pues que nosotros, y con nosotros el valioso testimonio del público inteligente, preferimos artistas que, como el reputado tenor, comuniquen al espectador los sentimientos, los afectos de que se hallan poseídos.

Así lo dio á entender el artista eminente en la bella romanza del acto primero, que dijo con los matices de un delicado sentimiento, y dando además á las deliciosas frases que contiene aquel número musical una elasticidad encantadora; en el septiminio del duelo del tercero, que cantó con mucha valentía, emitiendo con gran seguridad un magnífico do de pecho; y por último, en el incomparable dúo del convertido en último acto de la obra que nos ocupa, y en el cual el reputado tenor revela la gigantesca lucha que se anida en su pecho, lucha terrible, sin piedad, entre el amor que siente hacia Valentina, y el deber de afiliado á una secta que le llama al combate.

El público, arrebatado por los ataques ora sublimes y tiernos, ora dramáticos que tocaban hasta lo trágico, del insigne intérprete de Raúl di Nangis, daba rienda suelta á su entusiasmo, que rayaba en frenesí, haciéndole salir al palco escénico, en medio del fragor que producían sus ruidosas aclamaciones.

La parte de Valentina había sido encomendada á la señorita Conti-Foroni, ventajosamente juzgada por nuestro público al comienzo de la primera temporada, y que por circunstancias que no son de este sitio, tuvo que suspenderse. Ya un día tuvimos ocasión de emitir nuestro imparcial y sincero juicio acerca de esta artista, lo cual nos dispensa el reproducirlo ahora.

Por lo demás, el desempeño de Valentina ha servido para evidenciar las sobresalientes dotes de artista dramática que posee la señorita Conti-Foroni. Su dúo con el bajo en el acto tercero, fue cantado con verdadero acento dramático y delicada expresión, igualmente que el dúo del cuarto, en el que tuvo arranques apasionados y frases dramáticas de grande efecto, que la hicieron digna de compartir, en unión del Sr. Stagno, las demostraciones que al terminar dicho dúo prodigóles el público.

El simpático personaje, el Conde de Nevers estuvo á cargo del distinguido barítono Sr. Quintilli-Leoni, quien á pesar de las cortas dimensiones de su parte supo sacar con sus grandes facultades de artista todo el partido posible, imprimiendo notable brillantez á los bellos recitados que canta. En la función de esta noche se le presenta al Sr. Quintilli-Leoni ancho

campo á su lucimiento en el desempeño de *Rigoletto*. Nos ocuparemos en su día.

Marcello, el tipo más completo y acabado del fanatismo religioso, personificación exacta del guerrero hugonote, fue desempeñado por el bajo Sr. Ponsard. Este artista tiene una voz agradable, pastosa, bien timbrada, y que modula con facilidad, si bien en la emisión de los puntos altos se nota falta de seguridad, á causa de la debilidad que acusa el registro agudo.

La canción calvinista guerrera Della Rochella resintiése de falta de colorido y acento dramático, lo que fue causa que pasase algún tanto desapercibida esta notable composición, lo mismo que la magnífica plegaria que dirige al cielo en el acto tercero pidiéndole salve á su señor Raúl, en el duelo que éste va a tener con Saint Bris.

Más notable encontramos al Sr. Ponsard en el dúo de dicho acto, por lo que fue justamente aplaudido, mereciendo con la señora Conti-Froni los honores de la escena.

La señorita Ferrari encargada de la parte de Margarita de Valois dejó algo que desear en la cavatina del acto segundo, á causa sin duda de estar sus facultades coartadas por una indisposición que la aqueja. Esperamos que se restablezca para ocuparnos más detenidamente.

El paje Urbano fue desempeñado por la señorita Nicolau, que cantó con aplomo y discreción la linda cavatina del acto primero, y el del conde de Saint Bris, por el joven bajo español Sr. Cruz, cuyas buenas cualidades hemos oído elogiar, y que no pudo hacer alarde de ellas porque también se indispuso en la misma noche, como visiblemente se notaba.

Repuesto ya anteayer, pudimos convencernos de que eran justos los elogios que en distintas ocasiones le ha prodigado la prensa.

La orquesta, dirigida con acierto por el maestro D. Leandro Ruiz, y reforzada de un modo notable por artistas distinguidos de Madrid, estuvo á regular altura.

Los coros estuvieron bien en el rataplán, mas en la grandiosa escena de la conjuración y en la bendición de los puñales que la sigue, dejaron algo que desear, á causa de que no imprimieran á esta página inmortal toda la grandeza que respira.

No terminaremos sin hacer mención del joven profesor de viola, quien acompañó al tenor Stagno en la romanza del acto primero, con mucha precisión y acierto.

I. Vidal³⁷

El 30 de mayo se representó *Rigoletto*. Para *El Mercantil Valenciano*, fue asombroso el talento interpretativo de Roberto Stagno, sus excelentes dotes de actor, capaz de cambiar con naturalidad de un papel como Raoul, un personaje abyecto, en *Los Hugonotes*, al libertino Duque de Mantua en *Rigoletto*. El mérito del palermitano es mayor por cuanto arrastraba un estado de salud quebradizo. Amén del aceptable debut de la soprano Enriqueta de Baillou, fue la gran noche del barítono Vincenzo Quintilli-Leoni, quien encarnó el papel protagonista estelar, *Rigoletto*:

Después de Los Hugonotes, se ha puesto en el teatro de la calle de las Barcas la ópera del célebre maestro Verdi, *Rigoletto*, para debut de la señora De Baillou. Conocida y apreciada esta artista por el inteligente

³⁷ *El Mercantil Valenciano*, 29 de mayo de 1877.

público valenciano, que en diferentes temporadas ha aplaudido á la simpática tiple, la recibió anteanoche con su galantería y cariño acostumbrados. La señora De Baillou cantó toda su difícil parte bastante bien, y puede asegurarse que sabe vencer las dificultades de la delicada creación de Gilda. Por eso los asistentes al teatro Principal la aplaudieron en varios pasajes de la ópera.

Habíamos ya admirado en otras ocasiones y en otras óperas á los Sres. Stagno y Quintilli-Leoni, y deberíamos ser parcos al hablar de ellos, pues solo podríamos decirles lo que todos los públicos les han dicho; pero séanos permitido detenernos un momento ante ambos artistas.

El Sr. Stagno no es el mero cantante, que dice su parte, ansioso de un aplauso; es el artista eminente, que dá animación, vida y color al personaje que representa, sin perder un detalle, ni en el canto, ni en la apostura, ni en el traje, siempre elegante y propio. Vedlo en el Raúl de Los Hugonotes. Aquel vestido oscuro, sin nada que destaque, sin nada que brille, denuncia en Raúl a un caballero de la sombría y siniestra corte de Luís IX y de Catalina de Médicis: mirad su rostro, sus maneras, sus actitudes, y veréis un ser poseído del sentimiento místico y entusiasta de una nueva creencia religiosa; escuchadlo cantar, ya sea en el septimino del duelo, donde emite un dó de pecho y un sí bemol, admirables, ya sea en el inimitable dúo final, y hallaréis siempre al artista, siempre al hombre que siente y hace sentir, y que lleva su prestigio hasta identificarse con el sentimiento del personaje que representa y con el sentimiento del público á quien arrebató.

La transición de Los Hugonotes al Rigoletto es algo brusca, y el Sr. Stagno parece cambiar en su persona y en sus maneras, como ha cambiado la época, el lugar de la escena y el carácter del drama. El duque de Mantua, aquel soberano, ligero y libertino, elegante y descreído, vicioso y tiránico, para cuyos caprichos no hay obstáculo, para quien el crimen más repugnante es un medio lícito, no es fácil ofrecerle en el teatro con más perfección que la que el Sr. Stagno desarrolla sin alardes y con la mayor naturalidad. Desgraciadamente el estado de salud del eminente artista no es el más a propósito para lucir las brillantes facultades que debe a la naturaleza y al estudio, y por eso sin duda no llegó como otras veces a entusiasmar al público.

Si la parte que toma el Sr. Quintilli-Leoni, en la ejecución de Los Hugonotes basta para esperar mucho de él, no es suficiente para juzgarlo: hay que verlo en otro papel de más empeño. Para eso, tal vez, se ha puesto Rigoletto. En los recitados del primer acto, burlándose de las aflicciones de un padre a quien un poderoso de la tierra ha deshonrado villanamente, es el bufón que cumple con el repugnante ministerio de divertir a los demás; pero cuando en sus oídos resuena la maldición de aquel mismo padre a quien escarnece, el jorobado se repliega, se encoje y retuerce bajo el peso del anatema, como si el firmamento se desplomara sobre él, poseído de la superstición que era en Italia tan poderosa en la época del drama.

Bajo esta impresión se presenta Rigoletto en la puerta de su casa, y en un recitado inimitable diciendo: solo, povero, deforme, arranca un aplauso, que nadie le rehúsa, pues, arrastra al público con su amargura y su desesperación, cuando se lamenta de sus deformidades físicas y de sus angustias morales, tomando un oficio que repugna a su corazón tierno y apasionado. En este pasaje el Sr. Quintilli-Leoni llega casi a lo sublime, preparándose al dúo, que dice de una manera magistral. Y, a pesar de que la parte de barítono es tan pesada y difícil, el Sr. Quintilli-Leoni se mantiene siempre a la misma altura, sin decaer ni en el dúo del tercer acto,

ni siquiera en el cuarteto, revelando con intensa expresión, no solamente las pasiones de que se halla poseído, sino evitando los alardes de sonoridad, con que otros artistas descomponen la belleza del conjunto. Por lo que hace a sus maneras, son elegantes y simpáticas; viste perfectamente, y tanto en la arrogante apostura del conde de Nevers de Los Hugonotes, como en la figura de Rigoletto, llena de deformidades, se ve al artista concienzudo y estudioso, a quien con tanto placer hemos aplaudido anteanoche.

En la época del drama, el asesino, era en Italia, no ya un oficio, sino una institución social, y el señor Cruz, encargado del papel de Sparafucile, hizo un matón muy recomendable, si se nos permite la frase.

Las demás partes cumplieron con su deber, así como los coros y orquesta, discretamente dirigida por el inteligente maestro Ruiz, mereciendo especial mención el cornetín, a quien mucha parte del público aplaudió por la manera con que ejecutó el peligroso y difícil unísono del cuarteto.³⁸

El día 2 de junio subió un nuevo título, en esta ocasión un *capolavoro* de Donizetti: *Lucia di Lammermoor*. Y, al día siguiente, *Il Trovatore*. El periódico *El Mercantil Valenciano* publicó en el mismo día una crítica doble de ambas óperas.

En la noche del sábado último se representó en el teatro Principal ante numerosa y distinguida concurrencia, la bellísima ópera de Donizetti *Lucia di Lammermoor*. El reputado tenor señor Stagno no pudo lucir la plenitud de sus facultades en el desempeño de la parte de Edgardo, por encontrarse levemente indispuerto; mas a pesar de este inconveniente hizo cuanto pudo por salir airoso, mereciendo los aplausos del público al finalizar la romanza del último acto que cantó con una ternura y un sentimiento dignos de su elevada condición de artista.

La señora de Baillou ejecutó con precisión y buen gusto el aria de la locura, igualmente que el rondó que sigue a dicha composición en el que hizo alarde de la agilidad que posee su garganta, y especialmente su aptitud para la ejecución de picados, gorjeos, apuntaturas y fermatas. El público aplaudió calurosamente a nuestra compatriota, haciéndola salir al palco escénico.

También estuvo a grande altura el distinguido barítono Sr. Quintilli-Leoni en el desempeño de la parte de Ricardo, demostrando en las diferentes piezas musicales que estuvieron a cargo suyo, su buena escuela de canto, su delicado fraseo y exquisito sentimiento dramático que posee. Como los anteriores artistas fue objeto de señaladas muestras de distinción.

El tenor comprimario, Sr. Fiduzzi, cantó su reducido papel con acierto, y la distinguida arpista señorita Tormo (doña Vicenta) ejecutó con mucha limpieza el prelude de la cavatina del acto primero, siendo por este concepto muy aplaudida.

En la noche del domingo se puso en escena la popular ópera del maestro Verdi *El Trovador*. La señorita Conti-Froni tuvo a su cargo la parte de Leonora, y demás está el decir que el público que asistió dicha noche al elegante coliseo tuvo una vez más ocasión de admirar las relevantes dotes que tiene dicha artista. El andante de la cavatina fue cantado con mucho sentimiento y delicada expresión; pero donde la señorita Conti Froni demostró en alto grado aquellas cualidades, es en el miserere, cuya

³⁸ *El Mercantil Valenciano*, 31 de mayo de 1877.

inspirada composición musical la ejecutó dicha artista con los matices de una expresión altamente dramática, por lo que fue llamada en unión del Sr. Stagno al palco escénico, recibiendo una merecida ovación.

El eminente tenor, restablecido ya de la indisposición que el día anterior le aquejaba, estuvo inimitable en el desempeño de la parte de protagonista. El andante del acto tercero lo cantó con mucha expresión y exquisita ternura, que valieron al distinguido artista numerosos aplausos, lo mismo que la cavaletta (sic) que dijo con mucha valentía.

El talento del Sr. Stagno brilló de un modo extraordinario en el terceto final de la ópera, en donde puso de relieve los inapreciables recursos artísticos que posee, y su poderoso sentimiento dramático, en las magníficas frases que contiene aquel número musical.

El Sr. Quintilli-Leoni hizo un Conde de Luna perfecto, acabado. La bella romanza del acto segundo, tuvo en dicho distinguido artista un intérprete admirable, cuya voz cadenciosa y excelente estilo, son cada vez más admiradas por el público. Igualmente cantó con expresión enérgica el dúo del acto cuarto, compartiendo con la señorita Conti-Faroni los plácemes de la concurrencia.

Ésta salió muy satisfecha del coliseo, abrigando la consoladora esperanza de admirar de nuevo a los artistas que forman parte de la compañía lírico-dramática que en él trabaja, en la ejecución de la grandiosa ópera *La Africana*, que el próximo miércoles se pondrá en escena en el referido teatro.³⁹

El día 6 de junio subió al proscenio la magna ópera de Meyerbeer: *La Africana*:

Ante una concurrencia tan escogida como numerosa, verificóse anteanoche en el teatro Principal la primera representación de la notable ópera de Meyerbeer titulada *La Africana*.

La señorita Conti-Faroni estuvo muy bien en la interpretación del difícil papel de Selika, y el señor Quintilli-Leoni arrancó muchos y merecidos aplausos. En cuanto al Sr. Stagno, visiblemente indispuerto desde el primer momento, no pudo dar á la ejecución de la parte que le estaba confiada toda la brillantez de que es susceptible y que en análogas ocasiones ha sabido dar.

La indisposición del tenor Stagno impidió la segunda representación de *La Africana* la noche del día 8 de junio de 1877, siendo sustituida en el cartel por la ópera de Rossini, *Il barbiere di Siviglia*⁴⁰:

Anteanoche, continuando la indisposición del Sr. Stagno, se puso en escena en el teatro Principal la inapreciable joya del inmortal Rossini, titulada *El Barbero de Sevilla*. De su ejecución estuvieron encargados las señoras de Baillou y Nicolau, y los Sres. Vidal, Quintilli-Leoni, Ponsard, Carapia y Fiduzzi. La señora de Baillou estuvo acertadísima en el desempeño de la parte de Rosina, siendo muy aplaudida en la cavatina del segundo acto, y especialmente en la canción del tercero, la cual consistió en unas magníficas variaciones que fueron ejecutadas con todos los primores que consiente su privilegiada garganta. El público la hizo salir al

³⁹ *El Mercantil Valenciano*, 5 de junio de 1877.

⁴⁰ *El Mercantil Valenciano*, 8 de junio de 1877.

palco escénico dos veces, tributando á la simpática artista una ovación cariñosa.

El Sr. Quintilli Leoni demostró una vez más en la interpretación de Figaro sus ventajosas facultades como actor y como cantante.

El bajo Sr. Carapia, hizo un Bartolo delicioso.

Y por último, la señorita Nicolau y los Sres. Vidal, Ponsard y Fiducci no estuvieron del todo mal.⁴¹

Roberto Stagno, recuperado al fin, volvió a cantar *La Africana*, en su segunda función, el día 10 de junio:

La segunda representación de “La Africana”, verificada en la noche del domingo último en el coliseo del Principal, tuvo el carácter de un verdadero acontecimiento. El eminente tenor Sr. Stagno, restablecido de la indisposición que días anteriores le aquejaba, hasta el punto de privarle el lucimiento de sus ventajosas cualidades de artista, recibió infinitas demostraciones de calurosas simpatías durante todo el transcurso de la obra.

La interesante y simpática figura histórica del inmortal portugués Vasco de Gama, fue interpretada de un modo perfecto, intachable por parte del eminente tenor. En sus ademanes, en sus miradas y en los acentos inspirados de su voz, se revelaba el profundo y detenido estudio que ha hecho de aquel personaje, demostrando á su vez cuán legítimos y cuán indisputables al mismo tiempo son los títulos con que se ha dado á conocer ante el público valenciano.

No nos detendremos en señalar sus méritos ni sus defectos en el órgano vocal, muy pequeños estos comparados, como lo hicimos notar en otra ocasión, con sus poderosas facultades artísticas que son las que dan realce, porque son hijas del estudio y de la meditación.

Buenas son las facultades, no tratamos de negarlo; ¿pero qué valen estas comparadas con las que la ciencia y el arte ofrecen al que trata de adquirirlas? Ejemplos repetidos, constantes, tenemos los valencianos de esta gran verdad, que no por ser muy sabida es por esto menos cierta.

Mas continuemos examinando la ejecución. Los bellos recitados del primer acto á la entrada de Vasco de Gama en el Concilio. Fueron cantados con delicada y sentida expresión, lo mismo que las imprecaciones enérgicas que dirige al Concilio por haber rechazado sus planes, con cuya realización aspiraba á la inmortalidad. Durante estas escenas lanzó brillantes notas agudas, sostenidas con aliento poderoso, que despertaban la admiración del público, quien hizo salir al final de dicho acto tres veces al eminente artista, saludándole con estrepitosos aplausos.

Estas ovaciones se repitieron á la terminación del dúo del acto segundo y del aria del cuarto, cuyo andante lo interpretó con esa dulzura y exquisito sentimiento de que solo son poseedores los grandes artistas de sus condiciones.

Pero donde el reputado tenor se elevó a notabilísima altura fue en el sublime dúo del acto cuarto, que cantó de un modo incomparable. Las frases bellísimas que abundan en esta composición musical, las dijo con gran fuerza de expresión y con los más delicados matices. El público, arrobado por tanta belleza de ejecución, no podía detener su impetuoso

⁴¹ *El Mercantil Valenciano*, 10 de junio de 1877.

entusiasmo, é interrumpió al eminente artista en el transcurso del dúo, llamándole repetidas veces al palco escénico á su terminación.

La Sra. Conti-Foroni compartió con el Sr. Stagno los aplausos que éste recibió durante la representación de *La Africana*, por el esmero que puso en dar á la parte de Selika todo el interés de que es susceptible y demostrando además su constante aplicación.

El Sr. Quintilli-Leoni estuvo acertado en el desempeño de Nelusko cantando con gran valentía el aria del acto segundo y la balada de Adamastor del tercero, tributándole el público merecidos aplausos. De iguales manifestaciones fue objeto al final del aria y concertante del cuarto que cantó con la maestría que le es peculiar.

La desairada parte de Don Pedro estuvo encomendada al bajo Sr. Ponsard, que estuvo muy acertado en la ejecución de los bellísimos recitados que tienen las escenas del Concilio.

No menos digno de mención es nuestro compatriota el Sr. Cruz, que imprimió verdadero carácter al gran inquisidor.⁴²

A pesar del éxito, las localidades aristocráticas –las del patio de butacas- estaban vacías, en esta última ópera dentro del abono:

Después de la brillante ejecución que le cupo a la magnífica ópera “*La Africana*” el domingo último, nos dirigimos al teatro Principal abrigando la esperanza de encontrar el elegante coliseo, como vulgarmente se dice, de bote en bote. Pero grande fue nuestro desencanto al penetrar en la sala y ver que estaba poco menos que vacía. Las familias aristocráticas de esta capital, que tienen la pretensión de contar un teatro para los de su clase, brillaron por su ausencia, formando desconsolador contraste esta conducta con la que observaron esas mismas familias en el abono que terminó el domingo último.⁴³

El día 14 de junio comenzaron los beneficios. El primero, en favor del barítono Quintilli-Leoni, con la ópera de Donizetti, *Lucrecia Borghia*.

La función a beneficio de la señora de Baillou tuvo lugar el día 16 de junio de 1877, con un programa bastante ambicioso: *Il Barbiere di Siviglia*, de Rossini, y el último acto de *La Sonámbula*, de Bellini.

El tenor Roberto Stagno, por el contrario, escogió para su función a beneficio una ópera francesa de Meyerbeer: *Roberto il diavolo*⁴⁴:

Las últimas representaciones de la compañía lírico italiana en el coliseo del Principal, se han reducido á una serie de beneficios que de todo han tenido menos de esto último, excepción sea hecha del verificado el domingo último.

Siguiendo el orden cronológico, empecemos por el beneficio del distinguido barítono Sr. Quintilli-Leoni, el cual tuvo lugar en la noche del viernes de la semana que ha transcurrido. *Lucrecia Borghia* fue la obra elegida, y estuvieron encargados de su ejecución como partes principales la señora Conti-Foroni y los Sres. Stagno y Quintilli-Leoni, quienes rayaron á una altura inconcebible.

⁴² *El Mercantil Valenciano*, 12 de junio de 1877.

⁴³ *El Mercantil Valenciano*, 15 de junio de 1877.

⁴⁴ *El Mercantil Valenciano*, 16 de junio de 1877.

El eminente tenor cantó la parte de Genaro de un modo admirable, superando en gusto y maestría á cuantos artistas hemos visto desempeñar este mismo personaje. No es posible decir con más sentimiento, con más delicados matices y mayor energía de expresión las bellas e inspiradas notas musicales en que abunda la citada ópera. El dúo del primer acto, el terceto del segundo, y el dúo final de la obra, fueron otras tantas ovaciones para el eminente tenor, quien electrizó al público de tal manera, que vimos á una gran parte de él levantarse de sus asientos como movidos por una fuerza extraña, aclamando al gran artista que tan violentamente sacude las fibras del sentimiento.

Basta para demostrar el entusiasmo de que estaba poseída la concurrencia, el gran número de veces que llamó al inspirado artista á recibir el merecido galardón por su especial talento.

La distinguida tiple Sra. Conti Foroni, evidenció una vez más sus recomendables dotes de artista dramática, expresando con verdad suma las pasiones y los afectos que caracterizan á la protagonista de la ópera.

El público, que comprendía los esfuerzos que dicha artista tuvo que hacer para no decaer, al lado del Sr. Stagno, la premió con repetidos y calurosos aplausos durante el transcurso de la obra.

En el corto tiempo que el Sr. Quintilli-Leoni está entre nosotros ha demostrado que es un artista de especiales condiciones y muy digno de la reputación de que ha venido precedido á esta capital. Con la maestría que le es propia, supo vencer las dificultades que la tesitura de la parte del duque Alfonso ofrece. El andante del ária del acto segundo fue cantado por dicho señor de una manera exquisita y delicada, fraseando con notable limpieza, y ejecutando con mucha valentía y gran potencia de voz el allegro del referido número musical.

El público aplaudió calurosamente al Sr. Quintilli-Leoni, haciéndole salir al palco escénico repetidas veces, lo mismo que al terminar la bellísima romanza del Ballo in maschera, la que cantó de un modo magistral. También le fue entregada una bellísima corona.

El segundo de los beneficios anunciados se verificó el sábado último. La Sra. De Baillou, que era la beneficiada, lució los primores de su garganta en el desempeño de la parte de Rosina en el Barbero de Sevilla, tributándole el público merecidas muestras de simpatía en los diferentes pezzi de dicha obra, en la cual, como dijimos el otro día está siempre inimitable.

El notable rondó de la Sonámbula fue cantado con un gusto y una pureza superiores á todo encomio, adicionándolo, como es costumbre, á su repetición, con los abundantes recursos de fioritures de que la Sra. de Baillou es poseedora. El público, arrebatado por tanta filigrana de ejecución, prodigó á nuestra simpática compatriota una entusiasta ovación, llamándola al palco escénico repetidísimas veces, en medio de las mayores aclamaciones.

La falta de espacio nos obliga aplazar hasta mañana el reseñar la ejecución de Roberto il diavolo. Por ahora solo diremos que el eminente tenor señor Stagno estuvo incomparable en el desempeño de la parte de protagonista, logrando entusiasmar al público hasta el frenesí.⁴⁵

El día 20, *El Mercantil Valenciano* completó los textos críticos sobre las funciones *a beneficio* con la ópera de Meyerbeer, *Roberto il diavolo*, y el acto

⁴⁵ *El Mercantil Valenciano*, 19 de junio de 1877.

cuarto de *Un ballo in maschera*, esta última elegida por la Sra. Conti Foroni junto con *Roberto il diavolo*:

Con los beneficios del eminente tenor Sr. Stagno y de la distinguida tiple Sra. Conti-Foroni, ha puesto término á sus trabajos la compañía lírico-italiana que durante una corta temporada ha recreado los oídos de los dilletanti valencianos.

Contra lo acostumbrado, el beneficio del reputado tenor ha sido un verdadero beneficio, pues la mayor parte de las localidades habían sido adquiridas de antemano, en la esperanza que la ejecución de Roberto il diavolo sería un acontecimiento. Hasta cierto punto semejantes deseos no se vieron defraudados, pues salvo alguno que otro detalle, la ejecución fue bastante esmerada.

El héroe de la fiesta, como suele decirse, fue el eminente tenor. Si espíritus meticulosos necesitaban una prueba más acabada y completa de lo que puede y vale el reputado artista, la tienen ya con el desempeño de Roberto, duque de Normandía, personaje extraño en el que concurren los caracteres más opuestos, mezcla informe de lo caballeresco con lo cobarde, espíritu vacilante, indeciso, que obra en virtud de la influencia á que está sujeto, y que concluye por inclinarse al bien, no sin sostener ruda batalla con el espíritu del mal.

Pues bien; este personaje singular y anómalo tuvo un intérprete admirable, sin tacha alguna en el eminente tenor, que evidencia en esta obra más que en alguna otra las excepcionales dotes de artista que en él concurren y que vienen á constituirle en objeto de admiración y profunda simpatía.

Todos sus movimientos, sus ademanes, el más insignificante detalle, revelan un asiduo estudio y un vehemente deseo de realizar á la perfección los papeles que le corresponden.

Si se le mira y examina bajo la fase del cantante, la admiración sube de punto, pues sólo se comprende viéndolo, como en cinco ó seis notas, brillantes por demás, fascina, enloquece, arrastra y seduce como Beltrán á Roberto, al público que le oye, le admira y le aplaude hasta el vértigo.

Tal sucedió en la bella siciliana del acto primero, que cantó con una displicencia y coquetería que raya en lo fabuloso, lanzando una terrible fermata que fue el asombro de todos, tanto por la seguridad con que la cantó, como por el poderoso aliento que en ella revelaba poseer.

Mayor entusiasmo si cabe despertó en el público en el allegro del dúo del acto tercero, en el cual la frase De la mia patria ai cavaliere, fue dicha con tal brillantez y fuerza de sonoridad, que aquél, atraído y subyugado por tanta belleza, no se cansaba de llamar al palco escénico al eminente artista para darle el premio debido a su talento.

Faltaba oír el gran terceto final, cuya belleza solo es comparable con otras piezas del mismo autor, y predispuesto el ánimo del público de esta manera, oyó toda aquella gran página musical con el mayor silencio, para no perder ni una sola de sus notas, que parecen diamantes engarzados a una magnífica diadema.

Una explosión de aplausos resonó al finalizar el terceto mencionado, cuya demostración de simpatía se prolongó durante algunos momentos.

La señora Conti Foroni fue partícipe en el transcurso de la ópera de estas mismas demostraciones, por el estudio que revelaba la ejecución de la difícil parte de Alice, y por el adelanto que en esta misma parte notaba el público al recordar la vez primera con que se dio á conocer en el teatro Principal.

El bajo Sr. Ponsart á quien estuvo encomendado el personaje de Beltrán, en su desempeño confirmó el juicio que emitimos respecto de sus facultades al ocuparnos de Los Hugonotes.

Excelente voz, más que excelente magnífica, emisión fácil y espontánea, modulación exquisita; pero en el Sr. Ponsart no encontramos el arte declamatorio, en una palabra, la expresión tan necesaria para impresionar al público y recibir con justicia el dictado de artista. Sin embargo, el Sr. Ponsart es joven, y esta circunstancia debemos tenerla en cuenta, pues no creemos que desaproveche el tiempo adquiriendo lo que tanta falta le hace.

No terminaremos estas líneas sin referir la grande ovación recibida por la Sra. Conti Foroni en la noche de su beneficio, celebrado el lunes último.

La función se compuso de los dos actos primeros de Roberto il diavolo y del tercero y cuadro primero del acto cuarto del Ballo in maschera. La beneficiada ejecutó con verdadero acento dramático y delicados matices el andante, recibiendo á su terminación numerosos ramos, algunos de ellos de regulares dimensiones, y dos magníficas coronas, regalo de alguno de sus admiradores.

En el dúo recibieron dicha artista y el eminente tenor una nueva ovación que se tradujo en una afectuosa despedida.

El distinguido barítono Sr. Quintelli-Leoni fue objeto de nuevas demostraciones de simpatía en la romanza que cantó con la maestría que le es característica.⁴⁶

El nuevo arriendo con adecentamiento del teatro principal

A fines del mes de mayo, la Diputación Provincial de Valencia hizo público el nuevo pliego de condiciones del Teatro Principal. A diferencia de los anteriores, el arriendo ahora era para un periodo de 10 años, a contar desde el comienzo de la nueva temporada teatral, el 1 de septiembre de 1877. Este arriendo estaba subdividido en dos periodos, por lustros: uno, obligatorio, y los últimos cinco años, voluntario. El arrendatario se comprometía a hacer mejoras en el coliseo, las más importantes afectaban al ensanchamiento del escenario, por valor de 49111'79 pesetas. Por tal motivo, se obligaba al arrendatario a hacer un depósito previo en la caja del Hospital Provincial un depósito de 50000 pesetas. Las obras debían durar un año como máximo. Un detalle importante, y que verifica *por pasiva* el mal estado de las escenografías, es que el arrendatario se comprometía a entregar 10 decorados al término del decenio.

La subasta del arrendamiento partía con una cantidad mínima de 44000 reales:

Se ha publicado ya el pliego de condiciones para el arriendo del Teatro Principal, confirmando las noticias que hemos adelantado al público, y con tales condiciones, que aseguran á aquel espacioso coliseo una transformación tan favorable, que hará de él uno de los mejores de España.

El arriendo se hace por diez años, á contar desde 1º de Septiembre próximo, dividiéndose aquel periodo en dos, uno forzoso de cinco años y otro voluntario, que se convierte en forzoso desde que comienza.

El tipo para la subasta es de 44.000 rs. anuales, al alza, obligándose el rematante á ejecutar las obras de ensanche y reforma del escenario,

⁴⁶ *El Mercantil Valenciano*, 20 de junio de 1877.

calculadas en 49.111'79 pesetas, y para asegurar esta ejecución consignará en caja del Hospital, antes de otorgar la escritura, y con el carácter de anticipo reintegrable, 50.000 pesetas.

Además de estas obras de ensanche el empresario hará gratuitamente las obras siguientes: Pintar de nuevo el atrio del teatro, barnizando el zócalo y las vidrieras, reformando el recibidor de billetes y recorriendo dicho atrio de banquete. Pintar de nuevo al barniz el salón del vestíbulo y sus vidrieras, poner filetes dorados en las molduras y líneas de los huecos y colocar divanes. Pintar al barniz los pasillos de los pisos primero y segundo, y las escaleras principales hasta el último. Pintar los demás pasillos, escaleras y (...) del teatro. Extender los graderíos del segundo piso a ocho palcos más, construyendo los asientos que se necesiten y tapizando de nuevo todos los existentes; verificando igual reforma en la embocadura. Restaurar por completo el telón de boca y los bastidores y bambalinas de la embocadura. Restaurar por completo el telón de boca y los bastidores y bambalinas de la embocadura. Restaurar también en igual forma diez decoraciones de las hoy existentes, y costear y colocar las cañerías de goma para el alumbrado en los carros del escenario.

Estas obras deberán quedar terminadas antes de la primera representación del próximo año cómico.

El arrendatario tiene la obligación de entregar diez decoraciones de las construidas durante el tiempo del arriendo, en buen estado, el día en que termine su compromiso de los diez años.⁴⁷

⁴⁷ *El Mercantil Valenciano*, 30 de mayo de 1877.

Bibliografía, Hemerografía y Archivos

Bibliografía

Turina Gómez, J. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza, 1997.

Hemerografía

Almanaque del *Diario de Barcelona*

El Mercantil Valenciano

Las Provincias

Archivos

Biblioteca de Compositores Valencianos

Archivo de la Diputación provincial de Valencia

Morir sin triunfar. La fabricación del mito romántico del compositor Gomis en 1836

Miquel À. Múrcia i Cambra

Compositor
Real Conservatorio Superior de Música *Victoria Eugenia* de Granada
n.rcsmveg@gmail.com

Recibido: 11/06/2022/**Aceptado:** 20/06/2022

Resumen. El estudio biográfico y musicológico sobre el compositor romántico Melchor Gomis sigue inacabado. En las siguientes páginas tratamos de sumergirnos en los relatos variantes y alternativos que se ofrecieron después de la muerte del músico hispánico, en 1836. En esta línea, se cuestiona la teoría comúnmente aceptada sobre la no pervivencia de su memoria: Gomis siguió presente en los artículos especializados y las ediciones musicales después de su muerte. Además, nuestro estudio se centra en la observación de la fijación de sobresignificados y la adquisición de valores sobre su anhelo biográfico. Con la identificación de las ficciones y de la huella de Gomis en los discursos posteriores a su muerte, podemos obtener una visión más completa del proyecto de vida del compositor.

Palabras clave. Gomis, Ilusión biográfica, Romanticismo, Anhelo biográfico, Compositor, Biografía.

Die without success. The making of the romantic myth of the composer Gomis in 1836

Abstract. The biographical and musicological study on the romantic composer Melchor Gomis remains unfinished. In the following pages we try to delve into the variant and alternative narrations that were built after the death of the Hispanic musician around 1836. In this line, we question the commonly accepted theory about the non-survival of his memory: Gomis continued to be present in the specialized articles and musical editions after his death. In addition, our study focuses on the observation of overmeanings settling and the acquisition of values on his biographical yearning. With the identification of the fictions and the trace of Gomis in the speeches after his death, we can obtain a more complete vision of the composer's life project.

Keywords. Gomis, Biographical illusion, Romanticism, Biographical yearning, Composer, Biography.

1. Introducción: sobre la metamorfosis de la identidad narrativa

Los lugares, el recuerdo y la identidad han entrado de lleno en los estudios culturales. Hablar del pasado sirve para escarbar sobre las resistencias y las relaciones que se produjeron en un entorno determinado. Las biografías - la práctica biográfica -, después de las aportaciones de François Dosse e Isabel Burdiel, no pueden dejar de lado el tratamiento del denominado *anhelo biográfico*. Porque a través de la observación de los distintos momentos de cristalización, de fijación de sobresignificados sobre el músico Melchor Gomis (1791-1836), de aparición de relatos y crónicas sobre su figura, se pueden rastrear los valores legendarios, mitológicos o acepciones altamente negativas sobre su anhelo biográfico. La necesaria recuperación del compositor Melchor Gomis no puede reducirse a la reconstrucción biográfica y el análisis musicológico de su patrimonio sonoro¹.

La escritura biográfica se basa en un anhelo básico de identidad al que obedecen todas las variantes posibles de la práctica biográfica. Sobre el anhelo de identidad se fijan las biografías decimonónicas de compositores que eran considerados sujetos de derecho propio y directores de su destino. Se presentaban como genios capaces de amoldar e intervenir en el entorno, mutar las estructuras de las grandes leyes de la historia y convertirlas en semejanza a su imagen. Estas biografías son vidas escritas (y vividas, por supuesto) desde un final que siempre es el punto de partida del relato biográfico y desde el que se dirigen con una energía irreductible e inexorable hasta el momento del nacimiento para otorgarle sentido completo.

El anhelo biográfico también ha sido útil para estructurar las denominadas vidas ejemplares. En estas prácticas es donde las vidas descritas son inequívocos ejemplos de especie, encarnaciones de estratos sociales más amplios, de un lugar, una época, una estética o de una comunidad que trascienden al individuo y le dotan de un sentido histórico del que no puede escapar. De hecho, según Terradas las antibiografías son también una respuesta al anhelo biográfico que niegan la posibilidad de existencia del ser singular e íntimo, de la capacidad individual de la creación y de la voluntad individual del propósito². Las antibiografías conciben los personajes como productos atónitos de una sociedad y de unos códigos que les son ajenos.

En este artículo presentamos una pequeña parte de nuestra labor. Hemos tratado de investigar la inquietud de las manifestaciones culturales –si es que hubo alguna– para dotar de un sentido y un propósito a la vida y el tiempo de Gomis. En efecto, nos proponemos buscar la metamorfosis del sentido de la identidad narrativa del sujeto biografiado: Melchor Gomis en los momentos inmediatamente posteriores a su muerte. Como afirma Burdiel, las concepciones

¹ Miquel À. Múrcia, *Josep Melcior Gomis i la cançó lírica de saló. Una aportació valenciana al romanticismo musical europeo* (Valencia: Institut El Magnànim, 2017).

² Ignasi Terradas, *Elisa Kendal. Reflexiones sobre una antibiografía* (Barcelona: UAB, 1992), 56-58.

del sujeto son, en sí mismo, relativas histórica y culturalmente, y como tal, deben ser valoradas y analizadas³.

Así pues, nuestra investigación no se ha fundamentado exclusivamente en seguir la existencia y la intensidad de las vibraciones vitales de Gomis en el año 1836, sino que, más bien, hemos querido identificar -si se permite expresión- las construcciones-ficciones del otro Gomis. Es entonces cuando entendemos que el anhelo biográfico y la poliédrica mirada del momento desde el que construye el pasado y se ordena y se desordena con preocupación, son condicionantes de los proyectos de vida inacabados, a la vez pendientes y ciertamente anhelados. En nuestra opinión, no sólo nos interesa la huella de Gomis en los discursos culturales posteriores a su muerte, sino también el tipo de ficción, a veces novelesca, otras veces consoladora, a la hora de ordenar -y también desordenar - el proyecto de vida gomisiano.

1. El anhelo biográfico de Gomis (1791-1836)

La huella de la vida y la música de Gomis entre los europeos -mayoritariamente franceses y españoles- se borra paulatinamente por diversas cuestiones que no hace falta mencionar ahora, aunque debemos afirmar que los cánones musicales próximos al wagnerianismo establecieron unos postulados estéticos de ópera que marginaban las creaciones del belcanto prerromántico⁴. Así pues, el fenómeno musical de naturaleza wagneriana a finales del siglo XIX marcó toda la historiografía de la ópera europea y desarrolló una polémica huella que en estos momentos no se ha calmado del todo. Frente a la teoría comúnmente aceptada: ¿es verdad que la figura de Gomis se desvaneció rápidamente? Nos hemos propuesto obtener una pincelada ponderada después de un largo proceso de vaciado archivístico de las producciones francesas, españolas, valencianas, o de otra naturaleza. En ellas su figura es analizada, reivindicada, ansiada y revisada por las producciones culturales, dentro de unos procesos de construcciones identitarias y culturales de mayor entidad⁵. En este artículo nos centraremos en el periodo inmediatamente posterior a su muerte.

Joseph Melchior Gomis, José Gomis, Joseph Gomis, Giuseppe Gomis, J.M.Gomis, J. Mer. Gomis, e incluso el acrónimo JMG: todos son el mismo y a la vez el otro. A lo largo de los cuarenta cinco años de vida, el compositor valenciano cambió reiteradamente su forma de autodenominarse. Todas y cada una de esas fórmulas responden en un momento específico a la vida de Gomis y hacen referencia a unos anhelos vitales concretos.

A diferencia de lo que ocurre con otros compositores europeos, Josep Melchior Gomis ha suscitado un interés comparativamente escaso entre los historiadores y musicólogos del romanticismo. Una atención menor que la recibida por otros autores que nunca consiguieron una posición notoria en el mundo musical

³ Isabel Burdiel, "La dama de blanco", en *Liberales, Agitadores y conspiradores. Biografías heterodoxas del siglo XIX*, coord. Mariano Pérez Ledesma (Madrid: Espasa, 2000), 28.

⁴ Roger Alier, *Historia de la ópera* (Barcelona: Manontropo, 2002), 221-222.

⁵ François Dosse, *Le pari biographique. Écrire une vie* (Paris : Le Découverte, 2005).

europeo y sus producciones fueron minoritarias. En gran parte, ese escaso interés se debe a la definición clásica del legado del compositor valenciano, donde la trascendencia y la huella de su creación era tan insignificante que se desvanecía al final del año de su muerte: 1836. No obstante, una investigación más intensiva de la bibliografía especializada posterior a la muerte de J.M. Gomis cuestiona significativamente esta atrevida explicación de los hechos.

La vida del autor del himno de Riego, protagonista de una historia apasionante que tenía algo de comedia y mucha tragedia, tanto individual como colectiva, estaba no sólo afectada por su creación compositiva, sino por el compromiso gomisiano con el liberalismo radical político de las revoluciones del primer tercio de siglo. Aquella vida fue una vida de movimiento, músicas y exilio. Estas vivencias le reportaron una situación ambigua, políticamente humillante y de una alienación informal. Así lo escribía en el semanario *El Artista*, Santiago de Masarnau en 1836: *¡Y en España, país nativo del autor, ni aún se sabe que tal obra existe! Y no es de oír, repetimos, y no nos cansaremos de repetirlo, ese abandono, esta frialdad, tan profunda indiferencia.*

Melchor Gomis nunca regresó al territorio hispánico. Conjurar el espectro de lo que había sido Gomis, neutralizar y olvidar en buena medida la sombra de su producción fue un proceso largo y confuso que se materializó con la figura de Gomis entrando lentamente en el olvido hasta nuestros días. Sin embargo, la alargada sombra de la producción musical de Gomis y su identidad resistirá a pesar de todo, y será avivada por las influencias de los acontecimientos del siglo XIX se presentará de las múltiples variantes posibles. Es entonces cuando comprendemos que las narraciones realizadas sobre Gomis son plurales, contradictorias y con concesiones a la ideología dominante. Esta hipótesis se desarrolla a diferencia de los escritos de las biografías decimonónicas que consideraban a las personas como sujetos directores de su destino, capaces de amoldar e intervenir en el entorno, como seres autosuficientes para mutar las estructuras de la macrohistoria, dominarlas y convertirlas en semejanza a su imagen. Ciertamente, no siempre se ha visto a Melchor Gomis de la misma manera. Determinadas inquietudes culturales dotaron de sentidos y propósitos – nunca neutros – el tiempo y la vida de Gomis. Esas atribuciones de los autores son identidades narrativas y demuestran cómo las distintas concepciones que se han presentado de Gomis son, en sí mismo, relativas histórica y culturalmente, y como tal, debemos presentarlas.

Y es cierto que, para acabar de entender la biografía del compositor, es primordial interesarse por la metamorfosis de toda la producción de identidad narrativa⁶. No se trata, por tanto, de localizar la huella de Gomis en los discursos culturales posteriores a su traspaso en 1836 – que el lector se sorprenderá por su abundancia –, sino también identificar el tipo de ficción que se ha construido sobre él.

El miércoles 27 de julio de 1836, en la *Rue Saint Georges* de París, murió el músico valenciano Melchor Gomis. A lo largo de los días posteriores a su defunción, los semanarios y boletines de la ciudad parisina –entre otros europeos y norteamericanos – publicaban la noticia adjuntando las primeras reseñas

⁶ Burdiel, *La dama*, 28.

biográficas. Las notas incorporaban críticas sobre su música y sus avatares vitales. Se enmarcaban en un discurso general de una decadente compasión póstuma a un músico del que se esperaba mucho más. Como escribió Berlioz: *C'est que il était permise esperar pour lui une brillante carrière*⁷. Ocho años después, en 1844, llegaba Franz Liszt a Madrid. Dió tres conciertos públicos en el Teatro del Circo y otro concierto de carácter privado en las dependencias del Palacio real. En la corte española de Isabel II se coleccionaban partituras y fue en esta época cuando se compraron las nueve sinfonías de Beethoven, las sinfonías de Schubert, Mendelsshon, Schumann y Berlioz; además de música muy variada de autores como Spohr, Boilieu, Cherubini y Melchor Gomis⁸.

Casi un siglo después, las referencias bibliográficas europeas seguían dedicando crónicas de la historia del talentoso compositor de la ópera cómica *Le Revenant*, el exótico escritor de himnos radicales liberales exiliado en París y Londres, el contradictorio compositor de música sacra en la Catedral de Valencia; con unos avatares artísticos y biográficos ligeramente disparados, lejanos, bárbaros y decadentes. Todas las referencias son parte de una construcción narrativa de la identidad gomisiana, cuyo interés no radica en su verdad fáctica, sino en el valor infrasignificativo del despliegue de los sentidos plurales que arrastra Melchor Gomis hasta el momento presente⁹.

De hecho, de este modo se nos ha presentado una identidad de Gomis poco estable, subversiva en tanto en cuanto las distintas épocas le han revestido interesadamente de sus propias categorías. En esa metamorfosis de los adjetivos atribuidos alrededor de Gomis, como bien refugiado, privilegiado, castellano, hispánico, rossiniano, weberiano, representante de la escuela francesa, escuela española, escuela valenciana, etc., no sólo encontramos la pluralidad de las lecturas, sino que enfatizamos los diversos modos de recepción, los mecanismos de *après-coup* que dan lugar a una heterocronía compleja que altera los parámetros de la biografía lineal clásica sobre Melchor Gomis. Conviene, entonces, cuestionar al menos los restos memoriales que utilizan la figura biografiada.

De este modo, la historia de Gomis no era más que la historia de un compositor de segundo orden que fue producto de la revolución con pinceladas de un patrioterismo, siendo el despliegue de una vida poco interesante que, además, había sido olvidada rápidamente por méritos propios. La interiorización de esta evidente falacia histórica –que no argumental– ha permitido a un sector del poder, de la música y de la historiografía de ese Estado obviar una figura incomoda sin esfuerzo alguno. Las páginas que conforman este artículo tratarán de sumergirse en los relatos variantes y alternativos que se ofrecieron sobre el valenciano en torno a 1836.

⁷ Hector Berlioz, “Gomis”, BNF, *Revue Gazette Musicale de Paris*, n.º. 32, (París: s.ed., 1836/08/07): 275-277.

⁸ Joan Subirá, *El Teatro del Real Palacio (1849-1851)* (Madrid: CSIC, 1950), 154 ss.

⁹ Dosse, *La pari*, 348-390.

2. La fabricación del mito romántico: 1836

Cuando J.M.Gomis moría en 1836, seguramente nadie habría pensado en las contradictorias y distintas proyecciones que sobre la vida del valenciano se escribirían con posterioridad. Su muerte causó un impacto emocional en los círculos musicales de París y pronto se escribirían los primeros perfiles necrológicos con el objetivo de rendir homenaje a su figura. La primera referencia importante fue el artículo de Berlioz que publicó en *Revue et Gazette Musicale* de París la primera semana de agosto de 1836, con una semana de retraso respecto a la fecha prevista. El artículo necrológico de Berlioz lamenta la pérdida del valenciano, fallecido mientras la noche anterior comentaba sus proyectos sin saber cuál era la gravedad real de la enfermedad:

Nous avons á déplorer aujourd'hui une de ces pertes qui frappent à la fois l'art et les artistes. Gomis vient de mourir. Une phthisie laringée dont il était attaqué depuis long-temps et sur la gravité de laquelle il s'abusait complètement, l'a emporté sans douleur et sans qu'il ait eu même le moindre pressentiment de sa fin. Il s'est éteint jeudi matin après une Nuit passée presque en entier á parler de ses travaux, de ses plans, de ses projets, pour un avenir qui n'existait pas pour lui. Les amis de Gomis, et il en avait beaucoup, malgré l'âpre franchise de son caractères, ont ressenti autant que les amis de l'art le coup qui vient de le leur enlever.¹⁰

En sus primeras líneas del ensayo, Berlioz recuerda que Gomis había dado muestras de una brillante carrera, pero que era uno de esos hombres que ha venido al mundo a sufrir a lo largo de toda su existencia:

C'est qu'il était permis d'espérer pour lui une brillante carrière; ce qu'il avait fait déjà est la preuve de ce qu'il pouvait faire. Mais Gomis était un de ces hommes qui semblent nés pour souffrir et lutter pendant toute la durée de leur courte existence.

Ni qué decir tiene, que es evidente que esta aportación biográfica presenta un exceso de coherencia asociado a la narración, estableciendo una relación causal y necesaria del antes-gomisiano respecto del después. Gomis se dibuja como una persona con fuerte conciencia de su futuro. Sin embargo, es por eso que se marcha de España hacia un territorio donde el arte es mejor recibido: Las agitaciones políticas, *plus violentas dans son pays que partout ailleurs, le lui firent quitter pour le nôtre, ou la voz del artista peut encore trouver de intelligen ecos*. El texto incide en los viajes de Gomis entre París, Londres y nuevamente París como ejemplo de su determinación en su corazón, consciente de su fuerza creativa, presentándonos a Gomis como un sujeto-artista con una fuerte individualidad:

Un voyage à Londres entrepris après un séjour assez prolongé à Paris, semble témoigner de son découragement. Ramené par cette espérance qui rentre toujours au coeur de l'homme soutenu par la conscience de sa force, Gomis revint à Paris.

Sin embargo, en palabras de Berlioz, su individualidad creativa fue afectada por los discursos en competencia sobre creadores a principios del siglo XIX. Esto

¹⁰ Berlioz, "Gomis", 275-277.

modificó, sin duda, tanto la noción de sí mismo de Gomis como las consecuencias vitales por falta de adecuación a los estereotipos: *Cette fois de puissantes sympathies de l'élévation de son talent et la noblesse de son caractère avaient su exciter, lui aplanirent, non sans peine, quelques unes des difficultés du chemin. Il se fit connaître enfin; il parvint à sortir de cette horrible prison, l'INCOGNITO, d'où le grand artiste veut s'élancer à toute force, fût-ce au prix même de sa vie.* El éxito de sus partituras poco usuales para la música de la ópera-cómica se fundamentaban en una escritura que incorporaba una sorprendente rítmica, la buena factura de la melodía y de la armonía. Escribe Berlioz: *sont des morceaux fort remarquables, tant par l'originalité des formes rythmiques, et la coupe ingénieuse des phrases, que par la savante ordonnance de certaines harmonies peu usitées, que Gomis y a remis en oeuvre avec autant d'à-propos que de bonheur.* La narrativa de la alteridad y la creatividad empezaba a caracterizar el legado de Gomis.

Este texto no sólo es primordial por la autoridad de la pluma de quien lo escribe, sino que además es el primer texto necrológico sobre Gomis donde se incorpora una determinada concepción en torno a las relaciones humanas entre los individuos y las estructuras sociales. Es decir, incorpora un modelo implícito o explícito en torno a lo que se entiende o no se entiende por sujeto y sociedad que hay que historiar. Gomis se presenta como un autor dramático que consigue el éxito. Y su música tiene la buena acogida del público:

Ce n'était pas là toutefois ce qui convenait au public ordinaire de l'Opéra-Comique, qui sans être dépourvu d'un vague sentiment de la supériorité d'un pareil ouvrage, pouvait dire comme le coq de la fable: "le moindre grain de mil gerait bien vieux mon affaire". D'un autre côté la faiblesse désespérante de l'exécution s'opposait à ce que le public musical vint applaudir une partition évidemment écrite pour lui. De sorte que d'un côté l'on disait: "cette musique est fort belle, à ce qu'il paraît, les artistes la trouvent admirable, mais c'est trop fort pour nous" et de l'autre: "Le Revenant" est un excellent ouvrage, dit-on; mais il faut, pour l'entendre, aller à l'Opéra-Comique; et en vérité c'est payer bien cher le plaisir de faire une nouvelle connaissance".

Sin embargo, Berlioz aprovecha el texto para cargar contra aquellos que habían criticado la obra de Gomis, iniciando un serio debate estético entre la voluntad del compositor a la creación libre y el dudoso criterio enfocado hacia la programación fácil y sencilla de la música. Así pues, según Berlioz, el compositor debe sufrir detestables consejos para convertirse en "populares" aquellas creaciones que han nacido del fuego de la inspiración y el lenguaje individual. Desde una posición de autoridad moral, Berlioz, que ha defendido el original lenguaje de Melchor Gomis, incide en que el valenciano hizo suficientemente en vida para obtener el orgullo de su patria puesto que recibió el reconocimiento de todas las escuelas musicales. La narrativa centra la atención en el lamento por cómo España no reconoce el mérito de un hijo así:

Néanmoins il a fait assez pour que sa patrie s'enorgueillisse de lui avoir donné le jour, et s'afflige de n'avoir pas deviné le mérite d'un tel fils. Quelque chose peut adoucir les regrets de l'Espagne en apprenant la mort de Gomis, ce sont les larmes sincères qu'ont versées sur sa tombe ses amis de France, et l'hommage rendu à sa mémoire par les artistes consciencieux de toutes les écoles. H. Berlioz.

Las necrologías de Gomis se convierten en una narración habitual en la prensa de finales del verano de 1836. El semanario *Le Gazette des théâtres* se hará eco de la muerte de Gomis, pero no realiza ninguna aproximación biográfica¹¹. Por otra parte, algunas publicaciones aprovechan la noticia de la muerte de Gomis para apuntar la belleza de sus partituras y destacar la trágica muerte en la plenitud de su talento: *M. Gomis, compositeur espagnol, et connu par ses jolies partitions du "Diable à Séville" et du "Revenant", vient de mourir à Paris dans un âge peu avancé et dans toute la force de son talent. Il était chargé de faire pour l'Opéra un grand ouvrage intitulé le Comte Julien*¹². Altres, com el *Journal des beaux-arts* califica a Gomis com autor de les belles músiques de *Diable à Seville, Revenant*, i del *Portefaix: M. Gomis, auteur de la jolie musique du Diable à Séville, du Revenant, du Portefaix, vient de mourir*¹³. La metamorfosis de la identidad narrativa de Gomis empieza a obtener carácter heróico en torno a la tragedia del artista.

Los sucesivos relatos que ahora apuntaremos en este artículo fraguan una imagen de JMG como arquetipo del músico romántico. Lo presentan como un genio que ha muerto en la miseria, como también lo hizo Hérold, o como las penurias que tuvo que pasar Berlioz antes de consagrarse como un artista: *Hérold est mort dans la gêne, Gomis est mort dans la misère, Berlioz porte des bottes à talons inégaux, et M. Mozard, et M. Jullien, son rival, ont voiture, chevaux et livrée!*¹⁴.

El famoso escritor y crítico musical Burat de Gurgy también dedicó un texto necrológico a Gomis en *Le Monde Dramatique* en 1836¹⁵. El escritor, que tan sólo cuatro años después moriría de forma prematura a la edad de treinta años, comienza retratando la fatalidad de Gomis que no es más que la fatalidad de los artistas que tienen el arte como su martirio individual relleno de ingratitud e indiferencia social.

Une fatalité inouïe fait, depuis quelque temps surtout, chèrement expier à la France le peu de jouissances qu'elle retire de son culte national, de sa ferveur toute sainte pour l'art. A l'indifférence et à l'ingratitude, trop disposées à faucher les illustrations qui demandent à naître, est venu se joindre un souffle funeste qui éteint les astres parvenus à se dresser à l'horizon, ou seulement à lever la tête au-dessus des nuages. Si telle est la condition du plus grand nombre des artistes, il faut admirer et plaindre

¹¹ BNF, *Le Gazette des théâtres: journal des comédiens*, 1836/07/31 (Paris: s.d., 1836): 712.

¹² BNF, *Journal des débats politiques et littéraires*, 1836/07/28 (Paris: s.d., 1836).

¹³ BNF, *Journal des beaux-arts et de la littérature: littérature, peinture, sculpture, gravure, architecture, archéologie, art dramatique, musique*, 1836/07/31 (Paris: s.d., 1836): 79.

¹⁴ BNF, *Le Montaigne. Revue du Périgord*, (Paris, s.d., 1836): 99.

¹⁵ BNF, *Le Monde Dramatique*, Vol.3 (Paris, s.d., 1836): 137-141.

la hardiesse de ceux qui se dévouent au sacerdoce de l'art : l'art a presque toujours son martyre.

Así pues, Burat de Gurgy compara a los compositores y sus pérdidas existenciales con las pérdidas de grandes personalidades históricas en una maniobra para equiparar la importancia del arte con la política. En el espacio de quince meses hasta la muerte de Melchor Gomis había desaparecido un papa, un emperador, un rey de Francia, un rey de Portugal, un rey de Dinamarca, una reina de Hungría, un patriarca de Venecia y un duque de Ferrara.

La narración casi épica de la pérdida del compositor valenciano no finaliza con ese párrafo panegírico. Burat de Gurgy describe la pérdida de un hombre con dignidad, de un compositor con creatividad, pero con el mérito ignorado por el público. Gomis es un hombre de éstos, un hombre de mérito ignorado, un hombre honrado y pobre dentro del árbol de la lírica francesa. De hecho, no sólo el texto es interesante por la ficción del artista romántico sino además porque inserta a Gomis como un autor de derecho pleno en la tradición lírica francesa: *Ainsi chaque jour notre arbre lyrique s'en va, il se dépouille une à une de ses branches les plus fleuries, il s'appauvrit, il s'isole, et donne des regrets d'autant plus amers que ceux qui survivent ont perdu souvent l'homme honnête et pauvre dans l'homme de mérite ignoré. Gomis était l'un de ces hommes.*

Las muestras de luto se han sucedido por todo París desde que el cadáver abandonó la iglesia de *Notre-Dame de Lorette* para encarar rumbo ascendente por la *Rue Fontaine* hasta el cementerio de *Montmartre*. Todavía reposa allí su cuerpo. La gente del arte y los estudiantes de música han lamentado la pérdida de un hombre con una vida laboral calcinada, con suficiente tiempo para demostrar lealtad, pero con una enfermedad que ahogó sus inmensos recursos. Así pues, Gomis se presenta como una persona con una enérgica y trabajadora imaginación, amarrado en la miseria, el insomnio y las pruebas de la expatriación, reducido sólo a esperanzas brillantes y una reputación irrefutable.

La mort de ce compositeur a été vivement sentie par les gens du monde et par les gens d'étude, car personne, mieux que lui, n'avait le droit d'être fier de la noblesse de son caractère et de l'étendue de ses facultés. Malheureusement, la pensée l'a étouffé, le travail à calciné sa vie ; assez de temps lui avait été accordé pour faire apprécier sa loyauté et sa conscience; mais la maladie lui a refusé celui qu'exigeait l'immensité de ses ressources. Son énergique et laborieuse imagination trempée au malheur, aux insomnies et aux épreuves de l'expatriation, a réduit elle-même en poussière espérances brillantes, avenir certain, renommée infaillible.

De hecho, esta narrativa presenta a Gomis a modo de antibiografía. Es la providencia quien ha negado la posibilidad de existencia del ser, donde el infortunio ha segado la capacidad individual de la creación, incidiendo en la prematura finalización de su arte frente a otros artistas: *Gomis, au contraire (Raphaël, Mozart, Weber), mettait à peine le pied sur la première marche du temple: le fruit s'est flétri dans sa fleur.*

Quedaba definido de forma narrativa el arquetipo de artista romántico que dispone en la pobreza, el infortunio y la muerte prematura, los más inquisidores enemigos para el desarrollo del arte de un hombre que había vivido unos avatares vitales bárbaros y decadentes. De hecho, el artículo necrológico se esfuerza por enumerarlos. Se reseña el anhelo biográfico de J. M. Gomis indicando sus estudios en Valencia con el maestro de capilla Mosén Pons y su estancia en el mundo musical eclesiástico: *Il apprit à lire sur le lutrin de la cathédrale, et en épurant ses pensées aux psalmodies de l'église, il sentit sa vocation musicale se développer par les harmonies de l'orgue*. Se describe un ambiente inspirador con las armonías del órgano, el apego por los consejos del maestro Pons y la escritura de una cancioncilla de gusto y frescura musical: *est restée un modèle de suavité, de goût et de fraîcheur musicale*. Probablemente se refiera a la famosa “Canción a unos ojos verdes” que tanto éxito y dinero le reportó en los años 30.

Pero lo interesante en el trabajo de fijación del personaje que realiza Burat de Gurgy es el relato de los acontecimientos patrióticos y la llegada del liberalismo. Se explicita que esos hechos obligan a Gomis a abandonar la capilla eclesiástica para sumarse al regimiento que pasaba por Valencia. De este modo, se explica cómo abandona los rigores de los santuarios, el silencio de la sacristía por los soldados y la llegada a Madrid: *Echappé aux rigueurs du sanctuaire, affranchi du silence de la sacristie, Gomis arriva à Madrid, en fredonnant l'air de marche qu'il avait composé en route pour les soldats dont il s'était fait le compagnon; donde la escritura de un aire de marcha liberal le otorgó una mágica popularidad: Ses sandales poudreuses une fois secouées, il se demanda ce qu'il allait faire, et, en attendant mieux, il conçut son premier hymne patriotique, dont la popularité magique le fit frapper de proscription lors de notre intervention en 1823*. El himno, el de Riego entre otros cantos patrióticos, a pesar de los fallidos intentos por arrebatarse la autoría¹⁶.

Y es cuando se destaca el exilio como el giro dramático que está en sintonía con el imaginario estético del romanticismo. Se enfatiza a Gomis como un personaje errante y poético para defender la independencia de su compromiso político¹⁷.

On le payait ainsi de sa religion à l'Espagne, de sa manière toute pacifique de défendre l'indépendance compromise, et il se résigna à quitter une terre de douleurs. Dès ce moment, l'enfant de chœur, devenu Tyrtée, pressentit les infortunes qui l'attendaient à la frontière. Malgré cela, il eut bon courage; et laissant ses débris de famille à Ontaniente, ses illusions du foyer religieux à Valence, ses prestiges de liberté à Madrid, il fit la première lieue de sa vie errante, les premiers pas de son cruel et poétique pèlerinage.

Se presenta narrativamente a Gomis como un ser que puede combatir las dificultades y la providencia. Es en París, después de muchas fatigas, donde se dibuja un Gomis que recibe la hospitalidad del afamado tenor Manuel Garcia. Sin embargo, Gomis es un hombre que decide amoldar las estructuras y se marcha a

¹⁶ Tomás Garrido, “El porqué de una recuperación”, *Le Revenant* (Madrid: Teatro de la Zarzuela, 2000), 10-35, 44.

¹⁷ Paolo d'Angelo, *La estética del romanticismo* (Madrid, A. Machado, 1999).

Londres rendido, donde encuentra mejor fortuna y donde sus obras son pagadas por 200 francos cada una. Él es un hombre de una fantasía castellana, de una locura valenciana *pourtant, lorsqu'on lui demandait quelque fantaisie castillanne, quelque folie valencienne, quelque boléro de son village...* pero pagó cara su originalidad y la melancolía anidó en su corazón: *et ensuite les regrets qu'on venait remuer dans son coeur et les larmes qui humectaient ses yeux.*

Gomis se representa como un luchador por sus sueños, en la narración su identidad se construye de manera fluida. Ahora como un hombre que renuncia a las ventajas económicas y es capaz de sacrificar su estabilidad económica para seguir –y perseguir– su anhelo biográfico: volver a París con su ambición dramática: *ni à sa verve ni à son ambition dramatique, Gomis fit le sacrifice de douze mille francs qu'il s'était assurés par année, et se laissa revenir à Paris, cette terre promise de tous ceux qui ont un rêve à réaliser, une couronne à recueillir.* Con esta aportación, se dibuja un hombre solitario que, sin perder la esperanza, busca ayuda e insiste en encontrar apoyo para su desbordante creatividad, pese a la desgracia. El compositor valenciano busca sin descanso su objetivo vital: la composición con perseverancia de una ópera que no era ordinaria: *En effet, ce n'était pas un ouvrage ordinaire que celui-là.* No era una obra normal aquella que Gomis había ofrecido al teatro, porque los genios no escriben obras normales. Era una obra que abrió un camino de éxito desde *Le Diable à Séville* hasta *Rock Le Barbu*. Un camino basado en el encanto de su música y la pureza de sus melodías. Pero en aquella vida desvanecida por la ópera, Melchor Gomis no calcula correctamente sus fuerzas y la *Grand Opéra* queda sin concluir: *Dans l'infatigable activité de son esprit, il ne se doutait pas que l'agonie allait le prendre et le glacer. Il ne pressentait qu'un triomphe plus retentissant. Il pesait sa force de compositeur et ne calculait pas sa force de malade. C'était le grand-opéra qu'il se voyait sur le point d'atteindre, et c'était la vie qu'il ne sentait pas le quitter.* El genio agotado por sus excesos.

En la práctica, la necrología de *Burat de Gurgy* ha sido citada por posteriores trabajos metodológicos positivistas al considerarlo el relato más verídico sobre el músico. Ciertamente, este perfil necrológico es de producción coetánea a la fecha de su muerte pero, sin embargo, la necrología se fundamenta en el infortunio vital, la imagen del genio transterrado y la construcción homérica del héroe incansable:

C'est qu'il était impossible de penser que tout ce qu'il avait sauvé du naufrage de sa jeunesse, que la gloire, l'avenir, la chaleur, allaient s'engloutir à quarante-quatre ans; que ses illusions, son calme, allaient s'évanouir.

Para el autor, se construye la imagen de un hombre atípico que conserva sus atribuciones de belleza y severidad, del dolor del infortunio más allá de su muerte. El texto reseña un diálogo entre el oficial médico que consideró que lo que tenía entre manos no era el cadáver de un hombre ordinario: *La belle tête ! Ce ne devait point être un homme ordinaire que celui-là ! Qu'était-il? — Un homme de génie, répliqua l'ami qui lui avait fermé les yeux, et il y eut alors sympathie d'admiration entre les deux vivans que séparait le cadavre.* De hecho, se

presenta un Melchor Gomis querido y considerado por la sociedad artística de la ciudad de París, que le acompaña en el entierro y que no puede separarse de él: *Du reste, les suffrages de ses confrères n'ont pas manqué à Gomis: ni Chérubini, qui s'enorgueillissait de l'avoir reçu chevalier de la Légion-d'Honneur, ni Mme Pauline Duchange, qui avait de lui une haute opinion, ni Berlioz, ni Adam, ni Adolphe Nourrit, qui, sur le bord de la tombe, lui a dit adieu au nom de tous les artistes, ni personne enfin n'a pu se séparer de Gomis sans lui donner une larme; son éloge est tout entier dans cette douleur.*

Escenificada la tragedia, el perfil biográfico - como si un corifeo vociferase - alaba la inspiración de Gomis pero se lamenta de no poder obtener la partitura de la ópera *Lenore* que estaba destinada en la *Académie Royale de la Musique* por la metodología con la que Gomis trabajaba. A pesar del trabajo del valenciano, Burat de Gurgy compara la forma de creación del compositor con la empleada por Victor Hugo, con más inspiración y desarrollo de las ideas en la cabeza que en el papel: *et de même que Victor Hugo, qui ne confie au papier un drame que lorsqu'il l'a engendré d'un bout à l'autre dans sa tête, Gomis concevait sa musique en marchant pour la couler d'un bloc, rentrait chez lui et vidait son cerveau; par ce moyen son inspiration était complète. Gomis a donc peut-être emporté dans sa tête la partition du Comte don Julien.*

El artículo sigue aconsejando que Gomis merece alabanza, ya que la muerte prematura, en la narración que ejecuta Burat de Gurgy, imposibilitó a Gomis devolver a Francia toda la hospitalidad recibida como exiliado. Finalizaba reiterando el interés que: *Gomis, mort en regrettant de n'avoir pas eu le temps d'acquitter sa dette de reconnaissance à la France, qui avait donné l'hospitalité à l'exilé, et qui va faire élever un tombeau à la dépouille du compositeur.* Cabe remarcar la importancia de esta aportación necrológica al perfil de Gomis, puesto que sentará las bases de las grandes ideas que se establecerán hacia el compositor: una imagen de un hombre excepcional que se enfrenta con el infortunio, que posee un anhelo vital destinado a la composición dramática, la cual será la responsable que acabará con su vida. Ya tenemos la construcción del mito romántico.

Por las mismas fechas, el 31 de julio de 1836 aparece publicado en *Le Siècle* un artículo necrológico de Louis Viardot, hispanista francés y amigo común de J.M. Gomis y Santiago de Masarnau¹⁸. Viardot presenta en un ejercicio de antibiografía a un hombre de vida agitada, triste y corta que consiguió honores y gloria demasiado tarde, por lo que hace una reflexión sobre la dificultad de abrirse camino con el talento creativo:

Il y a des hommes, doués de hautes et belles facultés, qui s'ignorent long- temps eux-mêmes, et qui, lorsqu'ils commencent à se connaître, sont long-temps ignorés des autres; qui, poursuivant avec ardeur l'étude d'une science ou d'un art, font d'incroyables efforts pour acquérir quelque renom et quelque bien-être, en instruisant ou en amusant le public, et que le public indifférent méconnaît, rebute et désespère [...] Gomis est de ce nombre.

¹⁸ Louis Viardot, "Gomis. Fuilleton", *Le Siècle* (París: s.d, 31/07/1836).

En esta estrategia de reconstrucción gomisiana, Louis Viardot aporta una novedosa característica narrativa que enfatiza el vínculo de J.M.Gomis en la tradición valenciana de *La cathédrale de Valence, l'un de ces impénétrables sanctuaires où la musique sacrée de l'Espagne reste cachée [...] Dès la seconde moitié du seizième siècle, le maestro Comes y composait ces larges et magnifiques oratorios qu'imitèrent les Italiens, et qu'on chante encore chaque année dans la chapelle Sixtine, avec les œuvres de Palestrina et de Pergolèse. Après Comès, vinrent successivement Ortells, Baban, Rabaza, Pradas, Fuentès, Morera, et Pons, mort il y a peu d'années.* De hecho, el autor presenta a Melchor Gomis como un Martín i Soler: *l'histoire de Martini s'est à peu près reproduite.* En efecto, como así lo relata Louis Viardot, Gomis se presenta como un niño predestinado que estudia en Valencia la ciencia de la música y que es un prototipo de genio: *Gomis étudia profondément cette science de la musique, [...] Mais, outre la science, qui s'acquiert par le travail, il possédait ce don que la nature donne seule, la faculté de créer, qu'on appelle le génie.*

Aquí merece, tal vez, hacer un inciso. La aportación de Louis Viardot elabora la construcción novedosa de Gomis como un proscrito político. El valenciano aparece descrito como un compositor militar y, con la situación acaecida con la contrarrevolución de 1823 y el regreso del absolutismo, se dibuja a Gomis como un héroe liberal que campo a través abandona Madrid: *Gomis, voué à la proscription qui n'épargnait pas plus un musicien qu'un président des cortes, se sauva de Madrid à travers champs, passa les Pyrénées, et vint à Paris.*

Posiblemente la situación sea exagerada. Para sobrellevar el nuevo contexto, Gomis se encuentra perdido en París, sin ninguna noción del idioma, buscando subsistir y trabajando: *Une fois rassuré sur sa subsistance (celle de un Espagnol est pas chère), Gomis sa chambre à 15 fr. par mois, rue Taranne, rêvait un porvenir de gloire et de fortune [...] para posteriormente conseguir el reconocimiento de la profesión musical:*

Il écrivit d'abord, pour ses élèves, de petits airs dans le genre espagnol ou italien; puis des morceaux de salon, entre autres trois quatuors (quartetto nocturno, l'inverno et la primavera), qu'on peut hardiment placer au premier rang du genre. Ce fut alors aussi qu'il commença à composer sa Méthode de solfège et de chant, écrite en trois langues, œuvre considérable, œuvre excellente, à laquelle on n'a pas donné l'attention qu'elle mérite, mais qui prendra sans doute quelque jour sa place dans les écoles et les conservatoires de l'Europe.

A pesar de la vocación del músico, el relato que realiza Viardot especifica que Gomis disponía de una vocación dramática a pesar de la poca producción de música escénica que en los territorios hispánicos se realizaban: *Mais c'était au théâtre que Gomis ambitionnait de se montrer, au théâtre où les renommées se font vite et grandes, quand la fortune seconde le génie. C'est là que l'appelait sa vocation, que le poussaient les conseils de ses amis, plus confians en lui que lui-même.*

Sin embargo, es otra revolución política la que posibilita que Gomis se introduzca en el mundo de la composición musical escénica, emparentándolo de nuevo con las revoluciones liberales: *La révolution de juillet fixa Gomis en France, et ce fut elle aussi que lui ouvrit les portes du théâtre. M. Boursault, vers la fin de sa direction [...].* Así pues, a pesar del éxito de sus óperas cómicas, Viardot señala que su estilo compositivo estaba más dirigido a la *Grande-Opéra*, estableciendo nuevamente un nuevo arquetipo narrativo de la identidad vital de Gomis: *Le genre du talent de Gomis, plus fort que léger, plus grave que sémillant, ses études profondes, la facilité qu'il avait acquise de manier largement les chœurs et l'orchestre, tout l'appelaient sur la grande scène de l'Opéra.* Ahora bien, el artículo necrológico finaliza con un elogio al compositor valenciano destacando que murió cerca del éxito: *il est tombé, comme l'a rappelé celui qui devait être son plus digne interprète (M. Ad. Nourrit), Il est tombé sur le seuil du temple.*

Cabe reseñar que consideramos atractivo e interesante el epílogo del artículo publicado en el semanario *Le Siècle*. El elogio a Gomis quedaría incompleto si sólo se hablara de sus producciones. De hecho, Louis Viardot presenta a un compositor con un espíritu lleno de inspiración: *avec cette imagination ardente, fraîche, remplie, non de souvenirs, comme tant d'autres, mais d'idées à lui, Gomis avait un esprit plein de verve et d'heureuses saillies*, con una conversación original y estimulante *sa conversation était originale et piquante comme ses compositions*; sensible, servicial, rectitud y sinceridad; un hombre bueno a pesar de la vida compleja que tuvo que vivir: *Gomis n'a jamais fait, ni dit, ni pensé de mal; il était bon dans toute l'étendue de ce mot devenu trop simple, et s'il n'eut qu'un petit nombre d'amis, car il vivait loin du monde et se contentait de la maison de Socrate, du moins il fut certain d'être tendrement chéri d'eux, et de vivre long temps dans leur souvenir.*

Uno mes después de su muerte, la *Revue de Paris* publica una breve reseña anunciando la triste pérdida para las artes francesas que supone la muerte de Melchor Gomis, un español naturalizado en Francia que disponía de un talento original y vigoroso, afectado por la tisis laríngea. La breve referencia incluye las obras más importantes de Gomis para acabar incidiendo en el carácter honorable confirmado por sus amigos¹⁹.

El 21 de agosto del año 1836, con la autoridad que da haber sido un fiel compañero de vida, Santiago de Masarnau escribe un artículo necrológico en el periódico *El Español*, la primera aportación necrológica del autor hecha a la otra banda de los Pirineos²⁰. Masarnau dibuja a un Gomis sensible, como un artista con renombre europeo *el haberse formado un número europeo con sola su pluma y en países extranjeros bien justifica el dictado de benemérito* y que ha pugnado individualmente contra las desgracias: *por las amarguras de que ha sido toda la vida sembrada, debido tal vez a haberle tocado en suerte un corazón demasiado cariñoso, sensible y tierno* y confiesa al lector su estrecha amistad.

¹⁹ BNF, *Revue de Paris*, 1836/09 (Paris : A boureau de la revue de Paris, 1836) : 335.

²⁰ Santiago de Masarnau, "Gomis", *El Español*, 21/08/1836.

Fama i creatividad de un artista que: *la fama que alcanzaron algunas de las producciones de Gomis excitaban la envidia de muchos: además una excesiva franqueza y un exterior algo brusco disgustaban a la generalidad que juzga del fruto por la cáscara, mientras que sólo el reducidísimo número que penetraba en su estrecho cuarto podía interesarse en sus desgracias y adversa suerte.* Masarnau aplica la doble lógica, artística y vital de la necrología, Masarnau aprovecha para recrear el perfil biográfico de un individuo, de familia pobre, y errando a su paso por Ontinyent, Valencia y Madrid, hasta la llegada del exilio: pero el atraso en que veía aquí la música y las malas partidas que le jugaron algunos profesores, de los mismos a quienes había dispensado beneficios, unido todo a la ruina de las instituciones que más se acomodaban a sus ideas y carácter, le decidieron a abandonar la patria para siempre.

Por otra parte, el artículo reseña el paso de Gomis por París y su tránsito por la pobreza, la escritura de las canciones y las dificultades a pesar de la ayuda del tenor Manuel García. Nos presenta la imagen de un compositor con gran capacidad de trabajo que sorprendía justo por eso, por venir de un español: *empezó a trabajar con aquella asiduidad y constancia que tenía tan admirables y más en un español.* Así pues, el relato de Masarnau se introduce por su paso por la ciudad de Londres, a pesar que dibuja a Gomis como un hombre con un anhelo biográfico que está dirigido a triunfar en la ópera. Gomis era laborioso en su formación y con la paciencia que se requiere para triunfar en París: *puesta siempre la mira en el teatro que era el género en que más ambicionaba descollar.*

De hecho, el regreso a París le reporta estrenos para calmar su paciencia: *Gomis veía pasar ese tiempo con impaciencia, y así no se detuvo en elegir la ocasión de hacer oír algo suyo en el teatro.* Así, se explican sus éxitos y la mala elección de los libretos: *Mucha desgracia tenía Gomis con los poetas; pero también es preciso decir en obsequio a la verdad, que su misma imaginación tenía parte en estos petardos. Él veía a veces una escena sublime en lo que la generalidad ve solamente el ridículo, uno de los grandes escollos de los que escriben para el teatro.*

De este modo, Masarnau lamenta la muerte de Gomis en un momento vital de su carrera y acuña la imagen del infortunio romántico: *¡Ahora se le iba a lograr! Todo se le presentaba ya propicio: tenía un magnífico poema de un buen poeta para el deseado teatro, y empezaba ya a extender sus sublimes inspiraciones, lleno de entusiasmo y de alegría al verse tan cerca de la meta, cuando agravándose la enfermedad que tanto le había hecho padecer por espacio de dos años y medio le hundió en la huesa. Cayó, como ha dicho muy bien un amigo suyo, en el umbral del templo [...] Duele mucho que al fin no haya recogido la gloria ni el fruto de tan inmensas tareas que en aquel país podía estar seguro de alcanzar uno y otro con sólo vivir algo más.* De este modo, Masarnau finaliza su necrología citando a Louis Viardot y su recopilación necrológica que lamenta la pérdida irreparable de Gomis. En resumidas cuentas, el artículo necrológico de Masarnau es de un gran interés para la transformación de la identidad narrativa

de J. M. Gomis, puesto que fija una lectura biográfica de su vida dentro del arquetipo romántico y presenta al músico como un hombre incansable, laborioso y obstinado por lograr su éxito en el mundo de la música dramática.

Por otro lado, *Le Gazette des théâtres* a l'octubre de 1836 se hace eco de los trabajos que el escultor *M. Elshoët* está finalizando. Se trataría de un busto de Gomis para incluirlo en el vestíbulo de la Opéra-Comique: *M. Elshoët vient de terminer le buste de Gomis qui doit être placé dans le foyer de l'Opéra-Comique*²¹. Como afirmaremos más adelante, no era casi habitual aparecer en el *Grand Foyer* del teatro de la ópera cómica sin haber realizado una provechosa carrera artística. Por otra parte, otras referencias confirman la intención de destinar el busto de Gomis en el vestíbulo del teatro cómico. En relación a este tema, la definición que utiliza el periódico *La Presse* para referirse a Gomis es la del cñelebre compositor:

*M. Elshoecht, sculpteur distingue, à qui nous devons plusieurs bustes remarquables vient de terminer celui du célèbre compositeur Gomis qui, dit-on, est destiné au foyer du théâtre de l'Opera-Comique.*²²

Al tiempo que se estaba publicando el artículo de Burat de Gurgy en los semanarios franceses, en territorio hispánico ya disponemos de una referencia destacable sobre el compositor Gomis. Cabe reseñar que el artículo de Ramon de Mesoneros en *Semanario Pintoresco Español* que se publica en septiembre de 1836²³. La narración de este artículo recoge información de otros textos publicados en Francia

La imagen de Gomis como gran artista equiparable a otras figuras europeas es la primera construcción narrativa que nos muestra el texto, que afirma: *En estos tres últimos años la muerte parece complacerse en atacar á las altas notabilidades musicales* i continúa: *La Italia ve desaparecer de su templo lírico al malogrado Bellini, la Francia llora la muerte de Boyeldieu, y de Herold; y la Alemania pierde a Reicha, y la España en fin paga en el desgraciado GOMIS un tributo tanto mas sensible cuanto menores son los medios con que cuenta para reemplazarle.*

La figura de Gomis es mostrada como la de un músico de alto nivel, equiparable a los mejores de Europa, presentado como el icono del cenit musical español. Cada estado-nación es asociado con un músico de alta envergadura y el reciente estado-nacional español es representado por Gomis. Es también en este texto, el primero en nuestro territorio después de la muerte, donde comienza a presentarse la imagen de un músico con mala suerte, desgraciado y abatido por los infortunios del destino. Debemos advertir que la imagen de un genio romántico solitario, revolucionario y creador, que lucha contra los elementos para conseguir su propósito supremo, será una imagen que siempre estará

²¹ BNF, *Le Gazette des théâtres : journal des comédiens*, 1836/10/13 (Paris: s.d., 1836): 578.

²² BNF, *La Presse*, 1836/10/08 (Paris: s.d., 1836): 4.

²³ Ramón Mesoneros, "Gomis", *Semanario Pintoresco Español*, 1836/09/01 (Madrid: s.d., 1836), 186-188.

asociada con la figura del músico valenciano hasta trabajos historiográficos actuales²⁴.

Es destacable en este texto la crítica responsable a la sociedad española que se presenta como un colectivo que ha perdido la impronta racional. Unos ciudadanos que viven más preocupados de un proceso social y político que ignora esta noticia del músico exiliado, de manera que *para colmo del desconsuelo llega á ignorar que las musas del Sena vierten en este momento amargas lágrimas sobre el sepulcro de un joven español, a quien las circunstancias políticas lanzaron de nuestro suelo para ir á rendir al extranjero el tributo de su talento.*

En efecto, esta producción tiene la finalidad de llenar la ignorancia civil frente a la incapacidad de poderes políticos y cívicos; y lo quiere conseguir, significativamente, adentrándose en una reconstrucción biográfica del músico Gomis. El texto, con una intencionalidad de tributo claramente manifiesta, presenta al músico como un gran genio *empezó á dar lecciones de canto y á escribir algunas composiciones que desde luego descubrían su gran genio, y llamaban hacia él la atención de los inteligentes.* Con un talento singular se le describe más adelante: *presentó en el teatro de la Opera cómica una original, titulada “Le diable á Seville”, en la cual reveló su talento singular, y como uno de los principales músicos de París, culmina el texto, “Le Revenant, sirviendo este nuevo triunfo á colocar al autor entre los primeros compositores de aquella capital.*

Lo que queda evidenciado en el texto en el siguiente párrafo es que Gomis tenía una gloriosa carrera y que la muerte paró una producción artística que nunca se sabría del todo cierto a dónde podría haber llegado: *“la muerte vino á interrumpirle en tan gloriosa carrera arrebatándolo a la edad de 36 años”*²⁵. El texto de Mesoneros introduce al final un extracto de los artículos de los músicos Viardot y Berlioz, escritos días después de su muerte, que destacan el gran cariño que le tenía el mundo cultural e ilustrado francés, los músicos y las escuelas. Y habla de forma recriminatoria de la desafección de España hacia el músico.

De esta manera lo expresa el extracto que Mesoneros incluye de Berlioz: *“Gomis ha hecho bastante para que su patria se glorie de haberle dado à luz, y se aflija de no haber adivinado el mérito de un hijo tal. Si alguna cosa puede sin embargo mitigar la aflicción de España al saber la muerte de Gomis, son sin dudas las lágrimas sinceras que el ilustrado público francés vierte sobre su tumba, y el homenaje que rinden á su memoria los artistas de todas las escuelas.”* Mesoneros establece de forma clara una asociación de un músico genial español y una figura no reconocida por su patria. La importancia de ser el primer documento editado de gran difusión sobre Gomis en el nuevo estado-nación español es evidente, marcando el futuro interpretativo de su figura, asociado a la figura de genio olvidado de manera irremediable.

²⁴ Garrido, “El porqué, 44.

²⁵ Mesoneros, “Gomis”, 187.

A raíz de las publicaciones necrológicas que pretendían revindicar la pérdida de Gomis, se publica también en 1836 en *Le Montaigne* una entrada necrológica que hace hincapié en la reconstrucción del perfil biográfico. Este trabajo es una necesidad ya que: *tous les compositeurs s'accordent à présent à reconnaître la perte immense que fait l'art dans ce compositeur. Cet accord est sincère et unanime, parce qu'il n'est plus dangereux pour les médiocrités musicales qui l'envièrent tant, et qui mirent de si cruelles entraves à l'établissement de sa réputation*²⁶. Así pues, ante la necesidad de establecer su reputación en peligro, se escribe la crónica de su vida.

En un sentido general, Gomis se presenta como un artista abnegado con su oficio. La música es el arte que le acabará matando. El perfil biográfico incluido en esta crónica necrológica incide sorprendentemente en el aprendizaje de Gomis en la catedral valenciana, para pasar a ser director del rey, director superior de todos los regimientos de la guardia hasta el año 1823:

Gomis était né à Valence, ce beau jardin de l'Espagne, et son premier séjour avait été la maîtrise de la cathédrale.— L'enfant de chœur grandit, et, avec les années, les grandes pensées musicales qui furent sa vie, l'amour de l'art qui l'a tué, germèrent dans son cœur et dans sa tête si sévère, si pleine de grandeur et de conception. Gomis, à vingt ans, était maître de chapelle et composait déjà des chants sacrés. Sa réputation devait bientôt l'appeler dans la capitale du royaume ; il devint maître de la chapelle du roi, chef supérieur de la musique de tous les régimens de sa garde. —Il occupa ces fonctions jusqu'en 1823, époque de la première révolution espagnole.

Gomis es mencionado como un hombre que no participa en los acontecimientos políticos, pero debido a la amistad que le une con Martínez de la Rosa, Gomis se convierte en director musical de las guardias cívicas. De hecho, el artículo asevera que J. M. Gomis no pensaba huir, pero los comentarios y las amenazas de otros le preocupan y le hacen partir. *Gomis ne songeait point à fuir ; mais des officieux, des gens qu'offusquait, sans nul doute, ce génie si vrai et surtout si probe, vinrent l'arracher à son repos, le menacer d'une punition imaginaire: il partit aussi.*

El autor del artículo a *Le Montaigne* escribía un conflicto gomisiano con valor sobrehumano con las necesidades más crueles; el hambre, el desarraigo; construyendo un relato de un compositor errante de ciudad en ciudad, de país en país, pretexto per a reseñar el espíritu romántico de Gomis: *II souffrit bientôt en France et en Angleterre avec un courage surhumain les besoins les plus cruels et les plus incessans; il eut faim, il fut abandonné, méconnu, errant de ville en ville comme.*

Así pues, el texto construye una imagen pacífica de Gomis, pero el infortunio lo dispone en el sitio equivocado a la hora equivocada. Al menos Gomis es una víctima de unos acontecimientos políticos que no han sido buscados por él. El texto define a Gomis como un ser humano que tuvo que sufrir crueles y sobrehumanas necesidades en Francia y en Inglaterra, que tuvo que sufrir hambre

²⁶ BNF, *Le Montaigne. Revue du Périgord* (Paris : s.d., 1836): 35-36.

mientras erraba de pueblo a pueblo: un proscrito que se ganó la proscripción, que tuvo que construir se a sí mismo, que tuvo que trabajar por su comida, que construyó su genio: *Un proscrit qui eût mérité la proscription. Jamais un murmure, jamais un instant de faiblesse; son génie s'était révélé à lui; il marchait avec cet appui.*

En efecto, desde la obra de Martínez de la Rosa hasta *Le Revenant*, Gomis construye un éxito gracias a su talento y originalidad que solucionan las debilidades de los libretos operísticos y que hechiza a Rossini: *où l'originalité de son talent triompha de la faiblesse du poème*. Por otro lado, la ópera *Le Portefaix*, de una estética completamente francesa y *Rock Le Barbu* lo situaron en el lugar que debía ocupar. Así pues, se presenta un autor hecho a sí mismo, que consigue el éxito que tanto merecía.

Hélas! le souvenir, ne nous en est pas moins cher, puisque c'est de cette trop honorable collaboration que date notre sainte et inaltérable amitié ! Peu de temps après, le Porte-faix, partition toute française, et Rock le Barbu, opéra-comique, sans chœur, ont achevé de placer Gomis au rang qu'il devait occuper.

Para finalizar, el artículo enfatiza su muerte a las puertas de la Academia Real de la música francesa, hecho que se convertirá en un potente icono de su lucha entre el talento musical y el infortunio que es el punto de partida, y desde del que se dirigen muchas aproximaciones a la figura de JMG: *Il est mort chargé d'un grand-opéra pour l'académie royale de musique; mort loin de nous, et les pages nous manquent pour dire tout ce qu'il avait de mérite, de noblesse, de grandeur et de talens.*

3. A modo de conclusión

El estudio de las narraciones memoriales de la figura de Melchor Gomis, tanto en el plano discursivo como en el plano de la imagen, es un trabajo inacabado. A pesar de la titánica labor de recopilación y vaciado de los archivos, el trabajo de estudio de la fijación de los sobresignificados que han afectado a Gomis sigue abierto. De hecho, la vida póstuma del compositor valenciano ha sufrido las metamorfosis de sentido de distintos y sucesivos “presentes”, revistiéndolo de las propias y de alternativas categorías.

En el territorio europeo, nuestra hipótesis se plantea que las distintas interpretaciones ficcionales han generado una identidad narrativa fluctuante con los gustos y contextos sociopolíticos. En nuestro artículo ha quedado patente como en el contexto de la monarquía de Julio de Luis-Felipe de Orleans, los textos necrológicos y los perfiles biográficos son destacables por emplear la antibiografía para tratar el anhelo biográfico de Gomis. En ellos se destaca el papel fundamental de Gomis como una pérdida irreparable para el arte y para la música española, y fijar la imagen de Gomis como ejemplo de las tensiones entre individuo y sociedad, entre anhelo biográfico y estructura, entre un músico que

batalla contra el infortunio²⁷. Durante los primeros años siguientes a su muerte se construyó el mito romántico de Gomis.

Al fin y al cabo, Gomis no fue sólo aquella identidad vital que poseía un anhelo vital y, por tanto, biográfico. Gomis es, además, la compleja y poliédrica mirada del momento desde el que se construye el pasado, ordenando y desordenando el significado de su identidad. Gomis es también la oportunidad de un estudio experimental para confrontar no sólo la biografía como transgresión, sino para incidir en la contundente metamorfosis de significado de la identidad narrativa del sujeto biografiado. De este modo, quedará patente la aparición y dependencia de la huella de Gomis en los discursos culturales posteriores a su muerte, generando soluciones plurales para con la ficción, a veces novelesca, y otras consoladora; a la hora de ordenar –y también desordenar– el proyecto de vida gomisiano.

²⁷ Carlos Rius Santamaría, “La funció de l'artista en el pensament romàntic alemany”, *Comprendre: Revista catalana de filosofia* núm. 2 (2011):105-131.

Francisco José López Salgueiro y el archivo de la casa abandonada

Silvia Glocer

Profesora-Investigadora
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
silvia.glocer@gmail.com

Recibido: 11/04/2022/**Aceptado:** 28/04/2022

Resumen. Francisco José López Salgueiro (1872-1967) nació en España y desde comienzos del siglo XX vivió el resto de su vida en Argentina. Durante algunas décadas en la ciudad de Dolores, provincia de Buenos Aires y luego en la ciudad de Buenos Aires. Fue compositor, pianista y profesor de música, pero su vida no ha sido aún estudiada en profundidad. Este es un primer artículo musicológico sobre este músico. Parte de su archivo musical fue rescatado de una casa abandonada en la ciudad de Dolores por Diego Sachella, guionista, amante de la música y vecino de esa ciudad. A partir del encuentro con Diego y con este material he tratado de reconstruir la historia y trayectoria de López Salgueiro y ubicarla en el contexto cultural de la Argentina de las primeras décadas del siglo pasado. Incluyo en este artículo un catálogo de su obra construido a partir de las obras que he tenido a la vista más las que aparecen en diversas fuentes.

Palabras claves. Francisco López Salgueiro, García Velloso, Dolores, ópera, zarzuela.

Francisco José López Salgueiro and the archive of the abandoned house

Abstract. Francisco José López Salgueiro (1872-1967) was born in Spain but lived the rest of his life in Argentina from the beginning of the last century. For some decades, in the city of Dolores, province of Buenos Aires and then in the city of Buenos Aires. He was a composer, pianist and music teacher, but his life has not yet been studied. The present is the first musicological article on this musician. Part of his musical archive was rescued from an abandoned house in the city of Dolores by Diego Sachella, a scriptwriter and music lover, also a resident of that city. After contacting Diego and studying different materials, I have tried to reconstruct the history and trajectory of López Salgueiro. I place it in the cultural context of Argentina in the first decades of the last century. Built from the works that I have seen plus those that appear in various sources, this article includes a catalogue of his work.

Keywords. Francisco López Salgueiro, García Velloso, Dolores, Ópera, Zarzuela.

Desde hace muchos años mi trabajo como musicóloga está abocado, aunque no en exclusividad, a rescatar músicos del olvido u organizar archivos musicales familiares¹. Este trabajo no es la excepción y surgió a partir de un encuentro con Diego Sachella, guionista y documentalista argentino. Francisco José López Salgueiro, el músico español del que me ocupó en este escrito, fue un compositor y pianista que vivió varios años de su vida en Dolores, Provincia de Buenos Aires, la misma ciudad en donde nació Diego. Él, que ama la música y a su ciudad natal, entre tantas otras cosas, conjugó estas dos pasiones y se ocupó de rescatar y conservar parte del archivo familiar de López Salgueiro y de acercarme esta historia. Allí donde había sido la residencia del músico en Dolores, una mansión lujosa llamada por los pobladores “La Casa de los López”, aunque abandonada desde la década del cincuenta y desde entonces descuidada y cubierta de vegetación, a fines de los años setenta aún guardaba en su sótano baúles centenarios que contenían partituras impresas y manuscritas, cartas familiares, fotografías, periódicos. Un tesoro musical en una casa abandonada². Cuando conocí a Diego en 2018, me relató con mucha pasión esta historia del rescate del material.

Era frecuente que los adolescentes de la ciudad de Dolores realizáramos incursiones a esta casa para probar coraje. Era una de esas ‘casas encantadas’ que abundan en las ciudades del interior del país. Todos entrábamos allí como una aventura: muros encerrados entre hiedras y árboles añosos cubiertos de inextricables marañas de lianas y yuyales.³

En una de esas visitas a esta casa, Sachella encontró “desde el libreto original de una ópera hasta una enorme cantidad de partituras con composiciones de todo tipo para grupos de cuerdas y para piano”⁴. Interesado en la vida del músico, Diego había seguido buscando y encontrando más partituras en archivos, bibliotecas y otras casas de familias dolorenses. También en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, institución que conserva obras para piano en su archivo. Halló un tango en la Academia Nacional del Tango de la Ciudad de Buenos Aires y compró una obra que encontró en un anticuario de un pueblito en Francia.

¹ Algunos de estos trabajos con archivos familiares están disponibles en línea, por ejemplo: Silvia Glocer, “Bernardo Feuer. El ruiseñor que llegó de Lemberg”, *Cuadernos Judaicos*, N°38, (2021): 101-123, Doi: 10.5354/0718-8749.2021.65764; Silvia Glocer, “Hermann Ludwig. Um músico no teatro”, *Contraponto. Revista do Departamento de História e do Programa de Pós Graduação em História do Brasil da UFPI*. O teatro e o popular. Sesión “Scriptio continua”, ed. Ronyere Ferreira. Vol. 8 N° 1. (Primer semestre 2019): 239-253.

<https://revistas.ufpi.br/index.php/contraponto/article/view/9518/5516>

² El domicilio de esa casa es Echeverría 260, entre Alem y Alberdi. “Ocupaba una fracción de terreno de 21,60 por 43,30 metros y la edificación chalet estilo californiano contaba con dos plantas. Había sido construido entre los años 1937 y 1940 con un confort y detalles de terminación, dignas de una familia con un nivel socioeconómico elevado”. Ángel Ernesto Fortini, *¿Te acordás Dolores...?*, Tomo V (Buenos Aires: Edición de autor, 2012), 111.

³ Diego Sachella en entrevista con la autora de este trabajo. Diciembre de 2021.

⁴ Sachella en la entrevista citada.

El nombre de López Salgueiro aparece en cierta bibliografía sobre personalidades destacadas de la ciudad de Dolores en articulación con el quehacer cultural nacional⁵. También en libros que se ocupan de la historia del teatro o la literatura argentina⁶. Fue el músico García Acevedo quien lo ha mencionado como “decano de nuestra música y uno de los fundadores de la lírica en nuestro medio artístico”⁷. La pianista Estela Telerman escribió un artículo de divulgación sobre este músico que se publicó en la *Revista del Teatro Colón* y presentó una conferencia-concierto en el II Congreso Internacional de piano organizado por la Universidad Nacional de las Artes en 2014, referida al estilo compositivo de López Salgueiro⁸. Diego Sachella realizó algunas entrevistas a familiares del compositor y vecinos de Dolores. Por su parte, Luciana Orellana trabajó sobre la determinación de las características musicales estéticas de la obra de Francisco José López Salgueiro, trabajo aún inédito.

Ayudada por todos estos antecedentes, en este trabajo me ocupé de armar una biografía ajustada de López Salgueiro, ampliando las ya publicadas, como la de Casares Rodicio⁹ y la de los escritores dolorenses mencionados, corrigiendo algunos datos, ajustando otros, contextualizando su vida y trayectoria en el contexto cultural argentino. En un intento de no repetir datos de una biografía a la otra sin que dialoguen con documentos, busqué y consulté fuentes primarias, publicaciones hemerográficas de la época, programas de concierto, bibliografía especializada en la escena teatral de Buenos Aires de comienzos del siglo XX con el objeto de poder constatar y cruzar datos. Compuse además un catálogo con las obras que hasta ahora han sido halladas, incorporando en él las obras mencionadas en diarios, revistas y libros, aunque aún desconozca su paradero. Algo así como “poner en orden los papeles” pero sobre todo dar a conocer a López Salgueiro, para que en futuras investigaciones se estudie su obra y se continúe poniendo en valor su trabajo. Para que otros investigadores y curiosos recuperen la obra perdida. Para que López Salgueiro tenga su lugar en la historia.

⁵ Ramón Avanza, “Doctor Francisco José López”, en *Bambalinas al Sur del Salado*, City Bell: El aljibe, (1985), 83-85; José Fernando Selva, “López, Francisco José”, en *Dolores - Bs.As. Sus hijos dilectos. Sus varones ilustres. Sus vecinos destacados* (Buenos Aires: Talleres gráficos de El Tribuno, Dolores, 1967).

⁶ Pablo Gorlero, *Historia de la Comedia musical en Argentina desde sus comienzos hasta 1979*, Volumen 1 (Buenos Aires: M.H. Oliveri, 2004), 44; Luis Ordaz, *Historia del teatro argentino* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982), 384.

⁷ “Compositores hispanos en la cultura musical argentina”, *Lira*, N° 192, (Buenos Aires, 1964): s.p.

⁸ Título de la ponencia: “Rescate de un compositor: Francisco José López Salgueiro (1872-1967)”. En ella, Telerman realizó un estudio comparativo de algunas obras de López Salgueiro con obras de Liszt y Chopin.

⁹ Emilio Casares Rodicio, “López, Francisco José”, en Emilio Casares Rodicio, ed. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, tomo VI (Madrid: SGAE, 1999-2002), 997.

Vida de López Salgueiro

Francisco José López Salgueiro nació en Bermeo, Vizcaya (España), el 29 de septiembre de 1872¹⁰. Era hijo de Francisco López Otero y de María Carmen Salgueiro García. De pequeño manifestó interés por la música así que a los nueve años comenzó sus estudios. En su juventud estudió en la Universidad de Salamanca donde se graduó en 1899 como Licenciado en Derecho¹¹, aunque nunca ejerció la profesión de abogado. También estudió en el Real Conservatorio de Música de Madrid, pero no concluyó sus estudios¹². Ese mismo año partió hacia Argentina. Algunas biografías sostienen que López Salgueiro estudió en este país en el Conservatorio de Buenos Aires dirigido por Alberto Williams, donde obtuvo su título de profesor de música¹³.

López Salgueiro llega a Buenos Aires en pleno auge de la zarzuela, el sainete y demás géneros vinculados al llamado “género chico”¹⁴. Desde mediados de 1880, varios teatros en Buenos Aires se dedicaban a poner en escena zarzuelas, ya sea con compañías locales o españolas. Generalmente daban hasta tres funciones diarias y los estrenos solían coincidir con los de Madrid, con un repertorio conformado por obras de Ruperto Chapí, Amadeo Vives, Federico Chueca o Tomás Breton¹⁵. Es durante este esplendor cuando se presentan en 1901, cuatro obras¹⁶ de Enrique García Velloso y todas ellas llevan música de López Salgueiro.

La primera fue *La casa del placer*, estrenada por la Compañía de José Palmada, el 16 de marzo en el Teatro Mayo. El diario *La Nación* la anuncia como “comedia lírica en un acto y tres cuadros” y espera de ella una “intencionada recopilación de rasgos, tipos y escenas características del París mundano”¹⁷. Si bien este mismo matutino, luego del estreno critica con dureza la obra de Velloso, sobre López dice que “ha compuesto para estas obras algunos números de agradable corte y simpática

¹⁰ Su nombre completo era Francisco José María Manuel Miguel López Salgueiro. Fue bautizado en la fe católica el 3 de octubre de 1872 en la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora. https://internet.aheb-beha.org/paginas/indexacion/n_indexacion.php#buscar. Le agradezco la búsqueda a Santiago Roca.

¹¹ Datos en: Archivo Histórico Nacional de España.

<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1498972?nm>

¹² Según un artículo publicado en 1906, López Salgueiro recibió su diploma de maestro de música en 1899. Dato en: “El maestro J. F. Lopez e la sua opera ‘Aben’”, *Revista Il teatro illustrato*, Vol. II, N° 29, Milán 15-IX-1906. Este dato no consta en el Real Conservatorio de Música de Madrid, quien conserva el certificado analítico de este músico, con la carrera inconclusa.

¹³ Hasta el momento no he encontrado documentación al respecto.

¹⁴ Héctor Goyena, “Antonio Reynoso, José Carrillero y Francisco Payá, precursores del teatro musical popular argentino”, *Revista del Instituto de Investigación musicológica “Carlos Vega”*, Año XX, N° 20, (Buenos Aires, 2006); Santiago Martín Bermúdez, “Teatro breve. El género chico como modelo del pequeño formato”, *Cuadernos del Ateneo*, N° 21 (2006): 13-16.

<http://www.ateneodelalaguna.es/pdf/ATENEO21/chico.pdf>.

¹⁵ César Dillon, 1997.

¹⁶ Nombradas opereta, sainete, comedia lírica o zarzuela según el autor que se consulte.

¹⁷ “Estreno interesante en el Mayo”, *La Nación*, 16 de marzo de 1901, 5.

melodía. El dúo de Margot y Domingo, Zema de Gásperis y Losoya, se oye con gusto, pero peca de largo”¹⁸.

Una segunda obra, *El triunfo de Buenos Aires*, se estrenó el 1º de junio de 1901, en el Teatro Rivadavia (hoy Teatro Liceo)¹⁹, con gran suceso. El argumento transcurre durante las invasiones inglesas a Buenos Aires a comienzos del siglo XIX. La obra fue puesta en escena por la Compañía Teatral de Joaquín Montero y Emilio Orejón y en su representación se distinguieron las actrices Lola Membrives y Lea Conti. Según la crítica “el mayor éxito de la temporada en el referido teatro”²⁰.



Escena final de El triunfo de Buenos Aires
Foto en: *Revista Caras y caretas*, 15 de junio de 1901, p. 26

La tercera obra escénica estrenada ese año, también sobre libro de García Velloso fue *Matufía electoral*. Se realizó en el teatro Comedia, el 31 de julio, con la Compañía

¹⁸ “Mayo”, *La Nación*, 18 de marzo de 1901, 5.

¹⁹ Se encuentra en la esquina de Rivadavia y Paraná, actualmente es el teatro más antiguo, aun en pie, de la ciudad de Buenos Aires. En este teatro se había estrenado *La Verbena de la Paloma*, el 20 de abril de 1884.

²⁰ “El triunfo de Buenos Aires”, *Caras y Caretas*, 15 de junio de 1901, s/p. Otra nota con crítica positiva sale en: “Rivadavia”, *La Nación*, 2 de junio de 1901, 6.

de Rogelio Juárez²¹. El cronista dirá antes del estreno que “la música que ha compuesto el maestro Salguero (sic), es bonita y de fácil melodía”²². Y agregará luego del estreno “que está con arreglo al carácter de la obra”²³.

La última de 1901, también en el Comedia, pero con la Compañía de Emilio Orejón fue *El corneta de Belgrano* y se estrenó el 1º de octubre²⁴. Esta obra en cinco cuadros “refleja un momento solemne de la historia argentina”²⁵. Varios autores señalan que esta obra de García Velloso fue un fracaso y que “había culminado en situaciones violentas entre el público, el elenco y el autor”²⁶. La pareja artística Velloso-Salgueiro se disolvió después de su presentación.

El 29 de septiembre de 1902 López Salgueiro se casa con María Luisa Flores²⁷, una mujer que pertenecía a una familia económicamente acomodada de la ciudad de Dolores, poseedora de grandes extensiones de tierra dedicadas a la actividad agrícola y ganadera²⁸. Esta ciudad de la provincia de Buenos Aires se encuentra ubicada a 200 km de la ciudad de Buenos Aires, capital de Argentina, en la región denominada Cuenca del Río Salado. López Salgueiro se instala allí en la famosa mansión dolorense –luego abandonada–, pero mantiene contactos permanentes con la ciudad capital. Algo común en la clase social a la que pertenecía: viajar con frecuencia a Buenos Aires y no perder los vínculos sociales y culturales con la metrópoli. También eran frecuentes los viajes a Europa. López Salgueiro volvió varias veces a España²⁹. Allí aún vivía gran parte de su familia. Con María Luisa tuvo dos hijos y dos hijas³⁰.

²¹ Actuaron Martín, Colom, Lola Mora, Juárez, Mesa, Perdiguero, Liloset, Alonso, Ferrer y Macías. Datos en: “Comedia”, *El País*, 31 de julio de 1901, 6.

²² *El País*, art. cit.

²³ “Comedia”, *El País*, 2 de agosto de 1901, 6.

²⁴ Datos de las obras de García Velloso se pueden consultar en: Urquiza, 1963.

²⁵ “Teatros y artistas”, *El Diario*, 1º de octubre de 1901, 2.

²⁶ Laura Mogliani, *Nativismo y costumbrismo en el teatro argentino* (Buenos Aires: Edición de autor, 2015), 244.

²⁷ Según Acta de matrimonio guardada en la Iglesia de Dolores, Libro 21, Folio 25. Le agradezco el dato a Santiago Roca.

²⁸ El padre de María Luisa, Pedro Flores había fundado la ciudad de Lobería. Una de las hermanas de María Luisa, llamada María Cristina se casó con Juan Vucetich. Los Flores tenían además propiedades en la Provincia de Córdoba, una mansión en la calle ciudad de La Paz, en Buenos Aires, y otros bienes.

²⁹ Además de su visita a Milán, en 1906, para poner en escena su ópera encontré registrado un viaje en 1930 regresando desde el puerto de Barcelona y otro en 1939 desde Cádiz. Datos en CEMLA.

³⁰ Francisco Pedro Daniel López Flores (nació el 29/12/1903). María Begoña Cristina del Carmen López Flores (nació el 15/01/1906), Luis Fernando María Leónidas López Flores (nació el 22/04/1908) y María Luisa de las Mercedes Saturnina Isabel López Flores (nació el 11/02/1912). Todos los datos tomados de Libros de Bautismo de la Iglesia de Dolores. Le agradezco los datos a Santiago Roca. Francisco y María Begoña murieron en la niñez.

En Dolores ejerció la docencia, tenía a su cargo la cátedra de música en la Escuela Normal Superior de Maestros Victoriano Emilio Montes³¹ y en el Colegio Nacional Aristóbulo del Valle. Se mantuvo activo en la enseñanza hasta 1923.

El 31 de octubre de 1905 su ópera, *Aben* se estrenó en el Teatro Politeama de Buenos Aires. Los ensayos de la obra se anuncian en el diario *La Nación* y el argumento se publica el día del ensayo general³². La obra recibe críticas variadas.

Francamente la candidez de este señor desarma. No solo nos ha hecho saludar a todos los *viejos conocidos*, buenos y malos, sino que nos ha hecho oír una serie de valeses, polkas, mazurcas, etc., cosas que afortunadamente, nada tienen que ver con la música.

Después de este...*ensayo*, es lógico suponer que el señor López no reincidirá.³³

Por su parte, el crítico de *La Nación* se llevó “una impresión decididamente favorable en sus dos primeros actos y bastante lisonjera en los dos siguientes”³⁴ y quedó “agradablemente sorprendido por ante aquel afluir continuo de temas, racionalmente desarrollados y orquestados”³⁵. Se impresionó con “la sencillez de su factura orquestal, que discurre placenteramente, formulando cuanto quiere sin recurrir nunca a los alardes de instrumentación científica, tan del gusto de los procedimientos actuales.” También dice de esta obra que es “apacible” y que está “privada de los furiosos parlamentos orquestales, ahora en boga”, “representa y significa casi una innovación, pues muy raro son los maestros que ahora se aventuran a escribir sin acompañar sus trabajos de ese laberíntico ropaje musical, con que uno tras otro aparece uniformemente ataviados”³⁶. La descripción del crítico, sus metáforas y su posicionamiento frente al rechazo de los “procedimientos actuales”, nos ayudan a pensar en *Aben* como una ópera con un lenguaje alejado de las de Richard Wagner o la *Salomé* de Richard Strauss que se estrenaría en Europa poco tiempo, provocando grandes escándalos³⁷. López Salgueiro, para confort del crítico de *La Nación*, no innova.

³¹ Desde el 14 de abril de 1902, 110.

³² “Politeama”, *La Nación*, 30 de octubre de 1905, 6.

³³ “Politeama”, Revista *Bibelot*, Año III, N° 61, 15 de noviembre de 1905, 12. Esta revista había anunciado el estreno en su número anterior (30 de octubre de 1905).

³⁴ Esto lo escribe el día del ensayo general, que se realizó el 30 de octubre y se sorprende con la cantidad de público que asistió al mismo. En: “Politeama”, *La Nación*, 31 de octubre de 1905, 7.

³⁵ *La Nación*, 31 de octubre de 1905.

³⁶ *La Nación*, 31 de octubre de 1905. Una extensa y favorable crítica se puede leer el día posterior al estreno en: “Politeama”, *La Nación*, 1 de noviembre de 1905, 8.

³⁷ Sobre el estreno de *Salomé* en Buenos Aires y la reacción de la crítica ver: Silvia Glocer, “Salomé. La frontera entre el marco y el exceso”, en *Anais do II Simpósio Internacional Música e Crítica. Universidad Federal de Pelotas* (Brasil, 2019). En línea.



José López Salgueiro
Foto publicada en la revista *Il teatro illustrato*,
Vol II, N° 29, Milán 15-IX-1906

El 6 de octubre de 1906 esta ópera se representó en el Teatro Lírico de la ciudad de Milán³⁸. López Salgueiro viajó a Italia para esta presentación. Algunas críticas fueron muy favorables y otras opinaron que el “argumento estuvo absolutamente carente de vitalidad: en conclusión, resultado negativo”³⁹.



Afiche de la presentación de Aben en Milán, 1906
Archivo privado de Ana Lía Vilgré La Madrid de Facio

³⁸ “In platea”, *Ars et labor: rivista mensile illustrata*, n° 11 (1906):1037.

³⁹ Original: “Soggetto destituito d'ogni vitalità: in complesso esito negativo”. El diario *La Patria degli italiani*, publicado en Buenos Aires, en lengua italiana, se hace eco de este estreno, peor confunde el redactor y le cambia el apellido a López Salgueiro por el del músico argentino López Buchardo, tal como aparece escrito en la nota del 7 de octubre de 1906, 5.

En 1907, abrió en su propia casa ubicada de la ciudad de Dolores una Escuela de música donde dictaba clases de solfeo, canto y piano⁴⁰. Se entraba por la calle Carlos Pellegrini 237, es decir por el fondo del lote. En aquellos tiempos la tertulia musical en los salones familiares era una práctica habitual en algunas ciudades, cuya tradición venía desde los tiempos coloniales. Estudiar piano, teoría, solfeo y armonía eran tareas muy recomendadas sobre todo para las niñas y señoritas de familias de clase media, no solo en la ciudad de Buenos Aires sino también en ciudades y pueblos del interior del país como Dolores. Estas clases de música, con frecuencia impartidas en las propias casas de los profesores, podían llevar nombre de conservatorio, academia de música, instituto superior, aunque ninguno entregara diplomas oficiales. La idea de estudiar piano o canto era una buena opción para, posteriormente, poder escuchar música en la sala de una casa argentina⁴¹.

Además de sus actividades como profesor, López Salgueiro, ferviente católico, “ejecutaba obras en el soberbio armónium”⁴² que poseía la Iglesia Catedral Nuestra Señora de los Dolores desde 1909.

A partir de 1914, se radica en la ciudad de Buenos Aires, pero mantiene vínculos con Dolores viajando una vez por semana para dar clases en la Escuela Normal. López alternaba su trabajo de profesor de música con el de compositor. Algunas semblanzas sobre su vida, redactadas por escritores dolorenses hablan de una producción de alrededor de 900 obras⁴³, que incluyen 100 obras sinfónicas, óperas, 180 estudios para piano editados en París, misas, mazurcas, valeses, marchas fúnebres, canciones infantiles. Números un tanto abultados que de todos modos no hemos podido corroborar ya que las obras que hemos catalogado hasta ahora son cuarenta, entre las que tuvimos a disposición físicamente más las mencionadas en bibliografía y hemerografía. En un informe pericial de 1971, realizado por Aída Leonor Rosa de Melo, para una sucesión se registraron “3 sinfonías, 30 estudios de musicología, 17 conciertos para piano y 7 composiciones musicales argentinas”⁴⁴. El número alcanza a 50, una cifra más cercana a la realidad si tenemos en cuenta que

⁴⁰ Nota en secciones Sociales, *La Patria*, (Dolores), junio 1914.

⁴¹ Silvia Glocer, “La música en la Revista Fray Mocho (1912-1932)”, *Revista Instituto de Investigaciones Musicológicas “Carlos Vega”*, Año 33, Vol. 33, N° 2, EDUCA (Buenos Aires, 2019): 31-71.

⁴² Ángel Ernesto Fortini, *¿Te acordás Dolores...?* Tomo V (Buenos Aires: Edición de autor, 2012), 111.

⁴³ Ramón Avanza, “Doctor Francisco José López”, en *Bambalinas al Sur del Salado* (City Bell: El aljibe, 1985), 83-85; José Fernando Selva, “López, Francisco José”, *Dolores - Bs.As. Sus hijos dilectos. Sus varones ilustres. Sus vecinos destacados*, (Dolores, Buenos Aires: Talleres gráficos de El Tribuno, 1967).

⁴⁴ Registro pericial realizado por orden del Juez, al fallecimiento del Dr. Francisco José López, cuyo domicilio 3 de febrero 2238, de Capital Federal, pasaría a manos de su hija Doña María Luisa de las Mercedes Saturnina Isabel López Flores, quien residía en el mismo, al 2 de febrero de 1971. Copia del expediente en Archivo Diego Sachella.

en el catálogo que realicé figura un tango con el número de opus 51. No obstante, notamos en este informe pericial algunos nombres imprecisos, tales como “estudios de musicología” que no sabemos a qué hacen referencia o algo muy vago como “composiciones musicales argentinas”.

López Salgueiro estuvo ligado, al menos en sus obras tempranas como vimos, al mundo de la escena. De estas obras tan solo hemos encontrado referencias en libros, periódicos y revistas de la época. Diego Sachella recuperó el libreto de la ópera *Aben* y algunas *particellas*. También en su haber hay una cantidad de obras para piano y para canto y piano en géneros como marchas, mazurcas, jotas, valeses, estudios y preludios apropiados para salas de concierto y tertulias hogareñas. Se animó con un tango y lo firmó como López Figueroa. El lenguaje musical utilizado por este músico era el propio del Romanticismo decimonónico. Su estética quedó anclada en esa tradición sin transitar por los caminos de la modernidad que comenzaron a proponerse en Argentina en los años veinte. Telerman sostiene que la *Canción de Cuna* está planteada como variaciones sobre un bajo ostinato al estilo de la *Berceuse* de Chopin, inclusive en la misma tonalidad. Mientras que en la obra *Su Santidad Pío XII conversa con las avecillas* encuentra similitudes con “San Francisco de Asís predicando a los pájaros” obra que pertenece a las *Dos Leyendas* que Franz Liszt compuso en 1863⁴⁵.

Recorrer las dedicatorias de sus obras y algunos de los títulos, ayudó a datar de forma aproximada algunas de ellas. Con este análisis pude completar algunos de los espacios vacíos de su biografía. Por ejemplo, su jota *La Pilarica*, fue dedicada al pianista y compositor español Joaquín Larregla y Urbietta (1865-1945) a quien pudo haber conocido en el Real Conservatorio de Música de Madrid, donde Larregla también estudió y fue profesor.

El paso doble *Olé*, se lo dedicó a Aureliano López Becerra (1880-1956), un periodista español, nacido en Bilbao, que había estudiado derecho en la Universidad de Salamanca. Podemos suponerlo compañero de estudios de esa universidad.

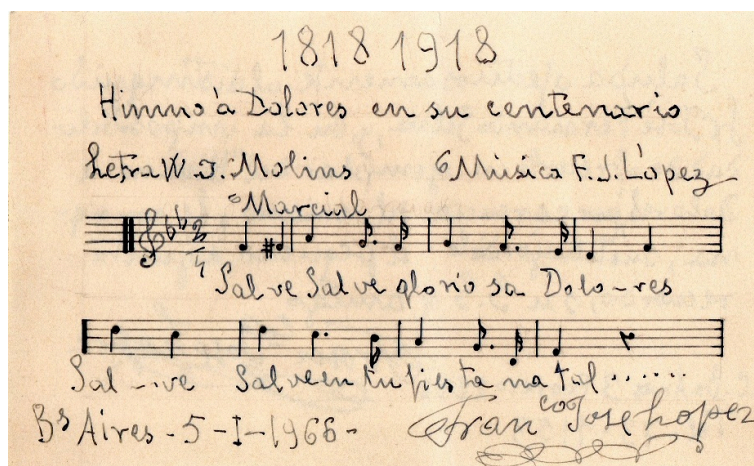
Su fe católica y su espíritu monárquico se trasluce en al menos tres de sus obras: *Su Santidad Pío XII conversa con las avecillas*, en la *Elegía* compuesta en memoria de Alfonso XIII y en los *Bailables* dedicados al sobrino de este rey: Don José Eugenio de Baviera y Borbón. Teniendo en cuenta que Pío XII fue la máxima autoridad de la Iglesia Católica entre 1939 y 1958, podemos inferir –al menos- que López Salgueiro compuso esta obra a partir de la fecha de asunción de este Papa. Con respecto a la *Elegía*, sabemos que el Rey Alfonso XIII de España “vivió y murió en el destierro”, como lo recuerda el verso que consta en la tapa de la partitura. Con ese dato y sabiendo que una elegía es una composición poética en donde se lamenta la muerte

⁴⁵ Estela Telerman, “Al rescate de un compositor”, Revista *Teatro Colón*, Año XX, N° 118 (Buenos Aires, Mayo/Junio, 2015): 72-74.

de una persona, podemos pensar que esta obra de López Salgueiro fue escrita no antes de 1941⁴⁶.

En algunas de sus composiciones firmaba como López Figueroa, este último el apellido de una de sus abuelas, en otras como López Flores, es decir agregándose el apellido de su esposa, y en otras sólo como Francisco J. López.

Sus obras se escuchaban en los escenarios de la ciudad de Buenos Aires, de la ciudad de La Plata (capital de la Provincia de Buenos Aires)⁴⁷, así como en Madrid, Barcelona, París, Milán, Roma, Nápoles y Florencia.



Autógrafo del músico. Documento en Archivo privado Fernando Selva

Las partituras de López Salgueiro están guardadas en diversos lugares: en los archivos del Real Conservatorio de Música de Madrid, en el Archivo Honorio Siccardi de Dolores, en el Archivo Municipal de Dolores, en la Academia Argentina del Tango y en el Archivo privado de Diego Sachella. El Instituto de Investigaciones en Etnomusicología del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, guarda una fotografía digital de cada una de las partituras encontradas. El piano Steinway propiedad de López Salgueiro se encuentra en la actualidad en el Teatro Municipal de Dolores.

Diego Sachella describe a López Salgueiro como un hombre “renacentista”. El músico pintaba acuarelas con paisajes de España, Francia y Argentina, era

⁴⁶ El Rey Alfonso XIII murió en Roma el 28 de febrero de 1941.

⁴⁷ Probablemente presentado por su cuñado Juan Vucetich (1858-1925), un antropólogo y policía, de origen croata nacido en el Imperio Austrohúngaro. Vucetich desarrolló y puso por primera vez en práctica un sistema eficaz para la identificación de personas a partir de sus huellas dactilares. Murió en la ciudad de Dolores.

coleccionista de arte, “estudiaba astronomía, física y matemática. Tenía en su casa un trípode con un telescopio; tenía en su jardín, que ocupaba una manzana entera especies exóticas, cascadas, fuentes, laguitos artificiales, esculturas”⁴⁸. Quienes lo conocieron ya de grande lo refieren como un hombre “bien puesto, alto, delgado, barba blanca y bastante serio”⁴⁹. Era aficionado a las aves, tenía un palomar y también varios perros Dachshund llamados comúnmente “salchichas”. López Salgueiro pertenecía a la clase alta de la sociedad argentina y de un modo holgado económicamente transcurrió su vida. Entre otras cosas le permitió editar por su propia cuenta la mayor parte de su obra.



Caricatura de López Salgueiro en la tapa de la revista
Il teatro illustrato, Vol II, N° 29, Milán, 15-IX-1906

Palabras finales

López Salgueiro murió en Buenos Aires el 8 de marzo 1967. Un pequeño aviso fúnebre publicado por sus hijos Luis Fernando y María Luisa aparece en el mismo diario que décadas anteriores hablaba de sus obras⁵⁰. Sus restos fueron trasladados al cementerio de Dolores. Sus últimos años los había pasado en una vieja casona, muy abandonada, en la calle 3 de febrero 2238, en el elegante barrio de Belgrano de la ciudad de Buenos Aires. El músico padecía una enfermedad mental, vivía en

⁴⁸ Diego Sachella en una entrevista con la autora de este trabajo, 09-II-2022.

⁴⁹ Palabras de Chela Gelemur de Vucetich en la entrevista realizada para el documental *Descubriendo a un compositor: Francisco J. López Salgueiro*, realizado por Diego Sachella en 2019.

⁵⁰ Aviso fúnebre en *La Nación*, 10 de marzo de 1967, 10.

pésimas condiciones de higiene, rodeado de gatos y acumulación de objetos. Su hija María Luisa lo cuidó hasta el final de sus días.

Su mansión dolorense ha sido demolida. La historia de la familia López-Flores y todos los mitos urbanos que se tejieron a su alrededor suscitó interés en la escritora dolorense Susana Iturralde, quien publicó en 2014 una novela sobre la historia de esta familia⁵¹.

Algunas de las composiciones de López Salgueiro fueron puestas en valor por el grupo Argentmúsica en un concierto realizado en el año 2009, bajo la coordinación de la pianista Estela Telerman, en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco de la Ciudad de Buenos Aires⁵². A partir de este concierto y con el apoyo del Fondo Metropolitano de la Cultura y las Artes otorgado por la Ciudad de Buenos Aires, grabaron en 2020 parte del repertorio del músico en un CD titulado *Semblanza de un compositor: José Francisco López Salgueiro*.

En el Instituto de Investigaciones en Etnomusicología del gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, se está conformando un Fondo Documental López Salgueiro, que contendrá en formato digital, partituras, documentos personales, fotografías y estará disponible a la consulta pública.

Muchas preguntas quedan aún sin respuesta. Como he dicho, esto es apenas una carta de presentación de este músico español que animado a cruzar el Atlántico forjó una carrera artística y docente en Argentina. Mientras intento completar este archivo y los datos faltantes, pretendo que la vida y trayectoria de López Salgueiro no se pierda en los laberintos de la memoria. Rescatando, como Diego Sachella, este archivo familiar musical de la humedad, de las enredaderas y del olvido.

Catálogo de su obra

Ubicación de las partituras:

ADS: Archivo Diego Sachella

ARCMM: Archivo Real Conservatorio de Música de Madrid.

⁵¹ Susana Iturralde, *El secreto de los López* (Buenos Aires: Editorial Utopías, 2014).

⁵² Se realizó el concierto el 23 de octubre de 2009. Sachella le había acercado las partituras a Telerman el año anterior. El concierto fue filmado por Argentmúsica.

TÍTULO	GENERO	TEXTO	ORGANICO	ESTRENO	OBSERVACIONES
La casa del placer	Comedia lírica	Enrique García Velloso		16-03-1901 Estreno en Buenos Aires	Ordaz (1982:384) la nombra como comedia lírica en un acto y tres cuadros. CEAL (1981) la nombra como drama lírico en dos actos. Sin partitura disponible
El triunfo de Buenos Aires	Drama lírico	Enrique García Velloso		01-VI-1901 Teatro Rivadavia, Buenos Aires	Mencionada como opereta en la revista <i>Il teatro illustrato</i> . Tres actos?. Cuatro actos? Dos actos, según la revista <i>Caras y Caretas</i> , junio 1901. Sin partitura disponible
Matufia electoral	Sainete	Enrique García Velloso		31-VII-1901 Teatro Comedia, Buenos Aires	CEAL (1981) la nombra como “sainete en un acto y tres cuadros” Sin partitura disponible
El corneta de Belgrano	Episodio dramático	Enrique García Velloso		01-X-1901 Teatro Comedia, Buenos Aires	Sin partitura disponible
Doña Blanca	Ópera				Mencionada en la revista <i>Il teatro illustrato</i> Sin partitura disponible
Aben	Ópera	López Salgueiro	Soprano, Contralto, Tenor, Bajo, coro, orquesta.	Estreno: 30-X-1905, Teatro Politeama, Buenos Aires	“A la memoria de mi inolvidable padre”. Drama lírico en cuatro actos. Particellas manuscritas en el Archivo Histórico Municipal “Torcaz Berro”, de Dolores: violines I y II, viola, timbal, fagot, contrafagot, oboe, clarinete. Copias de las particellas y libreto en ADS
Dos Valses. 1. En el baile y lejos del baile! 2. La Zíngara	Vals		Piano		Dedicatoria: “A mi sobrina Pepita Lopez Malz”. MS. Copia en ARCMM Grabadas por Argentinmúsica em 2020: Guillermo Carro, piano.

Francisco José López Salgueiro y el archivo de la casa abandonada

¡Olé! Paso doble taurino	Paso doble		Piano	23-X-2009, por Javier Villegas, Universidad Nacional de San Juan	Dedicatoria: “A. (¿) Sr. D. Aureliano Lopez Becerra” MS. Copia en ARCMM Grabada por Argentmúsica en 2020: Javier Villegas, piano.
Marcha fúnebre	Marcha		Piano u órgano	23-X-2009, por Emilia Zavala López, Universidad Nacional de San Juan	Dedicatoria: “A mis amigos Oraá (¿) Sanz en memoria de su buena madre Sra. Dña. Emilia Sanz”. Palabras previas: “No lloréis como los que no tienen esperanza”- MS. Copia en ARCMM Grabada por Argentmúsica en 2020: Emilia Zabala López, piano.
Himno a Dolores	Himno	Wenceslao Jaime Molins	Canto y piano		Grabado por Argentmúsica en 2020: José Luis Sarré, canto; Estela Telerman, piano.
Himno a Castelli	Himno	Ramón Melgar	Canto y piano		Mencionada en el <i>Álbum del Centenario de Dolores</i> , p.24. Partitura en el Museo Libres del Sur, ciudad de Dolores.
Momento sinfónico “Miserere”		Gaspar Nuñez de Arce	Piano		MS Copia en ARCMM
La Pilarica. Gran Jota de Concierto para piano	Jota		Piano		Dedicatoria: “Al Eminente Concertista Sr. D. Joaquín Larregla. Profesor del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid”. Editado por el autor en España. Partitura en: ARCMM y Archivo Siccardi, Dolores. Grabada por Argentmúsica en 2020: Guillermo Carro, piano.
Ojos de dulce mirar	Mazurca		Piano		Dedicatoria: “A mi sobrinita Pepis Lopez Malz” Edición de autor, España. Partitura en Archivo Siccardi, Dolores.
100 Estudios de concierto para piano, en 15 cuadernos	Estudio		Piano		Obra mencionada en la contratapa de <i>La Pilarica</i> y de <i>Ojos de dulce mirar</i> .

Rondó en La sostenido menor	Rondó				Obra mencionada en la contratapa de <i>La Pilarica</i> y de <i>Ojos de dulce mirar</i> .
Rapsodia criolla	Rapsodia				Obra mencionada en la contratapa de <i>La Pilarica</i> y de <i>Ojos de dulce mirar</i> .
Páginas Infantiles “La Tramosilla” y “Alma Inocente”.					Obra mencionada en la contratapa de <i>La Pilarica</i> y de <i>Ojos de dulce mirar</i> .
Sonata en 3 tiempos para piano y orquesta.	Sonata				Obra mencionada en la contratapa de <i>La Pilarica</i> y de <i>Ojos de dulce mirar</i> . Dice: “en prensa”.
Polonesa en La mayor					Obra mencionada en la contratapa de <i>La Pilarica</i> y de <i>Ojos de dulce mirar</i> . Dice: “en prensa”.
Idilio					Obra mencionada en la contratapa de <i>La Pilarica</i> y de <i>Ojos de dulce mirar</i> . Dice: “en prensa”.
Fantasia	Fantasia				Obra mencionada en la contratapa de <i>La Pilarica</i> y de <i>Ojos de dulce mirar</i> . Dice: “en prensa”.
Andante y Allegro					Obra mencionada en la contratapa de <i>La Pilarica</i> y de <i>Ojos de dulce mirar</i> . Dice: “en prensa”.
Zorcico “A Benteo”					Obra mencionada en la contratapa de <i>La Pilarica</i> y de <i>Ojos de dulce mirar</i> . Dice: “en prensa”.
Lágrima fugaz	Romanza		Barítono y piano		Obra mencionada en la contratapa de <i>La Pilarica</i> y de <i>Ojos de dulce mirar</i> . Dice: “en prensa”.
La cueva de las golondrinas					Obra mencionada en la contratapa de <i>La Pilarica</i> y de <i>Ojos de dulce mirar</i> . Dice: “en prensa”.
Estudio tercero en si mayor	Estudio		Piano		Editado Copia en ARCMM
Estudio cuarto en mi mayor	Estudio		Piano		Editado Copia en ARCMM
Estudio quinto en do	Estudio		Piano		Editados Copia en ARCMM

Estudio sexto en sib mayor	Estudio		Piano		Editado Copia en ARCMM
Estudio de concierto. Fuga	Estudio		Piano		MS Copia en ARCMM
Canción de cuna	Canción		Piano		Copia en ARCMM Grabada por Argentmúsica en 2020: Estela Telerman, piano.
The ornitoptere. Two Steps			Piano		Dedicatoria: "A mi amigo el Sr. Félix Icasate Larios". ADS
Berceuse	Berceuse	Pinsonette	Canto y piano		Publicada en: <i>Courrier Musical</i> , 1-VI-1925. Dedicatoria: A Monsieur François Cazaux. Director de 'La Prensa' (Sucursal Paris). ADS
Exposición París 1925. March des toreros	Marcha		Piano		Dedicada a Julio Bainbill. Secretario Particular del Ministro Chancellier a la Legation de la RA
Bailables. En los Castillos de España. Hadas y Andinas- Tercer tiempo. "La Noche, las Hadas y las Andinas"			Piano		Dedicatoria: "A Su alteza D. José Eugenio de Baviera y Borbón" Escrito a mano: Buenos Aires, 3 de febrero 2238, Altos, Tel: 73-1153 Propiedad del autor. MS. Copia en ARCMM
Divagando op. 51	Tango		Piano		1909 Firmado como López Figueroa "A la distinguida señorita María Esther Figueroa". Editado por Gran establecimiento musical Maraccini. Partitura en la Academia Nacional del Tango, Ciudad de Buenos Aires.

Mentida ilusión	Romanz a	T. Guillin o Gillin	Canto y piano		Dedicatoria: “A la Srta. María Encarnación Flores”. Figura como Francisco Lopez S. Figueroa. Editada. En la portada hay una pintura de Andrés Moch y una fecha 1911. ADS Grabada por Argentmúsica en 2020: José Luis Sarré, canto; Estela Telerman, piano.
Preludio: Estudio en Mi Mayor	Preludio		Piano		Grabado por Argentmúsica en 2020: José Alejandro Azar, piano.
Su Santidad Pio XII conversa con las avecillas. Pequeño poema imitativo para piano			Piano		MS. Copia en ARCM Grabada por Argentmúsica en 2020: Estela Telerman, piano.
En Memoria de S.M. Alfonso XIII. Elegía			Piano		“Se fue nuestro noble rey/camino del extranjero/por usurpadora ley/vivió y murió en el destierro.” MS. Copia en ARCM

Bibliografía

- Avanza, Ramón. “Doctor Francisco José López”. En *Bambalinas al Sur del Salado*. City Bell: El aljibe, 1985, 83-85.
- Casares Rodicio, Emilio. “López, Francisco José”, en Casares Rodicio, Emilio ed. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Tomo VI. Madrid: SGAE, (1999-2002), 997.
- Dillon, César. *El teatro musical en Buenos Aires: la ópera, la opereta, la zarzuela, la comedia musical*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1997.
- Fortini, Ángel Ernesto. *¿Te acordás Dolores...?* Tomo V, Buenos Aires: Edición de autor, 2012.
- García Acevedo, Mario. “Compositores hispanos en la cultura musical argentina”. *Revista Lira*, n° 192. Buenos Aires, 1964.
- Glocer, Silvia. “La música en la Revista Fray Mocho (1912-1932)”. *Revista Instituto de Investigaciones Musicológicas Carlos Vega*, Año 33, Vol. 33, N° 2, EDUCA, Buenos Aires, (2019): 31-71.
- Gorlero, Pablo. *Historia de la Comedia musical en Argentina desde sus comienzos hasta 1979*. Volumen 1, Buenos Aires: M.H. Oliveri, 2004.
- Mogliani, Laura. *Nativismo y costumbrismo en el teatro argentino*. Buenos Aires: Edición de autor, 2015.

- Ordaz, Luis. *Historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- Orellana, Luciana. “Aproximación a la obra de Francisco José López Salgueiro/ López Figueroa”. Informe. Universidad Nacional de Cuyo. Inédito.
- Selva, José Fernando. “López, Francisco José”. En *Dolores - Bs.As. Sus hijos dilectos. Sus varones ilustres. Sus vecinos destacados*. Dolores, Buenos Aires: Talleres gráficos de El Tribuno, 1967.
- Telerman, Estela. “Rescate de un compositor: Francisco José López Salgueiro (1872-1967)”. Ponencia presentada en el II Congreso Internacional de piano organizado por la Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2014.
- . “Al rescate de un compositor”. *Revista Teatro Colón*, Año XX, N°118, Buenos Aires (Mayo/Junio 2015): 72-74.
- Urquiza, Juan José de. *Enrique García Velloso*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

Hemerografía

- “Estreno interesante en el Mayo”. *La Nación*, 16 de marzo de 1901.
- “Mayo”. *La Nación*, 18 de marzo de 1901.
- “Rivadavia”. *La Nación*, 2 de junio de 1901.
- “El triunfo de Buenos Aires”. *Caras y Caretas*, 15 de junio de 1901.
- “Comedia”. *El País*, 31 de julio de 1901.
- “Comedia”. *El País*, 2 de agosto de 1901.
- “Teatros y artistas”. *El Diario*, 1° de octubre de 1901.
- “Politeama”. *La Nación*, 30 de octubre de 1905.
- “Politeama”. *La Nación*, 31 de octubre de 1905.
- “Politeama”. *La Nación*, 1° de noviembre de 1905.
- “Politeama”. *Revista Bibelot*, Año III, N° 61, 15 de noviembre de 1905.
- “Il maestro J. F. Lopez e la sua opera ‘Aben’”. *Revista Il teatro illustrato*, Vol II, N° 29, Milán, 15 de septiembre de 1906.
- “In platea”. *Ars et labor: rivista mensile illustrata*, 11. Milán, 1906.
- La Patria degli italiani*. Buenos Aires, 7 de octubre de 1906.
- Aviso fúnebre. *La Nación*, 10 de marzo de 1967.

Un cortège de muses au service de l'œuvre de Gustave Flaubert et de la musique

Pierre Albert Castanet

Compositeur, musicologue, Professeur à Normandie Université
Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris
castanet-leroy@orange.fr

Recibido: 22/02/2022/**Aceptado:** 03/05/2022

Résumé. A l'occasion du bi-centenaire de la naissance de Gustave Flaubert (1821-1880), Pierre Albert Castanet a désiré pointer les rapports existant entre le romancier français et la musique savante (opéra, musique de film, pièce électroacoustique...). Dans ce contexte, de *Madame Bovary* à *Salammbô*, de *La Tentation de saint Antoine* à *Hérodiades*... le musicologue évoque les partitions de compositeurs plus ou moins connus : Jules Massenet, Ernest Reyer, Darius Milhaud, Emmanuel Bondeville, Michel Chion, Isabelle Aboulker...

Mots clefs. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *Salammbô*, *La Tentation de saint Antoine*, *Hérodiades*, opéra, musique de film, pièce électroacoustique, Jules Massenet, Ernest Reyer, Darius Milhaud, Emmanuel Bondeville, Michel Chion, Isabelle Aboulker.

A procession of muses at the service of Gustave Flaubert and Music

Abstract. On the occasion of the bi-centenary of the birth of Gustave Flaubert (1821-1880), Pierre Albert Castanet wanted to point out the relationship between the French novelist and scholarly music (opera, film music, electroacoustic piece...). In this context, from *Madame Bovary* to *Salammbô*, from *The Temptation of Saint Anthony* to *Herodias*... the musicologist evokes the scores of more or less known composers : Jules Massenet, Ernest Reyer, Darius Milhaud, Emmanuel Bondeville, Michel Chion, Isabelle Aboulker...

Keywords. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *Salammbô*, *The Temptation of Saint Anthony*, *Herodias*, opera, film music, electroacoustic piece, Jules Massenet, Ernest Reyer, Darius Milhaud, Emmanuel Bondeville, Michel Chion, Isabelle Aboulker.

« Ah ! la faveur des Muses ! »
Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*

Gustave Flaubert est un auteur né à Rouen le 12 décembre 1821 et mort à Croisset (proche banlieue rouennaise) le 8 mai 1880. À l'enseigne de Victor

Hugo, Honoré de Balzac ou Émile Zola, il est un des plus grands romanciers français du XIXe siècle. Singulier à plus d'un titre, il s'est distingué par sa conception fonctionnelle du statut de l'écrivain et par la modernité de son approche poétique du roman. À l'occasion du bicentenaire de sa naissance, nous avons voulu nous intéresser aux rapports de la musique (et de ses égéries poétiques) avec l'œuvre et la pensée de l'écrivain romantique.



Gustave Flaubert

Flaubert et l'entretien des muses

Faut-il rappeler en introduction que le *nonetto* concertant des Muses est apparu au sein de la *Théogonie* d'Hésiode ? Parées de couronnes d'or, d'étoiles, de perles, de fleurs et dotées de flûte, lyre, viole, guitare, harpe, trompette..., ces inspiratrices toutes chantantes étaient souvent réunies lors de colloques entièrement dédiés au poète grec, sur le mont Hélicon¹. Dans ce contexte, nous verrons que l'œuvre de Gustave Flaubert a côtoyé, ici et là, les atours spécifiques d'Euterpe (laquelle présidait à la Musique), d'Érato (la muse de la Poésie lyrique et érotique), de Melpomène (appelée « la chanteuse ») et de Terpsichore (baptisée « la danseuse de charme »)... Au reste, afin de tenter d'entrer en contact avec *L'Entretien des muses*² liées à l'art sonore, nous ne nous attarderons malheureusement pas dans le domaine connexe et très varié des arts visuels.

Cela étant dit, il est sans doute possible de dire aujourd'hui qu'à la lueur des écrits universitaires de plus en plus avisés et de plus en plus nombreux³, une bonne partie de la poétique du romancier normand semble illuminée par une douce utopie d'écriture musicale. Ainsi, cette chimère flaubertienne qui consiste à se prendre peu ou prou pour un musicien est présente tant dans sa correspondance (lire ses échanges avec la poétesse Louise Colet notamment pendant les années

¹ « Ainsi chantèrent jadis les muses lorsqu'elles se révélèrent devant Hésiode » (Friedrich Nietzsche, « Humain, trop humain », *Œuvres*, tome II, (Paris : Robert Laffont, 1993), 769).

² *L'Entretien des muses* est le titre d'une œuvre pour clavecin de Jean-Philippe Rameau, écrite en 1724.

³ Nous pensons notamment à la thèse de Damien Dauge portant sur « Flaubert et le spectre du musical » soutenue à l'université de Rouen Normandie en 2015.

consacrées à la rédaction de *Madame Bovary*)⁴ que dans le reste de son grand oeuvre littéraire. Parmi tant d'exemples possibles, dans *L'Éducation sentimentale*, il est question de la création du *Stabat mater* de Gioacchino Rossini. Dans *La Tentation de Saint-Antoine*, Flaubert parmi « une nuée de parfums qui n'a pas tonné » – comme disait Mallarmé⁵ – évoque un festin en musique. Il parle aussi d'une Goa en habit de joueuse de flûte, et puis s'en suivront, entre mille images, la cithare de Néron ou la harpe de Saturne...

Dans le *Dictionnaire des idées reçues*, bon nombre d'items relatifs aux enchantements d'Euterpe sont aussi à remarquer. Parmi eux, à l'entrée « Musique », ne lit-on pas : « Fait penser à un tas de choses. Adoucit les mœurs (ex. La Marseillaise) » ? Dans ce recueil aux entrées suivant sagement l'ordre alphabétique, un choix de courtes pensées flaubertiennes a été mis en musique, en 2015, par Isabelle Aboulker⁶. Ayant puisé sporadiquement dans l'abécédaire de Flaubert aux ressorts souvent parodiques, cette ex-professeure au Conservatoire de Paris a conçu une suite de « petites mélodies impertinentes » (pour récitant et piano), saynètes parfois figuratives à souhait : ici la musicienne déforme un vieux chant révolutionnaire (« Ah, ça ira... »), là elle caricature une antique bourrée provinciale...

Par ailleurs, au travers de l'héritage flaubertien, Pécuchet ne tente-t-il pas d'apprendre le solfège à Bouvard ? Et puis, l'écrivain ne désirait-il pas transposer littéralement « les effets d'une symphonie » au cœur même de son roman *Madame Bovary* ? De plus, mais cette fois d'une manière plus prolixe, entendue dans son roman de jeunesse consacré aux *Mémoires d'un fou*, il est notable que l'ermite de Croisset flattait à l'envi la potentialité poético-fantasmagorique de l'art d'Euterpe : « Je ne sais quelle puissance magique possède la musique ; j'ai rêvé des semaines entières au rythme cadencé d'un air ou aux larges contours d'un chœur majestueux ; il y a des sons qui m'entrent dans l'âme et des voix qui me fondent en délices. J'aimais l'orchestre grondant, avec ses flots d'harmonie, ses vibrations sonores et cette vigueur immense qui semble avoir des muscles et qui meurt au bout de l'archet ; mon âme suivait la mélodie déployant ses ailes vers l'infini et montant en spirales, pure et lente, comme un parfum vers le ciel⁷ ».

Au fond, Flaubert n'était pas vraiment ce que l'on peut appeler un mélomane zélé. Mais il faut dire quand même qu'il a été attiré par quelques pages de musique de chambre signées par Joseph Haydn (*opus 76 n°3*), Wolfgang Amadeus Mozart (*Quintette avec clarinette*) et Ludwig van Beethoven (*Trio en Sol*)... De plus, en

⁴ Cf. Luis Carlos Pimenta Gonçalves, « Musique et milieu musical dans la correspondance de Flaubert », *Flaubert et les artistes de son temps : éléments pour une conversation entre écrivains, peintres et musiciens*, (Paris : Eurédit, 2010).

⁵ Image poétique de Stéphane Mallarmé citée dans *l'Album Flaubert*, J. Bruneau et J.A. Ducourneau dir., (Paris : Gallimard, 1972), 178.

⁶ Compositrice française née en 1938, héritière de la tradition française (dans la lignée des Debussy, Ravel, Poulenc...).

⁷ Cité par Christian Goubault, « Flaubert et la musique », *Les Amis de Flaubert* n° 51 (1977) : 12-28.

dehors de ces partitions écrites dans le pur style classique, l'écrivain a montré une attirance toute personnelle pour l'univers opératique : ainsi au sein de l'univers varié de Melpomène, le fin lettré semblait apprécier tout particulièrement les opéras de Giacomo Meyerbeer (*Le Prophète*), Vincenzo Bellini (*Les Puritains*), Christoph Willibald Gluck (*Orphée*), Daniel François Esprit Auber (*Le Cheval de bronze*)⁸...

Cependant, dans le domaine de l'opéra, le *nec plus ultra* pour Flaubert était le *Don Juan* de Mozart. Selon lui, cette œuvre devait réellement être placée au pinacle de l'art lyrique. Dans ce contexte de la représentation scénique de la musique, le romancier a également assisté au « gentil théâtre de Rouen » (comme il l'appelait) à l'opéra *Lucie de Lammermoor* de Gaetano Donizetti. C'était en 1839. En fait, et donc pour aller à l'essentiel et entrer dans le vif du sujet, si l'on s'en tient au roman *Madame Bovary* paru en 1857, Emma n'entend que le premier air de Lucie⁹. En effet, l'héroïne décide de quitter l'opéra normand sous le prétexte que la chanteuse sur scène « crie » trop fort¹⁰.

Madame Bovary

Si le roman inachevé de *Bouvard et Pécuchet* ne va susciter qu'un téléfilm accompagné d'une musique de Michel Portal (en 1989), celui de *Madame Bovary* va en revanche inspirer des dizaines et des dizaines de partitions d'esthétique musicale très variée : sans être exhaustif, il faut avouer que la palette des genres va par exemple de la musique de film à l'opéra, et de la chanson française¹¹ à la musique tzigane... Parmi cette pléiade d'auteurs d'œuvres dédiées, citons Darius Milhaud (1892-1974) qui a composé, en 1933, la musique du film *Madame Bovary* mis en scène par Jean Renoir¹².

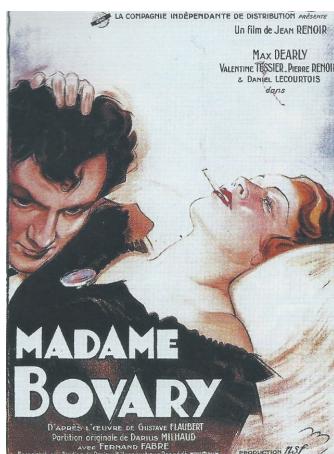
⁸ Cet opéra-féerie d'Auber avait été découvert par Flaubert au Théâtre des Arts de Rouen. À propos de ce musicien, voir Pierre Albert Castanet, « Boieldieu et Auber, deux compositeurs normands d'opéras comiques », *Études normandes* n°16, décembre 2020-février 2021.

⁹ Cf. Kurt Ringger, « *Lucia di Lammermoor* ou les regrets d'Emma Bovary », *Littérature et opéra*, (Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1985), 69-80.

¹⁰ « J'aime ces chants dont je ne comprends point les paroles », avouait Flaubert dans ses notes destinées à l'élaboration de *Bouvard et Pécuchet* (« Pour Bouvard et Pécuchet », *Flaubert, L'Arc* n°79, 1980 : 83).

¹¹ Cf. Damien Dauge, « Madame Bovary en chansons : la revanche musicale d'Emma sur Flaubert », *Eidolon* n° 94 (dir. C. Cechetto), *Chanson et intertextualité* (Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2011), 82-90.

¹² En dehors de partitions destinées à des « documentaires » ou des « Actualités », Milhaud composera par la suite d'autres musiques pour les productions filmiques de Richter, Painlevé, Reynaud, L'Herbier, Bernard, Lewin, Gérard/Colpi...



Madame Bovary. Film de Jean Renoir

Comme son titre l'indique, ce long métrage dramatique se présente comme une adaptation du célèbre roman de Flaubert. Sans équivoque, le récit dépeint des « mœurs de province » en contant les terribles déconvenues d'Emma, épouse romanesque d'un officier de santé habitant un petit village dans la campagne de Normandie. Sur le plan sonore, il est à remarquer qu'à la musique orchestrale spécialement écrite par Milhaud ont été ajoutés des extraits de l'opéra *Lucia di Lammermoor* de Donizetti. Vous en conviendrez, cette entreprise citationnelle était à tout le moins extrêmement logique. Il est vrai qu'à l'image de l'héroïne du roman, Lucie se présente comme une figure romantique au parcours tragiquement parallèle et finalement semblable au destin d'Emma¹³. Ami d'Érik Satie et membre du célèbre Groupe des Six qui sévissait dans le Paris des années 1920, Milhaud va ensuite extraire de sa partition symphonique : trois valse, deux chansons et une série de petites pièces pianistiques parues sous le titre de *L'Album de Madame Bovary*.

Jouée par Valentine Tessier, Max Dearly et Pierre Renoir (entre autres), cette évocation de la vie française sise au beau milieu du XIXe siècle fut toutefois boudée par le public français. Parmi maintes remarques (parfois d'obédience morale et d'ordre religieux), la critique a noté que l'échec de ce film produit par Gaston Gallimard pouvait notamment s'expliquer par une recherche constante (et artificielle) de la théâtralité. Projetées pour la première fois le 4 janvier 1934 sur le grand écran du Ciné-Opéra à Paris, les images étaient accompagnées par l'enregistrement d'un orchestre placé sous la direction de Roger Desormière¹⁴. Comme il était rare dans ces années 1930 qu'une partition composée pour le cinéma puisse être utilisée directement au concert (parce qu'elle est en général trop fragmentaire ou trop descriptive), Darius Milhaud a décidé, tout de suite après la sortie du film, d'extraire du conducteur orchestral toute une série de

¹³ Cf. Joël-Marie Fauquet, « Emma et Lucia », *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, *L'Avant-Scène Opéra* n° 223 (2001) : 110-113.

¹⁴ Ce compositeur et chef d'orchestre qui avait fait partie de l'École d'Arcueil sous la houlette du Normand Érik Satie a apporté la renommée à de nombreux compositeurs (comme Prokofiev, Stravinsky, Bartók, Poulenc, Messiaen, Dutilleul, Boulez...).

petites pièces pour piano qu'il intitula simplement *L'Album de Madame Bovary*. Dans ces circonstances, cette suite pianistique a été créée (la même année donc) lors d'une audition des élèves de Marguerite Long à l'École normale de musique de Paris (institution prestigieuse créée par Alfred Cortot)¹⁵. En outre, édité chez Enoch et Cie à Paris, *L'Album de Madame Bovary* a été dédié à Sabine et Robert Aron. Futur historien du régime de Vichy, Robert Aron était, dans ces années 1930, directeur de *La Revue du Cinéma*. Par ailleurs, ce personnage a été proche des compositeurs du Groupe des Six. Il sera par la suite membre de l'Académie française.

Lorsque l'album est donné en récital, ce solo de piano peut à présent être entrecoupé de phrases extraites du roman de Gustave Flaubert. Choisies par Madeleine Milhaud (la muse de Darius), de courtes phrases résonnent alors comme autant de respiration d'ordre littéraire et passablement figuratif. Nous noterons que, metteuse en scène, comédienne et pianiste, Madeleine Milhaud (1902-2008) a entouré son mari de mille preuves d'amour, écrivant par exemple quelques-uns des livrets de ses opéras (*Médée*, *Bolivar*, *La Mère coupable*). En 1995 (donc plus de vingt ans après la mort de son mari), elle a assisté à Londres à un concert qui avait programmé *L'Album de Madame Bovary* (avec lectures accessoires), et cette présentation lui a donné des idées. Dans ce sillage, elle s'est décidée à choisir elle-même des textes accompagnateurs qui « semblaient s'harmoniser avec le style de la musique » et qui, à n'en point douter, feraient « découvrir les fantasmes, les rêves, les désillusions » dont la « malheureuse Emma Bovary » a été la victime¹⁶... Les 17 numéros qui constituent l'ensemble de *L'Album de Madame Bovary* s'intitulent respectivement : 1. Emma, 2. Pastorale, 3. Tristesse, 4. Chanson, 5. Rêverie, 6. Le Tilbury, 7. Romance, 8. Jeu, 9. Autographe, 10. La Saint Hubert, 11. Soupir, 12. Dans les bois, 13. Promenade, 14. Pensée, 15. Chagrin, 16. Barcarolle, 17. Derniers feuillets.

à Sabine et Robert ARON

L'ALBUM DE MADAME BOVARY



Les premières mesures de *L'Album de Madame Bovary* de Darius Milhaud¹⁷

¹⁵ Il faut peut-être savoir qu'amie de Maurice Ravel, Madame Long avait créé, en 1933, le premier *Concerto pour piano* de Milhaud sous la direction du compositeur. Pianiste de renommée internationale, elle a été la professeure – entre autres – de Samson François, Yvonne Lefebure ou Jacques Février...

¹⁶ Madeleine Milhaud, livret du disque *Milhaud : Piano Music*, Naxos 8.553440, 1995, 4.

¹⁷ (Paris : Enoch, 1934), 1. Avant de jouer cette première pièce dédiée à Emma, Madeleine Milhaud a demandé de lire cet extrait de *Madame Bovary* de Flaubert : « Elle songeait quelquefois que c'était là pourtant les plus beaux jours de sa vie, la lune de miel, comme on disait »...

De la même génération que Darius Milhaud, le Rouennais Emmanuel Bondeville¹⁸ (1898-1987) a composé pour sa part, entre 1942 et 1950, un opéra en trois actes tout simplement intitulé *Madame Bovary*. Écrit sur un livret de l'homme de lettres et acteur dramatique rouennais René Fauchois (qui a collaboré également avec Jean Renoir), ce drame lyrique a été créé à l'opéra-comique de Paris (en 1951). Bien évidemment, en dehors de nombreuses représentations à l'étranger (notamment en Russie où l'œuvre a été reprise plus d'une soixantaine fois – en langue russe¹⁹), l'opéra a été donné à Rouen (au Théâtre cirque du Boulingrin comme au Théâtre des arts, respectivement en 1956 et en 1968). Agrémentée de couleurs franches, la musique de Bondeville s'inspire de temps à autre du style expressif de Gabriel Fauré, coulée dans une forme continue et galbée par des paroles déclamées parfois à la manière de Claude Debussy. Dans cette partition écrite au beau milieu du XXe siècle, tantôt le lyrisme flatte les sentiments exacerbés d'Emma, tantôt la modernité du langage musical accuse les péripéties dramatiques vécues par Charles...

Dans ce cadre opératique, la Normandie devient, lors du quatrième tableau (acte I) consacré aux comices agricoles, « le plus beau pays du monde ». À ce titre, accusant particulièrement les fruits de cette pertinence régionale, les paroles n'hésitent aucunement à faire entendre des expressions typiques du cru (en patois normand). Quant à la musique, elle peut également citer (voire arranger ou déranger) des fredons de facture traditionnelle. Dans l'épisode des comices agricoles, un chœur de paysans ne chante-t-il pas précisément sur l'air de *La Casquette du père Bugeaud*? Avec le même esprit citationnel, pour la représentation de la noce des époux Bovary, Bondeville et Fauchois ont songé de concert à une danse dont les anciens ont pu reconnaître un air normand aux accents de ronde entraînant : il s'agissait de *J'ai un pied qui r'mue*. Dans les faits, hormis la chorégraphie simpliste de cette « chanson à danser », couplets et refrains relatent à leur façon les heurs et malheurs de l'amour paysan. Nous pouvons constater que c'est au travers d'un réseau harmonique aux couleurs parfois fiévreuses et tourmentées que le compositeur a tenu à accuser l'esprit passionnément romantique de la nature profonde et instable du rôle-titre. Dès lors, dans cet opéra à l'issue poignante, « la tragédie de cette femme ne réside pas tant dans la pauvreté de son potentiel spirituel que dans son incapacité à subir la routine, l'ignorance, la vulgarité, la cupidité et la bêtise²⁰ », résumait à sa façon le critique et musicologue Christian Goubault.

Avouons sans autre forme de procès qu'en matière de musique, le legs bovaryste est véritablement inépuisable et insoupçonné du grand public. Dans ce registre extrêmement large, vous pourriez découvrir par exemple des chansons, comme *Madame Bovary*, partition signée par Philippe-Gérard et Georges Walter. Si Georges Walter a écrit pour le chanteur de variétés Enrico Macias, Philippe-

¹⁸ Ancien organiste de l'église Saint Nicaise à Rouen puis Directeur de l'opéra de Paris, Directeur de Radio Monte Carlo, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts...

¹⁹ Cf. Christian Goubault, « Notes et chroniques », *Études normandes* n°1 (1989) : 81-82.

²⁰ Cf. Christian Goubault, « Notes et chroniques », *Études normandes*, 1 (1989) : 82.

Gérard a composé – parmi tant d’autres – pour des vedettes comme Édith Piaf, Yves Montand, Jeanne Moreau ou encore Cora Vaucaire... Interprétée en 1964 par la « dame de saint Germain des Prés », Juliette Gréco, cette courte romance toute dédiée à l’héroïne du roman aborde, au travers de couplets et refrains traditionnels, le thème universel des « amants de passage » se présentant comme des « étrangers » donneurs de blessures... Dans le domaine populaire, le thème bovaryste se retrouvera, par exemple, dans les répertoires de Nicole Croisille en 1976, de Gazebo en 1989, de Jim Musgrave en 2007... et de bien d’autres encore, y compris dans les domaines du jazz (avec William Watson) et du Rock (avec Equipe Espacial). Il s’agit de deux hommages parus à la fin du XXe siècle (précisément en 1997) et rendus au « brave bourgeois de Rouen²¹ » – comme l’appelait Nietzsche, au détour d’une phrase de *Par-delà le bien et le mal*...

Salammbô

Au XIXe siècle, en dehors du vaste faisceau transmis à la musique par l’aura chimérique de *Madame Bovary*, il y aurait beaucoup à dire sur les autres opus littéraires de Flaubert, lesquels ont inspiré, eux aussi, la grande famille des musiciens, tant populaires que savants : Par exemple, coloré par son orientalisme antique, *Salammbô* a enchanté Hector Berlioz, stimulé Modest Moussorgski²² et enthousiasmé Camille Saint Saëns qui, en admirateur fervent des *Trois contes*, a songé un temps à mettre en musique le roman historique opposant la ville de Carthage aux mercenaires barbares. Le texte de Gustave Flaubert devait en principe être mis en musique par Giuseppe Verdi mais ce fut finalement Ernest Reyer (beaucoup moins connu de nos jours²³) qui composa l’opéra *Salammbô*. Il a été représenté en 1890 (donc après la mort de l’écrivain puisqu’il est décédé à Croisset en 1880)²⁴. Que ce soit dans les tableaux, les films ou les bandes dessinées, la figure de cette héroïne a montré bon nombre de visages²⁵ allant, par exemple, de la prêtresse inspirée à la femme fatale... Pour information, à la fin de ce siècle romantique, il y eut même une opérette donnée au Théâtre Déjazet à Paris dont le titre était *La Petite Salambo* (1892)...

En réalité, jamais de son vivant, l’auteur normand n’entendra de musique liée à ses propres textes. Néanmoins, parmi maints hommages posthumes rendus de la fin du XIXe au début du XXIe siècle, l’histoire de *Salammbô* est à la source – entre autres – d’un air dramatique de l’Américain Henry Gilbert composé en 1902 et intitulé *Salammbô’s Invocation to Tanith*, de six épisodes symphoniques signés par Florent Schmitt (une musique de scène de 1925), de l’opéra *Salammbô* de Philippe Fénelon écrit à la mémoire d’Olivier Messiaen entre 1992 et 1996, d’une chanson d’Arthur H parue sur l’album *Trouble-fête*, en 2005... Pour mémoire, Philippe Fénelon confirmera son attirance pour le romancier de

²¹ Cf. Nietzsche, « Par-delà le bien et le mal », *Ceuvres...*, 667.

²² Cf. Charles Bocquet, « Moussorgski et *Salammbô* », *Les Amis de Flaubert* n° 62 (mai 1983) : 19-22.

²³ Cf. Damien Dauge, Notice « Reyer », *Dictionnaire Flaubert*, dir. par G. Séginger (Paris : Honoré Champion, 2017).

²⁴ Cf. Joseph-Marc Bailbé, « *Salammbô*, opéra en prose », *Études normandes* n° 3 (1981) : 49-56.

²⁵ Cf. Gisèle Séginger, *L’Orient de Flaubert en images* (Paris : Citadelles & Mazenod, 2021).

Croisset en composant, en 2014, un autre opéra intitulé cette fois *Flaubert et Voltaire* (œuvre en un acte, texte et musique de Fénelon lui-même).

La Tentation de Saint-Antoine

Si *La Tentation de Saint-Antoine* a pu être auréolée par les musiques acoustiques de Vincenzo Davico, Cecil Gray, Georges Hugon, Eugène Bozza... elle a même été illustrée par les sonorités concrètes et électroacoustiques de Michel Chion... Enseignant dans le domaine du cinéma, ce dernier (dont les archives sont actuellement déposées à l'université de Rouen Normandie) a fait partie du Groupe de Recherche Musicale de Pierre Schaeffer (dont il a été l'assistant au Conservatoire de Paris). Chion est en outre l'auteur de nombreux ouvrages dont des monographies portant sur Jacques Tati et Stanley Kubrick. Alors que Michel Foucault relatait l'« ennui des premiers lecteurs (ou auditeurs) devant le défilé monotone des grotesques²⁶ », ce musicien a pour sa part été séduit, dès son enfance, par ce texte tentateur²⁷ flaubertien relatif aux péripéties inaccoutumées de saint Antoine. Réalisé de 1981 à 1984 et présenté comme un « mélodrame concret en un prologue et neuf tableaux d'après Flaubert »²⁸, *La Tentation de saint Antoine* (adaptation et scénario du compositeur) a mis en scène la voix de Pierre Schaeffer²⁹ dans le rôle de saint Antoine ainsi que celles de Michèle Bokanowski³⁰ (la Narratrice), Art Leroi Bibbs³¹ (le Prêcher), Korinna Rahls-Frisius (La Reine de Saba) et Michel Chion lui-même³² (l'Annonciateur). De plus, le musicien dira que la technologie informatique l'a beaucoup aidé dans la réalisation illusionniste de ses utopies sonores : « *Ma Tentation de saint Antoine*, par exemple, est parsemée de quelques effets inspirés par cette expérience primitive de la retransmission radiophonique : dans les tableaux intitulés « le Prêcher » et « le Trésor », ce sont des bouffées passagères de la présence d'une

²⁶ Michel Foucault, « La bibliothèque fantastique », *Travail de Flaubert* (Paris : Seuil, 1983), 104.

²⁷ « C'est le texte même qui est tentateur, et c'est l'auteur qui joue un rôle noblement et généreusement diabolique. Il doit devenir un antéchrist secret pour que le lecteur puisse se transformer en antéchrist public » (Michel Butor, *Improvisations sur Flaubert* (Paris : Le Sphinx / La Différence, 1984), 30).

²⁸ Pour mémoire, Vincent d'Indy a eu pour projet une partition baptisée *La Tentation de saint Antoine* (d'après Flaubert), page qui devait être sous-titrée « poème épique ». Seuls deux ou trois thèmes notés sur un agenda subsistent de cette entreprise finalement restée lettre morte (cf. Léon Vallas, *Vincent d'Indy, La Maturité, la Vieillesse (1886-1931)* (Paris : Albin Michel, 1950), 276). Par ailleurs, il faut noter la partition désormais oubliée de *La Tentation de saint Antoine* que Jacques Chailley a élaborée en 1936. Typique de la musique de l'entre-deux guerres, l'œuvre avait été présentée comme une « symphonie pour chœur et instrument *ad libitum* ».

²⁹ Ingénieur, chercheur, théoricien, compositeur et écrivain, Pierre Schaeffer est considéré comme le père de la « musique concrète ».

³⁰ Élève de Michel Puig et d'Éliane Radigue, Michèle Bokanowski est une compositrice française de musique électroacoustique. Elle avait déjà prêté sa voix en 1973 pour la composition du *Requiem* de Michel Chion.

³¹ Vivant à Paris, Art Leroi Bibbs est un photographe, peintre, sculpteur, poète américain.

³² Il prêtera également sa voix pour d'autres mélodrames de Chion : *Le Prisonnier du son* (1972-1984), *Tu* (1977/1996), *DIKTAT* (1979)...

assemblée houleuse, qui font comme éclater l'espace représenté, le font basculer du côté d'une salle restée jusque-là sans voix³³».

La Tentation de Saint-Antoine

Mélo-drame concret en un prologue et neuf tableaux, d'après Flaubert

1984 - 94'26

avec Pierre SCHAEFFER dans le rôle de *Saint-Antoine*

et les voix de

Michèle Bokanowski *La Narratrice, Ennoïa*, Art Leroi Bibbs *Le Preacher*,
Korinna Rahls-Frisius *La Reine de Saba* et Michel Chion *L'Annonciateur*

Commande du Ministère de la Culture, de l'INA.GRM
et de l'Atelier de Création Radiophonique de France-Culture,
réalisée dans les studios de l'INA.GRM.

Prise de son des voix : Madeleine Sola

Textes additionnels extraits de *The Marriage of Heaven and Hell* de William Blake,
de l'Evangile de Jean, traduction de Gérard Séverin figurant dans
L'Evangile au risque de la psychanalyse de Françoise Dolto, J.P. Delarge éditeur,
et reprise avec l'aimable autorisation du traducteur

Les brefs emprunts à la chanson *Rien... rien... rien...* de Queyrieux et Chicot
et à *El Relicario*, de Padilla

ont été permis grâce à l'aimable autorisation des éditions Salabert

Remerciements personnels de l'auteur à
François Bayle, Alain Trutat et Georges Boeuf.

adaptation et scénario : Michel Chion

La Tentation de Saint-Antoine

Alors que chez Flaubert, l'ensemble littéraire dédié à saint Antoine a eu tendance à converger inmanquablement vers l'allégorie de la Mort³⁴ (flanquée d'une manière allusive de sa « mystériologie³⁵» sous-jacente) et paradoxalement vers un non-désir d'achèvement ; chez Chion, la focale vocalo-dramatique a plutôt été ajustée vers la symbolique de la Vie³⁶. Pour preuve cette parole du compositeur mentionnant que toutes les tentations que le héros affronte dans sa pièce de musique concrète sont « en un sens des formes diverses d'une tentation unique :

³³ Propos de Michel Chion, *Le Promeneur écoutant – Essais d'acoulogie* (Paris : Plume, 1993), 133-134.

³⁴ « Le suicide est l'acte le plus complet / souverain de la liberté » (Gustave Flaubert, *Scénarios de La Tentation de saint Antoine – Le Temps de l'œuvre*, (Mont-Saint-Aignan : Presses de l'université de Rouen et du Havre, 2014), 232). Plus loin, le romancier se réfère à l'« éloge de la mort » par Sénèque (p. 234). Par ailleurs, dans une lettre envoyée à Georges Sand, en 1871, Flaubert dit faire parler tous les dieux de l'antiquité, « à l'état d'agonie » (George Sand, Gustave Flaubert, *Tu aimes trop la littérature, elle te tuera – Correspondance*, (Paris : Le Passeur, 2018), 398).

³⁵ Terme de Vladimir Jankélévitch parus dans *Debussy et le mystère*, Cahiers de philosophie n°28 (Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1949) : 11.

³⁶ Cf. Pierre Albert Castanet, « L'offre de vie et le refus d'être : À propos de *La Tentation de saint Antoine* d'après Gustave Flaubert », *Michel Chion, l'inventeur*, dir. par C. Carayol, J. Rossi (Château-Gonthier : Aedam Musicae, 2022).

celle de la vie qui s'offre à lui et qu'il refuse³⁷». Passant allègrement du détail à la totalité, de l'un au multiple, le musicien a encore mentionné que dans *La Tentation de saint Antoine*, « on trouve absolument tout, il y a de quoi faire dix œuvres. On y trouve toute l'histoire et tous les mythes de l'humanité³⁸». Auréolée d'une esthétique à la fois figurative et avant-gardiste, l'œuvre illustre par exemple la folie solipsiste du héros qui se flagelle pour se punir. Dans ce cadre, les impacts de la douleur se métamorphosent même en moments de jouissance, l'ersatz d'extase favorisant la vision d'un cortège extravagant. Au beau milieu de la procession, assise sur un éléphant blanc, une femme splendidement vêtue s'avance : c'est la Reine de Saba...

Alors, puisque le délire acoustique d'Antoine est proprement inséré dans un mouvement précisément intitulé « La reine de Saba », il nous faut dire quelques mots sur cette figure féminine haute en couleur. En effet, n'est-elle pas mentionnée autant dans les récits bibliques, coraniques et hébraïques que dans les chansons de Jean-Jacques Goldman ou des Nubians, autant dans l'oratorio *Solomon* (1748) de Georg Friedrich Haendel que dans l'opéra *La Reine de Saba* de Charles Gounod (1862) ? Au XXe siècle, hormis une danse paradoxalement réalisée juste en collant noir, repérée au sein de *La Tentation de Saint-Antoine* (1967) de Maurice Béjart³⁹ (spectacle chorégraphié sur une musique de Pierre Henry avec texte de Gustave Flaubert), vous pourriez aussi repérer *La Reine de Sabba* (1933), pièce pour orchestre de Georges Hugon ou la *Reine de Saba* (1990) pour orgue et percussions de la compositrice Adrienne Clostre...

Pour revenir à la fresque de Flaubert/Chion : dans l'esquisse du troisième grand scénario en vue de l'épisode de cette Reine de Saba, accompagné de son cortège insolite, le romancier a, un moment, imaginé pour sa *Tentation de Saint-Antoine* une sortie tonitruante de ce personnage royal lié à la luxure en le faisant rire « à gorge déployée sous son parasol à sonnettes ». Au fond, cette « petite folle de reine » (comme la nommait Baudelaire) n'a-t-elle pas pour dessein suprême de séduire Antoine parmi les parfums et les sons, les poètes et les baladins, le sphinx et la chimère, la licorne et le griffon... ? Au cœur de ce capharnaüm insane⁴⁰ et fabuleux, le héros anachorète reste finalement totalement halluciné par des visions qui lui donnent profusément des vertiges (optiques et acoustiques – d'où l'ordonnance confuse de la parole flaubertienne au sein du « mélodrame concret » de Michel Chion).

³⁷ Michel Chion, livret de l'album discographique *La Tentation de saint Antoine* de Michel Chion d'après Flaubert, INA C 2002-2003, Paris, INA GRM, 1991, 7.

³⁸ « Entretien de Michel Chion avec Christian Zanesi », in Lionel Marchetti, *La Musique concrète de Michel Chion*, (Rives : Metamkine, 1998), 276.

³⁹ Cf. « Béjart parle de Flaubert », *Flaubert, L'Arc* n°79..., 47.

⁴⁰ Flaubert avouait, en 1871 : « Le sous-titre de mon bouquin pourra être 'le comble de l'insanité' » (George Sand, Gustave Flaubert, *Tu aimes trop la littérature, elle te tuera – Correspondance...*, 398).

Trois contes

Nous ne pourrions malencontreusement pas parler de l'intégralité du catalogue du romancier, mais il faut quand même citer les *Trois contes*, car ils ont été également illustrés musicalement par des artistes plus ou moins connus : Par exemple, pour *Un cœur simple*, il est possible de mentionner une musique de film de Cyrille Morin et pour *La Légende de Saint Julien l'hospitalier*, nous pourrions retenir l'opéra de Camille Erlanger composé en 1888, la cantate d'Alun Hoddinott écrite cent ans plus tard (en 1987), le quatuor avec récitant de Benoit Menut en 2015 et, encore plus proche de nous, la « création sonore » avec dispositif de casques sans fil et de « mastering » en direct servant une œuvre de Jean-Christophe Blondel qui est accompagnée – entre autres – de la musique d'Anne-Lise Binard pour le spectacle nomade de la Divine comédie, en 2021 (co-production Théâtre de Lisieux Normandie)...

Toutefois, au cœur de la trilogie de Flaubert, le sujet d'*Hérodiade* a véritablement intéressé les compositeurs de musique savante. Dans ce contexte, il faut citer, pour mémoire, *Hérodiade* de Jules Massenet⁴¹ (créé à Bruxelles en 1881)⁴², bâti sur un livret de Paul Milliet et d'Henri Grémont et réalisé d'après la source flaubertienne. De fil en aiguille, princesse ô combien célèbre pour sa danse érotique, Salomé a pour mission d'exécuter une chorégraphie plus que charmeuse. Pour avoir consulté la correspondance flaubertienne⁴³, il est possible de voir, parmi des volutes parfumées, à quel point – entre contorsion lascive et transe extravaguée – la figure de la danseuse exotique a pu jouer un rôle important dans les divers voyages de Flaubert (notamment en Turquie, en Égypte, en Tunisie, au Liban, en Palestine...⁴⁴). Or, ce genre de divertissement typiquement expressif relève précisément des attributs de la *Salomé* (1905), opéra de Richard Strauss (1864-1949) : en l'occurrence – toujours placée sous l'égide légendaire d'Érato –, l'histoire passe de main en main car l'œuvre straussienne est écrite d'après la prose d'Oscar Wilde, lequel avait allégrement visité, en 1891, les écrits de Gustave Flaubert⁴⁵. À ce propos, écoutez le début de cette légendaire « Danse des sept voiles ». Ici, juste avant cette récréation à connotation charnelle, Hérode avoue être prêt à tout donner à l'histrienne quand bien même ce serait la moitié de son royaume... La seule condition est que Salomé se prenne pour Terpsichore...

Un thème à poursuivre

Nous ne pouvons continuer d'illustrer ces entrelacements colorés de l'histoire relative à Flaubert et ses muses attachées au domaine musical... Cependant vous

⁴¹ Jules Massenet (1842-1912) est sans doute connu des amateurs éclairés de musique française romantique car ce compositeur est également l'auteur de *Manon* et de *Thaïs*.

⁴² Cf. T. Hollard, « Flaubert's *Hérodiade* and Massenet's *Hérodiade* », *New Zealand Journal of French Studies*, vol. 13 n° 2 (1992) : 15-31.

⁴³ Gustave Flaubert, *Correspondance*, Bibliothèque de la Pléiade, 5 tomes (Paris : Gallimard, 1973-2007).

⁴⁴ Cf. Gustave Flaubert, *Voyage en Orient*, dir. par C. Gothot-Mersch (Paris : Gallimard, 2006).

⁴⁵ Cf. Patrick Otto, « *Salomé* de Richard Strauss : recherche et adaptation d'un modèle vocal », *Le Modèle vocal* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007), 195-210.

possédez à présent quelques indices pour pouvoir écouter la musique que le romancier appréciait et vous avez, en complément, des pistes pour découvrir quelques partitions d'esthétiques fort différentes, choix de pages musicales qu'il n'a certes pas connues mais qui ont été écrites d'après son grand oeuvre. En guise de conclusion, il convient de mentionner qu'à l'évidence, l'univers sonore et musical auréolant la riche production flaubertienne reste encore à sonder et à ausculter. En effet, la présente étude n'a relevé qu'une infime sélection parmi toute une kyrielle de virtualités possibles pouvant rassembler les termes génériques dirigés vers « la Musique et Flaubert » - « Flaubert et la Musique »⁴⁶. Au sein de cette pluralité, nous avons pu néanmoins approcher le Parnasse doré de ces « Muses galantes⁴⁷ » et, par conséquent, hormis le domaine de la chanson qui reste bien entendu à approfondir, nous avons pu inciter à goûter quelques recueils de musique de chambre, des airs d'opéras et des morceaux symphoniques... mais également des échos parfois étranges de « musique contemporaine »⁴⁸...

⁴⁶ Cf. Liana Nissim, « Flaubert e la musica », *Materiali di Estetica* n°4 (2001) : 241-262.

⁴⁷ Expression reprenant le titre d'un opéra-ballet de Jean-Jacques Rousseau...

⁴⁸ Afin de prolonger l'aventure musicalo-flaubertienne, il est possible de visiter le site internet consacré à Gustave Flaubert géré par l'université de Rouen Normandie (site : flaubert.univ-rouen.fr), un dossier comprenant un onglet 'dérivé' consacré à l'art musical en rapport avec le fonds flaubertien est à votre disposition.

Llegir, escriure, escoltar: els paisatges sonors de Guillem Frontera

Antoni Pizà

Director, Foundation for Iberian Music
The Graduate Center, The City University of New York
apiza@gc.cuny.edu

Recibido: 13/06/2022/**Aceptado:** 20/06/2022

Resumen. El ensayo presenta una panorámica de las novelas y ensayos de Guillem Frontera (Ariany, Mallorca, 1945) y examina el papel de la música en su producción literaria. En sus primeras obras de los años sesenta y setenta hay una gran cantidad de referencias al jazz, el rock y el pop. Esos géneros son vistos como un signo de modernidad y cosmopolitismo normalmente traído por el turismo de masas a Mallorca. Los escritos posteriores incluyen muchas referencias a la música clásica, especialmente la música sacra, y presentan la música como un refugio espiritual, una protección contra del ruido de la vida cotidiana. El ensayo también analiza varias composiciones de Antoni Parera Fons (Manacor, Mallorca, 1943) basadas en poemas de Frontera. Finalmente, se incluye una valoración del trabajo de Frontera como comisario de festivales y eventos musicales. Con todo, la música es uno de los pilares esenciales en la obra de Frontera articulando ideas sobre la modernidad, el medio ambiente, el turismo de masas y la sociedad consumista moderna.

Palabras clave. Música y literatura, Literatura catalana, Guillem Frontera, Antoni Parera Fons, Turismo de masas, Festivales de música sacra.

Read, write, listen: the soundscapes of Guillem Frontera

Abstract. A survey of the novels and essays of Guillem Frontera (Ariany, Mallorca, 1945) tracing the role of music in his literary output. In his early works from the sixties and seventies there is an abundance of references to jazz, rock, and pop. Those genres are seen as a sign of modernity and cosmopolitanism normally brought in by mass tourism in Mallorca. Later writings include many references to classical music, especially sacred music, and present music as a spiritual refuge, a shelter from the noise of everyday life. The essay also analyzes several compositions by Antoni Parera Fons (Manacor, Mallorca, 1943) based on Frontera's poems. Finally, there is an examination of Frontera's role as a curator of musical festivals and events. All in all, music is one of the essential pillars of Frontera's oeuvre articulating ideas regarding modernity, the environment, mass tourism, and modern consumerist society.

Keywords. Music and literature, Catalan literature, Guillem Frontera, Antoni Parera Fons, Mass tourism, Sacred music festivals.

Jo donaria tot el que he escrit per escriure cinc minuts de bona música
Guillem Frontera¹

I – MELÒMAN

Amb l'agudesesa que sol caracteritzar els seus articles d'opinió, Guillem Frontera escrivia en una ocasió unes "Notes per esbossar un país" i declarava amb contundència i no poca sorna les característiques que a parer seu hauria de tenir una pàtria ideal –Mallorca, posem per cas. Hauria d'oferir, per exemple, estímuls paisatgístics, gastronòmics i artístics, però també –o tal vegada *especialment*– musicals. "No es pot passar per alt –escrivia l'articulista, implacable– la necessitat de bons músics de jazz i alguns espais per sentir-los ben de prop; i una (o millor dues) batutes convidades sovint per les millors orquestres del món; almenys un violoncel·lista dels que et deixen sense alè, una pianista que ha pactat amb el diable i una figura de la percussió. I un parell de compositors que habitualment visquin als EUA"².

No hi ha dubte que la música ha tingut i té una presència constant en la vida i l'obra de Frontera. De fet, es podria argumentar que és un dels eixos principals de la seva vida artística amb l'única possible competència de la literatura i les arts plàstiques, clar, activitats que, a diferència de la música, l'han ocupat professionalment. Dit d'una altra manera, més enllà de la seva dedicació a la literatura i a la seva relativa professionalització com a comissari d'art, la música és una fita cabdal en la vida i l'obra de Frontera³. "Escric escoltant música, –diu el novel·lista– però no qualsevol música: hi ha moltes musiques que et duen cap a una banda i jo és aquí, en aquesta taula, on he de ser quan escric". I també reconeix que fins i tot medita amb música: "Simplement m'assec i dedic uns deu minuts (amb música sempre molt ben triada) a la introspecció i a la purificació"⁴.

La música, efectivament, es troba en la seva obra des dels seus inicis en els anys seixanta a través de dotzenes d'al·lusions a la modernitat i el cosmopolitisme, però en obres posteriors del seu període madur, generalment es relacionen amb la

¹ Pere Antoni Pons, "Diàleg entre lletra i música", *Arabalears*, 1/XII/2018, entrevista a G. Frontera i Antoni Parera Fons.

² Guillem Frontera *Ara*, 7/01/2014.

³ A més de les fonts escrites citades puntualment, he pogut escriure aquest text gràcies a diverses converses amb Miquel Campaner, Joan Company, Guillem Frontera, Carme Lull, Antoni Parera Fons, Pere Antoni Pons, Nanda Ramon i Andreu Riera. Gràcies a tots per la informació proporcionada.

⁴ Pere Antoni Pons, *Guillem Frontera: paisatge canviant amb figura inquieta* (Palma: Lleonard Muntaner Editor, 2017), 277-278.

“introspecció” i la “purificació”, com ell mateix diu. Les referències musicals incorporades a poemes i novel·les, articulen un marc referencial que delimita i matisa els personatges, la seva psicologia, i el context sociocultural a on es desenvolupen, generalment la Mallorca traumàtica del turisme. Per una altra part, a més d'aquesta subtil xarxa referencial incorporada a la seva obra, alguns escrits de Frontera han estat musicats per diversos compositors. El cas més clar és el d'Antoni Parera Fons (Manacor, Mallorca, 1943), autor d'almenys tres grans col·laboracions amb l'escriptor, la *Cantata del rei en Jaume I* (2008), l'obra de cambra *Correntia* (2009) i el cicle de cançons *Llums de tardor* (2015) amb el baríton Joan Pons. Frontera, a més, a estat fundador d'un cicle musical, la Setmana Europea de Música Religiosa (2000-2011)⁵, una edició del qual també va oferir posteriorment una exposició, *On roman l'esperit*, d'art sacre al Casal Solleric (2010). Altres incursions en el món de la gestió musical, van ser la seva direcció del Casal Solleric i la Fundació 21, a Palma.

Un altre aspecte molt curiós i igualment revelador de l'impacte de la música en el dia a dia de Frontera és que des de principis del s. XXI, amb l'expansió del correu electrònic, les cerques a Google i a YouTube, Frontera sol enviar recomanacions de la música que escolta en aquell moment als seus amics i coneguts⁶. El mode d'audició, aquí, és generalment l'*streaming* a través de l'ordinador i les gairebé infinites possibilitats d'escolta abundant, variada i espontània que permet aquesta tecnologia. Aquestes recomanacions, tanmateix, són la reacció natural, fins i tot de sorpresa i sempre de descoberta a una experiència estètica; no hi ha res premeditat.

Frontera, així, tramet als amics un missatge encapçalat per alguna frase críptica i sovint humorística. En el cos del missatge, però, hi sol haver senzillament l'enllaç de la música a YouTube sense cap altre comentari. Per exemple, en una ocasió alguns dels seus amics van rebre un missatge que deia amb majúscules i amb un punt d'humor malèvol per l'autoflagel·lació que suposava: UNA MIQUETA D'OLI PER A LES ARTICULACIONS. Dins el cos del missatge hi havia un enllaç a l'àlbum *Bewitched* (2007) d'Eddie Higgins Trio un enregistrament en clau de jazz exquisit, una perla de la música de còctel a dir ver, que fa l'ullet a la cultura pop nord-americana, concretament la sèrie de TV *Bewitched* (que a Espanya es deia *Embrujada*). El primer tema de l'àlbum és “What a Difference a Day Made”, tema purament instrumental en aquest cas, però molt conegut en la versió cantada en anglès per Dinah Washington amb el títol un poc canviat de “What a Difference a Day Makes” i en castellà per *Los Panchos* (1964), entre molts altres. La cançó és obra de la mexicana María Grever, la qual la va titular “Cuando vuelva a tu lado” (1934).

Vet aquí una imbricada picada d'ulls a la cultura popular en general i especialment a la música llatina (o “tropical” com es va etiquetar anys enrere) de la primera part

⁵ El festival es va promoure amb distints noms, com “Setmana de Música Religiosa”, “Festival de Música Religiosa” i altres variants de la mateixa idea.

⁶ A l'ANNEX 1 he compilat una llista amb algunes de les recomanacions de Guillem Frontera, *Guillem's Playlist*.

del s. XX, el món dels boleros, tangos i *rancheras*, un univers tal vegada *lowbrow*, però molt ben empaquetat en el *middlebrow* o fins i tot el *highbrow* de la respectabilitat i la intel·lectualitat del jazz nord-americà, el qual a la vegada ve estampat amb aprovació per la cultura francesa del París existencialista, que és sempre un referent pels escriptors, com Frontera, que començaven a escriure en els anys seixanta i setanta. No és casualitat, tanmateix, que el llibre *Si una nit penses en mi* (2011), a pesar que hi aparegui el nostàlgic *Vals trist* de Sibelius i altres cites del repertori clàssic⁷, agafi el títol d'un famós bolero "Piensa en mí" de Consuelo Velázquez, compositora mexicana de molts altres *hits* llatins, com "Bésame mucho". La cançó, emperò, la va popularitzar Luz Casal a la pel·lícula de Pedro Almodóvar *Tacones lejanos* (1991), el referent més proper per a la majoria de lectors del 2011, quan va publicar-se el llibre. En resum, per a Frontera, les al·lusions musicals sempre suposen imbricacions, referències a altres referències que formen una xarxa pràcticament infinita de significats.

Un dels aspectes del gust musical de Frontera, en tot cas, és que en general no expressa massa particularitats amb les versions de les obres canòniques del repertori clàssic, fins i tot té una tendència a preferir versions heterodoxes com es pot comprovar a la *Playlist* que segueix aquest escrit. En música una "versió" sol ser una gravació d'una obra canònica per un altre intèrpret, el qual pot matisar el tempo (velocitat), dinàmica (volum) i l'articulació (el fraseig melòdic) i algunes poques coses més, però no sol canviar ni notes ni instrumentació. Si això succeeix, ja no és una "versió" sinó un "arranjament". Quan la indústria del disc anava esponerosa es va potenciar una cultura molt forta de "versions" encaminada a vendre discs i aparells de reproducció (tocadiscos, cassetts, elapés, etc.) i que, reforçada per un exèrcit de crítics, semblava modelada en la cultura del tast de vins amb un vocabulari abstracte i nebulós. En els anys seixanta i setanta, van sorgir, així, milers de melòmans fetitxistes que compraven tres o més versions (gravacions) d'una mateixa obra musical per destil·lar els seus hipotètics mèrits. Conèixer, comparar i apreciar distintes versions suposava adquirir capital cultural, distinció i prestigi.

L'ortodòxia que es deriva d'aquesta forma d'apropar-se a la música és contrària a l'esperit directe i franc del pensament i la prosa de Frontera. En conseqüència aquesta mena de fetitxisme és poc freqüent en l'obra de l'escriptor. Tant ell com a persona (vegeu la *Playlist*) com els seus personatges admiren els distintes arranjaments de música coneguda, però no *fetitxisen* les "versions". Hi ha, emperò, almenys, una excepció, quan Herbert von Karajan a *La ruta dels cangurs* es presenta com a un estereotipus de l'autoritarisme teutònic que no s'avé amb la lleugeresa de música de Mozart i, de fet, la malmena. "En Rafel –diu el detectiu protagonista de l'obra– em va fer escoltar un Mozart meticulosament esbucacat per en von Karajan". Posteriorment, escolta "un fons musical de Mozart contra von

⁷ El famós *Vals* també s'anomena a una columna. Guillem Frontera, "Un lloc sense fites", *Diari de Balears*, 26/XII/2006.

Karajan”⁸. La lleugeresa genial de Mozart, pensa el protagonista, no quadra amb von Karajan. Les seves versions són contràries a l’esperit de Mozart.

II – JOVENTUT

La següent anècdota és un altre bon exemple de la retícula de significats que formen les al·lusions musicals en l’obra de l’escriptor. En un ja llunyà 1966, Frontera enlluernat per una actuació de Lionel Hampton a la sala Tagomago de Palma, va escriure ple d’entusiasme juvenívol un poema⁹. Publicat al diari *Última Hora* (4/10/1966), els versos anaven orgullosament signats per l’autor qui afegia al seu nom el de la sala i l’espai temporal quan va ser escrit indicant amb èmfasi el testimoniatge de la seva experiència autènticament verídica reflectida en el poema: “Tagomago, matinada del 2 d’octubre del 1966”. El corollari aquí és que així com els músics de jazz responen a través de la improvisació de forma més o menys espontània a una melodia o uns acords preestablerts, el poema de Frontera volia ser “jazz”, o sigui: una resposta impulsiva, no premeditada i sobretot autèntica, com se suposa que és el jazz. El poema no just era la reacció d’un admirador, sinó una obra de “jazz”¹⁰.

Frontera ha matisat la seva reacció juvenil a aquella vetllada en un article. El jove escriptor va anar a la sala Tagomago endut pel seu entusiasme pel jazz, però també com a “periodista” o col·laborador a diaris a fi de no haver de pagar l’entrada. Els organitzadors del concert eren, a més, els propietaris del diari *Última Hora* (José Tous i el seu col·laborador Pau Lull) i quan van glapir el jove poeta en la fosca de la sala de festes escrivint frenèticament el poema, li van proposar que el publicqués l’endemà mateix al diari. Va sortir, efectivament, però dos dies després i com que Hampton va oferir un segon concert Frontera el va poder conèixer en persona i poema en mà, com si diguéssim, uns dies després. El músic va agrair molt el gest literari i el va convidar a acompanyar-lo a Barcelona. Frontera va acceptar extàtic i efectivament va passar uns dies amb ell. Durant aquest viatge, en una ocasió, Hampton “va començar a treure dòlars de les butxaques perquè jo els ficàs a les meves. Vaig reaccionar com m’havia ensenyat ma mare, i no vaig acceptar ni un cèntim d’aquelles quantitats que Hampton em volia donar astronòmiques, o almenys m’ho semblaren. A la vista de la situació, i entestat a oferir-me un record de la nostra coneixença, entràrem els tres a una botiga de *souvenirs* i em va regalar uns *gemelos* de pèssima qualitat, amb la figura de don Quixot: una entranyable

⁸ Guillem Frontera, *La ruta dels cangurs* (Barcelona: Laia, 1980), 25, 203. L’ANNEX IV ofereix una llista de totes les novel·les comentades en aquest assaig.

⁹ El poema el va recuperar i comentar Francesc Vicens a *Paradise of Love o L’illa Imaginada* (Palma: Edicions Documenta Balear), 140-141. El mateix autor ofereix una panoràmica de l’entusiasta rebuda de Lionel Hampton a Mallorca, així com de l’impacte del jazz en la societat de l’illa, veure Francesc Vicens, “La recepció del jazz en Mallorca: 1964-1969”, *Jazz-hitz* 1 (2018): 95-106. L’arribada del jazz a Mallorca i el concert de Hampton també han estat comentats per Bartomeu Canyelles a la seva tesi doctoral “Nous estils musicals i canvis socials a Mallorca (1960-1975)” (Universitat de les Illes Balears, 2012), 335.

¹⁰ Si bé sense cap relació directa amb Frontera, l’adopció de tècniques del jazz en l’escriptura catalana ha estat estudiada entre altres per Robert A. Davidson, *Jazz Age Barcelona* (Toronto: University of Toronto Press, 2009).

horterada que encara guard”¹¹. El turisme –els *souvenirs* i les *espanyolades*– i el trauma cultural que suposa ja és present en el primer Frontera, fins i tot en una provatura poètica juvenil.

Frontera recupera la intensa experiència d’una nit de jazz a la novel·la *La ruta dels cangurs* (1980) quan s’al·ludeix al Bar Bruselas, una de les primeres *caveaux* del jazz a Palma: “La clientela seguia amb atenció la interpretació d’*Estranys a la nit* que el pianista feia arribar amb correcció distant”¹². L’argument narra el retorn a Mallorca d’un detectiu nascut a l’illa, però que ha passat molts temps fora. El jazz, o en aquest cas, un jazz melòdic internacionalitzat per Frank Sinatra, aporta una pinzellada *noir* molt adient al gènere policíac de la novel·la, si bé en l’obra de Frontera, en general, el jazz sol ser una marca de modernitat i cosmopolitisme. *Els carnisseres* (1968), per exemple, una novel·la que va suposar un fulgurant èxit per al seu joveníssim autor, suposa segons Llorenç Villalonga, el prologuista de la primera edició, “la transmissió de poders entre dos mons antagònics”¹³, com bé recorda Nanda Ramon al seu lúcid “Postfaci” a l’edició revisada del 2016, gairebé cinquanta anys després de la seva redacció quan aquesta transmissió –amb conseqüències ecològiques aleshores insospitades– ja és un irresoluble *fait accompli*.

L’argument conta com un matrimoni de pagesos s’enriqueixen amb el turisme i acaben comprant la possessió dels seus antics senyors. A més de la dicotomia entre els rics hereditaris i els nou-rics, es crea un paral·lelisme entre els fills de les dues famílies: l’hereu dels expagesos, Miquelet, ara és ric i es pot relacionar amb el fill dels exsenyors, Xavi, qui tanmateix el menysprea pels seus orígens humils. Un vespre de gresca a la Mallorca de les primeres discoteques, Miquelet coneix Julie, una dona alliberada, independent i sexual, que necessita el jazz per fer l’amor: “M’és impossible fer l’amor sense Duke Ellington. Saps que deia Boris Vian? Que l’únic que val la pena en aquest món és fer l’amor amb dones joves i la música de Nova Orleans i de Duke Ellington”, diu descaradament davant un Miquelet pagès en el fons i decididament atònit¹⁴. El jazz –els EUA validats per França (Boris Vian)– és contemporaneïtat i cosmopolitisme, però sobretot, en aquest cas, és alliberament sexual.

I no just és el jazz el que és signe de modernitat, sinó tota música pop angloamericana i les modes que aquesta música comporta. Frontera, per exemple, va ser un dels primers columnistes mallorquins a glossar –i defensar– la nova moda dels rebels cabells llargs¹⁵. A *Els carnisseres*, Xavi diu que “li agradaria

¹¹ Guillem Frontera, “Hampton”, *Diari de Balears*, 4/IX/2002.

¹² *La ruta dels cangurs*. Citat per Sebastià Bennassar, “Palma, sota la mirada àcida del mestre Guillem Frontera”, *Vilaweb.cat*, 13/XI/2021.

¹³ Guillem Frontera, *Els carnisseres* (Barcelona: Club Editor, org. 1968, rev. 2016, ed. digital 2020), 154.

¹⁴ *Els carnisseres*, 144.

¹⁵ Guillem Frontera, “Els cabells llargs”, *Última Hora*, 23/VII/1966, 9, citat per Canyelles, “Nous estils musicals i canvis socials a Mallorca (1960-1975)”, 167.

muntar-se un petit apartament pel Terreno, passar temporadetes amb els *beatniks* d'Eivissa, deixar-se la barba, llegir, fornicar i escoltar música electrònica”¹⁶. Durant la seva aventura noctàmbula Xavi, Miquelet i un altre amic van a un bar nou a on unes conegudes estan amb “tres amics anglesos que ara han gravat un disc”¹⁷. La música moderna és emfàticament el tret d’identitat principal dels anglesos; són interessants, tenen *appeal*, perquè han gravat un disc. Quan els mallorquins entren al bar, observen molts de “jovenets i jovenetes de setze a divuit anys que porten el ritme de la cançó dels Beatles amb tot el cos, especialment amb els ulls, obrint-los i aclucant-los segons les exigències de la música”¹⁸. Més endavant, Miquelet, al qual tots els avantatges dels diners dels seus pares no han aconseguit civilitzar-lo, i ja a casa, agredeix violentament una de les dones, que abans eren al bar, mentre sona amb clara incongruència “Michelle” dels Beatles, una cançó d’amor i desig, però també –i d’aquí la incongruència– tendresa¹⁹.

Com apunta Catalina Borràs Llinàs, els autors de la generació dels setanta, que és la de Frontera, “incorporen referents musicals moderns amb l’objectiu de dotar les seves obres d’un cert aire de rebel·lia”²⁰ i *Els carnisseres* n’és una demostració fefaent d’aquesta idea. La narració no just introdueix els Beatles, titllats a vegades de socialment moderats, sinó també els seus suposats rivals, els sempre rebels Rolling Stones. Miquelet, ens assabentem, va anar a una festa a Londres on son pare l’havia enviat per aprendre anglès i va coincidir en una festa amb un membre dels Rolling Stones “completament drogat, i van fer una sessió de LSD” una experiència que ell considera “meravellosa”²¹. I just abans del final de la novel·la i del fatal accident amb què culmina, Miquelet, mentre condueix, escolta els Rolling Stones. Un altre cotxe circula en direcció contrària, conduït, probablement, pels pares de Xavi. Quan els fars d’aquell cotxe l’enlluernen, ell perd el control del vehicle i, accidentalment, surt de la carretera. La música moderna i rebel, la distracció que ocasiona, pot ser mortal, i naturalment sempre són els rics hereditaris qui continuen ocasionant desgràcies als innocents nou-rics. ¿I què s’havien cregut els nou-rics, que seria fàcil pujar socialment?

Ara bé, altres repertoris musicals poden servir per marcar altres identitats i contextos socioculturals diferents. Per exemple, mentre els joves, viuen una nit urbana, plena de música avançada i estrangera, la generació dels pares celebren –i *celebrar* és un dir– la “transmissió de poders” a la clau de la possessió amb la música del Duo Dinámico. Els nou-rics seran rics, però clarament no tenen gust. Per recalcar la tradició ancestral d’aquelles terres, emperò, de les quals ara ells, els pares de Miquelet, en són propietaris, contracten un glosador que improvisa i

¹⁶ *Els carnisseres*, 47.

¹⁷ *Els carnisseres*, 33.

¹⁸ *Els carnisseres*, 32.

¹⁹ *Els carnisseres*, 88.

²⁰ Catalina Borràs Llinàs, *Escriptures còmplices: la petja intertextual en l’obra novel·lística dels autors de la Generació del 70 a Mallorca* (Barcelona/Palma: Publicacions de l’Abadia de Montserrat / Universitat de Les Illes Balears, 2012), 115.

²¹ *Els carnisseres*, 119.

“canta entusiasmat la riquesa den Miquel [pare], tot atribuïnt-li qualitats humanes realment valuoses: generositat, caritat, humilitat...”²². A la música urbana, moderna, hedonista i estrangera dels joves s’hi contrasta els sons trivials de cançó estival espanyola entremesclats pels cants rurals i ancestrals de la terra.

A *Rere els turons del record* (1970), una altra novel·la escrita per un Frontera jove, el narrador rumia, “arribarem a conèixer el so exacte del ‘Z-66’, dels ‘Talaiots’, ‘Els mallorquins’...”²³, tots ells, grups musicals reals i molt actius a la Mallorca dels setanta²⁴. Per exemple, la discoteca Sgt. Pepper’s –i la referència del nom és clara–, amb la seva centellejant modernitat, és un dels escenaris de *Rere els turons del record*. “Un dels llocs on pots anar per recuperar la perduda calma, la capacitat d’escriure –diu el narrador–, és Sgt. Peppers, on balles al ritme estrident d’en Mathisson [?] o, qui sap, d’un altre conjunt arribat expressament d’Anglaterra. T’hi trobes n’Aina, que et diu que s’ha barallat amb n’Enric. Balleu plegats, aneu al llit, ella et demana que li busquis un treball a Barcelona, car Palma és una ciutat morta i no hi ha res a fer”²⁵.

III – MADURESA

Contràriament a aquests signes de modernitat juvenil, a moltes novel·les posteriors a *Els carnisseres* –brillant i primerenca– Frontera ha recorregut a la música no ja com a una marca de cosmopolitisme, d’un estar *à la page*, sinó com a l’expressió d’un món interior complex, riquíssim d’imbricacions a vegades incongruents entre elles, un univers que batega dins la incertesa, la contradicció i, en general, la maduresa psicològica. Precisament a l’obra de significatiu títol *Un cor massa madur*, el protagonista (madur) cerca refugi en la música entre altres activitats. Segons Carme Arnau, “Jaume, el narrador-protagonista, un mallorquí de quarantacinc anys enriquit amb els negocis de l’especulació immobiliària, decideix abandonar la vida professional retirar-se a una mena de refugi que s’ha construït en un poblet apartat de l’illa. És l’illa dins l’illa. El refugi com a auto suficiència. Lluny de tothom, Jaume cerca en la música, la lectura i la contemplació del paisatge aquella harmonia que necessita per dur a terme el seu ideari vital”²⁶.

La música com a recer del brogit del món –aquella “introspecció” i “purificació” que esmentava Frontera– és una constant en l’obra de l’autor, el qual en una columna comentava que escolta música refugiat, com si diguéssim, amb les vidrieres tancades per evitar el brogit exterior de Palma. Durant un hivern, explica,

²² *Els carnisseres*, 139.

²³ Citat per Xavier Barceló Pinya, “Alterització de l’Espai en la Novel·la Mallorquina Contemporània”, *Catalan Review* 24/1 (2010): 290.

²⁴ Canyelles, “Nous estils musicals ...”, fa un estudi exastiu de tots aquests grups.

²⁵ Guillem Frontera, *Rere els turons del record* (Barcelona: Edicions 62, 1970), 153. Citat per Canyelles, “Nous estils musicals”, 316.

²⁶ Pilar Arnau i Segarra, “Desaïllaments illencs? La narrativa balear contemporània i la tematització de la insularitat”, en *(Des)aiïllats : narrativa contemporània i insularitat a les Illes Balears*, eds. Margalida Pons i Catalina Sureda Vallespir (Barcelona/Palma: Publicacions de l’Abadia de Montserrat / Universitat de Les Illes Balears, 2004), 107.

ha pogut gaudir intensament de la música de Gabriel Fauré amb les vidrieres tancades, però ara amb l'arribada del bon temps, les ha d'obrir per airejar la sala. Per mor de la molesta entrada del soroll del carrer, es queixa, ara haurà de sacrificar la música i, per tant, es resigna a dir "A reveure, Monsieur Fauré"²⁷.

El protagonista de *Sicília sense morts*, a on també apareix una violoncel·lista nòrdica que toca Bach, un altre personatge madur i desenganyat viu a Palma, en un barri de privilegi i que és també un refugi de l'avalotat món exterior: "Mateu Llodrà valora molt aquest veïnatge— de la millor botiga de música clàssica de tota Mallorca, a la Costa de la Pols i d'un parell de llibreries"²⁸. A *La vida dels cossos* (2019) Paula Moncada escolta música habitualment i fins i tot estableix un metòdic hàbit d'audicions musicals com a "ritual estratègic", diu ella, o protecció del seu món interior per evitar la xerrameca de la seva serventa i bloquejar el brogit exterior del dia a dia. I també retorna a la idea que la música, és pau interior i misteri —"La música penetrava als seus cossos —rumia la protagonista— per conductes que suara ignoraven tenir"— i, a més a més un signe de civilització. Paula Moncada pensa: "Per a la vida de cada dia, és això el que vull. Una ciutat civilitzada, amb port i una bona programació teatral i musical"²⁹. La música és civilització, ordre, refugi, aixopluc, protecció, però també espiritualitat i religiositat.

En línia amb aquesta idea, el conte "Trobada al Vaticà", inclòs en la col·lecció *La mort i la pluja* (2008), articula una teoria sobre la música que és molt semblant a les idees expressades anteriorment. El narrador relata una experiència musical que també és una vivència religiosa i mística tot escoltant uns cants en llatí dins el Vaticà:

La música de vegades em duu al vertigen d'assistir a la creació d'uns sons que no havia sentit ningú mai abans, que no existien fins aquell moment, que es creen en aquell instant com de petits crèiem que s'havien creat del no-res les coses del món. En algun espai de l'univers, la música avança pel buit vers l'infinit, i al seu pas deixa una estela de vida nova. La música crea el seu propi temps, i quan hi has entrat deixes d'estar sotmès al temps que comparties amb la resta del món. I desapareixen les barreres que el distribueixen en estrats de passat o de futur.³⁰

La relació entre música i religiositat també és perceptible a *Tyrannosaurus* (org. 1977) Com el protagonista de la novel·la, Frontera va estudiar al seminari i va cantar a l'Schola Cantorum del centre com a tiple primer i posteriorment com a tiple segon. A *Tyrannosaurus* apareix un detall certament autobiogràfic: "Els de l'Schola Cantorum havien anticipat els exàmens, sempre més condescendents, per poder-se dedicar intensament als cants de Setmana Santa. El pare Lluís els tenia ocupats en l'assaig a tres veus d'una peça del pare Tomás Luis de Victoria. Acabat

²⁷ Guillem Frontera, "A reveure, Monsieur Fauré", *Diari de Balears*, 25/V/1999.

²⁸ Guillem Frontera, *Sicília sense morts* (Barcelona: Club Editor, 2015). Citat per Sebastià Bennàssar, "Palma, sota la mirada àcida del mestre Guillem Frontera".

²⁹ Guillem Frontera, *La vida dels cossos* (Barcelona: Proa, 2019), 25, 56, 111.

³⁰ Guillem Frontera, *La mort i la pluja* (Barcelona: Proa, 2008), 104.

satisfactòriament l'assaig dels tiples primers i mentre els segons estaven a punt de començar, el pare Lluís digué a en Miquel Moragues que anàs a veure l'inspector". Amb aquest inspector depredador, el jove Miquel Moragues més endavant escoltarà una famosa obra d'Antonín Dvořák: "El pare Sales havia engegat la ràdio i la cel·la pareixia una nau empesa cap a alta mar pels compassos de la *Simfonia del Nou Món*". Però a pesar de l'educació austera i estricta dels franciscans amb música sacra de Victoria i simfonies clàssiques, és la cultura popular nord-americana, el cinema sobretot, i la "música tropical", el que instiga les fantasies de llibertat i sexualitat del jove protagonista³¹.

IV – COL·LABORACIONS I COMPLICITATS

No hi ha dubte, per tant, que la música –les al·lusions a la música– són un fet molt rellevant en l'obra de Frontera pel fet que funcionen com una xarxa de signes que projecten significats o en matisen d'altres. Són referents a la modernitat (el jazz i el pop) i a la serenitat real o desitjada de l'edat madura (música sacra i simfònica). La seva escriptura, així mateix, ha inspirat algunes composicions musicals d'alta volada³². Entre els compositors que s'han dedicat a musicar l'obra de Frontera destaca Antoni Parera Fons. La col·laboració entre el músic i l'escriptor es va materialitzar per primera vegada en l'ambiciosa *Cantata del rei en Jaume I*. Aquesta obra va ser un encàrrec del Consell de Mallorca el 2008 i va ser part del programa de celebracions del vuit-cents aniversari de Jaume I (1208-1276). Es va presentar altre cop el 4 de desembre del 2018 al Teatre Principal amb la participació dels cors del Teatre i de l'Orquestra Simfònica de les Illes Balears.

L'element més important del llibret de Frontera és que presenta el punt de vista dels musulmans derrotats i s'allunya d'una visió triomfalista de la conquesta cristiana catalana. Frontera explica contundent: "Tothom s'imaginava que la cantata seria una lloança als conqueridors, i no ho és". L'escriptor retrata Jaume I "com un senyor imbuït per una idea de conquesta que ve agombolada per la coartada de la fe. En darrera instància, però, aquesta coartada queda en evidència, quan tots els cavallers i senyors que l'acompanyen exigeixen la seva retribució". Musicalment, Parera Fons, explica a la mateixa entrevista que "una cantata és una composició musical en què es produeix una fusió entre una història que explica uns fets dramàtics i una música. I es tracta d'aconseguir, sigui per afinitats o per contrast, que hi hagi un pols teatral potent, perquè en una cantata tot és litúrgia, no hi ha moviment ni representació, a diferència de l'òpera. En termes musicals, la meua composició segueix uns codis d'època, hi ha un caràcter historicista. Vull dir que jo he fet la composició ara i aquí i l'he feta a la manera d'ara i d'aquí, però amb una complicitat amb el passat". Aquest "pols teatral" que el compositor cercava s'aconsegueix segons Frontera especialment quan "el velí, el rei moro, canta el plany per la destrucció de l'illa em sembla un gran moment de la història de la

³¹ Guillem Frontera, *Tyrannosaurus* (Barcelona: Club Editor, 2020; org. 1977), 81, 83, 55-56.

³² Com a nota curiosa, el grup musical Alanaire ha reconegut que es va inspirar pel triar el seu nom en el poble fictici Alenària de Frontera a *La mort i la pluja*.

<https://www.enderrock.cat/noticia/22362/carta-presentacio-alanaire&whatsapp=1>.

música del nostre país”³³. La destrucció de l’illa sigui pels cristians conqueridors (a la *Cantata*) o pel turisme (a gairebé totes les novel·les) és una constant en l’obra de Frontera.

El 2009 Frontera i Parera Fons van concebre una altra col·laboració, *Correntia*.³⁴ Es tracta d’un poema de caràcter nostàlgic evocant l’absència d’una persona estimada i entrelaçant imatges de Ramon Llull (“correntia del món”) i Cesare Pavese (“vindrà la mort i tindrà els teus ulls”). *Correntia* es va estrenar a Nova York el 2009 en un programa dedicat íntegrament a l’obra de Parera Fons. Escrita per a recitador (a Nova York va ser el mateix Frontera), soprano, violí i piano, l’obra revela un Parera Fons més experimental que habitualment. Es podria descriure com un monodrama, una petita òpera amb un sol narrador, el qual a vegades agafa la veu del recitador i a vegades de la cantant. Dins aquest llenguatge musical innovador, el piano estableix unes figuracions *ostinati* (basades en la repetició de petits motius melòdics) i que podrien traduir-se com a pensaments negatius obsessius reflectint el contingut del poema. La soprano a vegades canta i a altres entona una mena de gemec o *Sprechstimme* schoenbergià subratllant aquest aspecte emboirat i centreeuropeu de la Segona Escola de Viena. El resultat, d’una bellesa enorme, és una composició més d’acord amb una estètica *Mittleuropa* experimental que mediterrània i, per tant, suposa una excepció en l’obra de Parera Fons.

La col·laboració entre Frontera i Parera Fons va continuar amb un projecte de vuit cançons, *Llums de tardor* per a l’Orquestra Simfònica de les Illes Balears. Al final van ser just set poemes (“Als déus”, “Darrera verema”, “Exili”, “Estel fugaç”, “Fruit madur”, “La ruta dels freus” i “Port de Klaipéda”) per a veu i piano³⁵. El projecte, tot i que havia començat al voltant del 2011, no va materialitzar-se fins més endavant en l’àlbum *Vent de tardor* (2015) amb Joan Pons, baríton, i Joana Pons, piano, que a més dels poemes de Frontera incorporava també el poema en tres parts *Tríptic del vent* de Ponç Pons. Segons Frontera, els poemes posseeixen un “to elegíac” i sens dubte són “cançons de tardor, una estació que correspon a l’edat dels dos”. Parera descriu la música explicant que les “cançons tenen uns mateixos codis musicals, algunes són més heroïques i altres més intimistes, amb contrastos entre una i altra, però amb afinitats tonals”³⁶.

Aquestes cançons revelen un món ple d’afinitats entre els dos artistes. Frontera, literàriament, i Parera Fons, musicalment, han investit la seva llarga carrera artística des d’un posicionament similar: ni l’escriptor ni el músic són en general experimentalistes (hi ha excepcions, clar); tots dos cerquen una expressió directa i no-hermètica dels sentiments. La poesia de Frontera és intel·ligible, de la mateixa manera que la música de Parera Fons se situa en un espai tradicional. Les

³³ Pons, “Diàleg entre lletra i música”.

³⁴ El poema en la seva forma original està transcrit a l’ANNEX 2: Poemes de Guillem Frontera.

³⁵ Vegeu l’ANNEX 2.

³⁶ Carles Domènec, “Parera Fons posa música a les lletres de Guillem Frontera”, *Diari de Balears*, 23/VIII/2011.

partitures de Parera Fons es mouen sempre dins els confins de la tonalitat, utilitza instruments convencionals (la veu, el piano, l'orquestra simfònica; i no hi ha cap manipulació electrònica) i en algunes ocasions incorpora ecos dels sons de la música tradicional mallorquina que són tractats molt lliurement, no mai com cites etnogràfiques.

Un bon exemple d'aquest tractament és “Darrera verema”. A pesar de ser essencialment un *Lied*, és a dir una cançó de concert en la tradició de Schubert, desplega subtilment algunes al·lusions a la pagesia i les seves tasques, però de forma molt estilitzada comparant el fi de la verema al fi d'un amor. La música també projecta idealitzats els sons de les feines del camp. Les harmonies de quarta (que a vegades es descriuen com a “buides”) evoquen els instruments “primitius” del pagès o la seva manca de formació de conservatori amb estudis d'harmonia que desaconsellen efectivament les “quartes”. S'insinuen també tritons, un altre interval prohibit per elemental i tel·lúric en els manuals d'harmonia convencionals (a part de ser l'interval del dimoni). El piano imita instruments amb bordó, potser un sac de gemecs, una xeremia esquerpa i guerrera o una viola de roda (o samfoina). El tractament musical és estròfic i, per tant, repetitiu, com ho sol ser la música de tradició oral pagesa. L'acompanyament és molt vertical amb acords paral·lels, modals i impressionistes. I tot es desplega en un compàs ternari, l'un-dos-tres, un-dos-tres, un-dos-tres, de totes les músiques ibèriques d'arrel, sigui *jota* o sigui *copeo*. En resum: dins una tradició *liderística* o de cançó de concert, Parera Fons incorpora molt idealitzats elements etnogràfics de música de tradició oral popular que reflecteix les tasques pageses, en general, i la “verema” del poema, en particular.

Antoni Parera Fons, *Darrera verema* (2015) manuscrit autògraf del compositor

Frontera i Parera Fons, sempre còmplices, han ideat altres projectes que no s'han arribat a materialitzar, com per exemple, segons explicava el compositor, “un altre disc de poemes i també una òpera a partir de *La galera siciliana* l'obra de teatre d'en Guillem en què explica la relació entre Ramon Llull i el seu esclau moro”.³⁷ Altres músics, ja per acabar aquesta secció, que han musicat poemes de Frontera

³⁷ Pons, “Diàleg entre lletra i música”.

són Antoni Alomar i Victori Planells, però la seva col·laboració no ha tingut les dimensions de la seva entesa amb Parera Fons.

V – GESTIÓ I RELIGIÓ

Un aspecte molt important en la vida de Frontera, en tot cas, ha estat la seva dedicació a la gestió musical, materialitzada, sobretot en la Setmana Europea de Música Religiosa i alguns concerts organitzats per la Fundació 21. Val a dir que Frontera sempre ha tingut una gran predisposició per a la música sacra. A moltes de les seves novel·les la música sacra funciona d'eix fonamental en l'estructura de l'obra. El novel·lista ha dit que ell va cantar com a tiple a l'Schola Cantorum del seminari de La Porciúncula –una experiència que surt reflectida a *Tyrannosaurus* amb un assaig musical d'una obra de Victoria– i també ha expressat en diverses ocasions que alguns dels seus compositors predilectes clàssics del nostre temps són d'Arvo Pärt, Henryk Górecki i Zbigniew Preisner, músics que són obertament catòlics (o religiosos), i si bé Preisner no sol manifestar públicament la seva fe, és autor d'un auster i emotiu *Requiem for My Friend*.

Frontera ha expressat també la seva gran predilecció pel “Pié Jesu” del *Requiem* de Fauré. A pesar que a vegades s'interpreta per una soprano (és a dir una persona adulta), el “Pié jesú” s'ha de cantar amb un nen tiple com el Frontera del seminari i el protagonista de *Tyrannosaurus*, ambdós tiples a les seves reals i fictícies Scholae Cantorum. La veu “blanca”, com sol anomenar-se, d'un fil sonor fi i extremadament vulnerable que a qualsevol moment es pot esquarterar, reforça la idea de la innocència i de la puresa sexual que pot ser violada, com ho és de forma alarmant el *puer cantor* a la novel·la de Frontera. Les veus blanques llancen una xarxa de referents increïblement rica, però que cal negociar amb objectivitat. Per què ens atreuen tant? Quina és la font de la seva bellesa? La recent moda entre els melòmans pels contratenors, falsetistes i *male sopranos* no fa més que recalcar la problemàtica ideològica i cultural de les veus blanques. La veu blanca es relaciona, efectivament, amb la veu infantil, però també amb els *castrati* i els rols transvestits en moltes òperes, a més de l'aberrant proscripció de les dones en els cors, i tantes alarmants normes que voldríem pensar que són del passat.

En tot cas, per al novel·lista l'experiència musical en moltes ocasions està relacionada amb una vivència religiosa. La gran revelació sobre el misteri de la música –la seva ontologia–, per exemple, li succeeix a un *alter ego* del novel·lista escoltant cant gregorià com es narra a “Trobadà al Vaticà”. Cal matisar, en tot cas, aquesta predisposició de Frontera cap a la música religiosa, tant en el seu gust personal com en el seu paper de comissari de concerts. Per exemple, la cantata de J. S. Bach *Schafe können sicher weiden*, BWV 208 (Frontera recomana l'arranjament interpretat pel pianista Leon Fleisher) és una obra generalment classificada com a “cantata profana”, però desplega un humanisme cristià típic del laïcisme de la il·lustració europea. La religiositat de Frontera i la predilecció dels personatges de l'autor, possiblement s'acosta més a aquest humanisme setcentista (ordre, civilització, cultura i laïcisme), que a les ortodòxies del catolicisme. El text

de la cantata *Schafe können sicher weiden* expressa tots aquests valors i diu en part:

*Les ovelles poden pasturar amb seguretat
Allà on un bon pastor vigila.
On els governants governen bé
Es pot viure amb tranquil·litat i pau
I tot això fa feliços els països.*

A vegades, emperò, Frontera es permet ser irònic i fins i tot irreverent amb la música sacra. Sobre l'”Incarnatus est” de la *Missa en do menor*, K. 427 de Mozart, Frontera emocionat es permet la, diguem-li, transgressió de comparar la part melismàtica (amb moltes “aaaaaa”) que se sent, més o menys, dos minuts i mig després del començament de la peça (quan la cantant diu “faaaaaaaaaactus”), a un orgasme i, per tant, especulant si Mozart creia en l'encarnació miraculosa o si més bé va ser carnal, com ho sol ser la dels humans. La intuïció no és debades perquè Mozart, efectivament desplega el melisma (les “aaaas”) sobre el mot “factus”, és a dir la conclusió –i la part més important– de la idea del text (fer-se home), però també el final i clímax de la frase del text, com el repòs que ve després de la culminació de l'acte sexual.

Sigui com sigui, aquest interès personal en la música religiosa ha marcat en Frontera la seva programació, diguem-n'hi, el seu comissariat musical. Es podria dir que la Setmana Europea de Música Religiosa li va servir a Frontera per escoltar obres que no es podien sentir a enlloc més i el festival va presentar moltes estrenes absolutes i altres estrenes a les Balears.³⁸ Un dels trets de la Setmana és que va ser ecumènica en el sentit que hi va haver un gran interès per presentar tradicions musicals religioses menys conegudes a les Balears i va incloure moltes religions a pesar que en diverses edicions es va fer a l'Església de Sant Gaietà de Palma, un temple catòlic.

Frontera va aprofitar per encarregar obres a col·laboradors que ja coneixia. Parera Fons, en una edició, va presentar el seu cicle de cançons *Les trente-trois noms de Dieu* (2007) amb text de Marguerite Yourcenar. En una edició posterior, Frontera li va encarregar a Parera Fons que posés música a *Quatre poemes de Setmana Santa* de Blai Bonet (escrits originalment el 1950). Un altre compositor del país que va rebre un encàrrec el 2010 va ser Pau Frau, *Poemes bíblics: Resfa i Henoc* de Joan Alcover. Alguns col·laboradors del país en el festival van ser el pianista Andreu Riera, Joan Company i els membres de la Coral Universitat de les Illes Balears, així com Maria del Mar Bonet.

Però a més d'aquests col·laboradors, la Setmana va presentar una gran majoria d'intèrprets i obres de gran prestigi a l'estranger, com *Berliner Messe* (Missa de Berlin) del compositor d'Estònia Arvo Pärt. Frontera, clarament, va idear el festival, a més de pel seu interès per la música sacra perquè considerava que “era important fer un festival d'aquesta naturalesa per contestar una mica aquesta

³⁸ Vegeu ANNEX 3: Selecció de la Programació de la Setmana Europea de Música Religiosa.

tendència a considerar que Mallorca són només xifres de visitants i de despeses. Si aquell era el missatge predominant dins la societat, s’havien de posar murs de contenció que questionassin aquella suposada veritat absoluta.”³⁹ Com a gestor, com a escriptor i com a persona, sembla que la idea predominant és la música com a “mur de contenció”, un refugi, un recer espiritual en contra de la vulgaritat i comercialització del món.

VI – PRIVILEGIS

La música, per tant, a les primeres novel·les és un signe de cosmopolitisme refinat i desitjable (al contrari de la modernitat vulgar del turisme de masses). A les novel·les més madures, Frontera presenta la música com a un recer espiritual, una barrera contra l’especulació immobiliària absurda, el turisme de masses i la vulgarització del gust que tot això suposa. Tant en les seves recomanacions espontànies de YouTube com en la seva gestió com a organitzador de la Setmana Europea de Música Religiosa (la qual podria considerar-se una recomanació musical premeditada), per a Frontera el denominador comú, en tot cas, és el desgavell que provoca el turisme de masses, la cobdícia humana, la febre d’or i contra tot això, com a antidots d’aquesta lletjor incommensurable i immensa el privilegi de llegir, escriure i sobretot escoltar, escoltar atentament.

³⁹ Pons, *Guillem Frontera*, 236.

ANNEX 1

Guillem's Playlist (alphabetically)

- *Amara terra mia*: Domenico Modugno
- *Canción mixteca*: José López Alavez (Harry Dean Stanton)
- *Cantique de Jean Racine*: Gabriel Fauré (Les siècles / François Xavier Roth)
- *Danzón núm. 2*: Arturo Márquez (L'Orchestre de Paris / Alondra de la Parra)
- *Goûtons un doux repos*: Anònim/Michel Lambert (Marie-Claude Chappuis / Luca Pianca)
- *Heute Nacht oder nie*: Mischa Spoliansky (Max Raabe / Palast Orchester)
- *Il carnevale di Venezia*: Gioachino Rossini (SWR Vokalensemble Stuttgart)
- *Incarnatus est* (Missa en do menor, K. 427): W. A. Mozart (Diana Damrau o Arleen Auger)
- *L'art de la fuga / Sonata per a violí i piano*: J. S. Bach (Glenn Gould / Yehudi Menuhin)
- *Laudate Dominum* (Vesperae Solennes de Confessore, K.339): W. A. Mozart, (Nicoletta Panni)
- *Light Sorrows*: Giya Kancheli (Tbilisi Symphony Orchestra)
- *Los ladrones*: Tata Cedrón
- *Malaika*: Adam Salim (Harry Belafonte & Miriam Makeba)
- *Marie Theres'! Hab' mir's gelobt, Ihn lieb zu haben* (Der Rosenkavalier, op. 59, TrV 227, III acte): Richard Strauss (K. Battle, F. von Stade, R. Fleming)
- *My Way*: Claude François and Jacques Revaux (Elena Romanova)
- *Now, O Now*: John Dowland (Les cendars chantants / Jacob Heringman)
- *Oblivion*: Astor Piazzola (Guitar Dreams / Nadia Kossinskaja)
- *Quartetto pastorale*: Gioachino Rossini (SWR Vokalensemble Stuttgart)
- *Romanian Rhapsody No. 1*: George Enescu (London Symphony Orchestra)
- *Schafe können sicher weiden*, BWV 208: J. S. Bach (Leon Fleisher)
- *Sinfonia Pastoral*: L. v. Beethoven / Franz Liszt (Glenn Gould)
- *Sinò me moro*: Gabriella Ferri
- *String Quartet n°5 op. 27*: Mieczysław Weinberg
- *Suite V en mi menor* (Pièces en trio): Marin Marais (Ricercar Consort)
- *Sumerian Drinking Song* Anònim (L. Govier. / A. Kilmer)
- *Symphony No.3, Op.36, "Symphony of sorrowful songs"*: Henryk Gorecki (David Zinman, Dawn Upshaw, The London Sinfonietta)
- *The First Time Ever I Saw Your Face*: Ewan MacColl (Roberta Flack)
- *To Vals Tou Gamou* (O Melissokomos): Eleni Karaindrou (Orhistra)
- *What A Difference A Day Made* (Bewitched): Maria Grever (Eddie Higgins Trio)
- *XXI Symfonia op. 152 "Kadis"*: Mieczysław Weinberg (Orkiestra Filharmonii Narodowej / Jacek Kasprzyk / Magdalena Molendowska)

ANNEX 2: Poemes de Guillem Frontera**Lionel Hampton**

D'una nit antiga i sagnant
 d'un crit llunyà d'un foc, d'un dolor
 esculpit en metalls de dura extracció,
 Lionel Hampton has arribat per fer avui
 d'aquesta nit el gran migdia.
 No sabem quin sol ha colrat la teva pell
 però tu ens has contat la història del teu gemec
 de la teva raça. I el miracle s'ha escampat,
 ha amarat el temps i la resta a l'aire
 talment el crit del teu poble perseguit.
 King Lionel Hampton,
 l'eternitat és cada instant
 cada crit es fa de pedra, cada alè
 són mil anys de vida i calfreds,
 cada mà oberta
 és un nou signe. Cada cop,
 un pou ardent, un mirall romput
 en trossos d'odi i d'amor t'hi fan el jazz.
 Quina és la pedra, quina és la nit?
 D'on et ve el crit, la mort d'on és?
 Lionel Hampton, el misteri
 es desxifra i es dibuixa en el teu jazz

Correntia

La teva absència ha devastat la tarda de diumenge,
 i el cor, exhaust, en transita els camins cap a la posta.
 El cor, enyoradís, hi posa fites amb el seu
 batec, com a clapes de llum que em duren a l'encontre
 del mar color del vi, del mar, correntia del món.

Vindrà la nit i tindrà els teus ulls, tindrà el teu misteri
 -la teva cabellera, les valls de la teva pell,
 que em tremola a la memòria. Vindrà la nit, tindrà
 els teus ulls i el perfum del teu silenci si et mirava

en la quieta penombra de l'amor. Vindrà la nit:
 vessarà en els teus ulls un eixam d'estrelles, la llum
 que parpelleja en la remor dels cossos encalmats

davant la mar. A plom caurà la foscúria del món
 en el meu cor exhaust, el cor enyoradís, el cor
 de la tarda de diumenge sense tu –i amb el mar,

el mar, el mar, correntia del món.
Llums de tardor

Als déus

Als déus demano anys i vida
per llegir els antics poetes,
car els seus versos parlen de tu.
les seves paraules són la teva llum.
Parlen de tu, parlen de tu
com jamai podré parlar-ne, car la passió
m'asseca els mots als llavis.

Cercaré el teu somriure
en els versos dels poetes antics,
la teva llum, la tempesta,
l'angoixa i la calma.

Però mai no sabré on s'amaga
L'espaiosa saviesa dels antics,
la gràcia de pressentir-te
per dir-me el teu misteri,
la teva llum i la calma.

Darrera verema

El teu silenci em diu que la verema
S'ha acabat, que el raïm ja és en el cub,
mentre els pàmpols groguegen a la vinya;
que no prendré en la teva copa el vi
que antany tastàvem junts.
Adéu, estels
de la verema, estels fugaços fóreu,
que heu portat, de camí cap a la fosca,
al meu cor la llum darrera.
Adéu, estels.
Amb quina llum festejareu
el vi novell i les noves cançons
que ompliran la seva copa? Passà
la meva hora, i el goig uns altres llavis
ja ha cercat: car ella no beu el vi
amb qui grogueja quan cauen els pàmpols.

Estel fugaç

Pensava, cec, que amb la mà,
com qui a la boca es du un murtó
de la garriga,
podria collir les roses i escoltar la remor

del seu cor.
Fins que m'ha dit que tan sols
hi havia estat convidat,
com de passada.

Adéu, estel que ens protegies,
apagat estel cruel que, tan submís
al seu cor, t'has deixat entelar.
No tornis a brillar per ningú més,
car els amants no volen una llum
com un miratge tèrbol
que asseca l'esperança.

Estel fugaç que em menares al seu regne,
si tornes a brillar sia per mi,
que em mor per seguir la teva estela
encara que m'extraviïs pels segles
dels segles.

Exili

La meva pàtria
eren les nostres paraules.
L'amor és una arquitectura
de mots.
Per tu buidats,
L'exili és l'únic camí.

I ara, què en faré dels nostres mots,
d'aquesta amarga herència trencadissa
de l'amor?
No hi ha lloc
en la meva vida per guardar-los,
i el seu pes em doblega
davant l'horitzó.

Fruit madur

Hi ha en els teus ulls
llum de plata vella
que em diu que al teu cor
maduren els fruits
que antany eren flors.

Exhala una aroma
de fèrtil silenci
el teu cos de blat,
que en perfumaria

les hores i els dies.

Ja que d'altri foren
les flors d'antany, fresques;
les olors dels fruits
madurs et demano
per viure i morir.

La ruta dels freus

També hi va haver dies de polsim daurat,
horabaixes escrits amb gemecs i amb la sang
huracanada – aquells silencis de respirar calmat.
El cor va bombejar tanta sang a l'esperança,
extenuat, el cor xop, retut d'amor.
De paraules com perles de pluja en teníem
un cofre a caramull,
de safirs que eren besades n'omplírem joiells.
Viatjaríem amb els núvols nòmades
cap a matins que omplirien la mar d'illes
i campanes.

Tot

–l'exploració dels batecs,
la trobada dels cossos en un cos ni teu ni meu,
cornalons del temps
estotjats en la teva, en la meva pell,
el clarobscur de tants de sols
i tantes llàgrimes; i la pell fuetejada
per llampecs de futur a tocar de mà-:
tota la nostra vida, en fi, la vida,
anava a les bodegues del vaixell que has menat
per una mar picada, en la ruta dels freus,
on naufraguen els amors que no saberen
trobar refugi en aquell port on reposa,
assossegada i sàvia,
la memòria dels amants.

Port de Klaipéda

Les tardes d'hivern en el port de Klaipéda
els mercants remuguen sota un cel ben xop,
la pluja arrossega el rovell i el silenci
des de les teulades, pels molls, cap al mar.

Les tardes d'hivern en el port de Klaipéda
ploren les sirenes, quasi sense alè,
amb llàgrimes negres, pels mariners morts
en els mars glaçats, en l'oblit i la fosca.

Jo penso en les tardes d'hivern a Klaipéda,
la pluja, els mercants, les sirenes i els morts;
i recordo el rovell.

També penso en ella,
com penso en els naufrags del mar i l'amor

que el seu cor agombola en una taverna,
amb un vas de vodka i una cançó trista.
Si el seu cor s'atura es faran nit per sempre
les tardes d'hivern en el port de Klaipéda.

Si passares d'hivern pel port de Klaipéda,
Conta'm si hi remuguen vaixells rovellats,
si als molls hi ha tavernes amb dones que escolten
els naufrags d'amor que no han gosat mai
anar a Klaipéda una tarda d'hivern.

ANNEX 3

ANNEX 3: Selecció de la Programació de la Setmana Europea de Música Religiosa a Mallorca

2000 - Setmana I - Sa Mònica – Sant Llorenç

Cantatas – J. S. Bach (New London Concert)

Simfonia núm. 49 “La Passione” - Franz J. Haydn (Simfònica de les Illes Balears / Salvador Brotons)

Missa solemne de Santa Cecília – Charles Gounod. (Simfònica de les Illes Balears / Salvador Brotons)

2001 - Setmana II - Sa Mònica – Sant Llorenç

Jordi Savall amb Capella Reial de Catalunya

Lege Artis Chamber Choir de Rússia

Cántico espiritual - Amancio Prada / Juan de la Cruz

2004 - Setmana V - Sa Mònica – Sant Llorenç -

Obres de Bach, Häendel, Corelli i Locatelli (Orquestra Barroca de Mallorca / Barry Sargent / Lola Casariego)

Composicions d'Stephan Micus

The Souls of Things - Thomasz Stanko

2006 – Setmana VII - Sa Mònica – Sant Llorenç

Amic, amat (Maria del Mar Bonet)

La Sibil·la (Maria del Mar Bonet)

2007 – Setmana VIII - Sa Mònica – Sant Llorenç

Música bizantina (Amalia Goje / Coro Armonia)

2009 - Setmana X - Sa Mònica – Sant Llorenç -

Llibre Vermell de Montserrat -Capella de Ministrers / Carles Magraner,

2010 - Setmana XI, – Sant Gaietà (Missioners dels Sagrats Cors) - Palma

Poemes bíblics: Resfa i Henoc - Pau Frau / Joan Alcover (Coral Universitat de les Illes Balears, Joan Company)

Cuarteto de Ureña - Mohamed Serghini el Arabí,

2011 - Setmana XII, Sant Gaietà (Missioners dels Sagrats Cors) - Palma

Mentum - Antoni Parera Fons (Andreu Riera).

Quatre poemes de Setmana Santa - Antoni Parera Fons / Blai Bonet.

ANNEX IV

Novel·les i articles de Guillem Frontera que es comenten en aquest assaig

Novel·les:

1968 - *Els carnissers* (Barcelona: Club Editor, org. 1968, rev. 2016, ed. digital 2020)

1970 - *Rere els turons del record* (Barcelona: Edicions 62, 1970)

1977 - *Tyrannosaurus* (Barcelona: Club Editor, 2020; org. 1977)

1980 - *La ruta dels cangurs* (Barcelona: Laia, 1980)

2008 - *La mort i la pluja* (Barcelona: Proa, 2008)

2015 - *Sicília sense morts* (Barcelona: Club Editor, 2015)

2019 - *La vida dels cossos* (Barcelona: Proa, 2019)

Articles:

1966 - “Els cabells llargs”, *Última Hora*, 23/VII/1966

1999 - “A reveure, Monsieur Fauré”, *Diari de Balears*, 25/V/1999

2002 - “Hampton”, *Diari de Balears*, 4/IX/2002.

2006 - “Un lloc sense fites”, *Diari de Balears*, 26/XII/2006

2014 - “Notes per esbossar un país”, *Ara*, 7/01/2014

Bibliografia

Arnau i Segarra, Pilar. “Desaïllaments illencs? La narrativa balear contemporània i la tematització de la insularitat”. *(Des)aïllats : narrativa contemporània i insularitat a les Illes Balears*. Editat per Margalida Pons i Catalina Sureda Vallespir (Barcelona/Palma: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitat de Les Illes Balears, 2004).

- Barceló Pinya, Xavier. “Alterització de l’Espai en la Novel·la Mallorquina Contemporània”, *Catalan Review* 24/1 (2010): 290.
- Bennàssar, Sebastià. “Palma, sota la mirada àcida del mestre Guillem Frontera”, *Vilaweb.cat*, 13/XI/2021.
- Borràs Llinàs, Catalina. *Escriptures còmplices: la petja intertextual en l’obra novel·lística dels autors de la Generació del 70 a Mallorca* (Barcelona/Palma: Publicacions de l’Abadia de Montserrat / Universitat de Les Illes Balears, 2012).
- Canyelles, Bartomeu. “Nous estils musicals i canvis socials a Mallorca (1960-1975)”. Tesi doctoral. Universitat de les Illes Balears, 2012.
- Davidson, Robert A. *Jazz Age Barcelona* (Toronto: University of Toronto Press, 2009).
- Domènec, Carles. “Parera Fons posa música a les lletres de Guillem Frontera”, *Diari de Balears*, 23/VIII/2011.
- Pons, Pere Antoni. *Arabalears*, “Diàleg entre lletra i música” [entrevista a G. Frontera i Antoni Parera Fons], 1/XII/2018.
- . *Guillem Frontera: paisatge canviant amb figura inquieta*. Palma: Leonard Muntaner Editor, 2017.
- Vicens, Francesc. “La recepció del jazz en Mallorca: 1964-1969”, *Jazz-hitz* 1 (2018): 95-106.
- . *Paradise of Love o L’illa Imaginada*. Palma: Edicions Documenta Balear.

Una composición musical a partir de una improvisación: Fundamentación hermenéutica- Experiencia heurística de creación

Ricardo Mandolini

Compositor
Profesor emérito de l'Universidad de Lille, France
ricardo.mandolini@club-internet.fr

Recibido: 22/05/2022/**Aceptado:** 18/06/2022

Resumen. *Una composición musical a través de la improvisación. Fundamentación hermenéutica – Experiencia heurística de la creación*, es un artículo experimental nacido de una realización musical pedagógica desarrollada en 1986 en el curso de Creación Musical de Ricardo Mandolini, en la licenciatura del Departamento de Estudios Musicales de la Universidad de Lille III, Francia.

Con el nacimiento de la disciplina musicológica Heurística Musical, parte de la formación du Master del CEAC (Centre de Recherches des Arts Contemporains) de la Universidad de Lille, el modelo de esta experiencia fue reflexionado e interpretado a la luz de diversas contribuciones teóricas de filósofos y psicólogos. Estas reflexiones constituyen la primera parte del artículo; los escritos de Baumgarten, Winnicott, Straus, Ehrenzweig, Adorno y Morin son presentados aquí, sin respetar un orden cronológico sino su pertinencia gradualmente creciente para cernir el sujeto.

La exégesis e interpretación de los textos abre camino a la segunda parte del trabajo, que contiene el “libro de bitácora” de una experiencia de creación. De ella el lector será testigo desde su nacimiento hasta su culminación. Se trata de una improvisación vocal que se desarrolla y se transforma en una composición musical. El instrumento metodológico utilizado aquí es una semiología evolutiva que nace y se desarrolla con la música, permitiendo realizar una tomografía, instante por instante, del camino recorrido.

El propósito principal de este artículo es demostrar la manera compleja como la teoría y la práctica interactúan en un proceso de creación.

Palabras clave. Estética, Psicología, Heurística, Complejidad, Creación musical.

A musical composition from an improvisation: Hermeneutical Foundation- Heuristic experience of creation

Abstract. *A musical composition through improvisation. Hermeneutic foundation – Heuristic experience of creation*, is an experimental article born from a pedagogical musical realization performed in 1986 at Ricardo Mandolini's

course of Musical Creation, at the Degree of the Department of Musical Studies of the University of Lille III, France.

With the emergence of the musicological discipline Musical Heuristics in 2010 as part of the Master's curriculum of CEAC (Centre de Recherches des Arts Contemporains) of the University of Lille, the model of this experience was discussed, analysed and interpreted in the lights of various theoretical contributions of philosophers and psychologists. These reflections constitute the first part of the article; the writings of Baumgarten, Winnicott, Straus, Ehrenzweig, Adorno and Morin are presented here, without respecting a chronological order but their gradually increasing accuracy to sift the subject.

The exegesis and interpretation of the texts opens the way to the second part of the work, which contains the "logbook" of the creative experience. The reader will witness it from its birth to its culmination. It is a vocal improvisation that develops and transforms into a musical composition. The methodological instrument used here is an evolutionary semiology that is born and develops gradually with the music, allowing a sort of tomography, instant by instant, of the path followed.

The main purpose of this article is to demonstrate the complex way in which theory and practice interact in a process of creation.

Keywords. Aesthetics, Psychology, Heuristics, Complexity, Musical creation.

Tomando como base una experiencia de creación realizada en 1986 por los estudiantes de la Licenciatura (DEUG II) del Departamento de Estudios Musicales (DEM) de la Universidad Lille III, este trabajo analiza un corpus de lecturas que permiten una reinterpretación de dicha experiencia, articulando los textos como elucidación teórica de los diferentes momentos de la realización musical. Estos textos no respetan una cronología, sino que ciernen progresivamente, de general a particular, el sujeto de referencia.

El artículo resulta ser una contribución al ideal de realizar un puente indispensable entre teoría y práctica, tan necesario en el arte como en la filosofía y la ciencia. Consta de dos partes metodológicamente diferentes: **la fundamentación hermenéutica** y **la experiencia heurística de creación**.

La fundamentación hermenéutica comienza explorando el *inteligible confuso* y el *heterocosmismo* de Alexander Baumgarten, dos conceptos claves para establecer el sentido de la obra artística en general. Es en la comprensión de la confusión propia del arte en estado naciente que la obra podrá finalmente independizarse de la lógica como referencia, dando lugar así a nuevos mundos creados por el artista donde lo verosímil puede suplantar a lo verdadero.

Del psicólogo inglés Donald Winnicott utilizaremos la *teoría del objeto transicional*, partiendo de la hipótesis que dicho soporte propio del niño es comparable al fenómeno artístico en gestación. Enunciamos aquí la hipótesis por la cual el objeto transicional puede considerarse el basamento epistemológico de todos los procesos creativos.

Analizaremos seguidamente el pensamiento de Irwin Straus, que funda una estética no especulativa enraizada en el movimiento corporal. Esto resulta de gran importancia para entender la manifestación corpórea de la improvisación. Es a partir de esta relación profunda con el movimiento que Straus establece la diferencia entre *el sentir*, donde todo el cuerpo participa, y *el conocer*, adonde la totalidad corporal es reducida a un órgano perceptivo; la totalidad corporal se ve virtualizada o puesta entre paréntesis por el pensamiento conceptual y el lenguaje. Straus elabora su estética a partir de esta diferencia ontológica *Pathos/Gnosos*, presentada por el autor como irreductible. Pero esta irreductibilidad no puede existir en la práctica artística; como bien lo sabe el creador a través de la experiencia en su trabajo cotidiano, tanto el sentir como el conocer deben ser aplicados a la hora de la realización creativa.

Parafraseando a Manuel de Falla: “el arte nace en el corazón, pero debe pasar necesariamente por la cabeza para concretizarse”. Es decir, que un pasaje debe operarse entre categorías ontológicamente distintas para que la obra pueda ver la luz. Este es el punto de partida de Anton Ehrenzweig, para quien el arte es un conflicto, una contradicción no resuelta entre las visiones sincrética y analítica del creador. Este modelo pone en evidencia una ruptura ontológica entre dos aspectos del yo creativo, una dicotomía de categorías en pugna sin la cual la creación no podría realizarse.

Esta también es la postura de Theodor Adorno, para quien la confrontación del arte se produce entre un material musical que nos permitiremos llamar *neutro*, aquél que preexiste al compositor y que constituye su bagaje histórico y cultural, y un material musical *polarizado*, producto de su elección y selección personal. Resultado de esta confrontación es lo que Adorno llama el *progreso del material*. Pero para que la polarización del material se produzca, es preciso que surja una intuición global de la forma que permita darle una dirección al trabajo. Aparece aquí el concepto de *contenido de verdad* de Adorno, el horizonte ficcional hacia el cual el material musical polarizado se dirige.

La primera parte del artículo concluye con un análisis de la filosofía de la complejidad de Edgar Morin, cuyos principios serán aplicados a elucidar los términos de la dicotomía partitura – obra. El pensamiento complejo sirve de síntesis respecto de la exégesis de textos realizada hasta aquí y, al mismo tiempo, de introducción a la práctica de la improvisación y de la composición.

En la *experiencia heurística de la creación*, la exploración de textos deja lugar a la descripción de la experiencia de creación a partir de la improvisación, que es la referencia que hemos tomado desde un principio. De hermenéutica, la metodología pasa a ser semiológica y heurística, elaborando así un “libro de

bitácora” que sigue paso a paso los diferentes momentos de un proceso de creación. Una notación evolutiva permite determinar a cada instante el grado de precisión de las ideas/imágenes/acciones, lo que va a permitir la realización de una composición musical a partir de la improvisación. En las diversas etapas de la composición se articulan las lecturas provenientes del nivel hermenéutico, herramientas que contribuyen a la elucidación de los momentos de realización creativa.

PRIMERA PARTE: FUNDAMENTACION HERMENEUTICA

I - Alexander Baumgarten: el artista creador de mundos

Debemos a Alexander Gottlieb Baumgarten la transformación del concepto de estética que, siguiendo la tradición filosófica griega, sólo se refería a la capacidad de percibir estímulos en proveniencia de los cinco sentidos. Es en el penúltimo párrafo de sus *Meditaciones filosóficas* de 1735¹ que esta nueva acepción del término aparece, para ser desarrollado en su obra *Aesthetica* de 1750. La estética se convierte en la *ciencia del gusto*, que debe ser educado, expandido y optimizado para permitir el descubrimiento de la Belleza. Siguiendo a Aristóteles, Baumgarten le confiere a la estética las características de una *techné* más que de un conocimiento teórico. Esta disciplina resulta ser una propuesta a la acción y a la realización a través del ejercicio permanente del gusto; por esa razón, el primer capítulo de la *Aesthetica* lleva por subtítulo “Heurística”.

El conocimiento que surge de la Belleza no es un conocimiento que origine conceptos o definiciones, es un *conocimiento sensible*, análogo al conocimiento racional o inteligible pero cualitativamente diferente. Así, aunque Baumgarten sigue aceptando la definición de Leibniz y de Wolff de lo sensible como *confuso inteligible*, se diferencia de sus ilustres predecesores dado que ve una diferencia cualitativa y radical entre lo inteligible y lo sensible, en el mismo lugar en que sus maestros sólo consideraban una diferencia de grado. Esta diferencia radical es el basamento conceptual de las *Meditaciones filosóficas*, donde Baumgarten distingue entre representaciones precisas y representaciones confusas; las primeras no son poéticas debido a su extremada concisión y diferenciación conceptual, mientras que para las segundas esta precisión no es lo que las constituye y no pertenece al orden de sus preocupaciones. De esta manera, Baumgarten infiere que sólo las representaciones confusas pueden ser poéticas.

Baumgarten reivindica así un dominio propio del conocimiento estético, que tiene sus propios criterios de excelencia y que desafía la hegemonía del conocimiento lógico, el único reconocido hasta ahora por la filosofía de la *Aufklärung*. La invención poética obedece, por lo tanto, a sus propias leyes, que no son las de la invención matemática.²

¹ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème (Meditaciones filosóficas en torno al poema)* traducción al francés, presentación y notas de Jean-Yves Pranchère (París: ediciones l'Herne, 1988).

² « Baumgarten revendique ainsi un domaine propre pour la connaissance esthétique, qui a ses propres critères d'excellence et qui remet en question l'hégémonie de la connaissance logique, seule reconnue jusque-là par la philosophie de l'*Aufklärung*. L'invention poétique obéit donc à

Los artistas realizan una actividad que está destinada a ser confusa, indeterminada por naturaleza. Lo que tienen, en relación con *en el momento de gestación* de su trabajo es, en la mayoría de los casos, una idea vaga, no articulada e imprecisa, pero lo suficientemente clara como para ser un punto de partida para el proyecto. Lo confuso de la actividad artística se produce por el hecho de estar ésta anclada en una experiencia singular, no en un concepto que la defina y la enmarque. Así, en el nivel cero de una creación, los artistas pueden imaginar globalmente cuál será el resultado de su trabajo, pero no pueden especificar los detalles de la construcción. Su visión es global, estadística si se quiere, permaneciendo difusa para la percepción de los detalles. Para el completo y detallado acabado de la obra, los artistas aún tienen que pasar por un proceso creativo. Por esta razón, el arte es una actividad esencialmente heurística, ya que la veracidad de sus propuestas se demuestra *a posteriori*, de manera pragmática, a través de su realización; las propuestas no pueden, por lo tanto, ser verdades previas a la aplicación. En el arte, lo único que cuenta es la realización. En cambio, el artesano, el fabricante, el ebanista, el cocinero, todos ellos parten de un concepto previo a la realización (un proyecto definido, un plan detallado, una receta...) en base al cual llevan a cabo su trabajo. Por el contrario, el artista parte de un proyecto en proceso de formación; por naturaleza, este proyecto no es ni verdadero ni falso, está sujeto a los cambios de la temporalidad, evoluciona sobre la marcha y se sitúa en relación con el presente en el ámbito de lo plausible, lo probable. Esta última afirmación legitima la presencia de la ficción en el arte.

Baumgarten ve al poeta, y *a fortiori* al artista, como un creador de mundos posibles:

[...] la verdad estética es por lo tanto plausible, no cierta (Estética, § 483, p. 184), su lógica es verosímil, no necesaria (Estética, § 485, p. 185). Pero en la medida en que obedece al principio de la invención, el universo del poeta difiere del nuestro, y su verdad es *heterocósmica*. Las invenciones poéticas son en efecto *invenciones heterocósmicas* (Estética, § 505 a 514, p. 214, nota 1), aunque restan siendo posibles – la incoherencia no es, según Baumgarten, poética –, circunstancia que distingue el universo heterocósmico del universo utópico (Meditaciones, § LII, p. 50 y Estética, § 530, p. 214, nota 1). [...] El heterocosmismo sustituye la ficción por la realidad; su conocimiento es estético y no lógico, por lo que entendemos que es posible llegar a la sensación (que no es la inteligencia clara y distinta) de lo irreal posible, liberando así esta facultad de su limitación empírica referida al mundo real solamente. El arte del poeta consiste, pues, en hacer visible un mundo ficcional que no existe en ninguna parte, en hacerlo perceptible y presente para nosotros, en hacer sensible lo virtual y sensible lo invisible.³

ses lois, qui ne sont pas celles de l'invention mathématique. »
Jacques Darriulat, « Baumgarten et la fondation de l'esthétique » (“Baumgarten y la fundación de la estética”), *Introduction à la philosophie esthétique*,
<http://www.jdarrulat.net/Introductionphiloesth/PhiloModerne/Baumgarten.html>
³ « [...] la vérité esthétique est donc vraisemblable, et non certaine (*Esthétique*, § 483, p. 184), sa logique est plausible, et non nécessaire (*Esthétique*, § 485, p. 185). Mais en tant qu'il obéit au

El heterocosmismo de Baumgarten hace del arte el reino específico de las ficciones, un dominio radicalmente heurístico.

[...] las verdades heterocósmicas son verdades estéticas, no más y no menos numerosas que las verdades que pueden ser percibidas por el análogo de la razón. Se cree que esta distinción es de Leibniz, pero es de Tíbulo, quien terminaba su largo relato de las andanzas de Ulises diciendo: "Y esto, o bien lo vimos en nuestra tierra (lo verdadero en el sentido más estricto), o la leyenda dio a estas andanzas un nuevo universo (lo verdadero desde un punto de vista heterocósmico)."⁴

El heterocosmismo de Baumgarten presupone, pues, la existencia de ficciones en el campo estético. Estas ficciones, como veremos inmediatamente, constituyen un cambio en la personalidad de los creadores a medida que se realiza su trabajo. La obra se convierte en una presencia distinta a la del artista, y en algún momento parece tomar el control de su propia realización.

En el gran arte, y es sólo en el gran arte de lo que estamos hablando aquí, el artista permanece, en relación con la obra, algo indiferente, casi como si fuera un pasaje para el nacimiento de la obra, que se aniquila en la creación.⁵

Las ficciones consisten en una apropiación psicológica en la que los límites entre el sujeto y el objeto no son claros. Desde este punto de vista, el niño y el creador parecen compartir una raíz común: este es el punto de vista de Donald Winnicott.

principe d'invention, l'univers du poète diffère du nôtre, et sa vérité est "hétérocosmique". Les "inventions poétiques" sont en effet des "inventions hétérocosmiques" (*Esthétique*, § 505 à 514, p. 214, note 1), tout en demeurant toutefois possibles (l'incohérent n'est pas, selon Baumgarten, poétique), ce qui distingue l'univers hétérocosmique de l'univers utopique (*Méditations*, § LII, p. 50 et *Esthétique*, § 530, p. 214, note 1). [...] L'hétérocosmisme substitue la fiction à la réalité ; sa connaissance n'en reste pas moins esthétique et non logique, par où l'on comprend qu'il nous est possible de parvenir à la sensation (qui n'est pas l'intelligence claire et distincte) de l'irréel possible, affranchissant ainsi cette faculté de sa limitation empirique au seul monde réel. L'art du poète consiste donc à nous rendre sensiblement présent un monde de fiction qui n'existe nulle part, à rendre sensible le virtuel et visible l'invisible».

Darriulat, «Baumgarten et la fondation de l'esthétique»...

⁴ « [...] les vérités heterocosmiques sont des vérités esthétiques, ni plus ni moins nombreuses que les vérités qui peuvent être perçues par l'analogie de la raison. On pense que cette distinction est de Leibniz, mais elle est de Tibulle qui avait fait un long récit des errances d'Ulysse se terminant ainsi : " Et cela, ou bien on l'a vu sur notre terre (c'est le vraie au sens le plus strict), ou bien la légende a donné à ces errances un nouvel univers (c'est le vraie d'un point de vue hétérocosmique) ».

Luc Ferry, traducción de los primeros párrafos de *Aesthetica* de Baumgarten, en *Homo aestheticus, L'invention du goût à l'age démocratique* (París: ediciones Grasset, 1998), 435.

⁵ « Dans le grand art, et c'est du grand art seulement qu'il est ici question, l'artiste reste, par rapport à l'œuvre, quelque chose d'indifférent, à peu près comme s'il était un passage pour la naissance de l'œuvre, qui s'anéantirait lui-même dans la création. »

Martin, Herdegger, «L'origine de l'œuvre d'art», in *Chemins qui ne mènent nulle part*, traducción al francés de Wolfgang Brockmeier, (París: Gallimard, 1962), 42, para la traducción francesa.

II- Donald Winnicott: la obra de arte como objeto transicional

Esta teoría, concebida a partir de una profusa experiencia clínica del psicólogo inglés, explica en un primer término los pasos evolutivos por los cuales el bebé abandona gradualmente la identidad con la madre, a la que siente como parte de él mismo. Ni exterior ni interior, el objeto transicional va a poder introducir una distancia gradual con la madre contribuyendo así a la formación de la personalidad del niño y del adolescente.

En un vuelco radical respecto a la teoría psicoanalítica clásica anterior, Winnicott postula una zona intermedia de experiencia, un espacio potencial, entre el mundo de la realidad externa compartida y el mundo interior personal. Es un espacio de ilusión en el que los objetos tienen tanto una existencia externa autónoma como una vida en el mundo interior del individuo.⁶

En un primer período, caracterizado por Winnicott como *omnipotencia subjetiva*, el bebé siente que todas sus necesidades y deseos serán satisfechos por la madre inmediatamente. El comportamiento de la madre limitará progresivamente este sentimiento; la *madre suficientemente buena* (*good enough mother*), incapaz de satisfacer todos los caprichos del niño, le ayudará inconscientemente a construir una vida psicológica adulta e independiente. Aquí se produce una transición gradual, partiendo de la fusión total del sujeto (el yo) con el mundo externo (la madre, el no-yo) hasta la perfecta separación y diferenciación entre ambos. En esta última fase del desarrollo, el yo y el no-yo vienen a constituir los niveles de realidad externa e interna del sujeto. Pero, para llegar a este estadio de diferenciación, el niño debe producir primero un espacio intermedio, el espacio transicional, donde confiere a los objetos sus propias proyecciones creando comportamientos que compensan los límites de su omnipotencia.

Esta área intermedia de la experiencia, que no se cuestiona si pertenece a la realidad externa o interna (compartida), constituye la mayor parte de la experiencia del niño pequeño. Subsistirá durante toda la vida, en el modo interno de experimentación que caracteriza las artes, la religión, la vida imaginaria y el trabajo científico creativo.⁷

De acuerdo con Winnicott, afirmamos que el proceso de individuación que experimentan los niños en sus primeros años de vida constituye la base epistemológica de todos los procesos creativos. Si estamos de acuerdo en que el

⁶ « Dans une rupture radicale avec la théorie psychanalytique classique antérieure, Winnicott postule une zone d'expérience intermédiaire, un espace potentiel, entre le monde de la réalité externe partagée et le monde intérieur personnel. C'est un espace d'illusion dans lequel les objets ont à la fois une existence extérieure autonome et une vie dans le monde intérieur de l'individu ». Patricia Townsend, *Creative States of Mind. Psychoanalysis and the artist's process* (London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2019), 9.

⁷ « Cette aire intermédiaire de l'expérience, qui n'est pas mise en question quant à son appartenance à la réalité extérieure ou intérieure (partagée), constitue la plus grande partie du vécu du petit enfant. Elle subsistera tout au long de la vie, dans le mode d'expérimentation interne qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique créatif. » Donald Winnicott, *Jeu et réalité*, traducción al francés de Claude Monod et Jean-Bertrand Pontalis (Paris : Gallimard, 1975), 25, para la traducción francesa.

yo representa la identidad, la fusión entre el artista y su obra antes de que comience el proceso creativo, y el no-yo representa la separación del artista de su obra en el momento en que la obra está terminada, existe en efecto un campo intermediario entre estos dos momentos que no es ni la pura realidad externa ni la pura subjetividad, sino los dos niveles fusionados que funcionan juntos.

Como en el caso de los niños, la individuación del artista es un pasaje entre la identidad absoluta y el distanciamiento. Para permitir esta transformación, debe producirse necesariamente una separación entre el artista y su producción, de modo que se establezca una mediación gradual entre el creador y la creación que está naciendo. Esto se expresa en la simple afirmación: “Soy el creador de esta obra”. Para lograr esta separación entre el creador por un lado y lo que germina en él por el otro, el artista hace lo que los niños en sus juegos: implementa la ilusión inconsciente e involuntaria de una presencia, desdoblándose. Esta es la obra en estado naciente, resentida por el artista como si ella fuera una entidad distinta de él mismo. Se trata de una escisión operativa de la personalidad, absolutamente indispensable para que la obra pueda realizarse. El compositor tiene la sensación de que la obra sola controla las operaciones que se llevarán a cabo para su terminación; ella indica las técnicas, impone los materiales y la forma.

En cualquier tipo de trabajo creativo, llega un momento en el que nuestro poder de libre elección cesa. La obra adquiere vida propia, dejando al creador la alternativa del rechazo o la aceptación. Se revela entonces una presencia misteriosa que da a la obra su propia personalidad viviente⁸.

Veamos otro aspecto que arroja luces en la problemática de la identidad/alteridad entre el artista y su trabajo: la obra terminada es, por un lado, *la afirmación del artista*, quien se ve a sí mismo definido por ella y se legitima como creador en la manifestación objetiva de su oficio. Pero, por otra parte, la obra es *la negación del artista*; ya no es una con él, ya no pertenece a su subjetividad, es ahora patrimonio del mundo y vuela hacia el reino de los hechos consumados donde el creador, puro acto, puro proceso, no puede seguirla. Además, si esta negación no tuviera lugar, la potencialidad de las obras futuras del creador se vería comprometida, porque él permanecería encadenado a esa obra sin poder experimentar nuevos procesos creativos, nuevas identificaciones posibles. Avanzando lo que diremos más adelante al analizar el pensamiento de Edgar Morin, esta paradoja nos ayuda a comprender que dentro del campo creativo los principios de la lógica – identidad, contradicción, tercero excluido – no pueden ser utilizados sin reservas.

El final del proceso creativo se caracteriza por otra paradoja: precisamente cuando la identificación entre el creador y su obra debe alcanzar su estado

⁸ « Dans tout type de travail créateur, en effet, vient un moment où cesse notre pouvoir de libre choix. L'œuvre prend une vie propre, ne laissant à son créateur que l'alternative du rejet ou de l'acceptation. Se révèle alors une mystérieuse présence qui donne à l'œuvre sa propre personnalité vivante».

Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art (El orden oculto del arte)*, traducción al francés de Francine Lacoue-Labarthe y Claire Nancy (París : Gallimard, 1974), 121.

óptimo, la pieza está terminada. La separación virtual entre el creador y la obra se ha convertido en real. A partir de ahora, son dos entidades autónomas y diferentes.

Todos estos efectos aparentemente contradictorios se producen porque la posición del artista en relación con su obra no es estática, sino que varía a cada momento. Entre la identidad y la separación, el creador realiza psicológicamente un movimiento o, mejor dicho, una serie de movimientos discontinuos que hay que tener en cuenta para comprender realmente su labor.

Como sostiene Erwin Straus, el origen mismo del arte debe encontrarse en nuestra condición de seres móviles, siempre en desplazamiento. Según él, el movimiento corporal es la base de toda estética.

III-Irwin Straus: el sentir como totalidad corporal

La estética se encuentra sometida a una doble obediencia: o bien yace bajo la tutela de la filosofía especulativa, de la cual ha recibido su investidura disciplinaria determinando su verdad y asignando al arte su horizonte de significaciones, o bien se encuentra bajo la dependencia de modelos científicos que, para elucidar la experiencia artística, orientan las obras de arte hacia una perspectiva objetivo-analítica sirviéndose de la experimentación. Así, sin proponérselo, ponen fuera de juego la propia dimensión estética. Ni aquellas anticipaciones presuntuosas, ni este positivismo reductor están en contacto con "las obras mismas", tal como se dan originalmente en la relación estética[...].⁹

Esta citación lo dice todo. Ocurre que, por un lado, un buen número de filósofos utilizaron la estética como un medio para completar sus diferentes teorías¹⁰. Comprometiendo así la estética en el proyecto filosófico, el arte sobre la que ella debía entender quedaba instrumentalizado por la filosofía como fundamento de disquisiciones de las que no dependía para existir, y que, en suma, le eran totalmente extrajeras.

Por otro lado, la teoría de la Gestalt (Kohler, Koffka, Ehrenfels entre tantos otros) sobre la que volveremos más adelante, exploró las reglas de la percepción con la esperanza de que ellas pudieran proporcionar una base objetiva y científica para la elaboración de una ciencia estética.

⁹ « L'esthétique relève d'une double obédience : ou bien elle est sous la tutelle de la philosophie spéculative dont elle a reçu l'investiture et qui continue à lui prescrire son horizon de vérité en assignant à l'art son horizon de significabilité, ou bien elle est sous la dépendance de modèles scientifiques qui, pour mettre l'expérience artistique en programme, projettent les œuvres d'art en perspective objective-analytique sur divers plans de l'expérimentation, et mettent ainsi, à leur insu, la dimension esthétique elle-même hors-jeu. Ni ces anticipations présomptueuses, ni ce positivisme réducteur ne sont en prise sur "les œuvres elles-mêmes", telles qu'elles se donnent originairement dans le rapport esthétique [...]. »

Henri Maldiney, « Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus » ("La presentación de la dimensión estética en la fenomenología de Erwin Straus"), in *Regard, Parole, Espace*, (Paris : Les Éditions du Cerf, 2012), 176.

¹⁰ Aquí podemos citar dos ejemplos célebres que habrían de encuadrar el desarrollo futuro de la estética: de Kant, la *Crítica del Juicio*; y de Hegel, las *Lecciones de Estética*.

Todos estos esfuerzos intentaron hacer perder de vista el hecho de que el arte está constituido por obras, y que cada obra es un mundo en sí mismo que no tiene su razón de ser ni en los ordenamientos ni en las explicaciones conceptuales. Ni la nacionalidad, ni la geografía ni la cronología son factores decisivos para hacernos olvidar el valor individual de cada obra. Los estilos por su parte son en realidad resultado de la óptica actual desde la cual observamos; es esa distancia que nos permite clasificar un Mozart al lado de un Haydn en el rubro “compositores clásicos”. Para los auditores que convivieron con ellos este estilo del que hoy hablamos era totalmente transparente. Ellos no podían tomar distancia suficiente como para poder conceptualizarlo porque vivían dentro del estilo como peces en el agua. Pasa con los estilos lo que pasa con los bosques: vistos a lo lejos, todos los árboles se confunden, pero a medida que nos aproximamos a un árbol comenzamos a ver las diferencias que él tiene con los otros.

La citación de Maldiney que acabamos de analizar forma parte de su artículo de presentación del trabajo de Erwin Straus (1891-1975), que reseñamos a continuación. Según este psicólogo hay, por un lado, un pensamiento conceptual de mediación, vehiculado por el lenguaje, al origen de lo que llamamos conocimiento. Este funciona como una capacidad de representación de situaciones y de cosas. Por otro lado, Straus define un sentimiento pre-conceptual que el arte moviliza – pero no exclusivamente – *por el que captamos situaciones y cosas en lugar de representárnoslas*.

La originalidad de esta concepción *es la concepción del sentimiento como una consecuencia derivada del movimiento corporal*, que se manifiesta como una dinámica de unión o separación, de atracción o repulsión con las cosas.

El ser que siente vive en el mundo y está obligado, como parte de ese mundo, a unirse o separarse de ciertas otras partes de ese mundo. Todo acto de separación o de unión es ya, en el orden de la inmanencia, un ser-movido, o mejor dicho, un ser-en-movimiento. En consecuencia, el movimiento y la sensación están unidos entre sí por una relación íntima que debe ser descrita y comprendida. La teoría de la sensación y la teoría del movimiento no pueden tratarse por separado, porque al hacerlo también se separan los procesos de la sensación y el movimiento, se interrumpe su relación y es necesario renunciar a ella para restablecerla.¹¹

¹¹ « L'être sentant vit dans le monde et est voué, comme partie de ce monde, à s'unir à certaines autres parties de ce monde ou à se séparer de celles-ci. Toute acte de séparation ou d'union est déjà, à l'ordre de l'immanence, un être-mû, mieux, un être-en-mouvement. En conséquence le mouvement et la sensation sont liés l'un à l'autre par une relation intime qu'il importe de décrire et de comprendre.

On ne saurait traiter séparément la théorie de la sensation et la théorie du mouvement, car ce faisant, on sépare aussi les processus de sensation de ceux du mouvement, leur relation se trouve perturbée et il faut renoncer à la restaurer. »

Erwin Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, (*Del sentido del sentido. Contribución al estudio de los fundamentos de la psicología*), traducción al francés de G. Thines y J.-P. Legrand, (Ediciones Jérôme Million, 2000), 235, para la trad. francesa.

Siguiendo a Straus, el pensamiento conceptual no implica para el conocer esta conexión interna con el movimiento corporal; y como consecuencia, el individuo no se siente uno con el conocimiento que adquiere. Tradicionalmente todo conocimiento partiría de la separación originaria del sujeto cognoscente y lo real a conocer, como postulado. Esto nos lleva a la concepción de una realidad que es independiente del sujeto, y que le preexiste. Sobre la base de este postulado indemostrable, el objeto de conocimiento y el sujeto que conoce deben ser necesariamente dos entes diferentes¹².

El conocimiento busca captar las cosas como son en sí mismas.¹³

Por ello, el progreso de una ciencia se produce cuando un modelo de representación de la realidad que intenta explicar resulta más simple y en consecuencia más adecuado que otro para explicar un determinado orden de cosas¹⁴. El conocimiento busca la verdad, que siempre está sujeta a demostración. La verificación experimental es una parte esencial de la validación del proceso de conocimiento. Pero ni el progreso ni la demostración tienen sentido cuando hablamos en términos de sentir. A pesar de todas las teorías que pueda involucrar en su proceso creativo, *el artista no tiene nada que demostrar, ya que su actividad no se valida por la verdad objetiva*. Su universalidad es subjetiva, lo que con Kant llamamos *intersubjetividad*, es decir, lo que permite el acuerdo entre las personas sin pasar por una definición o un concepto¹⁵.

Percibir y sentir

Con el percibir, que es el primer nivel de objetivación, ya hemos dejado atrás el sentir.¹⁶

Como todo conocimiento, la percepción requiere un medio objetivo general. El mundo de la percepción es un mundo de cosas con propiedades fijas y cambiantes en un espacio y tiempo objetivos y universales.¹⁷

¹² Este principio ha sido puesto severamente en duda por la filosofía budística de Nagaryuna, en siglo III de la era cristiana. Para él ni el sujeto ni el mundo real existen por separado, sino que están acoplados y se significan mutuamente.

¹³ Straus, *Du sens des sens...*, 372.

¹⁴ Un ejemplo clásico: para explicar la observación del movimiento retrógrado de los planetas sin tener en cuenta la translación de la Tierra alrededor del sol, la antigua astronomía de los griegos (Aristóteles, Ptolomeo) necesitó elaborar la teoría de los epiciclos, de gran complejidad. La revolución copernicana primero, al introducir los desplazamientos de la tierra, y la descripción orbital elíptica de Kepler después, no hicieron más que simplificar lo que era terriblemente complicado de explicar.

¹⁵ Recordemos aquí la segunda definición de Belleza de la *Crítica del Juicio*: “Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt”, (“Es bello aquello que gusta universalmente son concepto”). Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft, (Crítica del Juicio)*, (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft), 14. Auflage, 1996, 134.

¹⁶ « Avec le percevoir, qui est le premier niveau de l’objectivation, nous sommes déjà sortis du Sentir. » Maldiney, *Regard, Parole, Espace...*, 189.

¹⁷ « Comme toute connaissance, la perception requiert un médium objectif général. Le monde de la perception est un monde de choses avec de propriétés fixes et changeantes dans un espace et dans un temps objectif et universel ».

Straus, *Du sens des sens...*, 376.

Estas dos citas tienen un valor incalculable porque problematizan la división sensible/inteligible, la base del idealismo filosófico occidental. Que la percepción sea el primer nivel de objetivación, es decir, del conocimiento, es una hipótesis postulada y confirmada experimentalmente por la ya mencionada Psicología de la Gestalt, que rechaza el principio kantiano expuesto en la *Crítica de la Razón Pura* según el cual las percepciones de la sensibilidad no producen síntesis. La percepción nos lleva a la forma, una especie de prefiguración del concepto, ya mencionada por Ehrenfels en sus escritos de 1890¹⁸. Según él, la forma es un todo cualitativamente diferente de la suma de sus partes, lo que permite su transposición: una melodía, por ejemplo, no puede considerarse una simple suma de sonidos; puede transponerse manteniendo siempre su identidad. La forma nos lleva a una especie de “proto-concepto” que, si bien no está ni claramente enunciado ni definido, funciona como un marco objetivo trascendente sobre el que puede haber acuerdo.

Afirmo que las operaciones cognitivas denominadas "pensamiento", lejos de ser una prerrogativa de los procesos mentales que ocurren en un nivel muy superior y más allá de la percepción, constituyen los ingredientes fundamentales de la propia percepción. Me refiero a operaciones que consisten en explorar activamente, seleccionar, captar lo esencial, simplificar, abstraer, analizar y sintetizar, completar, reajustar, comparar, resolver dificultades, así como combinar, ordenar, situar en un contexto. Estas operaciones no son prerrogativa de una sola función mental, sino que constituyen el modo en que la mente humana y animal procesa el material cognitivo, en cualquier nivel. No hay ninguna diferencia fundamental a este respecto entre lo que ocurre cuando una persona mira el mundo directamente y cuando "piensa" con los ojos cerrados. [...] Parece que no hay ningún proceso de pensamiento que no pueda encontrarse en funcionamiento -al menos en principio- dentro de la percepción”.¹⁹

Volviendo al ejemplo de Ehrenfels, supongamos ahora que nos conmueve la belleza de la melodía en cuestión: aquí la audición pierde su determinación como canal sensorial. Lo que se manifiesta ahora es una globalidad indefinida de

¹⁸ Christian von Ehrenfels, « Sur les qualités de la forme », traducción al francés de Denis Fissette, *L'école de Brentano. De Würzburg à Vienne* (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, « Bibliothèque des Textes Philosophiques », 2007).

¹⁹ «Je prétends que les opérations cognitives désignées par le vocable “pensée”, loin d’être l’apanage du processus mentaux intervenant à un niveau bien au-dessus et au-delà de la perception, constituent les ingrédients fondamentaux de la perception elle-même. Je me réfère ici à des opérations qui consistent à explorer activement, à sélectionner, à appréhender ce qui est essentiel, à simplifier, à abstraire, à analyser et à synthétiser, à compléter, à réajuster, à comparer, à résoudre des difficultés, de même qu’à combiner, à trier, à placer dans un contexte. Ces opérations ne sont pas la prérogative d’une seule et unique fonction mentale ; elles constituent la manière dont l’esprit de l’homme et celui de l’animal traitent le matériau cognitif, à quelque niveau que ce soit. Il n’y a pas à cet égard de différence fondamentale entre ce qui se passe quand une personne regarde le monde directement et quand elle “pense” les yeux fermés. [...] Il semble qu’il n’y a pas de processus de pensée que l’on ne puisse trouver à l’œuvre — en principe tout au moins — au sein de la perception».

Rudolf Arnheim, *La pensée visuelle*, traducido al francés por Claude Noël y Marc Le Cannu, (Flammarion, 1976), 21.

sentimientos, de asociaciones, de fantasías entremezcladas con reacciones físicas que la melodía nos despierta, como la carne de gallina, el estremecimiento, el latido apresurado del corazón, el lagrimeo. Captamos esta melodía, o, mejor dicho: *la melodía nos capta en todo nuestro ser*. Es en este encuentro fundamental que todo el cuerpo escucha, ve, toca, asocia, evoca, se emociona, reacciona.

Una ruptura ontológica

Straus apunta hacia una ruptura ontológica entre categorías aparentemente irreductibles del yo: el sentimiento produciría un momento *pático* de encuentro en el que todos los pensamientos, imágenes y asociaciones, de hecho, toda la actividad propia del ser estaría polarizada a través de una dinámica de atracción o repulsión del sujeto sintiente hacia la persona o la cosa sentida. Aquí los límites entre el sujeto y el objeto no existen, o incluso si existen, son permeables.

El conocimiento, por su parte, constituye un *momento gnósico* en el que la observación del sujeto debe asegurar una objetividad que permita la comunicación universal. El sujeto y el objeto están perfectamente delimitados y no hay pasaje entre ellos.

El momento *pático* es una relación de la totalidad indiferenciada del sujeto al objeto del mundo, una dinámica, una referencia cambiante en función de su atracción y repulsión. En el momento *gnósico* por su parte "alcanzamos el en-sí de las cosas"²⁰; es una relación con el mundo donde la implicación del sujeto es asertiva y sujeta a constatación, con un soporte de mediación entre éste y lo real dado por el lenguaje.

Pero aquí surge una pregunta fundamental:

¿Cómo podemos aceptar la irreductibilidad del sentir en relación con el conocer cuando sabemos que, en la práctica, y particularmente en la creación artística, *ambos deben colaborar muy estrechamente para completar la realización*? En otras palabras, es en la *Anwendung*, en la aplicación práctica de la estética y no en la contemplación especulativa, donde debe encontrarse el verdadero alcance de nuestra investigación. Si la obra es en su estado naciente un continuo compacto, sentir al estado puro, que se desarrolla progresivamente en la determinación de un repertorio operativo de acciones y en una jerarquía que ordena los eventos, es necesario encontrar una articulación que sirva de bisagra, que haga posible un pasaje, mismo discontinuo, entre los términos de la dicotomía categórica *momento pático/ momento gnósico*. Al descubrimiento de esta articulación dedicaremos los próximos números.

IV - Anton Ehrenzweig: el conflicto creador

En situación de creación, se produce la escisión de la personalidad ya apuntada al analizar el objeto transicional de Winnicott. Los artistas en efecto ven su personalidad dividida: por un lado, son ellos mismos, y por otro lado son la obra naciente en evolución.

²⁰ Straus. *Du sens des sens*, 371.

Ya he evocado y seguiré evocando el intercambio dialógico que tiene lugar entre el creador y su obra, y la necesidad que siente el artista de tratar su obra como un ser independiente dotado de una vida autónoma.²¹

La identificación funciona como reconocimiento de su propia imagen en el perfil de su doble ficticio, la obra. Así es como se genera un tipo de proceso creativo en el que los artistas se enfrentan a sus materiales dentro de una dinámica de elección selectiva. El proceso del que hablo no es continuo y produce alternativamente la pérdida y la recuperación de la identificación con la obra, es decir, momentos en los que el artista la acepta como su propia imagen, y momentos en los que la rechaza porque no se reconoce en ella. Este conflicto es explicado por Ehrenzweig de la siguiente manera: los creadores funcionan de dos modos diferentes y alternativos para completar su trabajo. El primer modo es una *visión sincrética* que puede distribuir los materiales de forma global y no jerárquica. En este modo, la atención del artista no se centra, sino que se difumina. La visión de la obra en gestación se asemeja a un sueño, sin ninguna concatenación entre los materiales, acciones o situaciones propuestas, sin referencias temporales o espaciales.

A la visión sincrética le seguirá una *visión analítica*, capaz de introducir en el marco una jerarquía de acontecimientos, una especie de causalidad entre las acciones y una selección de materiales utilizados. La visión analítica establece reglas y principios, distingue entre sustancia y forma, polariza el desarrollo teniendo como propósito un resultado posible y un fin. Ella es como el recuerdo de un sueño, donde desaparecen detalles aparentemente insignificantes; de este modo ella intentará “corregir” las inconsistencias de la visión sincrética produciendo la hipótesis de un plan ordenado. La atención característica de este segundo momento es focalizada, precisa y aguda. Tan pronto como comienza, el artista puede verse en la situación de no reconocer más las imágenes de la visión sincrética. Después de las “correcciones” de la visión analítica una nueva visión sincrética puede encadenarse a las otras. Ella introducirá nuevos elementos y producirá nuevos arreglos de materiales. A esto le seguirá, quizás, una nueva visión analítica; las dos visiones se alternarán hasta que se complete el trabajo. Las dos visiones, sincrética y analítica, son irreductibles entre sí, conformando una dialógica que no puede ser resuelta en síntesis; incluso la obra terminada no es la síntesis de las dos, sino un momento de tregua provisional.

El pensamiento consciente está estrechamente enfocado y fuertemente diferenciado en sus elementos; cuanto más penetramos en las imágenes y fantasmas subterráneos, más se divide y ramifica en direcciones ilimitadas para dar a su estructura un aspecto caótico. El pensamiento

²¹ « Dans tout type de travail créateur, en effet, vient un moment où cesse notre pouvoir de libre choix. L'œuvre prend une vie propre, ne laissant à son créateur que l'alternative du rejet ou de l'acceptation. Se révèle alors une mystérieuse “présence” qui donne à l'œuvre sa propre personnalité vivante. J'ai déjà évoqué et j'évoquerai encore l'échange dialogué qui s'instaure entre le créateur et son œuvre, et le besoin que ressent l'artiste de traiter son œuvre comme un être indépendant doué d'une vie autonome ».

Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, (*El orden oculto del arte*) traducción al francés de Francine Lacoue-Labarthe y Claire Nancy (Paris: Gallimard, 1974), 121- 122.

creativo es capaz de oscilar entre sus modos diferenciados e indiferenciados, y de aprovecharlos juntos para asignar tareas específicas.²²

En realidad, es esta contradicción, esta oposición entre visiones sucesivas lo que generará la obra, produciendo una dinámica espiral selectiva. En las fases sincréticas, los creadores experimentan con sus materiales, juegan con ellos libremente, los combinan en todas las direcciones. No sienten la necesidad de tomar decisiones, sólo "escudriñarán" sus materiales espontáneamente. En las fases analíticas, los creadores tienen dificultades para reconocer lo que han logrado durante los niveles sincréticos indiferenciados, y a veces rechazan su trabajo anterior, que consideran incoherente. Pero está claro que las dos visiones, si bien configuran una dialógica necesaria al proceso de creación, son resentidas por el artista como dos situaciones en conflicto y totalmente distintas.

El pasaje discontinuo entre ellas es justamente el combustible que genera la obra.

En materia de música es Adorno quien va a concebir el conflicto de la creación de manera análoga.

V - Theodor W. Adorno: el material musical

Para Adorno el creador debe confrontarse con el material musical para poder realizar su obra. Esto nos permite distinguir en primer lugar un material musical cultural e histórico, al estado en que el compositor lo encuentra y que preexiste a él:

El material musical sólo puede ser concebido como lo que el compositor opera y trabaja. En este sentido, es nada menos que, objetivado y reflexionado críticamente, el estado de las fuerzas productivas técnicas a las que se enfrentan los compositores en una época determinada.²³

A este material lo llamaremos *neutro*, porque en un principio es indiferenciado. He aquí como lo describe Adorno:

El material musical es lo que los artistas tienen a su disposición: lo que se les presenta en palabras, colores y sonidos, hasta las asociaciones de todo

²² « La pensée consciente est étroitement focalisée et fortement différenciée dans ses éléments ; plus nous pénétrons dans l'imagerie et les phantasmes souterrains, plus la piste unique se divise et se ramifie en directions illimitées pour donner à sa structure une allure chaotique. Une pensée créatrice est capable d'osciller entre ses modes différenciés et indifférenciés, et de les atteler ensemble pour leur confier des tâches bien précises. »
Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, 29.

²³ « Le matériau ne peut être conçu que comme ce avec quoi le compositeur opère et travaille. En ce sens, il n'est rien moins que, objectivé et réfléchi de façon critique, l'état des forces de production techniques auquel les compositeurs sont confrontés à une époque donnée ».
Theodor W. Adorno, « Vers une musique informelle », in *Quasi una fantasia*, trad. Jean-Louis Leleu en colaboración con Ole Hansen-Løve y Philippe Joubert, (Paris: Gallimard, 1982), 302.

tipo, hasta los diversos procesos técnicos desarrollados; en ese sentido, las formas también pueden convertirse en material [...].²⁴

En segundo lugar, está el material que se transforma como resultado de la actividad creativa:

El material musical se refiere a lo que se forma en la composición, a lo que ejerce el gesto de composición y que le es esencialmente relativo [...].²⁵

A este material lo llamaremos *polarizado*; es el resultado de la identificación creativa.

Resumiendo: “material musical” tiene para Adorno dos significados: por un lado, es el patrimonio que preexiste al compositor. Por otro lado, significa lo que el compositor aporta a ese material histórico, lo que cambia a partir de la confrontación entre el material heredado y su propio gesto creativo. Toda la diferencia radica en la mediación de la actividad compositiva del artista, que aún no se ha producido en la primera acepción de “material musical”, pero que se pone en funcionamiento en la segunda acepción.

Progreso del material musical

Para Adorno, la obra no es un presente, sino un perpetuo devenir. Entre el presente y el futuro ocurrirá lo que él llama *el progreso del material musical*, es decir el conjunto de transformaciones sucesivas que el compositor producirá teniendo como horizonte temporal la finalización de la obra²⁶.

El *material polarizado* es evolutivo. Se presenta como parte integral de un proceso creativo, y tiene sentido en relación a lo que va a devenir cuando el trabajo estará terminado.

Warheitsgehalt (contenido de verdad)

El arte sólo puede ser interpretado por la ley de su movimiento, no por invariantes. Está determinado por su relación con lo que no es.²⁷

²⁴ « Le matériau, c'est ce dont disposent les artistes : ce qui se présente à eux en paroles, en couleurs et en sons, jusqu'aux associations de toutes sortes, jusqu'aux différents procédés techniques développés ; dans cette mesure, les formes peuvent également devenir matériau [...] ». Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* (Paris : Klincksieck, 1995), 209. Nueva edición, traducción de Marc Jiménez.

²⁵ « [...] le matériau désigne ce qui est mis en forme dans la composition, ce sur quoi s'exerce le geste compositionnel et qui lui est essentiellement relatif ».

Anne Boissière, *Adorno, La vérité de la musique moderne (Adorno, la verdad de la música moderna)*, (Lille: Presses Universitaires du Septentrion, Universidad de Lille, 1999), 77.

²⁶ Si comparamos la *Filosofía de la Nueva Música* con la *Teoría Estética* y los últimos escritos de Adorno, podemos ver la evolución de la noción de “progreso del material musical”. En el primer libro ella es definida literalmente como novedad del material, concepto utilizado para el análisis de la obra de Schönberg. En la *Teoría Estética* “progreso de material” hace referencia a la factura compositiva del material musical, sin tener en cuenta su novedad objetiva.

²⁷ « L'art ne peut être interprété que par la loi de son mouvement, non par des invariants. Il se détermine dans le rapport à ce qu'il n'est pas. »

Adorno, *Théorie esthétique...*, 18.

Warheitsgehalt o *contenido de verdad* de la obra es la intuición global de la forma que el creador experimenta, a la cual Adorno incluye los factores históricos, sociológicos y políticos que convergen al nacimiento de la obra y que no necesariamente son productos del creador.

El carácter ficcional de este concepto es evidente:

Lo que en la obra de arte trasciende lo factual, su contenido espiritual, no puede asociarse con lo sensible particular dado, sino que está constituido por él. Es en esto en lo que consiste el carácter mediatizado del "contenido de verdad."²⁸

Como señala Raymond Court:

Cuando Adorno describe el "contenido de verdad" de su obra como "metafísico", se refiere a un significado que nunca es secundario o retrospectivo, *sino decididamente no empírico, prospectivo, en una palabra, utópico.*²⁹

Como en el caso de Ehrenzweig, el pensamiento estético de Adorno se presenta como un pasaje discontinuo entre categorías distintas; en su caso se trata de la dicotomía *material neutro / material polarizado*. Una dinámica se instaura entre los dos: es el *progreso del material musical* que culminará con la obra. Para ello, es indispensable que un horizonte se alce frente a la pieza en gestación hacia el cual dirigir los pasos: éste es el *contenido de verdad*.

El camino recorrido hasta ahora nos lleva a una reflexión global sobre las condiciones y las posibilidades de colaboración entre las tensiones contradictorias del ser creativo. Este es el ámbito de la filosofía de la complejidad, cuya descripción y análisis abordamos inmediatamente.

VI - Edgar Morin: la complejidad creativa

La filosofía de la complejidad, de Edgar Morin se basa en tres principios fundamentales:

1. la dialógica, 2- la retroacción/recursión y 3- el principio hologramático³⁰.

²⁸ « Ce qui dans l'œuvre d'art transcende le factuel, son contenu spirituel, ne peut être associé au donné sensible particulier, mais se constitue par celui-ci. C'est en cela que consiste le caractère médiatisé du contenu de vérité. »

Adorno, *Théorie esthétique*, 18.

²⁹ « Quand Adorno qualifie de "métaphysique" le "contenu de vérité" de son œuvre, il veut désigner par là un sens qui n'est jamais second ni rétrospectif, mais résolument non- empirique, prospectif, en un mot utopique. »

Raymond Court, *Adorno et la nouvelle musique* (Paris : Klincksieck, 1981), 6.

³⁰ Ver a este respecto el artículo en línea de Jean-Louis Le Moigne, «Edgar Morin, le génie de la reliance », editado en PDF.

<http://www.intelligence-complexite.org/fileadmin/docs/1511relianceEM.pdf>

1. La dialógica permite comprender cómo dos principios opuestos pueden operar juntos sin por ello configurar una síntesis. Dentro de un todo, dos o más términos pueden ser complementarios y antagónicos al mismo tiempo. Por lo tanto, existe una colaboración subyacente entre dos principios cuando son opuestos y necesitamos de los dos para hacer que progrese una acción creativa, para describir una determinada situación, o para resolver un problema específico. Ellos pueden seguir siendo contradictorios y mantener su vigencia; no necesitan llegar a una síntesis. Esto es particularmente relevante en el arte, donde las diferentes fuerzas en contradicción actúan como una fuente dinámica creativa de acciones y comportamientos que serán asimilados a la realización. La dialógica se refiere entonces al mantenimiento de estas fuerzas en pugna que no se sintetizan. Así pues, la obra de arte puede explicarse en términos de categorías en conflicto que producen un momento de equilibrio en su perpetua contradicción.

2. *La retroacción/recursión o feedback* en inglés, es la acción que vuelve sobre la causa que la originó. Es el origen del *sinfin*, lo que nos lleva a retomar desde el principio lo que producimos. Pero cada vez que repetimos aparentemente la situación de referencia, aparecen imponderables propios de la realización que van a enriquecerla. Es decir, que la retroacción permite una renovación en los hechos a través de lo que se conceptualiza como una repetición.

Es recursión la retroacción que permite cambiar el rol de la causa y del efecto. Así ocurre por ejemplo entre la imaginación y la realización artística, o entre la acción musical y el símbolo gráfico que la representa.

3. El *principio hologramático* es el que nos lleva a considerar que la parte y el todo entretienen una interacción permanente: no sólo el todo contiene la parte, sino que en ésta el todo está también inscripto. El ejemplo clásico son las células de un organismo: ellas forman parte de él, pero al mismo tiempo cada célula lleva inscripto el patrimonio genético del todo. Es la coordinación orgánica entre la macro y la microforma, que lleva a su culminación en el célebre set de Mandelbrot de la geometría fractal, donde ambas son idénticas. En materia de composición musical, este fue el ideal de la electroacústica de los años cincuenta, seguida por la música espectral: la correlación entre la evolución espectral de un sonido y la forma de la obra.

Partitura y obra, dos categorías ontológicamente diferentes

Ya hemos hecho alusión al tratar los autores anteriores, de una ruptura ontológica entre categorías que participan de la realización.

Esta misma ruptura la encontramos en la dicotomía partitura–obra. Es muy importante elucidar la diferencia entre las dos, dado que la musicología, la semiología y el análisis musical de la segunda mitad del siglo XX se basan casi exclusivamente en la partitura como baluarte de la objetividad, soslayando el problema de los imponderables propios de las versiones de la obra.

Ya sea con Schenker, con Ruwet, con Nattiez, etc., todos los sistemas desarrollados en las últimas décadas tienen al menos una cosa en común: la partitura (el "fetichismo" de la partitura). Es cierto que los semiólogos

han propuesto la luminosa idea de la "triptición", pero hay que reconocer que, hasta ahora, con la excepción del nivel neutro, los otros dos miembros de la trinidad han sido ampliamente ignorados. Así que seguimos con lo que se acepta como evidente: el análisis se realiza exclusivamente en base a la partitura. Este punto puede parecer inocente: lo es, en efecto, si se considera que los resultados del análisis sólo interesan a priori a la partitura (y sólo a los analistas), pero deja de serlo si, como suele ser el caso, se pretende extraer del análisis conclusiones relevantes en el plano musical (y, por tanto, susceptibles de interesar a los músicos).³¹

Existe una especie de control de la partitura sobre la obra, por lo que es necesario distinguir meticulosamente entre estos dos términos, para no confundir *lo que es para el ojo* con *lo que es para el oído*:

Pierre Schaeffer nos recordó en varias ocasiones que la música está hecha para ser escuchada. Del postulado schaefferiano se desprende que el análisis (llamado "musical") debe tener en cuenta ciertos fenómenos que se manifiestan a nivel de la escucha. Sin embargo, estos fenómenos son casi totalmente ignorados por la mayoría de los teóricos y analistas contemporáneos, que (ansiosos por ser considerados científicos – y objetivos, en la medida de lo posible –) no se atreven a confiar en el hombre que escucha la música y a tener en cuenta su testimonio. [...] Esta actitud (que se ha calificado de manera un tanto apresurada como científica) refleja un compromiso ontológico, a partir del cual se tendería a considerar la música como un fenómeno aislado (un objeto de laboratorio), cuya existencia sería de alguna manera independiente del auditor. [...] Un primer enfoque pedagógico de sentido común sería, por ejemplo, construir la enseñanza del análisis, desde su primera etapa, sobre la idea de que los hechos que aparecen a través de los símbolos de la notación – por tanto, los hechos "objetivos" (que constituyen la base del análisis tradicional) – se transforman a menudo por la percepción en otros hechos, y que se crea así una incongruencia entre lo percibido por el ojo (y analizado) y lo percibido por el oído (y no analizado).³²

³¹ « Qu'il s'agisse de Schenker, de Ruwet, de Nattiez, etc., tous les systèmes développés ces dernières décennies ont au moins une base commune : la partition (le « *fétichisme* » de la partition). Les sémiologues ont certes avancé l'idée lumineuse de « tripartition », mais il faut bien reconnaître que jusqu'ici, exception faite du niveau neutre, les deux autres membres de la trinité ont été largement délaissés. Nous en sommes donc toujours à ce qui est admis comme une évidence : l'analyse s'effectue exclusivement sur la base de la partition. Ce point pourra paraître innocent : il l'est effectivement si l'on considère que les résultats de l'analyse n'intéressent *a priori* que la partition seule (et les analystes seuls), il n'est plus si, comme généralement, on entend tirer de l'analyse des conclusions qui visent à une pertinence sur le plan *musical* (et sont donc susceptibles d'intéresser aussi les musiciens) ».

Vincent Lajoine, « Impasses », *Revue d'Analyse Musicale*, número especial *Les réimpressions choisies*, (1985-1993): 8.

³² « Pierre Schaeffer nous a rappelé à plusieurs reprises que la musique était faite pour être entendue. Il découle du postulat schaefferien que l'analyse (dite « musicale ») devrait tenir compte de certains phénomènes qui se manifestent au niveau de l'écoute. Cependant, ces phénomènes sont presque totalement ignorés par la majorité des théoriciens et des analystes contemporains, qui (soucieux de se rendre scientifiques – dont objectifs, autant que faire se peut)

La partitura se refiere a las instrucciones necesarias para la interpretación; es un esquema a partir del cual la obra se reactualiza. Es decir que, partir de este esquema, la obra actúa como un perpetuo devenir, siempre remozado por las versiones. Confundir la partitura con la obra minimiza la importancia de las versiones, que, con todos los avatares, imponderables y emergentes de la interpretación, son en última instancia lo que el público conocerá de la obra, y lo que hará posible su juicio crítico.

La obra musical se caracteriza por sus propiedades dinámicas y rítmicas, que cuando se aplican a la partitura, no tienen sentido. ... la partitura no entra en la existencia de la obra musical. No es un estrato de la obra, permanece totalmente fuera de ella. Por eso la partitura no entra en consideración en el momento de la aprehensión de la obra musical que captamos escuchando directamente una de sus interpretaciones sin conocer la partitura en absoluto, o sin tener que leerla. Este hecho demuestra que la obra musical es completamente diferente de la partitura. Incluso cuando utilizamos una partitura para captar la obra en el momento de la representación, ésta permanece, frente a la obra, como una entidad externa que está subordinada a ella.³³

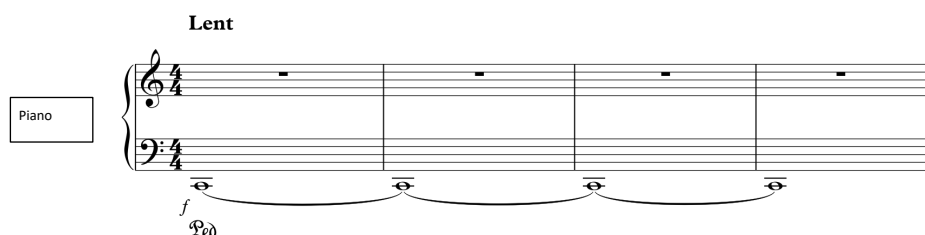
Mientras que la partitura presenta, en definitiva, una suma cuantitativa de parámetros dispuestos en superposición, en la realización musical dichos parámetros no se encuentran superpuestos, sino que producen correlaciones transformacionales entre ellos. Consideremos este ejemplo elemental:

n'osent pas se fier à l'homme qui entend la musique et tenir compte de son témoignage. [...] Cette attitude (qu'on a un peu hâtivement qualifié de scientifique) reflète un engagement ontologique, à partir duquel on aurait tendance à considérer la musique comme un phénomène isolé (objet de laboratoire), dont l'existence serait en quelque sorte indépendante de l'homme qui l'écoute. [...] Une première démarche pédagogique de bon sens serait, par exemple, la construction de l'enseignement de l'analyse, dès son tout premier stade, sur l'idée que les faits qui apparaissent à travers les symboles de la notation — donc des faits « objectifs » (qui constituent la base des analyses traditionnelles) — sont souvent transformés, par la perception, en d'autres faits, et qu'il se crée ainsi une incongruité entre ce que l'on perçoit par l'œil (et que l'on analyse) et ce qu'on perçoit par l'oreille (et qu'on n'analyse pas).

Yizhak Sadaï, « Analyse musicale : pour l'œil ou pour l'oreille ? » (« Análisis musical : ¿por el ojo o por la oreja? »), *Revue d'analyse musicale*, número especial *Les Réimpressions choisies* (1985-1993):15.

³³ « L'œuvre musicale se caractérise par des propriétés dynamiques et rythmiques, ce qui, appliqué à la partition, n'a pas de sens. [...] la partition n'entre pas dans l'existence de l'œuvre musicale. Elle ne constitue pas une strate de cette œuvre, elle reste entièrement en dehors d'elle. C'est pourquoi la partition n'entre pas en considération au moment de l'appréhension de l'œuvre musicale que nous saisissons par l'écoute directe d'une de ses interprétations sans connaître du tout la partition, ou sans avoir à en prendre connaissance. Ce fait montre le mieux que l'œuvre musicale est entièrement différente de la partition. Même lorsque nous nous servons d'une partition pour appréhender l'œuvre au moment d'une exécution, elle reste, face à l'œuvre, une entité extérieure qui lui est subordonnée. »

Roman Ingarden, *Qu'est ce qu'une œuvre musicale ? (¿Qué es una obra musical?)*, traducción del alemán de Dujka Smoje (editor Christian Bourgois, 1989), 69.



En la realidad acústica, la nota se encuentra en evolución dinámica permanente, dado que los componentes del espectro del do interactúan entre ellos, a lo que se suman los demás parciales de las otras cuerdas que entran en resonancia, así como los formantes propios de la caja de resonancia del piano. Como consecuencia, algunos parciales predominan, otros se extinguen antes, etc. El resultado es sorprendente: lo que la partitura indica como nota tenida y estática es, en realidad, una multiplicidad de acciones dinámicas en interacción, una energía evolutiva de la que percibimos diferentes momentos. Mientras la partitura es un soporte objetivo, la realidad psicoacústica es un sistema, entendiéndolo por tal “[...] una interrelación de elementos que constituyen una unidad o una unidad global”³⁴.

En la obra, el todo es más que las partes

Como en el caso que acabamos de ver, es fundamental observar que los parámetros musicales indicados en la partitura engendran, en su interrelación psicoacústica, una serie de emergencias imponderables que no existen sino en el momento en que la obra se crea. Esas emergencias constituyen una riqueza transformacional mucho más allá de las adiciones paramétricas con las que trabaja la partitura. Así, llegamos a una conclusión holística característica de la filosofía de la complejidad: el todo es más que la suma de las partes que lo integran. Por ejemplo, ver escrita en el papel una simple secuencia rítmica no nos informa absolutamente nada acerca de lo que pasa cuando la tocamos, dado que todos los demás parámetros de la música (alturas, articulaciones, dinámicas, etc.) estarán presentes de manera subyacente en la manifestación fenomenal de lo que llamamos erróneamente rítmica pura.

La emergencia es una cualidad nueva en relación con los elementos constitutivos originales del sistema. Ella es un evento inesperado que surge de forma discontinua una vez que el sistema ha sido realizado. Ella tiene seguramente un carácter irreductible; es una cualidad que no se deja descomponer y que no puede deducirse de los elementos anteriores que le dan origen. Afirmamos que la emergencia es irreductible – fenomenicamente– e indeductible –lógicamente. ¿Qué quiere decir esto? Que la emergencia se impone como un hecho, como un fenómeno constatable por el entendimiento [...]. Aun cuando la emergencia puede ser prevista a partir del conocimiento de las condiciones que la producen,

³⁴ « Une interrelation des éléments constituant une unité ou unité globale »
Edgar Morin, *La méthode*, tome 1, “La nature de la nature” (Paris : éditions du Seuil, 2008), 101.

ella constituye un salto lógico y abre en nuestro entendimiento la brecha por donde penetra la irreductibilidad de lo real.³⁵

Esto nos recuerda que el fenómeno musical es unitario e inseparable en partes, información fundamental que la escritura musical no detecta. Lo propio de la ejecución son los imponderables que se producen a partir de la interrelación entre los parámetros. *De los nexos que se entrelazan espontáneamente entre los parámetros musicales, nace el arte.*

Supongamos que poseemos una teoría exhaustiva, capaz de explicar todos los fenómenos relativos al ritmo, otra teoría que daría cuenta perfectamente de los fenómenos melódicos, y una tercera teoría, relativa a la armonía. Imaginemos que aplicamos estas hipotéticas teorías al segundo movimiento de la Séptima Sinfonía de Beethoven. Descubrimos, para empezar, un ritmo rudimentario, una melodía primaria y una armonía elemental.

Para intentar comprender el misterio por el cual una combinación tan ordinaria de elementos se convierte en una música tan extraordinaria[...] tendríamos que tener una teoría correlacional, cuyo propósito sería explicar la complejidad de las relaciones, no sólo entre el ritmo, la melodía y la armonía, sino entre todos los factores involucrados en la música.³⁶

En realidad, esta cita resume el problema al que se ve confrontada la semiología musical y, con ella, los análisis que se derivan de la semiología. También pone de manifiesto el error de base de una buena parte de la composición del siglo XX.

Ocurre que todo discurso explicativo de la obra es reductor, puesto que la separa en partes que en la realidad musical no existen. Esto, en lo que concierne a los análisis; pero la cita de Sadaï puede servir también como crítica al serialismo integral, que parte del postulado de que la música es divisible en los parámetros

³⁵ « L'émergence est une qualité nouvelle par rapport aux constituants du système. Elle a donc vertu d'événement, puisqu'elle surgit de façon discontinue une fois le système constitué ; elle a bien sûr le caractère d'irréductibilité ; c'est une qualité qui ne se laisse pas décomposer, et que l'on ne peut déduire des éléments antérieurs. Nous venons de dire que l'émergence est irréductible – phénoménalement – et indéductible – logiquement. Qu'est-ce à dire ? Tout d'abord que l'émergence s'impose comme fait, donné phénoménalement que l'entendement doit d'abord constater [...]. Même lorsqu'on peut la prédire à partir de la connaissance des conditions de son surgissement, l'émergence constitue un saut logique, et ouvre dans notre entendement la brèche par où pénètre l'irréductibilité du réel... »

Morin, *La méthode...*, 108 – 109.

³⁶ « Supposons que nous soyons en possession d'une théorie exhaustive, capable d'expliquer tous les phénomènes concernant le rythme, d'une autre théorie qui rendrait parfaitement compte des phénomènes mélodiques, et d'une troisième théorie, relative à l'harmonie. Imaginons que nous appliquons ces théories hypothétiques au deuxième mouvement de la *Septième Symphonie* de Beethoven. Nous découvrons, pour commencer, un rythme rudimentaire, une mélodie primaire et une harmonie élémentaire.

Pour essayer de comprendre par quel mystère la combinaison de données aussi ordinaires [...] se transforme en une musique aussi extraordinaire [...] il aurait fallu que nous soyons en possession d'une *théorie corrélacionnelle*, dont l'objectif serait d'expliquer la complexité des relations, non seulement entre rythme, mélodie et harmonie, mais entre tous les facteurs impliqués dans la musique. »

Yyzhak Sadaï, « Analyse musicale : pour l'œil ou pour l'oreille ? »...,15.

que la constituyen, y que puede ser reconstruida por la superposición de dichos parámetros. Resultado del positivismo reinante en la segunda mitad del siglo XX, esta actitud condujo a un fetichismo del material donde la música era únicamente el reflejo de la partitura. En el afán de apartar toda metafísica del arte por ser considerada un vestigio del romanticismo, la vanguardia musical quedó encerrada en el positivismo de lo fijo, de lo escrito, sin preguntarse cómo los materiales interactuaban entre ellos. Es recién a finales del siglo pasado que una nueva metafísica se vislumbra, a medida que la filosofía de la complejidad gana terreno en el arte.

En materia de música electroacústica, el fetichismo del material ha conducido a un callejón sin salida, puesto que la novedad por la novedad misma no puede ser sostenida indefinidamente como motor de la creación. La filosofía de la complejidad nos lleva a una evidencia: lo novedoso tendría que surgir menos del material sonoro absoluto que de la interrelación de los materiales entre sí.

En la obra, el todo es menos que las partes

El todo es menos que la suma de las partes: esto significa que ciertas cualidades, ciertas propiedades inherentes a las partes cuando éstas son consideradas por separado, desaparecen al interior del sistema [...]. El determinismo interno, las reglas, las regularidades, la subordinación de los componentes al todo y, en el caso de los organismos vivientes, los dispositivos de regulación y de control, dicho en una sola palabra, el orden sistémico, se traduce en forma de restricciones a las cualidades de las partes.³⁷

Así como existen emergencias entre los parámetros que son imposibles de ser definidas, puesto que dependen de los imponderables de la realización, la obra impone también restricciones imponderables a la ejecución instrumental aislada que no figuran en la partitura. Por ejemplo, un vibrato de violín solo no es lo mismo que un vibrato de violín cuando éste integra la fila de violines de la orquesta. Esto es válido para todos los parámetros, en particular para la afinación de la orquesta, y es aplicable a cada acción instrumental, es decir que la obra tiene el poder de hacer necesariamente desaparecer los elementos individuales que atentan contra su globalidad. Así funciona nuestra percepción de los elementos integrantes de una obra: las asperezas individuales descollantes deben ser necesariamente limadas para poder hablar de forma global. Estos son los umbrales mismos de la percepción, los que nos dan una aprehensión estadística, y no puntual, de todos los parámetros que intervienen en la música.

³⁷ « Le tout est moins que la somme de parties : cela signifie que des qualités, des propriétés attachées aux parties considérées isolément, disparaissent au sein du système [...]. Le déterminisme interne, les règles, les régularités, la subordination des composants au tout, l'ajustage des complémentarités, les spécialisations, la rétroaction du tout, la stabilité du tout et, dans les organismes vivants, les dispositifs de régulation et de contrôle, l'ordre systémique en un mot, se traduisent en autant de contraintes. »
Morin, *La méthode*, 112.

Características comunes de los emergentes y de las restricciones de la obra

Aplicando el pensamiento de Morin a la obra musical, podemos inferir que tanto las emergencias que en ella se producen como las restricciones que ella impone al material son:

1. Una serie de cualidades/propiedades que no se deducen de las cualidades/propiedades de los elementos que las producen.
2. Una característica que se origina en el momento de la interpretación de la obra.
3. Un resultado inherente e indisoluble de la obra considerada como un todo.
4. Una novedad imprevisible a partir de los materiales sonoros conocidos de la obra.

La obra es más y al mismo tiempo menos que las partes

En virtud de lo que acabamos de decir, la obra resulta ser más y al mismo tiempo menos que la suma de las partes que la constituyen. La obra es diferente de la partitura (ontológicamente diferente).

Esta aserción refuta los principios de identidad, no-contradicción y tercero excluido de la lógica aristotélica, lo que quiere decir que cualquier conocimiento basado en la lógica que se aplique a la música será insuficiente para poder acceder a su esfera más íntima.

¿CONCLUSIÓN DE LA PRIMERA PARTE O INTRODUCCIÓN A LA SEGUNDA?

Nótese la coherencia profunda que muestran entre sí los textos seleccionados: el *sensible confuso* de Baumgarten, así como su *heterocosmismo* se reconocen en el objeto transicional de Winnicott, tanto en la indefinición sujeto-objeto como en la creación de un espacio aparte, el mundo particular de los juegos en el niño y el objeto artístico de los adultos. El *objeto transicional* es más que una elección consciente, es un encuentro donde el sujeto se apropia del objeto que se torna insustituible. Es esa condición de irremplazable que reencontramos en el *sentir* de Straus, adonde la totalidad corporal está comprometida. No así en el *conocer*, que se circunscribe al pensamiento conceptual y a los canales perceptivos particulares. Y aquí detectábamos un problema: Straus no da una respuesta a la cuestión del pasaje entre sentir y conocer, indispensable para abordar la creación. Estas dos categorías se sitúan en niveles ontológicos diferentes y es preciso que puedan trabajar juntas para realizar la obra artística. Este pasaje será postulado en primer lugar por Ehrenzweig, al abordar el tránsito discontinuo entre las visiones sincrética y analítica del artista, y en segundo lugar por Adorno, en la transformación del material neutro en material polarizado, dando lugar así al progreso del material musical en miras al horizonte ficcional del *contenido de verdad*.

El pensamiento complejo evidenciado por Edgar Morin nos sirve de conclusión de esta primera parte en lo que concierne particularmente la dialógica: hemos encontrado un criterio que permite dar respuesta a las dicotomías, donde además queda incluido el binomio partitura–obra. Al mismo tiempo, la filosofía de la

complejidad sirve como introducción de la segunda parte. En efecto, la improvisación musical hace patente el segundo principio de la filosofía de la complejidad: la retroacción/recursión. La retroacción es la situación de bucle que se produce por el hecho de volver sobre la improvisación sucesivas veces. De esta manera se generan imponderables que se van asimilando a la música y la van enriqueciendo de una sesión de improvisación a la otra.

Por su parte, la recursión se pone en evidencia en la imposibilidad de determinar cuál es causa y cuál efecto entre la imaginación creadora y la acción que la realiza, o entre el imaginario creador y la notación de los eventos.

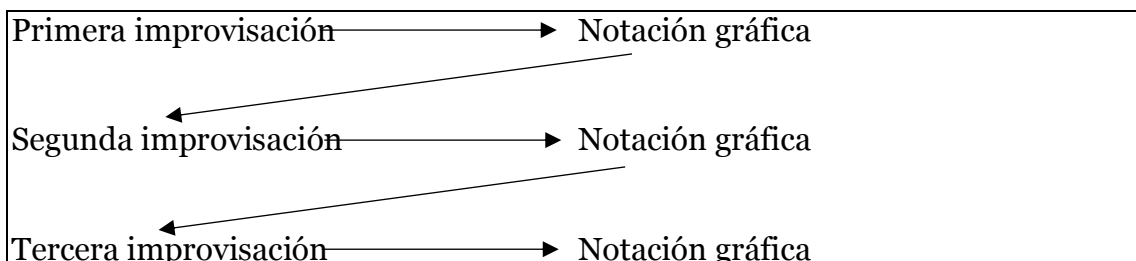
El principio hologramático, por su parte, caracteriza a la composición surgida de la improvisación: todas las acciones de los improvisadores son en principio equiprobables, hasta el momento en que la intuición global de la forma imprime una jerarquía al devenir de los acontecimientos a partir de la cual, cada acción individual lleva inscrita, como holograma, la obra en su totalidad.

SEGUNDA PARTE: LA EXPERIENCIA HEURISTICA DE CREACIÓN

Comienza aquí la descripción de la experiencia que ha servido de justificación a la primera parte del artículo.

Para poner en práctica la propuesta creativa de componer a partir de la improvisación, la realización sucesiva de improvisaciones aportará imponderables en forma de una nueva información sobre los materiales, las acciones y los comportamientos en cuestión (*retrogresión* puesta de manifiesto por Morin). De esta manera, los símbolos se enriquecen aportando nuevas informaciones que son incorporadas a las acciones. Pero, al mismo tiempo, las acciones se enriquecen porque a cada improvisación sucesiva se suman nuevos elementos imponderables (recursión). Por otra parte, y en total concordancia con lo que afirma Baumgarten, al comienzo las improvisaciones son imprecisas y difusas en cuanto a su contenido, y en consecuencia la notación simbólica debe también dar cuenta de esta imprecisión. Al final del proceso creativo, los acontecimientos musicales evolucionarán, su esquema podrá precisarse y su perfil podrá tornarse nítido, definido y específico. Este efecto de precisión temporal de los acontecimientos deja huellas en la notación simbólica, que debe poder expresar la menor o mayor precisión de los eventos representados, permitiendo así un corte tomográfico del grado de determinación del acontecimiento correspondiente a un momento preciso. Como a partir de cada nueva improvisación la secuencia de eventos se hará más clara y nítida, la notación expresará la diferencia comparativa entre el momento presente y el que le sigue. Como consecuencia del proceso creativo, es menester una escritura evolutiva que se adapte de manera óptima a la precisión que muestra a cada instante dicho proceso. Aquí se produce una retroacción permanente entre la improvisación y la escritura, por la cual los símbolos gráficos se enriquecen y consecuentemente las acciones de la improvisación se afinan.

El combustible que produce esta interacción está constituido por los imponderables que surgen a partir de la realización; por eso es tan importante que la situación de improvisación se repita. Como vemos en el siguiente gráfico, la improvisación alimenta la notación gráfica, que alimenta a su vez la segunda improvisación, etc.



Esta dinámica de trabajo en forma de bucle siempre cambiante se repite hasta que el proceso creativo se completa. El último diagrama, que corresponde a la notación definitiva de los eventos, funcionará como la partitura final del trabajo.

Sobre la improvisación musical individual

¿Qué busca el/la improvisador/a? El/ella se encuentra a la búsqueda de una forma musical, producto de una unidad fundamental entre su ser, las acciones que realiza, la técnica que pone en ejecución y el instrumento con el que toca. Esa forma musical es un encuentro que debe producirse naturalmente; no se lo puede forzar, pero sí es posible crear las condiciones para que se produzca. Ellas están dadas por la repetición de la situación improvisatoria, es decir por la puesta en situación reiterada de la improvisación. El magma de ideas, visiones, fantasías, escuchas interiores, etc. del cual el/la improvisador/a dispone constituye un corpus informe sobre el cual se producirá, más temprano o más tarde, el encuentro con esa forma que busca. Ella es la interacción entre el gesto, la mímica, la acción corporal completa y el resultado sonoro.

Para favorecer este encuentro, proponemos como criterio de trabajo una estricta economía de medios que le permitan ir a lo esencial en su búsqueda. Esta economía es complementaria de la importancia que el/la improvisador/a atribuyen al silencio como fuente de origen, fin de la acción acústica y alternativa de discurso. Como origen, el silencio implica una concentración de la atención focalizada en la audición/representación interior, permitiendo desarrollar una necesaria anticipación de la acción. Como fin, el silencio actúa como un retorno a la entropía natural; la acción acústica cesa mientras que la representación imaginaria puede continuar todavía. Como alternativa de discurso, el silencio reemplaza toda gesticulación superflua: es preferible restar en silencio a embarcarse en acciones que no conducen a la forma musical. ¿Cuáles son las acciones superfluas? Aquéllas que, recordando al Don Juan de Castaneda, “no tienen corazón”, mismo si pueden ser teóricamente interesantes en cuanto al material sonoro o a su novedad. Pero, para el improvisador o la improvisadora que recién se inician, es muy difícil deslindar las acciones superfluas de las que son esenciales. Por eso es tan importante que la persona realice sucesivas improvisaciones, hasta que el encuentro con la forma se produzca. Este encuentro

es una revelación, una epifanía, un conocimiento enactado inmediato que le permite afirmar “Sí, es esto”.

La duración aproximada de la improvisación individual es de 30' como mínimo. A pesar del hecho de que éste es un valor estadístico, en la realidad ocurre que las improvisaciones tienen todas, salvo raras excepciones, más o menos esa duración. Las improvisaciones se filman y/o se graban. Una vez recuperadas al menos dos versiones, es necesario compararlas. Esta comparación permitirá el deslinde entre acciones superfluas y acciones esenciales, entre lo que corresponde al corpus magmático e informe que ya hemos mencionado y las acciones esenciales.

Ocurre muchas veces que el/la improvisador/a encuentra varias acciones esenciales que en conjunto le permiten intuir globalmente la forma que su pieza va a tener. A partir de ahí la improvisación libre se transforma en *improvisación motivada*, es decir que ella se remite a las posibilidades de combinación de las acciones esenciales. De todas las posibilidades de combinación, habrá una que “tenga corazón”. Esa es adoptada como soporte de la obra musical en gestación. A partir de ahora el trabajo se cierne sobre el desarrollo de las acciones esenciales, primero por separado y después en conjunto, desarrollo que se produce guardando siempre el soporte formal de la obra. De manera natural surgen las cuestiones que conciernen la relación de las acciones esenciales: ¿Habrá reprises? ¿Habrá intersecciones entre ellas? Y una pregunta complementaria, de la que depende la notación de todo o de una parte de la obra: ¿Cuál es el grado de determinación de cada acción esencial?

Las improvisaciones motivadas también se filman y/o se graban para comparaciones y referencias entre ellas.

Sobre la improvisación musical colectiva

Con el descubrimiento de las neuronas espejo en 1996 por el Dr. Giacomo Rizzolatti y su equipo, la empatía, la mimesis así que el conocimiento encarnado de los eventos encuentra finalmente una explicación que sale del marco de lo meramente especulativo. Las neurociencias se han desarrollado de manera remarcable en estos últimos años, permitiendo detectar una intersubjetividad que funciona como una red invisible de conexión entre las personas.

El caso de la improvisación musical colectiva es un ejemplo de esta interconexión. La interacción de los participantes funciona como si en realidad se tratara de un solo individuo, tanto en la realización de las acciones como en la anticipación individual y colectiva de los eventos a venir. Los participantes de la improvisación se sincronizan, anatómicamente y fisiológicamente, constituyendo una unidad compleja.

Comprender la dinámica de la improvisación musical conjunta supone un desafío de enormes proporciones. La improvisación colectiva puede presentar situaciones que parecen exceder los modelos de cognición y conciencia basados en una noción cartesiana del yo y desafiar la

comprensión simplista de un modelo de interacción de "contrato social" en el que cada individuo desempeña su papel predeterminado.³⁸

Describimos a continuación una sesión tipo de improvisación colectiva vocal. Repetida innumerables veces, la experiencia fue parte del curso de Creación Musical desarrollado en el Departamento de Estudios Musicales de la Universidad de Lille, Francia, entre 1984 y 2014.

Número de participantes: de 4 a 10.

Duración de la sesión: 45' aproximadamente.

Procedimiento:

Sentados en corro, los participantes guardan silencio el tiempo necesario (unos 10 minutos estadísticamente). Durante ese tiempo ellos intentan escuchar y visualizar interiormente las acciones que van a realizar. Luego de este silencio inicial, que sirve para "sacralizar" el inminente advenimiento del sonido, uno de los participantes lanza espontáneamente una acción sonora, que repite. Los otros participantes tienen por opción romper el silencio a su vez, o continuar reservando en silencio sus acciones potenciales. Cuando sienten que sus intervenciones se van tornando necesarias, los participantes entran en la improvisación guardando las siguientes opciones: 1) mimetizarse con la acción primigenia y/o con las voces que van apareciendo, impulsando un trabajo sonoro similar a lo que escucha; 2) realizar una variación o un complemento de lo que ya se ha escuchado; 3) crear una alternativa que no pueda inferirse del material temático escuchado hasta el momento.

En el magma sonoro que se produce en la improvisación colectiva habrá momentos de orden y calma, donde todo parece estar escrito y determinado. Otros momentos de ambigüedad o de indecisión del grupo, donde varias situaciones temáticas coexisten sin resolverse en una sola; diferentes temas pugnan por una supremacía, desde el punto de vista del número de voces que los realizan, sin llegar a alcanzarla. Además, pueden producirse espontáneamente pasajes continuos o intersecciones, voces que transitan de una situación temática a otra, o bien que producen cambios abruptos. En un momento dado, las reposiciones pueden jugar un rol psicológico muy importante, produciendo la sensación de cerrazón de la forma con la que se infiere la finalización o el comienzo de nuevas situaciones temáticas.

³⁸ "Understanding the dynamics of improvising music together presents a daunting challenge. Collective improvisation can present situations that seem to exceed models of cognition and consciousness based on a Cartesian notion of the self and to defy simplistic understandings of a 'social contract' model of interaction in which each individual plays her or his predetermined part."

David Borgo, "Strange loops of attention, awareness, action and affect in musical improvisation" ("Extraños bucles de atención, conciencia, acción y afecto en la improvisación musical"), in *Music and consciousness II : Worlds, Practices, modalities*, ed. Ruth Herbert, David Clarke, and Eric Clarke, Chap. 6 (Oxford Scholarship Online, 2019), 6.

<https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/oso/9780198804352.001.0001/oso-9780198804352>

La improvisación finaliza espontáneamente, sin indicaciones exteriores. Toda indicación de duración impuesta desde el exterior de la improvisación debe ser descartada; la duración es consecuencia de la forma que el grupo está produciendo colectivamente.

La sesión se graba y/o se filma, lo que permite una valoración crítica posterior, separando el magma informe de las acciones esenciales. Ellas pueden ser simbolizadas gráficamente, indicando, además, si es posible, lo que significan para el grupo o el carácter que el grupo le atribuye.

Sucesivas sesiones de improvisación se realizan más adelante por el mismo grupo. También se graban y/o filman, lo que permite una revisión comparativa descubriendo algunas situaciones temáticas que se repiten de una improvisación a la otra. Estas repeticiones son en realidad el punto de partida de la composición, aquello que permanece como un sustrato subyacente de las improvisaciones.

Como en el caso de la improvisación individual, las acciones esenciales que los filmes y/o las grabaciones evidencian, cambian el sentido de la improvisación, que de ser libre pasa a ser motivada. Teniendo como propósito la relación entre las acciones esenciales, las improvisaciones motivadas también se filman y/o graban. Como en la improvisación individual aparece aquí un orden jerárquico en la disposición temporal de las acciones esenciales, dando origen a un soporte que funcionará como la columna vertebral del trabajo. Es aquí válido todo lo dicho sobre la improvisación individual respecto de las reposiciones, las intersecciones y el grado de determinación de las acciones esenciales.

Sobre la partitura gráfica evolutiva

Ya nos hemos referido al hecho de que para realizar una composición musical a partir de la improvisación es necesaria una simbología evolutiva. Mientras que para la composición clásica, romántica y contemporánea hasta la segunda mitad del siglo XX la creación *es lo que se realiza a partir de una escritura musical preexistente* que le sirve de marco y dentro del cual el material musical evoluciona, en la improvisación que genera la composición musical *la notación se crea con la obra y su gestación es parte indivisible del proceso de composición*. Aquí es necesario precisar la diferencia entre signo y símbolo. El signo, tal como nosotros lo definimos, es universalmente convencional. Él determina la relación de los materiales musicales sobre el eje del tiempo sin reflejar las características del sonido individual. El símbolo, por su parte, no es universalmente convencional³⁹ y manifiesta analógicamente en su forma alguna característica sobresaliente del material sonoro en cuestión (timbre, intensidad, granulosidad, transitorios de ataque y extinción, etc.). Además, el símbolo individualiza el material sonoro al que representa.

La escritura musical tradicional es signitiva y no simbólica. Como ya hemos dicho, en el estado naciente de una obra esta notación no es operativa ya que es

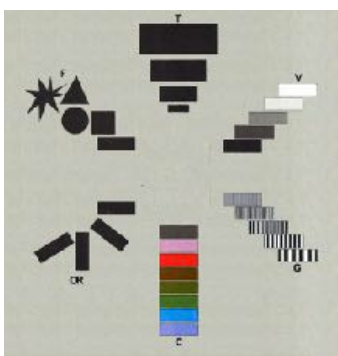
³⁹ Lo que se torna evidente si pensamos que en la mayor parte de las partituras actuales se incluye la explicación de sus símbolos...

fuertemente determinante y no puede adaptarse a una idea musical ni en su estado de indeterminación original, ni en su evolución hacia la determinación.

Cuando esa evolución ha terminado y llegamos a la determinación óptima de la idea, es entonces cuando se puede utilizar sin reparos la notación tradicional⁴⁰.

Las variables de la representación gráfica

La representación gráfica es intuitiva, y el o los improvisadores deben afinar la habilidad de su representación gráfica mediante ejercicios. Desde el punto de vista teórico la teoría clásica de las representaciones gráficas de Jacques Bertin⁴¹ puede dar un sustento teórico a la elaboración de los símbolos:



Según Bertin, las variables son: la forma, la dimensión, la granulosidad, la talla, la orientación y el color. A ellas habría que agregar las variables ortogonales propias de la hoja en blanco, que en nuestra cultura representan tradicionalmente la altura (eje vertical) y el tiempo (eje horizontal) que se lee en el sentido de la lectura occidental de izquierda a derecha (que corresponde al sentido de lectura de las lenguas occidentales).

Una vez afinada la sensibilidad simbólica de los improvisadores, las improvisaciones se realizan junto con su transcripción gráfica paralela, que funciona como la “proto – partitura” de la obra. Lo ideal es que la representación gráfica se adapte a la improvisación como un guante a la mano. Los símbolos se

⁴⁰ Es en este punto donde difiere nuestro pensamiento con el de Adorno, para quien la escritura musical tradicional permite un entrelazamiento temático propio a lo que él considera obra, dejando fuera del concepto toda producción sonora que no está escrita (improvisación de jazz, música electroacústica, etc.) Ver a colación de este sujeto:

Ricardo Mandolini, « Adorno, ou la discussion qui n’a pas eu lieu » (“Adorno, o la discusión que no tuvo lugar”), in *Musique, instruments, machines – autour des musiques électroacoustiques*, textos reunidos y editados por B. Bossis, A. Veitl y M. Battier, Actes del seminario MINT ? (Université Paris IV, Sorbonne, 2007).

<https://www.motsetimages.fr/livre/320204-musique-instruments-machines-autour-des-musi-groupe-musicologie-informatique-et-nouvelles-t--musicologie-informatique-et-nouvelles-technolo>

Ricardo Mandolini, “Adorno and avant-garde music” (“Adorno y la música de vanguardia”), *International Journal of Multidisciplinary Research and Analysis*, Volume 4 Issue 3 (March 2021), <http://ijmra.in/v4i3/10.php>

⁴¹ Jacques Bertin, *Sémiologie graphique. Les diagrammes, les réseaux, les cartes (Semiología gráfica. Los diagramas, las redes, las cartas)* (Paris : Gauthier-Villars, 1967).

van desarrollando y precisando al mismo tiempo que la concatenación de los eventos musicales. *Se produce un pasaje continuo entre el nivel imaginario de introyección, y el simbólico, proceso retroalimentado siempre por la acción improvisatoria.* Cada vez que la improvisación se realiza sobre la base del esquema gráfico, ella va a incorporar nuevos elementos, va a hacer conscientes nuevos imponderables que, a su vez, deberán ser notados gráficamente. Esta evolución continúa hasta la terminación de la obra.

El proceso de creación se realiza a partir de dos situaciones-clave, la concepción y el desarrollo.

I – Concepción

La improvisación es la puesta en obra de un magma indefinido de imágenes, acciones, situaciones, recuerdos, representaciones, afectos, etc. Es lo que Cornelius Castoriadis llama *imaginación radical*.

Las representaciones de un individuo en cualquier momento y a lo largo de su vida - o mejor: el flujo representativo (afectivo-intencional) que constituye un individuo - son ante todo un *magma*. No son un conjunto de elementos definidos y distintos, y sin embargo no son un caos puro y simple. Se puede extraer o localizar tal o cual representación - pero esta operación es obviamente, en relación con la cosa misma, transitoria (e incluso esencialmente pragmática y utilitaria), y su resultado, como tal, no es ni verdadero ni falso, ni correcto ni incorrecto.⁴²

Aquí se sitúa el primer momento de la creación. En situación de descubrimiento, es necesario que los improvisadores se familiaricen explorando el material del que disponen, examinando las posibilidades que ofrece. Ninguna acción de improvisación predomina sobre las otras: todas son posibles respondiendo al principio de la equiprobabilidad. La situación de experimentación es aquí muy importante. Ella debe ser reactivada en sucesivas sesiones de trabajo. El creador tiene que vivenciar este estado muchas veces, y tener paciencia sin buscar acelerar el proceso. Se trata, insistimos, de un momento *ad lib.* de sus elecciones donde todos los valores son intercambiables y equiprobables. Ellos pueden producirse al mismo tiempo o de manera sucesiva. El creador no selecciona los materiales, sino que simplemente experimenta o juega con ellos. Este momento es el *scanning* de la visión sincrética de Ehrenzweig.

Los materiales son aceptados sin ninguna modificación aparente. Como en el sueño, las jerarquías y las causalidades entre los materiales no existen; aunque, de manera muy vaga o indefinida, el inconsciente del o de los improvisadores ya

⁴² « Les représentations d'un individu à tout instant, et le long de sa vie — ou mieux : le flux représentatif (affectif-intentionnel) qu'un individu est —, sont d'abord et avant tout un magma. Elles ne sont pas un ensemble d'éléments définis et distincts et pourtant elles ne sont pas pures et simplement chaos. On peut en extraire ou y repérer telle représentation — mais cette opération est visiblement, par rapport à la chose même, transitoire (et même essentiellement pragmatique et utilitaire), et son résultat, comme tel, n'est ni vrai ni faux, ni correct ni incorrect ». Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société (la institución imaginaria de la sociedad)* (éditions du Seuil, 1975), 467.

ha producido una primera selección estadística, porque es sobre estos eventos y no sobre otros que la composición se va a desarrollar.

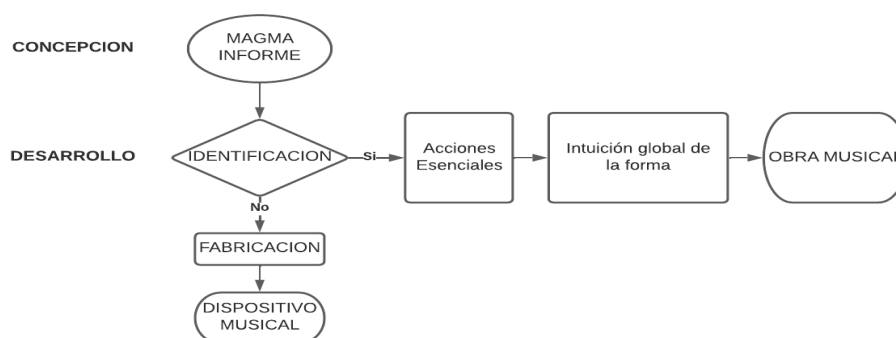
II – Desarrollo

El trabajo creativo, tanto en improvisación como en composición musical, puede quedar exclusivamente circunscripto al trabajo de experimentación. Es a este estado que Cage hace referencia cuando define la composición como un acto de no querer. Y aquí es importante hacer una diferencia entre la visión sincrética de Ehrenzweig y el acto experimental de Cage. Mientras la primera es una característica genética del quehacer artístico, el segundo es una decisión del creador: él decide no aceptar la cadena posible de identificaciones con el material, él decide crear un dispositivo que funciona como un cuadro dentro del cual el fluir de los eventos es indeterminado⁴³.

Aquí se separan los caminos entre obra y dispositivo: en la obra, el desarrollo se produce por la identificación actual y virtual del o de los creadores con las acciones que se realizan y los materiales musicales que se producen. En el dispositivo esta identificación ha sido voluntariamente interrumpida. El desarrollo de la idea es la fabricación del dispositivo, como un luter cuando realiza su instrumento. Es por eso por lo que el compositor puede ser el primer sorprendido de los resultados sonoros obtenidos, puesto que no se identifica con ellos.

Por supuesto que entre obra y dispositivo hay un sinnúmero de situaciones intermedias; entre ambos pueden existir infinitas variantes e interacciones. La historia de la música desde la segunda mitad del siglo XX hasta ahora abunda en ejemplos de colaboración entre estas dos realizaciones.

Los senderos de la identificación



⁴³ Ver en relación con este sujeto Ricardo Mandolini, –“John Cage – The compositional heuristics of the Non-intentional” (« la heurística compositiva de lo no intencional»), *American Journal of Humanities and Social Sciences research* –Vol. 4 Issue 2 – (April 2021).

http://www.theajhssr.com/current_issue.html

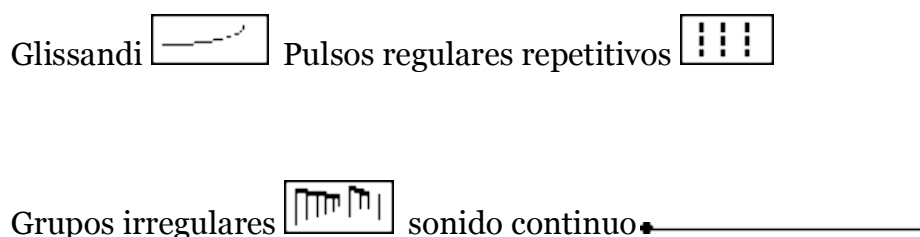
Ver también: Ricardo Mandolini, «L’autre vouloir, contributions critiques pour une meilleure compréhension de l’esthétique de John Cage» (“La otra volición, contribuciones críticas para una mejor comprensión de la estética de John Cage), *Revue d’Analyse* n° 49, diciembre 2003.

Nosotros nos ocuparemos seguidamente del desarrollo por identificación que conduce a partir de sucesivas improvisaciones a la composición de una obra musical. Tomamos como referencia una experiencia realizada por los estudiantes de la Licenciatura del Departamento de Estudios Musicales de la Universidad de Lille III en 1986, que culminó con la creación de la pieza ***La trace imaginaire des ailes*** por dos sopranos, una mezzo-soprano y dos tenores.

a) Las acciones esenciales

Como resultado del asiduo trabajo de improvisación, el grupo comienza a poder discernir entre aquellas acciones que le son esenciales y aquellas que no. Se conceptualizan así una o varias acciones esenciales que van a permitir una posterior intuición global de la forma. De manera análoga a lo que Adorno describe para la obra musical, esta identificación es selectiva e indica que los materiales han dejado de ser neutros para devenir polarizados. A partir de ahora comenzaría el *progreso del material*, dirigido hacia un horizonte: la realización de la pieza.

En este momento la improvisación deja de ser libre para circunscribirse al trabajo de desarrollo de las acciones esenciales. Las acciones esenciales se representan mediante una escritura gráfica intuitiva, por ejemplo:



b) La intuición global de la forma

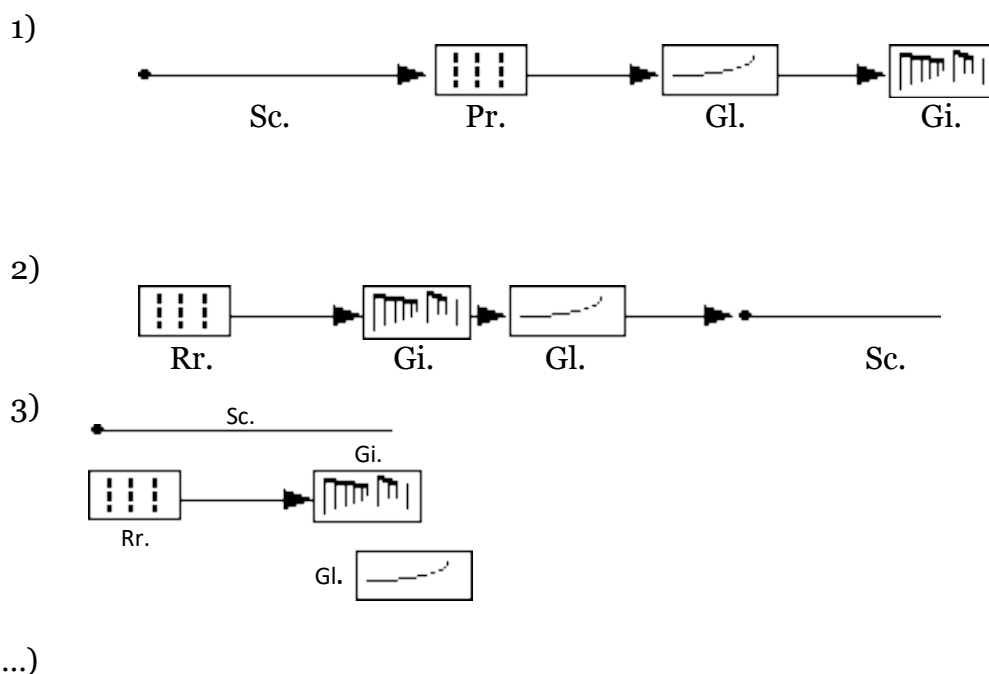
Venimos de descubrir las acciones esenciales que darán origen a la obra. Pero ahora desarrollarlas muestra sus dificultades: el pasaje de la visión sincrética a la visión analítica de Ehrenzweig es fuertemente conflictivo; la descripción de detalle hace que se pierda la magia del primer momento. Aquí aparecen progresiones, causalidades, relaciones jerárquicas, diferencia de fondo y forma, definiciones de repertorio de instrumentos y de acciones, etc. Para poder permitir que el *continuo compacto* del primer momento se transforme en *repertorio operativo*, debemos aceptar un momento de enajenación donde concepción y desarrollo parecen no tener que ver entre sí.

Entre el artista y su obra se establece como una conversación. El material, frustrando las intenciones puramente conscientes del artista, le obliga a entrar en contacto con las regiones más huidizas y ocultas de su personalidad, haciéndolas subir a la superficie para librarlas a la luz de la contemplación consciente. En el combate que el artista lleva a cabo con su material, él, devenido un extranjero para sí mismo, se debate contra la

personalidad inconsciente que le revela la obra de arte. Precisar en la obra, a nivel consciente, lo que se ha proyectado en ella a nivel inconsciente es quizás el resultado más fructífero y más doloroso de la creatividad.⁴⁴

En la práctica, es la reiteración de la puesta en improvisación en sucesivas sesiones lo que va a permitir que todas estas novedades analíticas sean introyectadas en el inconsciente creador. Una vez más se produce una selección, separando entre aquellas posibilidades que permanecen confinadas a lo abstracto y analítico y aquellas otras que son sentidas como válidas. De esta manera el desarrollo de la obra se sitúa en el mismo nivel ontológico que su gestación (el *momento pático* de Straus). Todas las situaciones abstractas y analíticas que se van a producir durante el proceso de creación seguirán esta misma oscilación, de la cual la práctica, la realización sucesiva de la improvisación es el motor directo.

A partir de las múltiples y sucesivas combinaciones y arreglos realizados con las acciones esenciales descubiertas anteriormente, como por ejemplo:



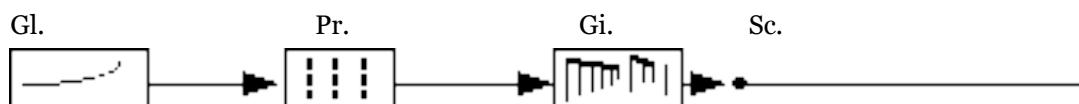
una de las combinaciones realizadas con ellas va a producir en el grupo una epifanía, una revelación inmediata: se trata de la *intuición global de la forma*.

⁴⁴ « Entre l'artiste et son œuvre il s'engage quelque chose comme une conversation. Le médium, en frustrant les intentions purement conscientes de l'artiste, lui permet d'entrer en contact avec les parties les plus enfouies de sa personnalité et de les faire remonter à la surface pour les livrer à la contemplation consciente. Dans le combat qu'il livre à son médium, l'artiste, devenu étranger pour lui-même, se débat avec la personnalité inconsciente que lui révèle l'œuvre d'art. Reprendre à l'œuvre, à un niveau conscient, ce qu'on y a projeté à un niveau inconscient, est peut-être le résultat le plus fructueux et le plus douloureux de la créativité ». Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art...*, 93.

Es esta resonancia, junto con la sensación del artista de poder crear una obra de arte relacionada con esta sensación, lo que constituye la experiencia que yo llamo "pre-set". El artista tiene la sensación de que hay algo importante que aún no se puede captar con claridad.⁴⁵

La intuición global de la forma genera la primera representación simbólica del trabajo:

Primer representación gráfica



A partir de ahora, la libre elección de las disposiciones posibles de las acciones esenciales es suplantada por esta forma de determinación secuencial, que funcionará como un soporte formal, para la improvisación y para la realización de la obra. Todas las lecturas de la primera parte del artículo son aplicables aquí, en particular 1) la teoría del objeto transicional de Winnicott, como base epistemológica de todos los procesos creativos; 2) La retrogresión-recursión de Morin, que se produce a cada reactivación de la situación de improvisación; 3) el material polarizado de Adorno, que progresará en miras a la terminación de la futura obra entre el estado actual del trabajo (*current state of the work* sea tal vez la formulación más adecuada) y su proyección ficcional, el contenido *de verdad*. 4) El *momento pático* de Straus, estableciendo una diferencia cualitativa entre el material en presencia del cual todo el cuerpo se moviliza de forma no conceptual, y el material que sólo se percibe por los canales específicos de los sentidos, verbalizable y conceptualizable en forma de conocimiento racional. La teoría del movimiento que según Straus se enraíza en el sentir, podría explicar las transformaciones del material de Adorno, de neutro a polarizado, y su progreso hacia la realización de la obra. 5) Además, el *inteligible confuso* de Baumgarten juega aquí un rol fundamental, relacionando la ficción con el desarrollo de la obra; parafraseando a Wittgenstein, esta intuición es comprensiva, mismo si no puede ser precisa en los detalles. El ya mencionado *heterocosmismo* de Baumgarten es tal vez otra manera de llamar al *contenido de verdad* de Adorno; se trata de la creación de un mundo que es propio de la obra, abierto a la universalidad.

Puesta en obra del desarrollo

El desarrollo concierne A) la evolución individual de las acciones esenciales, B) las reprises, C) las intersecciones y D) las definiciones puntuales. Cada uno de

⁴⁵ "It is this resonance, together with the artist's presentiment that he will be able to create an artwork related to this sensation, that constitutes the experience That I call 'pre-sense'. The artist has the sense of something significant that cannot yet be apprehended clearly."
Townsend, *Creative States of Mind...*, 9.

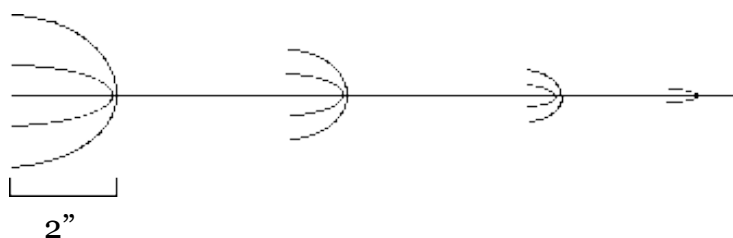
estos niveles producirá una nueva representación gráfica adonde se comprueba el progreso del material musical, hasta la realización de la partitura definitiva.

A) Evolución individual de las acciones esenciales

A través de la improvisación circunscripta a las acciones esenciales, el/la improvisador/a va precisando las situaciones que realiza. Se produce aquí una selección por identificación: así, de todos los *glissandi* posibles, de todos los ritmos regulares, de todos los grupos, etc., el o los improvisadores-compositores se sentirán compelidos a apropiarse de aquéllos que los interpelan y con los cuales se sienten identificados, descartando los infinitos posibles.

—Primera acción esencial (glissandi)

Se trata de cerrazones progresivas de *glissandi* “en abanico” sobre una altura fija, a partir de acordes cuya interválica se empequeñece gradualmente. La altura fija se encuentra en el registro medio, el *tempo* de la sección es lento.

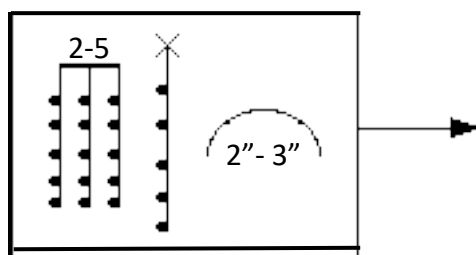


— Segunda acción esencial (pulsaciones regulares)

- a) Repetición de 2 a 5 unísonos sobre una altura fija. A esta acción sigue
- b) la abertura abrupta y acentuada de un acorde, y luego
- c) una pausa (2 a 3 segundos).

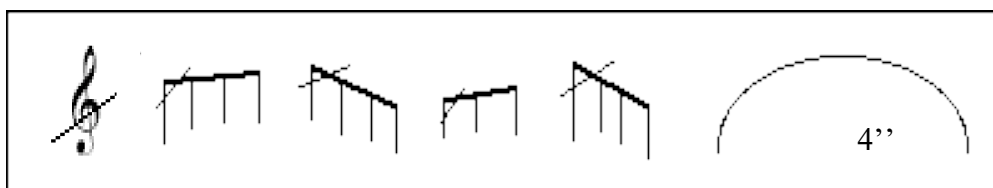
El *tempo* de la sección es lento (± 2 acciones por segundo) Las acciones utilizan la fonación.

Sigue una pausa que separa los grupos (2 a 3 segundos) Esta lógica se repite.



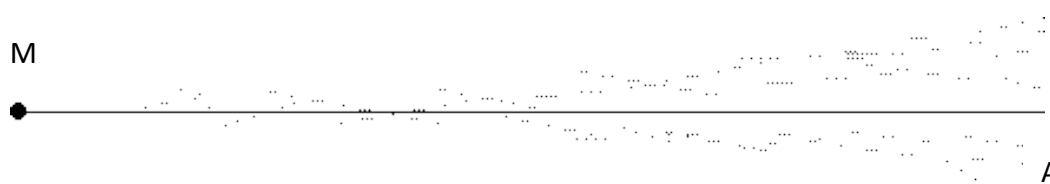
— Tercer acción esencial (grupos irregulares)

Grupos rápidos y asincrónicos, producidos sin fonación, que duran de 3 a 5 segundos cada uno, seguidos de una pausa larga.



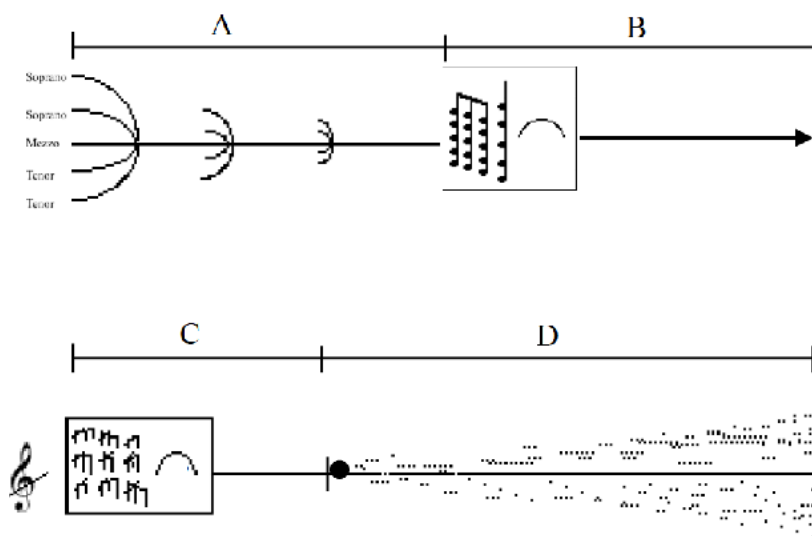
—Cuarta acción esencial (sonido continuo)

Las voces del quinteto parten de un unísono con juegos de armónicos *ad.lib.* producidos por la abertura progresiva de la boca, de la pronunciación de la consonante M (boca cerrada) a la vocal A (boca abierta).



A partir de ahora, la intuición global de la forma se ha desarrollado: aparece la distribución de las voces en el quinteto. Una duración aproximada de dos minutos comienza a vislumbrarse, sabiendo que ella oficia de punto de partida para las duraciones que evolucionarán sucesivamente a lo largo del trabajo.

Segunda representación gráfica

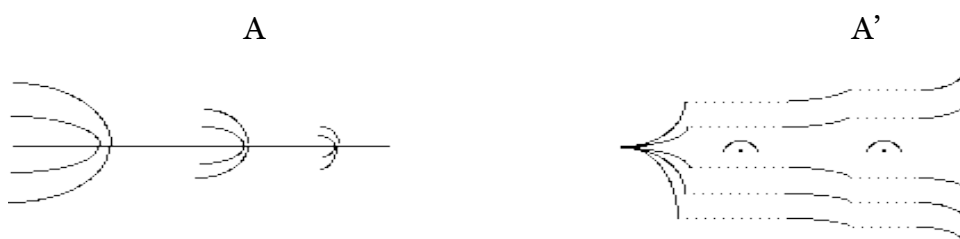


B) Las reposiciones

La re-exposición de los eventos de la improvisación es un elemento fundamental del desarrollo, porque de su utilización depende la sensación de cerrazón de la forma musical.

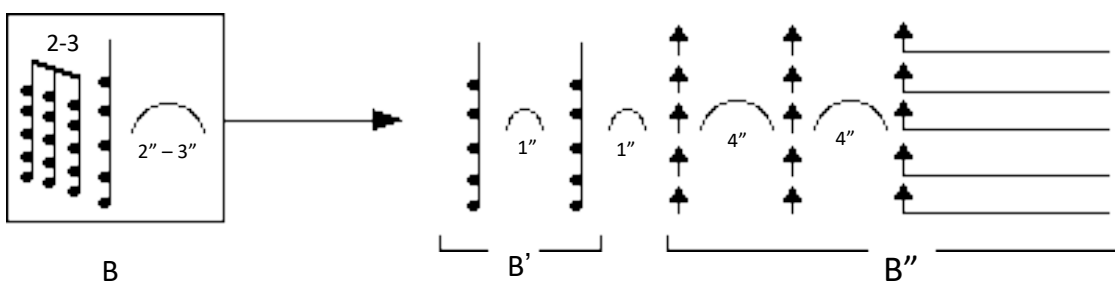
Aquí juega un rol importantísimo el valor psicológico atribuido a los eventos. La repetición reiterada de un evento dará origen a una forma repetitiva o a un *ostinato*; una re-exposición alternativa entre eventos diferentes determina la mayor parte de las formas clásicas que se estudian en el conservatorio (sonata, rondó, suite, tema con variaciones, etc.).

Reposiciones de las acciones esenciales A, B y C



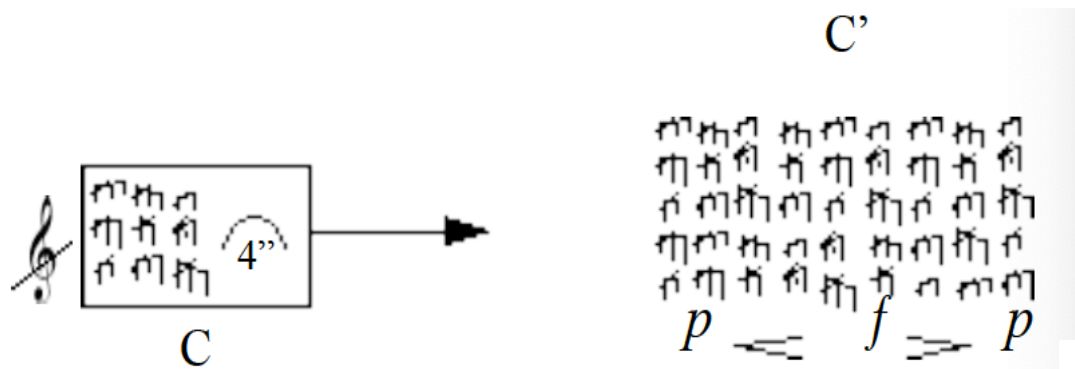
A' presenta una configuración inversa a la de A, guardando siempre la imagen de "glissandi en abanico". Aquí las aberturas de *gliss.* están separadas por pausas largas (unos 3 segundos).

Duración estimada de A': unos 10 segundos.

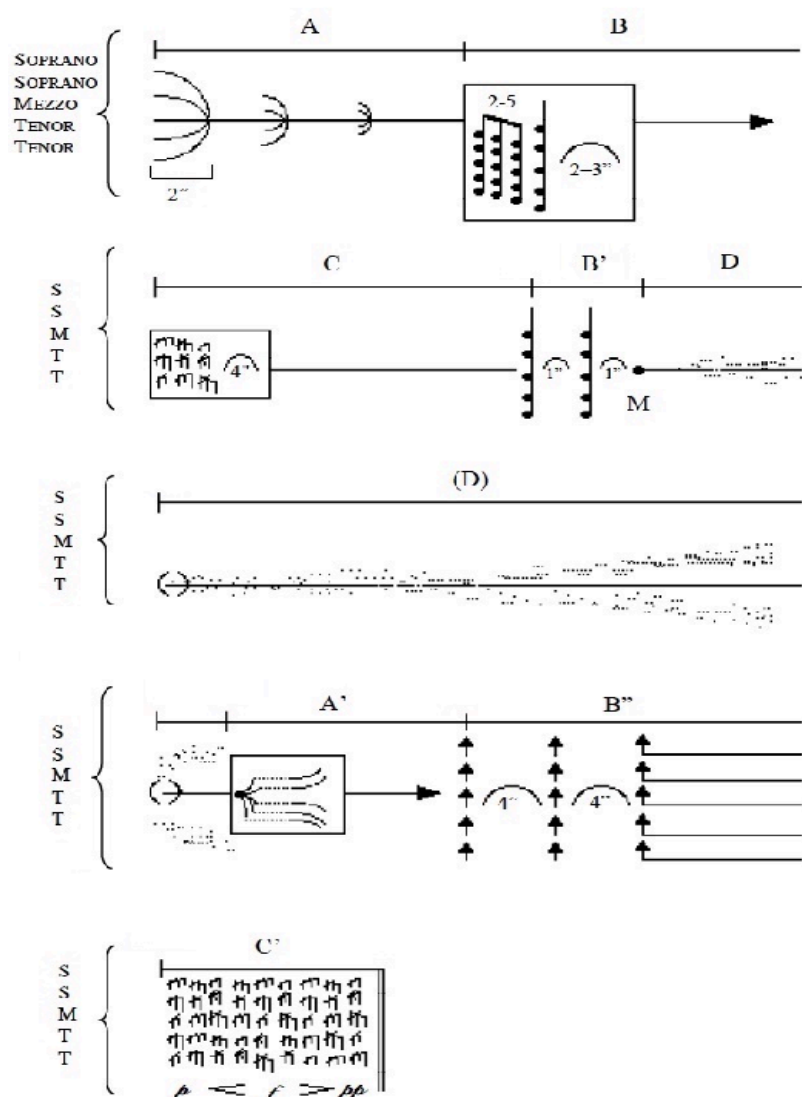


Manteniendo la estructura sincrónica y repetitiva de B, B' opera una reducción de B eliminando sus acordes cerrados. Ahora las pausas entre cada acción se acortan (1 segundo). B'' trabaja por su parte con los registros extremos de las cinco voces. Sus acciones se ven separadas por largas pausas (unos 4 segundos cada una).

En C', las acciones se ven afectadas por una curva dinámica *crescendo/diminuendo* y la pausa desaparece. Duración estimada a 15 segundos.



Tercer representación gráfica



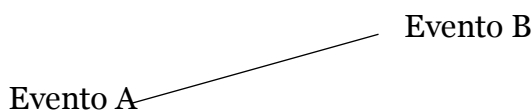
C) Las intersecciones

Podemos decir que hay dos modalidades de pasaje posibles entre dos eventos y sus derivados: uno, en el que el tiempo que se precisa para producirse es igual a 0. Es decir, el pasaje se realiza de manera abrupta, dando lugar a la concientización de eventos característicos separados.

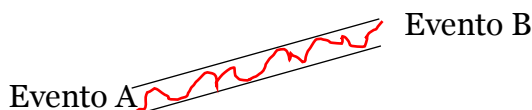


La otra modalidad de intersección es aquella donde el tiempo necesario para producirse no es igual a 0. Es decir, que la transición tiene una duración a ser considerada. En este caso, las preguntas siguientes son:

¿Cuánto dura el pasaje? ¿Cuál va a ser su forma? Observemos que las modalidades de intersección son teóricamente infinitas.



Elas pueden ser lineales, pero también estar sometidas al principio de aleatoriedad, que se puede determinar entre dos límites:

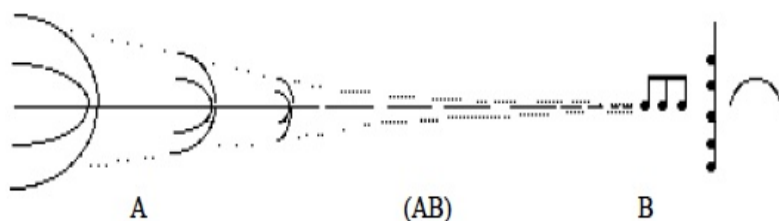


Por supuesto que es necesario que las intersecciones participen de la dinámica de introyección ya descrita, abandonando así el terreno de lo abstracto para ser enactadas como los otros elementos de la improvisación.

El grupo se decide por las siguientes intersecciones:

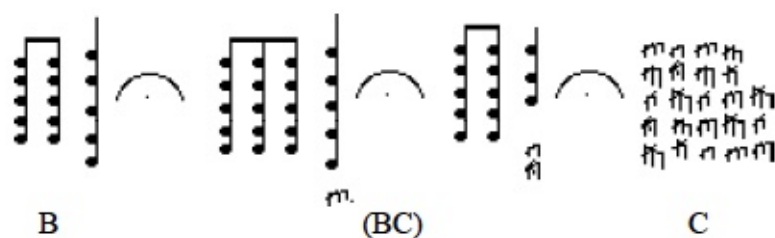
Intersección (AB)

El sonido continuo hacia el que convergen los *glissandi* de A comienza a tener pausas progresivas, preparando las acciones rítmicas cortas de B.



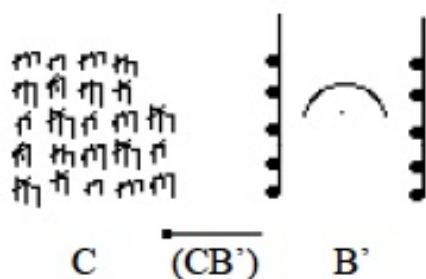
Intersección (BC)

Comienzo de las acciones irregulares de C superpuestas a los ritmos regulares de B. Entrada canónica.



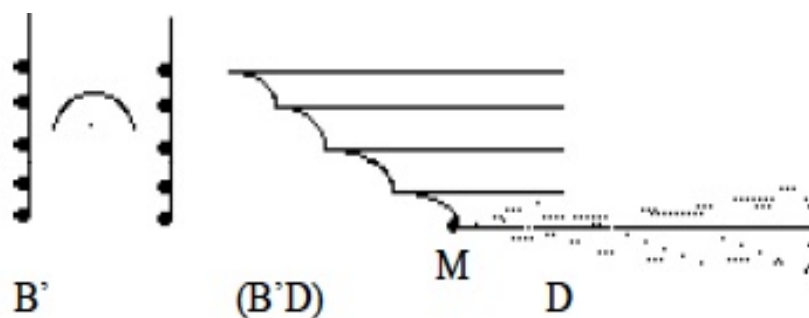
Intersección (CD)

Un sondo continuo oficia de puente entre las secciones C y B'.



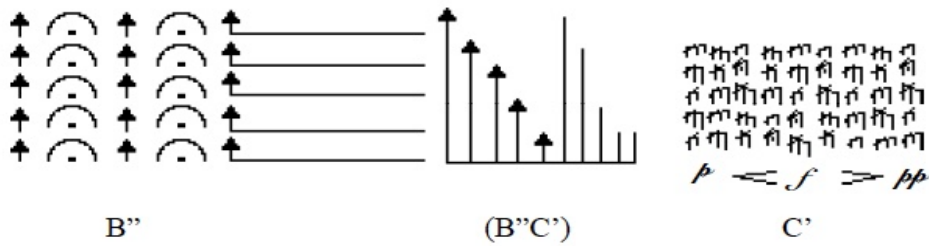
Intersección (B'D)

Transformación del unísono de B 'en arpeggio. El sonido más grave del arpeggio cantado *bocca chiusa*, es ya el sonido continuo de la sección D.

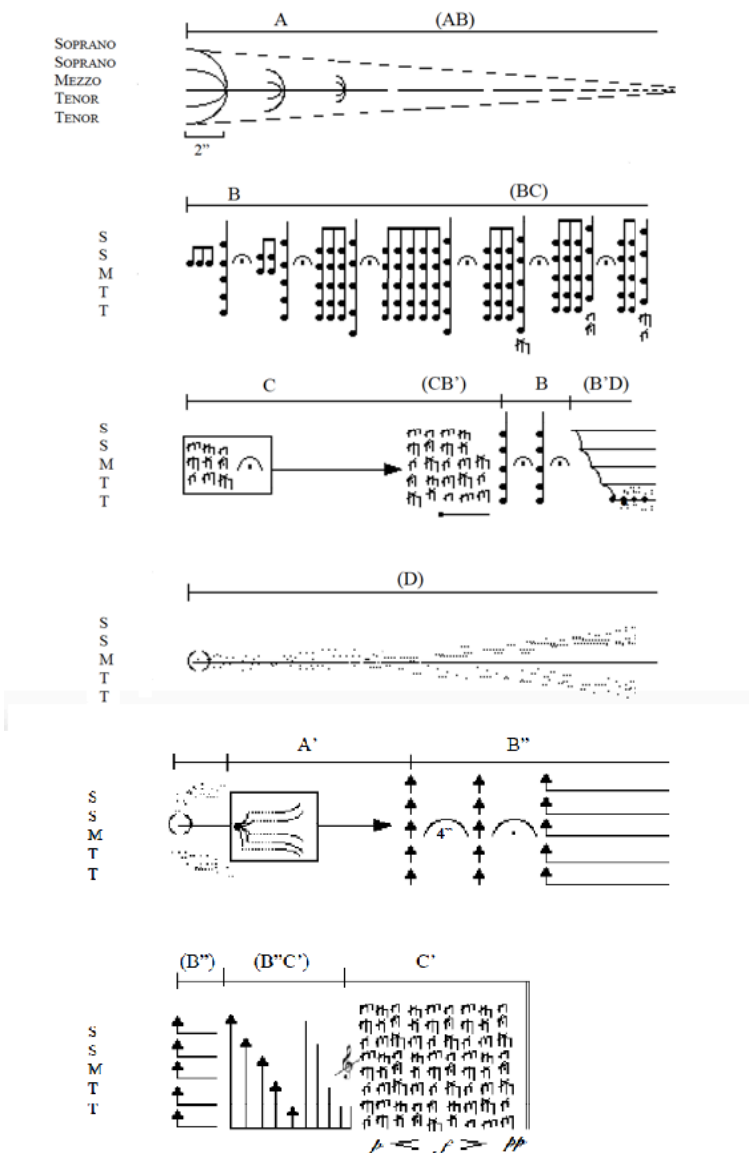


Intersección (B''C')

Transformación de las alturas extremas al unísono en arpeggio, seguidas por voces de altura indeterminada, preparando C'.



Cuarta representación gráfica

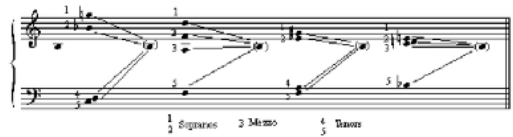


D) Las definiciones precisas de los eventos

En un momento del desarrollo se define el grado de precisión de los eventos. Aquí puede ser necesario introducir la escritura tradicional, que es sin duda el sistema más perfecto a nuestro alcance para determinar las sincronizaciones rítmicas y la disposición de alturas. Por supuesto, en materia de alturas micro-interválicas es posible hacer uso de una grafía adaptada.

1) Sección A e intersección (AB)

a) Definición armónico-melódica:



b) Definición rítmica, articulatoria, tímbrica, distribución de las acciones:

♩ = 60

A detailed musical score for five voices: Soprano 1, Soprano 2, Mezzo-Soprano, Tenor 1, and Tenor 2. The score is written in a traditional musical notation with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked as ♩ = 60. The score shows rhythmic patterns, articulatory marks, and dynamic markings. The Soprano 1 part is marked with a '1' above it. The Soprano 2 part is marked with a '2' above it. The Mezzo-Soprano part is marked with 'Mezzo-Soprano' below it. The Tenor 1 part is marked with 'Tenor 1' below it. The Tenor 2 part is marked with 'Tenor 2' below it. The score is written in a traditional musical notation with a treble clef and a key signature of one flat.

Definición dinámica:

	0"	5"	10"	15"	20"	25"	30"	35"
SOPRANO 1	<i>f</i>	<i>pp</i>	<i>mf</i>	<i>pp</i>	<i>mp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>
SOPRANO 2	<i>f</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>pp</i>	<i>mp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>
MEZZO-SOPRANO	<i>mp</i>		<i>mf</i>	<i>pp</i>	<i>mp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>
TENOR 1	<i>f</i>	<i>pp</i>	<i>mf</i>	<i>mp</i>		<i>pp</i>	<i>mp</i>	
TENOR 2	<i>f</i>	<i>pp</i>	<i>mp</i>		<i>mp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>

2) Sección B et intersección (BC)

a) Definición armónico-melódica

The image shows a musical score for Section B and its intersection with section BC. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: Soprano, Soprano, Mezzo, and Tenor. The second system has four staves: Soprano, Soprano, Mezzo, and Tenor. The Soprano parts are in treble clef, and the Tenor parts are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first system includes measure numbers 1 through 14. Small boxes labeled 'I' indicate the intersection points between the sections. A legend below the score states: □ = Intersección (BC).

b) Definición rítmica, dinámica, articulatoria, tímbrica, distribución de las acciones:

The image shows a musical score for Section B and its intersection with section BC, focusing on rhythmic and dynamic markings. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: Soprano, Soprano, Mezzo, and Tenor. The second system has four staves: Soprano, Soprano, Mezzo, and Tenor. The Soprano parts are in treble clef, and the Tenor parts are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first system includes measure numbers 1 through 14. The score includes dynamic markings such as *pp*, *smile*, and *f*. Rhythmic markings include *3^{ra}*, *2^{da}*, and *1 2^{da}*. A legend below the score states: □ = Intersección (BC).

3) Intersección (CB'), sección B' e intersección B'D)

a) Definición armónica (alturas fijas)

The image shows a musical score for Section B' and its intersection with section B'D, focusing on fixed harmonic altitudes. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: Soprano, Soprano, Mezzo, and Tenor. The second system has four staves: Soprano, Soprano, Mezzo, and Tenor. The Soprano parts are in treble clef, and the Tenor parts are in bass clef. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score shows fixed harmonic altitudes for each voice part.

b) Definición rítmica, dinámica, articularia, tímbrica, distribución de las acciones:

(♩ = 40) (♩ = 80)

SOPRANO
 SOPRANO
 MEZZO
 TENOR
 TENOR

1) Intersección (CB')
 2) Sección (B')
 3) Intersección (B'D)

A O A-M M
 A O A-M M
 A O A-M M
 A O A-M M
 A O A-M M

1
 A O M
 mp

4) Sección D:

Definición dinámica, conducción de las voces:

10"
 SOPRANO * M mp (A)
 SOPRANO * M mp (A)
 MEZZO * M mp (A)
 TENOR * M mp (A)
 TENOR * M mp (A)

(*) Respiración, apertura de la boca *ad libitum*

5) Sección A':

a) Definición armónico-melódica

1 2 3 4 5
 SOPRANO
 SOPRANO
 MEZZO
 TENOR
 TENOR

2 3 4 5
 SOPRANO
 SOPRANO
 MEZZO
 TENOR
 TENOR

Una composición musical a partir de una improvisación:
Fundamentación hermenéutica- Experiencia heurística de creación

♩ = 120 2

Articulación simile

The image shows a musical score for five voices: Soprano, Mezzo-soprano, and Tenor, arranged in two systems. The first system is in 3/4 time and the second in 5/4. The tempo is marked as ♩ = 120. The first system includes the instruction "Articulación simile" and dynamics of pp. The second system includes dynamics of p and mp. A blacked-out section is present in the first system, covering the Tenor parts.

Una composición musical a partir de una improvisación:
Fundamentación hermenéutica- Experiencia heurística de creación

The image displays a musical score for a vocal ensemble and piano. The top section is a vocal score for Soprano, Mezzo-soprano, and Tenor, with a dynamic range from *pp* to *ff*. A bracket on the left indicates a range of notes: $\left[\begin{matrix} p \\ t \\ q \\ s \\ sh \\ f \end{matrix} \right]$. A tempo marking of $\text{♩} = 40$ is present. The piano part includes a bass line with a *p* dynamic and a chord marked 'A'. The bottom section shows a piano accompaniment for Soprano, Mezzo-soprano, and Tenor, with dynamics *ff* and *mp*. The piano part includes a treble and bass line with a chord marked 'M'.

5

The image displays a musical score for a vocal ensemble. The top section shows five vocal staves: two Soprano parts, one Mezzo-soprano part, and two Tenor parts. Each staff begins with a treble clef (Sopranos) or bass clef (Tenors), a common time signature, and a dynamic marking of *mp*. A dashed line above each staff indicates the melodic contour. The bottom section provides a detailed view of the vocal lines for Soprano and Tenor parts, including lyrics 'A LA LA LA' and performance instructions such as *cresc.*, *sfz*, and triplet markings. To the right of the vocal lines are two vertical columns of performance instructions: 'PA' with an upward arrow, and '4'' and '5'' with boxes and upward arrows. The bottom of these columns is marked with *sfz*.

Una composición musical a partir de una improvisación:
Fundamentación hermenéutica- Experiencia heurística de creación

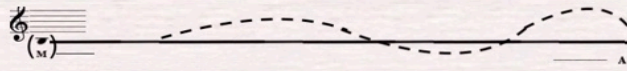
**Muy rápido,
sorpresivo** 6

The score consists of two systems. The first system shows five vocal staves (Soprano, Soprano, Mezzo-soprano, Tenor, Tenor) with dynamic markings *sfz p* and *fff* and a graphic representation of pitch contours. The second system shows the same five vocal staves with dynamic markings *p*, *fff*, and *ppp* and a graphic representation of pitch contours. A black bar is present on the left side of the first system.

ad lib.

P
t
q
s
sh
r

Símbolos



Entre M et A, obertura progresiva y aleatoria de la boca con producción de armónicos superiores.



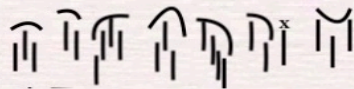
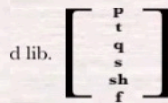
Nota mas aguda posible, pronunciación de la sílaba PA.



Altura indeterminada, pronunciación de la sílaba PA.



Acciones sin fonación.



Grupos irregulares ad lib. sobre las consonantes indicadas

CONCLUSIÓN

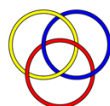
En principio estuvimos tentados de concluir el artículo diciendo que, como los radios de la rueda de una bicicleta que convergen todos desde el aro hacia el buje central de la rueda, los seis números de la primera parte del trabajo convergen también hacia la realización práctica de la improvisación y de la composición musical. Pero, en realidad, lo que ocurre es mucho más complejo que lo que deja entrever esta metáfora: sería tal vez más atinado comparar la relación entre los números de la primera parte con el camino de los *sefirots* de la Cábala judía, “los diferentes grados a través los cuales el creador transmite su luz”. Como en ellos, a medida que avanzamos en la lectura de la *Fundamentación hermenéutica* vamos descubriendo nuevos aspectos de lo mismo, que se entrelazan, interactúan

y se retro-alimentan. Es decir, que leyendo a uno de los autores citados no podemos dejar de tener en cuenta lo que ya hemos retenido de los otros.

La segunda parte del artículo no es excepción a este trabajo inclusivo, sino que es la continuación y la puesta en práctica de la misma lógica. Pero la hermenéutica abre el camino y prepara a la heurística, no la justifica. En efecto, la práctica artística no precisa de ninguna justificación: ella es autónoma e indefinible, inefable en términos conceptuales de causa y efecto. Como la vida, la creación realiza la verdad de su propia acción.

En esas condiciones, lo que la interpretación hermenéutica intenta llevar a cabo es el deslinde de la parte de misterio y de imponderable de toda creación, que permanece totalmente impermeable e indiferente al análisis, de una otra parte que sí es posible elucidar y analizar, tratando de hacer retroceder las fronteras del misterio original hasta los confines de lo explicable.

Reuniendo así los dominios teórico y práctico tradicionalmente separados, este artículo intenta poner en evidencia la relación fecunda que los une, demostrando la importancia de su colaboración dialógica que enriquece tanto a la reflexión como a la realización.



Como el nudo borromeo, en el que ninguna anilla puede separarse de otra sin que el conjunto se deshaga, la pedagogía, la creación y la investigación constituyen, en materia de arte en general y de música en particular, un todo indisociable, cuyo verdadero sentido surge del funcionamiento holístico del ensamble y no del valor aislado de los elementos.

Bibliografía Y Webgrafía

- Adorno, Theodor W. «Vers une musique informelle». In *Quasi una fantasia*. Traducido por Jean-Louis Leleu en colaboración con Ole Hansen-Løve y Philippe Joubert. Paris, Gallimard, 1982.
- - -. *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck, 1995. Nueva edición y traducción de Marc Jiménez.
- Arnheim, Rudolf. *La pensée visuelle*. Traducido al francés por Claude Noël y Marc Le Cannu, Flammarion, 1976.
- Boissière, Anne. *Adorno, La vérité de la musique moderne*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, Universidad de Lille, 1999.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème*. Traducción al francés, presentación y notas de Jean-Yves Pranchère. Paris: Édition l'Herne, 1988.
- Bertin, Jacques. *Sémiologie graphique. Les diagrammes, les réseaux, les cartes*. Paris: Gauthier-Villars, 1967.

- Borgo, David. "Strange loops of attention, awareness, action and affect in musical improvisation". In *Music and consciousness II: Wolds, Practices, modalities*. Ed. by Ruth Herbert, David Clarke, and Eric Clarke. Oxford Scholarship Online: 2019, chap. 6, 6.
<https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/oso/9780198804352.001.0001/oso-9780198804352>
- Castoriadis,
Court, Raymond Cornelius. *L'institution imaginaire de la société*. Éditions du Seuil, 1975.. *Adorno et la nouvelle musique*. Paris: Klincksieck, 1981.
- Ehrenfels, Christian von. «Sur les qualités de la forme». Trad. al francés Denis Fissette. En *L'école de Brentano. De Würzburg à Vienne*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2007.
- Ehrenzweig, Anton. *L'ordre caché de l'art*. Traducción al francés Francine Lacoue-Labarthe y Claire Nancy. Paris: Gallimard, 1974.
- Darriulat, Jacques. «Baumgarten et la fondation de l'esthétique». *Introduction à la philosophie esthétique*.
<http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/PhiloModerne/Baumgarten.html>
- Ferry, Luc. *Homo aestheticus. L'invention du goût à l'age démocratique*. Paris: ediciones Grasset, 1998.
- Heidegger, Martin. «L'origine de l'œuvre d'art». In *Chemins qui ne mènent nulle part*. Trad. al francés Wolfgang Brockmeier. Paris: Gallimard, 1962.
- Ingarden, Roman. *Qu'est ce qu'une œuvre musicale?* Traducción del alemán de Dujka Smoje. Christian Bourgois Éditeur, 1989.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 14. Auflage, 1996.
- Lajoine, Vincent. «Impasses». *Revue d'Analyse Musicale*, número especial, *Les réimpressions choisies*, 1985-1993.
- Le Moigne, Jean-Louis. «Edgar Morin, le génie de la reliance». Edición en PDF.
<http://www.intelligence-complexite.org/fileadmin/docs/1511relianceEM.pdf>
- Maldiney, Henri. «Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus». In *Regard, Parole, Espace*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2012.
- Mandolini, Ricardo. «L'autre vouloir, contributions critiques pour une meilleure compréhension de l'esthétique de John Cage». *Revue d'Analyse* n° 49, diciembre 2003.
- - -. «Adorno, ou la discussion qui n'a pas eu lieu». In *Musique, instruments, machines – autour des musiques électroacoustiques*. Textos reunidos y editados por B. Bossis, A. Veitl et M. Battier. Actas del seminario du MINT, Universidad Paris IV, Sorbonne, 2007.
<https://www.motsetimages.fr/livre/320204-musique-instruments-machines-autour-des-musi--groupe-musicologie-informatique-et-nouvelles-t--musicologie-informatique-et-nouvelles-technolo>
- - -. «John Cage. The compositional heuristics of the Non-intentional. *American Journal of Humanities and Social Sciences research*. Vol. 4 Issue 2 (Abril 2021).
http://www.theajhssr.com/current_issue.html

- . "Adorno and avant-garde music". *International Journal of Multidisciplinary Research and Analysis*, Volume 4 N° 3 – Marzo 2021. <http://ijmra.in/v4i3/10.php>
- Morin, Edgar. *La méthode*, tomo 1, «La nature de la nature». Paris: éditions du Seuil, 2008.
- Sadaï, Yyzhak. «Analyse musicale: pour l'œil ou pour l'oreille?». *Revue d'analyse musicale*, número especial *Les Réimpressions choisies*, 1985-1993.
- Straus, Erwin. *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. Traducción al francés de G. Thines y J.-P. Legrand. Grenoble: Ediciones Jérôme Million, 2000.
- Townsend, Patricia. *Creative States of Mind – Psychoanalysis and the artist's process*. Routledge, Londres, New York: Taylor & Francis Group, 2019.
- Winnicott, Donald. *Jeu et réalité*. Traducción al francés de Claude Monod y Jean-Bertrand Pontalis. Paris: Gallimard, 1975.

Análisis hermenéutico del primer movimiento de la sonata «Appassionata» de Beethoven: una propuesta de sentido

Salvador Mestre Zaragoza

Filósofo y Compositor
Universidad Politécnica de Valencia
sslavaa@gmail.com

Recibido: 07/05/2022/**Aceptado:** 16/05/2022

Resumen. La tesis global que dominará todo este análisis hermenéutico es comprender el primer movimiento de la *Appassionata* como una profunda expresión acerca de la condición trágica de la existencia humana, marcada radicalmente por la ineluctabilidad de la muerte. Esta obra puede entenderse como la expresión de un intenso dolor que, desde el vacío existencial y la angustia, clama por descubrir el sentido de la vida y podría, por tanto, entenderse como una realización artística en la cultura occidental que anticiparía el existencialismo filosófico inaugurado por Heidegger, con su visión del ser humano como un ser-para-la-muerte y su visión del estado anímico de la angustia como el estado anímico fundamental donde se vuelve posible la patentización del ser precisamente por su completa ausencia: la nada, experimentada a través del estado anímico de la angustia.

El primer movimiento de esta sonata constituiría un clamor angustioso producido por la conciencia de la trágica condición humana que implicaría la fatalidad de un sufrimiento tan inevitable como irremediable¹, y parece contener una inherente reflexión filosófica sobre, a un tiempo, la necesidad y la carencia de un sentido integral para la experiencia vital por el modo en que Beethoven articula el discurso musical². Desde esta perspectiva, el análisis de la sonata puede arrojar una peculiar interpretación comprensiva³.

¹ John William Navin Sullivan, *Beethoven. His spiritual development* (New York: Vintage Books, 1927), cap. 1, § 5: «What is evident is that the conflict has deep roots and is attended with great passion. And the quality and depth of the passion expressed shows that we are dealing with a rich and profound emotional nature».

Traducción propia: «Lo que es evidente es que el conflicto tiene raíces profundas y está acompañado de una gran pasión. Y la calidad y profundidad de la pasión expresada muestra que estamos ante una naturaleza emocional rica y profunda.»

² Stewart Gordon, *Beethoven's 32 Sonatas. A handbook for performers* (Oxford: University Press, 2017), 51: «Beethoven's genius was such that he was able to create musical ideas that call up a larger palette of human emotions and concepts, from the heroic and victorious to the desolate and tragic, from the extroversion of gruff good-natured humor to the introversion of deep inner contemplation».

Traducción propia: «El genio de Beethoven era tal que fue capaz de crear ideas musicales que invocan una paleta muy amplia de emociones y conceptos humanos, desde lo heroico y lo victorioso a lo desolado y lo trágico, desde la extroversión del humor rudo y bondadoso a la introversión de la profunda contemplación interior».

³ Eric Blom, *Beethoven's pianoforte sonatas discussed* (New York: Da Capo Press, 1968), 163-

Palabras clave. Beethoven, *Appassionata*, Análisis hermenéutico.

Hermeneutic analysis of the first movement of Beethoven's «Appassionata» sonata: a proposal of meaning

Abstract. The overall thesis that will dominate all this hermeneutic analysis is to understand the first movement of the *Appassionata* as a profound expression of the tragic condition of human existence, radically marked by the ineluctability of death. This work can be understood as the expression of an intense pain which, from existential emptiness and anguish, cries out to discover the meaning of life and could, therefore, be understood as an artistic achievement in Western culture which would anticipate the philosophical existentialism inaugurated by Heidegger, with his vision of the human being as a being-for-death and his vision of the mood of anguish as the fundamental mood in which it becomes possible for being to be made patent precisely by its complete absence: nothingness, experienced through the mood of anguish. The first movement of this sonata would constitute an anguished cry produced by the awareness of the tragic human condition that would imply the fatality of a suffering as inevitable as it is irremediable, and it seems to contain an inherent philosophical reflection on, at the same time, the need and the lack of an integral meaning for the life experience in the way Beethoven articulates the musical discourse. From this perspective, the analysis of the sonata may yield a peculiarly comprehensive interpretation.

Keywords. Beethoven, *Appassionata*, Hermeneutic analysis.

«Con el sudor de tu rostro comerás el pan
hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado.
Porque eres polvo y al polvo tornarás.»
(Génesis 3:19)

Siendo obvio que «sería inútil intentar encajar un programa psicológico definido en la obra, simplemente porque se podrían encajar muchos»⁴, creemos que nuestra propuesta posee lógica, profundidad y coherencia en relación con la obra y que, por ello, aporta al menos una visión valiosa para que cada cual elabore su propia comprensión de esta cima de la literatura pianística y musical. Esperamos que nuestra propuesta pueda resultar útil. Esa es nuestra intención y nuestro deseo.

Denominación de los motivos principales

164: Que la dedicatoria de esta obra fuese dirigida al hermano de las condesas Brunsvik, amores de Beethoven, hace pensar a Eric Blom que la *Appassionata* podría responder o reflejar de alguna manera las vicisitudes psicológicas del compositor en su relación sentimental con estas dos mujeres. Aun habiendo algo de verdad en esta suposición, no supondría ningún tipo de necesaria incompatibilidad con nuestra propuesta hermenéutica (podría incluso ser perfectamente complementaria).

⁴ Sullivan, *Beethoven*, cap. 1, § 5. Traducción propia. El original dice así: «But it would be useless to attempt to fit a definite psychological programme to the work simply because so many could be fitted».

Preliminarmente, señalaremos que el primer movimiento de la sonata *Appassionata* de Beethoven se construye principal y sistemáticamente sobre 3 motivos: el inicial diseño rítmico-melódico sobre la triada tónica, que denominamos «motivo de la angustia»; el intervalo melódico de segunda con trino incluido, que denominamos «motivo imploratorio» (compases 3 y 4); y el descarnado ritmo de cuatro notas a pulso de corchea que hemos denominado «motivo del destino» (el cual aparece por primera vez en el compás 10 y tiene una similitud enorme, y nada azaroso, con el tema de la quinta sinfonía de Beethoven). También son significativos el diseño arpegiado en semicorcheas y el acorde de séptima disminuida. Todos estos elementos, absolutamente todos, están presentes y ya expuestos en la primera frase de la sonata (compases 1-16) que se constituye, pues, como germen total de la integridad del movimiento: el «motivo de la angustia» podría considerarse lo distintivo del tema A y con él se inicia la obra; el «motivo imploratorio» aparece en los compases 3 y 4; el «motivo del destino» aparece en el compás 10; el diseño de semicorcheas precipita el final de la frase en los compases 14 y 15; el acorde de séptima aparece al final del diseño de semicorcheas, en el segundo tiempo del compás 15; por último, el intervalo melódico de segunda aparece en la mano derecha de los compases 3, 7, 9 y 11. A continuación veremos cómo los elementos temáticos de esta primera frase son la base sobre la que Beethoven despliega toda una trama con tintes psicológicos, anímicos y espirituales para construir todo el primer movimiento de la *Appassionata*⁵.

Exposición

Resulta verdaderamente notable cómo la primera frase de la pieza, sus primeros 16 compases, contienen condensados prácticamente la totalidad de elementos que serán desplegados posteriormente⁶, al tiempo que expresa ya de forma clara y cerrada el núcleo expresivo fundamental: no tanto la constatación de la fatalidad de la muerte, la irreversibilidad de lo inevitable, la ineluctabilidad del desastre o la desgracia irreversible como pudiera serlo la degradación hacia la vejez y la muerte, sino más bien el procesamiento emocional, anímico y temperamental en la confrontación consciente de esta condición trágica intrínseca al hecho de ser humano. Habría desazón, derrota, angustia, anhelo,

⁵ Romain Rolland, *Beethoven. Les grandes époques créatrices: de l'Héroïque à l'Appassionata*, t. 1 (Paris: Editions du Sablier, 1928), 191: «–le travail thématique, qui toujours chez Beethoven, (et ce sera sa grandeur), correspond à un travail psychologique, à un procès de l'âme–».

Traducción propia: «–el trabajo temático, que siempre en Beethoven, (y esa será su grandeza), corresponde a un trabajo psicológico, a un proceso del alma–».

⁶ Kenneth Drake, *The sonatas of Beethoven as he played and taught them* (Bloomington: Indiana University Press, 1972), 79: Por ello, disentimos con Kenneth Drake cuando escribe que «The first sixteen measures of the first movement of Op. 57 comprise quasi-introductory material ending with a half cadence on the dominant of F minor».

Traducción propia: «Los primeros dieciséis compases del primer movimiento de la Op. 57 comprenden un material casi introductorio que termina con una semicadencia en la dominante de fa menor». El material que se despliega en estos primeros 16 compases es claramente temático y fundamental para la elaboración de toda esta obra y en absoluto puede entenderse como mero material introductorio. Antes bien, es una condensación de la esencia musical de todo este primer movimiento de sonata.

lamento, clamor y súplica, pero también habría resistencia, rabia, rebelión, ira y violencia⁷. Y, como analizaremos a continuación, todo esto ya estaría contenido en la primera frase de la obra.

Según lo apuntado, sería sin duda muy interesante, como visión alternativa y complementaria, enfocar la obra desde la perspectiva de las etapas del duelo tal como las formuló la psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross. No deja de ser cierto que su teoría ha sido consistentemente atacada por falta de apoyo empírico, pero no deja de resultar interesante, al menos, como apoyo heurístico. Estas fases serían:

- 1) negación («no puede ser verdad»);
- 2) ira («no es justo»);
- 3) negociación («¿cómo podría mitigar la desgracia?»);
- 4) depresión («luchar es absurdo»);
- 5) aceptación («paz resignada»)⁸.

Así, en el primer movimiento de la *Appassionata* de Beethoven se rastrearían, sin duda alguna, tanto la ira como la negociación y la depresión, aunque no necesariamente en un orden lineal. Frente a la condición trágica de la existencia humana, que implica dolor, sufrimiento y muerte, Beethoven estaría expresando la experimentación de ira, depresión y procesos de negociación interior con vistas a mitigar o reducir la desgracia. Aunque, y por tenue que pueda ser su presencia, también podría quizá atisbarse algún rastro de aceptación, probablemente, sin embargo, no habría en ningún momento negación: el inicio de la obra ya establece de entrada un escenario asumido de desgracia y desolación. Estos rastros de aceptación podrían quizá detectarse en los temas B1, especialmente en los compases 210-216 donde, en realidad, podría quizá verse más bien un anhelo de paz que emergería de la resignación sin por ello responder necesariamente a una aceptación activa de la tragedia sino quizá más bien al anhelo de una evasión trascendente.

Compases 1-4

Y es que la obra no comienza con algún tipo de declamación trivial o superflua, o bien con algún tipo de aseveración psicológicamente reactiva dirigida a la alegría que pudiese haber tomado la forma de una sólida sonoridad en acordes prescritos en *forte*, o bien con una melodía que transmitiese afirmación vital sin atisbos de decaimiento o tristeza. Lejos de esto, la obra comienza, sin apenas carácter

⁷ Robert Greenberg, *Beethoven's Piano Sonatas. Course Guidebook* (Chantilly: The Teaching Company, 2005), 141: Es muy interesante el apunte que hace Greenberg al respecto de la ausencia de cadencias resolutivas en toda esta primera frase, logrando transmitir de esta manera una profunda desazón y una lacerante inquietud que abre todas las incógnitas pero no logra cerrar ninguna respuesta: «The avoidance of any resolution in this passage creates an atmosphere of paralysis, of frustration—one often compared to Hamlet's paralyzing indecision—until an explosive arpeggiated figure leads to yet another open cadence and a pause. So far, we have lots of "questions"—open cadences and pauses—but not a single "answer"».

Traducción propia: «La ausencia de cualquier resolución en este pasaje crea una atmósfera de parálisis, de frustración –a menudo comparada con la paralizante indecisión de Hamlet– hasta que una figura arpegiada explosiva conduce a otra cadencia abierta y a una pausa. Hasta ahora, tenemos muchas "preguntas" –cadencias abiertas y pausas– pero ni una sola "respuesta"».

⁸ *Wikipedia*, consultado el 31 de enero de 2021,

http://es.wikipedia.org/wiki/Modelo_de_K%C3%BCbler-Ross.

melódico alguno (o al menos, con uno de los más básicos caracteres melódicos posibles como pueda serlo el despliegue de una tríada), en las catacumbas del registro sonoro a disposición del piano de Beethoven^{9,10}, así como Florestán, en la ópera *Fidelio*, exclama en su celda «¡Oh, Dios! ¡Qué terrible oscuridad!» y lo hace exactamente en la misma tonalidad que parece poseer por sí misma el carácter de tétrica tragedia que aquí se expresa: fa menor. Con el que hemos denominado «motivo de la angustia», la obra se inaugura con la desgracia ya instaurada, en modo menor y al unísono, en una simple enunciación melódica de la tríada, en el extremo del registro grave, susurrando en *pianissimo*¹¹, y con una separación de dos octavas que parece querer impregnar el conjunto con un marcado tinte de tensión psíquica¹². Si algo parece haber aquí es únicamente depresión y abatimiento, e incluso postración (y para esto, bastan las tres primeras notas en el extremo bajo del registro), si no fuera por la extraña figuración rítmica con que se imprime a la línea melódica, junto a su sentido ascendente, una extraña animación¹³ que nos eleva hacia el segundo motivo de la frase donde la textura cambia de unisónica a homófona para expresar melódicamente un gemido plañidero en forma de sencilla inflexión de intervalo de segunda con un trino que se resiste a poder ser considerado un mero adorno. Más bien, por el contrario, la inflexión melódica del intervalo de segunda que lo contiene se revela como el soporte sobre el que desplegar un trino que parece implorar directamente a la trascendencia en una interpelación quejumbrosa quién sabe si en busca de respuesta y/o consuelo o, quizá (menos plausiblemente), de doliente desafío reposando, obviamente, en la dominante a modo de inquisición lanzada al viento sin respuesta ni resolución.

⁹ Greenberg, *Beethoven's*, 141: «The effect is of something dark and ominous, moving about in some cavernous place».

Traducción propia: «El efecto es de algo oscuro y siniestro, moviéndose en algún lugar cavernoso».

¹⁰ Gordon, *Beethoven's*, 203: «[...] creating an other-worldly, eerie atmosphere».

Traducción propia: «creando una atmósfera ultramundana y espeluznante».

¹¹ Rolland, *Beethoven*, 223-224: Resulta evidente, por tanto, nuestra disconformidad con Romain Rolland al respecto del carácter de este primer motivo, ya que para él este primer motivo sería «el yo-fuerza salvaje» («le moi-force sauvage») que contrastaría con «el yo-debilidad trémula» («le moi-faiblesse tremblante»). Ciertamente, entendemos que capta a la perfección el carácter del segundo motivo, el «motivo imploratorio». También, obviamente, el del «motivo del destino» cuando afirma que «el sentido es casi inmutablemente el juicio implacable del Destino: “Es así. ¡Obedece!”» («le sens est presque immuablement l'arrêt implacable du Destin: “C'est ainsi. Obéis!”»). Pero yerra, de forma un tanto simplista, al entender el primer motivo como el polo opuesto de una dualidad contrastante con el segundo. Sin embargo, la naturaleza de ambos motivos sería complementaria, no contrastante. Los pasajes de fuerza salvaje a lo largo del movimiento, como veremos más adelante, no se dan con el material temático del «motivo de la angustia», precisamente, sino del «motivo del destino» y con diseños de semicorcheas cuando el discurso se desarticula.

¹² Robert Taub, *Playing the Beethoven piano sonatas* (New York: Amadeus Press, 2002), 171: «The spare texture –the hands are not one but two empty octaves apart– lends a particular sense of tension to the opening».

Traducción propia: «La textura sobria –las manos no están separadas por una sino por dos octavas vacías– confiere una particular sensación de tensión al inicio».

¹³ Blom, *Beethoven's*, 164: Blom habla de «subdued turbulence».

Traducción propia: «turbulencia moderada».

Compases 5-8

Quizá sea la insoportable ausencia de respuesta, o la pulsión por extraerla de alguna manera y de algún lado, lo que propicia elevar inmediatamente la intensidad del lamento al disonante semitono superior, generando una tensión e intensidad creciente en la angustia. Así, los cuatro primeros compases son enunciados de nuevo en armonías napolitanas que abocan, análogamente con los anteriores 4 compases, al acorde sobre re bemol que, aplicando con rigor el análisis armónico, sería la dominante de sol bemol (compases 7-8). La tonalidad de esta transposición al semitono superior es, pues, sol bemol mayor, constituyendo el primer momento en que el cambio modal refuerza un aspecto de contraste anímico. Y es que la transposición podría haberse dado perfectamente en sol bemol menor, pero, con la irrupción del modo mayor, la intensidad creciente generada por la transposición al semitono superior se ve reforzada con el cambio de color modal a mayor que, de forma aquí magistral, no supone un relajamiento de la tensión (que sería contradictorio con la tensa ascensión a la disonancia del semitono superior) sino que parece más bien una enfatización de la misma¹⁴. Con ello, aquí aparece ya sugerida la tonalidad de re bemol mayor (*reb* en tanto que dominante de *solb*) como tonalidad contrapuesta a la tonalidad inicial de fa menor a distancia de tercera descendente¹⁵.

Compases 9-12

A continuación, la repetición del «motivo imploratorio» de vuelta a fa menor, y sin haber enunciado de nuevo previamente el despliegue de la tríada al unísono, parece concentrar el discurso sobre la imploración y el lamento aparcando así la constatación de una desgracia cuya exposición ya no es necesaria. El discurso se centra no ya en la constatación de la desgracia sino en el lamento, la queja, la imploración. A este énfasis imploratorio le sucede inmediatamente, a modo de contrapunto-respuesta, el «motivo del destino» que anuncia una fatalidad, una inapelable derrota, y cuya firmeza parece expresarse en el hecho de que se alterna sistemáticamente en el registro grave con las imploraciones melódicas en el registro agudo: imploración-fatalidad, imploración-fatalidad¹⁶.

¹⁴ Taub, *Playing*, 171: «The wholly unexpected move to the D-flat in m. 4 and the ensuing arpeggiation leave one with the feeling that anything can happen, that this music is harmonically unstable».

Traducción propia: «El movimiento totalmente inesperado hacia el re bemol en el compás 4 y el arpegiado que le sigue le dejan a uno la sensación de que cualquier cosa puede pasar, de que esta música es armónicamente inestable».

¹⁵ Este aspecto es crucial para el conjunto del análisis de la obra, como se verá.

¹⁶ Gordon, *Beethoven's*, 204: Es interesante recoger aquí el comentario de Gordon sobre cómo el *staccato* está diferentemente prescrito en cada uno de los tres «motivos del destino» que aparecen aquí. Esas diferencias podrían entenderse como errores a homogeneizar prescribiendo *staccato* en todas las notas o bien eliminándolo por completo (según Gordon, hay editores que optan por una de estas dos opciones), pero también podría entenderse que esas divergencias son deliberadas por parte de Beethoven para conducir el discurso y la tensión hacia el contrastante estallido en *forte* del compás 14. Sin duda, nosotros optamos por este último enfoque. La editorial Henle-Verlag que manejamos diferencia, de hecho, los tres motivos. El primero íntegramente *staccato*. El segundo carece de *staccato* en la negra final. Y el tercero está prescrito íntegramente sin *staccato* (es decir, en *non legato* según la ortografía clásica). Vemos una gradación perfectamente congruente con el sentido musical de la frase y el *poco ritardando* que ya empieza a efectuarse en el compás 12. El primer motivo irrumpiría, aunque en *pianissimo*, con brusquedad. El segundo

Es en ese registro agudo donde, en el compás 11, el «motivo imploratorio» parece aumentar la intensidad de su demanda por el hecho de armonizarse en su primer acorde, dentro de la función de dominante, sobre la séptima disminuida en lugar de sobre la tríada (como sucede en el compás 9), ejecutando el bajo un movimiento de tercera ascendente (pasando de mi en el compás 9 a sol en el compás 11) en paralelo al movimiento de tercera ascendente que se realiza en la melodía (pasando de do en el compás 9 a mi en el compás 11) como modo de intensificar el patetismo de la imploración.

Compases 12-16

Esta intensificación es seguida por una nueva enunciación del «motivo del destino», a la cual ya ni siquiera se le contrapone un «motivo imploratorio» sino tan solo una réplica a modo de espejo donde se repite, a cargo de la mano derecha, la rítmica del «motivo del destino» e incluso su armonía (estamos en la región de dominante) pero con una inversión interválica que es absolutamente esencial: si el «destino» se afirma hacia abajo (hacia el grave), la «imploración» se inserta en el diseño del «motivo del destino» cuestionando, implorando con una inflexión hacia arriba (hacia el agudo). Y es que el uno es una sentencia mientras que el otro es una interrogación, una amarga interrogación donde se mezcla la formulación fatalista del «motivo del destino» con el carácter plañidero y clamoroso del «motivo imploratorio». Y esta amarga interrogación, repleta de frustración, acumulando tensión, se desata en forma de arpegiado de semicorcheas, en un iracundo estruendo que supone una intensa y épica declaración de rebeldía hija de la angustia más extrema. Así, recorre todo el registro disponible en el piano de Beethoven, desde el registro extremo agudo al extremo bajo donde la desesperación es martilleada en un breve arpeggio ascendente sobre la séptima disminuida antes de cerrar la rabia en un acorde indicado *forte*. El estallido de ira parece remitir de nuevo a la desgracia y a su constatación (acorde sobre la dominante con prescripción dinámica *piano* en el compás 16) lo cual conduce, una vez cerrada la frase inicial, a enunciar de nuevo el material temático inicial (A).

Compases 17-24

Frente a un nuevo comienzo, donde mediante la enunciación del material temático inicial (A) la desgracia parece querer mostrar de nuevo que su persistencia es ineludible, surge una confrontación (que ya no posee ningún atisbo de carácter discursivo como el que le es propio al «motivo imploratorio») en forma de unos bruscos acordes armónicamente monocromos que irrumpen sin miramientos ni ningún tipo de introducción que los integre de entrada en el discurso musical, interrumpiendo así el «mostrarse» de la desgracia que supone el «motivo de la angustia» en cuanto apenas vuelve a asomar su presencia

motivo, apoyándose en su última nota de forma diferente a las anteriores, se abriría a un carácter lúgubre donde ya reposaría totalmente el último de los tres «motivos del destino» aquí enunciados. Bien podría Beethoven haber deseado una interpretación matizada de estos tres motivos, de modo que optar por la homogeneidad probablemente traicione la sutil intención expresiva aquí contenida.

(compás 17). La ira, reactiva frente a esa desgracia que parece mostrarse ineluctable, es tal que los acordes rompen el «motivo de la angustia» insertándose tajantemente en medio de su nueva enunciación, de modo tal que el «motivo de la angustia» es interrumpido 3 veces por irrupciones violentas de rabia iracunda, quién sabe si causada por el desconcierto y la perplejidad pero en cualquier caso con ofuscación, antes de repetir un «motivo imploratorio» que muta cromáticamente (compás 23) para abrir un pasaje que, si bien estructuralmente cumple la función de puente modulante hacia el segundo tema, podría entenderse como un diálogo entre el doliente implorante y la desgracia ineluctable.

Compases 24-34

En términos de Kübler-Ross, en este puente modulante (compases 24-34) podría verse un proceso de negociación, tratando de indagar resquicios donde encontrar alguna solución que permita lidiar con la desgracia para así mitigar las consecuencias fatales y evitar, o al menos posponer, el desastre total. Para ello, se retoma y elabora la contraposición dialogante entre el «motivo del destino» y el «motivo imploratorio» ya presente en la primera frase.

Y es que, mientras la mano izquierda martillea un *ostinato* que emana rítmicamente por completo del «motivo del destino», expresando con dicho martilleo la implacabilidad de una desgracia que, insistentemente, se revela absolutamente fatal, la mano derecha, por su lado, contrapone células melódicas que emanan, en su inflexión melódica, del intervalo de segunda menor del «motivo imploratorio». Es más, en la medida en que estas inflexiones no discurren estrictamente sobre el intervalo de segunda menor (primero ascendente y después descendente), la expresividad patética de la resolución melódica queda acentuada mediante intervalos cada vez mayores que preparan dicha resolución mediante una amplificación progresiva de la expresividad melódica como correlato de una ampliación progresiva de los saltos melódicos. Así, puede apreciarse el salto melódico que es de segunda en el compás 27-28 (estrictamente, quizá no debería ser llamado todavía «salto»), el salto que es de tercera en el compás 28-29 y el salto que es de cuarta en el compás 29-30. Segunda, tercera y cuarta como sucesivos intervalos para así culminar en el *sfp* sobre la redonda del compás 30 que se resuelve a la segunda menor inferior en el compás 31, momento a partir del cual la mano derecha apagará su clamor por cromatismo descendente¹⁷ (segundas menores sucesivas), todo ello mientras la mano izquierda, recordemos, martillea insistentemente la fatalidad del destino.

No solo está presente el «motivo del destino» en la rítmica *ostinato* de la izquierda, sino que también está presente en los acordes de dos notas que esporádicamente alternan con ese *ostinato* en la propia mano izquierda. La expresión de fatalidad queda así reforzada con un «motivo del destino» que parece desdoblarse sobre sí mismo para dialogar abiertamente, mediante estas esporádicas dobles notas, con las imploraciones de la mano derecha, tal como

¹⁷ Taub, *Playing*, 171: «The chromaticism within the descending line that loads to the second theme also adds to the feeling of harmonic instability».

Traducción propia: «El cromatismo en la línea descendente que conduce al segundo tema también colabora a la sensación de inestabilidad armónica».

puede constatar más concretamente en los compases 26-27, donde las dobles notas de la mano izquierda enuncian con claridad el «motivo del destino» como comentario-respuesta al clamor de la mano derecha que se expresa mediante el *sfp* sobre una redonda que ya culmina melódicamente desde la nota melódica anterior con el intervalo de cuarta, ese intervalo de cuarta que inmediatamente volverá a ser re-visitado (tal como ya hemos comentado) tras una discursividad musical (rítmico-melódica) más elaborada (compases 28-30, incluyendo la anacrusa del 28).

Y con el martilleo en *ostinato* de la mano izquierda finaliza este pasaje de «negociación con la desgracia» donde dialogan musicalmente derivaciones del «motivo del destino» y del «motivo imploratorio», ambos presentes en la primera frase de la obra.

Compases 35-40

El *ostinato* de los compases 33 y 34, que nos conduce a otro mundo sonoro donde aparecerá la modalidad mayor, aboca al segundo grupo temático mutando, en el compás 35, de una sola nota a un acorde partido cuya rítmica, no obstante, no varía. Esto posibilita una transición suave, orgánica, entre el puente modulante y el primero de los dos temas (B1) del segundo grupo temático. Y así emerge un mundo nuevo amaneciendo a una modalidad mayor que parece expresar algún tipo de positividad en medio de tanta negatividad, cumpliendo así con el tradicional cometido contrastante que se les asignan a los segundos temas de la exposición en las sonatas de Beethoven¹⁸. Este mundo nuevo surge con la bemol mayor que se sitúa a distancia de tercera ascendente de la tonalidad inicial de fa menor, estableciéndose un polarizado juego de opuestos simétricos entre la tonalidad que va a ser la depositaria de tensión a lo largo de toda la obra (re bemol mayor, a distancia de tercera descendente respecto a la tónica inicial) y la tonalidad con que presenta el material temático que va a ser el portador de la esperanza y el anhelo a lo largo de todo el movimiento (la bemol mayor, también a distancia de tercera pero ascendente respecto a la tónica inicial).

Es extraordinariamente significativo que, según ha hecho notar Martha Frohlich, los esbozos de Beethoven muestran que no fue sino hasta una fase muy avanzada en la composición de la obra que se decidió a incluir este primer tema en modo mayor (B1) del segundo grupo temático¹⁹. Hasta ese momento, el puente

¹⁸ Greenberg, *Beethoven's*, 142: Muy interesante, nuevamente, el apunte que hace aquí Greenberg, señalando cómo este nuevo mundo que emerge con el segundo tema lo hace con la primera cadencia resuelta que aparece en la obra: «Now, we are about to hear the first closed cadence in the movement, as the repeated Es in the bass ease into an Ab major chord in preparation for the entrance of theme 2».

Traducción propia: «Ahora, estamos a punto de escuchar la primera cadencia resuelta en el movimiento, ya que los *mi* repetidos en el bajo dan paso a un acorde de *lab* mayor para preparar la entrada del tema 2».

Es decir, el *mib* del *ostinato* se revela dominante de la tonalidad del segundo tema (*lab* mayor). Por primera vez, el discurso musical se despliega sobre terreno firme y asentado, en contraste con el carácter angustioso e inquietantemente trágico que ha imperado hasta el momento.

¹⁹ Martha Frohlich, *Beethoven's 'Appassionata' Sonata* (Oxford: Clarendon Press Oxford, 1991), 3.

modulante pasaba directamente al actual compás 51 donde se encuentra el segundo tema en modo menor (B2) del segundo grupo temático. La trascendencia de este dato es enorme porque este hecho apoya sin duda la sensación general de que B1 cumple, obviamente, una función contrastante con su modalidad mayor pero, más allá de eso, explicita con claridad el carácter y sentido global de la obra. Resulta obvio, por tanto, que la exposición de este primer movimiento de sonata fue inicialmente concebida como una totalidad musical y expresiva dentro del modo menor, es decir, dentro de un ámbito de carácter triste, oscuro, reservado, tétrico o angustioso (además de, quizá, otros de los rasgos caracteriológicos que tienen cabida dentro de la modalidad menor)²⁰. La decisión de incluir tardíamente un segundo tema en el relativo mayor de la tonalidad inicial debió, sin duda, ir acompañada de una gran carga reflexiva y quizá por ello B1 esté muy integrado temáticamente con los materiales previos: el acompañamiento es una mutación de la rítmica que emana del «motivo del destino» y resulta que la melodía extrae claramente su diseño melódico-rítmico de la triada desplegada tal como unisónicamente acontece en el «motivo de la angustia»²¹. Así pues, Beethoven se decidió finalmente a incluir un tema expresivamente contrastante a través, principalmente, del contraste modal en el segundo grupo temático de la exposición, pero lo hizo integrándolo enormemente con los materiales previos ya preñados del carácter propio de la tonalidad menor²². Dicho de otro modo: Beethoven parece haber estado dispuesto a incluir este contraste temático en modo mayor en la medida en que el principal factor contrastante fuese el propio cambio de modalidad y sin que dicho contraste contase con ningún tipo de especial refuerzo ni melódico ni rítmico ni armónico, consiguiendo con ello un contraste expresivo basado preminentemente en el aspecto modal²³.

²⁰ Kenneth Drake, *The Beethoven Sonatas and the Creative Experience* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994), 170: «As Nottebohm remarks, “The parallel major [i.e., the relative major] is not touched at all. The sketch does not come out of the minor tonality. The stormy and dark predominate. The tender is missing, and with it the contrast».

Traducción propia: «Como observa Nottebohm, "el paralelo mayor [es decir, el relativo mayor] no se toca en absoluto. El esbozo no sale de la tonalidad menor. Predomina lo tormentoso y lo oscuro. Falta lo tierno, y con ello el contraste».

²¹ Blom, *Beethoven's*, 164: «In spite of its quietness and its major tonality, it brings scarcely any respite. No doubt the impression of its sullen quality is largely due to the fact that it is derived from the gloomy first subject - a very unusual procedure by the way, the traditional practice having always been to keep first and second subjects in contrast to each other».

Traducción propia: «A pesar de su tranquilidad y de su tonalidad mayor, apenas da tregua. Sin duda, la impresión de su calidad hosca se debe en gran medida al hecho de que se deriva del sombrío primer tema -un procedimiento muy inusual, por cierto, ya que la práctica tradicional ha sido siempre mantener el primer y el segundo tema en contraste entre sí-».

²² Greenberg, *Beethoven's*, 143: «The beauty of this second theme is that Beethoven has been able to introduce a lyric thematic element, initially heard in a major key, without sacrificing the essentially “tragic” nature of the exposition. Let’s hear theme 2 again; it is, indeed, stately and regal, but it smiles through its tears, tears that are quite evident by the theme’s end».

Traducción propia: «La belleza de este segundo tema es que Beethoven ha sido capaz de introducir un elemento temático lírico, inicialmente escuchado en una tonalidad mayor, sin sacrificar la naturaleza esencialmente "trágica" de la exposición. Escuchemos el tema 2 nuevamente; ciertamente, es majestuoso y regio, pero sonrío a través de sus lágrimas, lágrimas que son bastante evidentes por el final del tema».

²³ Rolland, *Beethoven*, 222-224: Resulta pertinente volver a citar aquí a Romain Rolland para contextualizar biográficamente, en este punto, la génesis de la *Appassionata*: «Beethoven a fait

Y basado en el cambio modal, propiciado por el contexto expresivo establecido en los compases previos, se inaugura un mundo sonoro cualitativamente muy distinto. Es por ello que B1 estaría prescrito con el carácter *dolce*. Frente a la angustia experimentada por la desgracia ineluctable y fatal, con el la bemol mayor parecemos o bien volar con la nostalgia a un mundo feliz ya perdido y extraviado en el pasado, donde al menos no había sufrimiento o incluso donde se experimentaba una cierta plenitud existencial, o bien parecemos ensoñar un mundo distinto donde la condición existencial humana no sea intrínsecamente trágica y transida por la inevitabilidad de la muerte y, sobre todo, por el dolor y el sufrimiento. Por lo tanto, podría entenderse este pasaje como un anhelo de liberación del sufrimiento soportado o como una plegaria en forma de ensueño para tratar de escapar al dolor y seguir disfrutando sencillamente de la existencia terrena. Aquí en la tonalidad mayor, con su inherente elemento luminoso y expansivo, el lamento plañidero propio del «motivo imploratorio» y la inquieta desazón devastada propia del «motivo de la angustia» contrastan con una anhelante proyección de reconfortante paz²⁴.

le vide autour de lui. Il est trop grand. Il a grandi trop subitement. On ne le reconnaît plus. Le monde et lui se dévisagent avec méfiance, en étrangers... Isolement et fièvre, maladie, égarement de l'esprit... Il me fallait évoquer cette atmosphère d'orage, le ciel noir et brûlant, sous lequel a germé l'*Appassionata*. On en saisira mieux le sens, et la sombre fureur des premières esquisses. La rédaction définitive en a, depuis, atténué le tragique sans fond. Beethoven, qui dessine, du premier coup, le début, le thème principal, et, après une correction, toute la première partie du premier morceau, n'y trace aucune indication de la contrepartie consolante au motif principal, en la tonalité qui correspond au *fa* mineur fondamental. Aucune détente. Aucune atténuation. Pas une touche de lumière. Tout reste en *mineur* opaque. Tout est ouragan, dans la nuit. Plus tard seulement, apparaîtra, dans une esquisse ultérieure, l'amorce du *majeur*. Mais sans doute, son esprit est toujours dans le trouble; et c'est pourquoi le suprême artiste se refuse à achever l'oeuvre, en ce moment. Il se contraignit à attendre que le calme se refit dans son coeur. Et, la lumière revenue, il put, non seulement en projeter un regard d'apaisement entre les nuées, mais dominer la matière encore vareuse de la seconde partie et de la conclusion du morceau, en brasser la lourde pâte, la pétrir, l'unifier en une brûlante coulée».

Traducción propia: «Beethoven creó un vacío a su alrededor. Es demasiado grande. Creció demasiado de repente. Ya no se le reconoce. El mundo y él se miran con recelo, como extraños ... Aislamiento y fiebre, enfermedad, delirio mental... Necesitaba evocar esa atmósfera tormentosa, el cielo negro y abrasador, bajo el cual germinó la *Appassionata*. Se captará mejor el significado, y la oscura furia de los primeros bocetos. Posteriormente, la redacción final ha atenuado la tragedia sin fondo. Beethoven, que diseña, en el primer intento, el principio, el tema principal, y, tras una corrección, toda la primera parte de la primera sección, no traza ninguna indicación de la consoladora contraparte del motivo principal, en la tonalidad que corresponde al *fa* menor fundamental. Ninguna relajación. Ninguna atenuación. Ni un atisbo de luz. Todo queda en *menor* opaco. Todo es un huracán, en la noche. Solo más tarde, aparecerá, en un boceto posterior, el inicio del *mayor*. Pero no hay duda de que su mente todavía está agitada; y es por eso que el artista supremo se niega a completar la obra, en este momento. Se obligó a sí mismo a esperar a que la calma volviera a su corazón. Y, cuando volvió la luz, pudo, no solo proyectar una mirada de apaciguamiento entre los nubarrones, sino dominar la materia aún en bruto de la segunda parte y de la conclusión de la sección, remover la masa pesada, amasarla, unificarla en un flujo ardiente».

²⁴ Greenberg, *Beethoven's*, 142: «Theme 2 is akin to theme 1, though with a smile on its face and a more "melodic" guise».

Traducción propia: «El tema 2 es similar al tema 1, aunque con una sonrisa en la cara y una apariencia más "melódica"».

No por nada Tovey afirma, y no sin razón, que esta inclusión de B1 en modo mayor «transforma toda la obra de la oscuridad de una tormenta a las pasiones encendidas de una tragedia»²⁵. Es decir, al incluir, mediante el modo mayor, un principio luminoso que se contraponga al principio oscuro del modo menor, se propicia un juego de opuestos, una polaridad caracteriológica que permite crear una perspectiva más amplia donde se crea el espacio necesario para poder expresar algo más que la mera agitación o violencia, ya sea física o emocional: el desastre anímico, la devastación espiritual, la aniquilación final de una indomable y belicosa voluntad que se nutre en su rebeldía del vislumbre o la nostalgia de una plenitud y una felicidad que, aun siendo lejanas, no le resultan ni ajenas ni extrañas. Es decir, la profundidad expresiva que se consigue mediante el contraste artístico de principios opuestos, que incluso se podrían considerar universales (oscuridad-luz, tristeza-alegría, sufrimiento-paz), es inconmensurablemente superior al despliegue de distintos matices dentro de una sola tipología de carácter básica o «principio cósmico» (un solo modo). Y esta mayor profundidad expresiva la propicia la polaridad modal propia del sistema tonal que Beethoven finalmente optó por explotar aquí estructuralmente.

Compases 41-50

Por lo tanto, es crucial el paso que Beethoven da a lo largo del proceso compositivo pasando de una total preeminencia del modo menor a una preeminencia parcial, ya no total, de ese modo menor mediante la inclusión de material temático modalmente contrastante en el segundo grupo temático de la exposición.

Por lo ya comentado, no resulta extraño que este vislumbre luminoso apenas dure unos pocos compases y se trunque, no tanto con el *forte* del compás 42 como con el *piano* (de evidente carácter súbito) del compás 41. Es en este *piano* súbito donde, de repente, se desinfla el ensueño que se ha introducido con el modo mayor a partir del compás 35 para, definitivamente, resituar el discurso fuera del ensueño, es decir, en el modo menor con el acorde en *forte* del compás 42 (que resuelve armónicamente en la tónica de la bemol menor en el compás 43). En este acorde se abre el tránsito, a través de unos lamentosos y quejumbrosos trinos (que, obviamente, recuperan el carácter propio del «motivo imploratorio» en aquello que dé más consustancialmente imploratorio contienen, como lo es el trino) y de una escala que transita barriendo casi todo el registro disponible, hacia el segundo tema (B2) del segundo grupo temático donde seguimos en la tonalidad de la bemol pero modalmente minorizada. Así, se regresa al ámbito expresivo de la modalidad menor. No es casual que los 3 trinos, uno por compás en los compases 44-46, progresen ascendentemente por octavas, ya que con la progresiva conquista del registro agudo se refuerza el carácter de plegaria, de lamento suplicante quién sabe si dirigido a una trascendencia cuya posible presencia, paradójicamente, agudiza (nunca mejor dicho) la desgracia experimentada por el mero hecho de su impasibilidad, de la ausencia de respuesta. Desde la elevación a lo trascendente mediante la plegaria, la

²⁵ D. F. Tovey, *A companion to Beethoven's pianoforte sonatas* (London: Associated Board of the Royal Schools of Music, 1931), 170. El original dice así: «The glorious afterthought converted the whole movement from the gloom of a storm to the active passions of a tragedy».

subsiguiente escala descendente expresaría la vuelta a la cruda realidad donde nos espera una lacerante angustia²⁶.

Compases 51-65

Y así, se regresa a las profundidades de la angustia en el compás 51 pero para confrontarlas con un estallido de rabia y desesperación. Aquí reaparece un diseño en semicorcheas trayendo consigo el mismo carácter de agitación que el arpegiado final de la primera frase de la obra. Esa agitación recorre todo este pasaje hasta el compás 60, aunque tampoco se elimina del todo hasta el final de la exposición en el compás 65 ya que las figuraciones de semicorcheas siguen todavía presentes con una prescripción dinámica *piano* para acabar con un *diminuendo a pianissimo*.

La agresividad del pasaje incluye, además de la agitación propia del diseño en semicorcheas y aportando así un filo desesperado a la rabia, el uso mutado del «motivo del destino» en la melodía que la mano derecha delinea a pulso de corchea²⁷ (al tiempo que, sincrónicamente, la izquierda lo delinea con total claridad rítmica en el bajo, sin mutación melodizante, repitiendo cuatro *lab*₁) y en las corcheas de la mano izquierda cuando culminan en un *sf*²⁸. Se introduce, así, el elemento de fatalidad que acrecienta la ira reactiva que provoca. Y el *sf*, como culminación de un empuje que expresa rechazo y rebelión, se resuelve mediante un intervalo de segunda descendente (compases 54, 58, 59) mezclándose así también con el carácter del «motivo imploratorio» e integrando el lamento dentro de la rabia. No es casual, por tanto, que esta rabia, ira y violencia máximas conlleven una prescripción dinámica en *fortissimo*.

Como tampoco lo es que ese *fortissimo* y esa rabia, ira y violencia máximas se correspondan con la armonía napolitana de los compases 53-54 y 57-58 donde el arpegio de la izquierda culmina en los *sf* de la mano izquierda (*sibb* como napolitana de *lab*) en consonancia con la estructuralización de la disonancia funcional que se establece mediante la distancia de semitono ya en la primera frase de la obra entre los primeros cuatro compases y los segundos cuatro

²⁶ Greenberg, *Beethoven's*, 143: «[...] a long, falling line that descends into the same cavernous depth from which theme 1 arose».

Traducción propia: «una línea larga y descendente que se adentra en la misma profundidad cavernosa de la que surgió el tema 1».

²⁷ El motivo del destino aparecería aquí en el diseño de semicorcheas mutado a pulso de corchea (tal que *dob-sib-lab-lab*, por dos veces en el compás 51 y de forma correlativa en el compás 52). No obstante, podría asimismo pensarse que esta inflexión deriva de la resolución del trino del motivo imploratorio (*do-mi-re-do* en su primera aparición, entre los compases 3 y 4 de la sonata). De modo que, por tanto, cabría pensar que Beethoven podría estar aquí reelaborando material del tema imploratorio a través del molde rítmico del tema del destino para así insuflar la fatalidad del tema del destino al patetismo propio del motivo imploratorio en un contexto heroico como lo es B2.

²⁸ Blom, *Beethoven's*, 165: «The diminished seventh formation and the allusion to the 'fate' motif at the end of the phrase conspire to make it intensely dramatic».

Traducción propia: «La formación de séptima disminuida y la alusión al motivo del 'destino' al final de la frase conspiran para hacerla intensamente dramática».

compases²⁹. Si a todo esto añadimos que este pasaje evoluciona desde un registro grave hacia un registro agudo en el que culmina con un *fortissimo* antes de volver a descender amainándose hasta el *pianissimo*, transitando así desde la rabia más terrenal (registro grave) hasta la imploración a alguna instancia trascendente (registro agudo), podremos entonces comprender el grado de sofisticación en la elaboración compositiva que hay en este pasaje para expresar la rabia y la violencia que surgen de una conciencia atormentada cuya angustia le impele a clamar desesperadamente por una paz que fatalmente, y quizá con crueldad, se le niega. En este tema B2 se expresa la lucha desesperada de un alma atormentada que añora y busca una paz esquiva que o bien alguna vez disfrutó y perdió o bien alguna vez apenas vislumbró y ahora anhela. Es la lucha de un alma atormentada contra un destino implacable que sentencia sufrimiento. Es la rebelión de la voluntad contra la fatalidad. Es el Beethoven paradigmático en estado puro.

Este tormento se cierra con la progresión hacia el registro agudo de tres células de ligadura de dos notas, conformadas por el *sf* y su resolución a la segunda menor descendente, con las cuales culminan los compases 51-54 y su transposición a la octava superior de los compases 55-58. Esta transposición a la octava superior prosigue su ascensión desde el *lab*₁ (que es la primera nota de la mano con que comienza B2, segundo tema del segundo grupo temático, a tan solo tono y medio de la nota más grave del piano de Beethoven) hacia el registro agudo al que se llega con el *dob*₇ del compás 60 (a tan solo un semitono de la nota más aguda del piano de Beethoven). Con esta progresión en el registro, que abarca todo el registro a disposición del compositor, se expresa un clamor tormentoso, cada vez más anhelante, dirigido a una instancia divina o trascendente que no deja de mostrarse quizá cruelmente indiferente y que culmina en un diseño específico a una sola voz (compás 60), cual grito perdido en un pavoroso páramo de desolación, mezcla de arpegiado y escala en un *fortissimo* donde se expresa al máximo el paroxismo de dicho anhelo de sentido y de rabiosa exigencia de resolución a la tragedia. Tras ello, la mano izquierda vuelve a aparecer en tanto que una segunda voz (compás 61) que desciende progresiva y resignadamente desde las alturas de la imploración a las profundidades de la devastación (*fa*₁ del compás 65) mientras la mano derecha conserva una trémula inquietud derivada presumiblemente de la agitación previa (trémula inquietud que vibra en las alturas remotas de un sentido quizá extraviado, quizá jamás hallado ni tampoco revelado); inquietud, además, que podría perfectamente entenderse revestida, no obstante, con la terminante fatalidad del «motivo del destino» en la rítmica de las octavas partidas en grupos de 3 semicorcheas y en los últimos cuatro *lab*₆ semicorcheas (atacados a ritmo de corchea) con que la mano derecha cierra la frase y la exposición.

En esta frase, Beethoven vuelve a exprimir al máximo las posibilidades del registro a su disposición para expresar drásticamente una rabia rebelde frente al

²⁹ Frohlich, *Beethoven's*, 14: Tal como apunta Martha Frohlich, este uso de las armonías napolitanas en *fortissimo* está anticipado, como germen de lo que aquí se despliega más elaboradamente, en los compases 41 y 42, en los cuales se aprecia esquemáticamente el plan armónico que se despliega en B2 (aunque modalmente hay una variación en cuanto a la tonalidad de la bemol).

fatal destino que, desde las profundidades de la desesperación del registro más grave, asciende progresivamente y con vehemencia hacia una imploración aquí preñada de exigencia (e incluso reproche) que se derrumba en la cima de su exasperación para desinflarse en un piano súbito cargado de una frustración desolada que se resuelve en un descenso resignadamente atribulado hasta desplomarse nuevamente en el abismo del desconuelo, la pena y el devastado desamparo del mismo fa_1 con que se inició la obra³⁰.

Ascenso vehemente y descenso desolado forman aquí un arco anímico que encuentra su correlato en el recorrido de vaivén radical entre los registros extremos como puntos de partida y de llegada con un punto de máxima ascensión en una posición más o menos central del pasaje. Puede que Beethoven manifieste un temperamento, una emocionalidad y unos estados anímicos más allá del clasicismo musical de su época, pero su enorme maestría le permite expresarlos dentro de un lenguaje esencialmente clásico. Esa es parte de su perenne grandeza.

Desarrollo

Compases 66-78

Así, la exposición termina con los registros extremos confrontados, como si la resaca de la rabia implicase una difuminación de la intensidad rebelde (hacia el registro grave) y una expansión de la receptividad anímica (en el registro agudo). El conflicto ha sido expuesto con claridad, la tragedia (con todos los matices temperamentales de la emocionalidad que provoca) se revela sin ambigüedad y parece que una calma, aunque sea meramente pasajera, emergerá ahora para confrontar el problema de otra forma, desde otro punto de vista, con un enfoque alternativo^{31,32}. Así, en el compás 66 (con su anacrusa), el desarrollo comienza con una decisiva variación interválica mediante la inserción de una célula,

³⁰ Greenberg, *Beethoven's*, 143: Un desamparo que, como Greenberg nos señala nuevamente, carece de una cadencia resuelta donde poder encontrar un punto de estabilidad y afirmación: «[...] the exposition ends, once again, without a cadence, without a “defining” harmonic progression, by just “settling” onto these two Abs five octaves apart».

Traducción propia: «[...] la exposición termina, una vez más, sin cadencia, sin “definir” la progresión armónica, simplemente “asentándose” en estos dos *lab* a distancia de cinco octavas».

³¹ Dennis Matthews, *Beethoven Piano Sonatas* (London: British Broadcasting Corporation, 1967), 37: Como apunta Matthews, no hay indicación de repetición de la exposición quizá porque «el drama urgente impide cualquier tipo de formalidad» (traducción propia).

El original dice así: «[...] the urgent drama forbade any such formality».

³² William S. Newman, *Beethoven on Beethoven. Playing his piano music his way* (New York-London: W. W. Norton & Company, 1988), 263: En cuanto a Newman, sugiere que «posiblemente [Beethoven] omitió por completo los signos de repetición en el primer movimiento de la Sonata “Appassionata” para contrarrestar la repetición físicamente agotadora de la segunda mitad más larga (solamente) del final, así como las repeticiones independientes dentro de la coda del “Presto”».

El original dice así: «Possibly he omitted repeat signs altogether in the first movement of “Appassionata” Sonata to counterbalance the physically exhausting repeat of the longer second half (only) of the finale, as well as the independent repeats within the “Presto” coda».

Nos cuesta concordar con Newman en esta apreciación. Tendemos a pensar que Beethoven debió tomar este tipo de decisiones considerando razones de índole puramente musical, tal como apunta Matthews.

añadida al principio de lo que será una nueva enunciación de A, en la cual la inflexión melódica se apoya sobre la sensible de la tonalidad de *fab/mi*, es decir, sobre la nota *re#* (compás 66). De este modo, se afirma con claridad la nueva tonalidad que, además de estar en el modo mayor, se estructuraliza nuevamente en la disonancia funcional que permea toda la obra basándose en la segunda menor (o semitono) ya que *mi* mayor queda a un semitono inferior de *fa* menor. Y, así como tonalmente el viaje a *mi* mayor es extremadamente lejano con respecto a *fa* menor (aunque pueda resultar aparentemente paradójico que melódicamente sea el más próximo), así también el cambio modal a mayor implica un carácter por completo contrapuesto al de la enunciación de A en modo menor con que se inicia la obra.

Y es que enunciar el tema A en modo mayor (compases 66 a 78), tras la atormentada exposición tan principalmente caracterizada en el modo menor, expresaría un marcado contrapunto anímico que nos permitiría comprender ahora la desgracia desde un talante basado en la hipótesis de la aceptación (tal como sería propio de la quinta fase del modelo de Kübler-Ross), pero no desde la indiferencia; o quién sabe si desde un replanteamiento fríamente reflexivo con pretensión de alcanzar así una claridad que revelase una aún ignota comprensión, pero no desde la evasión. En cualquier caso, el modo mayor sugiere un acercamiento más parsimonioso y razonador al contenido expresivo del material temático de A, así como también lo hace el hecho de que las dos líneas que doblan una sola voz se espacien de una manera más próxima (una octava de separación en lugar de las dos con que A se ha enunciado hasta el momento), reduciendo así una distancia de registro como correlato de una disminución en la tensión psíquica³³. Es cierto que Beethoven carecía del suficiente registro en los bajos como para contar con el *re#₁* que le hubiera permitido mantener las dos octavas de separación tal como acontece al inicio de la exposición (su registro disponible terminaba en el *fa₁*); sin embargo, el contraste que aquí se da con el cambio modal a mayor sugiere que ambos aspectos se refuerzan mutuamente y permite hipotetizar que, quizá, Beethoven bien pudiera haber mantenido aquí una octava de separación aun pudiendo haber prescrito dos. Este acercamiento más sobrio incluiría a los «motivos imploratorios» que aquí deberían adoptar, quizá, un carácter más contemporizador y sobrio que plañidero y patético, moderando dinámicamente los *sf* situados dentro de las células con que aquí se prolongan (compases 74 y 77). Y es que los «motivos imploratorios» no se alternan aquí con «motivos del destino», como en la exposición, sino con estas células construidas sobre dichos *sf* que abocan a semicadencias que parecen impulsar una predisposición a replantear la problemática de una forma más discursiva, más amplia, más serena. Estos *sf* parecen expresar más el indicio de una nueva posibilidad de procesar la tragedia que algún tipo de suspiro resignado en el

³³ Drake, *The Beethoven*, 170: «[In A, t]he physical space between the hands and the resulting range of the opening broken chord are more than physical distance, representing also a psychic dimension. (A comparison with the beginning of the development, where the theme at the octave sounds warmer and more personal, confirms the importance of the spacing».

Traducción propia: «[En A, e]l espacio físico entre las manos y el rango resultante del acorde abierto inicial son más que una distancia física, representando también una dimensión psíquica. (Una comparación con el comienzo del desarrollo, donde el tema en la octava suena más cálido y personal, confirma la importancia del espaciado)».

desencanto. Tampoco una afirmación consoladora, como pretende Romain Rolland³⁴, aunque solo sea porque estas extensiones del «motivo imploratorio» no se asientan resolutiva ni complacientemente en la tónica, sino que se apuntalan con expectación en la dominante del incipiente mi menor con que se iniciará enseguida el pasaje C a partir del compás 79 (con su anacrusa incluida). No hay aquí suspiro ni afirmación, sino una ponderada elevación de cejas que pareciera atisbar un acercamiento reflexivo más intelectual, más razonado y discursivo a la cuestión. Hay, por tanto, una actitud de apertura a una reflexión elaborada en pos de una anhelada resolución del conflicto, preludiando el siguiente pasaje.

Quizá por todo ello, precisamente, el «motivo del destino» no esté presente en esta enunciación de A privando así de su carácter terminante y calamitoso al principio de la sección del desarrollo: la desgracia sería ahora confrontada con una pretensión de sobriedad cuya lucidez incluiría un cierto abandono del sentimiento trágico y el destino dejaría de percibirse con la subjetividad propia de la desesperación en favor de un enfoque con pretensión de magnanimidad y cierta aspiración de impersonalidad. De modo que quizá, incluso, podría llegar a hipotetizarse un talante más propio de la primera fase del duelo en el modelo de Kübler-Ross, donde se niega la realidad, pero sin duda que este extremo sería erróneo, por excesivo, dado el componente neurótico que necesariamente implicaría y que definitivamente no resultaría congruente ni con la brevedad del pasaje ni con el intrínseco carácter de los motivos de A. Y es que habría reelaboración de los contenidos, sí, pero no huida ni rechazo. Lo que es claro es que el modo mayor aquí empleado para enunciar A adopta un punto de vista que pretendería evitar el sentimiento trágico en la contemplación de la desgracia y por eso es tan relevante la variante de célula insertada al inicio del desarrollo para establecer de forma sólida la nueva tonalidad con su modalidad mayor e inaugurando con ello de forma inequívoca el talante más sobrio y racional con que afrontar la tragedia previamente padecida.

Y es que la muerte puede verse, desde la subjetividad, como un oscuro agujero de dolor infinito o, por contra, como un mero tránsito impersonal que la lucidez racional puede al menos pretender llegar a asumir sin dramatismos. Las creencias religiosas, entre otras, son susceptibles de ayudar a sobrellevar las desgracias alejándolas de la tragedia y acercándolas a la categoría de eventos con sentido, un sentido que trata de eliminar, y que al menos logra mitigar, la desesperación del sujeto frente a la realidad anímicamente pavorosa de su extinción. Esta generación de sentidos con potencial de apaciguar la angustia no es exclusiva del sentimiento religioso ya que la razón se revela igualmente competente en la proyección de explicaciones intelectuales que pacifiquen el ansia de orden y de relatos explicativos acerca del mundo y su sentido.

³⁴ Rolland, *Beethoven*, 227.

Compases 79-93

Quizá porque este intento de conquistar o descubrir un sentido existencialmente clarificador apenas resulta satisfactorio, por meramente preliminar, y necesita de mayor empeño en pos de una resolución adecuada, tras esta primera frase en el desarrollo se retoma de nuevo el «tema de la angustia» en la mano izquierda pero minorizándolo y acompañándolo de la agitación que añaden los diseños en semicorcheas de la mano derecha³⁵, inaugurándose con esta escritura un pasaje (lo designamos como C) donde Beethoven parece elaborar una reflexión filosófica en la cual un discurrir dialéctico se despliega mediante alternancias imitativas entre las dos manos tanto del «motivo de la angustia» como de los diseños en semicorcheas (compases 79-93). Recordemos que justo venimos de estar en mi mayor, lo cual supone armónicamente el punto más alejado, el más distanciado posible de la tonalidad inicial en cuyo primer tema se expone la devastación frente a la condición trágica de la existencia. Es esta diametral contraposición a lo emotivo y a lo temperamental aquello que, precisamente, caracteriza la toma de distancia que permite al raciocinio la supuesta frialdad que inherentemente le acompaña en su actividad, y aquí parece plasmarse este aspecto situando el discurso musical en el máximo distanciamiento armónico posible con respecto a la tónica fundamental de la obra. El cambio a menor reinstaura la gravedad anímica de la exposición (quizá como modo de enfocar con rigor la problemática) y la animación de las semicorcheas (propias previamente de la expresión de rabia, rebelión, ira o violencia) provee de la energía necesaria para ir elaborando en carácter imitativo un proceso discursivo como virtualización de una actividad del pensamiento que circula por distintos puntos de vista en forma de diálogo interno, tantos como alternancias imitativas hay entre las voces y con tantos matices, además, como modulaciones se dan a lo largo de este pasaje C.

Parece que la desgracia es confrontada mediante una elaboración racional, con intensidad más intelectual que anímica tal como lo sugiere, además del carácter imitativo y el trayecto modulante, la prescripción *forte* que, en este pasaje, jamás bascula al *fortissimo*. Es una intensidad mental que trata de indagar penetrantemente en la naturaleza del mundo, de la vida y del ser humano en pos de una claridad que ilumine la existencia y solvente el dolor, el sufrimiento y la angustia. Las imitaciones sucesivas son correlato también de los vaivenes en el registro, el cual se transita repetida y regularmente en sus extremos, lo cual sugiere tanto la amplitud y reiteración como la circularidad e insistencia del proceso racional de pensamiento.

Un pasaje racional dentro de una obra preñada de carga anímica no puede poseer un peso dinámico similar a los estallidos de rabia y violencia con que la emocionalidad y el temperamento confrontan la misma problemática (como lo hace ya al inicio, por ejemplo, en los *fortissimo* de la segunda frase de la obra que se insertan en el material temático de A). Y, por ello, la prescripción dinámica de Beethoven sería un sencillito *forte*. Aun así, este pasaje C finaliza en los compases

³⁵ Es perfectamente razonable pensar que el diseño en trémolo de las semicorcheas de los compases 79 y 80 deriva del «motivo del destino» como forma de propulsar la agitación introspectiva de este pasaje. La fatalidad enigmática intrínseca a este motivo sería aquello que la predisposición intelectual y racional estaría aquí dispuesta a acometer con profunda intensidad.

91 y 92 con repetidos *sf* que claudican la actitud teorética en lo que parece ser un falso final, un límite irrebasable al entendimiento, un frustrado intento de iluminación intelectual y espiritual procedente de un impulso racional fallido. En estos *sf*, en cuyos compases se intensifica la escritura pianística doblando diseños parciales de semicorcheas en ambas manos, parece asomar de nuevo una desesperación que, puesta en suspenso pasajera por la razón, no recibe solución en su pugna contra el dolor y flaquea nuevamente hacia el desasosiego y la angustia.

Compases 93-108

Si la razón yerra en su intento de clarificación, la indeterminación cambia de nuevo a sus anchas y así se abre de nuevo un pasaje modulante análogo al puente modulante intertemático de la exposición (compases 24-34) en el que se da, como ya hemos apuntado más arriba, un proceso de «negociación con la desgracia» donde dialogan musicalmente el «motivo del destino» y el «motivo imploratorio». Esta negociación podría aquí entenderse en términos más fríamente racionales (quizá por contagio con el pasaje anterior) que temperamentales (en contraste con tal y como acontece en el análogo pasaje de la exposición) y quizá por ello las inflexiones melódicas de segunda se sitúan en la sobriedad de un registro central en lugar de en un registro semi-agudo como en el caso de la exposición³⁶. De este modo, el peculiar pasaje extremadamente melódico de los compases 105 a 108 cobraría un relieve muy especial al suponer el regreso a la temperamentalidad y la posterior irrupción, de nuevo, de la desesperación y la conciencia trágico-existencial a la que la siguiente frase nos conducirá sostenidamente hasta culminar en el clímax central de la obra.

Y es que, análogamente a la exposición, este pasaje nos conduce a un material temático B1 con la salvedad de que en sus dos últimos compases donde antes aparecía un *ostinato* crudamente enunciado sobre la dominante del pasaje justo posterior (en el caso de la exposición, el *mi*^b martillea como dominante de la bemol en los compases 33 y 34) aquí se convierten en estos cuatro compases extremadamente melódicos y muy expresivos en *crescendo* hasta un *forte* que prelude el contraste a *piano* con que arranca B1 en el compás 109; y esto acontece como correlato de una periodización melódica en tres partes donde la tercera supone la definitiva expansión que intensifica al máximo la expresividad melódica en el *forte* ya citado como culminación del *crescendo* que se inicia en el compás 105.

Pero si este pequeño pasaje es muy significativo no es solo por la inédita (y única en todo el movimiento) melodicidad de su diseño a base de largas sucesiones de

³⁶ También podría señalarse el detalle de que la primera inflexión melódica de segunda en el compás 97-98 es un intervalo mayor en lugar de ser menor como en el caso de la primera inflexión del mismo pasaje de la exposición. El resto de las inflexiones conservan idéntica interválica. Esta mayorización de esa primera interválica en la inflexión melódica de segunda que aparece en este pasaje podría ser significativo en el sentido de remarcar el carácter de sobriedad propio de una reflexión racional tal como la que se estaría desplegando en el desarrollo desde su inicio (compás 66) hasta este momento.

grados conjuntos (intervalos de segunda mayor y menor), sino también por la presencia un tanto camuflada, en la mano izquierda, del «motivo del destino» sobre la dominante de la tonalidad del pasaje justo posterior. Así, tres *lab* a pulso de negra y métricamente diferenciados martillean en la mano izquierda por tres veces la dominante de re bemol mayor, tonalidad con que a continuación aparecerá una nueva enunciación de B1, como si de esta manera se diera por concluido (y fallido) el intento de sobria aproximación a la tragedia que arrecia desde el primer compás de la pieza. Este prelude inédito a B1 enfatiza la nueva entrada de material temático y, como se verá, no acontece de forma caprichosa o arbitraria ya que da pie a un largo pasaje que aboca al intenso clímax central de la obra como fin del desarrollo.

Compases 109-133

No es tampoco en absoluto casual que la tonalidad con que aquí entra de nuevo B1 sea re bemol mayor. Recordemos que todo el movimiento está construido sobre la estructuralización de una disonancia funcionalmente considerada (el semitono o intervalo de segunda menor) y que, ya en la primera frase de la obra donde se expone A, los cuatro primeros compases en fa menor son inmediatamente repetidos al semitono superior en armonías napolitanas (segundo grado rebajado de la tonalidad). Es a la dominante (acorde de *lab*) de esta armonía de re bemol mayor (ya sugerida en la armonía napolitana de los compases iniciales de la obra, donde *reb* oficia el rol de dominante) adonde aboca el pasaje C en sus *sf* finales, expresando de esa manera la impotencia de un fallido esfuerzo racional que pretendió clarificar intelectualmente el núcleo de la desgracia. Y junto a estos *sf*, el bajo martillea alternativamente el semitono *la-lab* jugando con la ambigüedad entre re bemol mayor y su relativo si bemol menor. Esta ambigüedad armónica en marcada alternancia expresa la confusión racional ya descrita de un intelecto incapaz de anclarse en ninguna descripción adecuada, ninguna explicación consistente, ninguna verdad sólida. Desde esta ambigüedad se abrió el puente modulante sobre *lab*, dominante de *reb*, como pasaje de duda abierta en busca de un consuelo quizá racionalmente negociado (y no ya emocionalmente gestionado) con la fatalidad que aboca, como hemos descrito, a una enunciación de B1 sobre este re bemol mayor, tonalidad que implica por sí misma la tensión más nuclear con respecto a la mera contemplación sufriente de la problemática existencial. Y es que, si esta contemplación sufriente es la base y punto de partida de todo el discurso musical de esta obra, tal como queda perfectamente expuesta en los cuatro primeros compases, inmediatamente se le contraponen los segundos cuatro compases en contraste disonantemente tonal y modal marcando con ello el ADN de la expresividad fundamental de toda la pieza. Y es que, ¿alguien podría pensar que es casual que los primeros «motivos de destino» sean martilleados sobre la nota *reb*?

De modo que se enuncia de nuevo B1, ahora en la tonalidad de re bemol mayor (compases 109-122). Queda así claro que este desarrollo, en tanto que sección donde estereotípicamente se acumula a nivel estructural la tensión de toda la pieza en la forma sonata, se construye preeminentemente sobre dicha tonalidad cuyo sentido responde al hecho de ser la tonalidad asentada a la tercera descendente de la tónica general donde se despliegan las armonías napolitanas de fa menor, en esos primeros compases de la obra, que se contraponen

tensionalmente a la primera enunciación temática de la pieza en la tonalidad inicial de fa menor. Así pues, el desarrollo comienza por la tonalidad del semitono inferior (sensible de fa) y se construye básicamente sobre el puntal de tensión que supone la tonalidad de re bemol mayor, la cual se define en esta obra por contener la oposición tensional al tema inicial mediante armonías napolitanas que corresponden a su semitono superior (segundo grado rebajado de fa); vuelve así a hacerse patente que la disonancia funcional de semitono permea toda la obra.

Quedando, por tanto, subrayada la centralidad del momento en que nos encontramos a nivel estructural armónico, temático y expresivo, no resulta extraño que la frase que ahora se inicia en re bemol mayor muestre una magnificencia tal que va a recorrer parsimoniosamente todo el registro ascendiendo desde el *reb* más grave hasta el *reb* más agudo (ambos *reb* son los más extremos a disposición de Beethoven en su piano Erard) para volver a descender todo el registro hasta de nuevo el *reb* más grave donde se martilleará insistentemente el «motivo del destino» (nuevamente sobre la misma nota *reb*, con que apareció este motivo por primera vez en la primera frase de la exposición) en el momento más patético y dolorosamente intenso de toda la pieza, su clímax emocional, la cúspide de la lacerante angustia completamente experimentada como extrema desesperación.

La larga frase, en el compás 109, comienza con la mano izquierda ascendiendo por grados conjuntos, mientras la derecha melodiza quién sabe si la esperanza, la nostalgia o el anhelo gracias a una modalidad mayor que permite sugerir paz y luminosidad aunque por poco tiempo, ya que en cuestión de cinco compases se modula al relativo si bemol menor para repetir la misma melodización que ya empieza a truncarse hacia un patetismo creciente incluso en intensidad dinámica y en inestabilidad armónica mediante cromatismos que preludian finalmente la culminación de una ascendente progresión continua del bajo por grados conjuntos, abarcando un ámbito de dos octavas, hasta el *reb* (otra vez) donde se inicia, en el compás 123, un agitado diseño en semicorcheas que incrementan aún más la tensión y la expresión patética de una angustia³⁷ que aún dispone de dos octavas más para ascender escalonadamente a través de un acorde de séptima

³⁷ Es relevante constatar que Beethoven pareciera no haber querido ser aquí especialmente creativo en reformular este diseño de semicorcheas de manera tal que los límites de registro que le imponía su teclado no se revelasen con tanta claridad como aquí lo hacen dado que el diseño de semicorcheas no podía seguir ascendiendo libremente todo lo que parece necesitar. Y, sin embargo, qué difícil es no pensar que la elección de no tratar de enmascarar la dificultad bien pudiera haber sido deliberada como una manera de remarcar la tragedia contenida en esta partitura. En multitud de ocasiones, la literatura pianística muestra ejemplos de ingenio creativo para lidiar elegante e innovadoramente con dichos límites; este tipo de ejemplos pueden encontrarse en el propio Beethoven. Y, sin embargo, aquí podría pensarse que a Beethoven le habría parecido más idóneo recalcar, mediante la obvia e incómoda crudeza de un diseño ascendente que se ve repetidamente compelido a constreñirse, el impulso de una voluntad que confronta con extrema obstinación la tragedia que le lacera, aunque (o, quizá precisamente, porque) esta tenga visos de ser fatalmente insuperable e irresoluble.

disminuida (con función de dominante de la tonalidad principal, fa menor)³⁸ que servirá tanto para culminar hacia la cumbre de la angustia plañidera más patéticamente anhelante (en el extremo agudo del registro) como para descender, también escalonadamente³⁹, hasta las profundidades más punzantemente angustiosas (compases 130-133) donde el dolor más lacerante se unirá a una rabia completamente desatada no sujeta a ningún tipo de control o contención de la razón mediante el estallido insistente de la fatalidad absolutamente implacable de un destino que parece aniquilar toda esperanza de paz y bienaventuranza. Esta frase comienza en un anhelo de placidez (modo mayor), se trunca en malestar en el compás 114 (modo menor), pasa a la rebelión de la voluntad (acorde de séptima disminuida) que se acaba mezclando con la ira de una angustia (últimos compases) que, lejos de aceptarse, se rechaza con desesperación («motivo del destino» en el extremo grave del registro, y alternado en el agudo, pero contrapuesto a un acorde partido y batido en agitada figuración de semicorcheas)⁴⁰. Todo ese viaje anímico se da en una sola frase, larga, densa, variada y muy elaborada que condensa así en sí misma, en el centro estructural de esta forma sonata, prácticamente todo el contenido expresivo (emotivo, temperamental) y todo el planteamiento filosófico de la obra.

Recapitulación

Compases 134-151

Parece ser tal la inercia provocada por la extrema intensidad del clímax anterior que un empuje imparable emerge de su extinción en forma de *ostinato* sobre la dominante de fa menor, que es la tonalidad inicial a la que se vuelve ahora como inicio de la recapitulación en el compás 136. Se vuelve a fa menor pero no se resuelve sobre la tónica, retomando y agudizando, mediante el *ostinato* sobre la dominante, el efecto de suspensión tonal que es congruente con la angustia existencial tal y como ya acontece en la exposición⁴¹.

³⁸ Greenberg, *Beethoven's*, 145. No compartimos con Greenberg su apreciación de que estos diseños arpegiados carezcan de contexto tonal, pero sin duda que convenimos por completo en cuanto al sentido expresivo de los mismos: «A series of rippling diminished harmonies (extreme dissonances!) is heard without any reference to key or theme; we are, truly, suspended over the abyss!».

Traducción propia: «Se escucha una serie de ondulantes armonías disminuidas (idisonancias extremas!) sin ninguna referencia a la tonalidad o al tema; ¡estamos, verdaderamente, suspendidos sobre el abismo!».

³⁹ Drake, *The Beethoven*, 168: «[...] the frustrating abbreviation of the left-hand segments in mm. 123–24 and the halting on each third beat in mm. 126–29, where the effect is that of thwarted rage that can only utter irrational sounds».

Traducción propia: «la frustrante abreviación de los segmentos de la mano izquierda en los mm. 123-24 y la interrupción en cada tercer tiempo en los mm. 126-29, donde el efecto es el de una rabia frustrada que sólo puede emitir sonidos irracionales».

⁴⁰ Greenberg, *Beethoven's*, 145: No sorprende, por tanto, tal como apunta Greenberg, que en este momento Beethoven opte por la armonización capaz de aportar una mayor tensión expresiva: «[...] hammering groups of Dbs heard against an E diminished-chord tremolo, creating a huge diminished-seventh chord, the single most dissonant chord in Beethoven's harmonic arsenal».

Traducción propia: «[...] grupos martilleantes de re bemol escuchados en contraposición a un trémolo de acordes disminuidos de mi, creando un enorme acorde de séptima disminuida, el acorde más disonante del arsenal armónico de Beethoven».

⁴¹ Greenberg, 145: «Even as theme 1 returns in the recapitulation, the throbbing C continues in

Pareciera que el *piano* súbito del acorde final del desarrollo fuera el modo en que toda la energía precedente se reabsorbe para redigirla a la emergencia de un *ostinato* que así encuentra su proyección hacia adelante a partir del do del bajo en el registro grave (compás 134)⁴². De esta manera, se transmite a la recapitulación de A la misma inquietud y fatalidad que provee el *ostinato* del bajo a los pasajes modulantes intertemáticos (como el de los compases 24-34 y análogos)⁴³. Así como en estos pasajes el «motivo del destino» muta para contraponerse rítmicamente con las inflexiones melódicas de segunda propias del «motivo imploratorio» (formulado a nivel musical) y para contraponerse anímicamente con las imploraciones de la mano derecha (formulado a nivel hermenéutico), ahora este «motivo del destino», que ha eclosionado de forma intensamente desgarrada en el clímax anterior, se prolonga mutando de nuevo en un *ostinato* que anima con una intensidad añadida a la recapitulación de una devastada y trágica condición del ser humano («motivo de la angustia») y al

the bass, effectively robbing us of the relief and satisfaction an F in the bass would have provided. The harmonic and spiritual frustration that has marked so much of this movement continues unabated here in the recapitulation».

Traducción propia: «Incluso cuando el tema 1 regresa en la recapitulación, el do palpitante continúa en el bajo, robándonos efectivamente el alivio y la satisfacción que un fa en el bajo nos habría proporcionado. La frustración armónica y espiritual que ha marcado gran parte de este movimiento continúa sin cesar aquí en la recapitulación».

⁴² Drake, *The Beethoven*, 171-172: Convenimos con Drake cuando parece que ve aquí uno de los momentos donde la frustración que domina toda la pieza se expresa con la máxima claridad: el momento en que el *fortissimo* propio del punto de máxima tensión del desarrollo, y que ocupa un lugar central en la pieza (tanto espacial como musical), se trunca bruscamente en el *piano* súbito del compás 134. No queda esto clara y exactamente explicitado en su formulación (punto quinto), pero como todos los demás puntos que señala refieren a un cambio brusco a *piano*, entendemos legítimo deducir que, en este caso, Drake también estaba pensando en ello: «[...] like a momentary facial expression, these measures [1-4], in microcosm, mirror the waxing and waning of tension throughout the piece, which culminates in climaxes of frustration. It is a symbol of frustration: that the resolution to the dominant in m. 16 of the first movement is marked with a sudden *piano*; that the termination of the closing thema is marked with a sudden *piano*, following the *fortissimo* in the preceding measure; that the prolonged dominant seventh in mm. 91-92 resolves on the same chord, *piano*; that the same harmony in mm. 105-108 also resolves *piano*; that the awesome climax in the development is nine measures of diminished seventh harmony, *fortissimo*—when singing no longer suffices, shouting, or, after music, noise; and that the twenty-one measures of broken-chord writing beginning in m. 218 ends on the dominant, *piano*».

Traducción propia: «[...] como una expresión facial momentánea, estos compases [1-4], en microcosmos, reflejan el aumento y disminución de la tensión a lo largo de la pieza, que culmina en varios clímax de frustración. Es un símbolo de frustración: que la resolución de la dominante en el compás 16 del primer movimiento esté marcada con un *piano* súbito; que la terminación del tema final [¿de la exposición?] esté prescrito *piano* súbito, tras el *fortissimo* del compás anterior [¿compás 60?]; que la séptima de dominante que se prolonga en los compases 91-92 se resuelve en el mismo acorde, *piano*; que la misma armonía en los compases 105-108 también resuelve *piano*; que el impresionante clímax en el desarrollo son nueve compases de armonía de séptima disminuida, *fortissimo*—cuando cantar ya no es suficiente, gritar, o, después de la música, ruido; y que los veintiún compases de escritura de acordes rotos que comienzan en el compás 218 terminan en la dominante, *piano*».

⁴³ Gordon, *Beethoven's*, 205: «The arrival of the recapitulation is altered more extensively than in any of the other piano sonatas».

Traducción propia: «La llegada de la recapitulación se altera más ampliamente que en cualquiera de las otras sonatas para piano».

incisivo lamento que genera la conciencia de la misma («motivo imploratorio»). Y lo hace imprimiendo al pasaje más un tétrico fatalismo que un mero patetismo, como si las campanas de la muerte se sumaran al ya desgarrado panorama⁴⁴. Congruente con este fatalismo tétrico sería el hecho de que Beethoven haya dispuesto el tritono propio de la dominante secundaria de do en el compás 143 como modo de enlazar la vuelta del *ostinato* al do del compás 144 en lugar de, sencillamente, persistir en el *ostinato* en reb⁴⁵.

Por otro lado, el carácter imploratorio de las inflexiones melódicas de segunda menor se intensifica mediante la inclusión de una voz en el grave con figuración de blancas (compases 144 y 146) que agrega a la imploración un carácter de ultratumba que nos recuerda, de nuevo, a Florestán completamente devastado en unas catacumbas que más parecen ser las del espíritu humano, constitutivamente dañado y sufriente, que las simples cuatro angostas paredes de un oscuro calabozo. Esta recapitulación, por tanto, no es una mera re-enunciación. Con el añadido tanto de la tétrica fatalidad del *ostinato* como de las desesperadas imploraciones que emergen como telúricas voces de ultratumba en la mano izquierda, se da ahora una profundización todavía mayor en la conciencia de la desgracia que se cierne por momentos de forma ineluctable provocando un sufrimiento aún más incisivo y lacerante.

Compases 152-173

Quizá porque la recapitulación de A condensa una desesperación intensificada por el tétrico martilleo de la fatalidad que transfigura el sufrimiento en auténtico pavor, alcanzando con ello insuperables cotas de exacerbada intensidad emotiva, no quedaría otra forma de expulsar la tensión que a través de la expansión anímica que permite la modalidad mayor. Contrariamente a lo que significarían las bruscas irrupciones de acordes en *fortissimo* de la segunda frase de la exposición, aquí, en lugar de la mera disipación violenta de un estado anímico aniquilado en la oscuridad del dolor, las bruscas inserciones acórdicas en el tema A de los compases 152-161 expresarían una rabia reactiva cargada de una rebeldía desesperada y decidida a encontrar una solución frente a la ahora ya sí completamente lúcida conciencia (tras la reflexión intelectual acometida en el pasaje C del desarrollo de los compases 79-93) de un sufrimiento y un dolor que serían el fruto inevitable de una dañada y trágica condición existencial. Es, pues, curioso cómo parece que la extrema intensidad emotiva obliga a Beethoven a adoptar el tono mayor para intensificar aquello que el modo menor ya no puede aportar. Así, una frase A, reexpuesta ahora con su carácter devastador más lacerantemente expresado que al inicio de la exposición, obligaría a contrastar usando la tonalidad mayor en la reacción que suponen los acordes en *fortissimo*, reacción que resultaría así, mediante dicho cambio modal a mayor, más

⁴⁴ Tovey, *A companion*, 173: «The new bass obviously sheds a dramatic light on the avoidance of root-positions during 1-16».

Traducción propia: «El nuevo bajo arroja, obviamente, una luz dramática sobre la ausencia de puntos de apoyo a lo largo de [los compases] 1-16».

⁴⁵ Taub, *Playing*, 172: «Dramatic excitement builds even more with the introduction in m. 143 of the B-F tritone».

Traducción propia: «La emoción dramática aumenta aún más con la introducción en el compás 143 del tritono si-fa».

acentuada e intensa que la del inicio (en los compases 17-23).

Por lo tanto, nos encontramos con una recapitulación que posee una significativa diferencia de carácter con la exposición como resultado de la ya mentada intensificación expresiva de A: la problemática, el trauma, el sufrimiento y el dolor han sido experimentados en la exposición y elaborados o procesados racional y emocionalmente en el desarrollo, de modo que ahora, con la vuelta a la contemplación de la tragedia que supone A, el uso modal se altera para poder expresar las diferencias cualitativas resultantes de la evolución del trayecto anímico, emocional, temperamental, intelectual y racional hasta aquí recorrido^{46,47}.

El *ostinato* en el momento de la recapitulación de A y el cambio a la modalidad mayor en los acordes en *fortissimo* posteriores suponen un fortísimo empuje al discurso musical de este movimiento con cuya inercia se generaría la necesidad de añadir, tras la recapitulación, una coda y un *Finale* capaces, entre ambos, de lograr cerrar consistentemente los tan inmensos horizontes abiertos, las grandiosas expectativas lanzadas y los descomunales anhelos proyectados. Y es que este uso del modo mayor aquí supondría la apertura total a la posibilidad desesperada del triunfo de la decidida y heroica voluntad sobre la fatalidad de un destino que se muestra implacable, cruel e indiferente al sufrimiento. Así, este pasaje de alternancia entre los «motivos imploratorios» y los violentos empujes de rebeldía en *fortissimo* se alarga prácticamente el doble con respecto al mismo pasaje de la exposición, siendo que el último arranque de ira es menos denso acórdicamente, menos grave en el registro, pero, sin embargo, más tenso armónicamente por basarse ya no sobre la tríada sino sobre un intenso acorde de séptima disminuida.

Esta expansión intensificadora se daría justo antes de volver a transitar por un puente modulante intertemático donde acontece la ya descrita «negociación con la desgracia» donde dialogan musicalmente el «motivo del destino» y el «motivo imploratorio». El empuje estructural que supone el ya mentado uso modal del mayor en esta repetición de A en la recapitulación no deja de ser efectivo por el hecho de que, sin embargo, auditivamente podemos entender que la sensación del modo mayor se pierde, en el compás 159, en el momento del cuarto de los cinco arranques de violenta rebeldía en el cual la séptima menor (*sib*) parece

⁴⁶ Taub, 173: «The counterstatement now burst out in the tonic major. This [is an] overwhelming stroke of tragic irony».

Traducción: «La réplica contrastante estalla ahora en la tónica mayor. Esto [es] un golpe abrumador de ironía trágica».

⁴⁷ Gordon, *Beethoven's*, 205: «The sudden shift to the parallel major (F) is striking. Although it strategically seems like a "turnaround", it also foreshadows the statement of the second theme (measures 174-80), the composer having retained the major mode for this second-theme segment thus far throughout the movement».

Traducción propia: «El cambio repentino al modo mayor en la tonalidad de fa es sorprendente. Aunque estratégicamente parece un "cambio de rumbo", también presagia la enunciación del segundo tema (compases 174-80), habiendo hasta ahora dedicado el compositor el modo mayor para el segundo tema a lo largo del movimiento».

reconducir el discurso al ámbito de la modalidad menor. Quizá es por ello que la siguiente y última irrupción violenta adolece de potencia y densidad, pero aumenta en tensión interna por su armonización más tensa en forma de séptima disminuida anunciando el tránsito desde un estado anímico rebelde y expansivo al otro estado anímico dubitante y desorientado ya descrito propio del pasaje modulante intertemático (compases 163-173).

Compases 174-203

Tras este pasaje modulante, B1 y B2 serán enunciados en la tonalidad fundamental de fa (mayor B1 y menor B2), cumpliendo con el cometido formalmente paradigmático, propio de la forma sonata, de formular el segundo grupo temático de la recapitulación en la posición tonal de la tónica inicial (compases 174-204). Es obvio que la mera reformulación transpuesta del segundo grupo temático, que se enuncia repitiendo rígida y estrictamente el modelo inicial, es completamente insuficiente para recapitular el conjunto y resolver la enorme tensión acumulada y la potente inercia expresiva proyectadas hasta el momento; es completamente insuficiente para apaciguar la intensa emotividad que no alcanza acomodo ni paz; es insuficiente para procesar la pregunta filosófica que no halla respuesta ni explicación; insuficiente para pacificar la voluntad que no consigue imponerse ni vencer ni tampoco ha llegado a doblarse⁴⁸. Es por ello que al finalizar B2 (compás 203), con esa disposición expandida de registros extremos que sugiere apertura y receptividad, se inicia una imponente coda (compases 204-238) donde, en primer lugar, la emoción sigue anhelando, en segundo lugar, la razón sigue pugnando y, en tercer lugar, la voluntad sigue luchando⁴⁹.

Coda

Compases 204-238

En primer lugar (compases 204-209), la coda presenta material temático propio del tema A enunciando «motivos de la angustia» en la mano izquierda sobre fa (e inmediatamente después sobre solb al semitono superior, obviando aquí los «motivos imploratorios» para, mediante la técnica del estrechamiento temático (compases 208-209)⁵⁰, ascender hasta el registro agudo donde se enunciará B1.

⁴⁸ Taub, *Playing*, 172: «The large proportion of all elements—registral range of themes, extremes of dynamics, brilliant use of the keyboard—presuppose a substantial coda for balance».

Traducción propia: «La gran proporción de todos los elementos—rango del registro en los temas, extremos dinámicos, uso brillante del teclado—presuponen una coda sustanciosa para el equilibrio».

⁴⁹ Gordon, *Beethoven's*, 202: «The coda of the first movement is the most extended and dramatic in the piano sonatas».

Traducción propia: «La coda del primer movimiento es la más extensa y dramática de todas las sonatas para piano».

⁵⁰ Alfred Brendel, *Réflexions faites* (París: Buchet/Chastel, 1979), 54-55: «Mais personne n'a utilisé [la technique du] raccourci avec autant de logique et de nuances que Beethoven. J'oserais même affirmer qu'il est le principe moteur de ses sonates et l'un des fondements de sa pensée musicale. C'est elle qui confère à la musique de Beethoven ce caractère inéluctable, ce dynamisme qui sans cesse ouvre de nouvelles voies; cette musique nous fait vivre des événements, tandis que souvent celle de Schubert donne plutôt l'impression d'être statique, comme une suite d'épisodes mystérieusement reliés les uns aux autres».

A la emotividad triste y desesperanzada de A en la izquierda (no desesperada aquí, sino desesperanzada, desolada) le acompaña un diseño repetitivo en el registro agudo de la mano derecha que parece emular un suave trino capaz de conjugar un trémulo anhelo con un apaciguamiento del dolor así como el dulce regazo de una madre consuela amorosamente el llanto de su pequeño arrullándolo y meciéndolo rítmicamente.

En segundo lugar (compases 210-217), B1 es alcanzado mediante la elevación hacia las alturas del extremo registro agudo a donde la melodía asciende con un carácter profundamente plañidero, con el intenso anhelo de luminosidad que le proporciona el modo mayor, para clamar, quien sabe si a la trascendencia, por una visión etérea que aporte sentido a una condición existencial que, por trágica, parece absurda. Los lacerantes *sf* de la segunda parte de la frase (compases 214-217) expresan la vehemencia de esta súplica profundamente preñada de un extremo patetismo. Situar este pasaje en el registro agudo se revela aquí como el elemento decisivo de significación que transfigura el modo mayor de este material temático en la última y denodada aspiración por una comprensión racional, o una iluminación espiritual, que aporte definitivamente un sentido vital, una paz anímica y un orden racional a este abyecto mundo sentido como un pavoroso caos⁵¹.

En tercer lugar (compases 218-238), en contraste al clamor por el sentido vital, que acaba de desplegarse en una dimensión etérea ya sea del pensamiento o de la espiritualidad, irrumpe en el extremo grave con inusitada violencia una voluntad que, con el máximo derroche de energía que supone el constante *fortissimo* como prescripción dinámica y la máxima agitación que supone el omnipresente diseño en semicorcheas, va a arremeter, con toda la bravura e intrepidez concebibles, en sucesivas acometidas escalonadamente ascendentes, cargando repetida y sostenidamente contra un enemigo que, quizá por revelarse invencible y fantasmal (la muerte es fantasmal y la condición trágica de la existencia es algo abstracto y, por tanto, inatacable), impone el fracaso definitivo a una voluntad que ahora ya se rompe definitivamente.

En cierto modo, podría entenderse que en la coda es donde se realiza una nueva y más profunda visión recapituladora que podría haberse esperado de la

Traducción propia: «Pero nadie ha utilizado [la técnica del] estrechamiento con tanta lógica y tantos matices como Beethoven. Me atrevería incluso a afirmar que es el principio motor de sus sonatas y uno de los fundamentos de su pensamiento musical. Es [esta técnica] lo que confiere a la música de Beethoven ese carácter ineluctable, ese dinamismo que sin cesar abre nuevas vías; esa música nos hace vivir acontecimientos, mientras que usualmente la de Schubert da más bien la impresión de ser estática, como una sucesión de episodios misteriosamente ligados los unos a los otros».

⁵¹ Es también relevante señalar que B1 aparece aquí enunciado de forma anómala con respecto a todas sus previas enunciaciones. Se repiten sus dos primeros compases para luego truncarse en cortos incisos que orbitan alrededor de los *sforzando* de los compases 214-217. Esta anomalía, que solo aparece una vez que la recapitulación ha finalizado, es la que parece conducirnos hacia el clímax del pasaje siguiente y es, asimismo, la que se repetirá al principio del *Finale* para dar paso a la resolución definitiva de la pieza.

recapitulación, ya que, del compás 204 al compás 219, se parte primero desde el «motivo de la angustia» (compases 204 a 209), propio de A, después se transita por B1 (compases 210 a 217) y, por último, B2 estaría presente en el diseño de semicorcheas y en el carácter heroico en pugna contra la adversidad. De algún modo, y siguiendo de forma condensada el orden de aparición inicial en la exposición, el espíritu de los principales materiales temáticos de la obra se revisitaría desde una perspectiva evolucionada y sintética tras el proceso desplegado a lo largo de toda la obra.

En el compás 218, la voluntad rebelde contra la fatalidad se desata por completo y, perdiendo toda sobriedad, aparece una demencial exasperación (en forma de *fermata*, compases 227-238) que, repleta de cólera, asola con todo arrasando sistemáticamente el total del registro disponible, recorriéndolo de un extremo a otro hasta por cuatro veces en ráfagas de exasperación, en lo que equivaldría a un ataque de furia y cólera completamente desquiciado que pareciera querer despedazar cualquier cosa a su alcance en un ataque de locura aniquilador. Quizá incluso con un impulso suicida de autodestrucción. Este pasaje en *fermata* plasma un estado de descomposición donde el discurso musical se desarticula y se liberan por completo fuerzas elementales sin ninguna pretensión de control, dominio u organización⁵². Es un arranque de salvajismo donde se suspende todo civismo y contención. La trágica angustia ha roto definitivamente con todas las resistencias psicológicas y emerge un profundo grito transido de nihilismo. No parece casual que, cuando el arrebato de locura destructiva se calma, lo hace sobre la reiteración machacona del «motivo del destino» que sigue recordando, con contundente fatalidad, cuál es la única certidumbre, la única verdad: el dolor, el sufrimiento y la muerte.

Y este breve pasaje, que emula los compases 12 y 13, entre la *fermata* y el *finale*, de tan solo cuatro compases, es de una tremenda trascendencia para entender la resolución de la obra, ya que todo el *finale* extrae su sentido de ellos. La *fermata* finaliza arpegiando sobre un acorde de séptima sobre do con la séptima menor, sib, como última nota del trazo de semicorcheas. Esta nota queda colgada como el anhelo implorante desquiciadamente lanzado al aire frente al cual la fatalidad sentencia, inmisericorde, la ineluctabilidad de un destino fatídico mediante la contraposición del primer «motivo del destino» de los 6 que enunciará la mano izquierda en estos 4 compases. Estos «motivos del destino» son dialógicamente respondidos por la mano derecha con una réplica a modo de espejo donde se repite, a cargo de la mano derecha, la rítmica del «motivo del destino» pero con una inversión interválica que es absolutamente esencial (y que ya aparece en la primera frase de la obra): si el «destino» se afirma hacia abajo (hacia el grave), la «imploración» cuestiona hacia arriba (hacia el agudo). Y es que la mano izquierda sentencia mientras que la mano derecha interroga, una amarga interrogación donde se mezcla la formulación fatalista del «motivo del destino» con el carácter

⁵² Greenberg, *Beethoven's*, 146: «In part 3 of the coda, thematic references disappear entirely as a series of increasingly long arpeggios sweeps up and down the keyboard, in a section of music not unlike the "abyss" of the development».

Traducción propia: «En la parte 3 de la coda, las referencias temáticas desaparecen por completo a medida que una serie de arpeggios cada vez más largos recorren arriba y abajo el teclado, en una sección de música no muy diferente al "abismo" del desarrollo».

anhelantemente plañidero del «motivo imploratorio». De esta forma, se establece un breve diálogo donde la quebrada voluntad parece que, más que interrogar o cuestionar, parece por fin asumir paulatinamente, y con inconmensurable desolación, la resignación total a cada nueva respuesta, dentro de una disminución en la intensidad sonora que tiende al silencio de la derrota. Este diálogo parece acabar en el consenso cuando ambas manos suenan al unísono en opuestos registros extremos, en el *adagio* del compás 238, sellando con ello el fracaso definitivo y la rendición incondicional ya que, además, la mano derecha ha perdido la inflexión melódica ascendente y enuncia el ritmo del «motivo del destino» sobre la misma nota repetida cuatro veces.

Finale

Compases 239-262

Pero quizá no había sumisión ni rendición, sino una abatida asimilación última de lo irrevocable. O quizá sí se rozó la capitulación final. O quizá incluso se alcanzó realmente la capitulación definitiva. Pero la última baza que le queda a una voluntad indómita y rebelde consiste en tomar la determinación de asumir activamente el destino inexorable. El destino será inapelable, pero la voluntad todavía puede determinar el cuándo y el cómo en una última lucha cuya victoria no podría tener otro coste que el precio incalculable de la vida. Y así, el unísono en *pianissimo* se transfigura en una estruendosa explosión de pura voluntad y osadía en el *fortissimo* con que se inicia el *Finale*. La inflexible determinación de la voluntad viene marcada por el *Più Allegro* que indica un *tempo* que se agita y acelera por el arrojo y la audacia que emana de la energía propia de una decisión definitiva que abandona todo temor y toda esperanza. Y, así, el comienzo del *Finale* se encarga de rematar la sentencia última con total claridad. El «motivo del destino» se enuncia por primera vez de manera terminante en forma de una cadencia perfecta (*fortissimo* del compás 238) que transmite resolución, veredicto y conclusión: en lugar de basarse en el acostumbrado semitono, usa el intervalo de quinta para resolverse definitivamente. Y, cómo no, en fa menor, la tónica inicial con que se inició la obra exponiendo la devastación anímica frente a la angustia y la tragedia de un destino inexorable.

Y, prácticamente por primera vez en toda la pieza, B1 aparece minorizado⁵³, de modo que el material temático que siempre expresó el anhelo de paz se ha vaciado de luz para albergar, mediante su conversión modal a menor, la oscuridad del desastre inexorable, sucumbiendo finalmente a la consumación de un proceso de conversión paulatino a través de la elaboración musicalmente discursiva de todo

⁵³ Esto no es del todo cierto, ya que sí aparece en *sib* menor en el compás 114, dentro de la larga frase central en la sección de desarrollo, insertándose esta minorización en la lógica previamente descrita de la progresiva transformación desde el anhelo de paz de B1 en modo mayor hasta el clímax angustioso del «motivo del destino» insistentemente repetido en el extremo registro grave. Entendemos que esa minorización tiene un carácter esporádico y volátil que está incardinada dentro de una lógica mayor que trasciende un tanto al tipo de material temático presente en ese punto concreto y que, por tanto, podemos sostener el presente argumento asumiendo que B1 nunca ha aparecido en modo menor siendo que, cuanto menos, ello significa que jamás se ha llegado a él desde otro lugar temático encontrándolo en otro modo que no sea el modo mayor.

el movimiento en la cual los temas se han ido confrontando en un trayecto que, en lo que respecta a B1, parte desde la expresión de la capacidad de anhelo y vislumbre de paz y bienaventuranza para concluir expresando la determinación de una derrota frente a la tragedia de la muerte y el sufrimiento.

Dicho de otro modo y sintéticamente: la inaudita enunciación de B1 en el modo menor sella la derrota porque, por primera vez, B1 no vislumbra nada similar a la esperanza, sino que se pliega al desastre de la tragedia⁵⁴. Ello incluye unos últimos fogonazos de ruda energía (en forma de rítmicos *sf* en los compases 249-250, 252-253) que ya no expresarían ningún tipo de fe, rebeldía o rechazo sino una amargura hastiada y hosca, una voluntad rota que tan solo acierta a entender (en forma de acordes cuya línea melódica superior rememora la inflexión de segunda menor antes plañidera pero ahora aquí reconvertida en drástica determinación –compases 251 y 254-256–) que la única opción racional que parece quedar, como sería la rendición y la asunción estoica de las consecuencias (es esta conversión del anhelo de paz en la certidumbre de un forzoso nihilismo lo que significaría la previa enunciación de B1 en modo menor), apenas posee una única fisura de escape para una conciencia que se concibe a sí misma como libertad radical y voluntad creadora: aniquilar la propia existencia. La única forma de vencer al sufrimiento irremediable sería acabando con la realidad que soporta la tragedia, y la única forma que habría de vencer en cierto modo a la muerte sería decidiendo uno mismo su concreción temporal. El modo menor constante de toda esta sección *Finale* en *Più Allegro*, junto a la aceleración del pulso prescrita, señalan manifiestamente una resolución inflexible, una férrea determinación, un impulso sin vacilación. Decidir si el suicidio es, a fin de cuentas, una victoria demasiado costosa o la peor de las derrotas es algo que, tras el golpe definitivo con que se asesta la muerte en el primer acorde *fortissimo* del compás 257, apenas puede ya discernir ese espíritu por fin liberado que se difumina hacia las etéricas altitudes (mano derecha) antes de que el cuerpo, por su parte, pierda definitivamente toda vitalidad mientras la mirada se hunde en la más aciaga de las tinieblas (mano izquierda)⁵⁵. Y así como la obra empezó emergiendo desde la siniestra oscuridad extrema de los graves, así finaliza descendiendo de nuevo, lúgubre, al polvo de dónde surgió⁵⁶ con una mezcla de angustia y anhelo para morir definitivamente en la más absoluta devastación del fa_1 de la mano izquierda⁵⁷.

⁵⁴ Tovey, *A companion*, 174: «Theme [B1] enters in the tonic minor. It has lost all calm».

Traducción propia: «El tema [B1] entra en la tónica menor. Ha perdido toda la calma».

⁵⁵ Tovey, 174: «Through 4 bars of the final tonic chord the ghost of [A1] rises through 2 octaves and sinks through 5 octaves».

Traducción propia: «A través de 4 compases del acorde de tónica final, el fantasma de [A1] se eleva a lo largo de 2 octavas y se hunde a lo largo de 5 octavas».

⁵⁶ Blom, *Beethoven's*, 166: «A 'dying fall' if ever there was one in music».

Traducción propia: «Una 'caída mortal' si alguna vez hubo una en la música».

⁵⁷ Greenberg, *Beethoven's*, 147: «Various "meanings" have been ascribed to this music, attesting to its power to evoke metaphorical significance deep within our collective psyches. For me, the movement—and the sonata as a whole—is about the search for answers to questions regarding existence. All the unresolved cadences in this first movement reflect a sort Faustian desire to know and understand all, only to discover, at the end, that there is no "resolution," there are no "answers," only nothingness».

Bibliografía

- Beethoven, Ludwig. *Klaviersonaten, Band II*. Munich: Henle Verlag, 1980.
- Blom, Eric. *Beethoven's pianoforte sonatas discussed*. New York: Da Capo Press, 1968.
- Brendel, Alfred. *Réflexions faites*. París: Buchet/Chastel, 1979.
- Drake, Kenneth. *The sonatas of Beethoven as he played and taught them*. Bloomington: Indiana University Press, 1972/1981.
- Drake, Kenneth. *The Beethoven Sonatas and the Creative Experience*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994/2000.
- Frohlich, Martha. *Beethoven's 'Appassionata' Sonata*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Gordon, Stewart. *Beethoven's 32 Sonatas. A handbook for performers*. Oxford: University Press, 2017.
- Greenberg, Robert. *Beethoven's Piano Sonatas. Course Guidebook*. Chantilly: The Teaching Company, 2005.
- Matthews, Dennis. *Beethoven Piano Sonatas*. London: British Broadcasting Corporation, 1967.
- Newman, William S. *Beethoven on Beethoven. Playing his piano music his way*. New York-London: W. W. Norton & Company, 1988.
- Rolland, Romain. *Beethoven. Les grandes époques créatrices: de l'Héroïque à l'Appassionata. Tome 1*, París: Editions du Sablier, 1928.
- Sullivan, John William Navin. *Beethoven. His spiritual development*. New York: Vintage Books, 1927.
- Taub, Robert. *Playing the Beethoven piano sonatas*. New York: Amadeus Press, 2002.
- Tovey, D. F. *A companion to Beethoven's pianoforte sonatas*. London: Associated Board of the Royal Schools of Music, 1931.
- Wikipedia*. Acceso el 31 de enero de 2021.
http://es.wikipedia.org/wiki/Modelo_de_K%C3%BCbler-Ross

Traducción propia: «Se han atribuido varios "significados" a esta música, lo que demuestra su poder para evocar un significado metafórico en lo más profundo de nuestra psique colectiva. Para mí, el movimiento -y la sonata en su conjunto- trata de la búsqueda de respuestas a las preguntas sobre la existencia. Todas las cadencias no resueltas de este primer movimiento reflejan una especie de deseo fáustico de conocer y comprender todo, sólo para descubrir, al final, que no hay "resolución", que no hay "respuestas", sólo la nada».

**«Échale Papas», un *podcast* para la participación de
personas con discapacidad intelectual.
La experiencia del Centro Ocupacional Pintor Rosales de
Madrid**

Isabel Arquero Blanco

Periodista especializada en radio
Universidad Complutense de Madrid
iarquero@pdi.ucm.es

Gema Fernández-Hoya

Coach vocal
Universidad Complutense de Madrid
gemafern@ucm.es

Recibido: 29/05/2022/**Aceptado:** 07/06/2022

Resumen. La emisión de programas de radio en directo, la producción de *podcasts*, cortometrajes y blogs son procesos de comunicación inclusiva que utilizan tecnologías híbridas y que promueven la participación de personas con discapacidad intelectual en la vida de su comunidad.

La experiencia llevada a cabo por el Centro Ocupacional Pintor Rosales de Madrid ha resultado una iniciativa innovadora de participación al combinar con éxito las nuevas tecnologías con los medios de comunicación tradicionales.

El presente artículo estudia la evolución llevada a cabo desde las primeras experiencias en 2016, a través de la emisión en directo del programa de radio «Échale Papas», en Radio Almenara —hoy ya en su sexta temporada y que puede escucharse también mediante *podcast*, en el blog del programa—, hasta el reciente estreno del cortometraje «Tras la puerta», en junio de 2021, presentado al XX Certamen de Expresión Dramática para centros de personas con discapacidad del Ayuntamiento de Madrid. Ese año, debido a las limitaciones sanitarias de la pandemia Covid-19, se convocó en formato audiovisual.

Palabras clave. *Podcast* «Échale Papas», participación, discapacidad intelectual, radio comunitaria, comunicación oral, cortometraje.

**«Échale Papas», a Podcast for the Participation of People with
Intellectual Disabilities.
The Experience of Pintor Rosales Occupational Center
in Madrid**

Abstract. Broadcasting live radio programs, podcast production, short films, and blogs are inclusive communication processes that use hybrid technologies and promote the participation of people with intellectual disabilities in the life of their community.

The experience carried out by Pintor Rosales Occupational Center in Madrid is an innovative participation initiative that successfully combines new technologies with traditional media.

This article studies the evolution carried out since the first experiences in 2016, through the live broadcast of the radio program «Échale Papas», on Radio Almenara —now in its sixth season and which can also be heard via podcast in the blog of the program, until the recent premiere of the short film «Tras la Puerta» in June 2021, presented at the XX Dramatic Expression Contest for centers for people with disabilities of Madrid City Council. That year, due to the health limitations of the Covid-19 pandemic, was convened in audiovisual format.

Keywords. «Échale Papas» podcast, participation, intellectual disability, community radio, oral communication, short film.

Introducción¹

En nuestra investigación estudiamos la experiencia desarrollada por el Centro Ocupacional Pintor Rosales de Madrid, adscrito a la Fundación SER², como una práctica prolongada de participación ciudadana, a través de la comunicación social, mantenida durante seis temporadas (2016-2021) en el programa de radio «Échale Papas», emitido en directo en la emisora comunitaria, Radio Almenara, del barrio de Ventilla, Madrid, que se puede escuchar a través de la FM, en la frecuencia 106.7, en *streaming* en <https://www.radioalmenara.net/spip.php?rubrique13>, y mediante *podcast* en el blog de «Échale Papas» en <http://echalepapas.blogspot.com/>

Además, el programa se ha difundido mediante emisión en cadena con otras ocho radios comunitarias —Radio Ujo, 107.2 FM (Mieres, Asturias), Irola Irratia, 107.5 FM (Bilbao), Radio Águilas, 91.4 FM (Murcia), Radioaktiva, 107.6 FM, Alcoy (Alicante), Radio cigüeña, 98.4 FM, Rivas-Vaciamadrid (Madrid) y Radio Antorva, 100.2 FM (Cantabria) y Radio Iris 7, 100.0 FM, Aranda de Duero (Burgos)—.

El confinamiento por la pandemia Covid-19 y el resto de las medidas de prevención sanitarias supusieron un nuevo reto para el equipo de producción del programa de radio y una oportunidad para conocer y desarrollar más herramientas de comunicación audiovisual.

A partir del 8 de mayo de 2020, el equipo de producción del programa comienza a grabar sus entrevistas a través de videollamada utilizando conexiones «Jitsi Meet» y alojando las grabaciones de audio realizadas *online* al blog. La emisión

¹ Esta investigación se enmarca en el proyecto *La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico*. Acrónimo: FICMATUR. Ref: H2019/ HUM5788 y dentro de ESCINE, Grupo Complutense de Estudios Cinematográficos.

² La Fundación SER atiende las necesidades de personas con discapacidad intelectual, a través de diferentes centros ocupacionales en Madrid y en Gran Canaria, y de servicios de orientación y empleo, pisos tutelados, secciones deportivas y campañas de información y prevención, entre otros. La fundación promueve la defensa de los valores humanos en un marco de solidaridad.

en directo en Radio Almenara se sustituye por una transmisión de falso directo, al igual que en las radios comunitarias que difunden el programa en cadena.

Igualmente, la convocatoria de 2021 del XX Certamen de Expresión Dramática para Centros de personas con discapacidad realizada por el Ayuntamiento de Madrid en versión audiovisual —el festival de teatro en el que el Centro Pintor Rosales ha participado desde 2010—, ha implicado desarrollar una preparación con planificación audiovisual distinta a la utilizada para el programa de radio.

Para la realización del cortometraje, titulado «Tras la puerta», de 17 minutos de duración, se ha empleado todo tipo de tecnologías: cámaras de vídeo, micrófonos, grabadoras, editores de vídeo y audio y de retoque de imagen. El audiovisual puede visitarse en la página web del centro, a través de YouTube, en <https://www.fundacion-ser.org/noticias-detalle/997>, y el *making-of* «(de)Tras la Puerta» en <https://www.fundacion-ser.org/noticias-detalle.php?id=1025>

Las prácticas de comunicación a través de distintos dispositivos y herramientas conforman la narrativa transmedia que, de acuerdo con Jenkins, se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas y donde «cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa para la comunidad»³.

Nuestra investigación es de naturaleza no experimental y de carácter descriptivo eminentemente, ya que su principal objetivo es definir el fenómeno y su transcendencia. Se ha diseñado una investigación transversal que combina técnicas de análisis de contenido, tanto cuantitativas como cualitativas, y entrevistas en profundidad. El desarrollo de la investigación se ha estructurado en tres fases: exploratoria, analítica y conclusiva, en el marco temporal de octubre de 2016, fecha de la primera emisión, hasta octubre de 2021.

En la primera parte de este artículo enunciamos los objetivos y la metodología empleada. A continuación, se definen las técnicas cuantitativas y cualitativas, además del trabajo de campo y el análisis de datos que se ha llevado a cabo para estudiar el caso.

En el marco teórico ponemos en contexto nuestra investigación con otras que se han realizado, fundamentalmente sobre las experiencias del taller de radio como forma de empoderamiento social llevado a cabo en el ámbito de las radios comunitarias. Después, describimos el *podcast* «Échale Papas», su formato, de acuerdo con el esquema de producción de programas radiofónicos, y sus objetivos en el proyecto del Centro Ocupacional Pintor Rosales de Madrid. El cortometraje «Tras la puerta» y el *making-of* de esta obra, titulado «(de)Tras la Puerta» completan las obras audiovisuales con las que este colectivo participa en la vida comunitaria. Por último, se detallan los principales resultados de la investigación, ilustrados mediante tablas, y las conclusiones.

³ Henry Jenkins, *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación* (Barcelona: Paidós Comunicación, 2008), 101.

1. Objetivos y metodología

El objetivo general de esta investigación es analizar el caso de la práctica audiovisual desarrollada por el Centro Ocupacional Pintor Rosales de Madrid, que combina las nuevas tecnologías con los medios de comunicación tradicionales, es decir, mediante tecnologías híbridas. En concreto, el objetivo es el estudio del *podcast* como herramienta que favorece la participación de las personas con discapacidad intelectual.

El concepto de participación que adoptamos es el definido por la Asociación Americana de Discapacidades Intelectuales y del Desarrollo (AAIDD) como “Desempeño de las personas en actividades desplegadas en áreas de la vida social”⁴. A nuestro juicio, la realización de programas de radio y de cortometrajes es una forma de desempeño social mediante actividades concretas comunitarias integradas.

A nuestro juicio, el estudio de un *podcast* concreto puede contribuir a comprender mejor el desempeño de un colectivo de personas con discapacidad intelectual en su singularidad. Consideramos igualmente el interés y la aportación de los macrodatos contenidos en diferentes estudios académicos externos que se han consultado para recopilar la información en la etapa exploratoria, tal y como se detalla en el marco teórico de este artículo.

1.1 Técnicas cuantitativas

El análisis de contenido cuantitativo se lleva a cabo mediante el cómputo de los *podcasts* alojados en el blog del programa «Échale Papas» durante el periodo 2016-2021, en concreto desde octubre de 2016 —fecha del primer programa ubicado en el blog, hasta octubre de 2021—, fecha de cierre de esta investigación coincidiendo con el fin del curso académico del Centro Ocupacional Pintor Rosales de Madrid. Se tienen en consideración variables que pueden informar de la frecuencia de las acciones de participación: número de programas emitidos, número de personas entrevistadas, cantidad de programas realizados de ámbito nacional y de carácter internacional y los datos relativos a las visitas realizadas al blog del programa.

Como se ha indicado, toda la información cuantitativa se ha extraído del blog del programa, a excepción de los números referentes a las visitas al blog durante el periodo de estudio, que han sido facilitados por los administradores del sitio web.

Igualmente, aunque la muestra es mucho menor —solo un cortometraje y el *making-of*— se observa su difusión en YouTube, y se tiene en cuenta la evolución de tecnologías realizada en el periodo de estudio.

1.2 Técnicas cualitativas

Para el análisis cualitativo del programa de radio se aplica el esquema teórico de producción radiofónica que enmarca “el proceso creativo de elaboración y

⁴ Robert L. Shalock et al., *Discapacidad Intelectual. Definición, clasificación y sistemas de apoyo* (Madrid: Alianza Editorial, 2011), 315.

realización de productos radiofónicos —géneros y programas—, a partir del conocimiento teórico y técnico de sus componentes, herramientas y estructura”⁵. Este modelo nos parece completo porque permite abordar la toma de decisiones sobre los componentes de los programas (el sonido y el lenguaje radiofónico), las herramientas (técnicas y tecnología), así como la estructura (géneros y programas) siguiendo las diferentes etapas del proceso de producción. Para Rodero, el proceso de producción comprende un conjunto de fases “que engloba desde la misma concepción, preparación y diseño hasta la realización del producto radiofónico”⁶.

Por su parte, el estudio cualitativo del cortometraje se enmarca en la metodología del ensayo audiovisual. La implantación de la tecnología audiovisual ha posibilitado formas de producción que reducen los costes y ofrecen a los autores una eficaz herramienta de creación audiovisual.

“El cine-ensayo no es propiamente un género cinematográfico, sino que podríamos definirlo como un modo de escritura fílmica que desarrolla una línea de pensamiento cuya reflexión se produce al mismo tiempo que el artefacto retórico que la sustenta”⁷.

1. Trabajo de campo y análisis de datos

Para comprender el objeto de estudio (el programa de radio y el cortometraje realizados en el Centro Ocupacional Pintor Rosales de Madrid), se han diseñado entrevistas en profundidad.

Se ha entrevistado al responsable de Nuevas Tecnologías del Centro Ocupacional Pintor Rosales de Madrid, Mario Pereira, quien, además, como administrador del sitio web, nos ha facilitado los datos de las visitas al blog (Entrevista 1)⁸.

Además, se mantuvo una conversación con un grupo de 9 usuarios y usuarias del Centro Ocupacional Pintor Rosales para conocer de cerca el contexto de estas experiencias y sus opiniones sobre su trayectoria tanto en la radio como durante la realización del cortometraje (Entrevista 2)⁹.

Por otro lado, y para tener una perspectiva más amplia y dado que nuestra formación investigadora se engloba dentro de la Comunicación Audiovisual, se ha mantenido otra entrevista con el psicólogo clínico Roberto Mengual (Entrevista 3)¹⁰.

⁵ Enma Rodero, *Producción radiofónica* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2005), 15.

⁶ Rodero, *Producción radiofónica*, 16.

⁷ Norberto Mínguez, “Pensar con imágenes: tres ensayos cinematográficos”, *Revista de Occidente*, 371 abril (Madrid, 2012): 63.

⁸ La entrevista tuvo lugar el día 28 de octubre de 2021.

⁹ El encuentro se produjo en el centro el 19 de junio de 2019.

¹⁰ Roberto Mengual (Colegiado N.º.: M-20.951) es, además, creador de contenidos del *podcast* «Entiende tu mente», un espacio independiente de psicología, de periodicidad semanal y 20 minutos de duración. La entrevista se realizó el 1 de julio de 2019.

Igualmente, y dentro del trabajo de campo, se ha asistido a la emisión en directo, en el estudio de Radio Almenara, del programa “Échale Papas sobre el Mundial de Karate y Para Karate”¹¹, dedicado al Mundial de Karate y Para Karate, celebrado en Madrid en noviembre de 2018.

Por tanto, en esta etapa de la investigación se combinarán las diversas fuentes de información: la observación sobre el terreno, las entrevistas en profundidad y el análisis de contenido tanto cuantitativo como cualitativo de las prácticas audiovisuales desarrolladas por el Centro Ocupacional Pintor Rosales. Se estudia en primer lugar el programa de radio y, a continuación, El cortometraje «Tras la puerta» y el *making-of* de esta obra, titulado «(de)Tras la Puerta».

2. Marco teórico

La radio comunitaria ha sido el medio de referencia y pionero dentro del ámbito de la comunicación participativa y los proyectos de cambio social, dado su bajo coste, fácil operación técnica y la capacidad de llegar a las comunidades más aisladas y excluidas. Acceso, participación, autogestión, propiedad y rendición de cuentas son los principios que rigen el funcionamiento de las radios comunitarias¹².

El acceso a la instalación es el primer paso para asegurar la plena democratización del sistema de comunicación. La participación en la producción y la gestión es el segundo estadio, ya que facilita a los ciudadanos involucrarse en la toma de decisiones sobre los contenidos y los programas. El principio de autogestión de la instalación de radio permite que los miembros de la comunidad puedan administrar y ser propietarios de la estación. Y, por último, se ejerce la rendición de cuentas, ya que no tendría sentido poder administrar el medio cuando la rendición de cuentas no está en manos de los administradores de la radio¹³.

En España, en 2005 se crea la Red de Medios Comunitarios (ReMC), que se constituye como federación de asociaciones en 2009. En la actualidad, está integrada por 25 asociaciones y 19 entidades colaboradoras con proyectos de radio, televisión y medios impresos digitales¹⁴.

No obstante, la también situación endogámica de las radios comunitarias y la escasa capacidad para construir redes de conocimiento han promovido como

¹¹ El programa se emitió en directo el 26 de octubre de 2018.

¹² Louie Tabing, *How to do community radio. A primer for community radio operators* (Nueva Delhi, UNESCO. UNESDOC. Biblioteca Digital, 2002), 1-70. Edición en PDF, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000134208?1=null&queryId=6ced0802-b8a4-4429-96e2-aa4a7dca895f>

¹³ Tabing, *How to do community radio*, 12-13.

¹⁴ En 2010, la Ley General 7/2010 de la Comunicación Audiovisual incorpora en su artículo 32 los denominados «servicios de comunicación audiovisual comunitarios sin ánimo de lucro». Por otro lado, desarrolla en el artículo 8 «Los derechos de las personas con discapacidad» y los «Servicios de apoyo para las personas con discapacidad», en la disposición transitoria quinta. (BOE núm.79 de 01 de abril de 2010).

urgente “atender las posibilidades de integración de otros medios como el vídeo, la filmografía e internet”¹⁵.

En su estudio sobre los medios comunitarios, libres y ciudadanos en el Estado español —con especial interés en los territorios y en la descripción de las tecnologías más utilizadas—, Villanueva, Barranquero y Ramos constatan que el medio radiofónico es una de las plataformas más habituales de la comunicación para el cambio social dado “su componente esencialmente oral y su fácil manejo en relación con soportes más complejos como los audiovisuales (televisión)”¹⁶. La siguiente plataforma es la prensa (tanto escrita como digital) y después se sitúa la televisión, que solo es utilizada por el 11 % de los medios comunitarios y alternativos.

Los avances tecnológicos ocurridos en los últimos años han favorecido la presencia de medios híbridos “que podrían ser enmarcados en torno a un concepto más amplio de prácticas comunicacionales y que combinan distintos formatos e incluso modos de comunicación: mediática pero también grupal”¹⁷.

El 80% de las radios utiliza FM para sus emisiones, aunque es minoritario que sea el único modo de emisión, ya que la mayoría complementan su difusión en tres canales: la FM, la producción de *podcast* y el *streaming*¹⁸.

1. El taller de radio como forma de empoderamiento

La participación de personas con discapacidad intelectual en talleres de radio ha sido estudiada desde la perspectiva del empoderamiento social y del desarrollo de habilidades comunicativas y sociales que favorecen además la autoestima, la visibilidad, la comprensión de la discapacidad y la alfabetización mediática.

Cortes-Fuentes y Correyero-Ruiz (2017) han analizado y evaluado los talleres de radio que se imparten en la Confederación Española de Organizaciones de Personas con Discapacidad Intelectual o del Desarrollo (*Feaps*). En 2017, el número de usuarios/as ascendía a 600 en los 38 proyectos existentes, distribuidos en 20 provincias de 13 regiones españolas¹⁹.

¹⁵ Concepción Travesedo de Castilla, “Nuevas tecnologías para otras estrategias de comunicación para el cambio social”, *Estudios Sobre El Mensaje Periodístico*, nº 19, 1 (2013): 295. https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2013.v19.n1.42523

¹⁶ Sergio Villanueva Baselga, Alejandro Barranquero Carretero y Juan Ramos Martín, “Los medios comunitarios, libres y ciudadanos en el Estado español. Territorios, tecnologías y valores”, *Cultura, Lenguaje y Representación*, N 15 (2016): 108. <http://dx.doi.org/10.6035/clr.2016.15.7>

¹⁷ Villanueva Baselga, Sergio, Alejandro Barranquero Carretero y Juan Ramos Martín, “Los medios comunitarios, libres y ciudadanos en el Estado español. Territorios, tecnologías y valores”, 108.

¹⁸ “Los medios comunitarios, libres y ciudadanos en el Estado español.”, 109.

¹⁹ Juan Antonio Cortés-Fuentes y Beatriz Correyero-Ruiz, “Radio y empoderamiento social. Usos y gratificaciones del taller de radio para las personas con discapacidad intelectual o del

El estudio revelaba que la mayoría de los talleres —34—, tenían presencia en internet a través de servicios de *podcasting* y/o emisión frente a las tres cuartas partes (27 talleres) que emitían en FM.

El 43% de los talleres tenía una antigüedad de 2-3 años, mientras que solo el 20% llevaba una trayectoria mayor de 6 años, “por lo que se puede decir que las TIC han contribuido a generar nuevas experiencias radiofónicas, así como el interés de los/as usuarios/as por formar parte de estos proyectos”²⁰.

Además, los/las usuarios/as exponían que la locución (ejercida por el 98% de los/las participantes) era la tarea más atractiva del taller de radio. Sobre las motivaciones, Cortes-Fuentes y Correyero-Ruiz destacaban la evasión-diversión, de información y de comprensión de la realidad.

El soporte técnico ofrecido por las emisoras comunitarias a las asociaciones y colectivos de personas con discapacidad intelectual es cardinal para muchos de estos grupos de usuarios/as. La programación de Radio Enlace, 107.5 FM, Hortaleza (Madrid) es un ejemplo de la colaboración y del apoyo que las emisoras de radio comunitarias prestan para facilitar la participación de estos colectivos en la vida de su comunidad. A día de hoy, la parrilla de Radio Enlace²¹ cuenta con los siguientes programas de radio: «Adisleños» y «Adisleando», programas realizados en colaboración con la asociación Adisli, que trabaja con personas con discapacidad intelectual límite; «La Tilde de Cirvite», con la Asociación Cirvite; «Voces de Aprocor», con la Fundación Aprocor; «Radio Betesda», con la Fundación Betesda; «Radio Espacio Ilusión», en colaboración con el Centro Ocupacional Ciudad Lineal, y «Punto y Seguido», en colaboración con la Fundación Polibea.

Por otro lado, y con un colectivo distinto, la investigación realizada en 2015 por Fernández Sande y Leal Leal sobre la radio como instrumento de rehabilitación y recuperación del trastorno mental severo —en el ámbito geográfico de la Comunidad de Madrid, mediante el estudio de una veintena de programas de radio realizados en radios comunitarias—, ha destacado las ventajas del taller de radio para que los/as participantes se sientan integrantes de un proyecto. “Permite el desempeño de un rol activo, un cierto grado de responsabilidad e implicación para los usuarios, quienes durante la semana recopilan información para llevarlo el día de la grabación, lo que supone una continuidad de la tarea”²², explican.

desarrollo”, *El profesional de la información*, 26, 1 (2017): 55–66.
<https://doi.org/10.3145/epi.2017.ene.06>

²⁰ Mínguez, “Pensar con imágenes: tres ensayos cinematográficos”, 64.

²¹ Radio Enlace colabora, además, en proyectos radiofónicos, con la Fundación Gil Gayarre y el Centro Ocupacional Juan de Austria.

²² Manuel Fernández-Sande Manuel y Carlos Manuel Leal-Leal, “La radio como instrumento de rehabilitación y recuperación del trastorno mental severo. Experiencias en la Comunidad de Madrid”, eds. Oliveira, Madalena y Fábio Ribeiro, *Radio, sound and Internet Proceedings of Net*

La investigación añade que la radio incrementa el grado de empatía con los miembros del grupo, mejorando la autoestima, el auto-concepto, y que ayuda a construir una identidad. Al tratarse de una actividad que se desarrolla fuera del Centro de Rehabilitación y Recuperación permite una mayor actividad en el barrio e integración social en una radio comunitaria.

El taller de radio está presente también en las actividades de entidades que tienen estudios de grabación e infraestructuras propias para realizar sus programas. Es el caso de Radio Terrícola, la radio digital de la asociación Envera²³, que cuenta ya con tres emisoras de radio y una trayectoria radiofónica de siete años. En 2014 puso en funcionamiento su primer estudio de radio en el Centro Ocupacional de Envera, en Colmenar Viejo (Madrid).

Otros proyectos se difunden en plataformas y emisoras de radio convencionales. «Señales de Urano», en Ivoox y en colaboración con Plena Inclusión Madrid y MedialabPrado, y «Radio XXIII», con la Cadena COPE, Onda Madrid y Radio María, entre otros.

3. El *podcast* «Échale Papas»

En el blog del programa de radio, se indica que «Échale Papas»

Es un programa de radio de diversión funcional realizado por las chavalas y los chavales del Centro Ocupacional Pintor Rosales (Madrid). Nos puedes escuchar todos los viernes de 12hs a 13hs, en directo en Radio Almenara 106.7 FM. Para contactar con el programa lo puedes hacer escribiendo a echalepapas@fundacion-ser.org

La expresión diversión funcional hace referencia al término Diversidad Funcional, acuñado en 2005 como reivindicación del colectivo Foro de Vida Independiente. Por azar, se dijo diversión en lugar de diversidad en uno de los primeros programas de radio. Ahora ya forma parte de la identidad del grupo, que se define así al incluirlo por escrito como lema en cada uno de los programas del blog y grabarlo en las caretas de entrada del programa.

La propuesta del Foro de Vida Independiente es denominar al colectivo de personas con discapacidad intelectual como

mujeres y hombres con diversidad funcional, ya que entendemos que es la primera denominación de la historia en la que no se da un carácter negativo ni médico a la visión de una realidad humana, y se pone énfasis

Station International Conference, CECS-Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, (Oliveira: Universidade do Minho, 2015), 109, edición en PDF, http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/issue/view/180

²³ Envera, asociación de empleados de Iberia, padres de personas con discapacidad, es una entidad sin ánimo de lucro, cuya misión es la integración socio laboral de las personas con discapacidad intelectual atendíendolas en su ciclo vital.

en su diferencia o diversidad, valores que enriquecen al mundo en que vivimos.²⁴

El término diversidad funcional “es más utilizado entre algunos colectivos, académicos y entidades sociales que promueven el uso de términos positivos para evitar centrarse en la carencia y resaltar la diversidad de todas las personas, evitando el estigma y garantizándose sus derechos y dignidad”²⁵.

Para el psicólogo Roberto Mengual, la palabra diversión pone el énfasis en las emociones. La diversión es una emoción motivadora que permite el aprendizaje con mucha mayor facilidad.

La motivación y la estimulación hacia algo viene muchas veces de la diversión y del sentido del humor, los cuales pueden ser los mejores bálsamos para llevar y superar situaciones comprometidas. Se convierte en un perfecto amplificador para el aprendizaje. A los oyentes nos emociona y nos contagia la emoción del otro. Nos permite destensar y dejar entrar conocimientos que traspasan la frontera de los prejuicios.²⁶

El proceso de empoderamiento a través del deporte, del arte o de la comunicación audiovisual, siempre va acompañado de una mejora en la autoestima. La sensación de tener dominio sobre uno mismo, y sobre el mundo que nos rodea, nos permite ganar autoconfianza, sentir pertenencia y seguridad dentro de un grupo, así como reconocer y ser reconocidos por los demás. “El empoderamiento nos ofrece la posibilidad de crear y ser reconocidos en nuestra creación, pero nos permite ser y sentir, sobre todo, la aceptación y el respeto de los demás”, añade.

Por su formato, el programa «Échale Papas» es un magacín, de actualidad cultural, de pauta abierta y de periodicidad semanal. Cada semana intervienen cuatro o cinco locutores/as diferentes, de un total de cincuenta, que van rotando a lo largo de las distintas emisiones.

La elaboración de los contenidos del programa tiene un proceso de preparación previo al directo. Una vez elegidos los temas, se busca información para documentar los asuntos que se tratan cada semana, se prepara el guion radiofónico para el directo y se hace un reparto de tareas.

Toda la documentación resultante se pasa a lectura fácil y se ensaya el programa a lo largo de la semana hasta el día de emisión.

La elección del grupo de locutores/as se decide atendiendo al equilibrio entre participantes, pues hay personas con niveles cognitivos muy altos y otras que

²⁴ Javier Romañach y Manuel Lobato, “Diversidad funcional, nuevo término para la lucha por la dignidad en la diversidad del ser humano. Foro de vida independiente”, (2005): 8, edición en PDF, http://forovidaindependiente.org/wp-content/uploads/diversidad_funcional.pdf

²⁵ Universidad Complutense de Madrid, *Guía de comunicación y trato inclusivo*. Delegación del Rector para la Diversidad e Inclusión (Madrid: Ediciones Complutense, 2021), 78.

²⁶ Entrevista 3.

carecen de lectoescritura. La participación varía, por tanto, en función de las características de cada integrante del equipo, y en este sentido es relativa. En un programa con una actuación musical en directo, estar en el estudio compartiendo la música, bailando mientras interpretan canciones los/as invitados/as y únicamente intervenir, por ejemplo, al final diciendo adiós para despedir al invitado/a, es ya un gesto enriquecedor para el grupo y para el programa de ese día.

Una actividad grupal puede construir un equipo de personas con diversidad funcional que, en sinergia, saca adelante el proyecto. “Cada cual estará en su función óptima, de modo que se le pida que haga lo que alcanza. Siempre que haya aceptación, respeto y un objetivo común se conseguirá el sentido de pertenencia y, a su vez, empoderamiento”, explica el psicólogo Roberto Mengual.

3.1 Objetivos del programa

El programa de radio «Échale Papas» tiene los siguientes objetivos:

- a) Participar en el proceso de realización de un programa de radio, tanto en la producción previa como en la emisión del programa en directo.
- b) Crear un contexto que favorezca la comunicación.
- c) Potenciar las habilidades necesarias para desarrollar un debate sobre los temas tratados (crearse una opinión, exponerla y defenderla).
- d) Responsabilizarse de la tarea asignada.
- e) Desarrollar normas básicas de comunicación: turno de palabra, evitar interrupciones, respeto de otras opiniones, escuchar.
- f) Trabajar la ansiedad previa y el disfrute durante la actividad.
- g) Desarrollar la capacidad de improvisación.
- h) Conocer otras realidades: artistas, proyectos e iniciativas mediante la preparación de entrevistas.

La entrevista radiofónica está presente en cada uno de los programas. Se trata de un formato que facilita la conversación con personas que aportan sus conocimientos y experiencias vitales. En este sentido, explica Mario Pereira, la forma del programa fomenta actitudes como “el acogimiento de las personas invitadas que acuden al estudio, asumir la responsabilidad del propio rol en el programa y la participación activa durante la emisión del directo”²⁷.

²⁷ Entrevista 1.



Imagen 1: Perico Delgado entrevistado el estudio de Radio Almenara, en 2019.
Fuente: C.O. Pintor Rosales de Madrid

Otra de las aportaciones del programa es precisamente su singularidad como producto finalizado que se ofrece a la comunidad, pues como indica Pereira, no se trata de un taller, sino de un programa de radio que “escuchas porque es cultura, por los contenidos, no porque lo hacen personas con discapacidad. Como locutores/as, independientemente de la calidad final. Lo importante es la intención comunicativa”²⁸.

La emisión en directo plantea una interesante reflexión que podemos enunciar en forma de pregunta: ¿Quién se enfrenta a qué? ¿Los/as presentadores/as a la dicción y al invitado/a? o ¿El invitado/a las preguntas?

Si profundizamos algo más, cada invitado/a que acude al estudio tiene también el reto de afrontar una entrevista que le hace una persona con diversidad funcional, que puede preguntar aquello que le surge, algo que no está escrito en guion, aprovechando el momento de pureza y espontaneidad que ofrece el programa en directo y la proximidad y cercanía a la otra persona.

Por otra parte, el coloquio realizado con los locutores/as de «Échale Papas» confirma que la actividad les divierte: “Me lo paso bien; me lo paso bomba; echamos unas risas; me siento muy bien; me gusta hacerlo”²⁹, son algunas de las expresiones.

Igualmente, indican que el programa se desarrolla a través de un proceso: “Los nervios se quitan”; «lo primero que hay que hacer es ensayar”, dicen.

²⁸ Entrevista 1.

²⁹ Entrevista 2.

Por último, se percibe que tienen necesidad de comunicarse con personas diferentes a las que admiran. En el coloquio han expresado que les gusta mucho conocer gente nueva, «a personas famosas».

4. El cortometraje «Tras la puerta» y el *making-of* «(de)Tras la Puerta»

El cortometraje «Tras la puerta» narra la experiencia de Bea, una chica que ha quedado en una terraza, en el Madrid de la pandemia.

Después de tomarse un café, la protagonista entra en el bar para ir al baño. Cuando va a salir escucha algo que le llama la atención. Se dirige hacia una puerta y ve —a través de una ventana circular— a un grupo de personas combatiendo con sables de luz, de color rojo. Todo está oscuro al otro lado de la puerta, solo se distinguen las espadas láser; pero al instante, Bea se da cuenta de que alguien desde dentro la está viendo mirar.

Entonces, la chica empieza a correr. Sube por unas escaleras y de nuevo, se topa con otra puerta con una ventana de ojo de buey. A través del cristal, Bea presencia la reunión de un grupo de enmascarados que hablan en clave: “el día D, a la hora concreta” y de que «en pocas horas seremos más mortíferos que el virus o catástrofe que hayan conocido sus habitantes”, dicen. Bea vuelve a salir huyendo.

Ya fuera del edificio sigue corriendo y llega al Parque del oeste, donde ya desconcertada pregunta en qué día y en qué ciudad se encuentra.

Confusa por la situación, sigue el sonido de unos bongos que la llevan hasta un grupo que danza al son de la percusión. Todo le parece irreal, quiere escapar. Continúa corriendo y se encuentra con otro extraño grupo que parece estar practicando esgrima con palos de *hockey*. Bea sigue corriendo y hace el trayecto hasta llegar al bar donde empezó su pesadilla. Ahora pide un poleo menta. Cuando el sueño parece haber acabado, una pareja de chicas con sables de luz cruza por delante. «¡Nooooo!», grita.

Como ya se ha mencionado en el cortometraje³⁰ han intervenido 44 personas, entre actrices y actores, además de diez trabajadores del Centro de Formación Ocupacional Pintor Rosales —que han escrito el guion, realizado el registro de imagen y sonido, y la edición del vídeo, entre otras tareas—, además de una colaboración externa.

Los ensayos se prolongaron durante dos meses, una vez asignados todos los papeles y respetando los grupos burbuja establecidos por la pandemia Covid-19 durante el primer semestre de 2021.

El cortometraje se rodó en interiores del Centro Ocupacional Pintor Rosales, en el Paseo Pintor Rosales de Madrid, nº 46, y en localizaciones próximas, como la terraza e interiores del bar La Habana, en el número 48, y en el Parque del oeste.

³⁰ El audiovisual está subtulado y cuenta con ventana de lengua de signos.



*Imagen 2: En el Parque del oeste durante la grabación del cortometraje.
Fuente: C.O. Pintor Rosales de Madrid*

El *making-of* es otro trabajo audiovisual, de diez minutos de duración, que se titula «(de)Tras la Puerta». Se trata de una obra puesta en diálogo con el cortometraje y con el espectador/a. Además de exponer tomas y repeticiones de cómo se hizo —que comenta con humor—, este montaje audiovisual reflexiona y se posiciona sobre asuntos y valores cardinales del grupo que realiza el cortometraje, estableciendo una relación emocionalmente activa con el público.

Tras muchos planos donde la protagonista repite varias veces y corre incansable por distintas localizaciones, aparece escrito en rótulos:

“Bea realizó 139 tomas para este cortometraje en las varias semanas que duró la grabación, no la escuchamos quejarse ni una sola vez”. Y al final: “Impresionante esfuerzo por parte de todas”.

Prontamente observamos que, junto a datos objetivos de la producción, el montaje aporta una voz particular, expresión subjetiva, que interpela a los espectadores/as, conformando el modo de escritura fílmica denominado cine-ensayo. De acuerdo con Mínguez (2012), lo que hace que un film sea un ensayo también está determinado por el modo de recepción que impone el/la espectador/a.

“El/la espectador/a es interpelado por el ensayista y esta relación dialógica nos permite considerar al cine-ensayo no solo una forma de hacer cine, sino también como una modalidad específica de lectura cinematográfica”³¹. En este marco, apreciamos la dimensión social del cortometraje planteando una reflexión sobre la necesidad de escapar ante una realidad como la pandemia Covid-19. Observamos que la creación audiovisual ofrece al público una oportunidad para sentirse identificado/a con un proyecto realizado por un grupo de personas con diversidad funcional, con la colaboración de personas que las empoderan, bien siendo espectadores/as o participando en sus proyectos audiovisuales.

5. Resultados

El cómputo de *podcasts* alojados en el blog del programa «Échale Papas» durante el periodo 2016-2021, desde octubre de 2016 —fecha del primer programa ubicado en el blog, hasta octubre de 2021—, fecha de cierre de esta investigación, ha ofrecido los siguientes resultados:

1. La frecuencia de realización de los programas es estable en el periodo de estudio. Se han realizado un total de 157 programas en las seis temporadas de estudio. El desglose por años se expresa en la tabla 1.

«Échale Papas» Programas realizados (2016-2021)	
Año	Nº de programas
2016 (desde octubre)	8
2017	35
2018	33
2019	35
2020	27
2021 (hasta octubre)	19
TOTAL	157

Tabla 1

Fuente: Elaboración propia con datos facilitados por el C.O. Pintor Rosales de Madrid

2. Se constata que la entrevista es el formato radiofónico presente en todos los programas de radio y que se han realizado más de 300 entrevistas en el periodo de estudio.
3. Los datos relativos al número de visitas realizadas al blog del programa de radio informan que el empleo de tecnologías híbridas favorece la participación de las personas con discapacidad intelectual en la sociedad.

³¹ Norberto Mínguez, 63-64.

En la tabla 2 se detalla el número de visitas al programa de radio por temporada.

Visitas al blog de «Échale Papas»		
TEMPORADA	PERIODO	VISITAS
Temporada 1	(2016-2017)	11.936
Temporada 2	(2017-2018)	8.226
Temporada 3	(2018-2019)	8.394
Temporada 4	(2019-2020)	11.141
Temporada 5	(2020-2021)	11.664
Temporada 6	Septiembre	846
TOTAL		52.207

Tabla 2

Fuente: Elaboración propia con datos facilitados por el C.O. Pintor Rosales de Madrid

- La incorporación de tecnologías de grabación mediante videollamada durante la pandemia Covid-19 ha potenciado la dimensión internacional de los contenidos del programa de radio.

En la tabla 3, se ofrecen los datos relativos a las conexiones internacionales efectuadas durante el periodo (de pandemia).

«Échale Papas»: Conexiones internacionales por videollamada	
2020	2021
BELÉN	CAMERÚN
ARGENTINA	GUINEA BISAU
CHINA	ARGENTINA
INDIA	ZAMBIA
	MÉXICO

Tabla 3

Fuente: Elaboración propia con datos facilitados por el C.O. Pintor Rosales de Madrid

- Los resultados obtenidos de las visitas realizadas al blog muestran cuáles han sido los contenidos que han sido objeto de más interés por parte de los/as oyentes.

En la tabla 4, figuran las personas o entidades y las fechas en las que se han registrado mayor número de visitas.

«Échale Papas»: programas más visitados		
CONTENIDO	FECHA DE EMISIÓN	VISITAS
«Échale Papas hace un gesto por el autismo»	05/04/2019	3.680
«Échale Papas viaja hasta Belén»	18/12/2020	3.420
«Échale Papas y 'Campeones'»	06/04/2018	2.862
«Del hospital jugando, se sale volando»	27/01/2017	1.868

Tabla 4

Fuente: Elaboración propia con datos facilitados por el C.O. Pintor Rosales de Madrid

6. Por lo que se refiere al cortometraje «Tras la puerta», se comprueba que se ha incorporado planificación y tecnologías audiovisuales distintas y que el número de visitas registradas a través de YouTube alcanza 807 visualizaciones (hasta el octubre de 2021), número que visibiliza la obra realizada por el colectivo y la pone en contacto con una audiencia.
7. Los métodos cualitativos empleados en la investigación han dado como resultado que tanto el programa de radio como el cortometraje son finalmente obras audiovisuales que son reconocidas por la sociedad. El reconocimiento y la apreciación del trabajo que realizan personas con diversidad funcional es una forma de respetarlas y darles su sitio en la comunidad.
8. El programa de radio utiliza todos los elementos del lenguaje sonoro: música, palabra, efectos de sonido y silencio. La estructura se define semanalmente mediante la utilización de una pauta, de modalidad abierta, y se materializa en un guion, que se adapta posteriormente a lectura fácil.
9. El cortometraje «Tras la puerta» y el *making-of* «(de)Tras la Puerta» son dos obras que dialogan entre sí y también con el/a espectador/a, mediante una forma filmica ensayística. Se plantea la identidad del grupo y se establece una relación emocional con el público.

6. Conclusiones

La investigación nos ha permitido observar el objeto de estudio en un periodo de tiempo, donde además se ha desarrollado la pandemia Covid-19. Esta situación excepcional ha supuesto un reto para el equipo de producción de «Échale Papas», por lo que su respuesta y toma de decisiones se ha ido desarrollando en el tiempo y configurando ante situaciones complejas.

La evolución del proyecto audiovisual del Centro Ocupacional Pintor Rosales de Madrid ha sido resultado de una situación concreta, y, por supuesto, fruto del interés del Centro en continuar con las actividades y de adaptarse a los cambios que han ido aconteciendo.

La muestra relativa a los programas de radio es muy superior a la de los proyectos audiovisuales, pero es válida por cuanto se estudia la evolución tecnológica y la combinación de las nuevas tecnologías con los medios de comunicación tradicionales. Por otro lado, el periodo 2018-2021, refuerza nuestra investigación, ya que se adapta al periodo de evolución de nuestro objeto de estudio.

La principal conclusión de esta investigación es que la comunicación a través de distintos dispositivos y herramientas empodera a un grupo de personas con diversidad funcional dándole visibilidad y mostrando a la sociedad quienes son y aquello que han creado. Por tanto, el concepto de participación definido como “Desempeño de las personas en actividades desplegadas en áreas de la vida social”³² se ha materializado en la realización de programas de radio y de cortometrajes como una actividad concreta con la que las personas con discapacidad intelectual están participando en la vida social.

La investigación de carácter transversal ha combinado técnicas de análisis de contenido y entrevistas en profundidad, que nos permiten afirmar que las tecnologías híbridas utilizadas en el Centro Ocupacional Pintor Rosales de Madrid han hecho posible conectar con una audiencia y que cada nuevo texto difundido procura una contribución específica y valiosa para la comunidad. El colectivo ha traspasado las barreras del universo de la diversidad funcional y se ha adentrado en el universo de la igualdad.

Bibliografía

- Cortés-Fuentes, Juan Antonio y Beatriz Correyero-Ruiz. “Radio y empoderamiento social. Usos y gratificaciones del taller de radio para las personas con discapacidad intelectual o del desarrollo”. *El profesional de la información* 26 (1) (2017): 55–66.
<https://doi.org/10.3145/epi.2017.ene.06>.
- Fernández-Sande, Manuel y Carlos Manuel Leal-Leal. “La radio como instrumento de rehabilitación y recuperación del trastorno mental severo. Experiencias en la Comunidad de Madrid”. Editado por Oliveira, Madalena y Fábio Ribeiro. *Radio, sound and Internet Proceedings of Net Station International Conference*, CECS-Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. Oliveira: Universidade do Minho, 2015. 99-110. Edición en PDF.
http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/issue/view/180.

³² Shalock, Robert L. et al. *Discapacidad Intelectual. Definición*, 2011.

- Jenkins, Henry. *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2008.
- Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual. (BOE núm.79 de 01 de abril de 2010).
<https://www.boe.es/eli/es/l/2010/03/31/7/con>
- Mínguez, Norberto. “Pensar con imágenes: tres ensayos cinematográficos”. *Revista de Occidente*, 371 abril (Madrid, 2012): 63-82.
- Rodero, Enma. *Producción radiofónica*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.
- Romañach, Javier y Manuel Lobato. “Diversidad funcional, nuevo término para la lucha por la dignidad en la diversidad del ser humano”. *Foro de vida independiente* (2005): 1-8. Edición en PDF.
http://forovidaindependiente.org/wp-content/uploads/diversidad_funcional.pdf
- Shalock, Robert L., Miguel Ángel Verdugo Alonso, James R. Thompson y Verónica Marina Guillén-Martíx. *Discapacidad Intelectual. Definición, clasificación y sistemas de apoyo*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- Tabing, Louie. *How to do community radio. A primer for community radio operators*. Nueva Delhi: UNESCO. UNESDOC. Biblioteca Digital, 2002. Edición en PDF.
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000134208?1=null&queryId=6ced0802-b8a4-4429-96e2-aa4a7dca895f>
- Travesedo de Castilla, Concepción. “Nuevas tecnologías para otras estrategias de comunicación para el cambio social”. *Estudios Sobre El Mensaje Periodístico* 19, 1 (2013): 295-309.
https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2013.v19.n1.42523
- Universidad Complutense de Madrid. *Guía de comunicación y trato inclusivo*. Delegación del Rector para la Diversidad e Inclusión. Madrid: Ediciones Complutense, 2021.
- Villanueva Baselga, Sergio, Alejandro Barranquero Carretero y Juan Ramos Martín. “Los medios comunitarios, libres y ciudadanos en el Estado español. Territorios, tecnologías y valores”. *Cultura, Lenguaje y Representación* 15 (2016): 99-118.
<http://dx.doi.org/10.6035/clr.2016.15.7>

Webgrafía

- Blog *Échale Papas*. <http://echalepapas.blogspot.com/>.
- Fundación Ser, Centro Ocupacional Pintor Rosales de Madrid. Cortometraje «Tras la Puerta».
<https://www.fundacion-ser.org/noticias-detalle/997>
Making-of «(de)Tras la Puerta».
<https://www.fundacion-ser.org/noticias-detalle.php?id=1025>
- Radio Almenara. <https://www.radioalmenara.net/spip.php?rubrique13>

TERRITORIOS PARA EL ARTE

Territorios para la creación

Pliegues en *Seven views of white* (2013), de Klaus Lang

Folds in *Seven views of white* (2013), by Klaus Lang

Guillermo Aguirre

Escritor, Filólogo
Universidad Complutense de Madrid
guillermo.a.m@ucm.es

Recibido: 01/06/2022/**Aceptado:** 10/06/2022

I

Pliegues superpuestos, deshilachados sonidos, un blanco translúcido desde el que se intuye aquello -una nada- que se alza como fondo de la composición. El rasgueo de las cuerdas, su silbido jadeante.

Materia sonora que, lejos de definir un espacio -de cerrarlo sobre sí-, revela sus puntos de fuga, ángulos desde los que se enturbia la relación con su ser. La composición, un balbuceo, dice más por lo que calla que por lo que muestra.

La realidad significada por la música se consume como ejercicio de hacimiento y deshacimiento. No oímos el sonido, sólo seguimos las vetas que éste traza en su discurrir, el aire desplazado por entre las cuerdas tal como el peine de Chillida en su modelar el espacio generado – abierto – por la materia.

El silencio, inmanencia gnoseológica advertible en su formarse y deformarse antes de ceder en su persecución.

II

Siete visiones de lo blanco, siete colores para lo blanco, el despliegue de lo uno en lo plural, la (des)composición de un universo. Siete cromatismos superpuestos en escucha invertida.

En su ahondamiento el sonido manifiesta su no materialidad – el resto –, aquello que no podemos nombrar ni siquiera con un término demasiado cargado de significación -ese resto- como para aguantar la cúpula de nuestras ideaciones.

Lo blanco redefinido en nuevos blancos. Una y otra vez. El silencio, que encubre más que descubre, articulado en nuevas formas de silencio. Superficie disuelta en una profundidad asomada tenuemente para entregarnos su no.

Desconocemos su naturaleza incorpórea, el derramamiento de la forma que no llega a dejar de ser.

El silencio nuevamente, en génesis autoformativa, diciéndose a sí mismo, fascinándose ante sí: urdimbre de una tela infinita.

III

Si el espectralismo -Murail, Grisey, Rădulescu, Dufourt, Levinas- define el caudal sonoro de Klaus Lang, es la estética del vacío de John Cage o de Mauricio Kagel el molde que incorpora conceptualmente este lenguaje de la retracción.

El flujo compositivo explora los límites de la metafísica -negativa- sin dejarse aherrojar por ella. También en las cuadrículas de la física, aun rebosando de ella. Es el sonido, su ley generadora, no ya el creador, lo que determina su tejerse-destejarse. Un ejercicio que demanda no un acto de crear, sino un dejarse formar,

una práctica que requiere del silencio como estabilizador de la energía sonora; poética de la liviandad... y la onda de Giacinto Scelsi. De quienes exploran, también, los lugares menos accesibles de la materia/energía: Haas, Saariaho, Adès.

Bajamar o retirada del sonido, *Seven views of white* replantea y explora el sentido de la escucha.

IV

Si la música no es el sonido, como la palabra no es el lenguaje, aquello que se expresa es lo que diciéndose se oculta, la sustancia informe, únicamente audible con su delimitación por tenues modulaciones.

Una escucha que demanda su deslizamiento entre los pliegues del sonido para descubrir el lenguaje del lenguaje, y lo que queda de la composición en su continuo pliegue-repliegue.

Lo blanco se define por la oscuridad que ilumina. Lo blanco que hace vibrar la oscuridad, derivado en gris sustancia, expresiva de que todo lo negro – la materia – del mundo queda encerrado en él.

V

Lo negro: apenas es rozado, apenas pierde unos pigmentos, revela un interior en el que advertimos residuos de lo blanco. El día apresado en la noche.

La composición se proyecta desde la oscuridad de lo que no es nombrable pues se define como una ausencia.

Una proyección del sonido a cuya retirada nada nos es dado pues aquello perseguido es justamente lo innombrable.

Una gnosis – matemática onírica, desasimiento de la luz – nos conduce hacia su fondo.

VI

Transitamos el sonido y conocemos que es en sus límites, en su callar, donde fugazmente se iluminan oquedades -aquellas mismas de Walter Marchetti- desde las que comprendemos que la composición no es tanto aquello que se oye, como sí lo que se ha dejado de oír, no el sonido sino lo abierto -herido- por él.

Transitamos su silencio. Un silencio de siete sombras. Un silencio que en su deshacerse refleja el mundo en sí tanto como su representación, o en verdad lo que no es lo uno ni lo otro.

Ni inmanencia ni trascendencia, ni clausura del mundo por afirmación ni tampoco por negación. La aporía como único acontecimiento.

Y lo blanco como delación de lo que no puede aprehenderse, una forma de la mente en retirada.

En su descuido, nos da a oír lo que carece de expresión.

VII

El sonido absorbido por el silencio, acompasado al oleaje que define lo real sin llegarlo a estabilizar.

El soñar de las ensoñaciones – espacio nevado.

Oímos una despedida, luego otra, luego otra; así hasta siete puertas. El mundo desaparece, mientras una llama sigue modelando nuevas geometrías, nuevas imprecisiones.

Lo blanco no como color. El bajo continuo de una creación carente de forma. Una sombra. Una nada.

Territorios para la conversación

Desde el recuerdo, el arte y el sentimiento: María Escribano (1954-2002), veinte años después

From memory, art and feeling: María
Escribano (1954-2002), twenty years later

Carmen Cecilia Piñero Gil

ComuArte *Murmullo de sirenas: Arte de mujeres*
IUEM/UAM
pinerocecilia@yahoo.es

Recibido: 20/02/2022/Aceptado: 05/03/2022

En este año de 2022 se cumplen veinte años de la muerte de la compositora española María Escribano (1954-2002). La entrevista que más abajo transcribimos fue realizada el 15 de junio de 1999, durante una soleada mañana madrileña, en la casa de esta singular creadora. Su charla, amable y fresca, se nos presenta, más de dos décadas después, como una sincera y valiente apuesta por la integridad personal de esta compositora, sin concesiones a ortodoxias academicistas que ahogan, en muchas ocasiones, la genuina creación artística.

Tuve la inmensa suerte de conocer a María Escribano, ser su amiga y realizarle en 1999 una entrevista, hasta ahora inédita, que sería una de las últimas de María Escribano¹ y que transcribimos íntegramente al final de este artículo².

Nacida en Madrid en 1954, Escribano es una de las más relevantes compositoras de su generación junto a figuras como las también madrileñas Consuelo Díez (1956), Marisa Manchado (1958), Zulema de la Cruz (1958) o Alicia Santos (1958).

¹ Son varias las entrevistas realizadas a María Escribano. Una de las últimas se llevó a cabo el mismo año de su fallecimiento: Jill Arcaro Gordon, “Mi música es la aportación de mi propia voz. Entrevista con María Escribano”, *Mundo Clásico*, Entrevistas, 8 de marzo de 2002, acceso 5 de febrero de 2022 <https://www.mundoclasico.com/articulo/2818/Mi-m%C3%BAsica-es-la-aportaci%C3%B3n-de-mi-propia-voz-Entrevista-con-Mar%C3%ADa-Escribano>

Entre las más recientes publicaciones de este año conmemorativo de María Escribano recordar: Marisa Manchado, “María Escribano, nuestro referente cercano”, *Revista con la A*, 25 de enero de 2022, acceso 6 de febrero de 2022, <https://conlaa.com/maria-escribano-nuestro-referente-cercano/>

Marisa Manchado ya había publicado previamente una entrevista a María Escribano: Marisa Manchado, “María Escribano, «Recuperar la emoción y el instinto»”, *Ritmo*, vol. 52, nº523, (Madrid, 1982): 7-8.

Igualmente recordar la reciente evocación que de María Escribano se ha llevado a cabo: Blanca Gutiérrez Lobato, “Un sortilegio que perdura”, *Sulponticello*, 1 de febrero de 2022, acceso 6 de febrero de 2022, <https://sulponticello.com/iii-epoca/un-sortilegio-que-perdura/>

² Este artículo está basado fundamentalmente en dicha entrevista. Carmen Cecilia Piñero Gil, “María Escribano. Una charla en el recuerdo”, Madrid: 15 junio de 1999.

María Escribano fue una mujer singular, caleidoscópica, muy ligada al mundo sonoro, de los escenarios, del teatro. De hecho, se puede definir profesionalmente a Escribano como pianista, compositora, pedagoga y actriz o más bien narradora, término que ella prefería al de actriz. Concluyó su carrera musical en el Conservatorio Superior de Madrid donde estudió piano con Fernando Puchol, acompañamiento con Gerardo Gombau, Armonía, Contrapunto y Fuga con Francisco Calés³ y composición en la Cátedra de Antón García Abril y Román Alís. Durante tres años amplió estudios de técnica y análisis de música contemporánea con Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffter y Tomás Marco. Profundizó en la música contemporánea asistiendo a diversos cursos con Rodolfo Halffter (Festival de Granada, 1971⁴), Mauricio Kagel y György Ligeti, (Darmstadt y Colonia), Luis de Pablo (Madrid), con el director de orquesta Arturo Tamayo (Friburgo) y de orquestación y composición con Leonardo Balada (Madrid y Universidad de Carnegie Mellon, Pittsburg – E.E.U.U.). Asimismo, recibió entre 1980 y 1981, formación como actriz⁵.

Tal y como comentaba su amigo Llorenç Barber, durante los años de formación de Escribano, España está en plena transición hacia la democracia, transición hacia la que María, como los jóvenes de su generación, estará especialmente atenta respecto a los sucesos políticos y culturales de nuestro país⁶.

En 1978 y 1979 obtuvo unas becas de creación de la Fundación Juan March⁷ que desarrolló en Francia donde, durante tres años (desde 1978 hasta 1980⁸), formó parte -como pianista, actriz y compositora- de la Compañía Roy Hart Théâtre, en Francia. Esta compañía presta una especial atención a la voz humana y con en ella compositores como Stockhausen, Peter Maxwell Davies o Henze han realizado diversas colaboraciones. La relación de María Escribano con el mundo del teatro iba a ser intensa desde entonces, tomando parte en diversos festivales junto con grupos teatrales como el Brau Teatre (1977-1978)⁹, Teatro Circo y Teatro de Cercanías. Escribano crea en la compañía de Roy Hart, entre otras, *L'histoire d'un son*, obra de una hora de duración para diez cantantes- actores y piano. Asimismo, formó un dúo con la flautista alemana Sputz Ronnenfeld con la que ofrecerá conciertos de música abierta basados en la improvisación. Dichos

³ Llorenç Barber, “Imagen de María Escribano” (1995), *Mundo Clásico*, Noticias, “María Escribano, en el quinto aniversario de su fallecimiento”, 21 de diciembre de 2007, acceso 4 de febrero de 2022,

<https://www.mundoclasico.com/articulo/4303/Mar%C3%ADa-Escribano-en-el-quinto-aniversario-de-su-fallecimiento>

⁴ Antonio Álvarez Cañibano, et al. *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, (Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2008). La biografía y catálogo de María Escribano se recogen en las pp. 277-284.

⁵ Álvarez Cañibano, et al. *Compositoras españolas*.

⁶ Llorenç Barber... Como comenta Llorenç Barber, los llamados “Encuentros de Pamplona” de 1972 constituyeron un festival de vanguardia internacional de gran significación en su momento. Así, la propia María Escribano se haría eco de este marco de ebullición artística y política: María Escribano, “Entrevista con José Luis Alexanco”, *Arte y Parte*, núm. 83, (Madrid, 2009): 46-57.

⁷ Álvarez Cañibano et al. *Compositoras españolas*.

⁸ Álvarez Cañibano et al. *Compositoras españolas*.

⁹ Álvarez Cañibano et al. *Compositoras españolas*.

conciertos se realizaron por toda Europa entre 1978 y 1981¹⁰.

Entre los Festivales en los que participó como compositora cabe recordar los de Saintes (Francia), Montepulciano (Italia), Jalenia Göra (Polonia), Darmstadt (Alemania), Helsinki (Finlandia), La Habana (Cuba), Alicante, Bilbao y Palma de Mallorca y Festival de Otoño de Madrid (España). Igualmente ofreció conciertos monográficos en Francia, Bélgica y Polonia.

María Escribano participó en el *II Encuentro Iberoamericano de Mujeres en el Arte*, de la organización ComuArte, que se celebró en Madrid en el Palacio de Linares, sede de la Casa de América y en la Universidad de Alcalá de Henares, del 7 al 14 de marzo de 2002, año de su fallecimiento.

Recibió encargos de varios festivales como el Festival de Montepulciano, del Consorcio "Madrid Capital Europea de la Música", del CDMC (Centro para la Difusión de la Música Contemporánea), del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, del Gobierno Francés, Fundación ACA¹¹ y de numerosos intérpretes como el Grupo Koan, Grupo Círculo, Entrequate, Trío Mompou, Dúo Artemis, Dúo Clavel Cabezas y Mar Gutiérrez Barrenechea, Sax Esemble, Entrequate, Orquesta de Flautas de Madrid, Orquesta Simfónica de Ballears Ciutat de Palma, Grupo LIM, Sonatas Habaneras, Esperanza Abad, Xavier Coll y Montserrat Gascón, Sax Ensemble, Susana Marín, Fátima Miranda, Llorenç Barber y Trío Mompou, entre otros¹².

Establecida en España en 1983, crea junto al actor y director argentino Manuel Azquinez el Taller de Música-Teatro AGADA, con el que producirá espectáculos de teatro musical para niños y adultos basados en los cuentos de tradición oral y de autor, realizando más de mil representaciones en distintos lugares de España.

Por otra parte, su labor docente se centró en el piano y la educación musical dentro del método Suzuki e igualmente realizó la formación de profesorado de este método durante cinco años en el Instituto Suzuki de Lyon¹³. En la Escuela de Música "Boccherini" de Arenas de San Pedro, en Ávila, desarrolló una importante labor docente como profesora de voz, ritmo y movimiento¹⁴. Según María Escribano, la pedagogía adquirió un matiz más profundo y personal precisamente a través del método Suzuki como pianista y por su faceta como compositora¹⁵. De hecho, Escribano se empleó en desarrollar, tanto con sus alumnos como a través de cursos, la capacidad de improvisación y de composición, así como la integración de otras actividades como el teatro, la literatura o la danza. Esa integración era lo que ella llamaba el núcleo de su actividad docente¹⁶. Desarrolló una intensa actividad igualmente en dos centros creados por ella: "El Jardín de

¹⁰ Arcaro Gordon, "Mi música es la aportación de mi propia voz. Entrevista con María Escribano".

¹¹ Álvarez Cañibano et al., *Compositoras españolas*.

¹² Álvarez Cañibano et al., *Compositoras españolas*.

¹³ Álvarez Cañibano et al., *Compositoras españolas*.

¹⁴ Álvarez Cañibano et al., *Compositoras españolas*.

¹⁵ Arcaro Gordon, "Mi música es".

¹⁶ Arcaro Gordon, "Mi música es".

la Música", en Arenas de San Pedro y, en Madrid, el Centro "El Ardal". En ambos espacios ejercía su docencia con alumnos entre tres y dieciséis años de edad trabajando la formación instrumental mediante el método SUZUKI así como el lenguaje musical y la creatividad. Estaba tan comprometida con el método de origen japonés que fue presidenta de la Asociación Suzuki de Castilla-León¹⁷. Sus alumnos cultivaban la capacidad de improvisación y composición desde edades muy tempranas. Igualmente, dirigió un programa especialmente novedoso en la España del momento, dirigido a bebés entre dieciocho meses y tres años¹⁸.

Respecto a la obra compositiva de María Escribano, su interés por la creación nació, según la propia autora, cuando contaba con quince años de edad, siendo estudiante de armonía en el Real Conservatorio de Madrid¹⁹.

De gran inquietud intelectual –se interesaba, entre otras disciplinas, por la psicología y la filosofía– vertió la necesidad, la sed de conocer, de saber sobre el ser humano y sobre ella misma por medio de la creatividad, de la acción sonora²⁰. Es interesante evocar las palabras de su amigo y en ocasiones colaborador Llorenç Barber, el gran campanero, cuando comenta que “Escribano nace a la música mediante el arma no siempre certera, pero en este caso nada roma, de la intuición y la ternura”²¹. No concuerdo con que sean armas no siempre certeras porque precisamente el valor y aportación de María Escribano como creadora reside en ese generar desde la intuición y la ternura, dirigidas por el amor, la música y hacia los receptores de ella.

Escribano, quien confiesa que compone por necesidad vital ya que para ella es la composición un medio de búsqueda personal a la vez que de expresión, se pueden distinguir varias etapas. La primera, que según la propia autora podríamos encuadrar como académica, es el resultado de la formación y del trabajo con los compositores arriba mencionados que contribuyeron a su formación. A pesar de ello, la fuerte personalidad de Escribano se deja notar ya en esta etapa primigenia. La segunda etapa se inicia a raíz de su contacto con el Roy Hart Theatre para el que compondrá la obra de *La historia de un sonido*, cuya partitura se iba construyendo entre el ensayo con los componentes del grupo y el trabajo en solitario de la compositora. A raíz de esta y otras experiencias Escribano experimenta una fuerte crisis ya que era una forma de trabajar y componer muy nueva para ella. Los trabajos del Roy Hart Theatre dejaron huella en María a nivel personal y también en su forma de componer. De hecho, Escribano comentaba que su música era la aportación de su propia voz²². Acerquémonos un momento a la técnica vocal del Roy Hart Theatre para una mejor comprensión de la figura de María Escribano. Como es por todos conocido, Roy Hart fue, a su vez, alumno de Alfred Wolfsohn (1896–1962) quien desarrolló una técnica de entrenamiento vocal cuyo origen se encuentra en sus experiencias con los llantos y gritos de los

¹⁷ Álvarez Cañibano et al. *Compositoras españolas*.

¹⁸ Acceso 4 de febrero de 2012, página desaparecida, <http://www.agada.es/index/currimar.html>

¹⁹ Arcaro Gordon, “Mi música es”.

²⁰ Arcaro Gordon, “Mi música es”.

²¹ Barber, “Imagen de María Escribano”.

²² Arcaro Gordon, “Mi música es”.

soldados agonizantes durante la Primera Guerra Mundial, así como en las voces artificiosas de los mensajes propagandísticos de la Alemania nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Su visión de la voz humana, no sólo como instrumento privilegiado de expresión artística sino también como medio de desarrollo humano e instrumento terapéutico, llevó a Wolfsohn a investigar y consolidar una técnica vocal de cara a lograr lo que denominó “La Voz del Futuro”: una voz libre, fluida y de gran amplitud en recursos. El encuentro al finalizar la Segunda Guerra Mundial entre esta personalidad canora y el actor surafricano Roy Hart supuso el inicio de una fabulosa aventura, hoy consolidada, conociéndose este método de desarrollo vocal y, en general artístico, como el método Roy Hart, mediante el cual se libera a la persona de los condicionantes, prejuicios y ataduras sociales que restringen su personalidad impidiendo la fluidez en la interpretación artística, concebida esta última como un proceso de constante creación. La voz de Hart, de asombrosa extensión y grandes recursos, le permitió desarrollar plenamente la técnica de Alfred Wolfsohn al tiempo que fue objeto de atención de compositores de la talla de Stockhausen, Henze o Maxwell Davies. En 1968 Roy Hart, quien denominaba a la voz como “el músculo del alma”, fundó en la localidad francesa de Malérargues el Roy Hart Theatre que felizmente sigue hoy impartiendo talleres, siendo un referente en el ámbito vocal y teatral²³. Las aportaciones del Roy Hart Theatre debemos enmarcarlas en la inquietud estética del pasado siglo que, en el ámbito musical, nos ha llevado a una verdadera extensión técnica de la voz humana.

La visión vocal del Roy Hart Theatre supone una concepción totalmente diferente de la emisión vocal que hemos heredado en el contexto de la música occidental, visión que restringe los registros del ser humano a escasas octavas, las posibilidades de emisión y articulación vocal, la demonización del discurso disonante, la construcción que relaciona tímbrica musical y construcciones ideológicas relativas al género y a características definitorias, etc.

Bajo este paradigma vocal, la experimentación en el campo de la relación entre el sonido, la voz y el texto se convierten para Escribano y a partir de entonces en una constante junto con una nueva faceta: la de actriz o narradora. María trabajará bastante extraoficialmente a nivel de teatro, siempre a partir del lenguaje corporal, del movimiento, faceta esta que le interesará sobremanera, y que en su última etapa se tradujo en una especial inclinación hacia la danza.

También en esta época experimentará un cambio radical en su concepción de la improvisación. Para María Escribano, el compositor no era solamente aquel que escribe en una partitura, también lo es aquel que crea una obra artística que se consume en el instante. Este cambio se verá plasmado a nivel práctico en la formación del ya nombrado dúo con la flautista alemana Sputz Ronnenfield.

Su retorno a España supone una nueva crisis que se traduce en un cambio de lenguaje y en la manera de enfocar la composición. Se traslada al campo, lejos de una ciudad cosmopolita como Madrid. Durante un período de cinco o seis años de introspección no compone música sinfónica. Sigue desarrollando la

²³ <http://www.roy-hart-theatre.com/>

improvisación y el teatro a través, como hemos ya apuntado, de la creación y de la dirección, junto al director argentino de teatro Manuel Azquinez, del Centro de Creación AGADA en Arenas de San Pedro en Ávila, centro con el que durante diez años desarrolló una fructífera actividad. Durante este período, pleno en espectáculos teatrales, cursos de teatro, de música y de danza, no puede escribir música excepto para teatro empapada de la práctica improvisatoria. También en esa época se acerca al mundo de la narración oral desarrollando la creatividad musical a partir del cuento de tradición oral ²⁴ dando cursos para músicos, actores, profesores, maestros, animadores socio-culturales y niños. Aquella etapa, establecida con su familia en la Sierra de Gredos, apartados del mundanal ruido fue un período muy creativo y en el que también trabajó profesionalmente en el mundo teatral. La elección de vivir en ese ambiente, alejada del profesional “Madrid”, da fe, como admitió la propia Escribano, de que nunca la movió la fama²⁵.

En el tercer y último período, regresa a la escritura, al papel pautado. La figura del compositor español afincado en Estados Unidos Leonardo Balada, al que Escribano considera como un gran pedagogo de la composición y un gran orquestador, será fundamental en esta nueva etapa. Balada la invitó a Estados Unidos donde madura tanto la técnica de orquestación como lo que ella denomina "conducción de la energía de la obra compositiva". A pesar de haber practicado profusamente la improvisación Escribano confesaba que, en la que iba a ser su última etapa creativa, la mayoría de sus composiciones eran muy elaboradas a nivel de escritura, aunque siempre guardando un espacio para lo que podríamos llamar, siguiendo sus palabras "música abierta o de partitura que más o menos expone un camino, impulsa dentro de unos parámetros"²⁶. Igualmente anunciaba la creadora respecto a esta etapa que el número, con su sentido simbólico y dador de forma, estaba muy presente en su pensamiento musical al tiempo que, sin embargo, profundizaba en la búsqueda del significado del sonido en sí mismo²⁷ en la vibración que penetra en nosotros, “una música que nos toca, nos toma” ²⁸.

A lo largo de su evolución creativa Escribano buceó distintos tipos de música, entre los que destaca la contemporánea y la popular. El eclecticismo, marcado por una inquieta y constante exploración, define su música en la que hay elementos que a pesar de no ser buscados *ex profeso* por la compositora, forman parte de lo español y de lo oriental en España. En definitiva, una identidad marcada por un sentido, un sabor mediterráneo y un gusto ligado a la herencia oriental²⁹. Es evidente, asimismo, su cercanía con el mundo minimalista que, sin embargo, en Escribano no resulta una repetitiva secuencia sonora sin imaginación.

²⁴ Arcaro Gordon, “Mi música es”.

²⁵ Arcaro Gordon, “Mi música es”.

²⁶ Piñero Gil, “María Escribano. Una charla en el recuerdo”.

²⁷ Arcaro Gordon, “Mi música es”.

²⁸ Barber, “Imagen de María Escribano”.

²⁹ Arcaro Gordon, “Mi música es”.

La visión que tenía María Escribano respecto a la creación contemporánea y en relación con el público es muy interesante. Según esta autora, durante cierto período algunos compositores hicieron que la música se convirtiera en excesivamente intelectual y se alejara del público al ser demasiado académica. De este modo, según Escribano, si el intelecto del creador es un grande siempre estará tocando lo que es la esencia del ser humano, pero si ese intelecto se desprende del corazón entonces se desconecta y el resultado musical es bastante árido. Para Escribano, cuando una obra está escrita por una mano con "oficio" y por un corazón "sincero", deja una huella clara en el receptor³⁰.

Respecto a los gustos musicales del público general, Escribano aludía a la realidad económica del mundo, del comercio, donde es poco el margen de decisión de la gente respecto a lo que consume o respecto a lo que de verdad siente o no siente, ya que para María, las personas no estamos en contacto con nosotras, simplemente estamos constantemente bombardeadas, influidas por lo que nos mandan, lo cual ha construido los gustos musicales que a su vez han implicado un alejamiento del gran público respecto a la música contemporánea. Es curiosa la opinión de María Escribano respecto a la llamada música popular urbana en un momento, la de la primera entrega de Operación Triunfo de TVE, en el que muchos espectadores se asombraban del "esfuerzo de formación" que realizaban los concursantes durante escasos meses. Así, Escribano comentaba que dicho programa tenía respecto a otros, como Gran Hermano, el que los concursantes no movilizaban el morbo del telespectador y aportaban valores positivos como trabajo, vocación, compañerismo e incluso se podía percibir creatividad por parte de los profesores de la Academia. Sin embargo, programas así, según Escribano, creaban un espejismo tanto para los propios concursantes como para el público, siendo una burbujeante espuma, que sube con tanta facilidad de la misma forma que baja y se apaga. El trabajo paciente y perseverante no estaba ni está de moda³¹.

Volviendo a la música contemporánea académica, Escribano proponía que, a través de la educación, desde los más pequeños y justamente con el desarrollo de su propia creatividad, se podría realizar un gran cambio. Así se expresaba la compositora sobre cómo fomentar la música de su tiempo: "Programando la música contemporánea en todos los lugares habituales y extendiéndola a otros entornos, desde el rural hasta otros menos habituales: naturaleza en lugares privilegiados, o espacios culturales como salas de exposición, casas de cultura, etc." ³².

La composición de María Escribano es ecléctica, siendo su motor la capacidad de integración de la autora, no sólo a nivel compositivo, sino también en cada uno de los aspectos de su profesión. De hecho, cuando "ejerce" de compositora, le gusta también hacer un trabajo que tenga que ver con la pedagogía y con la narración.

³⁰ Arcaro Gordon, "Mi música es".

³¹ Arcaro Gordon, "Mi música es".

³² Arcaro Gordon, "Mi música es".

Escribano considera que sus obras nacen del trabajo empírico, de la confrontación, del estudio consigo misma a través del instrumento el cual actúa como espejo que refleja el estado de su proceso creativo. Para ella "la creación musical es un reto en muchos niveles, a mí me ha dado acceso a una comprensión más profunda del tejido energético de la vida, y sobre todo me da el placer de disfrutar y participar de ella, desde una posición privilegiada"³³.

Su música, como apunta Llorenç Barber, "sabe sobre todo lo que no quiere: repetir o callar", al tiempo que "le nace, fácil e inmediata, una música que vuela a la búsqueda de seducción", una música que se crea "desde la sencillez de una escucha amable, mesurada y limpia de "tics"³⁴. Siguiendo con Barber, la música de Escribano "es cosecha: ni presupone nada ni quiere nada. [...] En ella una personal música sensatamente rapsódica que nos da la impresión de que está improvisando ante nosotros, o mejor con nosotros, tal es su fluidez compositiva, su sabiduría y sabor. Sonidos son hechos"³⁵.

Técnicamente, la propia Escribano destaca una cierta modalidad en su música, un cierto sabor modal³⁶. Y si bien rechaza la existencia de relaciones tonales en el sentido tradicional, casi siempre mantiene un eje identificado con un "sonido "base", "una especie de tónica, aunque no con todas las acepciones que el término implica en un sistema tonal"³⁷. Nos narra historias, con o sin textos, lo cual ha llevado a algunos críticos a calificarla de rapsódica, aspecto este muy conectado con esa relación personal que Escribano tiene con la narración ya que ella misma se define como contadora³⁸.

En cuanto a la forma, es una creadora que tiene muy clara y precisa cómo estructurar sus obras. Trabaja con variadas arquitecturas, en ese sentido tiene una concepción formal libre³⁹, siendo la espiral una de las más frecuentes. La espiral para Escribano pone el acento en la narración, la desarrolla, nos "cuenta o narra" su propia historia⁴⁰.

Escribano perteneció a una generación de mujeres que no tuvo que sufrir tan incisivamente los prejuicios y discriminaciones por razón de género. Para Escribano el ser mujer tenía que afectar de alguna forma en la creación, si bien no alcanzó a concretar más esa percepción. Era partidaria de la memoria histórica de las mujeres en la música y de integrarla en las programaciones habituales y en los planes de enseñanza⁴¹. Es más, refiriéndose al canon musical occidental

³³ Arcaro Gordon, "Mi música es".

³⁴ Barber, "Imagen de María Escribano".

³⁵ Barber, "Imagen de María Escribano".

³⁶ Arcaro Gordon, "Mi música es".

³⁷ Arcaro Gordon, "Mi música es".

³⁸ Arcaro Gordon, "Mi música es".

³⁹ Arcaro Gordon, "Mi música es".

⁴⁰ Arcaro Gordon, "Mi música es".

⁴¹ Arcaro Gordon, "Mi música es".

comentaba: “Basta ya del Hit Parade de la música clásica. Renovación”⁴². Según ella, la palabra clave es “normalizar” y es esencial publicar más obra de compositoras de siglos precedentes, incluirlas en los planes de estudio y programar su música habitualmente⁴³. Sin embargo, era consciente de que para las compositoras de su generación quedaba el facilitar a las mujeres el acceso a la orquesta y a la ópera⁴⁴. A propósito de esto, recordar la anécdota que Escribano me comentó en la entrevista:

En una ocasión, y no voy a mencionar los nombres de los protagonistas ya que son muy conocidos, después de que a una compañera, Marisa Manchado, le hubieran hecho un encargo de una ópera, fui a solicitar igualmente ese encargo. Los responsables me respondieron “por supuesto, pero el año que viene no se puede porque no va a ser dos años seguidos una mujer la que reciba el encargo”. Lo peor es que yo respondí “¡Claro!” y cuando salí del despacho dije “¿Cómo que claro? O sea ¿los hombres pueden tener encargos durante siglos y las mujeres no pueden tenerlos dos años consecutivos?”⁴⁵

Creo que esta anécdota es bastante elocuente.

Su catálogo compositivo comprende obras sinfónicas, camerísticas, música electroacústica, obras para piano, teatro, cuentos así como obras didácticas. Entre las obras a las que ella guardaba un especial aprecio recordar *Sortilegio*, que se conforma de siete piezas compuestas entre 1988 y 1995, con una tímbrica que varía según pieza e incluye voz, campanas, piano y piano con cinta. *Sortilegio* es una obra-espectáculo de música e imagen con textos poéticos de diversos autores y proyección de diapositivas en el marco de una escenografía creada *ad hoc* por el pintor Enrique Santana. Igualmente, mencionar, el *ConCiertaCuento: Suite del zodiaco chino*, obra con texto y música de la autora compuesta en 1999, tímbricamente variada para tríos de violín, cello, piano y piano a cuatro, seis y ocho manos. Constituye esta obra una de las más queridas de su autora y en la que se aúnan los amores de Escribano: la creación y la pedagogía, puesto que el público de este *ConCiertaCuento* son los niños⁴⁶. También recordar *Amar a Omar*, para coro mixto; *Ven, ven quien quiera que seas*, para coro y orquesta de cuerda y *El Mago. Travesía de Luz* fue su último trabajo, para orquesta sinfónica, dos pianos y narrador⁴⁷.

La producción de María Escribano ha sido publicada por prestigiosas editoras como la Editorial Alpuerto, Música Mundana, RTVE Editora, Editorial Piles y Arte Tripharia. La Sociedad General de Autores, SGAE, tiene editado un libro-catálogo sobre la compositora a cargo de Fernando Cabañas Alamán⁴⁸.

⁴²Arcaro Gordon, “Mi música es”.

⁴³Arcaro Gordon, “Mi música es”.

⁴⁴Arcaro Gordon, “Mi música es”.

⁴⁵ Piñero Gil, “María Escribano. Una charla en el recuerdo”.

⁴⁶ Arcaro Gordon, “Mi música es”.

⁴⁷Arcaro Gordon, “Mi música es”.

⁴⁸ Fernando J. Cabañas Alamán, *María Escribano* (Madrid: SGAE, 1995).

Además de pertenecer a la SGAE, María Escribano era en el momento de su muerte, una de las ocho mujeres socias de la Asociación Madrileña de Compositores que entonces contaba con sesenta y cinco miembros⁴⁹.

Asimismo, perteneció a la Asociación Euterpe-Música y mujeres, de la que era socia fundadora junto a las también compositoras Consuelo Díez y Marisa Manchado, la pianista y musicóloga Ana Vega Toscano, las pianistas Clavel Cabeza y Mar Gutiérrez Barrenechea y la musicóloga Carmen Cecilia Piñero.

La discografía de María Escribano abarca dieciocho cuentos de la Colección "Cuentos y Canciones de la Media Lunita", de Antonio Rodríguez Almodóvar, editados por Pasarela y Editorial ANAYA, en castellano y catalán⁵⁰. Hallamos obras de esta autora en la colección de CDs *Las Mujeres y la Música* (el número 3 a cargo de la pianista Susana Marín con obras de compositoras⁵¹ y el número 12 bajo el título *Compositoras Madrileñas*⁵²), así como en el CD *Compositoras españolas del S. XX*⁵³. Especialmente destacable es el registro sonoro de *Sortilegio*, que incluye siete obras para piano solo, voz, campanas, piano y electroacústica siendo sus intérpretes Ana Vega Toscano, piano, Fátima Miranda, voz y Llorenç Barber, campanas⁵⁴. Por último, recordar su CD *ConCiertaCuento: Suite del Zodiaco chino*, especialmente querido para Escribano en el que intervienen como intérpretes Miguel Estelrich, piano, la propia María Escribano –voz, percusión y piano- con sus hijos Elías Azquinez –violín, percusión y piano- e Iris Azquinez –violoncello, percusión y piano-⁵⁵.

Poco antes de fallecer, víctima de un cáncer recurrente, Escribano dirigía el grupo SIRAH-música escénica⁵⁶. Entre sus proyectos en marcha, tenía para 2003 la publicación de música para bebés (niños de hasta tres años) consistente en un trabajo de carácter pedagógico, dirigido no sólo para los más pequeños, sino también para la formación del profesorado. Igualmente, estaba realizando un trabajo de investigación en el Doctorado en la Universidad Autónoma de Madrid sobre la música y los más pequeños, trabajo del que debería surgir también un concierto para bebés⁵⁷.

Las músicas de María Escribano nos sumergen en un viaje a otros parajes en los que sensibilidad, intuición, fluidez y espontaneidad son arropadas por el buen saber hacer de una compositora madura en la escritura y siempre inquieta en la

⁴⁹ Arcaro Gordon, "Mi música es".

⁵⁰ Álvarez Cañibano et al., *Compositoras españolas*.

⁵¹ *Susana Marín piano*, Dirección General de la Mujer, CAM, RNE, Madrid, 1991, M3/03, M-7538-91, CD.

⁵² *Compositoras Madrileñas*, Dirección General de la Mujer, CAM, RNE, Madrid, 1990, M3/12, M-5116-91, CD.

⁵³ *Compositoras españolas del S. XX*, Columna Música, Gelida, Barcelona, 2006, 1CM0138/D.L.: B-13448-06.

⁵⁴ María Escribano, *Sortilegio*, Unió Músics, Palma de Mallorca, 1996, CD24, PM 1355-1996.

⁵⁵ María Escribano, *ConCiertaCuento: Suite del Zodiaco chino*, (Madrid: Iberautor Promociones Culturales, S.R.L., 2001), 743, M46785-01.

⁵⁶ Arcaro Gordon, "Mi música es".

⁵⁷ Arcaro Gordon, "Mi música es".

eterna búsqueda del conocimiento, el orden y el equilibrio propio, aunque en esa búsqueda se pase siempre por el dolor.

Dedicó tiempo a la docencia y a la interpretación musical, a la difusión de la música contemporánea y realizó una clara apuesta por lenguajes expresivos acordes con la inquietud de nuestro tiempo, pero sin fanatismo, puesto que Escribano no tenía preocupación alguna por encontrarse inscrita en la lista de compositores representando a movimientos de vanguardia como un posicionamiento estético exclusivo y excluyente. Sin embargo, María Escribano muestra rasgos propios del discurso de la posmodernidad, donde la riqueza proveniente de la diversidad confluye en el flujo creativo y se sintetiza en el lenguaje expresivo. Su identidad sonora tiene claramente un sabor holístico. Su visión de la vida y de la música, para ella palabras sinónimas, se enmarca en una búsqueda identitaria en lo que lo espiritual, lo esotérico, lo energético están muy presentes. Soñaba y perseguía un sueño: el de que su música llegara a un público más amplio del que suele ser afín a la música clásica, al tiempo que aspiraba a que su creación formara parte de su economía en una dimensión mayor⁵⁸.

La última vez que tuve ocasión de hablar con María, pocos meses antes de su fallecimiento, fue durante una cena en septiembre de 2002 en Madrid, junto a la compositora cubano-norteamericana Tania León. Ninguna de las presentes en aquella ocasión percibimos nada extraño que nos alertara sobre lo que poco tiempo después sucedió. En aquel año de 2002, Escribano afirmaba su aspiración de conseguir como aportación a la historia de la música la de su propia voz como creadora⁵⁹. Su voz, su sonido, su música hipnótica, como diría Llorenç Barber⁶⁰, viven en sus hijos músicos, Manuel e Iris Azquinez, en todos los que la conocimos así como en todos los que se acercan a su mágica y envolvente creación sonora.

MARÍA ESCRIBANO. UNA CHARLA EN EL RECUERDO

Entrevista con María Escribano. Madrid, 15 junio de 1999.

Carmen Cecilia Piñero Gil (CP): **María, buenos días y gracias por recibirme. Quisiera empezar preguntándote ¿Cuál ha sido tu formación y qué tipo de actividades profesionales llevaste a cabo en España antes de salir al extranjero a estudiar, tanto a completar tu formación como a realizar actividades de tipo profesional?**

María Escribano (ME): He hecho mi carrera musical, que incluye por supuesto el piano y la composición, en el Conservatorio de Madrid. Estudié composición en la Cátedra de Antón García Abril y Román Alís. Una vez acabados esos estudios, amplí mi formación con Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffter y Tomás Marco ya que dieron unas clases dentro de la estructura del Conservatorio, no a nivel de título, que se llamaban “Técnicas contemporáneas”. Trabajé durante tres años con ellos. Siempre me he sentido especialmente alumna de Carmelo

⁵⁸Arcaro Gordon, “Mi música es”.

⁵⁹Arcaro Gordon, “Mi música es”.

⁶⁰ Barber, “Imagen de María Escribano”.

Bernaola porque el contacto con él fue verdaderamente intenso, un poco como eran los maestros antiguamente, salía del contexto del aula. Podía llamarle casi en cualquier momento del día, de la semana y decirle: “Carmelo, tengo esta obra y me gustaría verla contigo”. Entonces nos podíamos ir, como hicimos muchas veces, al *Café Comercial* que está en la Glorieta de Bilbao. Podíamos pasar, y no exagero, tres horas viendo nota a nota la partitura. Esa es una relación muy fuerte, muy entrañable y, en un momento dado, fue muy importante en mi vida como compositora. Al mismo tiempo, en ese período trabajé de una manera muy especial con Arturo Tamayo. Como sabes, es director de orquesta. Le escribí y sin que hubiera un contacto personal, sin conocernos, le empecé a enviar mis obras. Él me contestaba respondiéndome como profesor y cuando venía a España, en Navidad, tenía a bien dedicarme parte de su tiempo de vacaciones. Diariamente, entre tres y cuatro horas, venía a mi casa a trabajar conmigo, personalmente, sin que hubiera económicamente nunca nada entre medias. En ese tiempo yo tenía a mi hijo pequeño y recuerdo muchas veces a Arturo con mi hijo encima para entretenerle mientras trabajamos. Le tengo un especial cariño y agradecimiento. También en ese tiempo trabajé con Luis de Pablo, en cursos que organicé yo. Fue durante el tiempo en que volvía de Canadá, en los años en que vivió allí. Aunque era obviamente muy conocido a nivel internacional, hizo el trabajo de aglutinar a un grupo de gente para trabajar con él. También fue muy importante el contacto con Rodolfo Halffter, que fue anterior a todo esto. Creo que fue la primera vez que él fue a los cursos de Granada y yo tenía diecisiete años. Allí hice mis primeras obras y fue también un contacto que se mantuvo durante varios años, tanto a nivel de cursos como de cartas. Muy especial también fue esta relación. Siempre recuerdo su humildad. Cuando le escribí y le mandé mi primera obra yo tenía diecisiete años y él era bastante mayor. Me contestó diciendo que le había gustado y que la apreciaba. Seguidamente, él me envió su última obra. Eso no lo hace mucha gente.

De esa época es lo que más recuerdo. La verdad es que desde muy joven se empezó a tocar mi obra. Yo tenía veinte años cuando se estrenó mi primera composición. Fue un concierto bastante especial. Muchas energías confluyeron en aquel concierto para que durante un año y pico se siguiera escribiendo sobre ese acontecimiento. Bueno, a partir de ahí, todo lo que hice se fue programando. Digamos que ese primer período acabó en festivales como el Saintes, en Francia, el de Montepulciano, en Italia, que dirigía Henze. De este último tuve un encargo junto con Aracil. Obtuve la beca de creación de la Fundación March para irme al Roy Hart Theatre. Se abre el segundo período y empezó también una crisis a nivel de composición. Creo que en cuanto alguien lee mi biografía puede ver que soy bastante heterodoxa, en todos los sentidos. En ese tiempo trabajé muchas cosas extraoficialmente, a nivel de teatro, siempre a partir del lenguaje corporal, que me interesó muchísimo en esa época. Una de mis grandes aficiones es la danza. Ahora es la danza, pero en ese momento era el movimiento y todo lo que tenía que ver con ello. Por tanto, en vez de seguir mi primera idea y pedir la beca para un conservatorio alemán, idea que obviamente está bastante alejada de mi tipo de camino, fui a algo que estaba mucho más de acuerdo con lo que soy y me fui al Roy Hart Theatre. En ese momento era uno de los grupos más importantes del mundo a nivel teatral. Sabes que Roy hacía un trabajo sobre la voz humana de tal

forma que compositores como Stockhausen, Peter Maxell Davies o Henze escribieron obras para él. Yo los conocí a todos estos creadores e hice un curso con ellos. La condición de la beca fue escribir una obra y como resultado compuse *La historia de un sonido*, partitura que se llevó por toda Europa. Seguidamente me quedé tres años residiendo en Francia y empezó a cambiar mi forma de componer.

CP: Me has hablado un poco de las actividades que desarrollaste en el extranjero antes de establecerte en España.

ME: Mi obra a nivel de compositora se tocaba y, por otra parte, enseñaba. En un primer momento, en pedagogía yo hacía lo que la mayoría de la gente sigue haciendo por muchos años. Es decir, has acabado tu carrera y das clases de solfeo, piano y armonía, sobre todo de armonía. En ese momento no tenía un camino que después he construido. Un camino más personal, con el que más fuertemente te puedes sentir identificada.

CP: Me gustaría ahora que me ilustraras sobre cómo fuiste consolidando tu posición en el ambiente musical español e internacional, una vez establecida en tu país (contactos, hechos, eventos, etc.).

ME: A mí me pasa una cosa curiosa y es que, como ya he dicho, a los veinte años mi obra no sólo se toca mucho, sobre todo en lo que se refiere a cámara, sino que, en esa época, de alguna forma, mi nombre tenía mucha intensidad. Estoy hablando desde los veintitrés años, cuando me fui a Francia, hasta los veintiséis, veintisiete. *La historia de un sonido*, encargo como he dicho de la Fundación March, fue fruto de aquella beca. La composición, escrita para diez voces y piano, se llevó por toda Europa. Desde Bélgica, donde creo que se hizo en la mayoría de los teatros, hasta Francia, Italia, España y Polonia. Creo que eso fue el pico más alto de actividad y todo el tiempo que estuve con el Roy Hart hice varias obras, también de carácter teatral, que llevaron a distintos lugares de Latinoamérica. En esa época empezó un cambio muy radical en mi forma de componer y de improvisar. Desarrollé mucho la improvisación e hice un dúo con una flautista alemana, Sputz Ronnenfield. Actuamos en España, en el Festival de la Libre Expresión que lo dirigía en ese tiempo Llorenç Barber y luego Pepe Iges. Cuando regresé a España experimenté una crisis de cambio de lenguaje, de la manera de enfocar la composición: hice algo que tiene que ver con mi forma de caminar como persona y en la música ya que no soy nada ortodoxa: me fui de Madrid, me fui al campo. Yo nunca he estado en los “saraos”, aunque tampoco sin estar del todo al margen. De alguna forma me fui durante un tiempo. No compuse a nivel sinfónico y tuve un período largo, cinco o seis años, de introspección. Primero porque desarrollé la improvisación mucho y porque la faceta teatral la desarrollé profesionalmente durante diez años de una manera muy intensa. Esto está relacionado con mi forma de componer.

CP: Ya que hemos tocado el tema de tu lenguaje musical, quisiera que me lo describieras junto con tu método de trabajo y con la descripción de las etapas de tu producción.

ME: Al menos hay tres épocas. La primera que es la académica, resultado de una formación y del trabajo con todos estos compositores que he nombrado. También

estuve en Darmstadt y trabajé con Ligeti y Kagel. Allí estuve dos meses asistiendo a clases. En este período creo que mi música es, desde el principio, muy reconocible, muy personal. Pero esa época está todavía muy influenciada por la escuela, por la academia. En muchos compositores la música sigue siendo siempre académica. Para mí, uno de los factores que alejan a la música del público es que la música sea académica. Cuando escucho esa música que denomino académica percibo que puede estar bien construida, puede tener un oficio, pero si no tiene “algo” a nivel más personal, trascendido, o lo que llamo inspirado, es una música que no me interesa, que nace muerta. En ese período es en el que estoy en el Roy Hart, y tendría que explicar algo sobre ese grupo teatral. La obra de *La historia de un sonido* tiene una partitura que realmente no podría hacer otro grupo, es para ese grupo. Se hacía todo a nivel de ensayo. La partitura se iba construyendo entre el ensayo - era un lujo tener a diez personas que trabajaban para ti, que estaban a tu disposición las horas necesarias- y, luego, el trabajo solo, el compositor. Para mí supuso una crisis muy fuerte porque era una forma de trabajar y de componer totalmente nueva. De alguna manera, al estar allí dentro estaba mucho menos en contacto con los mundos oficiales de la música contemporánea. Así, el lenguaje de la primera época tiene que ver no con la música dodecafónica, sino con el lenguaje interválico. En *La historia de un sonido*, se comienza con un sonido que era el Mi y, a partir de ahí, se suceden intervalos que en esos años estaban casi prohibidos, es decir, la quinta justa, la octava, la cuarta. En cierto sentido, estaba buceando en otras cosas y tenía que romper precisamente con la escuela, dando lugar a un lenguaje más personal.

CP: ¿Tú te posicionarías en la estética de la transgresión como concepto? ¿Transgresión “per se” o transgresión como resultante inconsciente?

ME: Creo que en toda esa época he sido muy desafiante, pero no desafiante buscando el serlo, sino como resultado. Debe ser mi naturaleza. Había una dosis de bastante inocencia en ese desafío, y de bastante sinceridad. Más que transgresión, era una búsqueda personal. En la primera entrevista que me hicieron con mis amigos compositores, lo primero que preguntaban era “¿Por qué es usted compositor?” Todos contestaban cosas que me parecían muy complicadas y muy importantes, muy políticas. Yo contesté “por necesidad”. Y lo sigo diciendo ahora. Gracias a Dios he encontrado mujeres que lo han dicho. Por necesidad. Creo que es el único motor de todo. La necesidad se refina y existe en todo. La primera, comer. Otras que conocemos. Una es componer. Lo he hecho por necesidad. Supongo que, como cualquier otra cosa en la vida, componer es una herramienta que tienes para esa eterna cuestión de conocerte a ti mismo. Creo que es una herramienta.

CP: Composición como medio de búsqueda personal y de expresión a la vez.

ME: Sí. Hubo ese cambio y cuando volví a España tuve un período de retirada del mundo de la composición, del concierto. Me metí en el teatro y organicé junto a mi actual ex-esposo un centro de creación, AGADA, en el cual, durante casi diez años o más, hemos creado espectáculos teatrales, organizado cursos de teatro, música, danza. Es decir, de todo lo que son las artes escénicas, espectáculos.

Organizando y produciendo también espectáculos. Ha ido mucha gente tanto de España, como de fuera, y estando establecidos en una sierra, la de Gredos, un poquito apartados del mundanal ruido. Fue un período muy creativo y en el que también trabajé profesionalmente en el mundo teatral. Yo no me defino como actriz sino como narradora oral porque creo que el actor tiene otra formación y una idiosincrasia determinada mientras que el narrador oral tiene otra distinta. He conocido a grandes actores que son malos narradores, y algunos que en ambas cosas eran muy buenos. En este período surgió este trabajo que siempre, de alguna manera, se integra, viene de nuevo en mi música.

Durante este período, porque los períodos compositivos están unidos a mi actividad profesional, no puedo escribir música excepto para teatro, porque hay un cambio tan fuerte que la escritura, es decir, la música sale directamente en la improvisación, no en el papel pautado. A no ser que sea para teatro. También en esa época hice cosas dentro de lo que es la narración oral: *Cuentos y canciones de la media luna* obra que salió en disco y casete, con traducción al catalán y al gallego. Es una parte profesional que yo estimo mucho, pero con un lenguaje no de concierto. Digo de concierto para no decir música contemporánea o música clásica. La música es más personal, más comprometida. Más tarde, volví a la escritura, al papel pautado y ahí podría empezar el tercer período, el actual. En este período hay otra persona, otro compositor que es importante para mí: Leonardo Balada. Balada vino a España a dictar unas clases magistrales estando yo ya en esta etapa. Es decir, a pesar de mi alejamiento del mundo de la composición, en cuanto regresé a ella, desde el primer momento, mi obra se tocó de nuevo, sin ninguna dificultad. Encontró sus cauces nuevamente. En ese tiempo viene Balada y asisto, junto a compositores como, por ejemplo, Zulema de la Cruz, a sus clases. Fue importante porque le considero un gran pedagogo de la composición y un gran orquestador. Me invitó a ir a Estados Unidos y allí fui. Estuve en dos ocasiones y en Estados Unidos escribí una obra de orquesta. También en ese período además trabajé con él, de manera muy importante, la conducción de la energía de la obra. Si bien no me lo enseñó sí me aclaró varios conceptos de forma muy específica, además del trabajo de la orquestación. Además, una de las cosas que aprecio mucho de Leonardo Balada es que es capaz de trabajar con gente muy diversa, con estéticas absolutamente distintas, aportando siempre sin cambiar esas estéticas. Eso realmente me parece fantástico. Creo que las veces que ha venido a España, trabaja haciendo que la gente componga, es decir, no sólo presentando su obra. Ha sido muy apreciado en España y es una pena que no esté en este país.

CP: Quería ahora abordar el tema de la música contemporánea: ¿Cuál es tu opinión sobre la relación entre público y compositor? Me gustaría que lo llevaras al plano personal.

ME: De forma general, lo que he nombrado antes. Hay dos aspectos. Primero, yo podría acusar a los propios compositores de que, durante cierto período, desde mi punto de vista, hicieron que la música se convirtiera en excesivamente cerebral, mejor dicho, intelectual, y se alejara del público porque, para mí, esa música es excesivamente académica. Si el intelecto es un gran intelecto, está tocando siempre lo que es la esencia del ser humano, pero si ese intelecto se desprende del corazón -no estoy hablando de emocionalismos baratos- entonces

se desconecta y la verdad es que es bastante árido. Creo que eso le ha pasado a la música. Quizás fuera necesario. Quizás esa era la dinámica en la que estaba la música. Tal vez era el camino por donde tenía que buscar hasta llegar a un lugar en el que se abriera una puerta o una ventana y regresara, o diera un paso hacia otro lugar. Por otro lado, sabemos que en el mundo se mueve el dinero, el comercio, digamos, la “comida barata”. Estamos absolutamente bombardeados. La gente tiene muy poquita decisión personal respecto al alimento que consume o que de verdad siente, porque en general la gente no siente.... Es decir, no está en contacto consigo mismo, por lo tanto, no siente y simplemente está bombardeada, influida por lo que le mandan. Lo uno con lo otro ha producido ese alejamiento.

Mi percepción de la música actual en España es que, primero, hay compositores muy buenos que se han acercado de nuevo al público. Mi impresión es positiva en el sentido de que, en general, las salas de conciertos están bastante llenas. Creo que ha habido un cambio y soy optimista. Respecto a mi música en relación con el público, me gusta que sea apreciada por públicos diversos. Realmente lo puedo explicar con anécdotas en las que desde niños hasta adultos se acercan. Como la señora que desde Móstoles llega con su bolsita de la compra y me hace comentarios tan maravillosos como “Yo es que no estoy preparada pero, le va a parecer una tontería, lo que he sentido con su música es que me trasladaba a la Alhambra de Granada”. Y yo digo “Dios mío, si es uno de los lugares más bellos”. Sí que es cierto que mi música de alguna manera contacta con gente muy diversa. Fuera de España más. *Sortilegio*, el disco, se ha hecho en ambientes muy diferentes como en Arenas de San Pedro, es decir, en un pueblo, en Móstoles... Ha salido de los circuitos de la programación de música contemporánea donde, por otra parte, también ha tenido éxito. Esto para mí es importante.

CP: ¿Qué explicación encuentras a que el público, incluso aquel no entendido, conecte de una manera tan clara con tu música haciendo una evidente diferenciación respecto a otros compositores contemporáneos?

ME: Esto enlaza con alguna pregunta del cuestionario posterior referente a la música española.

CP: Sí. La leo: ¿Qué posición crees que ocupan actualmente los compositores españoles a nivel internacional?; ¿Qué opinas sobre el definirse o no como español dentro del medio profesional, en cuanto al lenguaje musical propiamente dicho, y en relación a posiciones políticas o sociales?

ME: Bueno, por un lado, está la parte estética. Precisamente Leonardo Balada comentaba que cuando vas a una exposición de cuadros de gente no especialmente buena, de gente normal, siempre ves una personalidad muy definida. Incluso puedes decir “esto es japonés”. Durante un período, sin embargo, la música contemporánea de los 60 y 70 ya podía ser coreana, francesa, etc. que “sonaba igual”. Para mí y para él, hay algo que parece raro y que, de nuevo, parece unido a la academia y la influencia de un tipo de escuela que uniforma.

En la búsqueda, más que búsqueda yo diría encuentro, de lo que es mi lenguaje, creo hay muchos elementos que cuando, se escuchan fuera de España hablan de mi origen. También aquí, por supuesto. La última persona que me lo comentó fue Genoveva Gálvez, quien me decía unos “oles” y añadía “¡Pero qué española eres!”. Me encantaba escucharlo. También fuera de España, incluso todavía más: “¡Es que tu música es profundamente española!” A veces es bastante claro y otras veces es más sutil. Creo que en mi música hay elementos que sin buscarlos forman parte de lo español y de lo oriental en España. Últimamente compongo con cierta modalidad. No tonalidad en el sentido de lo que es una tónica, aunque casi siempre tengo el eje de un sonido, pero no en el sentido tonal. La tonalidad no es solamente que haya una tónica, es una serie de relaciones armónicas. Hay un carácter modal en mi música. Respecto a la forma incluso los críticos hablan de que es un estilo rapsódico, creo que en cierto modo puede que sea cierto porque está unido a este aspecto bastante personal de la narración. Llorenç Barber comenta respecto a mí diciendo que “nos embarca”, “contadora”, etc. Pero, sin embargo, en mi música hay un aspecto que los críticos no perciben, Balada sí, porque tienen una visión muy clásica, muy clásica del Clasicismo, o de estructuras muy alemanas.

CP: Cuando tú planteas una composición determinada ¿Sigues fielmente una estructura predeterminada?

ME: A veces sí. Pero trabajo con formas distintas. Por ejemplo, una forma en que yo trabajo mucho y que poetas y pintores sí perciben y encuentran en mi música es la espiral. Lo perciben porque, quizás, escuchan de una manera más directa, sin pasar por el tamiz del conocimiento del creador musical. En seguida la ven. Uno de ellos me comentó respecto a una partitura: “Lo curioso de tu espiral es que no es una espiral que me lleva hacia afuera, sino que me lleva hacia dentro y que se hunde en el interior”. Me hacía gracia porque mi intención era hacer una espiral hacia arriba, entonces me dije “¡No lo estoy consiguiendo!”. Luego me di cuenta de que es lo mismo, porque son imágenes, porque si te lleva hacia adentro, probablemente, te lleva hacia arriba. También los intérpretes captan esta forma y tocan con gusto mi obra, cosa que es muy de agradecer. En general, he tenido muy buenas críticas en mi vida, pero también ha habido otras no tan buenas. Por ejemplo, *Sortilegio* no tuvo buena crítica al comienzo. Hay una persona que me hizo una crítica muy rara y cada vez que me ve parece que se derrite, como si al pobre le hubiera entrado un complejo de culpabilidad...

CP: Hay dos temas que los has tocado muy rápidamente: la improvisación como medio de composición y la intencionalidad didáctica o pedagógica de algunas de tus obras.

ME: Creo que es compositor no solamente aquel que escribe en una partitura. Con esta visión me uno a mucha gente en España y fuera de ella. He practicado esa forma de hacer música, pero, curiosamente, en la actualidad estoy en un período en el que mi música en su mayoría está “muy escrita”. Hay algunas cosas que son también lo que podríamos llamar “música abierta” o de partitura que más o menos expone un camino, impulsa dentro de unos parámetros. Pero en su 90% yo diría que mi música es partitura escrita y con todo muy detallado. El otro camino está ahí. Últimamente he practicado menos la improvisación. Ahora hay ciertos indicios de que voy a regresar. Lo que sí hago es incluirla siempre en la

parte pedagógica. Y hablando de pedagogía, cuanto tú te refieres a mis obras y a la pedagogía, digamos que lo que intento en mi vida es integrar, porque estamos aquí para integrar. Uno de los aspectos que trato de integrar es precisamente esos diferentes aspectos de mi profesión. Por otra parte, he sido narradora, por otra, soy compositora y trabajo en la pedagogía. Así que, en mi obra como compositora me encanta también hacer un trabajo que tiene que ver con la pedagogía y con la narración. Siempre creo, como pedagoga, en una parte lúdica bastante fuerte en la enseñanza.

CP: También eres profesora del método Suzuki.

ME: Digamos que me defino y construyo más por mi propio camino a nivel de pedagogía. El método Suzuki fue iniciado por un japonés que el año pasado murió dos meses antes de cumplir cien años. Es un método que trabaja con niños a partir de los tres años. Yo he hecho toda la formación Suzuki en Lyon durante cuatro años y voy a hacer el quinto para poder impartir la formación a profesores. Me parece una pedagogía sumamente bien hecha, no solamente musicalmente hablando. A veces tiene críticas que vienen de dos canales: del desconocimiento, de coger aspectos muy superficiales del método. Por ejemplo, se comenta “¡Ah, pero los niños del método Suzuki no saben leer música!”. Los niños de método Suzuki leen música cuando llega su momento. El segundo canal es que hay gente que, como suceden en todas partes y con otras cuestiones, bajo el título de *Método Suzuki* hacen cualquier cosa y no tienen la formación que, por otra parte, es muy seria. Es verdaderamente como un doctorado. Son cinco años.

CP: Sí, verdaderamente a mí me ha llamado la atención la exigencia en la formación.

ME: Es un régimen muy estricto y jerarquizado de exámenes. El año que viene en España, si Dios quiere, otra persona y yo nos presentamos a los exámenes y si los superamos seremos las primeras en nuestro país que podremos hacer la formación del profesor. En Europa me parece que son nueve o diez las personas que tienen esta titulación. Muy poca gente. Me gusta mucho trabajar con niños porque todo lo que es intuición, presencia, sinceridad, está en ellos, y no te puedes escapar. Trabajo con niños pequeños hasta llegar a la formación de profesores. Con los pequeños es el trabajo más difícil. Es lo que más energía te lleva. Te puedo decir que tengo varios alumnos, empezando por mis hijos, que comienzan ya a alcanzar el nivel profesional. Realmente son músicos que tienen el instrumento muy integrado y, además, todos son capaces de improvisar, cosa que es muy rara en nuestro sistema educativo. Todos se sienten muy cómodos y cada uno, además, con un lenguaje diferente.

CP: Creo que ahora podríamos tocar algo que tiene que ver con la cuestión de la pedagogía y la ideología social, política ¿Es la música un arte con un potencial de mensaje político o social? ¿Es la música un arte que puede tener un valor ético en un momento determinado? Llorenç Barber dice que tu música cura, por lo tanto, le está dando un valor ético, terapéutico. También tenemos la concepción de concebir la música como un medio para alcanzar la exquisitez en el ser humano. ¿Qué piensas de todo esto?

ME: Personalmente no me incluyo ahora dentro de un posicionamiento político. Sin embargo, el tema es muy sutil porque en realidad siempre hay un posicionamiento político como cuando tú ves en mi vida eso que llamas transgresión y que nunca ha sido querida, sino que es el resultado de una búsqueda. En realidad, sigue pasando, sigue funcionando. Por ejemplo, cuando hablo de determinada estética que casi estaba prohibida en un momento y luego se forma como una nueva dictadura. De nuevo estoy nombrando lo mismo y de nuevo hay un posicionamiento. Es una aparente contradicción, pero la confirmo. Profundizando un poco, para mí la música no es un fin. Sí es como todo lo demás, una herramienta en ese caminar que es nuestra vida. Ha habido gente en esta Tierra que sí ha conocido el valor curativo de la música, el valor transformador de la música. Si sale en mi música no será porque yo lo haga directamente sino porque, si he conseguido en mi persona el curar ciertas cosas con la música, supongo que las manifestaciones musicales que salgan de mí también llevarán eso. No me erijo en un “Maestro” en música, pero supongo que en la medida en que tú sanas tu vida, tú ordenas, en el sentido que se entiende “ordenar” orientalmente: ordenas tus chacras y cuando se está en orden, las manifestaciones que están de ti sean las que sean, algún valor tendrá en ese sentido. Tienen un orden, dicho orden se comunicará con la gente. Eses es mi posicionamiento como persona.

CP: Quiero ahora pasar a otro tema muy en boga hoy en día: la mujer y la música. Tu condición de mujer ¿Ha sido un aspecto positivo o negativo a la hora de desarrollar diversas actividades en el mundo musical? En cuanto a la creación ¿Se expresa la mujer de forma diferente respecto al hombre en relación al contenido y a las formas?

ME: La respuesta a esto ya está en el libro de Marisa Manchado⁶¹. Como soy mujer, obviamente eso tiene que afectar de alguna forma. Porque soy mujer, porque soy española, porque tengo cuarenta y cinco años, por todo. No puedes separar las cosas, porque están unidas. En mi carrera creo que, ante todo, he tenido aspectos positivos, pero no solamente. En general, no he tenido mayor problema por ser mujer, aunque también esa aseveración se debe a mi visión optimista de la vida. En una ocasión, y no voy a mencionar los nombres de los protagonistas ya que son muy conocidos, después de que a una compañera, Marisa Manchado, le hubieran hecho un encargo de una ópera⁶², fui a solicitar igualmente ese encargo. Los responsables me respondieron “por supuesto, pero el año que viene no se puede porque no va a ser dos años seguidos una mujer la que reciba el encargo”. Lo peor es que yo respondí “¡Claro!” y cuando salí del despacho dije “¿Cómo que claro? O sea ¿los hombres pueden tener encargos durante siglos y las mujeres no pueden tenerlos dos años consecutivos?” Recuerdo que cuando se lo comenté en Estados Unidos a Leonardo Balada me dijo “Si esto te hubiera sucedido aquí, al día siguiente lo dices en todos los debates y asociaciones de mujeres, y te dan el encargo y echan a esta persona de su cargo”. Eso lo menciono porque me conozco y tengo tendencia al optimismo, a ver lo mejor. Lo mejor existe, pero también lo otro...

⁶¹ Marisa Manchado comp., *Música y Mujeres: género y poder*, Cuadernos inacabados, núm. 29. (Madrid: Editorial Horas y horas. Librería de Mujeres, 1998), 232-234.

⁶² *El Cristal de Agua Fría*, ópera de Marisa Manchado y Rosa Montero de 1994.

En cuanto a las mujeres compositoras, en España, creo que son magníficas. Hay un grupo muy sólido de compositoras y creo que, además tenemos, ya la misma fama fuera de España. Hay figuras muy fuertes, algunas no tan conocidas, pero con mucha personalidad. En el libro de Marisa hay comentarios, respuestas de compositoras que me gustan mucho, especialmente de las más jóvenes. Había alguna que decía “¡Yo no voy a hacer un cambio de lenguaje, ni voy a incluir una forma nueva!”. En estas cuestiones, y lo sabes porque hemos estado en algunas charlas juntas, hay que cambiar la manera de apreciar las cosas, que siempre es parcial. Siempre vemos poco. Por eso hay división, porque nunca vemos la unidad. Ves en partes. Desde esa visión se ha glorificado como genio el que ha hecho tal o cual cosa, y aquella compositora decía en el libro de Marisa que su intención no era asumir esa visión. Eso ya es un cambio de actitud. Siempre siento esa veracidad de poner toda la carne en el asador, no esa actitud “blandita”, sino precisamente una actitud que conlleva bastante dolor, porque la búsqueda siempre pasa por el dolor.

CP: Para ir terminando, quisiera que me hablaras un poco más de algo que ya has comentado. Me da la impresión de que no tienes que multiplicarte para desarrollar todas tus actividades, sino que responde todo a una misma energía, y que dichas actividades se complementan. Es decir, pedagogía, composición, interpretación, todo está perfectamente unido. Es la expresión múltiple de algo único.

ME: Yo lo siento así, pero este sentirlo así es el resultado de un camino y de un trabajo. No lo he sentido así en otros momentos en los que he sentido todo ello todavía separado y con mucha energía. Ahora no, ahora hay una sola cosa, un solo fluido que se manifiesta de distintas formas. Cuando empiezo a sentir estrés, que lo siento como todo “bicho viviente” y más en nuestra profesión, siempre es un “¡Ah, alerta!”. Y de nuevo, en el nivel que sea, las cosas en orden. La casa en orden. Que la casa es esta, la que llevamos. A partir de ese tipo de posicionamientos vas ordenando. Ordenar es una palabra importante, como corazón, y debe ser bien entendida. Es un orden interno, no externo, aunque se tiene que manifestar externamente.

CP: ¿Cuáles son las contribuciones que consideras más personales, genuinas, y/u originales de tu trabajo como compositora? ¿Cuál es tu búsqueda? ¿Cuál crees que es tu aportación a nivel musical?

ME: Creo que en realidad está dicho en todo lo anterior: tengo un lenguaje personal. El último que me lo comentó fue Malcom Singer, un compositor inglés que dirige ahora la Yehudi Menuhin. Singer me decía respecto a mi lenguaje “es eso lo que intento decirles, como cuando estudiaba con Nadia Boulanger y ella me hablaba de todo esto y tiraba las obras diciendo: “Esto está muy bien, pero eso no es usted. No haga eso. Eso está bien para aquella persona, pero para usted no”. Pienso que la sinceridad conmigo misma está en mi lenguaje porque si no te mueres, en el sentido de que te divides, te separas y al final acabas hecho polvo. Si hay algo en mi lenguaje, será eso y lo demás ya es el fruto de cada una de las obras. Supongo que, como siempre, habrá unas más conseguidas que otras.

CP: Por último, ¿Cuáles son sus actuales proyectos?

ME: Ahora he acabado de escribir, aunque siempre falta alguna cosa, una obra que reúne todo de lo que estamos hablando. Es un encargo del CDMC para el Festival de Alicante. Tiene una hora de duración con música y textos. He escrito el texto, ya que escribir es también una de las cosas que más me gusta, y lo estoy haciendo cada vez más. Se trata de un concierto, una suite dedicada a los niños. Está basada en el horóscopo chino con sus doce animalitos. Consta de diecinueve partes porque además de los doce animales, hay seis viajes que unen cada par. Su comienzo es el país del silencio y, además, los intérpretes van a ser mis hijos y otro chico, todos ellos en vías de formación musical, no son profesionales. Es decir, tiene un carácter de tipo pedagógico y, por eso, lo tocan ellos. Tiene su sentido, y desde ese sentido ha nacido y, además, lo narro yo.

Por otra parte, voy a escribir una música para un grupo de teatro. Hay algunos proyectos de los que me da un poco de miedo hablar. No está confirmado, pero para el año que viene, hay otro proyecto que sería una obra para orquesta, coro y solista para celebrar el Jubileo del año 2000, en el Vaticano. Es la orquesta del Lluire quien lo va a hacer.

CP: Sí, es el tema de *Donne in Musica* de Adkins Chiti.

ME: Sí, pero ahí no solo hay mujeres, también hay compositores. Estamos Salvador Pueyo, Mariana Martínez, la compositora del XVIII, y la primera obra sería la mía. Eso me hace mucha ilusión.

CP: Muchísimas gracias por tu tiempo. Charlar contigo ha sido muy interesante.

ME: Muchísimas gracias a ti.

Entrevista Polly Ferman, embajadora musical de las Américas

Interview Polly Ferman, musical ambassador of the Americas

Marisa Manchado Torres

Compositora
Universidad Complutense Madrid
marialuisamtorres@gmail.com

Recibido: 19/05/2022/**Aceptado:** 04/06/2022

Brillante pianista, comprometida con sus raíces y comprometida con el mundo actual -convulso y muy necesitado de solidaridad- la maestra Ferman¹ es una autoridad, además de importante gestora musical.

Tuve el honor de poder tener una larga conversación con ella en el pasado mes de febrero de 2022.

Ferman, empresaria cultural, es la fundadora y directora artística del *Pan American Musical Art Research*, organización que fundó en 1984 para promover la conciencia y el aprecio por las culturas de América Latina, www.pamar.org, y su festival principal, LACW: www.lacw.net.

Pudimos conversar, lo cual fue un honor y una alegría y estas fueron sus respuestas a mis preguntas.



Imagen 1. Polly Ferman

¹ <https://pollyferman.net/>

Marisa Manchado. Usted es una brillante pianista, nacida en Uruguay y comprometida con la difusión de la música latinoamericana, y especialmente con las diferentes raíces y formas que esta música ha ido adquiriendo según el país al que se refiere.

Polly Ferman. Es una aproximación al mundo académico muy interesante.

M.M. ¿Podría explicarnos este interesante acercamiento al repertorio pianístico latinoamericano?

P.F. Este interés surge cuando me voy a vivir a New York en el 82. Hasta entonces mi formación y carrera fueron a través de la música clásica europea. Sin embargo, cuando me preguntaban de dónde era y decía del Uruguay, muchas veces me miraban tratando de recordar donde quedaba ese país, fue entonces que decidí incluir en mis conciertos, repertorio uruguayo y al constatar cuanto gustaba, decido valientemente, porque me decían que estaba sacrificando mi carrera, solamente dedicarme a la música compuesta por compositores de Latinoamérica, fundamentalmente, aquellos de la época nacionalista, que si bien educados en la cultura europea, su mensaje musical reflejaba la idiosincrasia de cada uno de los lugares donde había sido compuesta.

M.M. ¿Usted cree que estas músicas están suficientemente escuchadas y estudiadas en el contexto español? Y en caso de que no fuera así, ¿cómo se le ocurre compensar la carencia y/o el desconocimiento?

P.F. No son conocidas y es más, pensaría que están subestimadas. Lo que se me ocurrió en New York, fue crear en el 84 una ONG: www.pamar.org y en el 2006, su festival más importante.

Desde hace unos años el festival LACW, incluye música e intérpretes españoles. Eso es lo que se me ocurrió al llegar a New York en 1982 por querer llegar, entre otras cosas, a un público más selectivo, mostrando la excelencia de la cultura latinoamericana.

En lo que refiere a la música de compositores latinoamericanos cultos y su inclusión a las series de conciertos más prestigiosas del mundo, la aparición de un compositor, hoy ya un referente mundial, como lo es Astor Piazzolla, ha beneficiado a otros compositores latinoamericanos, como Ginastera, Revueltas, Márquez, etc.

Considero de gran importancia acceder al estudio de este repertorio en los conservatorios y su inclusión en festivales internacionales de música.

M.M. ¿Qué opina de la influencia de la música española, si es que la hay o ha habido, en las diferentes culturas musicales y académicas latinoamericanas?

P.F. Ha habido mucha influencia de la música española en Latinoamérica. Para comenzar, el tango andaluz, la habanera cubana hermana o hija de la habanera española, padre del tango del Río de la Plata, la música española es parte de nuestra cultura. A principios del siglo XX, la mayor parte de la inmigración a la

Argentina y al Uruguay, ha sido española. Sin embargo, considero que haría falta un estudio más profundo de la literatura musical que nos hermana.

M. M. Además, usted es gestora musical, ya que ha dirigido y todavía dirige, si no estoy errada, un festival muy interesante en Nueva York. ¿Podría explicarnos la principal finalidad de este encuentro?

P. F. Sí, así como he creado la ONG, que tiene ya más de 38 años, creada y mantenida a pura tecla de mi piano, al ver que la cultura Latinoamericana no estaba representada con un espacio propio, se me ocurrió crear este festival anual en noviembre. Lo hice observando que organizaciones culturales tenían, en algún momento del año una muestra de artes visuales, festival de cine, conciertos de música, teatros, etc., los visité y les dije que quería crear un Festival de la Cultura latinoamericana y si querían participar. Todos dijeron que sí. Y así logré unificarlos en noviembre del 2006, por primera vez ¿Por qué ese mes? porque Christies y Sothebys, las subastas de arte más importantes de arte latinoamericano se hacen en ese mes. Para mí, su inclusión era muy importante. Es así, que al igual que había hecho para crear PAMAR, comienzo una vez más, solamente con una idea y sin recursos económicos. A los pocos años, logro el respaldo de instituciones de apoyo a la cultura como LMCC, DCA, la alcaldía de NYC. Crecimos sin empleados pagos, solo 2 o 3 a veces, conmigo, todos soñadores.

Fuimos creciendo también en contenido y ya no tuvimos que ser un catálogo de actividades de otras instituciones, sino que creamos nuestros propios proyectos, ofreciendo muchas veces un debut mundial en New York o en los Estados Unidos. Durante el COVID, no hicimos actividades presenciales y pudimos, en el 2020, abrir el espacio, a través de las plataformas virtuales a más de 47 proyectos internacionales hispanoamericanos, ya desde hace unos años, estamos felices de contar con artistas españoles.

En noviembre del 2021, ofrecimos premios en metálico para los 10 mejores proyectos.

Este noviembre del 2022, el LACW estará dedicado a talentos menores de 20 años, de todas partes del mundo, pero que incluyan, en su mayoría, repertorio hispanoamericano.

M. M. ¿Dicho Festival se haya conectado con otros festivales similares?

P. F. Realmente podría decirte que no conozco uno con nuestras características que muestra la diversidad y riqueza de nuestra música, danza, artes plásticas, cine, literatura y teatro.

M. M. ¿Cómo encuentra la financiación para un evento tan importante?

P. F. Es una carrera que me inventé: *cómo ser creativo cuando no se tienen recursos...*, todos los años pienso como haré, pero va modificando dependiendo de las circunstancias. Por ejemplo, los años 2020 y 2021 no hubo por el COVID, no hubo actividad presencial, por lo que no se alquilaron teatros y por eso pudimos distribuir lo que habíamos recibido de los auspiciantes entre los artistas.

M. M. Cada vez más se está poniendo en valor el repertorio femenino y a lo largo de la historia, no solamente en el mundo contemporáneo. Una de las formas de visibilizarlo y empoderarlo es reunir un repertorio exclusivamente femenino en un solo concierto e incluso en un solo festival. ¿Qué opina de estas actuaciones?

P. F. En el 2008 he creado www.glamourtango.com *el tango hecho mujer*, un espectáculo multimedia de música y danza que tiene la particularidad de tener un elenco totalmente femenino. GlamourTango², nace de mi deseo de rendir homenaje a la mujer en un estilo musical con definida supremacía masculina.

M. M. ¿Le gustaría poder realizar un concierto monográfico sobre las grandes hispanoamericanas?, que son muchas y excelentes.

P. F. ¡Sería un sueño para mí!

M. M. Muchas gracias por su tiempo y puede añadir algo que crea que no ha sido preguntado.

P. F. Lo único que se me ocurre, si diera, para agregar, tiene que ver con mi vida musical y la no musical³. Mi primer concierto en un teatro para 500 personas, fue cuando tenía siete años, tengo fotos, el programa, etc. A los nueve, gané el Primer Premio del concurso Juventudes Musicales y el de Eiane Richepin. A los once, toqué con la sinfónica del Sodre, en Uruguay. A los dieciséis me casé, por primera vez.

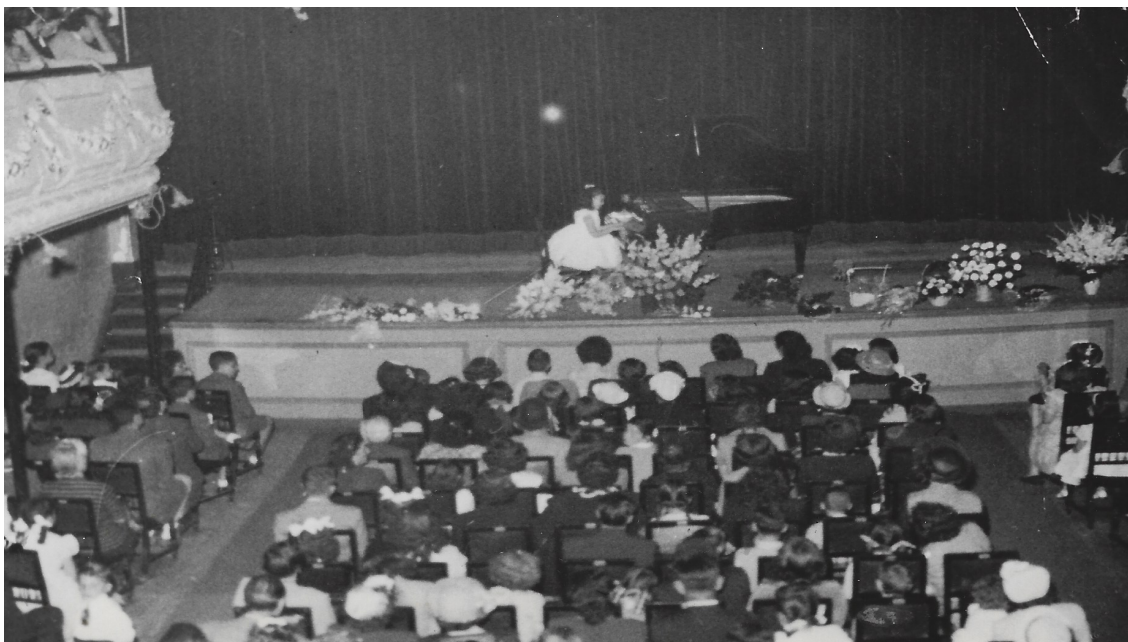


Imagen 2. Polly Ferman en su primer concierto, a los siete años

² <https://youtu.be/koazt6mh3Sg>

³ <https://youtu.be/I-QCN6FYCGc>

<https://youtu.be/nMUtAESf3Uw>

A los veintidós me divorcié y tenía tres hijos. Era un Montevideo, en 1966, una ciudad chica donde estar divorciado era mala palabra. Dejé el piano y me fui con mis hijos a vivir a la Argentina; luego, vuelvo al Uruguay y me caso, por segunda vez, con un americano poderoso económicamente. Vuelvo al piano y me nutre de alhajas y lujo, pero era una persona peligrosa y no quise eso para mis hijos. Me fui de donde vivía a recomenzar de cero, habiendo dejado hasta el piano en la casa donde vivía. Se supo que había vuelto al piano y me invitan a dar conciertos en el exterior, comienzo a vender mis alhajas gracias a las cuales, pude llegar a lugares que me dieron la posibilidad de salir de la limitación profesional del país donde había nacido. Para mantener a mis hijos, además del piano, trabajé como periodista y un día decidí irme a New York. Un acto de valentía porque no tenía idea de cómo me iba a mantener. Como mi vida está llena de anécdotas, también viví ocho años en Tokyo⁴ y, en el 2000, regresé a New York, donde estuve hasta que me vine a Valencia, en el 2018.

Todo esto, es solamente para dejar un pensamiento que es, para mí, muy importante y que tiene que ver con las vivencias. Ellas forjan al ser humano y es muy valioso para el artista.

He sido siempre MARIPOSA, la oruga que se reinventa. El color de la vida, el no tener miedo a volar, a la vulnerabilidad. He tenido siempre la necesidad de viajar, necesidad con mis propósitos, creer en mi intuición y ayudar a mis colegas con lo aprendido en mi recorrido y gracias, fundamentalmente a mi optimismo.

Un fuerte abrazo, Polly.

⁴ https://youtu.be/_I7arepxOuE

Non Tocchiamo Questo Tasto **Intervista al pianista e scrittore italiano Luca** **Ciammarughi**

Non Tocchiamo Questo Tasto **Interview with the Italian pianist and writer Luca** **Ciammarughi**

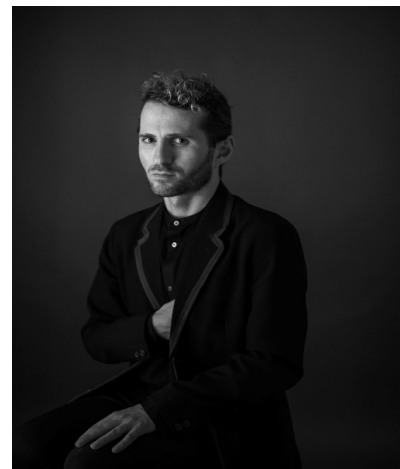
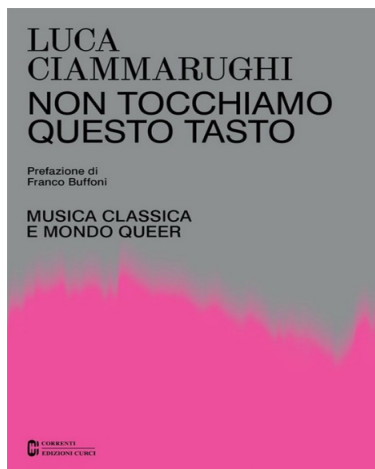
Giusy Caruso

Pianista concertista e Artista ricercatore post-doc
Conservatorio Reale di Anversa
giusy.caruso@ap.be

Recibido: 04/06/2022/**Aceptado:** 10/06/2022

Luca Ciammarughi è pianista concertista italiano riconosciuto per il suo talento a livello internazionale, che fa da sempre della sua creazione artistica una ricerca. Attento studioso della pratica musicale pianistica e musicista dal carattere curioso e investigativo, esplora il repertorio pianistico non solo attraverso il linguaggio dei suoni, col suo tocco raffinato ed elegante, ma anche attraverso la parola, nelle sue trasmissioni radiofoniche dedicate alla musica classica e attraverso la penna, quindi la scrittura e la pubblicazione di saggi di carattere storico e musicologico. Un musicista a tutto tondo che oggi si avvicina senz'altro alla figura contemporanea dell'artista-ricercatore ossia colui che svolge il proprio lavoro artistico impegnato anche nella divulgazione della conoscenza artistica.

Lo incontriamo in concomitanza della pubblicazione del suo ultimo lavoro "Non tocchiamo questo tasto. Musica classica e mondo queer.", per Edizioni Curci, che affronta l'attualissimo tema del gender e il delicatissimo argomento del queer nella storia della musica classica.



1. Come ha cominciato i suoi studi e quando ha iniziato a considerare che le due pratiche, performativa e di scrittura, potevano incontrarsi nel Suo cammino di musicista?

Pur avendo una fortissima passione per la musica fin da piccolissimo, ho cominciato i miei studi piuttosto tardi, a undici anni. Prima di allora, mi dilettao cantando canzoni pop e rock, spesso in duo con mio fratello gemello. Entrato al Conservatorio di Milano a quattordici anni, ho condotto parallelamente studi classici al Liceo Parini e all'Università Statale. Inizialmente vivevo con un po' di ansia il "doppio binario", perché la competitività del mondo esterno mi portava a pensare che prima o poi avrei dovuto fare una scelta. Solo dopo i 25 anni ho capito che il mio punto di forza poteva essere proprio nel coniugare le mie due passioni, la letteratura (e conseguentemente la scrittura) e la musica. Nel 2017 ho pubblicato il mio primo libro, e da allora ne ho scritti sette. Scrivere di musica mi spinge anche a interrogarmi su questioni storico-interpretative che poi ritrovo nella prassi pianistica.

2. Una passione per l'attività concertistica e per la scrittura, come coniuga nella vita queste due attività?

Devo ammettere che in questo momento conduco una vita piuttosto delirante: oltre alla scrittura (libri, riviste, programmi di sala, recensioni, libretti di cd) e all'intensa attività concertistica, conduco quasi quotidianamente trasmissioni radiofoniche per Radio Classica e RadioMCA e, da quest'anno, insegno pianoforte all'Istituto Superiore di Studi Musicali di Siena. In un certo senso, ho voluto fare un esperimento su me stesso: osservare cosa significa essere costantemente "nel flusso" di una vita interamente musicale, seppur declinata attraverso diversi mezzi. Non credo che potrà durare a lungo, ma forse è stato utile: quando si è costretti a preparare un concerto in pochissimo tempo, la mente deve lavorare con molta concentrazione ed elabora delle strategie di apprendimento che poi possono restare valide per tutta la vita.

Talvolta desidererei più tempo per affrontare alcuni grandi lavori pianistici: in questi ultimi anni ho privilegiato le miniature, anche per ragioni di tempo. Rimango comunque convinto che tre o quattro ore al giorno, per quanto mi riguarda, sarebbero il massimo possibile, tranne in casi eccezionali. Da questo punto di vista, concordo con Chopin: lo studio meccanico e ripetitivo per giornate intere porta certamente dei risultati, ma spesso sono risultati sbagliati.

3. L'ultimo lavoro "Non tocchiamo questo tasto. Musica classica e mondo queer" affronta un argomento molto attuale, ma anche un po' un tabù, cosa lo ha spinto verso questa ricerca?

Il mio studio queer ha radici nel secolo scorso: già quindicenne, infatti, mi interessai a queste tematiche sia in letteratura sia in musica. Basti pensare che nel mio tema di maturità, analizzando una poesia di Umberto Saba, imbastii un discorso sul lato omoerotico della sua ispirazione - evidente nel romanzo *Ernesto*. Come molti adolescenti, avevo bisogno di miti e "padri" per comprendere me stesso. Per quanto riguarda la musica, sono partito da Franz Schubert, anche

grazie a pubblicazioni di Maynard Solomon e Sergio Sablich, che avanzavano la più che fondata ipotesi dell'omosessualità del musicista.

Quando Carlo Boccadoro, direttore della collana “Correnti” delle Edizioni Curci, mi ha proposto di scrivere un saggio sul tema “omoerotismo e musica”, ho avuto finalmente l'occasione di raccogliere due decenni di ricerche e riflessioni, incentrate su questa domanda: perché non dovremmo considerare importante la vita erotica di un compositore, soprattutto nel momento in cui è condizionata da repressioni, censure, desideri negati? E ancora: perché, come è stato fatto troppo spesso nel secondo Novecento, dobbiamo staccare il vissuto dall'opera d'arte, considerando quest'ultimo come un'astrazione che sembra avulsa dall'umanità di chi l'ha forgiata? Un approccio troppo strutturalista all'opera d'arte è per me, oggi, inconcepibile, e contribuisce tra l'altro ad allontanare il pubblico. Ma non solo il pubblico: anche l'artista, se non prova sulla propria pelle ciò che poi trasformerà in arte, diventa sterile.

Il caso dell'omosessualità pone poi un'altra questione: la sublimazione in opera d'arte di ciò che in passato spesso non si poteva vivere apertamente. In Chopin, Leopardi, Čajkovskij o Thomas Mann, per citare quattro casi diversi fra loro, l'allusione dolorosa a qualcosa di indicibile è cruciale.

4. Lei è anche direttore artistico di importanti festival, qual è la linea che predilige dare alle Sue stagioni e perché?

In questo momento dirigo i Festival “PianoSofia” a Milano e “PianoLab” a Martina Franca. La linea che cerco di dare è quella della sinestesia: mi rendo conto che questa parola è fin troppo inflazionata ultimamente, ma credo che il dialogo fra le arti sia una “conditio sine qua non” della nostra epoca. Alla fine del secolo scorso ci siamo ritrovati con un culto della specializzazione arrivato a estremi eccessivi. Si è sconfinati in bizantinismi, cesellando all'infinito ciò che era già stato fatto. Ora iniziamo ad accorgerci che la parola “artista” non può aver senso se ci si limita alla riproduzione, escludendo la creazione. Per creazione intendo sia la produzione di nuova musica sia la concezione di nuovi “format”. Quando nel Seicento si è inventato il melodramma, si è attinto all'idea greca di dialogo fra le Muse, essenziale nella tragedia attica.

Anche se abbiamo l'impressione che tutto sia stato già detto, non possiamo esimerci da cercare il nuovo, l'ignoto. Come pensiamo di poter andare avanti se ci limitiamo a presentare quel “grande repertorio” che è stato ormai inciso centinaia o addirittura migliaia di volte?

5. Come immagina il rapporto tra il pubblico e l'artista del futuro?

Difficile dirlo. Siamo in un'epoca strana, in cui il pubblico segue spesso le star per le loro eccentricità o il loro appeal invece che per il reale merito. Anche questo, però, è il risultato malsano di un eccesso opposto: quell'arte iper-cesellata e maniacalmente perfezionista a cui accennavo ha prodotto spesso musicisti che invecchiano male, che sembrano staccarsi dalla vita o che, nei casi peggiori, affondano in un burocratico grigiore. Da che mondo è mondo, il pubblico ha sempre cercato nell'artista anche una figura capace di stupire, di trasgredire, di

ribaltare la quotidianità, persino in modo carnascialesco. I grandi castrati, le grandi dive, ma anche i Liszt o i Gottschalk, ne erano capaci. I compositori avevano spesso vite avventurose e segnate da un gusto del rischio che poi si rifletteva anche nell'audacia artistica. Bach o Brahms erano tutt'altro che persone grigie, anche se spesso le loro biografie sono state edulcorate.

L'artista non può pensare: sono bravo, e quindi il pubblico deve rispettarci o addirittura adorarci. Il magnetismo non si conquista facendo bene i compiti.

6. Un aneddoto simpatico durante uno dei Suoi concerti?

In un concerto con il sassofonista Jacopo Taddei, alla Sala Piatti di Bergamo, mi erano finite delle parti in mezzo alle fotocopie del brano che dovevo suonare. A un certo punto ho visto musica che non c'entrava niente e ho cominciato a dire al voltapagine "gira...gira...gira...". Il poveretto continuava a girare ma la pagina giusta non arrivava, sono stati venti secondi da incubo, ma al contempo divertenti.

Un'altra volta, togliendomi la mascherina rapidamente durante una pausa, mi sono volati gli occhiali: mi sono messo a ridere, poi ho realizzato che non vedevo più nulla, né note né tasti!

Questi frangenti non sono stati proprio apici di professionalità, lo ammetto, eppure anch'essi fanno parte della performance e divertono il pubblico. Bisogna giocare con l'imprevisto ed essere indulgenti con sé stessi: non siamo delle macchine!

7. Lei svolge anche attività radiofonica intervistando personaggi del mondo della musica. Qual è la personalità che Le ha lasciato un particolare segno dal punto di vista artistico?

Molte, per la verità. Il primo che mi viene in mente è il pianista Eric Heidsieck. L'ho intervistato molte volte nella sua casa parigina, in Rue Papillon, un luogo che mi ha fatto entrare in un altro tempo. Di Heidsieck mi colpisce la cultura del suono, combinata alla volontà di non rendere mai prevedibile il fraseggio. Ha idee molto personali, e quindi divisive, ma questo lo rende immediatamente riconoscibile. A me non piacciono i pianisti che cercano di esprimere una "media perfetta" di tutto ciò che è stato già fatto o di ciò che "bisogna fare".

8. Un consiglio per i giovani musicisti

Seguire l'istinto è importante, ma bisogna che i giovani si interrogino subito sulle loro specificità. Va bene fare ciò che si ama, ma la domanda successiva dev'essere: cos'è che mi distingue (o potrebbe distinguermi) dagli altri? In cosa io potrei essere "speciale"? Cosa so fare che altri non fanno? A volte i giovani si scoraggiano perché viene loro imposto un cammino idealistico verso la perfezione, come se la vita fosse un grande cimento fatto di continui confronti e competizioni. Essere "i migliori" non conta, o meglio, non dovrebbe contare. Questa malsana mentalità va cambiata. Anche perché non corrisponde a ciò che il pubblico desidera. L'artista può avere mille difetti, ma se ha una cosa davvero unica, questa può essere sufficiente a farlo emergere. Coltivate l'unicità.

9. Prossimi impegni nel 2023?

Ho diversi libri in cantiere, ma per il momento preferisco non fare anticipazioni. Per quanto riguarda i concerti, certamente dovrò recuperare una tournée in Cile e forse altri paesi del Sudamerica, saltata a causa del covid, con il Concerto K 456 di Mozart.

The process of co-creation and the role of the audience as active spectators in today's performance

Giusy Caruso

Concert pianist, Post-doctoral artist researcher
Conservatory of Antwerp
giusy.caruso@ap.be

Andrea Gallo Rosso

Choreographer, Performer and independent researcher
org.andreagallorosso@gmail.com

Laura Bevione

Performing Arts and critique on HISTRYO
University of Florence
laura.bevione@gmail.com

Recibido: 04/06/2022/**Aceptado:** 10/06/2022

The postmodern concept of performance as an artwork and the emerging need to reshape the public sphere¹ was defined by Bourriaud (1998) with the term “relational aesthetic”². The theory of “relational art” explains the arts consumers’ evolution and highlights the role and relationship between the audience as active spectators, the artists and the “art product”.

The performance space is conceived as a shared space for social interactions³ and, thus, art fruition implies even more “viewer participation” and “activated spectatorship”⁴. Furthermore, the increasing technological implementations, as occurred for example in the recent pandemic, contributed to create an extra layer to enhance art communication.

Arts become “a product of social interaction”⁵ where to experience and encounter the “other” of the self in the perspective of achieving self-expression, self-realization, enhanced socialization and improved creative thinking⁶. In this

¹ Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trans. by Thomas Burger (Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1989).

² Nicolas Bourriaud, *Les presses du réel*, 1998 (French edition), *Relational Aesthetics*, trans. by Simon Pleasance and Fronza Woods. 2002 (English edition).

³ Erving Goffman, “The frame”, in *Performance analysis: An introductory coursebook*, eds. C. Counsell & L. Wolf, (New York: Routledge, 1974), 24-30.

⁴ Claire Bishop, *Participation* (London: Whitechapel, 2006), 78.

⁵ Bishop, *Participation...*, 75.

⁶ Adam Arvidsson, “The ethical economy of customer coproduction”, *Journal of Macromarketing*, 28(4), (2008): 326-338. doi: 0.1177/0276146708326077. Alan Brown,

context, contemporary artists are searching for methods, strategies and artistic actions to engage the audience in “active and expressive ways” in order to establish an aesthetic and culture of “making-and-doing”⁷ and to transform spectators from passive recipients into active participants engaged in a process of co-creation.

We talk about the process of co-creation, audience participation and public engagement in today’s performance (online and offline conditions) and about the role of technology in this interview with two professors and artist-researchers from the Royal Academy of Fine Arts in Antwerp:

dr. Ine Vanoveren, contemporary flutist and performer of the digital arts collective studio.POC, professor in contemporary music at the Royal Conservatory of Liège and senior artistic researcher in XR-performance at MAXlab (Royal Academy of Fine Arts Antwerp), EMERGE (Sint-Lucas, Antwerp) and PXL-MAD (PXL University of Applied Sciences and Arts, Hasselt).



Kristof Timmerman, chairman and coordinator of MAXlab, the research group on the interaction between art and digital technology of the Royal Academy of Fine Arts Antwerp, doctoral researcher and organizer of the summer school 'Storytelling in Virtual Reality. An Immersive Encounter'. He is the founder of the digital arts collective studio.POC.

Rebecca Ratzkin et al., *Making sense of audience engagement: A critical assessment of efforts by nonprofit arts organizations to engage audiences and visitors in deeper and more impactful arts experiences* (San Francisco: The San Francisco Foundation, 2011).

⁷ Brown, Rebecca Ratzkin et al., *Making sense of audience engagement...*, 4.



Both conduct practice-based research on performance in digital environments, interaction between online and on-site audiences, and the mechanisms of immersion. Their developments extend the performance space using emerging technologies.

1. How do you experience and define today's performance space?

Since the COVID-19 crisis is (almost) over, people return to physical events, like concerts, theater and dance shows, exhibitions... On the other hand, virtual and remote events became part of our daily art experience and the awareness around virtual performances that has been built over the last few years, will not disappear anymore. On the contrary. Both performance spaces - the physical and the digital - can perfectly exist next to each other, or they can merge – the so-called *phygital* events.

As XR artists, we are highly interested in these virtual and/or hybrid performance spaces and we strongly believe in an online arts scene, whether it be in VR, AR, on desktop, mobile or home cinema set-up, or immersive spaces with larger audiences. The past months artists worked, created, played and received audiences in these spaces.

Since the pioneers of the late 1980s and 1990s such as Jeffrey Shaw, Chris Marker, Monika Fleischmann and Char Davies, technology has made such a leap forward that an enormous potential of digital worlds has become accessible. A network of unexplored, virtual environments is emerging - the 'metaverse'.

The term "metaverse" first appeared in 1992. In the cyberpunk novel *Snow Crash*, American writer Neal Stephenson used the contraction of the words 'meta' and 'universe' to describe the successor to the Internet (now known as web3.0); a virtual environment as a massively multiplayer online game (MMO) populated by avatars and system deamons. Just over a decade later, this speculative concept first took concrete form with the online multimedia platform *Second Life*, in which residents build a parallel life in a virtual world. Since its launch in 2003, the number of visitors has grown steadily until in 2013, when it had one million unique users.

Artists also found their way to Second Life. In 2009 Chris Marker built a radical futuristic museum within the platform in which he exhibited his own photographic work, video installations, film clips and other media work. The number of MMO-like platforms and artistic interventions within such environments has exploded in recent years. Combined with the evolution towards reachable technology, a very accessible performance space for artists and their audiences is gradually opening up.

2. How do you experience and establish a connection with the audience?

This is one of the bigger challenges digital performers are facing. You don't have a direct connection with your audience, the 'live stage vibe' is lacking. Not only is it important to establish a connection as an artist with your audience, but also to facilitate a connection for your audience with the virtual world itself. People have a more active role when they visit digital performances or exhibition spaces: they have the possibility to move around in a virtual setting, they can encounter other people as avatars and they are immersed in a world they haven't experienced before.

Some of the parameters that define the audiences experience are the so-called '*social and spatial telepresence*'. Spatial presence is 'the subjective experience of being in one place or environment, even when one is physically situated in another.' Social telepresence has been described as 'the feeling of being socially present with another person at a remote location'⁸.

The interaction with an audience also partly happens through a user interface: it should be clear for an audience how they need to enter and move around in a virtual space. What arrows or keys to use on a keyboard, how to handle the controllers of a VR-set, how to interact with other avatars, the performer and/or the virtual world.

For our live virtual performance with virtual interaction, Empty Mind, the user interaction interface is still relatively simple: by creating an extra interactive layer on top of a Twitch livestream, people at home could interact with the virtual world by moving their mouse over the screen. They could also - live - throw 3D emoji into the virtual world and towards the avatar - the alter ego of the live performer.

Empty Mind is an audiovisual live performance that takes place in a virtual environment and is meant to be viewed online. It is inspired by the works and ideas of the American artist Agnes Martin. The work consists of 6 large movements (5 + 1), which can be performed in any order. The spectator decides

⁸ <http://matthewlombard.com/presence-definitions/index.html>

this order and can interfere with the performance through an interactive UI-layer on top of a livestream.

Originally, Empty Mind is a composition by Wim Henderickx for flutes (piccolo, flute, alto flute and bass flute) and live electronics. In each movement there is a strictly composed passage that represents a continuity between the parts and several free passages where the piece has the space and freedom to develop on its own – chosen by the soloist at that moment – creating a discontinuity.

Flutist Ine Vanoeveren performs in a motion capture suit with which she controls the virtual environment.

The next step in the development of this performance will be the conversion into a live performance in Virtual Reality, where performer(s) and audience meet and connect with each other in the virtual environments. This should improve the spatial and social presence, so performers and spectators experience and share the same space and can influence each other.

3. Do you stimulate spectators' active participation? What are the strategies you are experimenting with within different contexts?

There is an enormous potential within digital performances to give responsibility – agency – to an audience. People will have more control over the trajectory and narrative of a digital performance, than they have with traditional performances, where their role is that of a mere spectator, a witness.

Digital artistic performances can learn a lot from multiplayer games - the so-called *massively multiplayer online game* (MMO).

Games are actually audiovisual works in which different disciplines, such as storytelling, visual arts and music, come together. The total immersion of the player in the story and the possibility of interaction and co-creation between creators and audience are key concepts digital performances should include. In a game, the player is not a passive viewer, but is rather involved in the creation process of the story, for example by making choices and taking actions (agency). In this way, games give control and responsibility to their audience and close the gap between consumers and creators of art.

As explained before, **Empty Mind** already explored the principles of agency, by giving the audience the responsibility of adding content to the virtual environment - the 3D emoji. A next step for us, is to develop Empty Mind as an MMO performance in VR, where multiple avatars walk around, interact and choose to alter the environment while engaging with the performer-avatar.

We are curious in researching and developing live virtual experiences, where the boundaries between the physical and virtual fade away and where live and virtual interaction will merge together.

4. Is technology used in your work? If yes, in which ways, both in relation towards the performance space as well as to the audience (even in remote conditions)?

For us, technology is inherent to the artistic experience. Current - and future – technological tools open up a wide range of artistic possibilities, experiences and concepts.

The technology itself often lacks the imagination of breaking out of existing frameworks, which often results in these digital twins. We aim to challenge - almost abuse even - the technology by creating unknown worlds, spaces and experiences that transcend the physical imagination. ‘Technology’ is a wonderful toolset to expand our known boundaries and to create what has not been imagined yet. Why should a virtual performance space of an exhibition hall look like the physical counterpart, condemned to physical laws? Why should an audience behave in a similar way as in a physical concert hall? Why should avatars sit down, shut up and applaud when a virtual performance is over? Why should an audience be reduced to an anonymous spectator behind a screen in a dark room, while they can easily be drawn into the live experience itself?

Technology can be the key to attract new audiences, to create new, hybrid art forms, to rethink and challenge our cultural traditions towards art and performance. But we should always treat technology as an augmentation of the humane and of humanity. Technology can make art more inclusive, more part of society and present-day life. Too often, big tech companies develop technological tools with only efficiency and monetary plans in mind. Artists on the other hand (should!) challenge that same technology to raise awareness and to create social experiences that expand our physically bound life.

5. What does the process of co-creation mean in your idea of performance?

All of our projects arise from a multidisciplinary co-creation process. **Equivalent multidisciplinary co-creation** within the digital arts includes both artistic and technical profiles, as well as technological tools, protocols, and methodologies. This allows us to work towards a unique (e)co-system within the digital arts scene. We include technical profiles in the brainstorm, development and creation process, since they bring their own view to the table. We don’t like the idea of ‘giving tasks’ to programmers - their knowledge and experience is as vital for the artistic development as our own creative perspective. For instance, the design of Empty Mind by the visual artist Max Schweder, influenced the entire construction of the performance.

With regards to digital live performances - in whatever format it will be - we aim to include our audience in a live co-creation situation. The research project ‘Framed’ within the research group Maxlab focuses on live digital drawing, with multiple people working on the same drawing at the same time. There is live

interaction with musicians, with the audience passing by and with other artists. The co-creation here happens on the spot.

In our performance *Empty Mind*, the main part of the co-creation process with programmers and designers happened during the development process, although the audience still has this 'agency aspect' during the live performance. They have authority in choosing the order of the different movements, by placing their mouse on their preferred 3D-object during the menu scene. With the help of a heat map, we can see on the spot which 3D-object is the most popular and which corresponding movement will be played next. The audience is thus part, responsible even, of the musical and visual narrative of the performance.

With another project, *DISSOLUTION*, a project we started with [studio.POC](#) in January and that will run for 3 years in collaboration and co-creation with Corda Campus and Studio Plankton, the live co-creation aspect by the audience will be the complete destruction of the artwork. We research the definition and consequences of digital waste: Our life in the cloud seems less bound by restrictions than the finite life in which we are dependent on our own bodies, living conditions, decisions of others, etc.

But what are the consequences of these virtual excesses? What digital traces do we leave behind? Countless amounts of storage space are taken up by zombie profiles and inactive virtual rooms. The mass of virtual space clutter is almost as incomprehensible as the (un)boundlessness of the universe itself.

We decided to not contribute another deserted virtual room to the virtual cloud once the live performances are over. Instead, we will destroy the room bit by bit, and the audience will have a big responsibility in that process.

6. Co-creation, as an umbrella term, can include experiences in a variable modality, duration and with different audiences (professionals and non-professionals). Which is your approach and why?

Our co-creation process really depends on the project. For *Empty Mind* we worked within quite a large team of artists, programmers, and a professional motion design company. Every person or profile is an important link in the whole creation process, where we strive to enhance the audience's experience as well as the performer's experience as much as possible, from our different perspectives and knowhow.

We like collaborating with people from different sectors - also business and corporate - because we believe in this reciprocal relation between the arts, technology companies and the creative sector. Digital artists have as much an influence on the development of technology as technology is an inspiration source for creative people.

There is a challenge however in making performances digitally accessible. Not only in regard to hardware (mobile phones, desktop, etc...), but also in user

friendliness and user interaction. If we want our audience to become part of the live creation, it should be easy and intuitive for them to interact and engage. Technology companies or professionals do not always have this state of mind: they develop for a certain target audience, which is often very exclusionary. Therefore, a co-creation process between (digital) artists, programmers and corporate professionals will eventually also be beneficial for a commercial digital user as well. The refinement of user interaction is not only important for artistic experience and audience agency, but also as is as important for digital inclusion in our society.

7. Which are future perspectives or goals in the development of your co-creative process?

We will continue refining our current goals: audience agency, multiplayer VR interaction, audience interaction with the virtual surroundings, other avatars and performers, the merging of physical and virtual boundaries and the development of different digital layers within artistic performances.

At the same time, we will keep building bridges between live audiences and virtual audiences, between live performers and - in the future - holographic performers and between the digital arts and businesses.

Bibliography

- Arvidsson, Adam. "The ethical economy of customer coproduction". *Journal of Macromarketing*, 28(4), (2008): 326-338.
doi: 0.1177/0276146708326077
- Bishop, Claire: *Participation*. London: Whitechapel, 2006.
- Brown, Alan S., Rebecca Ratzkin et al. *Making sense of audience engagement: A critical assessment of efforts by nonprofit arts organizations to engage audiences and visitors in deeper and more impactful arts experiences*. San Francisco: The San Francisco Foundation, 2011.
- Bourriaud, Nicolas. *Les presses du réel*, 1998 (French edition). *Relational Aesthetics*. Translated by Simon Pleasance and Fronza Woods. 2002 (English edition).
- Goffman, Erving. "The frame". In *Performance analysis: An introductory coursebook*, eds. C. Counsell & L. Wolf, 24-30. New York: Routledge, 1974.
- Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Translated by Thomas Burger. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1989.
- Slaven, Michael D. "Relational Art and the Appropriation of The Public Sphere". *International Journal of Arts & Sciences*, 5(6), UniversityPublications.net. (2012): 613-618.

Territorios para la igualdad

¿Dónde están las compositoras, directoras y solistas en la programación de las Orquestas sinfónicas españolas? Datos, investigación y propuestas

Pilar Pastor Eixarch

Gestora e investigadora cultural
Exdirectora Observatorio de Cultura
Ayuntamiento de Zaragoza
mppastoreix@gmail.com

Recibido: 09/05/2022/**Aceptado:** 30/05/2022

Resumen. A pesar de los actuales avances en la igualdad de oportunidades para las mujeres en la sociedad, en el sector cultural, especialmente en la música clásica, el proceso es mucho más lento. Seguimos sin escuchar en los conciertos habituales de las orquestas sinfónicas las obras de compositoras, tampoco vemos a las directoras de orquesta dirigiendo y las solistas están mucho menos presentes que los solistas. En el presente artículo se presenta un estudio sobre la presencia de compositoras, directoras, solistas y gestoras en los programas de los conciertos de abono de las orquestas sinfónicas españolas durante la temporada 2018/2019. Los resultados son más bajos de lo esperado por lo que se establecen comparaciones con los obtenidos en otros análisis como el *Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad en el ámbito de la cultura en el marco competencial del Ministerio de Cultura y Deporte* y los publicados por *l'Observatoire de l'égalité dans la culture et la communication*. Finalmente se exponen propuestas de mejora, basadas en las del Informe ministerial y en las desarrolladas desde la *Feuille du route 2018-2022*.

Palabras clave. Compositoras, Directoras de orquestas, Solistas mujeres, Estudio, Análisis, Investigación, Canon, Igualdad de género.

Where are the female composers, conductors and soloists within the programmes of the Spanish Symphony Orchestras? A proposal of some data, research and considerations

Abstract. In spite of the current progress towards the equality of opportunities for women in society, in the field of culture, and particularly in that of classical music, we find a much slower progress. Within the usual concerts performed by symphonic orchestras, the works of female composers are still absent. Neither can still the female orchestra conductors be seen conducting, and the female soloists are also much less present than the male ones. In this article a study is shown on the presence of female composers, conductors, soloists and managers

within the programmes of concerts on subscription by the Spanish symphonic orchestras in the 2018/2019 season. The results are poorer than expected and some comparisons are established with other studies, such as the *Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad en el ámbito de la cultura en el marco competencial del Ministerio de Cultura y Deporte* and those published by *l'Observatoire de l'égalité dans la culture et la communication*. Finally, some improvements are proposed based on the Report by the ministry of culture and on those developed by the *Feuille du route 2018-2022*.

Keywords. Female composers, conductors, soloists, studies, research, canon, gender equality.

1. Introducción

Esa pregunta es la que nos hemos hecho y nos seguimos haciendo muchos de nosotros, sobre todo nosotras, cuando desde la butaca asistimos a un concierto de música clásica, y todavía más cuando leemos los programas de la temporada de conciertos que van a comenzar. Siempre pensando que este año, por fin, ya podamos escuchar sus composiciones, su hábil batuta dirigiendo desde el podio, o escuchar sus magníficas interpretaciones como solistas.

Así, que lo que era una simple observación aislada, se ha convertido, como veremos a continuación, en los resultados del estudio que les presento: *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica? Compositoras. Directoras. Solistas*¹. Y también les adelanto que ni siquiera observamos en él las cifras que existen en otros ámbitos culturales, como el teatro, la creación literaria o el cine. En éste están lejos de cumplirse.

El estudio ha sido realizado por las Asociaciones Clásicas y Modernas para la igualdad de género en la cultura y Mujeres en la Música, con la colaboración de la Fundación de la Sociedad General de Autores y Editores (Sgae) y sus autoras son Pilar Pastor Eixarch, Pilar Parreño Villalba, Marisa Manchado Torres y Soraya Sánchez Albardiaz.

Con anterioridad a él, hace dos años, estas mismas asociaciones contando con la colaboración asimismo de la Fundación Sgae ya realizaron y publicaron un primer estudio² con la misma metodología sobre la temporada 2016/2017, incluyendo en él el análisis de los alumnos titulados superiores en música, en composición y en dirección en los Conservatorios Superiores de Música de España en el curso 2016/2017, pero sin incluir solistas. Este hecho ha posibilitado que se puedan realizar comparaciones entre ambos, exceptuando las variables titulados/as y solistas.

¹ Pilar Pastor Eixarch, Marisa Manchado, Pilar Parreño et al. *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica? Composición. Dirección. Solistas. Temporada 2018/2019* (Madrid: Asociación Clásicas y Modernas, Asociación Mujeres en la Música, Fundación Sgae, 2022).

² Rubén Gutiérrez, Pilar Pastor, Margarita Borja et al., *¿Dónde están las mujeres en la Música Sinfónica? Temporada 2016/2017* (Madrid: As. Clásicas y Modernas. As. Mujeres en la Música y As. Mujeres Creadoras de Música en España con la colaboración de Fundación Sgae, 2019).

En las programaciones del sector cultural el equilibrio de género, tanto en los contenidos como en los profesionales que trabajan en él es fundamental, especialmente en el proceso creativo, dirección artística y gestión, porque en la expresión cultural se concentra el pensamiento, la reflexión, el sentido crítico, el imaginario colectivo, la duda y la crítica, las emociones...pero los datos de estudios realizados hasta la fecha en dicho sector indican que dista mucho de ser igualitario, con sorpresa generalmente para los que creían y decían que había muchas mujeres en él. Parece que existe una disociación entre “lo que parece” y “lo que realmente sucede”, quizá porque se ha naturalizado de tal manera la exclusión de las mujeres que no la percibimos³. Pero lo que estos datos nos indican es que las oportunidades para ellas eran, y siguen siendo, menores, sobre todo en los campos que se menciona: creación, dirección artística y gestión.

Este fue y es el principal motivo por el que se han ido creando distintas asociaciones que trabajaran con este objetivo. Una de las primeras fue la Asociación de Mujeres en la música, en 1989. Posteriormente, con la aprobación de la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, el número de asociaciones creció con el fin de que esta ley se cumpliera. Así comenzó su andadura, entre otras, la asociación Clásicas y Modernas para la igualdad de género en la cultura.

Los objetivos comunes a todas ellas son que el legado cultural de todas las mujeres tenga el lugar que le corresponde en la historia y lograr las mismas oportunidades y derechos que los hombres del sector.

Una de las acciones más importantes que llevan a cabo es la realización de estudios y análisis para conocer en profundidad la situación real de las mujeres en el ámbito de la cultura, obteniendo datos objetivos y reales, sobre los resultados de los programas y proyectos y los cambios que puedan producirse, es decir la incidencia que las políticas de igualdad tienen en este sector.

Las estadísticas nos muestran una y otra vez que, a pesar de que las mujeres son mayoría en las Universidades y centros de formación, siguen existiendo obstáculos que limitan su desarrollo profesional: ellas siguen estando lejos de conseguir las mismas oportunidades y los mismos apoyos en su trayectoria laboral. Las cifras, que son la representación de la realidad, constituyen un termómetro para los escépticos y un estímulo para seguir trabajando.

Para comparar los resultados del estudio se han seleccionado principalmente tres referencias distintas: el recientemente publicado *Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad en el ámbito de la cultura en el marco competencial del Ministerio de Cultura y Deporte* coordinado por Fátima Anllo⁴, que es una investigación sobre la política cultural ejercida por el Ministerio de Cultura en

³ Ana López Navajas y Laura Capsir Maiques, *El papel de las mujeres en la música* (Madrid: Santillana, 2021), 18.

⁴ Fátima Anllo, *Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad en el ámbito de la cultura en el marco competencial del Ministerio de Cultura y Deporte* (Madrid: Mº de educación y Deporte, 2020).

nuestro país. De este informe, he seleccionado los resultados relativos al Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) principalmente. Desde el INAEM se promueve la creación, producción, distribución y exhibición de obras musicales en sus centros artísticos, festivales internacionales, y se conceden las ayudas a entidades públicas, privadas, y profesionales, además de otorgar los premios Nacionales de Composición y Dirección. Todo ello hace que este organismo autónomo y los datos sobre las acciones que realiza tenga una repercusión fundamental en el ámbito de la música clásica en España.

Otra referencia que nos sirve de marco de comparación son los datos que en Francia publica anualmente *l'Observatoire de l'égalité dans la culture et la communication*, con datos que elabora el propio Ministerio u organismos que forman parte directa o indirectamente del mismo o de los que reciben su apoyo. Entre ellos, L'Association Française des Orchestres (AFO). En febrero de 2018 la ministra de cultura en aquella fecha, Françoise Nyssen, presentó el Plan Estratégico del quinquenio, con una herramienta específica que denominaron *La feuille de route Égalité 2018-2022*, consensuada con los agentes sociales, muchos de los cuales forman parte del Comité Ministerial de Igualdad, en ella fijaron unos objetivos concretos con el compromiso de su cumplimiento. La música sinfónica forma parte de los compromisos de esta Hoja de ruta. Evaluar el grado de su cumplimiento es la razón principal por la que el Observatorio publica todos los años un informe⁵.

Y la tercera referencia son los informes que publica anualmente la *plataforma internacional Bachtrack* sobre música clásica. En ella se analizan los datos de los conciertos sinfónicos publicitados en esta web. En 2019 fueron 20.535 conciertos⁶.

2. Metodología del estudio

El objetivo ha sido analizar en una temporada concreta, 2018-2019⁷, la presencia de mujeres como compositoras, directoras y solistas en los conciertos de abono de las orquestas sinfónicas españolas.

Para ello se han analizado las programaciones de los conciertos de abono de cada orquesta. En total han sido estudiadas:

- 23 Orquestas
- 643 Conciertos
- 1890 Obras

⁵ Françoise Nyssen, (febrero 2018), <https://www.culture.gouv.fr/Presse/Archives-Presses/Archives-Discours-2012-2018/Annee-2018/Discours-de-Francoise-Nyssen-prononce-a-l-occasion-du-comite-ministeriel-pour-l-egalite-entre-les-hommes-et-les-femmes-dans-la-culture-et-la-commu>

⁶ Bachtrack, *Música clásica en 2019. El año en estadísticas*, https://bachtrack.com/es_ES/classical-music-statistics-2019

⁷ Se decidió la temporada 2018/2019 porque en la siguiente temporada 2019/2020, que es la que inicialmente se había propuesto, comenzó la pandemia antes de concluir dicha temporada y con ello la cancelación de conciertos.

- 305 Compositores/as
- 154 Directores/as
- 215 Solistas instrumentales

Los programas de los conciertos de abono se solicitaron a cada una de las orquestas junto a una presentación del estudio y de la metodología que se iba a seguir. También se recogieron de la red y otras fuentes de datos los que no nos fueron enviados, así como otras variables relacionadas: gestión técnica de las orquestas y año de nacimiento de las/los solistas.

En relación a las variables:

- La variable *obras* incluye el repertorio total, teniendo en cuenta las posibles repeticiones de una misma obra en los diferentes conciertos.
- Las variables *compositores/as* y *solistas* incluyen el número total de éstos programados, sin tener en cuenta las repeticiones.
- El apartado *dirección* se distribuye en dos apartados: el número de conciertos dirigidos por cada uno de los directores y el total de directores/as en la temporada.
- La variable solistas hace referencia de forma exclusiva a *Solistas instrumentales*.

Tras la recogida de datos se enviaron a cada orquesta sus propios datos, con el fin de contrastar la información y evitar datos erróneos.

Hipótesis	La presencia de mujeres resulta minoritaria en el proceso de creación y dirección de la música sinfónica, así como en los conciertos de solistas.
Objetivo del estudio	Analizar en una temporada concreta, 2018-2019, datos reales que confirmen o no esta hipótesis de partida.
Población	Conciertos de la temporada 2018/2019 (septiembre de 2018 a julio de 2019) interpretados por las orquestas sinfónicas españolas.
Muestra:	Conciertos de abono de cada orquesta, excluyendo los de ciclos específicos (familiares, infantiles, colegios, empresas...), de cámara y de género lírico.

Los resultados se presentan en la publicación de forma general y por orquesta.

Además de los resultados, se incluye la comparación de los mismos con los del estudio que se realizó sobre la temporada 2016/2017, excepto en el caso de conciertos con solistas ya que, en el mencionado estudio, como se ha indicado, no se incluyeron los/las solistas.

3. Resultados generales

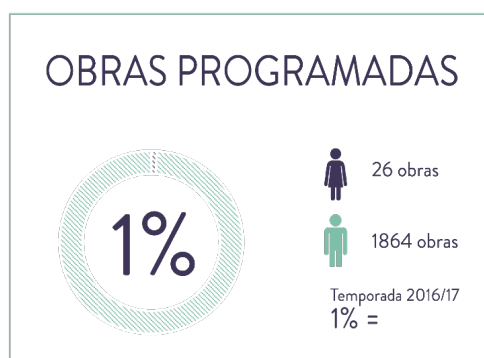
3.1. Compositoras

Las obras programadas de compositoras han sido sólo el 1% de todas las obras que se han interpretado en toda la temporada en los conciertos de abono. En números absolutos fueron 26 obras de ellas y 1864 obras de ellos.

Estas cifras son bajas, más de lo esperado. Las más inferiores sobre presencia de mujeres en todo el ámbito cultural.

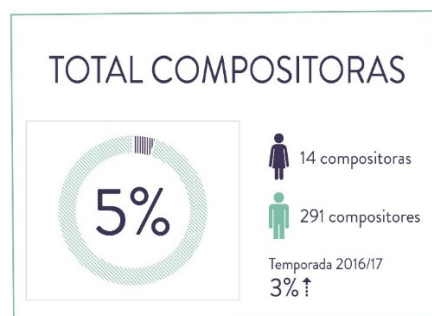
Con respecto a la temporada 2016/2017, la relación de obras de compositoras fue la misma, 1%. No ha habido ninguna variación.

Se ha analizado también si esta relación se modifica en el caso de obras de compositores/as ya fallecidos o de obras de compositores/as vivos en los años de estudio, y los resultados indican que cuando son obras de compositores/as vivos la relación de mujeres es algo mayor, un 7%. En el caso de los fallecidos/as la relación es de un 1%. En ambos casos se ha producido un ligero aumento con respecto a la temporada 2016/2017, que fue un 4% de obras de compositoras vivas y un 0,3% de obras de compositoras fallecidas.



Hasta ahora hemos hablado de obras, pero también nos interesa conocer los datos sobre la presencia de las *compositoras* totales programadas, sin tener en cuenta la posible repetición de sus obras. Esta relación es un 5%: 14 compositoras y 291 compositores. Lo que significa que ellas, además de ser menos, sus obras también se programan menos veces⁸ que las de ellos.

⁸ Media por persona.



En este caso la relación aumentó en comparación con la de la temporada 2016/2017 que fue un 3%.

Las compositoras vivas fueron un 7% en relación a los compositores vivos: 8 mujeres y 99 hombres, y las fallecidas un 3% en relación a los compositores fallecidos: 6 mujeres y 192 hombres. La relación de las compositoras vivas no varió con respecto a la temporada 2016/2017, que también fue un 7%, sin embargo, mejoró la de compositoras fallecidas, que fue un 1%.

Otro dato que interesa es la relación de españolas y extranjeras: de las 14 compositoras, sólo 3 eran españolas

En los resultados del *Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad en el ámbito de la cultura en el marco competencial del Ministerio de Cultura y Deporte* coordinado por Fátima Anllo al que me he referido con anterioridad, observaron que:

- Entre 2000 y 2018 se estrenaron 1.432 obras musicales en los centros artísticos del INAEM y festivales consorciados, que fueron el 87% de compositores y el 13% de compositoras. Si en lugar de obras seleccionamos personas, de un total de 675 compositores/as: el 90% (598) son compositores y el 11% (77) son compositoras⁹. En las obras estrenadas sólo en el año 2018, las de compositoras fueron un 9%

Como vemos en este caso la relación de obras de mujeres y de las propias compositoras es mayor, quizá porque se trata de obras de estreno, pero sigue con cifras fajas, alrededor de un 10%. En el caso de obras estrenadas en el Teatro Real y Teatro de la Zarzuela entre 2000-2018, señalan que sólo fueron de compositoras el 2% de las mismas¹⁰

En Francia, el análisis que publicó *l'Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication 2021* dependiente del Ministère de

⁹ Anllo, *Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad*, 281.

¹⁰ Anllo, *Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad*, 303.

la Culture sobre la programación en 2019 de 10 festivales emblemáticos de música clásica, con 649 conciertos, hubo un 8% de compositoras¹¹. Por otro lado, en el estudio que realizó la *Association Française des orchestres (AFO)* sobre la programación de conciertos de música sinfónica durante la temporada 2018/2019, la relación de *obras de compositoras fue el 2%*¹².

Resultados ambos próximos a los obtenidos en nuestro estudio.

Según la plataforma *Bachtrack*, que en 2018 registró 19.938 conciertos¹³, en las 2.891 *obras orquestales contemporáneas* interpretadas en 2018, el 13% fueron compuestas por mujeres, frente al 87% que lo fueron por compositores, observando importantes diferencias entre países: desde un 5%, cifra de Alemania y Francia a un 37%, cifra de Suecia. En EE. UU. Y Reino Unido las cifras son del 16% y el 17% respectivamente (hace la observación de que al parecer la cifra de EEUU mejoró por una advertencia del crítico Alex Ross a la Orquesta de Filadelfia para que incluyera obras de compositoras mujeres en su programación y ésta lo hizo). En España fue un 10%.

Entre estas compositoras contemporáneas más programadas ocupa el primer lugar Kaija Saariaho, puesto 190, seguida de Sofía Gubaidulina en el 198, Judith Weir en el 200 y Cecilia McDowall y Anna Clyne, ambas en el 216.

En nuestro estudio la cifra de Compositoras vivas fue un 7% respecto al total de compositores vivos, Aunque no es exacta la comparación, ya que en *Bachtrack* lo que analizan son *obras contemporáneas y todos los conciertos*, no sólo los de abono, vemos que los datos se aproximan.

En relación a las mujeres compositoras del pasado, esta plataforma no publica datos concretos para el año 2018, pero manifiesta que van aumentando las obras de ellas en la programación. La primera en cuanto a más obras interpretadas es Lili Boulanger en el puesto 85, seguida de Clara Schumann en el 94, Fanny Mendelssohn en el 159 y Barbara Strozzi en el 184, el resto ocupa puestos más alejados en la lista. El informe ofrece también un listado sobre compositoras del pasado y actuales que se empiezan a escuchar en los auditorios, la encabeza Louise Farrenc (1804-1875), seguida de Galina Ustvolskaya (1919-2006), Ethel Smyth (1858-1944), Anna Porvaldsdóttir (1977), Caroline Shaw (1982) y 25 más. La compositora Sally Beamish, entrevistada por dicha plataforma manifestó al respecto:

Creo que es muy importante encontrar mujeres compositoras del pasado. Cuando era una niña conocía a Clara Schumann y decidí que sería mi santa patrona, por decirlo de alguna manera, porque era la única mujer de la que había oído hablar que escribió música. La falta de modelos

¹¹ Ministère de la Culture, *Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication 2021* (Paris: Ministère de la Culture Département des études, de la prospective et des statistiques, 2021), 42.

¹² Association Française des Orchestres (AFO), *La représentation des femmes au sein de la programmation des orchestres enquête 2020*, <https://france-orchestres.com/wp-content/uploads/2021/05/communiqué-8-mars-1.pdf>

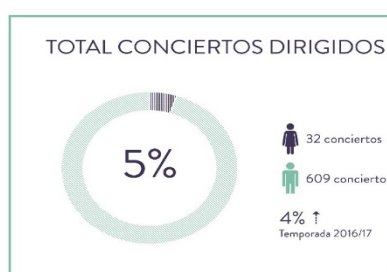
¹³ *Bachtrack*, *La Música clásica en 2018. El año en estadísticas*, <https://bachtrack.com/files/96742-96742-ES-Classical-Music-Statistics-2018.pdf>

contribuye a que las chicas sientan que no es algo que podrían hacer, así que tenemos que trabajar muy, muy duro para cambiar esa percepción, no solo por el mundo en general, sino para que las mujeres crean en sí mismas.¹⁴

En el *informe respecto al año 2019* en el que se analizaron 20.535 conciertos, no se incluye la relación de obras de compositoras programadas, sólo se señala que hubo 13 compositoras entre los primeros 50 compositores/as *contemporáneos*. La primera es Cecilia McDowall (puesto 19), seguida de Jennifer Higdon (puesto 21) y Sofía Gubaidulina (puesto 22)¹⁵.

3.2. Directoras

El número de *conciertos dirigidos por mujeres* ha sido sólo un 5%. Con respecto a la temporada 2016/2017, el número de conciertos dirigidos aumentó un punto (4%).



En este resultado es necesario tener en cuenta que en el total de orquestas sinfónicas españolas, durante el periodo de estudio, 2018/2019, sólo había una Directora de orquesta titular, Virginia Martínez, de la Orquesta Sinfónica de la región de Murcia

El número total de *directoras* fue ligeramente mayor, un 8%, lo que demuestra que ellas también repiten menos¹⁶ en la dirección de conciertos. En números absolutos fueron 13 directoras frente a 141 directores.

¹⁴ Bachtrack, *La Música clásica en 2018. El año en estadísticas*, https://bachtrack.com/es_ES/classical-music-statistics-2018

¹⁵ Bachtrack: *Música clásica en 2019. El año en estadísticas*, <https://bachtrack.com/files/158145-Estadisticas%20de%20la%20musica%20clasica%202019.pdf>

¹⁶ Media por persona.



Con relación a la temporada 2016/2017, el número total de directoras aumentó tres puntos, del 5% al 8%. Proporcionalmente, se amplía más el abanico de directoras y menos el número de los conciertos que dirigen.

No obstante, al igual que se observa en compositoras, hablamos de cantidades muy bajas. No llegan ni al 10%. Aunque algunas cifras han aumentado ligeramente, dicho aumento ha sido débil, menor también de lo esperado, y no parece en ningún caso un cambio claro de tendencia. En otros ámbitos culturales, la presencia de mujeres en creación y dirección artística, se sitúa en torno al 20%-25%, llegando en determinados perfiles profesionales hasta el 30%.

Con respecto a la nacionalidad, la mayoría, 9, son extranjeras y 4 son españolas.

El *informe del Ministerio de Cultura* al que hemos hecho referencia en el apartado anterior, indica un 5% las mujeres al frente de la dirección de orquesta en los estrenos de obras (1.432) musicales que hubo en los centros artísticos del INAEM y festivales consorciados entre 2000 y 2018: 150 directores y 8 directoras. Y ellas únicamente han dirigido el 2,4% de las obras programadas. Además, dice el informe, todas las directoras eran extranjeras, excepto una directora española que asumió la dirección de dos obras del programa educativo. Los datos del informe sobre la dirección musical de obras estrenadas en el Teatro Real y Teatro de la Zarzuela entre 2000-2018 señalan una cifra del 1% en el T. Real y un 3% en el T. de la Zarzuela¹⁷.

Las cifras son algo más bajas que las hallados en nuestro estudio, pero repito, no llegan al 10%.

En Francia, el informe publicado por *L'Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication* dependiente del Ministère de la Culture en base a la programación de 10 festivales emblemáticos de música clásica en 2019, citado con anterioridad, en 649 conciertos hubo un 6% de directoras de orquesta¹⁸. Por otro lado, en el estudio que realizó la *Association Française des orchestres (AFO)* sobre la programación de conciertos de música sinfónica, citado también con anterioridad, la relación de directoras en los

¹⁷ Anllo, *Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad*, 277.

¹⁸ Ministère de la Culture, *Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication 2021* (Paris: Ministère de la Culture Département des études, de la prospective et des statistiques, 2021), 42.

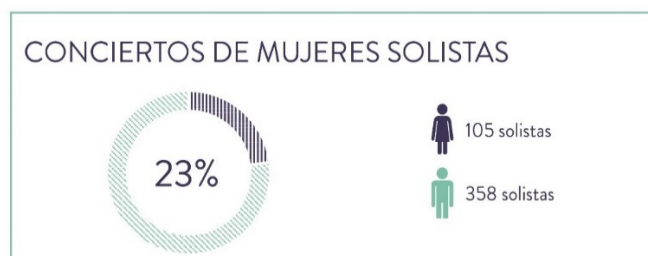
conciertos sinfónicos fue un 4%¹⁹. Y según la *Feuille du route 2022*, ninguna de las 13 formaciones orquestales homologadas está dirigida por una mujer²⁰.

Según la plataforma *Bachtrack*, en 2018²¹ hubo tres directoras de orquesta entre los 50 directores que más conciertos dirigieron. Fueron JoAnn Falletta en (puesto 19 con 54 conciertos), Marin Alsop (puesto 39 con 42 conciertos), y Mirga Gražinytė-Tyla (puesto 44 con 39 conciertos). Esta última entró ese año en el grupo de los 50 directores con mayor número de conciertos dirigidos. En las listas de los 100, el puesto 80 lo ocupa Karina Canellakis (27 conciertos), ganadora del premio al talento revelación del Critics Circle, y por último Susanna Mälkki en el puesto 86 con 26 conciertos. En total 5 mujeres en los 100 primeros puestos.

En 2019²², el informe indica que 6 directoras ocuparon uno de los 50 puestos con mayor número de conciertos dirigidos: JoAnn Falletta y Susanna Mälkki (puesto 21), Mirga Gražinytė-Tyla (puesto 25), Marin Alsop (puesto 28), Nathalie Stutzmann (puesto 37) y Elim Chan puesto (43). Entre los 100 se incluye a Karina Canellakis (puesto 66) y Simone Young (puesto 82). Como dice el informe el número de mujeres, aunque lentamente, sigue una progresión ascendente, ya que en 2013, en la lista de los 100 directores más ocupados el número de mujeres sólo era una.

3.3 Solistas

Los conciertos de mujeres solistas han sido un 23%, y el total de mujeres solistas fue un 28%. Como ocurría en los apartados de composición y dirección, también las mujeres solistas repiten un menor número de conciertos en relación a los solistas varones, que son un 77% y un 72%, respectivamente.



¹⁹ Association Française des Orchestres (AFO), *La représentation des femmes au sein de la programmation des orchestres enquête 2020*, <https://france-orchestres.com/wp-content/uploads/2021/05/communiqué-8-mars-1.pdf>

²⁰ Ministère de la Culture, *Feuille du route 2022* (París: 2021), 29- 30.

²¹ Bachtrack, *La música clásica en 2018. El año en estadísticas*, <https://bachtrack.com/files/96742-96742-ES-Classical-Music-Statistics-2018.pdf>

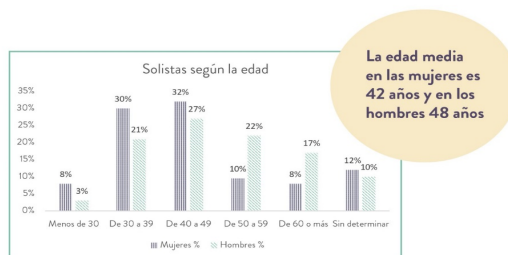
²² Bachtrack, *La música clásica en 2019. El año en estadísticas*, <https://bachtrack.com/files/158145-Estadisticas%20de%20la%20musica%20clasica%202019.pdf>



No obstante, estas cifras, 23% y 28%, aún lejos de la igualdad, son similares a las de otros ámbitos culturales en relación a la presencia de mujeres creadoras y/o gestoras.

El análisis específico de solistas en los conciertos de la programación no se ha incluyó en la temporada 2016/2017 por lo que no se pueden comparar los resultados con los de dicha temporada

Un dato que consideramos analizar fue la edad de los/las solistas, bajo la hipótesis de que ellas fueran más jóvenes. Y efectivamente, las mujeres son más jóvenes: la edad media es 42 años en ellas y 48 en ellos, pero esta diferencia de edad se percibe mejor en la distribución por grupos de edad en la que los datos reflejan que solo el 18% de ellas son mayores de 50 años, mientras que en ellos esta relación es el doble, un 39%.

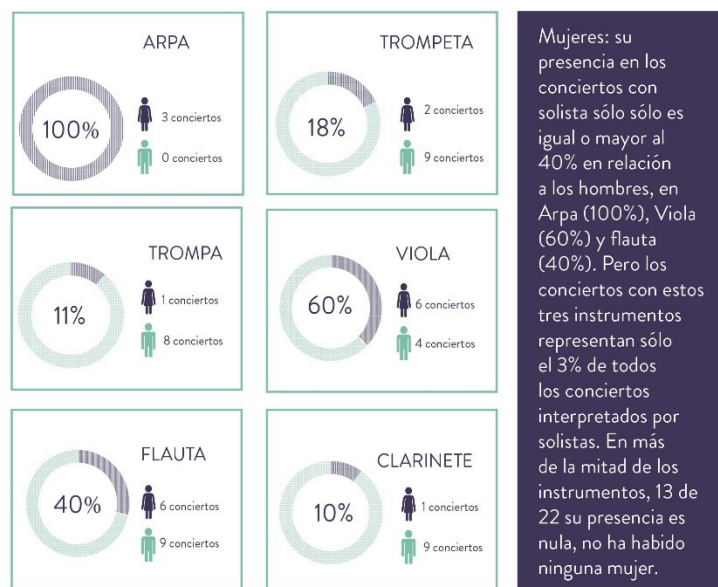


En cuanto a los instrumentos, de los veintidós instrumentos que han constituido los distintos conciertos de solistas, en trece los varones son el 100%, y en el resto son mayoría, excepto en Arpa y viola, que son mayoría ellas, 100% y 60% respectivamente, y en flauta, que ellas son un 40%, cifra que podría considerarse igualitaria. Pero la suma de conciertos de ellas con estos tres instrumentos representa sólo el 3% de todos los conciertos de solistas.

CONCIERTOS POR INSTRUMENTOS



CONCIERTOS INTERPRETADOS POR MUJERES SOLISTAS DEL RESTO DE INSTRUMENTOS



Para realizar comparaciones, continuamos con las referencias anteriores. El *informe del Ministerio de cultura español*, sobre solistas sólo presenta datos de la programación de la *Orquesta Nacional de España (OCNE)* entre los años 2000 y 2018, por lo que la comparación la haré más adelante en el apartado de resultados por orquestas.

Sin embargo, se pueden comparar estos resultados con los del reciente estudio realizado por la *Asociación de Mujeres en la Música* analizando las plantillas de las orquestas sinfónicas españolas durante la temporada 2019-2020, en el que las

solistas instrumentales fueron el 23%²³. Como vemos, el mismo resultado del estudio que presento.

En cuanto a la diferenciación de instrumentos por género es una variable que se ha analizado en diversos estudios encontrando resultados similares. Las razones apuntan principalmente a estereotipos del pasado que todavía continúan vigentes tanto en la diferente elección de instrumento según el género (y consecuentemente la oferta posterior) como en las decisiones de los/las responsables de programación.

En el estudio al que me he referido de la *Asociación Mujeres en la Música* la relación de intérpretes mujeres en las plantillas de las orquestas sinfónicas españolas encuentran que es el 33%, oscilando entre el 25% (Filarmónica de Málaga y Simfónica del Vallés) y el 43% (Real Filharmonía de Galicia). En cuanto a instrumentos observan también una clara división por género, perdurando como se dice en la introducción, lo que Arístides Quintiliano ya publicara en su *Peri Musikes*²⁴ hace más de veinte siglos y que según parece, dicen, sus palabras calaron profundamente: más del 40% en Arpa (100%), violines (49%), flauta (49%), viola (44%), violonchelo (44%). En el resto la relación es muy baja, excepto óboe (29%)²⁵.

La Filarmónica de Viena no aceptó mujeres en su plantilla hasta 1997, actualmente, en 2022, cuenta con 19 mujeres entre sus 138 instrumentistas (14%), y una violinista forma parte de sus tres concertinos²⁶.

En Francia, según el informe, anteriormente citado, publicado por *l'Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication 2021*, dependiente del Ministère de la Culture en base a la programación de 10 festivales emblemáticos de música clásica en 2019, con 649 conciertos, hubo un 32% de solistas mujeres²⁷. Por otro lado, en el estudio que realizó la *Association Française des orchestres (AFO)* sobre la programación de conciertos de música sinfónica durante la temporada 2018/2019, las solistas en dichos conciertos fueron un 28%²⁸.

²³ Mujeres en la Música, *Igualdad y orquestas sinfónicas* (Valencia: 2021), <https://www.mujeresenlamusica.es/wp-content/uploads/2021/05/Estudio-AMM.-Igualdad-y-Orquestas-Sinfo%CC%81nicas.pdf> p. 7

²⁴ Mujeres en la Música, *Igualdad y orquestas sinfónicas*, 4. Quintiliano atribuía a lo femenino los sonidos suaves y dulces y a lo masculino los más ásperos. Distinguía entre instrumentos masculinos y femeninos. Por poner algún ejemplo, la salpinga, instrumento de viento similar a la trompeta, la consideraba masculina por su fuerza en contraposición al femenino aulós gimiente y trenódico o la lira, masculina por su gravedad y aspereza frente a la Sambyké de carácter femenino por carecer de nobleza y conducir a la languidez.

²⁵ Mujeres en la Música, *Igualdad y orquestas sinfónicas*, 7.

²⁶ Wiener Philharmoniker, <https://www.wienerphilharmoniker.at/en/orchester-mitglieder>

²⁷ Ministère de la Culture, *Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication 2021* (Paris: Ministère de la Culture Département des études, de la prospective et des statistiques, 2021), 42.

²⁸ Association Française des Orchestres (AFO), *La représentation des femmes au sein de la programmation des orchestres enquête 2020*, <https://france-orchestres.com/wp-content/uploads/2021/05/communiqu-8-mars-1.pdf>

Estos resultados se sitúan próximos a los obtenidos en nuestro estudio: en el primero citado es un poco más elevado y en el segundo es la misma relación.

3.4 Gestoras/Directoras Técnicas

Otra cuestión importante fue analizar quién está al cargo de la gestión técnica de las orquestas, sea como gerente, dirección técnica o cargo similar. Para ello se seleccionó en cada orquesta a la persona con el nivel más alto en dicha jerarquía. Se tomó como fecha el final de la temporada, conscientes de que precisamente ello originaba un mayor número de mujeres ya que algunos de esos nombramientos se habían producido en esas fechas. Otros nombramientos eran también recientes. Al no existir prácticamente espacio temporal suficiente entre los nombramientos y el inicio de la temporada, no se ha analizado si existe relación entre mujeres en puestos de decisión y su presencia en puestos de creación y dirección artística.

Los resultados fueron que la relación de Gestoras/directoras técnicas de orquestas sinfónicas españolas era un 22%, 5 orquestas:

- O. de Córdoba
- O. S. del Principado de Asturias
- O.S. de Pamplona
- Orquesta y coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM)
- Real. Filharmonía de Galicia.

En relación a los puestos directivos, en el *Informe del Ministerio* los resultados referidos al que denomina *poder ejecutivo*, incluyendo en él a altos cargos y cargos de libre disposición hasta la categoría de subdirecciones, para el sector de la música y danza, la relación de mujeres fue un 26%²⁹, como vemos algo superior al hallado por nuestro estudio, pero muy poco.

En el análisis realizado por la *Asociación Mujeres en la Música*, sobre las plantillas de intérpretes en las orquestas sinfónicas españolas, la proporción de mujeres en cargos de responsabilidad en 2019 fue un 23%³⁰. En este caso es prácticamente igual.

En Francia, según la *Feuille de Route 2022* del Ministère de la Culture:

...Entre 2017 y 2019, más del 42% de los nombramientos para puestos de dirección ejecutivos y no ejecutivos de las *instituciones públicas creativas* fueron mujeres. El Ministerio de Cultura realiza un seguimiento preciso del lugar que ocupan las mujeres en las programaciones y en los equipos

²⁹ Anllo, *Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad*, 72.

³⁰ Mujeres en la Música, *Igualdad y orquestas sinfónicas*, 7.

de estos establecimientos, en particular mediante indicadores que figuran en los contratos de objetivos y de resultados.³¹

Estas cifras en Francia duplican las de nuestro País, si bien son puestos que incluyen otros ámbitos creativos del sector cultural además del de la música.

4. Resultados por orquestas

En el análisis por orquestas, los resultados indican que, aunque como decíamos, las cifras son bajas, se observan diferencias entre ellas: en unas parece que existe más interés por programar a compositoras, directoras y solistas mujeres, mientras que en otras el interés es menor, y en algunas no se observa ningún interés.

Analizamos en este resumen los resultados por orquesta para las variables *Compositoras en las obras programada*, *Conciertos dirigidos por directoras* y *Conciertos de mujeres solistas*.

4.1 Compositoras en las obras programadas

Diez orquestas presentan una relación más alta de obras programadas de compositoras que la media, 1%:

- O. S. de Barcelona y Nacional de Cataluña (5%)
- O. S. Illes Balears (5%)
- O. Real Filharmonía de Galicia (4%)
- O.S. del Principado de Asturias (4%)
- O. Extremadura (3%)
- O. de Valencia (2%)
- O.F. de Gran Canaria (2%)
- O.S. de Galicia (2%)
- O. y Coro de la Comunidad de Madrid (2%)
- R. O.S. de Sevilla (2%)

Trece orquestas no han programado ninguna obra de compositora. Entre ellas, por el volumen de conciertos, destacan:

- Orquesta y Coros Nacionales de España (OCNE): 0% (181 obras programadas)
- O. y Coro de RTVE: 0% (71 obras programadas)
- O. S. de Euskadi: 0% (177 obras programadas)

Comparación con la Temporada 2016/2017:

³¹ Ministère de la Culture, *Feuille du route 2022* (Paris: 2021), 32.

- Ocho orquestas han incrementado la programación de obras de compositoras. Las que más lo han hecho:
 - O. S. de Barcelona y Nacional de Cataluña: del 1% al 5%
 - O.S. de Extremadura: del 0% al 3%
 - O. Real Filharmonía de Galicia: del 1% al 4%
- Cuatro las han disminuido. La que más lo ha hecho:
 - O.S. del Principado de Asturias (del 7% al 4%)
- Once permanecen igual: 0%.

En el *Informe del Ministerio de Cultura*, se analizan durante el periodo 2000-2018 por un lado las obras estrenadas por la Orquesta y Coro Nacionales de España, OCNE y por otro su programación. Las obras de compositoras estrenadas por la OCNE entre los años 2000 y 2018 fue un 6%, seis obras de tres compositoras en diecinueve años. Como cita dicho informe:

La Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE) es el principal conjunto sinfónico-coral del Estado español y tiene como funciones principales 'la difusión y promoción de la música española y de las nuevas creaciones de autores españoles' mediante sus conciertos en España y por el extranjero y grabaciones y retransmisiones³². Es preocupante que la primera orquesta española preste tan poca atención a la hora de recoger la aportación de las mujeres al acervo musical español. Sorprende pensar que la OCNE no haya encontrado merecedoras de estreno más que seis obras de tres compositoras a lo largo de diecinueve años. Este comportamiento entra en contradicción con la política de reconocimientos del Ministerio, que ha concedido premios nacionales de composición a varias compositoras en los últimos años y de las cuales la Orquesta Nacional de España no ha interpretado ni encargado todavía ninguna obra.³³

En cuanto a las obras programadas los datos son más alarmantes, ya que entre 2000 y 2018 sólo un 0,8% de las obras programadas fueron de autoría femenina, y la relación de compositoras fue 1,2% durante todo el periodo diez compositoras, y entre 2015 y 2018 ninguna de las obras programadas por la OCNE fue de autoría femenina³⁴.

Estos datos son compatibles con los resultados del estudio que presento.

4.2 Directoras en los conciertos

Ocho orquestas superan la media de conciertos dirigidos por mujeres (5%)

³² España, Real Decreto 1245/2002, de 29 de noviembre, por el que se aprueba el Reglamento de Organización y Funcionamiento de la Orquesta Nacional de España, Boletín Oficial del Estado, núm. 296, de 11/12/2002.

³³ Anllo, *Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad*, 280.

³⁴ Anllo, *Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad*, 282.

- O.S. de la Región de Murcia (64%)³⁵
- O.S. del Vallés (14%)
- O. S. de Tenerife (11%)
- O. S. de la Ciudad de Granada (11%)
- O. S. de Euskadi (10%)
- O.S. del Principado de Asturias (7%)
- R. O. S. de Sevilla (7%)
- Bilbao O. S. (6%)

Una orquesta se ha mantenido en la media

- O.S. de Barcelona y Nacional de Cataluña (5%)

Tres orquestas programan menos directoras que la media

- O. de Valencia (4%)
- O. y Coro Nacionales de España (4%)
- O. R. Filharmonía de Galicia (4%)

Once no han programado a ninguna directora

- O. de Extremadura (0%)
- O. de Córdoba (0%)
- O. de Gran Canaria (0%)
- O. de Málaga (0%)
- O.S. y Coro de RTVE española (0%)
- O. de Illes Balears (0%)
- O. S. De Castilla y León (0%)
- O.S. de Galicia (0%)

³⁵ La Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia es la única que tiene como directora titular a una mujer: Virginia Martínez.

- O.S. de Madrid (0%)
- O. S. de Navarra (0%)
- O. y Coro de la Comunidad de Madrid (0%)

Comparación con la temporada 2016/2017:

- Ocho orquestas han incrementado y de forma importante la dirección de conciertos por mujeres en su programación. Las que más lo han hecho:
 - O.S. del Vallés (del 0% al 14%)
 - O. S. de Tenerife (del 0% al 11%)
 - O. S. de Euskadi (del 0% al 10%)
 - O. Ciudad de Granada (del 5% al 11%)

En dos ha disminuido:

- Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (del 6% al 0%)
- O. F. de Gran Canaria (del 10% al 0%).
- Trece orquestas no han variado su relación (algunas de ellas 0%).

El Informe del Ministerio indica que en la OCNE el año 2018 hubo un 5,5% de obras dirigidas por directoras de orquestas, 3 de 54.³⁶ Como vemos el resultado es ligeramente superior al nuestro para esta orquesta, 4%.

4.3 Conciertos de mujeres solistas

En seis Orquestas ha habido una relación de mujeres solistas igual o mayor al 40%:

- Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (67%)
- R. O.S. de Sevilla (46%)
- O. de Valencia (43%)
- O.S. Islas Baleares (40%)
- O. filarmónica de Málaga (40%)
- O. de Córdoba (40%).

Otras seis orquestas presentan cifras superiores a la media, 23%:

- Bilbao O. S. (25%)
- O. Ciudad de Granada (33%)

³⁶ Anllo, *Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad*, 284.

- O.S. de Galicia (32%)
- O. S. de Castilla y León (29%)
- Orquesta y Coros Nacionales de España (28%)
- O. S. de Tenerife (27%).

Once orquestas están por debajo de la media, destacando con un 0%:

- O. S. de Extremadura (0% en 20 conciertos)
- O. S. de Euskadi (0% en 35 conciertos)
- O.S. de la Región de Murcia (0% en 8 conciertos)

El informe del *Ministerio de cultura español*, en relación a la programación de solistas en la OCNE entre los años 2000 y 2018 los solistas instrumentales hombres fueron de media el 80%. Los datos, se indica, fueron muy irregulares a lo largo de los años, empezando por el año 2000 en que no hubo mujeres solistas, pero en los años 2015 y 2018 hubo paridad entre solistas hombres y solistas mujeres. Como dice la autora, *la tendencia global muestra una evolución positiva, aunque no hay un patrón de progreso estable y constante*.³⁷

5. Reflexiones en torno a los resultados

Si hacemos un corte histórico bien seleccionado, que tenga parámetros claros, siempre vamos a encontrar en el pasado un 10%,15%, 20% de mujeres admitidas en el mundo de la alta cultura a título de excepción. Pero van a ser admitidas porque lo que el sistema nunca ha dicho de sí mismo es que es injusto, y ningún sistema haría de sí mismo semejante afirmación. Si todo el talento femenino, aún en épocas sumamente oscuras, hubiera sido rechazado por el mero hecho de ser femenino, la injusticia sería demasiado patente, luego siempre ha habido un pequeño canal para el talento femenino, excepto en culturas tan sumamente misóginas que no lo admitieran de ninguna manera

Amelia Valcárcel
*Misoginia y Canon*³⁸

Estos datos a la fuerza nos tienen que hacer reflexionar, apelar a nuestros valores éticos y democráticos para que se incluyan en las programaciones de las orquestas nacionales de nuestro país las obras que han compuesto las mujeres a través de los siglos y las que siguen componiendo actualmente, porque han sido y son valiosas, y porque no hay razón para no hacerlo.

Lo que nos dicen los resultados es que los historiadores de la música, los responsables de elaborar los planes de estudios de los conservatorios y hasta los libros de música de los colegios e institutos se olvidan de las compositoras. Los

³⁷ Anllo, *Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad*, 288.

³⁸ Amelia Valcárcel, "Misoginia y Canon", en *La construcción de la ciudadanía griega, sus personajes divinos y humanos. Creadoras escénicas en el festival de Mérida, Dossier nº 1* (Mérida: Instituto de la Mujer de Extremadura y Asociación Clásicas y Modernas, 2018), 31- 32.

directores de orquesta tampoco las buscan. Ni están incluidas en el canon. Hasta se llegó a pensar que no existieron, pero afortunadamente desde los años setenta, la irrupción de las mujeres, de forma masiva, en las universidades y centros de formación, y su incorporación al mundo laboral en perfiles tradicionalmente desempeñados por hombres ha hecho que recuperemos ese legado, que estaba ahí, pero no se conocía, o era poco conocido y menos, interpretado y difundido.

A lo largo de la historia ha habido mujeres compositoras con obras relevantes, que gozaron de fama y notoriedad en su momento, desde Hildegarda de Bingen en el siglo XII³⁹, a Raquel García-Tomás, último Premio Nacional de Música 2020, modalidad de Composición.

La mayoría tuvieron que sortear grandes obstáculos para que la música que componían fuera interpretada y considerada. Releyendo las biografías de estas grandes compositoras sorprende que varias de ellas fueran muy reconocidas en su época por sus propios compañeros, por la crítica o el público, a pesar de los límites impuestos por su condición de mujer, y sorprende principalmente por el olvido que su obra, tan aclamada entonces, ha sufrido después. Entre estas se puede citar a Rebecca Clarke, cuya Sonata para viola y piano desconcertó, en 1919, al jurado de un premio de composición. La calidad de la composición hizo pensar que se trataba, en realidad, de una obra firmada con seudónimo por un hombre⁴⁰, a Ruth Crawford-Seeger (1901-1953) que en 1930 ganó la Beca del Guggenheim para viajar a Europa (fue la primera mujer en conseguirla), Elisabeth Maconchy (Broxbourne, (1907- 1994), que en 1933 obtuvo un gran éxito con Oboe Quintet y Cuarteto n^o1 obras para música de cámara o Grazyna Bacewicz (Varsovia, 1909- 1969), con numerosas obras premiadas., o Lili Boulanger, la primera mujer que ganó el Premio de Roma en 1913, entre otras muchas.

A pesar de las dificultades ya conocidas de acceder a la formación y consecuente profesionalidad, no pocas las desafiaron y consiguieron trascender, unas en vida y otras una vez fallecidas, pero también, como manifiesta, la inclusión de las obras de las mujeres en la Historia, dentro de una situación general de olvido, ha sufrido altibajos, por ello podemos encontrar información de obras relevantes de mujeres del siglo XIV en textos históricos del siglo XIX y olvidadas en textos históricos del siglo XX⁴¹.

Por otro lado, Amelia Die Goyanes, en el texto que firma junto a la compositora Marisa Manchado y Pao Tanarro señala: las dos actividades musicales de mayor rango social en los siglos XIX y XX han sido la composición y la dirección de orquesta. El trabajo del compositor estaba unido al del intérprete hasta prácticamente el siglo XIX. Ha sido en la época de preponderancia del compositor

³⁹ Aunque nació en 1098, su obra es ya del siglo XII.

⁴⁰ Anna Beer, *Armonías y suaves cantos. Las mujeres olvidadas de la música clásica* (Barcelona: Acantilado, 2021), 10.

⁴¹ Pilar Ramos, “Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres”, *Brocar*, 37 (2013): 211-212.

sobre el intérprete, de separación de funciones en pro de una de ellas, cuando la mayoría de mujeres han dejado de tener acceso a esta función⁴².

En cualquier caso, como dice Pilar Ramos: hasta fechas muy recientes, las mujeres occidentales no contaban con modelos de compositoras. Fueron invisibles en los libros de historia de la música, en las enciclopedias, en las salas de conciertos y hasta en las tiendas de discos⁴³.

Hoy nadie puede decir que no hay obras de compositoras, sólo es necesario que se interpreten, que se incluyan en la programación de la orquesta, que conozcamos sus biografías, que formen parte de la discografía y sean un referente tb para las jóvenes y niñas de hoy. Ellas han estado tan ligadas a la música como ellos, y su producción resulta tan significativa, continuada e interesante que no se puede entender la historia de la música sin sus sonidos⁴⁴... No existe una cultura ni una historia sin mujeres. Cuando el relato histórico no las contempla, sencillamente carece de rigor, es incorrecto⁴⁵.

Desde hace muchos años el Centro de Documentación de Fundación SGAE mantiene un catálogo de compositoras españolas con sus obras, algunas de ellas esperando a ser estudiadas, interpretadas y reconocidas. También el Centro de Documentación del INAEM, cuenta con cientos de obras de más de doscientas autoras españolas. Todo ello está favoreciendo que la recuperación siga un camino ascendente.

Como dice la filósofa Amelia Valcárcel:

*Dime un lo más de lo más... Si no lo encuentras, ilumina bien los rincones. Siempre hay una mujer que ha sido arrinconada. ...*⁴⁶

Por otro lado, tampoco se puede afirmar que no hay mujeres con la formación y titulación requerida. En el estudio que se realizó sobre la temporada 2016/2017⁴⁷, se analizaron también, como ya hice referencia, según el sexo, el número de alumnos de los conservatorios superiores de música en España que finalizaron sus estudios y adquirieron la titulación superior de música, en la especialidad de Composición. El resultado del mismo es que el 29% de alumnos que finalizaron sus estudios como titulados superiores en composición en el curso 2016/2017 fueron mujeres. Esta cifra es más alta de la que cabría esperar dados los

⁴² Amelia Die Goyanes, "Mujeres en la música", en Marisa Manchado Torres, *Música y Mujeres. Género y poder* (Madrid: Horas y horas, 1998), 216.

⁴³ Pilar Ramos, *Feminismo y música. Introducción crítica* (Madrid: Narcea, 2018), 58.

⁴⁴ Ana López Navajas y Laura Capsir, *El papel de las mujeres en la música* (Madrid: Santillana, 2021), 9.

⁴⁵ Ana Lopez Navajas, en *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica? Composición. Dirección. Solistas. Temporada 2018/2019*, Pilar Pastor Eixarch, et al. (Madrid: Asociación Clásicas y Modernas, Asociación Mujeres en la Música, Fundación Sgae, 2022), 6.

⁴⁶ Amelia Valcárcel, en *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica? Composición. Dirección. Solistas. Temporada 2018/2019*, Pilar Pastor Eixarch, Marisa Manchado, Pilar Parreño et al. (Madrid: Asociación Clásicas y Modernas, Asociación Mujeres en la Música, Fundación Sgae, 2022), 6.

⁴⁷ Rubén Gutiérrez, Pilar Pastor, Margarita Borja, et al, *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica? Temporada 2016-2017* (Madrid: As. Clásicas y Modernas. As. Mujeres en la Música y As. Mujeres Creadoras de Música en España, Fundación Sgae, 2019).

resultados de las programaciones de conciertos, y habría que preguntarse si no sería más alto con unas mejores expectativas profesionales, que como hemos visto son casi testimoniales en el caso de las mujeres.

Y en ello, en el desarrollo profesional posterior juegan un importante papel las *subvenciones y ayudas económicas*. En el Informe del Ministerio al que he hecho alusión en la primera parte, otro asunto que se estudió es el de las *ayudas directas que ha concedido el INAEM a la creación y composición de música contemporánea*: entre 2005 y 2018 se concedieron 155 ayudas: 127 a compositores (82%) y 28 a compositoras (18%). El promedio de la cuantía por compositor/a fue de 17.564€ en el caso de ellos y de 12.737€ en el caso de ellas, es decir, menos ayudas y menor cuantía. Como se dice en el informe *los resultados hablan por sí solos, es la brecha de género en lo que ayudas a la composición se refiere*: Cada compositora ha recibido un 24% menos de ayudas con relación al promedio global y un 28% menos con respecto a la cantidad media recibida por los compositores. También señala que estas ayudas a la creación y composición contemporánea durante los años 2005 a 2007 no se concedieron a ninguna mujer, las mujeres comenzaron a percibir las a partir de 2008. Sin lugar a dudas, dice el informe, esto guarda relación con la aprobación de la Ley de Igualdad en 2007, pero también refleja el impacto positivo de la presencia de una compositora de música contemporánea al frente de la Subdirección General de Música y Danza entre 2007 y 2008. En relación a las ayudas directas a compositores/as mayores de 60 años, continúa el informe, se dieron 12 ayudas con una cuantía de 40.000€ cada una, y sólo se concedieron a hombres. No se concedió ninguna ayuda a compositoras. En las convocadas para compositores/as con edades entre 30 y 59 años, sólo el 17% se concedieron a mujeres⁴⁸.

Otro aspecto a mencionar en el desarrollo profesional es la otorgación de premios. Se reconoce la labor de la persona premiada y además son referencias, modelos a seguir, en el caso de las mujeres, suelen ser tan poco frecuentes que podemos afirmar que un premio a una mujer abre ventanas al resto. En nuestro país, el Premio Nacional de Composición hasta 2021 sólo se ha otorgado a un 10% de mujeres, 4 mujeres en 41 años. En el de Interpretación la relación es más alta, pero lejos también de ser igualitario: un 27% a ellas, entre las que hay varias sopranos.

El Premio de Composición AEOS-Fundación BBVA, que se otorga desde el año 2000, en sus diez ediciones sólo ha sido concedido a una mujer.

El Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria que se concede desde 1996 para premiar la trayectoria creativa de compositores vivos por su contribución al enriquecimiento de la vida musical de la comunidad iberoamericana a lo largo de su trayectoria profesional no se ha otorgado nunca a una compositora en sus dieciocho ediciones. Con motivo de la entrega del premio en la edición diecisiete, Pilar Parreño escribió:

⁴⁸ Anllo, *Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad*, 291-292, 294.

Si las mujeres no estamos reconocidas, no somos visibles. Nuestro trabajo pierde valor, no recibe la aprobación de la sociedad. Si como sociedad no somos capaces de reconocer, de premiar el trabajo de nuestras compositoras, estamos relegándolas al ostracismo y siendo cómplices en la desigualdad entre hombres y mujeres que afortunadamente está haciéndose cada vez más visible y con ello más susceptible de ser combatida.⁴⁹

Como vemos, tanto en las ayudas como en los reconocimientos, las mujeres están en franca minoría, lo que va limitando su desarrollo profesional

Otro obstáculo y no pequeño es el problema que muchas veces supone para las creadoras el ver que encasillan sus obras con la etiqueta “de mujeres” etiqueta que conlleva el matiz de que se trata de algo con menor valor, sea literatura, pintura, o música. De menor valor, claro, comparándolo con el que se le atribuye el valor universal, el de las creaciones de los varones. Es decir, considerar que las creaciones de las mujeres son sólo para mujeres y las de los hombres son para ambos sexos. Relacionado con lo anterior, se tiende además a programar esas obras con la etiqueta “de mujeres” de forma aislada y sólo en Días “especiales” como alrededor del Día Internacional de la Mujer, y olvidarla el resto del año, o programar un concierto con música de compositoras exclusivamente. Obviamente, las obras de las compositoras deben formar parte de la programación habitual durante toda la temporada, y en conciertos con obras de ambos sexos.

Anna Beer, en una de las entrevistas para la difusión de su reciente obra *Armonías y suaves cantos. Las mujeres olvidadas de la música clásica*, sobre ocho compositoras, decía que no recordaba haber escuchado o tocado una obra compuesta por una mujer, que ese silencio le hizo pensar, y fruto de ello escribir el libro. Continúa señalando:

No es habitual verlas en las programaciones ni siquiera hoy en día, Siguen sin estar ahí y era todavía peor cuando empecé a escribir el libro hace cinco años. Para mí, que siendo una niña tocaba el clarinete, el piano y la flauta dulce y hasta compuse algunas cosas, fue chocante no encontrar apenas libros sobre mujeres compositoras.

...Me sorprende su música [de las compositoras]. Uno interioriza aquello que le dice el mundo que le rodea. Y en mi caso era que no había mujeres compositoras o que, si existieron, no debían de ser buenas porque si no las conoceríamos. Gracias a esta investigación, de repente empecé a escuchar magníficas obras y todavía hoy sigo haciéndolo.

[Comparando los obstáculos de las compositoras en el pasado y actualmente]... El sistema no ha cambiado, porque el pensamiento no ha evolucionado...La música no tiene sexo. No puedes saber si es hombre o mujer escuchando una pieza clásica igual que tampoco adivinas si un intérprete es hombre o mujer cuando solo le escuchas, sin verle, como ocurre en las pruebas para una orquesta.... el libro ha hecho posible mi

⁴⁹ Pilar Parreño, *El Tomás Luis de Victoria, un premio "masculino"*, <https://www.mujeresenlamusica.es/premio-tomas-luis-de-victoria-masculino/>

sueño: trabajar con músicos y rescatar otras obras escritas por mujeres. Siento como si hubiera descubierto un nuevo continente, aunque no todo es de mi gusto. Pero acabo de descubrir los cuartetos de cuerda de Maddalena Siamen, una italiana del siglo XVIII que se adelantó a Haydn, considerado el padre de este tipo de cuartetos.⁵⁰

El crítico musical Pablo L. Rodríguez también tiene palabras elogiosas sobre las compositoras incluidas en el libro de Anne Beer:

....Redactaron obras francamente fabulosas que todo melómano debería conocer..... alguien podría pasar por melómano bien informado sin haber escuchado una sola nota musical escrita por una mujer. Lo siento por ellos, pues no saben lo que se pierden.⁵¹

Hasta ahora he mencionado a las compositoras, en relación a las directoras de orquesta los obstáculos para ellas siguen siendo manifiestos, Clara Wieck en el siglo XIX ya dirigió algún concierto aunque al final, como expresa en su diario, la autoestima fue haciendo mella, María Rodrigo lo hacía a principios del siglo XX, y además de forma reconocida, y hace cien años crearon las llamadas “Orquestas de señoritas” para, entre otras razones, poder dedicarse profesionalmente a ello, era la única salida a la que podían aspirar si querían dirigir. Aunque no existen muchos referentes históricos, todas ellas tienen una historia de superación detrás: Antonia Brico, Elena Romero, María Rodrigo, Veronica Dudarova, directora de la Orquesta Sinfónica Estatal de Moscú en 1947 y continuó dirigiendo durante sesenta años, Frieda Belinfante, Nadia Boulanger primera mujer que dirigió un concierto para la Royal Philharmonic Society de Londres (1937), la Orquesta Sinfónica de Boston (1938) y la Orquesta Filarmónica de Nueva York (1939) y muchas otras.



María Rodrigo dirigiendo un concierto

⁵⁰ Marta Cercera, “Entrevista a Anne Beer”, *El Periódico de Aragón*, 13 de junio de 2019.

⁵¹ Pablo L. Rodríguez, “Entrevista a Anne Beer”, *El País* (Babelia) el 17 de abril de 2019, https://elpais.com/cultura/2019/04/17/babelia/1555518324_464946.html

En el estudio sobre la temporada 2016/2017 al que he hecho referencia con anterioridad, el 24% de los alumnos del curso 2016/2017 que finalizaron sus estudios como titulados superiores en Dirección en los conservatorios superiores de música en España fueron mujeres, relación ésta muy alejada de la que veíamos en el marco laboral posterior: sólo un 5% de mujeres han dirigido conciertos sinfónicos en nuestro estudio, el 95% los han dirigido los varones. La expectativa de empleo según el género está clara y es probable que la relación de mujeres que se decantasen por la dirección de orquesta aumentaría si las expectativas para ellas fueran mejores, es decir que tuvieran las mismas oportunidades que sus compañeros de especialidad de dirigir conciertos, pero no es así, y no es cuestión de talento y capacidad porque ambos han adquirido la misma titulación que les acredita.

La imagen de la dirección de una Orquesta Sinfónica en el escenario ha sido utilizada de forma recurrente como un símbolo de dirección eficaz (empresas, formación...), ya que una sola persona dirige a un grupo con diferentes instrumentos y actitudes y logra que a través de su batuta toquen una música perfectamente armónica. Y ese es el atributo de “poder” que se asocia con un hombre, cuesta todavía hoy que el símbolo de poder se vincule a una mujer, aunque sea una magnífica gestora o, como es el caso, directora de orquesta.

Con respecto a los obstáculos que encuentran las mujeres creadoras, directoras y solistas en su desarrollo profesional en el campo de la música, el estudio que ha realizado el Ministerio ha puesto de manifiesto un resultado interesante. Distribuye a los solistas que han participado en la OCNE en dos categorías, solistas de libre elección y solistas de elección obligada con respecto al sexo:

Como era de esperar, los roles solistas en los que el género es de libre elección (solistas instrumentales en su mayoría) han sido encargados mayoritariamente a hombres: 80%, mientras que las interpretaciones de solistas cuya elección está vinculada al género (solistas vocales de registro femenino o masculino) han sido asumidas mayoritariamente por mujeres: 53%. ...La realidad evidencia que el problema de ausencia de las mujeres en el campo musical no se debe a razones de capacidad... También es una demostración clara de que tampoco estriba en que las mujeres se autoexcluyen o retiran del sistema debido a la dificultad de la profesión.... La formación de cualquier cantante mujer para llegar a ocupar posiciones solistas es tan exigente como la de los hombres. Las condiciones de vida que ha de asumir una soprano solista, por poner un ejemplo, son tanto o más duras que las de un tenor o barítono. Y, sin embargo, los datos muestran que, a pesar de la dificultad, las mujeres están ahí por decisión propia en igual número y capacidad que los hombres...

Así pues, la conclusión es evidente: cuando las mujeres tienen acceso a una formación de excelencia en condiciones de igualdad, el sistema facilita su participación y las incorpora y promueve en todos los niveles de la carrera profesional –sin barreras ni sesgos de género–, llegan a ocupar los puestos más altos. El factor clave que hace que la participación de voces solistas de registro femenino sea tan alta es que *su intervención es necesaria*..... Ningún otro dato de los presentados hasta ahora en el ámbito musical pone de manifiesto que la discriminación estructural e indeleble que sufren las mujeres en la música está construida socialmente

y no guarda relación con la capacidad, ni con la ausencia de ambición, ni con el rechazo de las mujeres al poder, por citar los principales argumentos que se utilizan para explicarla.⁵²

Pero sobre todas las razones de por qué se sigue excluyendo de forma tan importante a las mujeres compositoras, directoras y solistas, sobresale sin duda el asunto de no pertenecer al “canon”. Si nadie recordaba a una compositora brillante no es porque no las hubiera, como está demostrando la historiografía en las últimas décadas, sino justamente, porque no forman parte del canon⁵³. Pero ¿quién establece el canon? ¿Cómo se accede a él?, Según Marcia Citron, *los cánones no son intelectualmente puros, sino que representan distintos intereses, el menor de los cuales no es el comercial*⁵⁴.

En un reciente artículo de Fátima Anllo sobre *legitimación artística*, define claramente lo que sucede:

Cuando hablamos de la cultura y las artes, el máximo poder es el poder de legitimación artística. Precisamente porque en él radica el poder real, es abrumadoramente masculino. Resistente y refractario a la igualdad, es el bastión más inexpugnable para las mujeres.... este poder es el que elabora las narrativas y construye las lógicas a través de las que organizamos, interpretamos e imaginamos los campos artísticos y la propia idea de cultura; el que fija los cursos de acción que marca la vida de creadores, instituciones y profesionales de la cultura.... Ellos establecen el canon y han conseguido reducir la producción artística de las mujeres a la “mirada femenina”. De ellos deriva la idea de calidad y excelencia que orienta la acción (in)cuestionable de la mayor parte de las instituciones culturales y a las que se apela para justificar todas sus decisiones. Sus relatos son asumidos por la sociedad en su conjunto, incluidas las mujeres, y su poder legitimador es tal que solo a su lado existe un futuro posible. Su juicio otorga, en definitiva, reconocimiento, valor y precio. Sus principales integrantes son las personas al frente de las direcciones artísticas de instituciones y entidades culturales públicas y privadas. Programan, eligen y compran obras, seleccionan intérpretes, editan, impulsan nuevas producciones, forman parte de jurados... A mayor reconocimiento y renombre de la institución, mayor poder de legitimación. Y viceversa. También el mundo académico relacionado con los campos artísticos y quienes ejercen la crítica o programan en medios de comunicación forman parte de los grupos con mayor poder de legitimación cultural.⁵⁵

Impulsar y lograr la igualdad de oportunidades para las mujeres es consolidar una sociedad más justa y en la música sinfónica, por su carga simbólica y su penetración social, resulta imprescindible.

⁵² Anllo, *Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad*, 288, 289.

⁵³ Ramos, *Feminismo y música*, 65.

⁵⁴ Marcia Citron, citada por Pilar Ramos, en *Feminismo y música. Introducción crítica* (Madrid: Narcea, 2017), 67.

⁵⁵ Fátima Anllo, “Muro decisivo del poder de legitimación artística frente a las políticas de acción positiva, Periferia Internacional”, *Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, nº 22 (2021): 68, 70-71, ISSN: 1577-1172.

6. Conclusiones y propuestas

6.1. Conclusiones

La primera y más importante es que hay un cambio pendiente en la actualidad que se precisa con urgencia: la inclusión de las compositoras y las directoras de orquesta en la programación de las Orquestas Sinfónicas Españolas. No hay excusas para que se mantenga una presencia tan baja. Son cuantiosas las obras compuestas por mujeres que merecen ser interpretadas para que lleguen al público, y muchas las directoras de orquesta que deben tener las mismas oportunidades que sus colegas varones, con los que comparten talento y experiencia.

Lo mismo se puede afirmar en relación a los conciertos con solista, aún se está lejos de la equidad necesaria, aunque en este caso la presencia es mayor. Las intérpretes femeninas deben tener las mismas oportunidades que los varones. Por todos es conocido el hecho de que, si la selección de las plantillas en las orquestas se hace con *audiciones a ciegas*, tiene consecuencias positivas para todos, porque entonces sí se eligen a los y las mejores profesionales. La puesta en marcha de esta forma de selección acabó con años de exclusión de las mujeres en las orquestas, y provocó el incremento de mujeres en las plantillas de las orquestas. Si la selección de las obras y la dirección orquestal pudieran hacerse también desconociendo el sexo, la igualdad de oportunidades sería una realidad.

La presencia tan desequilibrada de hombres y mujeres compositoras, directoras de orquesta y solistas incumple asimismo el artículo 26 de la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres⁵⁶: La igualdad en el ámbito de la creación y producción artística e intelectual.... Y punto c) promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública.

Por último, en base a los resultados obtenidos en el análisis por orquesta, cabe deducir que el cambio es posible: hay diferencias, algunas importantes, entre ellas. Se observan orquestas predispuestas, propensas a incluir mujeres en su programación y otras que no lo son, por lo menos de momento.

En el apartado anterior he expuesto algunas de las razones que nos han llevado a esta exclusión tan prolongada en el tiempo. Esto no sólo ocurre en nuestro país, en Francia, como hemos visto en las comparaciones realizadas los datos son sólo algo más elevados, excepto en puestos de dirección que son claramente más altos. Recientemente, enero de 2021, el ministro de Cultura y el Director del Centro Nacional de la Música (CNM) afirmaron que en su país las mujeres continúan subrepresentadas en las programaciones de los festivales y en numerosas profesiones pertenecientes a la rama musical⁵⁷ por lo que habría que continuar desarrollando acciones positivas.

⁵⁶ España, Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, Boletín Oficial del Estado, Ministerio de la Presidencia, Madrid, 2007.

⁵⁷ Ministère de la Culture, *Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication 2021* (Paris: Ministère de la Culture Département des études, de la prospective et des statistiques, 2021).

La diferencia con nuestro país es que en Francia el Ministerio inició los estudios para conocer la situación de las mujeres en relación a la igualdad de género en la cultura en el año 2006, y al comprobar los resultados empezó a elaborar planes de acción que corrigieran las desigualdades observadas, planes que se evalúan anualmente desde el observatorio de igualdad de género en la cultura creado con esa finalidad y, aunque lentamente, ya se han empezado a ver resultados positivos.

6.2. Propuestas de mejora

Elfrida Andrée, tras graduarse como organista solicitó, un permiso especial del gobierno para optar a un puesto como organista, pero su solicitud fue rechazada por el arzobispo. Era 1861, tenía 20 años y ante este rechazo, ella y su padre lograron con esfuerzo, a través de los diputados, un cambio en la ley que permitió a las mujeres ejercer de forma fija como organistas. En 1866 logró el puesto de organista de la catedral de Gotemburgo, siendo la primera mujer organista de Catedral en Europa.

La legislación es necesaria, pero por sí sola no modifica actitudes y comportamientos asociados, mantenidos largamente. Como dijo Nyssen, en 2018, entonces ministra de Cultura en Francia:

... [En igualdad de género]...hemos hecho la mitad de lo esencial. Hicimos la igualdad en el derecho, debemos cumplir la igualdad en los actos: estereotipos, discriminaciones y mentalidades subterráneas. Es necesaria la revolución de las conciencias, y en ello la cultura es un instrumento decisivo.⁵⁸

Un ejemplo de cómo las personas podemos lograr cambios es el de la inclusión de mujeres en la Filarmónica de Viena. Mantenía un rechazo explícito a incorporar mujeres en su plantilla y ello ocasionó tantas protestas dentro y fuera de Austria, que hizo que admitiera en el año 1997 a la primera mujer desde su fundación en 1852: Aanna Lelkes. Aunque siempre había habido mujeres arpistas, estas nunca habían sido miembros titulares⁵⁹.

Las propuestas para que las mujeres profesionales estén más presentes en la música clásica y avanzar en la igualdad de oportunidades para ellas, en mi opinión giran en torno a varios ejes: investigación de sus obras y su legado, incluyendo las biografías, incorporación en los planes de estudios de los conservatorios, difusión de las composiciones en los medios de comunicación y redes, inclusión en el canon, medidas de acción positiva y financiación para desarrollarlas, y finalmente sistematizar procesos de evaluación que permitan conocer la eficacia de las mismas.

⁵⁸ Françoise Nyssen, febrero de 2018, <https://www.culture.gouv.fr/Presse/Archives-Presses/Archives-Discours-2012-2018/Annee-2018/Discours-de-Francoise-Nyssen-prononce-a-l-occasion-du-comite-ministeriel-pour-l-egalite-entre-les-hommes-et-les-femmes-dans-la-culture-et-la-commu>

⁵⁹ Ramos, *Feminismo y música*, 77.

Expongo a continuación algunas propuestas concretas, unas parten del informe del Ministerio, si bien, como se indica en el propio informe, no son propuestas del Ministerio sino del equipo que ha realizado dicho informe, por lo que no existe compromiso por su parte para su cumplimiento. En cualquier caso, no se han llevado aún a la práctica. Las otras parten de la *Feuille de route Égalité 2018-2022* y ya han sido desarrolladas en la práctica, aunque no todas llevan el tiempo suficiente para evaluar su eficacia.

En España, una de las acciones del Ministerio de Cultura ha sido la creación en marzo de 2019 del *Observatorio de Igualdad de Género en el ámbito de la Cultura*, cuyo objetivo es el impulso de la presencia de las mujeres y de la igualdad de oportunidades en todas las manifestaciones culturales, y en puestos de responsabilidad competencia del Ministerio de Cultura y Deporte⁶⁰. Las asociaciones que han realizado este estudio forman parte de él desde su inicio, como también el mismo estudio. Desde el Observatorio se ha realizado el *informe del Ministerio de Cultura* cuyos resultados en el ámbito de la música son los que hemos estado haciendo referencia en el texto. Este informe fue publicado en 2020, es el primero que se realiza en nuestro País, y también propone, como decía, acciones y recomendaciones para equilibrar la igualdad de oportunidades. Señalo algunas de ellas:

a) Poner en marcha *acciones pedagógicas* que faciliten no solo la comprensión, sino la interiorización de la importancia e implicaciones de la aplicación de la Ley de Igualdad en el ámbito de la cultura y la creación artística.

b) *Perfeccionar y sistematizar la captación de datos e indicadores* que permitan monitorizar en tiempo real la actividad desarrollada en el ámbito cultural, ajustando las metodologías a los objetivos de igualdad de oportunidades para las mujeres en el ámbito cultural.

c) *Incorporar el parámetro género en los registros* de tipo documental, administrativo y de procesos de las actividades corrientes de las organizaciones y entidades culturales para poder cumplir con el requerimiento que establece el artículo 20 de la Ley de Igualdad. Actualmente no está incluida esta variable.

d) *Registrar de forma sistemática la programación y actividades* de los centros artísticos y culturales en formatos tratables y desagregados por géneros en los diversos perfiles profesionales y contenidos temáticos. La existencia de bases de datos bien estructuradas ayuda a la rendición de cuentas, la transparencia y la investigación.

e) *Poner en marcha de forma decidida acciones positivas* que obliguen a un reparto equitativo del poder cultural y del derecho de las mujeres a crear. Consciente la autora del informe de lo polémica que pueda parecer esta propuesta, aclara:

Se interpreta que la introducción de medidas de acción positiva entraría en colisión con la libertad artística de las personas que asumen la

⁶⁰ <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/mc/espacio-de-igualdad/observatorio-igualdad-genero-cultura/informes.html>

dirección artística de los centros y espacios públicos de creación y exhibición cultural. Es esta una creencia derivada de la falsa idea de que la única y auténtica creación artística es aquella que tiene lugar sin limitaciones. Apreciación errónea que no tiene en cuenta que la intervención pública en el marco de la Constitución española ha de tener lugar siempre dentro de las restricciones que impone el cumplimiento de los principios de igualdad y derecho al libre desarrollo de la personalidad de todas las personas que conforman la ciudadanía española. Es obligación imperativa del Estado actuar sobre la realidad de forma tal que, estableciendo las medidas y condiciones necesarias, se levanten las barreras que impiden que dichos principios se hagan efectivos.

f) En las acciones positivas que se estableciesen y en los procedimientos para su desarrollo se debería *incluir datos objetivos* que indiquen cuáles son las razones por las que se realizan y qué obstáculos importantes y estructurales justifican dichas medidas,

g) *Introducir nuevos requisitos en las convocatorias para la elección de personas que ocupen las direcciones artísticas de centros y equipamientos culturales* dependientes o adscritos al Ministerio de Cultura⁶¹.

En Francia, a la legislación ya aprobada y publicada sobre igualdad, el Ministerio de Cultura incorporó la creación de una herramienta específica, el primer paso de una política de largo alcance, a perfeccionar y desarrollar: La *feuille de route Égalité 2018-2022* adoptada por el Comité Ministerial de Igualdad en febrero de 2018 y validado por el Comité interministerial para la Igualdad de género de 8 de marzo de 2018. Durante este tiempo, las acciones derivadas de la *Feuille de route Égalité 2018-2022* que se han puesto en marcha y/o han sido apoyadas directa o indirectamente por el *Ministère de la Culture*, en el ámbito de la música clásica principalmente son, según la publicación del año 2022:

a) Entre 2017 y 2019, más del 42% de los nombramientos para puestos de dirección ejecutivos y no ejecutivos de las instituciones públicas creativas fueron mujeres. El Ministerio de Cultura realiza un seguimiento preciso del lugar que ocupan las mujeres en las programaciones y en los equipos de estos establecimientos, en particular mediante indicadores que figuran en los contratos de objetivos y de resultados.

b) La Ley de transformación de la función pública de 2019 impone una alternancia cada cuatro años entre hombres y mujeres en la *Presidencia de los jurados de concurso y de los comités de selección*; está prevista cada dos años en los jurados y comités del Ministerio de Cultura. Los establecimientos y servicios del Ministerio de Cultura se esfuerzan por feminizar sistemáticamente los términos empleados en todos los formularios, expedientes de solicitud de ayuda, guías y cartas. En las hojas de trabajo y las ofertas de empleo, es una obligación legal⁶²

⁶¹ Anllo, *Informe sobre la aplicación*, 364-367.

⁶² Ministère de Culture, *Feuille de Route 2022* (París, 2021), 32.

c) Apoyo al *Festival Présence compositrices*, que desde 2011 presenta obras de compositoras de todos los tiempos y nacionalidades. El festival acompaña a las artistas, animándolas a participar en programas inéditos y ayudándoles a diseñar o a procurarse las partituras, pero también al público, presentándole obras inusuales.

d) Apoyo a la creación y mantenimiento de la *Base de datos en línea Demander à Claire*, cuyo nombre hace referencia a Clara Schumann. La creó en el año 2020 la asociación *Présence compositrices*, que organiza el *Festival Présence compositrices*. Tiene como objetivo difundir las obras y los perfiles de las compositoras más allá del festival de la región de Toulouse. Actualmente tienen registradas más de 16.000 obras y 1.565 compositoras⁶³.

e) Elaboración en 2021 de un *Directorio en línea de mujeres profesionales de la cultura francesa o que ejercen en Francia*, con el fin de valorizar su recorrido y facilitar su visibilidad. Inspirado en iniciativas de Expertas y de AWARE (Archives of Women Rehears).

f) Desde 2020, apoyo para la celebración del *Concours International de Cheffes d'Orchestres La Maestra*, organizado por la *Philharmonie de Paris*, bajo la tutela del Ministère de la Culture, y le *Paris Mozart Orchestra*. La segunda edición ha tenido lugar en marzo de este mismo año 2022. El concurso está abierto a mujeres directoras profesionales de todo el mundo, sin límite de edad. Selecciona candidatas del más alto nivel, siguiendo un proceso de selección cuidadosamente gestionado y otorga varios premios económicos, compromisos profesionales, y un amplio apoyo. Según los organizadores, la 1ª edición del *Concours International de Cheffes d'Orchestres La Maestra*, que se celebró en París en septiembre de 2020, obtuvo un éxito excepcional entre las directoras de orquesta de todo el mundo: 220 candidaturas, 51 nacionalidades, una gran variedad de trayectorias, un nivel artístico excepcional... *los talentos femeninos de la dirección de orquesta están ahí... con La Maestra, aspiramos a darles la visibilidad y el apoyo que merecen*⁶⁴.

g) Creación de los llamados *Le Fonds Kassia, pour une juste place des femmes dans le monde de la musique*⁶⁵, lanzados en 2020 por la *Philharmonie de Paris*, bajo la tutela del Ministerio de Cultura. Estos fondos reúnen a una comunidad de mecenas y socios/as sensibles a la paridad en la música. Su finalidad es apoyar cada temporada proyectos de la Filarmónica de París que encarnan este objetivo. El Fondo permitirá a la Filarmónica fomentar la creación de compositoras (encargos de obras); revalorizar el lugar de las mujeres en la historia de la música (ciclos de conferencias); y programar a directoras, compositoras y solistas⁶⁶.

⁶³ *Présence Compositrices. Ressources&compositrices. Que demander à Clara.*

<https://www.presencecompositrices.com/recherche-oeuvre>

⁶⁴ La Maestra, Concours et Académie de Cheffes D'orchestre. *Concours La Maestra*, <https://lamaestra-paris.com/>. Traducción de la autora.

⁶⁵ Philharmonie de Paris, *Fonds Kassia*.

https://deneb.philharmoniedeparis.fr/uploads/documents/60a615ec3941e_BulletindedonKassia.pdf

⁶⁶ Ministère de la Culture, *Feuille de route Égalité 2020-2022* (Paris, 2021), 41.

h) *Sistematizar la evaluación anual* sobre la proporción de mujeres en las programaciones culturales con la creación de un indicador compuesto que mida la progresión de la igualdad entre mujeres y hombres, tanto en las instituciones dependientes directamente del Ministerio como en las que tutela el programa. Este indicador permitirá medir los avances en materia de apoyo a la creación, a la programación y a la difusión.

i) Fijación de *objetivos cuantificados*. Los ejes elegidos para hacer progresar la igualdad entre las mujeres y los hombres de manera decisiva durante el quinquenio 2018-2022 se anunciaron a la vez que la presentación de la *Feuille de Route 2018- 2022* en el Comité Ministerial de Igualdad del 7 de febrero de 2018 y se validaron en el Comité Interministerial Igualdad Mujeres-Hombres presididos por el Primer Ministro el 8 de marzo de 2018⁶⁷, adquiriendo el Ministerio el compromiso de establecer las medidas necesarias para su cumplimiento. Los avances que se vayan realizando en el cumplimiento de estos ejes, es lo que principalmente medirá el indicador que se menciona en el punto anterior. Como indica el texto de la propia *Feuille de route égalité 2018-2022*:

Esta hoja de ruta prevé, entre otros objetivos el imponer, en cuanto a los nombramientos en instituciones del ámbito de la creación, una meta nacional para aumentar la proporción de mujeres en un 10% por año para las categorías en las que actualmente representan menos del 25% de gerentes, y 5% anual para las categorías en las que representan entre un 25% a 40% de los líderes actuales. Los mismos objetivos de progreso cuantitativo se aplican en la programación. Esto como dice el propio Comité representa un gran desafío para ofrecer no sólo un reconocimiento justo a los artistas de hoy de todas las generaciones, sino también para animar las vocaciones del mañana.⁶⁸

Como hemos visto en el apartado a) de estos resultados, la relación en nombramientos de puestos directivos en 2018-2019 ya ha sido igualitaria.

A este respecto es interesante recordar las palabras del discurso de presentación en febrero de 2018, de la entonces ministra de cultura, François Nyssen, quien manifestó que frente a la realidad de las cifras tan bajas de mujeres en los puestos de creación y decisión del ámbito de la cultura que existían en esa fecha, había tres actitudes posibles:

Pensar que las cosas son así porque están destinadas a ser así. [Esto] se llama fatalismo, [la segunda] considerar que, sin duda, tomará tiempo, pero que los talentos hablarán, y la situación se equilibrará, esto se llama pasividad....y una tercera actitud es pensar que no podemos esperar más. Que a veces hacen falta reglas para acelerar la revolución de las conciencias, que a su vez conducirá a una revolución de los

⁶⁷https://www.gouvernement.fr/upload/media/default/0001/01/2018_03_dp_comite_interm_inisteriel_egalite_-_08.03.2018.pdf

⁶⁸ Ministère de la Culture, *Observatoire de l'égalité entre les femmes et les hommes dans la culture et la communication* (Paris: Ministère de la Culture. Département des études de la prospective et des statistiques, 2019), 17. Traducción de la autora.

comportamientos. Se llama voluntarismo. Este es el camino que quiero tomar. Asumo el uso de las cuotas de progreso, de las metas numéricas.

Y considero que el sector cultural debe mostrar el camino...El sector cultural tiene un deber de vanguardia... Debe dar ejemplo.... Es responsabilidad de nuestra generación...de todos los responsables políticos, empleadores, programadores que representamos: de nosotros para cambiar las cosas en el presente, de nosotros para dar una oportunidad en el futuro.

Esta hoja de ruta presenta fuertes compromisos tanto en la política interna del ministerio como en las entidades que la componen, como desde el punto de vista de las políticas culturales en sentido amplio.⁶⁹

Un aliado importante de le *Ministère de la Culture* para su cumplimiento es *L'Association Française des Orchestres (AFO)*, que está comprometida con la igualdad entre mujeres y hombres y trabaja para una mejor representación de las mujeres en las orquestas. Programan de forma periódica el seminario *Les oubliées de l'histoire de la musique: (re)découvrir les compositrices*. En julio de 2018 los miembros de esta asociación et les Forces Musicales publicaron *La Charte en faveur de l'égalité entre les femmes et les hommes*, que se convirtió en una causa prioridad de la AFO. En ella se comprometen a ampliar su acción en favor de la igualdad entre las mujeres y los hombres en el seno de sus organizaciones respectivas, orquestas musicales y óperas, analizando y publicando datos relativos a la igualdad de género en las orquestas, poner en marcha propuestas relativas a la integración de mujeres en la dirección de orquesta y en la plantilla de las orquestas e incorporar obras de mujeres en la programación habitual. También se comprometieron a adoptar medidas como la representación equilibrada de mujeres y hombres en las imágenes de publicidad, y a eliminar en ellas los estereotipos de género en relación al instrumento, entre otras⁷⁰.

Como hemos ido viendo a lo largo de este texto, en el terreno de la música clásica en nuestro país aún estamos muy lejos de alcanzar un equilibrio de igualdad de oportunidades para las profesionales, pero como también observamos esto no es imposible ni habría que esperar largo tiempo para que se produzca. Francia es en este sentido un ejemplo en el que podríamos mirarnos. Lo que es preciso e imprescindible es la voluntad de poner en marcha las medidas que lo hagan posible y un trabajo serio, riguroso, con determinación, persistente y continuado, liderado por el Ministerio de Cultura y con acuerdos y compromisos de los principales agentes que intervienen en la cultura, de los que forman parte del ministerio, directa o indirectamente apoyados por éste, y entidades privadas,

⁶⁹ Françoise Nyssen, febrero 2018, <https://www.culture.gouv.fr/Presse/Archives-Presses/Archives-Discours-2012-2018/Annee-2018/Discours-de-Francoise-Nyssen-prononce-a-l-occasion-du-comite-ministeriel-pour-l-egalite-entre-les-hommes-et-les-femmes-dans-la-culture-et-la-commu>

⁷⁰ L'Association Française des Orchestres et Les Forces Musicales, *Charte pour l'Égalité entre les femmes et les hommes au sein des orchestres et des opéras. Preconisations présentées par l'Association Française des Orchestres et Les Forces Musicales*. <https://france-orchestres.com/actualites/les-orchestres-et-les-operas-sassocient-en-faveur-de-legalite-femmes-hommes/> . Traducción de la autora.

entre ellas, asociaciones, incluidas las de orquestas, medios especializados y conservatorios.

Porque lo que se observa es que a pesar de que la igualdad de oportunidades para mujeres y hombres está cerca de ser una realidad en otros sectores, en éste, de música sinfónica, la falta de progresión es un hecho, y el cambio no se produce por sí solo.

*“Nada tiene tanta fuerza como una idea
cuyo tiempo ha llegado”⁷¹*

Garrigues A.

Bibliografía

- Anllo, Fátima. *Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad en el ámbito de la cultura en el marco competencial del Ministerio de Cultura y Deporte*, Madrid: Ministerio de Educación y Deporte, 2020.
- . "Muro decisivo del poder de legitimación artística frente a las políticas de acción positiva". *Periferia Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, nº 22, Cádiz: Universidad de Cádiz, 2021.
- Asociación Mujeres En La Música. *Igualdad y orquestas sinfónicas*. Valencia: Mujeres en las Música, 2021.
- Association Française des Orchestres. *La représentation des femmes au sein de la programmation des orchestres enquête 2020*, París, 2021, <https://france-orchestres.com/wp-content/uploads/2021/05/communiqué-8-mars-1.pdf>, 2021.
- Association Française des Orchestres Et Les Forces Musicales. *Charte pour l'Égalité entre les femmes et les hommes au sein des orchestres et des opéras. Preconisations présentées par l'Association Française des Orchestres et Les Forces Musicales*. <https://france-orchestres.com/actualites/les-orchestres-et-les-operas-sassocient-en-faveur-de-legalite-femmes-hommes/>.
- Bachtrack. *La música clásica en 2019. El año en estadísticas*, https://bachtrack.com/es_ES/classical-music-statistics-2019.
- . *La música clásica en 2018. El año en estadísticas*, <https://bachtrack.com/files/96742-96742-ES-Classical-Music-Statistics-2018.pdf>.
- Beer, Anna. *Armonías y suaves cantos. Las mujeres olvidadas de la música clásica*. Barcelona: Acantilado, 2019.
- Cervera, Marta. "Entrevista a Anne Beer". *El Periódico de Aragón*. 13-6-19, Zaragoza, 2019.
- Die Goyanes, Amelia. "Mujeres en la música". En Manchado Torres, Marisa: *Música y Mujeres. Género y poder*, Madrid: Horas y horas, 1998.

⁷¹ A. Garrigues, Conferencia "Género y Educación", *Atenero*, 5 de mayo de 2008. Citado por M^a Antonia García de León Álvarez, en "Cabeza moderna/corazón patriarcal. Luces y sombras de un gran cambio social en la identidad de género", *Barataria Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*. N^o 10, 209-220.

- España. Real Decreto 1245/2002, de 29 de noviembre, por el que se aprueba el Reglamento de Organización y Funcionamiento de la Orquesta Nacional de España. Boletín Oficial del Estado, núm. 296, de 11/12/2002, Ministerio de la Presidencia, Madrid, 2002.
- España. Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres.
- España. Boletín Oficial del Estado, núm. 71, de 23/03/2007, Ministerio de la Presidencia, Madrid, 2002.
- García De León Álvarez, M^a Antonia. Cabeza moderna/corazón patriarcal. Luces y sombras de un gran cambio social en la identidad de género”, *Barataria Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*. nº 10. Toledo.
- Gorgori, Pep. "Entrevista a Anne Beer". *ABC Cultura el 23/06/2019*. Barcelona, 2019.
- Gutiérrez, Rubén, Pastor, Pilar, Borja, Margarita et al. *¿Dónde están las mujeres en la Música Sinfónica? Temporada 2016/2017*, Madrid: As. Clásicas y Modernas. As. Mujeres en la Música y As. Mujeres Creadoras de Música en España con la colaboración de la Fundación Sgae, 2019.
- Instituto De La Mujer. *Creadoras de música*, Madrid: Instituto de la Mujer, 2009.
- La Maestra, Concours et académie de cheffes d'orchestre. *Concours La Maestra*. <https://lamaestra-paris.com/>.
- Ministère de la Culture. *Feuille de Route 2022*. París: 2021.
- Ministère de la Culture. *Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication 2021*, Paris: Ministère de la Culture Département des études, de la prospective et des statistiques, 2021.
- López Navajas, Ana, y Laura Capsir Maiques. *El papel de las mujeres en la música*. Madrid: Santillana, 2021.
- Manchado Torres, Marisa, comp. *Música y Mujeres. Género y poder*, Madrid: Cuadernos Inacabados, 1998.
- Nyssen, Françoise. *Discours prononcé à l'occasion du comité ministériel pour l'égalité entre les hommes et les femmes dans la culture et la communication*. <https://www.culture.gouv.fr/Presse/Archives-Presses/Archives-Discours-2012-2018/Annee-2018/Discours-de-Francoise-Nyssen-prononce-a-l-occasion-du-comite-ministeriel-pour-l-egalite-entre-les-hommes-et-les-femmes, 2018>.
- Philharmonie de Paris. *Fonds Kassia*. https://deneb.philharmoniedeparis.fr/uploads/documents/60a615ec3941e_BulletindedonKassia.pdf.
- Parreño, Pilar. *El Tomás Luis de Victoria, un premio "masculino"*. Madrid: Mujeres en la Música, 2019. <https://www.mujeresenlamusica.es/premio-tomas-luis-de-victoria-masculino/>
- Pastor Eixarch, Pilar, Marisa Manchado, Pilar Parreño et al.: *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica? Composición. Dirección. Solistas. Temporada 2018/2019*, Madrid: Asociación Clásicas y Modernas, Asociación Mujeres en la Música, Fundación Sgae, 2022.
- Présence Compositrices, Ressources&compositrices: *Que demander à Clara*. <https://www.presencecompositrices.com/recherche-oeuvre>.
- Ramos, Pilar. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea, 2017.

- . "Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres". *Brocar*, 37 (2013).
- Rodríguez, Pablo L. "Entrevista a Anne Beer". *El País, Babelia*, 17 de abril de 2019, Madrid, 2019.
- Valcárcel, Amelia. *Entrevistada por Izquierdo José M^a. El País semanal*, 17 de julio 2015, Madrid, 2015.
- . "Misoginia y Canon". *La construcción de la ciudadanía griega, sus personajes divinos y humanos. Creadoras escénicas en el festival de Mérida, Dossier n^o 1*. Mérida: Instituto de la Mujer de Extremadura y Asociación Clásicas y Modernas, 2018.

Vindicación del derecho de las mujeres a la igualdad en los museos y centros de arte. Creación, fundación y cronología del proyecto de arte público transmedia #PortalDeIgualdad y de la Colectiva Portal de Igualdad

Mau Monleón Pradas

Profesora Titular Arte público
Universitat Politècnica de València UPV
emonleon@esc.upv.es

Recibido: 17/06/2022/**Aceptado:** 22/06/2022

Resumen. En materia de aplicación de la ley de Igualdad en sus distintos ámbitos en España, nuestro artículo se centra en el espacio de la cultura y especialmente en la cultura visual y en el sistema del arte, donde los museos y centros de arte adquieren especial relevancia en su finalidad de conformar y conservar un acervo propio de obras, además de investigar, documentar, exponer y divulgar la actividad creadora con perspectiva de género.

En concreto, el presente texto se concentra en el proyecto de arte público participativo *#PortalDeIgualdad*, ideado como una Campaña por la igualdad entre mujeres y hombres en los museos y en la educación. Se trata de un proyecto que propone un modelo efectivo para la superación de la discriminación de las mujeres en esta esfera de la cultura visual mediante la propuesta innovadora de la inclusión de un *Portal de Igualdad* en las webs de los museos y centros de arte. El texto introduce la genealogía del proyecto *#PortalDeIgualdad* y de la *Colectiva Portal de Igualdad*, proponiendo un modelo cronológico de ACTOS y Acciones llevadas a cabo con relación a este proyecto desde sus inicios, en septiembre de 2020, hasta hoy en día.

Palabras clave. Feminismo, activismo, arte público, transmedia, campaña, participación, colectiva, Manifiesto, igualdad, museos, centros de arte, Portal de igualdad.

A Vindication of the Rights of Woman to Equality in Museums and Art Centers. Creation, foundation and chronology of the transmedia public art project #PortalDeIgualdad and from the Portal de Igualdad Collective [Colectiva Portal de Igualdad]

Abstract. Regarding the application of the Equality Law in its different areas in Spain, our article focuses on the space of culture and especially on visual culture and the Art System, where Museums and Art Centers acquire special relevance in their purpose to

conform and preserve its own collection of works, in addition to researching, documenting, exhibiting and disseminating creative activity with a gender perspective.

Specifically, this text focuses on the participatory public art project *#PortalDeIgualdad*, designed as a *Campaign for Equality between Women and Men in Museums and in Education*. This is a project that proposes an effective model for overcoming discrimination against women in this sphere of visual culture through the innovative proposal of including an Equality Portal [*Portal de Igualdad*] on the websites of Museums and Art Centers. The text introduces the genealogy of the *#PortalDeIgualdad* project and the *Portal de Igualdad* Collective, proposing a chronological model of ACTS and Actions carried out in relation to this project since its inception, in September 2020, until today.

Keywords. Feminism, activism, public art, transmedia, campaign, participation, collective, Manifest, equality, Museums, Art Centers, Equality Portal [*Portal de Igualdad*].

Introducción

La obra de Mary Wollstonecraft, *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792)¹, es uno de los primeros textos considerado feminista dentro de la literatura y de la filosofía. La autora argumenta en este opus fundacional, el hecho de que la educación de las mujeres sea un programa cardinal para la consecución de la igualdad. Cabe destacar que su postura se centra en una crítica al machismo imperante del siglo XVIII, contexto en el que las mujeres únicamente recibían educación relacionada con las tareas domésticas, y en el que la autora reclama la igualdad entre los sexos en determinados planos de la vida, como lo es la moralidad.

Han transcurrido más de dos siglos desde el momento en el que se sitúa la obra de esta autora y, en nuestro país, el Artículo 14 de la Constitución Española de 1978 reza así en defensa por la igualdad:

Los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social.

Por otra parte, la Ley de Igualdad -Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres- tiene por objeto combatir todas las formas de discriminación por razón de sexo y promover la aplicación fundamental del principio de igualdad de trato entre hombres y mujeres en todo lo que se refiere a acceso a la formación; empleo; promoción profesional y condiciones de trabajo.

¹ Título original en inglés: "A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects". Printed text is Public Domain. Held by British Library.

En materia de aplicación de esta ley de Igualdad en sus distintos ámbitos, nuestra investigación se centra en el espacio de la cultura, y especialmente en la cultura visual y en el sistema del arte, donde los museos y centros de arte adquieren especial relevancia en su “finalidad de conformar y conservar un acervo propio de obras, además de investigar, documentar, exponer y divulgar la actividad creadora. Estos centros se han constituido a lo largo del tiempo en los principales entes de legitimación de la cultura visual y finalmente presentan el relato de toda una comunidad o territorio”².

Sin embargo, históricamente no se ha hecho justicia, al no reconocer a las mujeres como protagonistas de la cultura, ni dar visibilidad a sus obras.

En este artículo partimos de la consideración de que es un deber social obligatorio velar por la recuperación de la memoria y la presencia de las mujeres en este ámbito de la cultura, para imposibilitar que su legado continúe siendo borrado. Partimos de la idea de que es necesario coadyuvar al reconocimiento del trabajo de las mujeres y de afianzar su posición en nuestra sociedad para conseguir una cultura más justa, concluyente y democrática.

Vindicación del derecho de las mujeres a la igualdad en los museos y centros de arte

El presente texto se centra en el arte y el activismo frente a la violencia de género estructural ejercida históricamente sobre las mujeres. Más concretamente, trataré de revelar cuáles son las premisas y los mecanismos de transformación que me planteo mediante el proyecto de arte público participativo #PortalDeIgualdad, ideado como una *Campaña por la igualdad entre mujeres y hombres en los museos y en la educación* que aspira a enfrentarse a esta violencia de género relativa a las políticas sexistas en el sistema del arte. Se trata de un proyecto que propone un modelo efectivo para la superación de la discriminación de las mujeres en esta esfera de la cultura visual mediante la inclusión de un *Portal de Igualdad* en las webs de los museos y centros de arte.

Asimismo, en este artículo introduciré las premisas y la genealogía del proyecto #PortalDeIgualdad y lo articularé en relación a la fundación de la *Colectiva Portal de Igualdad*, proponiendo un modelo cronológico de ACTOS y Acciones llevadas a cabo desde sus inicios, en septiembre de 2020, hasta hoy en día.

Se debe comenzar subrayando que las mujeres somos invisibles en el mundo en general y en el ámbito cultural muy en particular, ya que hemos sido excluidas sistemáticamente de todos los espacios públicos y esferas de poder a lo largo de la historia.

Invisibilizar por sistema una parte de la producción cultural -la de las mujeres- es privarnos de otras visiones del mundo, como ha señalado la escritora Laura Freixas en relación con la literatura. Esta violencia estructural reiterada sobre las mujeres ha dado

² Manifiesto Portal de Igualdad, 2020,
https://maumonleon.es/manifiesto/Manifiesto_Portal_de_Igualdad_Castellano.pdf

lugar a tres problemas endémicos en la sociedad patriarcal como son la discriminación de las mujeres, el sesgo de género y la falta de modelos femeninos³.

Si hablamos de violencia de género estructural en el arte debemos hacer referencia a un sistema en el que interactúan diversos agentes, desde los museos al mercado; desde las políticas globales a las identidades particulares; desde la crítica a la educación. Es todo este entramado socioeconómico el que perpetúa las desigualdades de género y la discriminación de las mujeres en el sistema del arte⁴.

A lo largo de la historia las mujeres no pudieron formarse en las academias de arte. Un ejemplo muy significativo es el que denuncia la historiadora Magdalena Illán⁵ acerca de la escultora renacentista Properzia de Rossi, quien no lograba acceder a los cadáveres desnudos que servían de modelos en la época, ni podía estudiar por el hecho de ser mujer. Hasta bien entrado el siglo XIX las mujeres ni siquiera merecían estudiar perspectiva, composición o colorido. A pesar de entrar en la academia, a las mujeres no se les consideró nunca en igualdad de condiciones y como consecuencia de ello su trabajo no ha sido reconocido como arte con mayúsculas en los museos.

Es muy evidente que existe una estructura de poder que se inmortaliza en masculino, donde las mujeres carecemos de espacio propio como sujetos de la historia. Conservamos una historia machista que perpetúa los roles de género y la división sexual del trabajo, donde la mujer es todavía considerada como reproductora y el hombre como protagonista del trabajo productivo⁶. Prueba de ello son las grandes obras maestras de pintores y escultores varones en las que las mujeres aparecen desnudas, representando musas, maternidades, prostitutas o, muy en el lado opuesto, vírgenes⁷.

De tal magnitud ha sido el sesgo de género en la historia que, desde siempre, la genialidad y el éxito comercial llevan asociada la firma masculina. Por lo tanto, no es legítimo afirmar que no hayan existido artistas mujeres, sino que habría que subrayar el hecho de que las mujeres no han gozado de oportunidades ni se han tenido en cuenta dentro del canon patriarcal.

Dada esta situación es comprensible que hoy día se perpetúe la exclusión de las mujeres en las colecciones de los museos, a pesar de que ellas ocupen un lugar muy relevante en los estudios de Bellas Artes -más del 60% del alumnado en Bellas Artes en España y en Europa. Sin embargo, según revela un estudio de Artnet y la Universidad de Maastricht,

³ Laura Freixas, “Hombres que no leen a mujeres”, *La Vanguardia*, 15 de septiembre de 2020, <https://www.lavanguardia.com/opinion/20200915/483485042621/hombres-que-no-leen-a-mujeres.html>

⁴ J. A. Ramírez, ed., *El sistema del arte en España* (Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2010).

⁵ Nale Ontiveros, “El mundo del arte es sexista y machista”, *La GIGANTA DIGITAL. La palabra como arma de igualdad*, 11 de junio de 2018, <http://lagigantadigital.es/tag/magdalena-illan-martin/>

⁶ Ver un interesante resumen de carácter divulgativo de por qué se discrimina a la mujer en el arte en:

<https://objetivoarte.com/recursos-para-artistas/mujeres-discriminadas>

⁷ <https://www.mujerhoy.com/vivir/ocio/201802/18/techos-cristal-mujeres-arte-20180215104519.html>

únicamente un 13,7% de las obras expuestas en las galerías y museos occidentales están firmadas por mujeres⁸.

En conclusión, la ausencia de obra de mujeres en los museos y centros de arte tiene su origen en profunda indiferencia sexista que durante siglos ha dominado la historia del arte. La exclusión de las mujeres de la historia viene determinada fundamentalmente por el techo de cristal; la brecha salarial; la falta de inclusión de referentes históricos femeninos; así como por el impuesto reproductivo que afecta a todas las mujeres madres en su profesionalización. No es casualidad que la dirección de los museos sea ocupada en su mayoría por varones, como ocurre por ejemplo en nuestro principal museo nacional -El Prado- donde el listado de directores desde el año 1960 hasta hoy en día es de doce varones frente a ni una sola mujer. El arte es machista y nuestra sociedad sigue rechazando a las mujeres artistas en el momento actual, y sobre todo lo hace también el mercado y el sistema del arte, que es neoconservador y a menudo abiertamente misógino.

Como ha expuesto la investigadora y experta en coeducación Ana López Navajas, “las mujeres, tras estudiar, no tienen referentes femeninos que las inspiren y empoderen”⁹ y esta es una de las violencias que sufren las más jóvenes en el ámbito de la educación. La lucha contra esta falla persistente de referentes femeninos en la cultura se está llevando a cabo por parte del movimiento feminista desde sus inicios.

En el año 2017 comisarié la exposición titulada *Women in Work. Mujer, arte y trabajo en la globalización*¹⁰, donde incidía en las brechas de género y en la visión de las distintas facetas sobre el trabajo de las mujeres, abarcando aspectos como la brecha salarial; el techo de cristal; la precariedad laboral femenina; y el trabajo productivo y reproductivo con relación a la crisis de cuidados. La exposición incluía una revisión histórica de algunas obras fundamentales donde participaron artistas nacionales e internacionales, pioneras en la denuncia de la explotación e invisibilidad de las mujeres como Ursula Biemann; Faith Wilding; Marisa González o Guerrilla Girls. Asimismo, incluía la obra de artistas comprometidas en la lucha feminista como Núria Güell; Mar Caldas; Yolanda Herranz; Anna Maria Staiano; Anja Krakowski; Eva Máñez; Valentina Paz Henríquez; Las Mitocondria; Olga Olivera-Tabeni; Pedro Ortuño; Uqui Permui; María Ruido; Salomé Rodríguez; Dionisio Sánchez y el trabajo de las colectivas chilenas: Serigráfica y Washas del Sistema, entre otras.

⁸ Todas las personas físicas, entidades y asociaciones que así lo deseen, pueden participar en esta campaña. La información para participar se encuentra en www.maumonleon.es

⁹ A. López Navajas, *Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales de la ESO: una genealogía de conocimiento ocultada* (Valencia: Ministerio de Educación, España, 2014) Manifiesto Portal de Igualdad, 2020. https://maumonleon.es/manifiesto/Manifiesto_Portal_de_Igualdad_Castellano.pdf

¹⁰ Mau Monleón Pradas, *Women in Work. Mujer arte y trabajo en la globalización* (Valencia: Universitat Politècnica de València, 2017).

En este contexto, la exposición abarcaba también la lucha por la visibilidad y el reconocimiento de las mujeres en el mundo del arte, que desde mitad de la década de los años ochenta ha abanderado el colectivo norteamericano de artistas activistas *Guerrilla Girls*, denunciando todas las brechas de género y en especial la escasa presencia femenina en los museos de Nueva York y de todo el mundo.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES EN CENTROS DE ARTE DE ESPAÑA ENTRE LOS AÑOS 2010-2013:

HOMBRES / MUJERES

IVAM	61	9
MACBA	18	4
MNCARS	37	14
CAC	32	7

FUENTE: INFORME MAY #12: EXPOSICIONES INDIVIDUALES EN 21 CENTROS DE ARTE EN ESPAÑA 2010-2013

MUJERES EN LOS MUSEOS ESPAÑOLES, AFTER GUERRILLA GIRLS

Fig. 1. Dioni Sánchez, Valentina Paz Henríquez y Mau Monleón Pradas, *Museum Recount Spain 2010/2013*. After *Guerrilla Girls*, 2017. Cartel 76 cm x 58 cm.



Fig. 2. *Guerrilla Girls*, *Museum Recount 1985/2015, 2015*. Cartel 152 x 58 cm
Montaje de la obra colectiva: *Museum Recount*, a partir del trabajo de *Guerrilla Girls* y de Dioni Sánchez, Valentina Paz Henríquez y Mau Monleón Pradas. Exposición *Women in Work*, 2017, comisariada por Mau Monleón Pradas

En aquella ocasión invité al colectivo *Guerrilla Girls* a realizar una obra de denuncia conjunta entre España y EE. UU. sobre la situación de las mujeres en los museos.

Vindicación del derecho de las mujeres a la igualdad en los museos y centros de arte.
Creación, fundación y cronología del proyecto de arte público transmedia #PortalDeIgualdad y de la Colectiva Portal de Igualdad

Concretamente, analizamos la participación de las mujeres en exposiciones individuales en los museos en Nueva York en comparación con la de mujeres en España, entre los años 2010 y 2013, en el proyecto de cartelería titulado *Museum Recount Spain 2010/2013. After Guerrilla Girls*. En conclusión, aunque España quedaba mejor situada estadísticamente hablando, tan solo un 27,45% de las exposiciones individuales fueron realizadas por mujeres en el Museo de Arte Reina Sofía MNCARS durante estos tres años, siendo el mayor porcentaje frente al Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA; el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga CAC; y el Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM.

Estos datos fueron extraídos del Informe MAV13 de la Asociación Mujeres en las Artes Visuales MAV. Creada en 2009, MAV analiza e informa con datos objetivos en cifras sobre la situación de las mujeres profesionales en el sector de las artes visuales en España a través de su Observatorio. Estos informes y mapeos nos permiten contextualizar la situación de las mujeres en la cultura y en el arte en particular, conjugando las reivindicaciones del activismo feminista por la Igualdad.

Creación, Actos y cronología del proyecto de arte público transmedia #PortalDeIgualdad



Fig. 3. GVA IVAM Twitter. 7 septiembre 2020. Noticia sobre #Portaldeigualdad / Campaña por la Igualdad en el Museo y en la Educación, 2020-2021, de la artista Mau Monleón Pradas



Fig. 4. Campaña #Portaldeigualdad de Mau Monleón Pradas. Apoyo de Puy Oria, fundadora de la productora audiovisual Oria Films, participando en la campaña transmedia el 7 septiembre de 2020 en Twitter

El proyecto de arte público transmedia y participativo titulado *#PortalDeIgualdad. Campaña por la Igualdad entre mujeres y hombres en el Museo y en la Educación*¹¹, supone un reconocimiento a mi trayectoria como artista por el IVAM, Instituto de Arte Moderno de Valencia. Se trata de un proyecto de arte público con perspectiva de género y feminista realizado bajo el patrocinio de IVAM PRODUEIX, y coordinado por el Conservador y Curador Joan Ramón Escrivà para el Jardín de Esculturas. El proyecto parte de un amplio recorrido en mi compromiso con el arte activista y social, donde he trabajado mediante el formato de la campaña de sensibilización con el objetivo de reivindicar el cumplimiento de la Ley de Igualdad. La iniciativa es una idea transformadora y pionera, que no existe actualmente a nivel internacional, cuyo objetivo fundamental es el de reivindicar la creación de un *Portal de Igualdad en los Museos y Centros de Arte* -un Portal que incluya toda la información que manejan y producen, para que sea visible y esté disponible para todo el público- y que funcione como una herramienta de visibilización de los Indicadores de Género IG, que logre combatir

¹¹ www.mauimonleon.es; <https://www.ivam.es/es/exposiciones/portaldeigualdad-campana-por-la-igualdad-entre-mujeres-y-hombres-en-el-museo-y-en-la-educacion/>

definitivamente las brechas de género y favorezca la igualdad en la agenda política de la cultura.

El concepto del proyecto amplifica un amplio recorrido en mi compromiso con el arte activista y social, donde he trabajado mediante el formato de la campaña de sensibilización en relación con los roles adquiridos por las mujeres migrantes, así como también a las brechas de género; el techo de cristal y el feminicidio. Desde este punto de partida, la obra amplía mi línea personal de trabajo acerca de las campañas por la igualdad de género e investiga las formas de arte transmedia a partir de herramientas audiovisuales, diseño gráfico, arte público y participación ciudadana.

Partiendo de una reflexión sobre las micropolíticas, las nuevas tecnologías y el feminismo, haciendo alusión a la necesidad de una participación ciudadana en un continuo proceso de transformación activa la idea de “campaña” me permite aglutinar lenguajes en torno al espacio publicitario, la escultura, el arte público y el diseño gráfico, mediante una libertad proyectual que construye una mirada apelativa, dirigida al público y a su opinión. Desde una poética propia del activismo cultural, me propongo trazar un campo que va desde el arte a la ciudadanía, dislocando las relaciones con el mercado y potenciando la interacción de todo el sistema del arte. De esta forma, el proyecto concentra su interés en los procesos participativos que se generan durante el encuentro entre la obra y el público hasta tal punto que las acciones propuestas se convierten en actos comunicativos.

La campaña #PortalDeIgualdad está impulsada por distintas asociaciones del mundo de la cultura a nivel nacional, así como artistas y agentes sociales que reclaman la inclusión de un *Portal de Igualdad en los Museos y Centros de Arte*. Se trata de una idea innovadora para que los museos incluyan en sus webs, mediante la perspectiva de género, un Portal que incorpore toda la información que manejan y producen, para que sea visible y esté disponible para todo el público. Esta información debería contemplar sus colecciones, exposiciones y actividades, además de la gestión de sus bibliotecas y otros aspectos relativos a cada museo en particular. La propuesta comprendería asimismo la publicación de informes que puedan dar lugar a un observatorio público de buenas prácticas en igualdad que incluya espacios para mujeres, adquiriendo con ello un carácter prospectivo.

En concordancia con otras acciones realizadas a favor de la inclusión de las mujeres en los museos, el proyecto propone ejecutar esta *Campaña por la Igualdad entre mujeres y hombres en el Museo y en la Educación* con el objetivo de reivindicar el cumplimiento de la Ley de Igualdad, diseñando diferentes ACTOS participativos de carácter activista tanto en el espacio físico como en el espacio virtual de las redes sociales. Como ha señalado la filósofa y crítica de arte Amparo Zacarés¹², el proyecto “concentra su interés en los procesos participativos que se generan durante el encuentro entre la obra y el

¹² Amparo Zacarés, “Presentación Manifiesto portla de igualdad en Museos y centros de Arte”, 2020, <http://amparozacares.com/manifiesto-portal-de-igualdad-en-museos-y-centros-de-arte/>

público. Hasta tal punto que sus acciones e instalaciones se convierten en actos comunicativos. Para la artista, la participación no es una estrategia creativa entre otras más, sino la más importante, de ahí que solicite la colaboración ciudadana para esta campaña”.

Entre estos procesos participativos destaca el diseño “cinco ACTOS participativos” fundamentales que se desarrollan tanto en el espacio físico como en el espacio virtual de las redes sociales durante 6 meses hasta marzo de 2021, y que continúan actualmente activos en mi página web [www.maumonleon.es]. Estos son la campaña de video; la campaña visual; la intervención urbana en el Jardín de Esculturas del IVAM; la conferencia online en el contexto del IVAM; así como también una acción colaborativa con el IES del Carmen -el Instituto de Educación Secundaria situado frente al Jardín de Esculturas del IVAM.

La campaña nacional de video para *social media* dio comienzo el día 7 de septiembre en el ciberespacio utilizando el *hashtag* #PortalDeIgualdad como motivo de fuerza para crear comunidad. El alcance fue más de 150 videos en RRSS de personalidades y asociaciones del mundo de la cultura. Con el ánimo de agradecer a todas las personas y entidades sus valiosas aportaciones, que han compartido y continúan compartiendo en las redes sociales sus videos, quiero señalar a algunas de ellas en representación del conjunto, pues es óbice que en este espacio sería imposible nombrarlas a todas: la gestora cultural Nekane Aramburu; la directora del *Festival Ellas crean* Concha Hernández; la actriz María Botto; el ex director del IVAM José Miguel Cortés; la periodista Ana Moure; la productora audiovisual Puy Oria; la guionista Virginia Yagüe; la periodista Isabel Mastrodoménico; la comisaria y gestora cultural Semíramis González; la agente literaria Palmira Márquez; el crítico de arte y comisario José Jiménez; la escritora Laura Freixas; y las asociaciones Clásicas y Modernas y Mujeres en las Artes Visuales; AVCA Asociación Valenciana de críticos de arte; AVVAC; o AMECO. En concreto, 1.272.000 fue el número de alcance del *hashtag* en solo tres horas, como repercusión en las tres primeras horas del día 7. En conclusión, es reseñable este procedimiento participativo utilizado durante la campaña de video digital, gracias al que se están recabado muchas y muy interesantes aportaciones a fin de modificar el contexto social que durante largo tiempo ha desplazado a las mujeres artistas del relato institucional del arte.

Vindicación del derecho de las mujeres a la igualdad en los museos y centros de arte.
Creación, fundación y cronología del proyecto de arte público transmedia #PortalDeIgualdad y de la Colectiva Portal de Igualdad



Fig. 5. Mau Monleón Pradas, “#Portaldeigualdad / Campaña por la Igualdad en el Museo y en la Educación”, 2020-2021. Arte público transmedia participativo. Serie de carteles para social media en distintos idiomas 30 x 30 x 30 cm. Carteles digitales de la campaña visual producida por el Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM. *Diseño de Mau Monleón Pradas. Creado para el proyecto "Portal de Igualdad, IVAM produce" del IVAM"

En una segunda fase, la campaña visual se lanzó a través de mi web y en RRSS y ha consistido en el diseño y propuesta de 3 carteles en formato digital, en tres colores diferentes: rojo, negro y blanco, en 15 idiomas: alemán, árabe, castellano, chino, euskera, francés, gallego, hindi, inglés, italiano, japonés, noruego, portugués, ruso y valenciano; lo que suma una serie de 45 carteles en varios formatos. Asimismo, se han elaborado 3 *sliders* publicitarios en formato digital de libre acceso.



Fig. 6. Mau Monleón Pradas, “#Portaldeigualdad / Campaña por la Igualdad en el Museo y en la Educación”, 2020-2021. Arte público participativo. Valla publicitaria, Jardín de Esculturas del Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM. 564 x 300 x 16 cm. (Fotografía de Juan García Rosell. Creado para el proyecto "Portal de Igualdad, IVAM produce" del IVAM")



Fig. 7. Mau Monleón Pradas, “#Portaldeigualdad / Campaña por la Igualdad en el Museo y en la Educación”, 2020-2021. Arte público participativo. Valla publicitaria, Jardín de Esculturas del Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM. 564 x 300 x 16 cm. (Fotografía de Juan García Rosell. Creado para el proyecto "Portal de Igualdad, IVAM produce" del IVAM")

Esta campaña ha concentrado su atención en la posterior instalación del proyecto de arte público en formato de una gran valla publicitaria, con unas dimensiones de 564 x 300 x 16 cm, en el Jardín de Esculturas del IVAM, que incluye 2 diseños de vinilo mate para exterior, para el anverso y reverso de la valla, con texto en valenciano y castellano, color pantone 187C. En esta intervención pública y en la campaña visual se puede leer

Vindicación del derecho de las mujeres a la igualdad en los museos y centros de arte.
Creación, fundación y cronología del proyecto de arte público transmedia #PortalDeIgualdad y de la Colectiva Portal de Igualdad

«ESPACIO PARA MUJERES» «¡Si tú quieres!». Parafraseando una parte del eslogan de la conocida campaña que llevaron a cabo John Lennon y Yoko Ono en 1969 contra la guerra de Vietnam, me dirijo directamente al público mediante esta afirmación apelativa, que tiene como función activar la conciencia colectiva. En la actualidad la intervención de arte público participativo y transmedia forma parte de la *Colección Museu Campus Escultòric de la UPV (MUCAES)*, a la que se incorporó el 22 de marzo de 2021.

Como siguientes actos se han dado la conferencia en el IVAM y la acción colaborativa con el IES del Carmen, que ha consistido en una exposición realizada por el alumnado destacando las obras de mujeres artistas en la Colección del IVAM y titulada IES BARRI DEL CARME / ESPAI PER A DONES, coordinada en colaboración con la profesora Sonia Alzola Andrés (<https://sites.google.com/view/museosenigualdad/>)



MANIFIESTO PORTAL DE IGUALDAD EN MUSEOS Y CENTROS DE ARTE

29 DE OCTUBRE DE 2020 - 14.00 HORAS
CANAL DE YOUTUBE

#PORTALDEIGUALDAD #MANIFIESTOPORTALDEIGUALDAD #MUSEOENIGUALDAD

Fig. 8. Lectura del Manifiesto Portal de Igualdad, 29 octubre 2020

Además, durante el proceso participativo ha surgido la creación colectiva del *Manifiesto en favor de un Portal de Igualdad en los Museos y Centros de Arte*¹³, elaborado

¹³ El Manifiesto se encuentra disponible para su firma en: <https://maumonleon.es>

conjuntamente por un grupo de mujeres relacionadas con el mundo de la cultura, el arte y la igualdad como un programa de ideas para que los *Portales de Igualdad* puedan hacerse realidad. Su redacción fue el resultado de un proceso colaborativo en el que participaron un grupo de mujeres relacionadas con el arte y la cultura, que lo firmaron nominalmente y cuyos nombres son: Marina Gilabert; Rosa María Rodríguez Magda; Rosalía Torrent; Rocío de la Villa; Pilar V. Foronda; Rosa Mascarell-Dauder; Nieves Mateo; Mau Monleón Pradas; Manola Roig; Pilar Tebar y Amparo Zacarés. Asimismo, ha sido esencial la colaboración de las Asociaciones Clásicas y Modernas - Asociación para la igualdad de género en la cultura y de MAV Mujeres en las Artes Visuales, así como también AVCA Asociación Valenciana de críticos de arte.

Al igual que en otros de mis proyectos participativos, todo el proceso se convierte en un “acto comunicativo” mediante la colaboración ciudadana que se abre durante los seis meses de duración de la campaña *#PortalDeIgualdad*, y cuya reivindicación es un espacio posible para dar a conocer las buenas prácticas museísticas con enfoque de género.

Como ha explicado la filósofa Zacarés, el *hashtag #PortalDeIgualdad* tiene la fuerza suficiente para crear comunidad y servir de empoderamiento en las redes sociales. El proyecto nace con una voluntad de transformación social mucho más que de denuncia. La denuncia se ha venido dando por parte de colectivos feministas durante las últimas décadas del siglo XX y los inicios del siglo XXI. Ahora lo que necesitamos es un instrumento que nos permita actuar en la misma estructura de los museos, y el Portal de Igualdad es, en este sentido, una gran puerta -un gran *Portal*- en favor de la igualdad entre mujeres y hombres.

La iniciativa es una idea transformadora y única, que no existe siquiera a nivel internacional: imagínese usted que cuando visita la web de un museo le aparece una pestaña que le ofrece la posibilidad de acceder a su colección permanente ordenada con perspectiva de género -por poner un ejemplo de su utilidad más inmediata. El *Portal de Igualdad* nace como un instrumento que permite la evolución de todos los museos y centros de arte a nivel nacional y mundial para favorecer la perspectiva de género en la agenda política de la cultura y transformarse en arma indispensable para acabar definitivamente con las brechas de género.

PORTAL D'IGUALTAT / PORTAL DE IGUALDAD



Fig. 9. #PortalDeIgualdad en el MACVAC Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerní de Villafamés, dirigido por Rosalía Torrent [<https://www.macvac.es/portal-de-igualdad/>]

Como conclusión fundamental, a raíz del proyecto #PortalDeIgualdad, el MACVAC Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerní de Villafamés, dirigido por Rosalía Torrent, ha incorporado ya a su web oficial este Portal (2021), convirtiéndose en referente nacional en la creación y administración de su propio *Portal de Igualdad* y pionera en esta iniciativa (<https://www.macvac.es/portal-de-igualdad/>). Esto supone la consecución del objetivo fundamental del proyecto, ejemplificada en un primer museo pionero al que le siguen ya otras iniciativas que se encuentran en proceso.

Fundación, semblanza y cronología de la Colectiva Portal de Igualdad

Asimismo, me gustaría señalar la creación, semblanza y cronología de la *Colectiva Portal de Igualdad*, así como su importancia y su impacto desde su nacimiento, en diciembre de 2020. En esta Colectiva trabajamos varones y mujeres comprometidas por la inclusión de estos *Portales de Igualdad* en los museos y centros de arte, siendo nuestra primera acción conjunta, todavía antes de configurarnos como Colectiva, la lectura del citado *Manifiesto Portal de Igualdad* en los cuatro idiomas más hablados del territorio español –realizada por las artistas Celeste Garrido y Manola Roig, el escritor Samuel Gallástegui y la escritora Amparo Zacarés– y, en portugués, por la artista brasileña Lilian Amaral. Como ya hemos expuesto, el *Manifiesto en favor de la Igualdad en los Museos y Centros de Arte*, propone que los museos y centros de arte se adhieran al propósito de crear un *Portal de Igualdad* en sus páginas web a fin de obtener una mayor visibilidad de las aportaciones de las mujeres artistas, en especial de las propias de cada territorio.

En estos momentos, la *Colectiva Portal de Igualdad*, está formada por un grupo transnacional de 15 artistas, escritoras, críticas de arte e historiadoras de Galicia, Madrid, Euskadi, Comunidad Valenciana y Brasil y cuyas componentes son la artista, curadora y editora Lilian Amaral (São Paulo, Brasil); la artista visual Mar Caldas (Vigo, España); el artista y escritor Samuel Gallástegui (Bilbao, España); la artista y comisaria Celeste Garrido (Pontevedra, España); la artista feminista, comisaria independiente y profesora titular en la UPV Mau Monleón Pradas (Valencia, España); la artista visual María Penalva-Leal (Alissia) (Valencia, España); la artista plástica y rapsoda Manola Roig (Sueca-Valencia, España); la artista visual Bia Santos (Salvador de Bahía, Brasil); la profesora y directora del Museu d'Art Contemporani de Vilafamés MACVAC Rosalía Torrent (Castellón, España); el crítico de arte y gestor cultural Alex Villar (Valencia, España) y, la filósofa, crítica de arte y escritora Amparo Zacarés (Valencia, España). Posteriormente, en julio de 2021, se incorporaron a la *Colectiva* Yolanda Herranz Pascual (Baracaldo-Vizcaya), artista conceptual y catedrática de Escultura de la Universidad de Vigo y Rosa Mascarell-Dauder (Gandía-Valencia) artista, gestora y comisaria de eventos culturales. Más tarde, en septiembre de 2021, se incorpora también Mercè Doménech Cerdà (Montcada, Valencia), comisaria e historiadora del arte, especialista en arte feminista; y finalmente, en enero de 2022, lo hace la crítica de arte y la comisaria feminista independiente Rocío de la Villa Ardura (Madrid). Juntas trabajamos con acciones cada 29 de mes para mantener viva la reivindicación del proyecto original [@portaldeigualdad].

Una de nuestras premisas como *Colectiva* ha sido desde un inicio la transnacionalización del proyecto, generando redes y puntos de unión entre Iberoamérica. Asimismo, siguiendo con las premisas del proyecto inicial, nos centramos en la educación como forma de transformación social, impartiendo conferencias, seminarios y participando en simposios y congresos internacionales. La superación de la invisibilización de las mujeres en el ámbito de la cultura supone una parte importante en la consecución de la igualdad real entre mujeres y hombres, con consecuencias relevantes en la educación, al dejar de perpetuar una cultura sexista mediante el rescate e incorporación de referentes femeninos para las generaciones más jóvenes.

La museología feminista es otro de los bastiones principales de la *Colectiva*, que con motivo de esta exposición "Artivismo Feminista", ha cobrado todavía mayor relevancia en nuestra agenda. Por lo tanto, la diversidad, la igualdad y la inclusión se configuran en pilares de nuestras acciones reivindicativas, donde el hashtag #PortalDeIgualdad se ha ido ampliando y complementando con los de #ManifiestoPortalDeIgualdad y #ColectivaPortalDeIgualdad.

Es importante destacar que la acción colectiva puede convertirse en un mecanismo de transformación social, como se manifiesta en los procesos participativos que están aflorando de forma espontánea, y que se concretan el día 29 de cada mes.

En total hemos realizado 20 Actos y múltiples Acciones entre 2020-2022, que incluyen exposiciones, conferencias, jornadas, talleres y publicaciones nacionales e internacionales, destacando en el mes de junio de 2022 el envío de una video-carta a

Vindicación del derecho de las mujeres a la igualdad en los museos y centros de arte.
Creación, fundación y cronología del proyecto de arte
público transmedia #PortalDeIgualdad y de la Colectiva Portal de Igualdad

todos los museos y centros de arte de España para invitarles a incluir un *Portal de Igualdad* en sus webs con motivo del *Día Internacional de los Museos*.



Figura 10. Carátula de la video-carta creada por la Colectiva Portal de Igualdad bajo la idea original de Mau Monleón Pradas, Manola Roig, Celeste Garrido y Amparo Zacarés Pamblanco. La dirección y el diseño artístico de la misma fue obra de Mau Monleón Pradas, Manola Roig y Amparo Zacarés Pamblanco. Edición final de Mau Monleón Pradas para la Acción número 20

Con esta finalidad hemos creado el proyecto audiovisual que se puede ver en este enlace <https://www.youtube.com/watch?v=8z8lG-MKSUY>¹⁴. En esta acción hemos invitado a la Dirección y Gerencia de un total de 170 museos y centros de arte a conversar con la *Colectiva Portal de Igualdad* acerca de los diferentes modelos

¹⁴ Esta video-carta fue creada inicialmente por la *Colectiva Portal de Igualdad* bajo la idea original de Celeste Garrido, Mau Monleón Pradas, Manola Roig y Amparo Zacarés Pamblanco. La dirección y el diseño artístico de la misma fue obra de Mau Monleón Pradas, Manola Roig y Amparo Zacarés Pamblanco, tras recibir la invitación a participar en el I Foro Madrid “Escenarios de empoderamiento. Autoridad compartida entre museo y comunidad”. Este evento tuvo lugar el 10 y 11 de junio de 2021, dentro del proyecto “Las mujeres cambian los museos. De la igualdad a la equidad”, que fue organizado y dirigido por Marian F. Lopez Cao (UCM), Liliam Amaral (Universidad de Sao Paulol) y Ancrea Pegoraro (UBA). En aquel entonces, dimos difusión a ese encuentro internacional donde se mostró el conjunto de video-cartas realizadas por distintas mujeres a nivel transnacional.

Una segunda versión de esta video-carta, realizada a expreso para nuestra Acción número 20, se difundió el pasado 18 de mayo de manera personalizada vía email a todos los museos del territorio nacional, acompañada de una invitación por escrito.

dinámicos, estáticos e híbridos de estos *Portales de Igualdad*, así como acerca de la *Red Internacional Portal de Igualdad*, de la que les hemos propuesto formar parte.

De entre las respuestas positivas, cabe destacar hasta el momento la confirmación de varios museos interesados en la propuesta, con cuya Dirección ya hemos mantenido conversaciones; concretamente con el Museo Reina Sofía y el Museo del Romanticismo de Madrid, así como con el Museu Contemporani d'Alacant, cuyas directoras han mostrado gran disposición para implementar este *Portal*. Asimismo, tenemos una reunión programada con el CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea de Galicia¹⁵. Igualmente, el impacto del proyecto *#PortalDeIgualdad* está obteniendo un alcance internacional mediante el *Museo do Café*, São Paulo, Brasil, que ha anunciado su interés en este proyecto como modelo para una cultura inclusiva.

Por último, se incluye en este texto la descripción y la cronología de ACTOS y Acciones que desde el inicio del proyecto *#PortalDeIgualdad* se han llevado a cabo tanto por mi parte como artista creadora del proyecto inicial como por la *Colectiva Portal de Igualdad*, desde el mes de septiembre del año 2020 hasta mayo de 2022. La compilación y redacción inédita de estas acciones ha sido llevada a cabo por la artista visual Manola Roig Celda, “miembra” de la *Colectiva*. Se presenta en este texto una versión revisada por mí a fecha del día 17 de junio de 2022.

Acciones de la Colectiva Portal de Igualdad - Septiembre 2020 / Mayo 2022 SEPTIEMBRE-2020

#PortalDeIgualdad. Campaña por la Igualdad entre mujeres y hombres en el Museo y en la Educación Inicio 7 de septiembre del 2020. Work in Progress. Arte público participativo y transmedia, València, España. Presentación del proyecto creado y diseñado por la artista Mau Monleón Pradas para el *PATI OBERT de l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM)* en cinco ACTOS. Lanzamiento de la campaña de video, campaña visual e intervención pública en el IVAM. <https://maumonleon.es/portaldeigualdad/>

Creación del *Manifiesto en favor de un Portal de Igualdad en los Museos y Centros de arte contemporáneos* liderado por Mau Monleón Pradas. El texto del *Manifiesto* se vincula a la campaña en redes *#PortaldeIgualdad*, y aboga por el principio constitucional de igualdad y la Ley Orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres. Su redacción fue el resultado de un proceso colaborativo en el que participaron un grupo de mujeres relacionadas con el arte y la cultura, que lo redactaron y firmaron nominalmente y cuyos nombres son: Marina Gilabert, Rosa María Rodríguez Magda, Rosalía Torrent, Rocío de la Villa, Pilar V. Foronda, Rosa Mascarell-Dauder, Nieves Mateo, Mau Monleón Pradas, Manola Roig, Pilar Tebar y Amparo Zacarés. Ha sido esencial la colaboración de las Asociaciones Clásicas y Modernas. Asociación para la igualdad de género en la cultura y MAV Mujeres en las Artes Visuales, así como también la asociación AVCA. Asociación Valenciana de críticos de arte.

OCTUBRE-2020

Creación del perfil de YOUTUBE de Portal de Igualdad. Presentación, lectura y

¹⁵ Programada para el día 21 de junio de 2022.

Vindicación del derecho de las mujeres a la igualdad en los museos y centros de arte.
Creación, fundación y cronología del proyecto de arte
público transmedia #PortalDeIgualdad y de la Colectiva Portal de Igualdad

divulgación del Manifiesto Portal de Igualdad en cinco idiomas; valenciano, castellano,
gallego, eusquera, portugués.
<https://www.youtube.com/channel/uckamdpmboxqtxmnarmxyaflw>

NOVIEMBRE-2020

Publicación en la revista digital *Los Ojos de Hipatia* del artículo *Un Portal de Igualdad para Museos y Centros de Arte. Génesis, planteamiento y acción* de Amparo Zacarés Pamblanco y Samuel Gallastegui González.

Difusión de la lectura del *Manifiesto* a través del perfil de YouTube por Rosalía Torrent Esclapés, directora del MACVAC. Apoyo del Portal de Igualdad por el Museo MACVAC.

DICIEMBRE-2020

Creación del *Women Artist Museum [WAM]*; intervención artística realizada en el Ágora del Campus de la Politècnica de València y en las redes sociales. Diseñada por Mau Monleón Pradas con la colaboración de María Penalva Leal (Alissia). Se trata de un museo virtual y participativo para el reconocimiento del talento creativo y el fomento de la presencia de las mujeres en las artes visuales.

La artista Mau Monleón Pradas realiza el 4º ACTO del proyecto inicial #PortalDeIgualdad con una colaboración por parte del IVAM y el alumnado del instituto IES Barrio de Carmen concluyendo en una actividad pedagógica en la que el estudiantado interpreta las obras de autoría femenina que forman parte de la colección del museo. <https://www.ivam.es/es/noticias/el-ivam-colabora-con-estudiantes-del-instituto-ies-barri-del-carne-en-un-proyecto-de-igualdad/>

ENERO-2021

Creación del primer *Portal de Igualdad* en su página web por el Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés MACVAC en España, bajo la dirección de Rosalía Torrent, visibilizando las acciones que sigue el museo e informes relacionados con políticas de igualdad y relativas a la mujer en el ámbito del arte. El 11 de enero de 2021, se anuncia oficialmente en redes sociales.

Presentación pública en redes sociales de la *Colectiva Portal de Igualdad* y de las personas que la conforman: la artista, curadora y editora Lillian do Amaral Nunes (São Paulo, Brasil); el artista visual Mar Caldas (Vigo, España); el artista y escritor Samuel Gallastegui González (Bilbao, España); la artista y comisaria Celeste Garrido Meira (Pontevedra, España); la artista, comisaria independiente y profesora titular de la UPV Mau Monleón Pradas (València, España); la artista visual María Penalva Leal (Alissia) (València, España); la artista visual y rapsoda Manola Roig Celda (Sueca-València, España); la artista visual Bia Santos (Salvador de Bahía, Brasil); la directora del Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés MACVAC Rosalía Torrent Esclapés (Castelló, España); el crítico de arte y gestor cultural Alex Villar Torres (València, España) y la filósofa, crítica de arte y escritora Amparo Zacarés Pamblanco (València, España).

FEBRERO-2021

5º ACTO del proyecto inicial: conferencia en el IVAM a cargo de la artista Mau Monleón Pradas que explica el proyecto #PortalDeIgualdad, con la invitación por parte de la artista a la Colectiva Portal de Igualdad y con la participación de algunos miembros Alex Villar Torres, Samuel Gallastegui González, María Penalva-Leal (Alissia) y Lillian do Amaral Nunes.

Entrevista en el programa de radio San Vicente *El món per un forat* presentado por Gracia Jiménez a Mau Monleón Pradas y Manola Roig Celda.

MARZO-2021

Desmontaje de la intervención de arte público-expuesta en el patio del IVAM 'Espacio para las mujeres. ¡Si tú quieres!' del proyecto #PortalDeIgualdad de la artista Mau Monleón Pradas. La obra se incorpora de forma permanente a la *Colección Museo Campus Escultórico de la UPV (MUCAES)*.

Presentación en la Facultad de Ciencias Sociales de la exposición colectiva *El Poder de les Papallones'* comisariada por la artista Manola Roig Celda. Presentación de la Instalación *Un ejército inquebrantable* de la artista Celeste Garrido Meira ante la fachada de la Diputación de Pontevedra.

Alex Villar Torres, Mau Monleón Pradas, Manola Roig Celda y Lillian do Amaral Nunes en representación de la Colectiva participan en la "Vigilia" organizada desde Porto Alegre, Brasil y coordinada por la artista y comisaria Claudia Zanatta para la lectura de feminicidios en una performance de 24 horas.

ABRIL-2021

Artículo de investigación en la revista ANIAV "Arte público activista. Estrategias participativas y transmedia del proyecto feminista #PortalDeIgualdad dirigido a la transformación en los museos y centros de arte". Autoras Amparo Zacarés Pamblanco y Mau Monleón Pradas. Publicación en la revista de investigación en las Artes Visuales de la UPV nº 8, ANIAV. <https://polipapers.upv.es/index.php/aniav/article/view/15054/0>

MAYO-2021

El Museu d'Art Contemporani de Vilafamés MACVAC, en el *Día Internacional de los Museos* apoya y da difusión a las propuestas de la Colectiva recordando a la artista Hannah Höch a través de una reseña y la creación de un video realizado por Manola Roig Celda *1 minut d'art. Femení en singul_Art*, que recoge algunos de los extraordinarios fotomontajes del artista dadaísta. <https://www.macvac.es/portal-de-igualdad/>

Entrevista en Radio Malva en el *Matinal Sud*, invitadas por su presentador Oscar Garcia. Participan Mau Monleón Pradas, Amparo Zacarés Pamblanco, Celeste Garrido Meira, Manola Roig Celda y Lillian Amaral.

Las artistas Mau Monleón Pradas y Manola Roig Celda participan en la campaña online para el 18 de mayo, *Día Internacional de los Museos* organizada por MAV-Mujeres en las artes visuales. #MAVOkupaLosMuseos

JUNIO-2021

Participación de la Colectiva en el *Proyecto: Las Mujeres cambian los Museos. De la igualdad a la equidad*, que tuvo lugar dentro del Primer FORO-MADRID: Escenarios de empoderamiento y autoridad compartida entre museos y comunidad. Foro online vía Universidad Complutense de Madrid junto con la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de Sao Paulo. La Colectiva participa con la creación de una video-carta, mediante idea original de Celeste Garrido Meira, Manola Roig Celda, Mau Monleón Pradas y Amparo Zacarés Pamblanco; Dirección y diseño artístico: Manola Roig Celda, Mau Monleón Pradas y Amparo Zacarés Pamblanco, dentro del proyecto ideado y coordinado por las Prof. Dra. Marián López Cao, Prof. Dra. Lilian Amaral y el Prof. Daniel Persegum.

Creación del QR a la suscripción para apoyar el Manifiesto para la creación de un Portal de Igualdad en las webs de los Museos y Centros de Arte.

JULIO-2021

Se incorporan a la Colectiva, en julio de 2021, Yolanda Herranz Pascual (Baracaldo-Vizcaya) artista conceptual y catedrática de Escultura de la Universidad de Vigo y Rosa Mascarell-Dauder (Gandía-Valencia) artista, gestora y comisaria de eventos culturales.

Artículo de difusión, escrito por Amparo Zacarés Pamblanco, con todas las acciones realizadas a lo largo del mes de julio, destacando la tarea llevada a cabo por Rosalía Torrent en el MACVAC y la adquisición de la nueva colección Fracaral <https://amparozacares.com/colectiva-portal-de-igualdad-accion-julio-2021/>

El programa de RTVE *Objetivo Igualdad* entrevista a la artista feminista Mau Monleón Pradas y a la comisaria y gestora cultural Semíramis González para hablar del proyecto #PortaldeIgualdad, su génesis y su repercusión. <https://www.rtve.es/play/videos/objetivo-igualdad/portaldeigualdad-accion-artistica-reivindicar-presencia-mujeres-museos/6003269/?media=tve&s=08>

AGOSTO-2021

Participación de la *Colectiva Portal de Igualdad* en la 53 *Universitat Catalana d'Estiu* dentro del curso "PAIS_ATGE: Nou paisatge cultural. Feminisme i art en l'esfera pública" coordinado por Àlex Villar Torres. Participantes: Rosalía Torrent Esclapés (UJI) Amparo Zacaes Pamblanco (UJI), Mau Monleón Pradas (UPV), Manola Roig Celda (Artista visual) y Celeste Garrido Meira (Artista y comisaria). <https://www.youtube.com/watch?v=MmPDvzLtpvY>

Creación del QR del Manifiesto en valenciano.

SEPTIEMBRE-2021

Participación en *La Cátedra Nómada ¿Dónde están las mujeres en el arte y en la ciudad?* Foro de participación intercultural: arte contemporáneo, esfera pública, políticas de memoria y género. Desarrollado en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de Sao Pulo de Brasil el día 29 de septiembre de 9:30 a 12:30 (BR) / 14:30 a 17:30 (ESP). Dirigido y organizado por Lillian Amaral y Silvana Nascimento. (Diversitas FFLCH/USP) Participan las artistas de la colectiva: Lillian do Amaral Nunes, Yolanda Herranz Pascual, Celeste Garrido Meira, Mau Monleón Pradas, Manola Roig Celda, Bia Santos, Rosalía Torrent Esclapés, Alex Villar Torres y Amparo Zacarés Pamblanco.

OCTUBRE-2021

Celebramos Un año desde la Lectura del *Manifiesto* y el compromiso de las personas que forman la *Colectiva Portal de Igualdad*. Creación de un GIF conmemorativo de la lectura mediante diseño y montaje de Manola Roig Celda. <https://amparozacares.com/colectiva-portal-de-igualdad-accion-octubre-2021/>

NOVIEMBRE-2021

La Colectiva Portal de Igualdad participa en el *Foro MAV21* realizado en el CCCC, *Centre del Carme Cultura Contemporània de València*, dentro del *Panel de buenas prácticas* para explicar el proyecto *#PortaldeIgualdad*. Participan como invitadas Amparo Zacarés como ponente; Manola Roig y Mau Monleón Pradas. <http://mav.org.es/foro-mav-2021/>

Yolanda Herranz Pascual, Amparo Zacarés Pamblanco, Mercè Doménech Cerdà, Alex Villar Torres y Manola Roig Celda como representantes de la Colectiva y a título personal como teóricas y artistas, participan en la *VI Jornadas sobre arte y activismo contra la violencia de género*, organizadas y dirigidas por la artista y comisaria Mau Monleón Pradas en colaboración con *Alanna* y *Colectiva Portal de Igualdad*. <https://artecontraviolenciadegenero.org/?p=5314>

Inauguración de la 1ª Exposición de la *Colectiva* titulada *#Manifest. Colectiva Portal de Igualdad* en la Facultad de Ciencias Sociales de València, con la colaboración del Vicerrectorado de Cultura de la Universitat de València y el Ayuntamiento de Algemesí. Participan: Mercè Doménech Cerdà, Mau Monleón Pradas, Rosa Mascarell Dauder, Manola Roig Celda, Alex Villar Torres y Amparo Zacarés Pamblanco.

Presentación de la cronología de acciones realizadas por la *Colectiva Portal de Igualdad* mediante documentación y diseño realizado por la artista Manola Roig Celda.

Realización de una mesa redonda en la Facultad de Ciencias Sociales para presentar el proyecto con la intervención de Rosa Mascarell Dauder, Mau Monleón Pradas, Amparo Zacarés Pamblanco y Manola Roig Celda. <https://amparozacares.com/colectiva-portal-de-igualdad-accion-noviembre-2021/>

Se incorpora en septiembre una nueva “miembra” al grupo de la *Colectiva* la historiadora del arte Mercè Doménech Cerdà (València, España).

DICIEMBRE-2021

Visitas guiadas a la exposición #Manifest. Colectiva Portal de Igualdad del alumnado del IES Misericordia y la IES Ramón Llull de València.

Participación de la *Colectiva Portal de Igualdad* como grupo y de algunas de sus miembros en la exposición “Mulheres Na Luz”, una acción urbana vinculada a la “Catedra Nómada/*DIVERSITAS USP” y la Galèria Choque Cultural de Sao Paulo (Brasil). Participan Lillian do Amaral Nunes, Mau Monleón Pradas, Yolanda Herranz Pascual, Manola Roig Celda y Celeste Garrido Meira.

Difusión de una felicitación de Felices fiestas y buen año a través de las redes sociales. Diseño de Mau Monleón Pradas y colaboración de Mercè Doménech Cerdà. <https://amparozacares.com/colectiva-portal-de-igualdad-accion-diciembre-2021/>

ENERO-2022

Alumnado de primero de bachillerato visita la exposición en la Facultad de Ciencias Sociales acompañadas de la vicedecana de Igualdad de la propia facultad Marcela Jabazz acompañadas de Amparo Zacarés Pamblanco y la intervención en línea de Mau Monleón Pradas.

En enero de 2022 se incorpora a la *Colectiva* la crítica de arte y la comisaria feminista independiente Rocío de la Villa Ardura (Madrid).

FEBRERO-2022

Feria Arco-Madrid. El proyecto #PortalDeIgualdad de Mau Monleón Pradas recibe el apoyo por parte de JUSTMAD apelando a la firma del *Manifiesto Portal de Igualdad* y reconoce la labor de la *Colectiva Portal de Igualdad* dándole visibilidad en su sección de “Actividades”. <https://justmad.es/actividades-2022/>

La *Colectiva Portal de Igualdad* pone de manifiesto su rechazo en la ¡GUERRA a TODAS LAS GUERRAS!

MARZO-2022

Inauguración de la segunda exposición de la *Colectiva Portal de Igualdad* titulada “Artivisme Feminista” por el Vicerrectorado de Cultura de la Universitat de València y el Ayuntamiento de Algemesí, en la Sala de exposiciones del Casino Liberal de la ciudad. Una exposición comisariada por Alex Villar Torres y Mercè Doménech Cerdà y en la que han colaborado la Universitat Politècnica de València y las empresas locales Impacto Comunicación visual y Milar Faus. Participan las artistas valencianas Mau Monleón Pradas, Manola Roig Celda, María Penalva Leal (Alissia), Rosa Mascarell Dauder, la escritora Amparo Zacarés Pamblanco; las artistas gallegas Mar Caldas, Caleste Garrido Meira, Yolanda Herranz Pascual y las artistas brasileñas Bia Santos y Lillian Amaral. Cuentan con la colaboración de la artista de Algemesí Gemma Alpuente. Montaje, realización y difusión por el programa *Al Detall* de la TV de Algemesí, de un video promocional de la exposición Artivisme Feminista. <https://www.youtube.com/watch?v=XccHKbl1K2E>

ABRIL-2022

Continúa abierta al público la exposición “Artivisme Feminista” en la Sala de exposiciones Casino Liberal de Algemés. Se podrá visitar hasta el 22 de mayo y a lo largo del mes se realizarán visitas guiadas para alumnado y diferentes asociaciones de la ciudad conducidas por el co-comisario de la exposición y miembro de la colectiva Alex Villar Torres.

La *Colectiva Portal de Igualdad* decide incorporar la firma como *Colectiva* en cada acción individual de sus currículums.

MAYO-2022

Este mes la *Colectiva* celebra el “Día Internacional de los Museos” con el envío de una video-carta dirigida a la Dirección de todos los Museos y Centros de Arte, solicitando la implantación de un Portal de Igualdad en las webs. Con esta finalidad se crea el proyecto audiovisual que se puede ver en este enlace <https://www.youtube.com/watch?v=8z8lG-MKSUY>. Creado por la *Colectiva Portal de Igualdad* bajo la idea original de Celeste Garrido, Mau Monleón Pradas, Manola Roig y Amparo Zacarés Pamblanco. La dirección y el diseño artística de la misma es obra de Mau Monleón Pradas, Manola Roig y Amparo Zacarés Pamblanco. La edición final corre a cargo de Mau Monleón Pradas.

Se anuncia la *Red Internacional Portal de Igualdad*, a la que invitamos a formar parte a los Museos y Centros de arte. De entre las respuestas positivas, cabe destacar el Museo Reina Sofía; el Museo del Romanticismo de Madrid y el Museu Contemporani d'Alacant.

Dentro de la programación del Museu do Café de Sao Paulo, Brasil y en el marco de la *20ª Semana de Museos en Brasil*, participa Amparo Zacarés Pamblanco, en representación de la *Colectiva Portal de Igualdad* en la jornada sobre “Museología y feminismos: territorios de poder”. En su conjunto y concepto, la programación y organización de la vigésima semana nacional de museos (*SNM o poder dos museus*) que se desarrolló en la sede del Museo del Café de São Paulo fue comisariada por la Doctora Lilian Amaral.

El 21 de mayo se clausura la exposición *Artivisme Feminista*.

El 2 de mayo se inaugura la exposición *Èxode: Migracions interiors i exteriors* en la Sala Manuela Ballester de la Facultad de Ciencias Sociales de la UV. El comisariado corre a cargo de Manola Roig y de Rosa Serra y reúne a un grupo de artistas multidisciplinares en torno a la temática de las diásporas provocadas por conflictos bélicos y ocupaciones territoriales ilegales, que están ocurriendo en diversas partes del mundo.

La exposición conmemorativa “*Voilà la femme. 25 Aniversario*” se inaugura reuniendo a varias de las artistas, gallegas o vinculadas con Galicia, que han participado en las anteriores ediciones. En este grupo de mujeres artistas multidisciplinares, participan Yolanda Herranz Pascual y Celeste Garrido, componentes de la *Colectiva Portal de Igualdad*.

Vindicación del derecho de las mujeres a la igualdad en los museos y centros de arte.
Creación, fundación y cronología del proyecto de arte público transmedia #PortalDeIgualdad y de la Colectiva Portal de Igualdad

Se inaugura el 24 de mayo la exposición L'Art de Resistencia / The Art of Resistance comisariada por Alex Villar. La muestra contiene un conjunto de obras de artistas de Ucrania realizadas gracias a la labor de rescate que ha realizado Svitlana Davidenko, directora de *Objects Art Proze*.

Por último, en el contexto del “Día Internacional de los Museos”, el 18 de mayo, se presenta públicamente el nuevo *Museo de Arte Público y Esculturas de Mujeres en España* MAPEM (@campusdemujeres), cuya directora es la artista y comisaria feminista Mau Monleón Pradas, y en el que, mediante un proceso interactivo y participativo que abarca todo el territorio nacional, se ofrece la posibilidad de visibilizar la obras de las mujeres artistas. <https://amparozacares.com/colectiva-portal-de-igualdad-acciones-mayo-2022/>

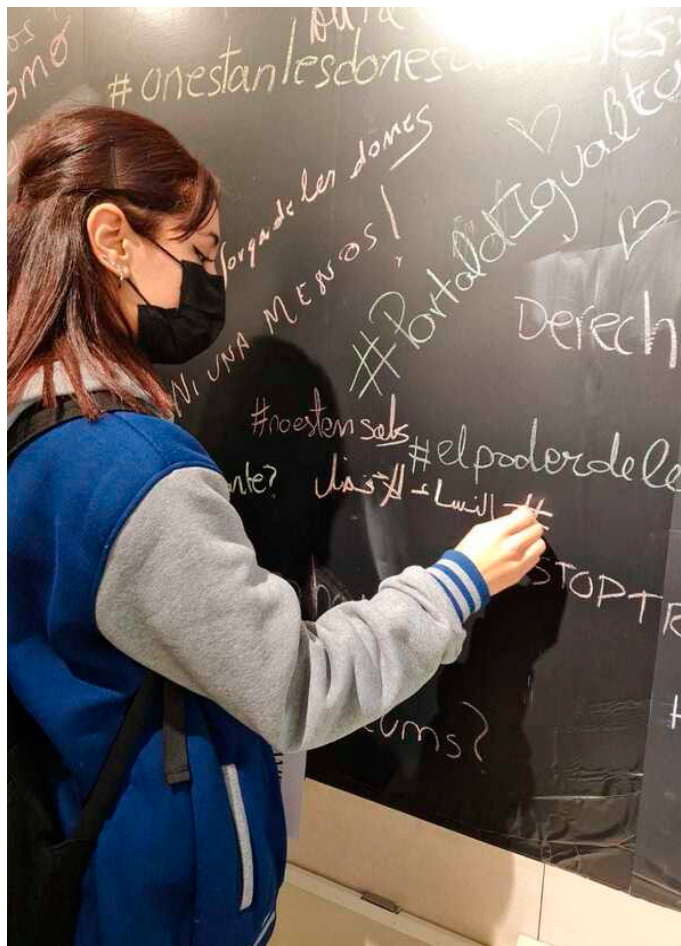


Figura 11. Participación ciudadana en la primera exposición conjunta de la Colectiva Portal de Igualdad, #Manifest, Facultat Ciències Socials, Universitat de València, 2021

Conclusiones

Finalmente, la campaña *#PortalDeIgualdad* se ve amplificada y extendida, persiguiendo una evolución de todos los museos y centros de arte para favorecer la perspectiva de género en la agenda política de la cultura y proponiendo un modelo efectivo para la superación de las brechas de género y especialmente el techo de cristal. Es por ello fundamental la iniciativa que puedan tomar las universidades; las gestoras culturales; las personas físicas; las asociaciones; las administraciones públicas; y, sobre todo, las personas que ocupan los cargos de dirección en los museos y centros de arte.

En definitiva, el proyecto *#PortalDeIgualdad* se acerca a ese día en que las mujeres tengamos espacio en cada uno de los ámbitos que nos afectan y, sobre todo, estemos presentes en el espacio público y seamos referentes de nosotras mismas y de las generaciones venideras en el sistema del arte y en todos los ámbitos de la vida; ese día en que nuestra historia cambie radicalmente y nos convirtamos en espejos que brillan en igualdad de condiciones e igualdad de oportunidades a las que han tenido los referentes masculinos para formar parte de una historia común.

El proyecto de activismo feminista *#PortalDeIgualdad. Campaña por la igualdad entre mujeres y hombres en los museos y en la educación* que nació con la voluntad política de transformación efectiva de los museos y centros de arte para la inclusión igualitaria del trabajo de las mujeres artistas en la cultura visual, se está consolidando como una referencia obligada en la reivindicación de los derechos de las mujeres dentro del mundo del arte y de la cultura. Por otra parte, nuestras acciones conjuntas como *Colectiva Portal de Igualdad* y nuestro proyecto común se encuentra obteniendo un alcance internacional que puede servir como modelo para una cultura inclusiva con perspectiva de género, que promueve la transformación efectiva de los museos y centros de arte para la incorporación igualitaria del trabajo de las mujeres artistas en la cultura visual.

#PortalDeIgualdad #ColectivaPortalDeIgualdad #ManifiestoPortalDeIgualdad #MuseosEnIgualdad#DIM22 #IMD2022 #Elpoderdelosmuseos #ElFuturodelosmuseos #SomosCultura#Feminismo#SociasMav#SociasClasicasyModernas #RedDeMuseosPorlaIgualdad #RedInternacionalPortalDeIgualdad #RedDemuseos #HerramientaMavparalaigualdad #Mujeresenlasartesvisuales

Bibliografía

- Battle Cardona, M. “*#Portaldeigualdad, la iniciativa para dar más visibilidad a las mujeres en los museos*”. *Viajes National Geographic. Sección EN FEMENINO*, 2020.
https://viajes.nationalgeographic.com.es/lifestyle/portaldeigualdad-iniciativa-para-dar-mas-visibilidad-a-mujeres-museos_15919
- Devís, A. G. “*Un proyecto de Mau Monleón. El Portal para enmendar la brecha de género en los museos se piensa desde el IVAM*”. *Culturplaza*, 2020.
<https://valenciaplaza.com/el-portal-para-enmendar-la-brecha-de-genero-en-los-museos-se-piensa-desde-el-ivam>

- Freixas, L. “Hombres que no leen a mujeres”, *La Vanguardia*. 15 de septiembre de 2020.
<https://www.lavanguardia.com/opinion/20200915/483485042621/hombres-que-no-leen-a-mujeres.html>
- López Navajas, A. *Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales de la ESO: una genealogía de conocimiento ocultada*. Valencia: Ministerio de Educación, España, 2014. *Manifiesto Portal de Igualdad*, 2020.
<https://maumonleon.es/manifiesto/Manifiesto Portal de Igualdad Castellano.pdf>
- Monleón Pradas, M. “Hacia una visibilización de la crisis de los cuidados. Arte social frente a nueva esclavitud poscolonial”. *Arte y Políticas de Identidad. Miradas poscoloniales. Latinoamérica*, 2, (2010): 25-44. <http://revistas.um.es/api>
- - -. “Arte y tecnología frente a la violencia de género”. *Arte y Políticas de Identidad*, 6, (2012): 177-194.
<file:///Users/maumonleon/Downloads/162981-Texto%20del%20art%C3%ADculo-600931-2-10-20121119.pdf>
- - -. “#PORTALDEIGUALDAD”, en *LIBRO DE PLÁSTICA PARA TODAS LAS EDADES*. Investigación en Artes y Letras Valencia, España, 75-76. Valencia: Editorial Sonda. (2020). ISBN: 978-84-09-10476-5
- - -. Ed. “#Portaldeigualdad. Sistema del arte, violencia de género y activismo feminista”. En *Arte y activismo contra la violencia de género*. (2020): 182-207. Madrid: Editorial Brumaria, 2020. ISBN: 978-84-123011-2-0
- - -. *Women in Work. Mujer arte y trabajo en la globalización*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2017.
- Ontiveros, N. “El mundo del arte es sexista y machista”. *La GIGANTA DIGITAL. La palabra como arma de igualdad*, 11 de junio, 2018.
<http://lagigantadigital.es/tag/magdalena-illan-martin/>
- Quiroga, Ana. “Entrevista a Mau Monleón”. *Arte y cultura visual*. 2020.
<https://www.m-arteyculturavisual.com/2020/10/30/entrevista-a-mau-monleon/>
- Ramírez, J.A., ed. *El sistema del arte en España*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2010.
- TF Redacción Tribuna “Las mujeres reclaman su presencia en los museos en una maratón de acciones artísticas”. *Tribuna Feminista*. 2020.
<https://tribunafeminista.elplural.com/2020/05/las-mujeres-reclaman-su-presencia-en-los-museos-en-una-maraton-de-acciones-artisticas/>
- Viñas, R. S. <https://objetivoarte.com/recursos-para-artistas/mujeres-discriminadas>
- Zacarés Pamblanco, A. y Monleón Pradas, M. “Arte público activista. Estrategias participativas y transmedia en el proyecto feminista “#PortalDeIgualdad” dirigido a la transformación de los museos y centros de arte”. *ANIAV Revista de Investigación en Artes Visuales*, N° 8. (marzo 2021),
<https://doi.org/10.4995/aniav.2021.15054>

- Zacarés Pamblanco, A. “Presentación Manifiesto portla de igualdad en Museos y centros de Arte”. 2020. <http://amparozacares.com/manifiesto-portal-de-igualdad-en-museos-y-centros-de-arte/>
- - -. “Portal de Igualdad (#)”. *Levante, El Mercantil Valenciano, Tribuna*. 2020. <https://www.levante-emv.com/opinion/2020/09/11/portal-igualdad-11120150.html>
- - -. “El compromiso de #PortalDeIgualdad se traslada desde el IVAM a la Universitat Politècnica de València”. 2021. <https://amparozacares.com/el-compromiso-de-portaldeigualdad-se-traslada-desde-el-ivam-a-la-universitat-politecnica-de-valencia/>
- - -. “Museos en Igualdad. Museums in Equality”. *Diferents*. Revista de museus, 2021. <https://www.e-revistes.uji.es/index.php/diferents/issue/view/diferents-revista-de-museus-6;> <https://www.e-revistes.uji.es/index.php/diferents/article/view/6096/6747>
- - -. “Artivisme feminista colectiva portal de igualdad”. 2022. <https://amparozacares.com/artivimisme-feminista-colectiva-portal-de-igualdad/>
- Wollstonecraft, M. "A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects". Printed text is Public Domain. Held by British Library, 1792.

Territorios compositoras

Rompiendo el silencio

Leticia Armijo

Compositora, Musicóloga y Gestora cultural
Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte
lety@leticiarmijo.com

Recibido: 02/06/2022/**Aceptado:** 14/06/2022

Resumen. Una mirada crítica de la microhistoria de El Colectivo Mujeres en la Música A. C. y la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, que desde el confinamiento nos invita a reflexionar entre sus luces y sombras, la realidad de un arte militante.

Palabras clave. Mujeres en el arte, El Colectivo Mujeres en la Música A. C. y ComuArte, arte en confinamiento.

Breaking the silence

Abstract. A critical look at the microhistory of the El Colectivo Mujeres en la Música A. C. and the ComuArte Internacional, which from confinement invites us to reflect between its lights and shadows, the reality of a militant art.

Keywords. Women in the art, El Colectivo Mujeres en la Música A. C., ComuArte art in confinement.

En los últimos años los estudios de género en la música han despertado el interés de críticos, intérpretes e investigadores, quienes han contribuido a la integración de la labor artística de las mujeres en la vida musical de México y el mundo. Este despertar se debe no solo a la profesionalización de la labor individual de las compositoras, musicólogas e intérpretes, sino también a las conquistas alcanzadas por el movimiento feminista y las asociaciones civiles, en materia de derechos humanos de las mujeres en busca de la igualdad.

En la actualidad millones de mujeres se han sumado a la marcha del Día Internacional de la Mujer. Es más de la mitad de la humanidad, enarbolando consignas, pancartas y filosofías. Llama la atención que los esfuerzos titánicos de las pioneras carezcan de mención y que los nuevos conceptos de equidad y vocabulario

alternativo se conviertan en una nueva forma de invisibilización y de apoderamiento de un discurso sin citas.

Los derechos alcanzados han sido fruto de arduas luchas de las que se pierde perspectiva de sus luces y sombras.

La presente publicación hace un guiño a la microhistoria de El Colectivo Mujeres en la Música A. C. y la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte Internacional, dando fe de los esfuerzos e innumerables tropiezos que han hecho posible transformar el curso de la historia.

Los esfuerzos colectivos de las feministas en México se inician en 1916, tras la realización del Primer Congreso Feminista celebrado en Yucatán, curiosamente convocado por el gobernador Salvador Alvarado (1880-1924). Sus demandas giraron en torno al derecho al voto, a la educación laica y el acceso a cargos públicos. Destacó el discurso inicial “La mujer en el porvenir”, de Hermila Galindo (1886-1954), en la cual aboga por la igualdad de la mujer frente al hombre y los mismos derechos políticos y sexuales¹.

Fue cien años después cuando la labor pionera de Hermila Galindo fue reconocida por el Frente Feminista Nacional, asociación independiente que agrupa a los colectivos y feministas de México, instituyendo el reconocimiento Hermila Galindo, que otorgó a 101 feministas destacadas por sus aportaciones en la conquista de los derechos de las mujeres, reconocimiento en el que por primera vez se galardonó a El Colectivo de Mujeres en la Música y la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte.

En el terreno musical destaca especialmente la labor pionera de Esperanza Pulido (1900-1990) plasmada en su obra “La mujer mexicana en la música”, que se publicó originalmente en 1958 por el Instituto Nacional de Bellas Artes. La importancia de este trabajo reside, en principio, en el hecho de que por primera vez existe una fuente de la cual partir, para informarnos acerca de la labor de las mujeres en México como intérpretes, musicólogas y compositoras. Además, proporciona un panorama general del papel de la mujer en la música mexicana desde el período prehispánico hasta 1930². Es por ello que la obra de Esperanza Pulido ha sido punto de partida de otras investigaciones como la recientemente publicada por Fernando Carrasco

¹ Martha Eva Rocha Islas, “Las mujeres en la Revolución mexicana: un acercamiento a las fuentes históricas”, en *Universitarias latinoamericanas: liderazgo y desarrollo*, comp. Patricia Galeana de Valadés (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990).

² Esperanza Pulido, “La mujer mexicana en la música”, *Revista de Bellas Artes*, 1ª edición, Instituto Nacional de Bellas Artes, México (1958).

Vázquez, sobre una de las compositoras referidas en la obra de Pulido. Se trata de la compositora María Garfias (1849-1918)³.

La labor pionera de Esperanza Pulido fue reconocida tras su muerte, a través de la 2ª edición de “La mujer mexicana en la música” en la Revista *Heterofonía*⁴, como homenaje póstumo.

En 1975, año Internacional de la Mujer, un ejemplo de esperanzador reconocimiento hacia las compositoras fue el que se produjo cuando el Gobierno del Estado de Michoacán realizó un homenaje dedicado a la compositora mexicana Gloria Tapia (1927-2008), la cual fue nombrada promotora nacional de actividades musicales. Fue así que Gloria Tapia organizó un ciclo de conciertos que se llevaron a cabo en la Secretaría de Relaciones Exteriores de la Ciudad de México cuyas instalaciones se dañaron tras los sismos de 1985 y 2017⁵. Su labor fue reconocida hasta 1998, cuando el ComArte le otorgó el Premio Xochipilli, que más tarde pasaría a ser el Premio Coatlicue.

Durante ese mismo año de 1975, el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), organizó el Primer concurso de composición para las creadoras, bajo la dirección del compositor Fernando Cataño (1928), Coordinador Nacional de Música y Coros del IMSS. El jurado estuvo integrado por Blas Galindo, Antonio Tornero (1945), Carlos Vázquez (1945) y Humberto Sanoli, quienes declararon desierto el primer lugar, cuyo Premio ascendía a 20,000 pesos. El segundo fue otorgado a la compositora Alicia Urreta, quien rechazó el premio. Para revocar la decisión del jurado, Fernando Cataño habló con Griselda Álvarez, jefa de bienestar social del IMSS, sin éxito alguno⁶.

El reconocimiento a la trayectoria de Alicia Urreta (1930-1986), a quien conocí en el CENIDIM, en 1991, año en el que fundé el grupo Acíhuatl, integrado por estudiantes de composición de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, siendo autora intelectual de la Rueda de prensa y concierto homenaje a Alicia Urreta, como lo afirma la compositora María Luisa Solórzano en una entrevista⁷. Sin embargo, llama la atención que la compositora Leticia Cuen quien

³ Fernando Carrasco Vázquez, *María Garfias (1849-1918). Una fugaz presencia de la música mexicana decimonónica* (México: Musicología Casera, 2018).

⁴ Esperanza Pulido, “La mujer mexicana en la música”, *Revista Heterofonía*, No. 104-105/Enero a diciembre, Tercera época, vol. XXII, 2ª edición, México: Instituto Nacional de Bellas Artes (1991): 5-49.

⁵ Leticia Armijo, *La mujer en la composición musical del México de la segunda mitad del siglo XX: la obra de Gloria Tapia, Lilia Margarita Vázquez y María Granillo*, Tesis inédita, Escuela Nacional de Música de la Universidad Autónoma de México, 1997.

⁶ *Hombres verdaderos*, entrevista inédita con Fernando Cataño, México, 2007.

⁷ Leticia Armijo, *María Luisa Solórzano*, entrevista inédita, México, 26 de diciembre de 2018.

participó del grupo, omitiera mi nombre como puede verse en el libro *Mujeres en la creación de México*⁸.

En 1984, la compositora estadounidense Jeannie Pool, directora de *The International Congress on Women in Music*, fundado en Los Ángeles, California, organizó en México, del 22 al 25 de marzo de 1984, el Tercer Congreso Internacional de Mujeres en la Música, el cual se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes y Hotel del Prado de la Ciudad de México, del 26 al 1º de abril en el estado de Zacatecas⁹. A este Congreso asistieron la compositora española María Luisa Ozaita, fundadora del primer grupo de Mujeres en la música en España, y las mexicanas Gloria Tapia y Rosa Guraieb, además de un ciclo de conciertos, se realizó una exposición de partituras en el Hotel del Prado el cual se cayó tras el sismo de 1985. Rosa Guraieb y María Luisa Ozaita recibieron el Premio Coalticue, en 1998 y 2007, respectivamente.

En 1994, fundé El Colectivo de Mujeres en la Música A. C.¹⁰, con el propósito de llenar el vacío de información existente en torno a la labor musical de las mujeres. Más tarde se integran a esta agrupación la compositora Claudia Herreras (1962); la primera directora de orquesta graduada en el *Mozarteum* de Salzburgo, Isabel Mayagoitia (1962-2003); las pianistas Gabriela Rivera Loza (1970) y Gabriela Pérez Acosta (1974) y la cantante Amparo Cervantes (1953).

Para cumplir con su propósito, el Colectivo inició diversas actividades que fueron conquistando la integración de la obra musical y artística de las creadoras en la vida nacional.

El primero de sus logros fue registrado a través de la serie radiofónica *Murmullo de Sirenas: un espacio para sentir y entender la creación musical de las mujeres* (1995), en colaboración de Radio Educación de México, transmitiendo 34 programas en torno a la labor de intérpretes, investigadoras, musicólogas y directoras de orquesta¹¹.

El segundo logro fue la creación de un encuentro que diera cuenta de la labor artística de las creadoras en el campo de la música, artes visuales, danza, literatura, medios de comunicación, cine, gestión, promoción del arte y ciencias; el cual se celebraría en el marco del Día Internacional de la Mujer. Desde sus inicios, la convergencia de

⁸ Leticia Armijo, Clara Meierovich, *Mujeres en la creación musical de México* (México: Cuadernos de Pauta, CONACULTA, 2001).

⁹ Jeannie G. Pool, "The third International Congress Focus in Latinoamérica", in *Silent no more*, Chapter 9 (Los Angeles, California: International Alliance for Women in Music, 2005), 150-176.

¹⁰ Leticia Armijo, *ComuArte mujeres en el arte. Memoria de los encuentros internacionales e iberoamericano* (México: Instituto de las Mujeres de la Ciudad de México y Editorial ComuArte, 2008).

¹¹ Cfr. Fonoteca de Radio Educación de México.

las diversas disciplinas del arte descansó en las ciencias de su interpretación, vistiendo al encuentro de un profundo sentido académico.

En 1995, estalló en Chiapas el movimiento indígena Movimiento Zapatista Nacional y se constituyeron en el mundo decenas de Comités de apoyo para detener la masacre perpetrada por el estado mexicano.

Desde los 16 años pertenezco al Partido Comunista Mexicano, en la Sección Naucalpan Estado de México, en donde mi hermana Berenice Armijo (1963) y yo, constituimos la célula Nikolai Ostrovski. Así es que se nos conoció por ofrecer conciertos y lecturas de poesía que incluían música de protesta y composiciones propias sobre temas políticos y sociales como mi composición *La huelga de 8*, sobre un texto de Pablo Neruda, dedicada a estos trabajadores.

Años más tarde me uní al Grupo Autónomo de Mujeres Lesbianas OIKABETH desde donde impulsamos la primera Campaña en contra de la violación, además de las primeras marchas del movimiento de liberación de lesbianas y homosexuales en México.

Desde 1982 a 1986, mi casa se convirtió en el centro de reunión de este movimiento, hasta que el sismo, junto con el sida y un repentino cambio de dirección de los partidos políticos que nos apoyaban, desarticuló al movimiento.

Esta militancia fue la fuente de inspiración de mi sinfonía guerrera en un movimiento OIKABETH, Premio de composición Sinfónica y motivo de controversias en el medio musical mexicano, ya que se trata de una obra donde apliqué los estudios musicales de género y musicología, los mismos que detallé más tarde en el artículo “OIKABETH. Mujeres guerreras que abren caminos y esparcen flores”¹². Tanto en la obra como en el artículo antes mencionado, fueron muy importantes los conocimientos adquiridos en la cátedra pionera de Estudios de género del programa de doctorado de la Universidad Autónoma de Madrid, dictada por la Dra. Carmen Cecilia Piñero Gil (1962).

Continuando con el relato militante, por las razones políticas y artísticas antes mencionadas en torno a mi vida, el Comité Austríaco en apoyo a Chiapas me invitó a realizar una gira de conciertos por Viena, Linz y Muzuslash en Austria cuyo principal propósito era el de detener la masacre perpetrada por el estado mexicano contra los indígenas.

Aproveché mi viaje a Viena, ciudad paradigmática en el campo musical para entrevistar a la pianista e investigadora Rosario Marciano, a la integrante del Colectivo Femmage Manuela Schreibmaier, a la fundadora de la Orquesta de

¹² Leticia Armijo, “OIKABETH”. Mujeres guerreras que abren caminos y esparcen flores”, en *Mujer versus Música*, ed. Rosa Iniesta (Madrid: Rivera Editores, Colección Música Interacciones, 2011).

Mujeres de Viena Brittie Ratz y a la primera directora de orquesta graduada en el Mozarteum de Salzburgo, la mexicana Isabel Mayagoitia Gil (1962-2003), con quienes acordé la realización de un Concierto en México en el marco del Primer Encuentro Internacional de Mujeres en la Música.

A mi regreso a la Ciudad de México, conseguí que la Embajada de Viena pagara el traslado aéreo de la Orquesta de Mujeres de Viena, siempre y cuando fuese en la Sala Ponce del Palacio de Bellas Artes y que el Centro Nacional de las Artes corriera con los gastos de hospedaje y alimentos de las asistentes.

Con gran entusiasmo solicité la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes con meses de antelación, sin embargo, la respuesta del entonces secretario del Instituto Nacional de Bellas Artes Ricardo Calderón fue negativa, además de negarse a recibirnos y a negociar una fecha alternativa.

Fue así que el 8 de marzo de 1997, los niños cantores de Viena ofrecieron un concierto en el Palacio de Bellas Artes y nuestro concierto inaugural se realizó sin la participación de Rosario Marciano, quien falleció en el 1998, ni de Isabel Mayagoitia quien también falleció en 2003 y del apoyo de Brittie Ratz de la que no tenemos noticia, además de que fuera de mi tesis, hasta el momento no existe ninguna referencia acerca de la importancia de su labor en las fuentes documentales.

Ante esta realidad, Isabel Mayagoitia estableció contacto con el director Johannes Bruno Ulrich, con quien fundó La Orquesta de Mujeres del Nuevo Mundo, y estrenaron en México la *Obertura* de Fanny Mendelssohn y obras de Consuelo Velázquez que yo misma orquesté para el concierto que se realizó en 1998 en el Hotel Nikko¹³.

Mecenazgos para las mujeres

Tras la prematura muerte de Isabel Mayagoitia, creamos la Primera Sociedad Filarmónica de Mujeres en la Música y en el Arte “Isabel Mayagoitia”. Con el propósito de impulsar la labor musical de las mujeres y de crear mecenazgos que históricamente no han existido para ellas. La fundación fue presidida por la compositora mexicana Consuelo Velásquez y Anne Hill, madre de Isabel, en su representación.

Editoriales de música y mujeres

La necesidad de dejar testimonio escrito nos dio pauta para impulsar la creación de editoriales como la canadiense *ARLA Music Publishing Company*, dirigida por la pianista Alicia Romero (1970)¹⁴, quien en colaboración con el colectivo, publicó la

¹³ *Orquesta de Mujeres del Nuevo Mundo*, Programa de concierto, Hotel Nikko, México, 1998.

¹⁴ Nicolás Gamboa, “Editorial canadiense lanza serie de música de compositoras contemporáneas”, *Uno más uno*, sábado 18 de septiembre de 1999, México.

obra inédita de las compositoras mexicanas Graciela Agudelo (1945) Lucía Álvarez (1948), Gabriela Ortiz (1962), María Granillo (1962), Leticia Armijo, Cecilia Medina (1958), Claudia Herreras y Mariana Villanueva (1964), las cuales se presentaron en el marco de los encuentros¹⁵. El contrato con dicha editorial fue concluido porque se nos pagó el 5% de las ventas de las partituras, además de que Alicia Romero pretendía que firmáramos un contrato por 25 años. Por ello, en el 2003, impulsé la creación de la editorial española *Punto F, Ediciones Musicales*, bajo la dirección de Marian Yélamos, la cual publicó la obra inédita de la compositora cubana María Matilde Alea (1928-2006), con recursos gestionados por el colectivo. Esta última publicación fue la única y es por ello que ComuArte funda su propia editorial en 2008, siendo su primera publicación *ComuArte. Mujeres en el Arte*¹⁶ y la Revista *Notas de sirena...*

Convenios

En el año 2000 tuvo lugar la firma de un Convenio de Colaboración con el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, dirigido por Gerardo Estrada (1946), para la celebración anual del encuentro, dando un impulso sustantivo al arte en movimiento.

A la firma de este convenio se sumaba la participación de los grupos artísticos del INBAL, destacando el papel de la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección de Enrique Diemecke (1955), que incluyó en su programación anual el estreno de la obra musical de las compositoras Alma Mahler (1819-1896), Fanny Hensel Mendelssohn (1805-1847), Leticia Armijo y Alejandra Odgers (1967), Gabriela Ortiz y María Granillo, entre otras, dentro de sus programas regulares de concierto¹⁷. Lo anterior lo hizo acreedor al Premio Xochipilli que otorga ComuArte a los hombres que han contribuido a la creación de políticas en favor de la igualdad y que le fue entregado en la Sala Adamo Boari del Palacio de Bellas Artes.

En el 2007, el mencionado Convenio, ratificado en administraciones posteriores fue desconocido por la primera mujer en dirigir el INBAL. Se trata de la Dra. Teresa Franco (1949), quien aplicó un recorte presupuestal del 87% y su cancelación definitiva, además de impedir la realización de la exposición de artistas visuales en la Sala Adamo Boari del Palacio de Bellas Artes. Fue así que el Convenio firmado con el Dr. Estrada y ratificado por administraciones posteriores se esfumó. Los espacios del arte y los logros alcanzados con tanto esfuerzo se perdieron.

Curiosamente, la carta fue firmada por Ricardo Calderón quien fungía por segunda vez como subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y quien también firmó como ustedes recordarán, el oficio negativo para la realización del

¹⁵ Virginia Bautista, "Ofrecen obras inéditas de compositoras", *Reforma*, jueves 23 de septiembre de 1999, Cultura, México.

¹⁶ Armijo, *ComuArte mujeres en el arte*.

¹⁷ Ángel Vargas, "Por segunda vez consecutiva la Sinfónica Nacional comienza su temporada con Mahler", *La Jornada*, viernes 19 de mayo de 2000, Cultura, México.

Primer Encuentro de Mujeres en la Música, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes.

Fue entonces que recibimos el apoyo ejemplar de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal a cargo de Elena Cepeda de León, que nos concedió los recursos y los espacios privilegiados del Teatro de la Ciudad “Esperanza Iris” para la entrega del Premio Coatlicue y del Museo de la Ciudad de México para la realización de la exposición de artistas visuales, dando con ello continuidad al Foro de Mujeres en el Arte más importante de Latinoamérica.

En el 2008, la Dirección de Difusión y Fomento a la Cultura del Instituto Politécnico Nacional, bajo la dirección de Daniel Leyva (1949), acogió la exposición de artistas visuales y facilitó a la Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional (OSIPN) para realizar el concierto del Día Internacional de la Mujer, además de invitar a la directora mexicana Gabriela Diaz Alatríste, quien se encontraba en Minnesota para su realización. Al año siguiente fue nombrada Directora Artística de la OSIPN, siendo esta la primera mujer en este cargo en México.

Tras el fin de su gestión se realizó el último Concierto del Día Internacional de la Mujer y a partir de entonces el número de obras de compositoras y directoras en los programas de la OSIPN, ha sido escasa o nula.

Durante su gestión se estrenaron decenas de obras de compositoras de México y el mundo, además de participar en la grabación del fonograma *Mujeres en la Música Sinfónica Mexicana* bajo nuestro propio sello discográfico y del que hablaré a continuación.

Murmullo de sirenas

En marzo del 2005, a diez años de la realización de la Serie radiofónica *Murmullo de sirenas: un espacio para sentir y entender la labor musical de las mujeres*, en colaboración con Radio Educación de México, las sirenas vimos emerger los primeros cuatro volúmenes de la Colección discográfica *Murmullo de sirenas*, bajo nuestro propio sello discográfico. La producción representó una alternativa frente al abuso de las empresas discográficas y una forma de poner en nuestras manos los medios de producción.

El contenido de la colección discográfica ha sido seleccionado con una visión integradora, reconociendo el valor de la obra de las compositoras de diversos períodos de la historia de la música y de compositoras contemporáneas de diversas latitudes, siendo la primera la serie *Fanny Mendelssohn, 200 años*.

La producción discográfica tuvo sus luces y sombras, debido a que una de las compositoras participantes, firmó sin nuestro consentimiento un contrato de cesión

de derechos del fonograma con la disquera URTEX digital Classics¹⁸. Para recuperar los derechos sobre la grabación de nuestras obras que habíamos grabado con nuestros propios recursos y gestiones, tuvimos que realizar un juicio que evidentemente ganamos, con la defensa de la Dra. Angelina Cue y la Sociedad de Autores y Compositores de México ¹⁹.

A esto se sumó una campaña en mi contra organizada por el señor Roberto de Elías para expulsarme del Laboratorio de Informática Musical y Música Electroacústica (LIMME) de la entonces Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. La carta que exigía mi despido laboral, no contenía argumentos académicos. Su principal argumentación refería la realización de los encuentros internacionales e iberoamericanos de mujeres en el arte que organizo. Así fui expulsada del Laboratorio que fundé y me mandaron a impartir materias optativas en un salón con cinco computadoras obsoletas, además de congelar mi sueldo y horas de trabajo, situación inexplicable dado que el estatuto del personal académico de la Universidad Nacional Autónoma de México sostiene en sus principios, que los profesores tenemos la obligación de realizar actividades de docencia, investigación y extensión de la cultura, marco en el que se engloban las actividades de los encuentros. En la misiva, destaca llamativamente la firma de la compositora Gabriela Ortiz²⁰ a quien habíamos apoyado en diversas ocasiones para la publicación y estreno de sus obras, como se puede corroborar en las notas periodísticas citadas con anterioridad.

Sin embargo, nada pudo detener al murmullo de las sirenas que, frente a la adversidad, produjo la serie *Mujeres en la Música Sinfónica Mexicana*, *Germine Taillefer 150 años*, *Monográficos* y *El arte de la sanación*.

El arte una fuerza política

En el año 2004 tuvo lugar un encuentro especial que llevamos a cabo en la Ciudades de México y La Habana en Cuba, *Mujer, diversidad cultural y exilio*. Entre las múltiples actividades que se realizarían en la Isla con el apoyo del gobierno de Cuba, se llevaría a cabo una exposición de artistas visuales mexicanas. El embalaje de la obra lo asumiría el Instituto Nacional de Bellas Artes de México, la recepción y montaje en la Casa de México en la Habana y el Gobierno de Cuba y el traslado aéreo de la Ciudad de México a la Habana estaría a cargo de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

¹⁸ *Contrato de cesión de derechos celebrado entre Xóchitl Susana Roviroso Madrazo y Urtex S.A. de C.V. por el Fonograma "Preludio a lo impredecible"*, Ciudad de México, 20 de mayo de 2002.

¹⁹ *Acuerdo admisorio*, Instituto Nacional de Derechos de Autor, Dirección Jurídica, exp. 206/98.402./280 "203", oficio D.I.P.A./3796/2003, Ciudad de México, 2004.

²⁰ Carta de solicitud de despido laboral de la C. Dra. Leticia Araceli Armijo Torres, firmada por el coordinador del Laboratorio de Informática y Música Electroacústica de la Escuela Nacional de Música de la UNAM y por Sr. Roberto de Elías, Lic. Pablo Silva, Lic. Luis Pastor y Dra. Gabriel Ortiz, México, 2003.

Emocionadas de contar con todos los apoyos viajamos a la Isla en donde se nos informó que la exposición nunca llegó. Fue entonces que me dirigí a la Embajada de México en Cuba en donde pude obtener un oficio informativo dirigido a la Agregada Cultural de México en Cuba, sin embargo, unas horas antes, había recibido una llamada telefónica de cancelación del evento.

Por fortuna las artistas visuales llevaban consigo una carpeta y con recortes de fotografías montamos la exposición que, por cierto, fue muy concurrida, independientemente de la calidad del impreso y sus pequeñas dimensiones. Así fue que durante la inauguración nos tuvimos que secar las lágrimas con la bandera de México, esto sin mencionar que las artistas visuales que asistieron, habían gastado todos sus ahorros en el viaje.

En relación a Cuba, es importante recordar que el presidente de México en aquel entonces Vicente Fox (1942) de extracción panista, había buscado mantener una firme representación mexicana evitando políticas de castigo y mantener acuerdos comerciales y culturales para apoyar la democratización de la Isla, respetando la soberanía de las naciones como lo establece la Fracción V de la del Artículo 89 de la Constitución de los Estados Unidos Mexicanos, sin embargo, su gobierno estuvo plagado de incidentes que fracturaron las relaciones políticas entre ambas naciones, los cuales coincidieron con nuestro encuentro²¹.

De regreso a la ciudad de México solicitamos una explicación del incumplimiento de los compromisos adquiridos por parte de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México. En su respuesta, el jefe de la Unidad de Asuntos Culturales de la secretaria de Relaciones Exteriores de México Dr. Andrés Ordóñez inventó la existencia de un oficio²² en el cual, según él, se me había notificado la suspensión de la mencionada exposición por razones económicas. El mencionado oficio, que nunca recibí, contradecía la documentación del trámite y el oficio rescatado de la Embajada de Cuba, en un intento de difamación que dimos a conocer ampliamente en los medios de comunicación e instancias gubernamentales²³.

Mujeres en la música un movimiento internacional

Internacionalmente, destacan la creación de asociaciones, alianzas internacionales y congresos como el International Congress on Women in Music (ICWM), fundado en 1979 por la estadounidense Jenni Pool; la asociación American Women Composers, fundada en 1976 por Tommie Ewart Carl y la Internacional Alliance for Women in

²¹ Mario Ojeda Gómez, *México antes y después de la alternancia política* (México: Colegio de México, 2005).

²² Carta respuesta de Andrés Ordóñez, jefe de la Unidad, UAC-II Ref. Carta sin fecha el 18 de junio de 2004, Unidad de asuntos Culturales, Asunto: Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte/El, 22 de junio de 2004, México.

²³ Carta dirigida a la secretaria de Relaciones Exteriores, Luis Ernesto Derbez, secretario de Relaciones Exteriores, 25 de marzo de 2004, México.

Music, fundada 1995 por Nancy Van de Vate. A través de las cuales se ha impulsado la difusión de la obra musical de las mujeres, la celebración de concursos, publicaciones e investigaciones de gran relevancia como los fundamentos de la teoría musical feminista desarrollados por Marcia J. Citron (1946), en *Gender and the Musical Canon* (1991), presentados durante el IIº Congreso Internacional Alliance for Women in Music y el 5º Congreso sobre teoría feminista y música, celebrados en Londres en 1999 de forma simultánea²⁴.

En el ámbito europeo destaca la labor de la cantante, compositora y musicóloga italiana Patricia Adkins Chiti (1940-2018), fundadora de la asociación Donne in musica creada en 1978, a través de la cual impulsó a nivel mundial la organización e investigación de las mujeres en la música de los cinco continentes, consiguiendo su representación en el Consejo Internacional de la Música de la UNESCO y la difusión de su obra. Patricia Adkins Chiti impulsó diversas investigaciones como 4000 años de la música de las mujeres, realizada por la pianista venezolana afincada en Viena Rosario Marciano, a quien hemos referido con anterioridad; el libro *Con música, textos y presencia de mujer. Diccionario de mujeres notables de la música cubana*²⁵, de la musicóloga cubana Alicia Valdés, fundadora de la asociación “La bella Cubana”, el cual nos ofrece un panorama general de la aportación de las mujeres en todos los campos de la música cubana; y, la adenda de carácter biográfico “Las compositoras españolas”, escrita por la fundadora del grupo español “Mujeres en la Música”, la compositora María Luisa Ozaita (1939-2017)²⁶. Una de sus últimas acciones de su vida fue la impulsar la firma de una Declaración de los derechos de las mujeres en la música a la que nos solicitó adherirnos.

Tras su muerte, el sitio en internet de Donne in música quedó congelado. Este ha sido el funesto destino también de las compositoras y líderes que tras su fallecimiento son confinadas a la invisibilidad como lo confirma la escasa o nula difusión de su labor pionera y de sus obras como es el caso de la ya citada María Luisa Ozaita, Gloria Tapia y Graciela Agudelo.

A lo largo de los años Donne in música conformó un Consejo de honor integrado por las organizaciones de mujeres en la música en el mundo destacadas por su labor colectiva. En el caso de México, se le concedió este honor a El Colectivo Mujeres en la Música A.C. y ComuArte Internacional, por encima del Consejo Internacional de la Música en México. Por ello asistí al Congreso Internacional de la Música celebrado en los Ángeles California en el año 2005, marco en el que Patricia Adkins organizó por primera vez en su historia, un Simposio de Mujeres en la Música y dos conciertos en los que se escucharía la música de las mujeres y las niñas.

²⁴ Anna Bofill, “Apuntes para una reflexión”, *Cuadernos de Veruela*, Zaragoza, No. 4 (2003): 53-66.

²⁵ Alicia Valdés, *Con música, textos y presencia de mujer. Diccionario de mujeres notables de la música cubana* (Cuba: Ediciones UNIÓN, 2005).

²⁶ María Luisa Ozaita, “Las compositoras españolas”, en Patricia Adkins Chiti, *Las mujeres y la música* (Madrid: Alianza Música, 1995), 399-434.

Durante mi ponencia referí la labor pionera de Jennie Pool quien, como ya he dicho, fue la primera en organizar el Third Congress on Women in Music (ICWM) en México 1984. Al concluir mi participación, una mujer de pelo cano me tomó de las manos, me miró desde la profundidad de su espíritu y me dijo: yo soy Jennie Pool. Fue así que tras obsequiarme libros, revistas, fotografías, programas de mano etc. me contó en entrevista que tuvo que salir de México porque el compositor Julio Estrada, había iniciado una persecución en su contra y había jurado sacarla del país y aplicarle el Art. 33 de la Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos (Jurídicas 2009), que dice a la letra: “Son extranjeros quienes no posean las calidades determinadas en el artículo 30. Únicamente cuando medien causas de seguridad nacional, el presidente de la República determinará la expulsión inmediata y sin necesidad de juicio previo, de cualquier extranjero cuya presencia juzgue inconveniente”.

El relato de Jennie Pool trajo a mi memoria una de las conferencias impartidas por Julio Estrada, en la entonces Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. La conferencia versaba en torno a su método de composición musical y finalizó con preguntas. Una profesora le preguntó sobre los aspectos psicológicos de su método a lo que él respondió: “Lo que sucede con ustedes las mujeres es que tienen los lóbulos cerebrales integrados y es por ello que no pueden separar las emociones del conocimiento, aunque te lo explique no lo entenderías”.

Decir que durante las juntas del honorable Consejo técnico de la actual Facultad de Música de la UNAM y reuniones de la comunidad celebradas durante la huelga de estudiantes de 1999, Julio Estrada se burlaba abiertamente de rasgos físicos, preferencia sexual y estética musical de profesores y alumnos. Esta última situación la padecí personalmente cuando al concluir mi examen profesional, intentó persuadir a mis sinodales de otorgarme la mención honorífica.

Poder legislativo

El murmullo de las sirenas que emergiendo constante e incansablemente ha generado reacciones encontradas como el rechazo de algunas compositoras que aseguran que la discriminación no existe en México o su extraña complicidad frente al acoso institucional que padecemos en escuelas facultades, conservatorios y el medio musical.

Lo anterior nos hizo transitar hacia el ámbito legislativo en el año 2000, año en el que presentamos un Pliego petitorio y Declaración de los Derechos Humanos de las Mujeres en el Arte, en la Comisión Bicameral de Equidad y Género de la H. Cámara de Diputados. Sendos documentos solicitaban la integración de la obra artística de las creadoras en la vida nacional, seguro médico, derechos laborales y la creación de políticas públicas en materia cultural y la implementación de medidas para prevenir y erradicar la violencia.

Fue hasta el 2006 cuando por fin se aprobó en México el Marco Jurídico Nacional de los Derechos de las Mujeres, el cual determina las obligaciones del estado y de las instituciones para garantizar la igualdad de oportunidades y el acceso de las mujeres a una vida libre de violencia.

Este marco jurídico nos ha permitido tener un instrumento jurídico para exigir su implementación en materia cultural, como ejemplo el caso de la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Carlos Miguel Prieto (1965), cuya directora artística Claudia Hinojosa, jamás informó a su director de los oficios y partituras que le entregamos personalmente para el estreno de la obra de las compositoras desde el inicio de su gestión en 2007. Fue hasta el 2018, tras el llamamiento del subdirector del INBAL y una reunión con Carlos Miguel Prieto cuando pudimos concertar un acuerdo basado en tratados internacionales de los derechos humanos de las mujeres suscritos por México y el mencionado Marco Jurídico, que a la letra dice:

Artículo 18.- Violencia Institucional que dice a la letra: Son los actos u omisiones de las y los servidores públicos de cualquier orden de gobierno que discriminen o tengan como fin dilatar, obstaculizar o impedir el goce y ejercicio de los derechos humanos de las mujeres, así como su acceso al disfrute de políticas públicas destinadas a prevenir, atender, investigar, sancionar y erradicar los diferentes tipos de violencia.

Musicología de guerrilla

En este mismo sentido, el campo de la crítica musical en México no ha sido ajeno a dichas reacciones, como nos ha dejado ver la crítica al Concierto del Día Internacional de la Mujer publicada por el músico aficionado Arturo Brennan (1955), para quien la obra de las compositoras no tiene nada que aportar frente al referente masculino, evidentemente superior. Sin embargo, la musicología feminista ha comenzado a internacionalizarse, como ejemplo de ello, la respuesta de la Dra. Cecilia Piñero, publicada en la Revista *Notas de sirena*, en la búsqueda de la profesionalización de la crítica musical, acorde a los avances académicos de la musicología a nivel mundial. Este acto de justicia y reivindicación constituye la nueva musicología de guerrilla.

Igualmente referir que hemos trabajado ininterrumpidamente a lo largo de las últimas décadas agrupadas colectivamente, por lo que nos parece indispensable revisar la Ley de Organizaciones civiles en México, para que se cumpla con los estándares internacionales de calidad y nos permitan cumplir con nuestra misión cuál es el cuidado de la obra artística y científica de las mujeres de todos los tiempos.

En el siglo XXI ha existido un interés generalizado por incluir la perspectiva de género en todos los ámbitos del conocimiento, sin embargo, en muchas ocasiones la organización de foros especiales, en manos del estado y de asociaciones interesadas en obtener los recursos etiquetados para este fin, no es genuino ya que omiten, obstaculizan e incluso han plagiado la labor pionera, científica y especializada de las

artistas, investigadoras, luchadoras sociales y creadoras de estos movimientos. Como ejemplo, el caso del II Congreso Internacional “La experiencia intelectual de las mujeres en el siglo XXI”, organizado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes durante la gestión de Consuelo Saizar, realizado en el Palacio de Bellas Artes, en el 2012. Para la realización de este Congreso, los funcionarios de entonces plagieron la estructura de nuestro encuentro desde la gestión de los recursos a la Cámara de Diputados, hasta el diseño de los conciertos de orquesta y de cámara, mesas de literatura, exposición de artistas visuales y la entrega de un premio durante un concierto orquestal de clausura. Fue así que la Cámara de Diputados le concedió al Instituto Nacional de Bellas Artes la suma de \$400,000.00 para la realización de las actividades culturales del Día Internacional de la Mujer.

Tras la publicación de la noticia en los principales diarios de circulación nacional, me puse en contacto con el entonces secretario del INBA Lic. Sergio Ramírez Cárdenas, para felicitarlo y acordar nuestra participación.

Es necesario subrayar que fue con este funcionario público con quien había negociado la realización de nuestros encuentros anuales en el Palacio de Bellas Artes y quien además tenía información privilegiada de las vías de obtención de recursos, programas, premios y operatividad de nuestro encuentro, pues en nuestra ingenuidad, nos creímos incluidas.

La respuesta de Sergio Ramírez Cárdenas fue contundente: “...el apoyo conseguido para las mujeres por el INBAL es para celebración del Congreso Internacional “La experiencia intelectual de las mujeres en el siglo XXI, El Colectivo no está incluido”.

Nuestras obras quedaron fuera de los conciertos, exposiciones, conferencias etc. y las obras de las artistas visuales que ellos seleccionaron sin convocatoria alguna, fueron exhibidas en caballetes en vestíbulo del Palacio de Bellas Artes, cuya normatividad estaba prohibida. Agregamos que la mesa de compositoras de México fue representada por Gabriela Ortiz y que, inspirados en el Premio Coatlicue, inventaron el Premio Rosario Castellanos que se le otorgó a Cristina Pacheco en la Sala Principal del Palacio de Bellas Artes, en el marco de un concierto en el que participó la Orquesta del Instituto Politécnico Nacional, dirigida por Gabriela Díaz Alatríste, con la que negociaron un concierto aprovechando que la orquesta contaba con un repertorio que incluía en el programa obras que yo misma había conseguido para la orquesta en años anteriores como la obra de la española María Teresa Prieto (1986-1982), exceptuando mi obra. Aun así, solicité al subdirector del INBAL que nos permitiera participar con la elaboración de las notas para el mencionado concierto escritas por la musicóloga Dra. Carmen Cecilia Piñero Gil, notas que le entregué en mano a Sergio Ramírez Cárdenas, quién jamás imprimió programas de mano, a pesar de contar con un presupuesto etiquetado por la Cámara de Diputados para ese fin.

Debo agregar que este Coloquio jamás se ha vuelto a realizar y que, a mi juicio, el mencionado Congreso constituyó un plagio marcado de oportunismo e invisibilización. Puntualizamos que durante el cambio de administración recibí llamadas telefónicas a mi domicilio particular, del mencionado Sergio Ramírez Cárdenas, quien me amenazó para que no hablara con la nueva administración sobre su indescriptible desempeño como funcionario público.

A lo largo de estos años, han sido muchos los ejemplos de funcionarios públicos sin escrúpulos que nos han querido ayudar, metiéndonos el pie. Como ejemplo, el caso de Eduardo Soto Millá (1956), quien, para ayudarnos, canceló dos de los cuatro conciertos anuales que con tanto esfuerzo habíamos conseguido, además de enviar a la “subcoordinadora” de música y ópera Silvia Dolz, para buscar algún pretexto para cancelar los conciertos, como, por ejemplo, la venta de nuestros discos, que había sido autorizada por oficio antes y después de su gestión.

Otro caso de abuso de poder y hostigamiento sexual, fue el perpetrado por el compositor Boris Alvarado (1962), quien después de la valiente denuncia de las integrantes del Coro Universitario a su cargo, de compositoras e intérpretes, así como de la acción concertada del Comité de Género del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y de ComuArte Internacional, fue destituido de su cargo de profesor y director del Coro Femenino de dicha universidad, por abuso de poder y hostigamiento sexual ejercido desde la docencia. Los casos anteriores, representan la punta del iceberg de un fenómeno históricamente silenciado que hoy se comienza a romper.

Igualmente, queremos referir el caso de la Orquesta Sinfónica Juvenil Femenina de Guatemala Alaide Foppa (1914-1980), fundada por Julio Solórzano Foppa (1945), la cual fue dirigida por Manuel Toribio, cuya actitud paternalista impidió la libre expresión de sus integrantes y la inclusión de las obras de las compositoras guatemaltecas, situación que por fortuna fue corregida otorgando el cargo a la destacada cantante y directora actual Kimberly Amarilis Flores Morales.

Conclusiones

Como hemos visto, el tardío reconocimiento de la labor de las mujeres ha sido una constante que por fortuna ha revertido el movimiento feminista actual y que sus logros y conquistas, que vieron su nacimiento en emblemáticos espacios de exhibición como el Hotel del Prado y la Secretaría de Recursos Hidráulicos colapsadas por los sismos de 1985 y 2017, continúan siendo pasajeras frente a la ausencia de una política cultural inclusiva y el manejo inmoral de las instituciones del estado que vulnera los derechos conquistados como lo muestran la escasa o nula programación no solo de la obra de las compositoras sino también de los autores mexicanos en los programas regulares de grupos artísticos, coros y orquestas del país cuya principal misión es la de difundir la cultura nacional.

Es momento de dignificar el sentido real de la sororidad frente al oportunismo y

darle su verdadero significado como respuesta colectiva frente a la discriminación.

Es necesario mirar con ojo crítico la forma de relacionarnos y reconocer que nuestros logros son el resultado de los esfuerzos individuales y colectivos del movimiento amplio de mujeres a quienes debemos reconocer indiscutiblemente como señala Marcela Lagarde (1948): “Debemos dejar de competir entre nosotras, el patriarcado construye estigmas de ser mujer, construye una fobia contra el feminismo y las mujeres debemos analizar y tener una conciencia crítica para modificar las formas de comportamiento y la relación entre mujeres, para que el apoyo sea recíproco”²⁷.

Sea esta publicación un noble espacio de difusión y de denuncia que consolide las redes de apoyo que hemos creado no sólo para difundir la labor de las mujeres en el arte, sino también, para limpiar a nuestras sociedades de impunidad, abuso de poder y feminicidio intelectual.

Bibliografía

- Armijo, Leticia. *ComuArte mujeres en el arte. Memoria de los encuentros internacionales e iberoamericano*. México: Instituto de las Mujeres de la Ciudad de México y Editorial ComuArte, 2008.
- - -. *Jenne Paul*. Entrevista inédita. Los Ángeles, California, 2006.
- - -. *María Luisa Solórzano*. Entrevista inédita. México, 26 de diciembre de 2018.
- - -. *Hombres verdaderos*. Entrevista inédita con Fernando Catáño. México, 2007.
- - -. *La mujer en la composición musical del México de la segunda mitad del siglo XX: la obra de Gloria Tapia, Lilia Margarita Vázquez y María Granillo*. Tesis inédita. Escuela Nacional de Música de la Universidad Autónoma de México, 1997.
- - -. “OIKABETH”. *Mujeres guerreras que abren caminos y esparcen flores*. En *Mujer versus Música*, editado por Rosa Iniesta. Madrid: Rivera Editores, (Colección Música Interacciones), 2011.
- Bofill, Anna. “Apuntes para una reflexión”. *Cuadernos de Veruela* n° 4 (2003): 53-66.
- Bautista, Virginia. “Ofrecen obras inéditas de compositoras”. *Reforma*, Cultura, México, jueves 23 de septiembre de 1999.
- Carrasco Vázquez, Fernando. *María Garfias (1849-1918). Una fugaz presencia de la música mexicana decimonónica*. México: Musicología Casera, 2018.
- Constitución de los Estados Unidos Mexicanos México. Instituto de investigaciones Jurídicas, 2019.

²⁷ Secretaría de las mujeres del estado de Zacatecas. “Marcela Lagarde, feminismo que motiva a la sororidad”. Acceso el 21 de septiembre de 2021, <https://semujer.zacatecas.gob.mx/marcela-lagarde-feminismo-que-motiva-en-la-sororidad/>

- Gamboa, Nicolás. "Editorial canadiense lanza serie de música de compositoras contemporáneas". *Uno más uno*, México, sábado 18 de septiembre de 1999.
- Meierovich, Clara. *Mujeres en la creación musical de México*. México: Cuadernos de Pauta, CONACULTA, 2001.
- Ojeda Gómez, Mario. *México antes y después de la alternancia política*. México: Colegio de México, 2005.
- Pool, Jeannie G. "The third International Congress: Focus in Latinoamérica". In *Silent no more*, Chapter 9, 150-176. Los Angeles, California: International Alliance for Women in Music. 2005.
- Ozaita, María Luisa. "Las compositoras españolas". En *Las mujeres y la música*, editado por Patricia Adkins Chiti, 399-434. Madrid: Alianza Música, 1995.
- Pulido, Esperanza. "La mujer mexicana en la música". *Revista de Bellas Artes*, 1ª edición. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1958.
- - -. "La mujer mexicana en la música". *Revista Heterofonía*, No. 104-105/Enero a diciembre de 1991. Tercera época, vol. XXII, 2ª edición. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 5-49.
- Rocha Islas, Martha Eva. "Las mujeres en la Revolución mexicana: un acercamiento a las fuentes históricas". En *Universitarias latinoamericanas: liderazgo y desarrollo*, compilado por Patricia Galeana de Valadés. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Valdés, Alicia. *Con música, textos y presencia de mujer. Diccionario de mujeres notables de la música cubana*. Cuba: Ediciones UNIÓN, 2005.
- Vargas, Ángel. "Por segunda vez consecutiva la Sinfónica Nacional comienza su temporada con Mahler". *La Jornada*, Cultura. México, viernes 19 de mayo de 2000.
- "La experiencia intelectual de las mujeres en el siglo XXI", Programa del II Congreso Internacional. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

Viaje a la memoria: recreación y apropiación

Rosa M^a Rodríguez Hernández

Compositora, Musicóloga, Pedagoga e Investigadora
Universitat de València
rrh.territorios@gmail.com

Recibido: 27/05/2022/**Aceptado:** 06/06/2022

Resumen. Partimos de la dualidad dada por Maurice Blanchot entre Arte/Cultura, análoga a Olvido/Recuerdo, y tomamos dos metáforas; una, la cultura como metáfora del pasado expuesta por Martin Heidegger -pasado como recreación-. Otra, la metáfora del tiempo como desplazamiento, nos situamos en el viaje y en el retorno. A través de éstas interpretamos el regreso como pasado (secreto), y la partida como “pensamiento fiel”, éste incluye a su vez, recuerdo y olvido, además de un olvidarse. Las obras *Maya* y *Soledad a dos*, de la compositora Rosa M^a Rodríguez Hernández, sustentan esta perspectiva.

Palabras clave. Apropiación, Recreación, Desplazamiento, Memoria, Música contemporánea.

Journey to memory: recreation and appropriation

Abstract. We start from the duality given by Maurice Blanchot between Art/Culture, analogous to Forgetting/Remembering, and we take two metaphors; one, culture as a metaphor of the past exposed by Martin Heidegger -past as recreation-. Another, the metaphor of time as displacement, we place ourselves in the journey and in the return. Through these we interpret the return as past (secret), and the departure as "faithful thought", this includes, in turn, memory and forgetting, as well as forgetting. The works *Maya* and *Soledad a dos*, by the composer Rosa M^a Rodríguez Hernández, support this perspective.

Keywords. Appropriation, Recreation, Displacement, Memory, Contemporary music.

La dualidad asignada por Maurice Blanchot entre Arte/Cultura, análoga a Olvido/Recuerdo, nos sirve de base para su relación con dos metáforas. Por una parte, la cultura como metáfora del pasado expuesta por Martin Heidegger -pasado como recreación-. Y, por otra parte, la metáfora del tiempo como desplazamiento, nos situaremos en el viaje y en el retorno. A través de éstas interpretaremos el regreso como pasado (secreto), y la partida como “pensamiento fiel”, éste incluye a su vez, recuerdo y olvido, además de un

olvidarse. Dos obras del catálogo de Rosa M^a Rodríguez Hernández nos completan esta visión, *Maya*, para contrabajo y *Soledad a dos*, para arpa y violín. La época moderna es un período de mutación comparable al fin de la Antigüedad, como nos indica Walter Benjamin. La modernidad conlleva la transformación global de los modos de comunicarnos con el mundo. Para él, las civilizaciones construyen la actitud de los hombres ante la vida, determinan sus dispositivos íntimos, sus gestos, sus comportamientos, sus maneras de sentir y el régimen de sus deseos como de sus afectos. Una civilización se caracteriza por un modo de pertenencia al mundo, es decir, un tipo de articulación del tiempo, del espacio y de la palabra.

Acordes con Hannah Arendt, la cultura necesita un marco de referencia «preestablecido», a pesar de trazar únicamente un punto de partida para asegurar que no hay recuperación totalizante del razonamiento, sino alcance de sus efectos en lo real. La experiencia humana necesita el referente como memoria colectiva. Necesitaríamos en nuestro tiempo un pasado que nunca se acople del todo, pero del que podamos, de alguna manera, tomar referencia. El obstáculo que aparece es la verdad que surge de la recuperación, siempre incompleta. Para Arendt, el recuerdo es un modo esencial del pensamiento, pero no tiene sentido fuera de un marco de referencia cultural «preestablecido»: la sensibilidad humana en muy raras ocasiones es capaz de recordar algo que no vaya unido a nada¹.

Maurice Blanchot se pronuncia acerca del movimiento del olvido, la palabra olvidada se vive como ausencia en la que sentimos el espacio mudo como lugar “prohibido y siempre latente”. “Olvidar es un poder”, dice Blanchot, podemos olvidar, pero también el olvido se nos puede escapar, y con él se nos va una posibilidad, la cual encierra ella misma el olvido, este olvido es el “deslizamiento fuera de la posibilidad”. Blanchot plantea la relación deseo/olvido fuera de la memoria y del recuerdo, se “borra la experiencia de la huella”, se excluye, como elemento excluido no está articulado. Blanchot toma los escritos de Michel Foucault (*Histoire de la foie à l'âge classique*) para relacionar a la cultura con la memoria/recuerdo/razón que excluye y forma la “inarticulación del afuera”, esta es tomada por el arte en un discurso, inarticulado, para actuar contra la cultura. Los excluidos son los marginales, los locos.

Es durante el clasicismo cuando aparece el primer modelo de alienación, el siglo XIX la separa entre medicina (sin razón) y filosofía (Sinrazón), entre locura y pensamiento trágico y oscuro. “La «locura» es ausencia de obra, y el artista, el hombre por excelencia destinado a una obra, pero también aquél a quien esta preocupación le empeña en la prueba de lo que siempre de antemano arruina la obra y siempre la atrae dentro de la profundidad vacía de la *desobra*, allí donde nunca es hecho nada del ser”². El psicoanálisis aparece como acontecimiento que confirma el valor para la cultura, nacido para poder definir la locura de la Sinrazón, pero esta Sinrazón en la que el artista crea su obra desde la desobra,

¹ Hannah Arendt, *Entre el pasado y el futuro* (Barcelona: Ed. Península, 2003), 303-347.

² Maurice Blanchot, *La conversación infinita* (Madrid: Ed. Arena, Madrid, 2008), 256.

une el dolor, la demencia y el pensamiento trágico, aún bajo los dos aspectos de la alineación a un mismo ser, idéntico a sí mismo y sin relación.

La vacilación del psicoanálisis debe tomar en cuenta dos movimientos opuestos: “uno que indica el ascenso hacia la ausencia del tiempo, -retorno al no origen, zambullida impersonal (es el saber de la Sinrazón), y otro que, por el contrario, se desarrolla de acuerdo con el sentido de una historia y la repite en alguno de sus momentos”³. En nuestro tiempo resulta molesto cuestionarse este pasado, cuyo olvido ha forjado el rompimiento de la perspectiva histórica como contenido cultural susceptible de generar nuevos sentidos en cada momento.

Para situarnos en la cultura como metáfora del pasado recurrimos a Martin Heidegger. Desde su punto de vista, parte de la misión del poeta debe ser mantener lo hogareño, el poeta es el que se encamina a los demás para erigir un pueblo, el que se complace en unirse con los demás, el que retorna a la patria para proyectarla como la tierra de origen. En los poemas de Hölderlin, ve abierta su comprensión mesiánica del futuro, situación equivalente a la que se inclina Heidegger⁴; puesto que, en cierto modo, permanece apegado a la ya agotada forma del héroe occidental, o el semidiós anunciador, ahora convertido en filósofo visionario que descifra al poeta profético. Reproducir dicho gesto no significa tragedia.

Como metáfora, el pasado no nos sirve en el presente como sustitución y apropiación, sino que debemos pensar el pasado con lo que sabemos, añadiendo así un «plus» de significación (recreación). Por este motivo, la recreación se explica a través de la metáfora del tiempo como desplazamiento, dentro del regreso. Dicha metáfora tiene lugar con el viaje al extranjero, supone la partida desde el lugar de origen hasta el lugar de llegada; una vez allí se inicia el retorno al lugar de origen. El regreso acompaña un secreto escondido, guardado por el poeta viajero, quien, pleno de gozo, lo cuida. Dicho secreto guarda como lo más cercano lo más lejano. El punto de origen es a un tiempo lo más cercano y lejano. El secreto no es un enigma, ya que como secreto se guarda, en tanto que, el enigma se puede desvelar.

La recreación como desplazamiento en el tiempo es fija, es estática, se hace necesario ir a por ella; mientras que la apropiación significa tomar algo que en sí ya tiene un pasado, se refiere a lo que fue y que también está por llegar, por tanto, es móvil, se hace presente porque está en continuo movimiento.

Recalcamos dos obras dentro del catálogo de la compositora Rosa M^a Rodríguez Hernández que se ciñen a la recreación que acabamos de comentar: *Maya*, para

³ Blanchot, *La conversación infinita*, 257.

⁴ Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía* (Barcelona: Anthropos, 2000).

contrabajo⁵ y *Fantasia 14. Homenaje a Luís Milàn*, para guitarra. En este artículo nos centraremos tan solo en la primera.

Maya es una obra creada a partir de una imagen *Del diario de Lidiana Cárdenas*, realizada por Pepe Romero que, a su vez está basada en *La decadencia de la mentira* (1889), de Oscar Wilde.

La estructura general de la pieza es ABCDEA'D'A', entendida como binaria en oposición de contraste (ABCDE) y repetición (A'D'A') insertada, esta segunda parte, en fragmentos de constantes históricas. “Al considerar qué es lo que se va a transmitir se retorna al pasado, se explora un lugar en el que hallar la señal, el objeto, para ser concedido a futuras generaciones. El enigma del patrimonio cultural se proyecta en esa señal del legado velado del cual, de alguna manera, podemos intervenir”⁶.

No solamente la idea generadora de la obra y la estructura nos llevan a un pasado, sino también fragmentos de su contenido. Los compases 29-31 de *Maya* hacen referencia al tema del juego acuático del *Ocaso de los dioses*, de Richard Wagner. En la composición para contrabajo muchas otras voces están presentes, nos trae a la memoria a los *Upanishad*, a Schopenhauer, a Shakespeare y a Beethoven, influencias todas ellas en la obra de Wagner y, su totalidad, en la de T.S. Eliot. Los aspectos gestuales y visuales de *Maya* entrelazan con la danza de Pina Bausch y con la retórica (hypotiposis).

El título de la obra para contrabajo tiene su justificación en la concepción estética del velo de Maya expuesto por Arthur Schopenhauer. Éste leyó la traducción al latín de un texto persa de los *Upanishad*, “se apasionó tanto por los pensamientos que ahí encontró, que siempre tenía una copia de ésta en su escritorio y “adquirió el hábito de practicar las meditaciones incluidas en sus páginas, antes de ir a la cama”. Texto de enorme influencia en la obra y pensamiento de T.S. Eliot, -final de *La tierra baldía* y en el tercero de los *Cuatro cuartetos*.⁷

Todo aquello que se ha perdido está finalmente perdido. No hay cesión, su falta puede conducirnos a nuevos significados y admitir lo que Kierkegaard ha dado en llamar «repetición» como categoría mediante la cual se penetra en la eternidad en sentido progresivo, como retorno, como recuperación⁸. Diferencia dos modos de existencia, la reminiscencia de los griegos, como repetición retrógrada, es decir, lo que hoy en presente conocemos no es más que el recuerdo de lo que ya había. El otro modo es la repetición, cuyo recuerdo se produce avanzando, lo que

⁵ Rosa María Rodríguez Hernández, “Entre velos: Maya para contrabajo”, *Música Oral Del Sur*, n^o11 (2014): 374–387, <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/183>

⁶ Rodríguez Hernández, “Entre velos: Maya para contrabajo”, 377.

⁷ Rodríguez Hernández, “Entre velos: Maya para contrabajo”, 378.

⁸ Soren Kierkegaard, *La Repetición* (Madrid: Ed. Guadarrama, 1976).

se repite es la imposibilidad de la repetición. Es el espíritu quien progresa hacia delante desde su individualidad hacia la eternidad siendo, así, trascendental.

La apropiación es otro de los aspectos de la metáfora del tiempo desplazado, como ya hemos comentado, nos apoyamos ahora en la partida y en la llegada al extranjero. Profundizamos esta situación con la obra *Soledad a dos*, para arpa y violín.

El viaje al extranjero permite el “pensamiento fiel”⁹, que, comprende a la vez recuerdo y olvido. Se puede viajar manteniendo los recuerdos u olvidando lo sabido que se podrá volver a recordar. Al olvido se le añade el “olvidarse”, es decir, se puede ser olvidado (se = Otro). Una vez alcanzado el punto de llegada, es fundamental tomar del lugar lo más genuino, su patrimonio para su transmisión. En este momento se produce la apropiación simultánea. Como vemos, la apropiación, no se da como pasado (regreso) sino como presente (llegada). Apropiarse del patrimonio para luego transmitirlo sin que el pasado se vea forzado. La vivencia del viajero debe, en primer lugar, darse en primera persona de forma directa y, en segundo lugar, es obligado que sus efectos duren como derivaciones en el recuerdo de lo que se vivió.

*Soledad a dos*¹⁰, ahonda en el tiempo desplazado y en la apropiación. La obra está inspirada en el Mirador de Daraxa o Lindaraja de la Alhambra de Granada. Sus principales temas como la soledad, la luz, el color, la poesía, el jardín, el interior y el exterior, el misterio, etc., se reflejan con elementos de la cultura islámica. Por ejemplo, la relación del color blanco con el ritmo *M'adaouer* oriental, el negro con el ritmo *Saadaoi* perpetuado por Algeria, el tono melado con el ritmo *Douik*, el azul se transforma en un ritmo *Mamoudi*, y el uso del color verde que para algunos estudiosos es el color asociado al Islam¹¹. Los cromatismos de la luz se reflejan en las escalas cromáticas y la escala Árabe-andaluza. Por otra parte, el Mirador es el lugar que nos permite adentrarnos en nuestra soledad y pensamientos, en las ensoñaciones y recuerdos. Sin embargo, para que se dé la transmisión no basta con el recuerdo. Es necesario preparar, desde algún lugar simbólico, el recuerdo de lo que fue. “La percepción estética se organiza en función de las representaciones que la preceden. El sonido, el color y los volúmenes no son sentidos ya aisladamente sino incorporados a una continuidad crono-secuencial significante”¹². Cada vez que una historia se evoca es relatada

⁹ Hace referencia a la búsqueda del aún no advenido y partiendo de aquello que está aún por advenir en lo que ha sido, es lo propio de aquello que Heidegger llama *Andenken*, el pensamiento fiel o rememorante. Es decir, fiel a lo memorable, a lo que merece ser pensado y permanece fiel a la memoria.

¹⁰ Rodríguez Hernández Rosa María, “Sonidos para la Alhambra: Soledad a dos, para arpa y violín”, *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, Universitat de València, nº 6 (2020): 508- 520.

<https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/17977/15765>

¹¹ Alfred Morabia, “Recherches sur quelques noms de couleur en arabe classique”, *Studia Islamica* 21 (1964): 61-99; Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans* (París: Édition Albin Michel, 1995); Michel Pastoureau, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental* (Buenos Aires: Katz editores, 2006).

¹² Roger Vigouroux, *La fábrica de la bello* (Barcelona: Ed. Prensa Ibérica, 1996), 221.

de forma diferente, apoyada por su recuerdo, la percepción o sensación cambia. Ésta tiene alcance en el recuerdo, lo modifica en cada presente, aunque, sin reproducirlo del todo con fijeza. Sin apresarlo en plenitud, sin rememoración.

Edgar Morin expone el universo estético diciendo: “el cerebro humano hace suyo un nuevo campo de competencias, pero no sólo emergerán en forma de obras figurativas representaciones de la imagen-percepción o de la imagen-recuerdo, sino que veremos surgir del cerebro humano una proliferación creativa de imágenes que adquirirán su expresión a través de la invención de nuevas formas y de seres fantasmagóricos. A la aparición en escena del hombre imaginario cabe asociar indisolublemente la del hombre que imagina”¹³.

Por otra parte, *Soledad a dos*, nos acerca a un edificio cubierto de textos, la memoria colectiva entre los árabes era preservada por el poeta. Tanto la poesía como las artes son tomadas como nuevas expresiones para renovar, en la transmisión cultural, la proximidad opcional a las fuentes de nuestra propia tradición, fuentes que el Otro (el diferente) nos despojó para suplirlas por otras de cuya presencia ignoramos, a pesar de poder pertenecernos. En el acto de llegada del extranjero hay que tener en cuenta dos factores. El primero, el extranjero se apropia de lo genuino, su viaje de regreso a su tierra natal se siente con lamento. Y, el segundo, se vive la privación de quien observa cómo su patrimonio histórico padece ante la presencia del extraño. La presencia del Otro nos encamina a la apropiación de lo genuino. En el ejercicio de la transmisión cultural, para desencadenar esa intermediación que no se agota en si misma dado que interviene en lo Otro, en lo diferente, es esencial establecer un fundamento que favorezca trabar conocimiento que lleve a una reflexión. El material de partida es el contenido que forma parte de la historia del patrimonio cultural, incluyendo el idioma y su progreso.

Hans-Georg Gadamer traslada la cuestión de la conciencia de las derivaciones de la historia, partiendo de la obra de arte al Otro como contenido de conciencia. La conciencia del Otro aparece siempre con la fuerza de una revelación. Morin nos dice: “Un libro que cuenta nos desvela una verdad ignorada, oculta, profunda, informe, que llevábamos en nosotros, y nos proporciona una doble maravilla, la del descubrimiento de nuestra propia verdad en el descubrimiento de una verdad exterior, y el descubrimiento de nosotros mismos en personajes que nos son exteriores”¹⁴. La conciencia exclusivamente se da como referencia a lo Otro, no como un regreso a lo subjetivo como principio del saber. El lugar del Otro supone el lugar de la experiencia, la comprensión y lo intercambiable.

Procedemos a considerar la dificultad del concepto del Otro mediante la reconstrucción simbólica del pasado, lugar de donde se muestra el camino por la experiencia de la transmisión. El Otro como alteridad ocupa un lugar en la transmisión. La pregunta surge cuando hay que prepararse para aproximarse al

¹³ Edgar Morin, *El paradigma perdido. Ensayo de bioantropología* (Barcelona: Ed. Kairós, 2005), 123.

¹⁴ Edgar Morin, *Mis demonios* (Barcelona: Ed. Kairós, 2005), 19.

Otro, convertirlo en interlocutor cuando previamente ha habido identificación. En la disposición del tiempo, el Otro puede instalarse en diferentes lugares como espacios simbólicos cuyas consecuencias persisten. La tierra natal es un hecho en sí mismo, es decir, un momento trascendente en el que se hace necesario un significante perdurable. Gadamer considera la lengua, el arte, la historia y la filosofía las esferas de transmisión hacia la apertura a la verdad de la interpretación. Al considerar qué es lo que se va a transmitir se retorna al pasado, se explora un lugar en el que hallar la señal, el objeto, para ser concedido a futuras generaciones. El enigma del patrimonio cultural se proyecta en esa señal del legado velado del cual, de alguna manera, podemos intervenir.

La historia, el arte, al transformarse en conocimiento desde la vivencia del artista adquiere un nuevo valor, un nuevo sentido. La vivencia –según Gadamer- no se agota en el dato y como fundamento último de todo conocimiento. “En el concepto de la vivencia hay algo más, algo completamente distinto que pide ser reconocido y que apunta a una problemática no dominada: su referencia interna a la vida”¹⁵. Reconocemos en ella la base epistemológica para acceder, desde el espíritu, a una solución superior.

Como hemos apuntado anteriormente, lo más cercano es al mismo tiempo lo más lejano, lo recordado es parte de lo olvidado. Consciente o inconscientemente, hacemos intervenir el conocimiento del pasado en todo lo que hacemos.

La memoria sensorial es un sistema que almacena brevemente los estímulos en registros sensoriales, de forma que pueda llevarse a cabo un análisis perceptual antes de que se pierda la información. El primer paso en este proceso es la percepción, que nos permite detectar los estímulos perceptuales entrantes prestándoles atención. El siguiente paso es el reconocimiento de patrones, que nos permite asociar la información perceptual con un patrón reconocible¹⁶.

Llegando, por tanto, al interior de lo percibido, del recuerdo, es factible evidenciar su verdad en el envés de las imágenes que vuelven hasta nosotros, lo que no recordamos puede volver desde el lugar del contenido recordado, dando un nuevo sentido, una nueva interpretación del contenido. El olvido se manifiesta desde el recuerdo.

Está perfectamente claro que la representación semántica de todo fenómeno complejo, bien sea una obra de música o una teoría científica, supone la disgregación del fenómeno en componentes reales. Esta separación representa una buena parte de lo que llamamos comprensión. La mente se transforma, en consecuencia, en depósito donde están almacenados un gran número de fragmentos o de obras estructuradas, unidas unas a otras en una red que demanda ser comprendida. Al igual que una buena parte de la memoria semántica, este almacén no es completamente transparente bajo la mirada de la

¹⁵ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método* (Salamanca: Ed. Sígueme, 2007), 104.

¹⁶ Roger H. Bruning et al., *Psicología cognitiva y de la instrucción* (Madrid: Ed. Pearson Prentice Hall, 2005), 24.

introspección consciente; opera siguiendo sus propias leyes. Es la existencia de tal almacén lo que parece estar en la raíz de toda actividad creadora.

Concluimos apreciando que *Maya*, *Fantasia 14. Homenaje a Luís Milàn* y *Soledad a dos* recuperan los fragmentos olvidados de la historia recobrándoles la sensación de vida, convirtiéndolos en material poético singular y sensible para la memoria. Las dos primeras siguen guardando su secreto desde su recreación, mientras que la tercera, *Soledad a dos*, desvela sus enigmas, ha tomado elementos genuinos de otra cultura, con su pasado ya existente para apropiarse y transmitirlo, para iluminar lo desconocido con otra mirada y otro tiempo.

Bibliografía:

- Arendt, Hannah. *Entre el pasado y el futuro*. Barcelona: Ed. Península, 2003.
- Blanchot, Maurice. *La conversación infinita*. Madrid: Ed. Arena, 2008.
- Bruning, Roger H., Gregory J. Schraw, Monica N. Norby y Royce R. Ronning. *Psicología cognitiva y de la instrucción*. Madrid: Ed. Pearson Prentice Hall, 2005.
- Chebel, Malek. *Dictionnaire des symboles musulmans*. París: Édition Albin Michel, 1995.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Ed. Sígueme, 2007.
- Heidegger, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos, 2000.
- Kierkegaard, Soren. *La Repetición*. Madrid: Ed. Guadarrama, 1976.
- Morabia, Alfred. "Recherches sur quelques noms de couleur en arabe classique". *Studia Islamica*, 21 (1964): 61-69.
- Morin, Edgar. *Mis demonios*. Barcelona: Ed. Kairós, 2005.
- - - . *El paradigma perdido. Ensayo de bioantropología*. Barcelona: Ed. Kairós, 2005.
- Pastoureau, Michel. *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires: Katz editores, 2006.
- Rodríguez Hernández, Rosa M^a. "Entre velos: Maya para contrabajo". *Música Oral Del Sur*, n^o11 (2014): 374-387.
<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/183>
- - - . "Sonidos para la Alhambra: Soledad a dos, para arpa y violín". *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, Universitat de València, n^o 6, (2020): 508- 520.
<https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/17977/15765>
- Vigouroux, Roger. *La fábrica de la bello*. Barcelona: Ed. Prensa Ibérica, 1996.

Thomas Bernhard: Seemingly Misanthropy, Pure Musicality

Bracha Bdil

Composer, Conductor, Music Educator
Ron Shulamit Conservatory, Jerusalem, Israel
<http://brachabdil.blogspot.com/p/blog-page.html>
b5377018@neto.bezeqint.net

Recibido: 20/03/2022/**Aceptado:** 15/04/2022

"There's nothing but injustice in the world, I thought. Human beings are unjust, and in justice prevails everywhere – that's the truth, I thought. Injustice is all we have to hand, I thought"¹

Excuse me for this gloomy opening that ostensibly represents the essence of the creative work of the Austrian writer Thomas Bernhard.

About the hundreds of concerto compositions composed by Vivaldi, it is customary to say with a hint of irony that he wrote only one concerto. The foundation for the anecdote stems from the great similarity between his works, which use similar patterns and stylistic clichés. Perhaps the same can be said about Bernhard, since most of his works - all written in a similar technique - can be seen as one long autobiographical monologue. But Vivaldi's music is mostly optimistic, dance and even humorous at times, which cannot be said at all about Bernhard's writing the misanthropic imprint is the "hallmark", as they say, of his books.

Thomas Bernhard (1931-1989) was a playwright and provocative writer who in his rebellion aroused the wrath of the conservative right in Austria. This was the case, for example, in a ceremony where he received a literature prize: after declaring in his speech that "everything is ridiculous when we think of death", he began attacking the Austrian nation until the Minister of Education and the organizers of the ceremony left the hall. In his writing he attacked social hypocrisy, the institutions of the state, religion, art and culture, and in spite of all this he was honored.

In the five autobiographical novels he wrote between 1975 and 1982 (*A Child; An Indication Of The Cause; The Cellar; Breath; In The Cold*) he recounts his memories as a child whose eyes are torn in the face of humanity immersed in a world war². As a teenager he was sent to a Nazi boarding school in Salzburg, to a hated gymnasium, and then was hospitalized in a lung hospital. As a man who

¹ Thomas Bernhard, *Woodcutters*, trans. from German David McLintock (New York: Vintage Books - Random House, Inc, 1987), 93.

² Thomas Bernhard, *Gathering Evidence and My Prizes*, trans. from German Carol Brown Janeway (New York: Vintage Books - Random House, Inc, 2011).

writes about himself that "I learned through direct experience how terrible life and existence are in general and how little value they have" (Bernhard 2011, 109), his extreme misanthropic approach seems justified; but plays another role, as we shall see in the discussion three of his books: *The Loser*³, *Woodcutters*, and *Old Masters*.⁴

The Loser

The words that open *The Loser* reveal the main card in a pre-addicted game: "Even Glenn Gould, our friend and the most important piano virtuoso of the century, only made it to the age of fifty-one, I thought to myself as I entered the inn. Now of course he didn't kill himself like Wertheimer, but died, as they say, a *natural death*". (Bernhard 1993, 3, emphasis in original). After this statement Bernhard walks with patient linguistic virtuosity towards the protagonist's memories, interwoven with uncompromising life insights. He does so in a seemingly associative flow of speech that propels the school of the stream of consciousness that flourished in the 20th century to one of its peaks.

Three young pianists meet at the Mozarteum in Salzburg to study with the great Horowitz. Briefly listening to the playing of one of them - the piano genius, the Canadian Glenn Gould - performing Bach's "Goldberg Variations", at once eliminated the brilliant career the other two had dreamed of: Wertheimer and the narrator⁵. "I wanted *to be the best or not at all*" (*Ibíd.*, 85), says the protagonist, and Bernhard's gloomy writing, which gives expression to extreme artistic envy that ends in abandoning music and suicide, becomes a fist. The protagonist regretted not answering Wertheimer in a letter that might have prevented his suicide. On the one hand, he relishes his unhappiness and the very fact of his being a misanthrope: "The depravity of my idea had appealed to me immediately", and also "I kept on saying these three words: *Absolutely no artist! Absolutely no artist! Absolutely no artist!*" (8), but also acknowledges with gratitude that he is not one of the extreme unfortunates, like Wertheimer, whose misery - imaginary or real - is the source of their joy of life, the support for their clinging to life.

Seekers of the dramatic plot among us are better off not touching *The Loser*, for even in the middle of the book the line writer is still standing at the inn, waiting for the landlady, and circling in his mind repetitive thoughts about the misery of human existence. The plot in Bernhard's books is minimal and serves only as an excuse to write his thoughts. What, then, compensates for the lack of plot? What prevents the tireless monologue from becoming tedious?

³ Thomas Bernhard, *The Loser*, trans. from German Jack Dawson (New York: Vintage Books - Random House, Inc, 1993).

⁴ Thomas Bernhard, *Old Masters: A Comedy*, trans. from German Ewald Osers, (London: Quartet Books, 1989).

⁵ Glenn Gould did give concerts in Salzburg in 1958-9, but his participation in Vladimir Horowitz's piano class in Salzburg is fiction. Gould - for his provocative personality - was known for his exceptional approach that allows for interpretive freedom and increasing the scope of the performer's musical interpretation. Gould is best known for his unique recordings of music for Johann Sebastian Bach's keyboard instruments, including "Goldberg Variations" which is considered one of the most important examples of the variation from.

In the Department of Composition in the Music Academy there is a famous anecdote that a composer needs 10% inspiration and 90% technical skill, and from there the way is paved for composing a masterpiece. How does Antonio Vivaldi, who was undoubtedly a great composer, turn a wondrous melody he composed on a casual morning into a wide-ranging musical composition? If he wanted to compose the first movement of a concerto - which would be cohesive and unified - he should not be content with just a melody. He should fill in at least a few minutes with notes that are not just a random collection of melodies that appear one after the other as patchwork.

If he repeats the melody over and over again, even if it is the most sublime melodic line, the listening will become tedious. He needs something called: development. Every change, from the lightest to the most essential, will refresh the listener's consciousness. He can, for example, write the notes upside down - from top to bottom or from end to beginning. He can cut short motifs in the "scissors technique" and repeat them at a different height, in what is called "sequins". It can be leaning on specific notes from the same melody and emphasizing them by changing their length or intensity, or dressing them up in another "robe" that will give a new character: in "Staccato" - in separate, short and pointed notes, or alternatively in "Legato" - in connected and soft notes.

These are a few of the possibilities for developing a one-dimensional melody, and we have not yet discussed the multicolored harmonic treatment that can be given to the same melodic line by "coloring" it in different chords, or multi-voiced counterpoint treatment composing a "second voice" - one or several independent melodies that oppose-complement the original line. And in general, what about the tempo: how fast does the melody "run"? And with what measure? Do we feel it in a cyclical inner pulse of twos or threes, or is it free from the bars of rhythm and experienced in "one breath" as a long musical sentence?

The protagonist in *The Loser* quotes Glenn Gould's "Artistic Manifesto". If you are alone in the room, try to read the next paragraph aloud. Notice the obsessive repetitiveness that serves the developmental principle of the presented idea, which provides accuracy, prominence, interpretation, decisiveness, reservation, coherence, or refutation. Notice the increasing density, and the intonation that this spoken prose produces:

"Basically we want to be the piano, he said, not human beings but the piano, all our lives we want to be the piano and not a human beings, flee from the human beings we are in order to completely become the piano [...] The ideal piano player (he never said *pianist!*) is the one who wants to be the piano, and I tell myself every day when I wake up, I want to be the Steinway, not the person playing the Steinway, I want to be the Steinway itself [...] Glenn had wanted to be Steinway itself, he hated the notion of being *between* Bach and his Steinway as a mere musical middleman and of one day being ground to bits between Bach on one side and his Steinway on the other [...] My ideal would be, *I would be the Steinway, I wouldn't need Glenn Gould*, he said, I could, by being the Steinway, make Glenn Gould totally superfluous [...] To wake up one day *and*

be Steinway and Glenn in one, he said [...] Glenn Steinway, Steinway Glenn, all for Bach." (81-82) What is it if not music?

Bernhard's writing, as a graduate of the Academy of Music and Dramatic Arts in Vienna and the Mozartium University in Salzburg, is a sequence of intertwined poetic sound circles forming a real musical work. The circles of obsessive-associative sentences he builds are widening, curving and flowing into each other in one long monologue-memoir made by a polished hand of an artist.

Reading *The Loser* is both a philosophical and a musical experience, and the two aesthetics violate each other. The insights about art, artists and life in general are intensified precisely by the power of the obsessive repetitiveness that does not let up from the beginning of the book till the end, scratching the reader's consciousness and leaving the person who holds the pages mindless.

Woodcutters

In his book *Woodcutters* (1984) Bernhard attacks the spiritual corruption of the Viennese "Artistic Crowd" or "Art Senate". For about half the length of the plot the protagonist sits on the high armchair waiting for the start of the "artistic dinner" held in honor of the Burgtheater actor. He looks at the "artistic" guests who have been invited and repeatedly regrets accepting the invitation of the Auersbergers couple. In his contemplation he despises the artists in the room and integrates them with the Austrian sculptures that "produce the most artistic garbage and gain the most recognition", with the contemporary Austrian composers, whom he calls "sound-dumbers petit-bourgeois", and with the Austrian writers who write "derivative pseudo-intellectual literary garbage [...] mindless senile prose [...] who actually betrayed literature - and art in general - for the sake of a few ludicrous prizes and a guaranteed pension". (Bernhard 1993, 148 and 145) To his praise it should be said that he also includes himself in the general contempt: "today I write down this nonsense which I dare tell myself is *essayistic*, to use this hated word once again on my way to self-destruction". (*Ibid.*, 110).

At this point, Bernhard's colorful tongue fist elicits a smile of forgiving affection, like watching a child punch his fists into the human globe. And yet these circles of artistic misanthropy are still justified because at the heart of the plot of *Woodcutters* is the suicide of Joana, a close childhood friend, who made her artistic realm a sacrifice to the artistic realization of her unfaithful friends. The protagonist mourns the death of his friend and at the same time is furious at the hypocrisy of the successful artists and of the betrayal of humanity in general, as the famous saying: Why do bad things happen to good people and good things to the bad ones?

Towards the end of the book there is a surprising turning point. The Burgtheater actor, the same "superficial art scarecrow" who was two hours late for the "artistic dinner" held in his honor, astonishes the protagonist with his words: "If only I'd been born different person [...] surrounded by nature, a

nature that was free and unconfined, instead of being surrounded by artificiality" (170). The protagonist is amazed at the philosophical upheaval and does not believe that these words, which merged with his thoughts that are expressed in silence throughout the book, came from the mouth of the artificial symbol - the star of the evening - whose inflated chatter about his art, achievements, self and glove disgusted him all evening.

Bernhard ostensibly despises poetics, but declares its value in doing so. It can be assumed that the misanthropic writer recognized the value of his unique work precisely because it shows up his deliberate poetic despair. He uses all the means that "beautiful literature" dislikes, so that the anti-literary act actually becomes super-literary. Examples?

Bernhard uses clichés and eludes them with the help of the phrase "as the saying goes": "precisely at the moment which is crucial in our lives we find ourselves left alone by all those important and great ones, by those, as the saying goes, immortal ones" (Bernhard 1989, 143); He reveals his poetic tricks to the reader, as in one case when he creates an effect of lack of communication between the conversationalists and brings a tedious answer regardless of the question asked: "I said to the innkeeper, who however didn't want to listen to my senseless digression, as I suddenly noticed, for she was still thirsting for my funeral report" (1993: 121); He invents unusual expressions and as if mocking them: "I had become a *philosophical worldview* artist. This sudden verbal invention of mine made me laugh out loud." (*Ibid.*, 58); Deliberately perceived for explanatory, summary writing, as "spoon-feeding": "Everything in the house was intact – at a time when nothing was intact any longer. It made no sense" (Bernhard 2011, 203); And even states arbitrary assertions in unjustified didactic filament that creates defiance in the heart of the reader: "To say anything else is to make a mindless assertion. That is the truth." (*Ibid.*, 209)

Bernhard, in sheer pleasure, ostensibly disguised, stabs an anti-literary fist in his chatty monologues, thereby committing a pure literary act.

Old Masters

In his book *Old Masters* (1985) Bernhard's contempt captures an impressive peak, as he spits flames of disgust at visual art, music, philosophy, poetics, and so on as far as one's imagination can reach, as they say.

Reger, the Times' old music critic, ridicules all the paintings on display at the Kunsthistorisches Museum in Vienna except for a single picture in front of which he sits and piously observes throughout his stay at the museum, that he has been visiting regularly every second day for 30 years. Throughout the book there is no plausible explanation as to why Tintoretto's picture "Man with a White Beard" receives a different judgment from the rest of the Museum's pictures that "there is nothing else in them if we disregard their often inspired artistry" (Bernhard 1989, 151). The only explanation is a sentence that can be found somewhere in the middle of the book: "The *White-Bearded Man* has stood up to my intellect and to my feelings for over thirty years [...] to me it is therefore the most precious item on show here at the Kunsthistorisches Museum". (*Ibid.*, 151-152) - An explanation that is not reasonable enough and

which may leave the reader at the end of the book with a yawning wonder, and yes - also disappointment.

"Comedy", is the subtitle of the book, perhaps because at the end of the story Reger invites his friend Etzbacher, who listens to his reflections, to accompany him to a performance at the Viennese Burgtheater, which he also made fun of. The book is signed with the words "The performance was terrible". (156) It is possible that in this case Bernhard missed both the comedy and its point.

However, in *Old Masters* one can also discover extraordinary and heartbreaking moments about the death of Reger's wife, such as: "We get used to a person over the decades and love them for decades and eventually love them more than anything else and cling to them and when we lose them it is truly as if we had lost *everything*". (142-143). And also: "the whole of art or whatever, is nothing compared to that one beloved person". (*Ibid.*, 143).

*

In these three of Bernhard's books: *The Loser*, *Woodcutters* and *Old Masters*, as well as in his five autobiographical novels, if we carefully move the misanthropic blocks of text, we will discover the observant Bernhard, with his wise heart, who recognizes the value of life.

He, who despised that "oiled teaching machine" of the education system that unload over his head "revolting historical slops [...] as some kind of higher knowledge [...] from some enormous, inexhaustible bucket" (Bernhard 2011, 133), sees every person as a unique, the "greatest artwork of all time" (Bernhard 1993, 93). He, who despised the fattened Austrian social hypocrisy that earned a nickname "the universal cesspit of petit bourgeois mediocrity" (Bernhard 1987, 127), felt that "everything within me, *derives from this city*" and that he is "bound to it by a terrible, indissoluble bond" (Bernhard 2011, 101). Bernhard, who despises artists whom he calls "repellent artistic nonentities" and "artistic cadavers not yet quite dead" (Bernhard 1987, 57) - declares that art is survival skill, and that it is nothing but a touching attempt "to cope with this world and its revolting aspects" (Bernhard 1989, 151). Other gifted moments in his work are revealed in his interest in the elderly because they have an "*experience of life that goes some way back into history and is constantly informed by history*" (Bernhard 1987, 174), and in sober amusement from life: "What a good thing it is that we have adopted an ironic view of everything, however seriously we have taken it". (Bernhard 2011, 208).

The hatred of human-beings, the hatred of the artist and the hatred of human existence that characterize Bernhard's writing are nothing but an almost reliable and very ironic cover for the appreciation of life and the recognition of the value of the human-being. But why did the writer need this misanthropic irony?

Perhaps because of his repeated disappointment with humanity, especially after experiencing a world war, and perhaps because of the dissonance that

caused him to become acquainted with the art world and with some of its people, those who gained the title of "artist" without bearing the nickname "human". Either way, irony is a wonderful aesthetic tool and has the power to implicitly reinforce the so-called "message of the composition". And if the use of irony allowed Bernhard to write his life and his insights – that is enough for me.

**

Let us return to Vivaldi, whose music is easily recognized by many, and whoever is still undecided - will establish his guess immediately with the appearance of the "sequence cliché" typical of the composer and the Baroque period in which he worked. That stylistic sequence is a harmonic vertebra - a pair of chords – repeated in a row each time at a different height adjacent to the previous one. In each composition, the sequence gets a slightly different meaning depending upon the context, but its clear, endearing and a little simplistic appearance evokes a hint of a smile on the listener's face.

Bernhard's style is also easy to spot. Not only because of the deliberate use of clichéd expressions of language that are commonly used, but also because of the very repetitive writing style that characterizes most of his books; that is, the repetition of a syntactic link over and over again that is the same as a lovable chatterbox. But a sensitive reader will recognize in each repetition a "different height" - a linguistic, informative or cogitative innovation that gives power and uniqueness to that tireless repetitiveness. Is not this one of the ambitions of every artist: to imprint a personal mark in his work and to develop an artistic language and style associated with himself? And when the aesthetic-musical aspect and the cogitative-philosophical aspect unite and violate each other, as in Bernhard's work, there stands before us a harmonious written fusion.

Thomas Bernhard's books can be seen as one long monologue of his life. Although he declares his indifference to all that was, is and will be, and as he says, "no longer cling to life", but "don't throw it away too cheaply either" (Bernhard 2011, 213). Bernhard, in seemingly-misanthropy, despises art and human existence in his words, but glorifies them in his actions. The squeaking of his pen on paper, like a great composer, deepens frequencies in pure musicality, in sound circles of exhalation of life and creative joy.

Bibliography

- Bernhard, Thomas. *Woodcutters*. Trans. from German David McLintock. New York: Vintage Books - Random House, Inc, 1987 (1986).
- - -. *Old Masters: A Comedy*. Trans. from German Ewald Osers. London: Quartet Books, 1989 (1985).
- - -. *The Loser*. Trans. from German Jack Dawson. New York: Vintage Books Random House, Inc, 1993 (1983).
- - -. *Gathering Evidence and My Prizes*. Trans. from German Carol Brown Janeway. New York: Vintage Books - Random House, Inc, 2011.

Speaking with the Divine

Bracha Bdil

Composer, Conductor, Music Educator
Ron Shulamit Conservatory, Jerusalem, Israel
<http://brachabdil.blogspot.com/p/blog-page.html>
b5377018@neto.bezeqint.net

Recibido: 21/03/2022/Aceptado: 15/04/2022

.1

Terrible

Terrible when it's solo

Oh, what a pretension

Who do you think you are

Better together

Here's a chorus

Together is good

Doves

How proud, puffed bass

And it's all in German

Women's voices are preferable

Doves doves

Not solo

Only a choir

Silly arrogant soloist

A virtuoso hippopotamus

In front of whom are you bumptious

.2

I get you, Bach

Inside the heart

Laughing at the church

Laughing at everyone

Laughing along with G-d

At the whole world

Or just sitting and laughing

From kindness

From happiness

You never know who's laughing with you

And who's at you

You will never know who's laughing with you

When you go

Will laugh at you

.3

Strings are no good
Constrained is no good
Blowing is better
But not from metal
Wood
Wood is good
Nature
To breathe
Singing is the best
Not solo
Here's a chorus
Together
Doves

Oh, Bach
You laughed a lot
I also like to laugh

.4

Together
So pure
If together
To paint
So simple
That's the way to live
Coral
I give my own
Unpretentious
You give yours
Angels
In a circle
together
merge
That's good
That's the way to live
In a circle, the men too
Also the German is softer
Do not need a fugue
Do not need architecture
Oh, doves
Doves

.5

Terrible
Flat organ

Terrible
It's a machine
Machine
Why did you write music for it
Why did you play it
All the instruments are trying to help
Struggling
Impossible
Slaughtered flat cock
Completely flat
Heartbreaking
No, height doesn't help
Speed doesn't help
Block, everything's blocked
Imprisoned virtuosity

Poor Bach
I'm so sad
It's so sad here
Constrained strings are already better
Better
Wind
From wood
Not from metal
Nature
Best
Singing
But not solo
Together

Doves
Doves

.6
I feel good
It's good alone
Don't need any sounds

And if Bach -
Bach is all there is
No need for anything else

How all is a something and its opposite at the same time

.7
Oh
Peacock tenor

Oh, oh, how refined
What chivalrous control
A Count
Doesn't even try to hide
A little humility, a little
He wrote it so that you would sound this way
Simpleton

.8
He sings again
Better now
In a duet, conversing
Merging
Sharing
There's a soprano
There's domestic peace
There is this too

.9
Choir again
together
It is good
To breathe
Angels
Circles
Doves
Lots of doves

Oh, what a pyramid
Declares life
The pulse from below
Breathing life
Layers layers
Spinning
Living voices
To breathe
To merge
Alone-Together
Circles
And everything radiates upward

What admiration for life
To reach,
To reach, To touch
The sublime

.10

How does it feel to speak with the Divine?

*

That's what I would want
All day long -
To wear pearls
And to listen to Bach

¿Será que el humor permite lo que en serio no podemos hacer?
Improvisación y creatividad en la enseñanza y en la práctica de la música clásica profesional

Adina Izarra

Compositora y Docente
Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador
adina.izarra@gmail.com

Recibido: 03/05/2022/**Aceptado:** 14/06/2022

Resumen. Planteamos los diferentes problemas a los que debe enfrentarse un estudiante de música cuando decide asumirla como profesión a nivel de conservatorio o de licenciatura universitaria. Especialmente, con aquellos que implican alto grado de creatividad e improvisación.

Palabras clave. Creatividad, Improvisación, Interpretación, Enseñanza musical.

Could it be that humour allows us to do the things that, in all seriousness, we cannot do?
Improvisation and creativity in the teaching and practice of professional classical music

Abstract. We raise the different problems that a music student must face when he decides to assume it as a profession at the conservatory or university degree level. Especially, with those that imply a high degree of creativity and improvisation.

Keywords. Creativity, Improvisation, Interpretation, Musical teaching.

Mucho se ha discutido y probado sobre la implementación de procesos creativos e improvisatorios en la enseñanza musical que se imparte en los niveles básicos de educación primaria y secundaria. Sin embargo, cuando el estudiante decide asumir la música como profesión a nivel de conservatorio o de licenciatura universitaria muchas de estas buenas intenciones creativas e improvisatorias desaparecen. Principalmente porque el estudiante tiene que enfrentarse a temas serios de la teoría musical tradicional y a elementos muy demandantes sobre todo en la técnica de la práctica instrumental, y todo enmarcado en un ámbito donde la mayoría de sus profesores no están preparados -ni convencidos- para impartir materias sobre improvisación y la definición de creatividad es en cierto modo inasible.

¿Qué es la creatividad en la interpretación musical? Tendremos que comenzar por diferenciar entre improvisación y creatividad. Un músico clásico profesional toma muchísimas decisiones creativas sobre el manuscrito de una obra. Detalles de *tempo* (exista marca metronómica o no), de timbre, de respiraciones¹, de maneras de resaltar las voces y sobre todo de maneras de variar las repeticiones, que son muchas.

En la mayor parte de los casos estas decisiones *creativas* se repiten idénticas o casi idénticas en todos sus conciertos, añadiendo entonces a lo escrito, ligeras variaciones estilísticamente definidas, y que pasan a ser parte integral de su versión de la partitura². Esto sería lo creativo para lo cual se entrena un músico clásico.

Improvisación³, por otro lado, implica incluir en la ejecución de una obra elementos propios o característicos de un estilo, no encontrados en la partitura, (si es que la hay), o muy escuetamente plasmados en ella. Usualmente son poquísimos los recursos impresos para la interpretación, quizás sólo la melodía o sólo las armonías y el intérprete debe completarlas tanto una como las otras. La música de concierto sí tiene su historia de este tipo de improvisaciones: Rubén Riera en su artículo “Del continuo al algoritmo, la improvisación implícita en la notación musical”, del 2011, narra algunas de las pautas estilísticas para el manejo de los diferentes materiales musicales no presentes, e implícitos en las obras musicales del pasado⁴.

¿Cuándo la música académica abandonó los elementos de improvisación? Textos de historia de la música, refieren específicamente a las *cadenzas* de los *concertos*, durante el siglo XIX, otrora improvisadas, y de cómo los excesos de los intérpretes llegaron a disgustar a autores como Beethoven (un gran improvisador). Esto hizo que los compositores comenzaran a crear sus propias *cadenzas*, para ser incluidas por escrito en la partitura, eliminando la opción improvisatoria de los ejecutantes de la época, es decir, eliminando el concepto de *cadenza*. Según Robin Moore, en su artículo “The decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Changes”, de 1992⁵, ya para el siglo XIX las expresiones improvisatorias llegaron a ser consideradas “amenazantes, poco familiares, y carentes de interés alguno”. Rubén Riera en su artículo “De Luys Milán a Supercollider”, del 2015,

¹ En música se utiliza el término “respirar” para cualquier instrumento refiriéndose a la manera como se ensamblan las frases, considerando que si fueran cantantes entre frase y frase habría que respirar.

² Casualmente muchos de los solos, originalmente improvisados, de artistas de las músicas populares, entendidas en su amplio espectro, permanecen idénticos concierto tras concierto. ¿Qué sería del público si le cambiaran el sólo de *Escaleras al Cielo*? De Led Zepellin, 1971.

³ La RAE la define como “hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación”.

⁴ Rubén Riera, “Del continuo algoritmo”, *Blog de Filosofía Clínica*, 2011, <http://filosofiaclinica1.blogspot.com/2011/02/del-continuo-algoritmo-la-improvisacion.html>

⁵ Robin Moore, “The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 23, No. 1 (Jun., 1992): 61-84, <https://www.jstor.org/stable/836956>

narra su experiencia personal de como guitarrista clásico formado en España, en pleno siglo XX: “Como buen segoviano-tarregiano que era, todo lo que no fuera música escrita en un papel pautado, iera... popular! Y, por ende, de baja categoría”⁶.

En los años 50, las publicaciones “realizadas o resueltas” de bajos continuos barrocos y ornamentación del clásico y del romántico inundaron el mercado y, ciertamente, nos facilitaron a todos la comprensión de cómo, según ellos, “se hacía” en siglos anteriores, mas no nos permitía hacerlo nosotros mismos. Había que copiar, repetir lo que sugerían los expertos. La generación de mis profesoras y quizás de las de ellas mismas, ya no tuvieron acceso a esos principios de improvisación que nos hubieran permitido realizar adornos y *cadenzas* a nuestra manera, y ya ni siquiera se cuestionaban la posibilidad de realizarlo... ¿para qué? ¡si ya estaba todo resuelto!

Según Moore, cuando las burguesías del siglo XIX heredaron la música de arte como un valor más de la aristocracia, les daba igual si las composiciones eran improvisadas o no, si tenían ese elemento de libertad o no, y prefirieron simplemente reproducir la partitura de hecho, como un símbolo, más que asumirla como una práctica artística. Cuando ya en el siglo XIX se establecieron diversos conservatorios para la instrucción de la burguesía, se desestimaron los elementos de improvisación, porque los desconocían, y porque no representaban un mayor deleite para los que escuchaban o interpretaban.

Tres siglos ya han pasado, y a mi juicio la música clásica, académica o de concierto en mayor parte se ha deslastrado de sus implicaciones de clase. Encontramos orquestas juveniles a lo largo y ancho de Latinoamérica, orquesta sinfónica en gran parte de las ciudades del continente e inclusive en la gran mayoría de las ciudades del Asia lejana y cercana, es decir, la música clásica es ya una práctica global. Muchos dirán que sigue siendo un aspecto colonialista de la cultura en la que nos desenvolvemos, pero ciertamente el género ha alcanzado a grandes públicos y es hoy en día una profesión competitiva, un producto del mercado a la par de otras músicas populares, participando en premios tipo *Grammy*, *Oscar*, *Globos de Oro*, *Goya* y muchos más, en sus propios términos o como parte de otros géneros, musicalizando cine masivo y produciendo récords de ventas, y desde luego produciendo grandes estrellas. En muchas de estas circunstancias ya poco se reflexiona sobre el hecho de que todo son valores copiados por la burguesía europea del siglo XIX para parecerse a la aristocracia del siglo anterior.

La música clásica ha resultado ser una industria con líneas específicas de profesionalización, de grados académicos, de institucionalización, a la par de muchas otras carreras y áreas de estudio, así como a la par de otras músicas populares y/o comerciales.

⁶ Rubén Riera, “De Luys Milán a Supercollider”, *Blog de Filosofía Clínica*, 2015, <http://filosofiaclinica1.blogspot.com/search?q=ruben+riera>

Lo que hoy nos ocupa es la manera cómo se entrena al músico profesional de estas áreas, definitivamente diferente al entrenamiento que reciben los músicos populares en el amplio espectro del término. La diferencia clave no es la creatividad, que han encontrado cómo incluirla por encima de la partitura, la clave es la improvisación.

El estudio de la interpretación de instrumentos clásicos (básicamente los derivados de la orquesta sinfónica, incluido el piano) se conforma de una gran diversidad de repertorio, repertorio admirable por demás, sin embargo, repertorio al que poco se tiene derecho a alterar o modificar. Sólo los que estudian las músicas antiguas tienen esas posibilidades, pero dentro de unas líneas muy definidas, “históricamente informadas”, pero por lo menos pueden improvisar, es decir, se enfrentan al hecho artístico con la posibilidad de añadir su opinión.

El máximo organismo en la música clásica es la orquesta sinfónica. La mayoría de los compositores aspiran a ser tocados por estas agrupaciones y la composición para orquesta sigue siendo hoy en día la máxima expresión, requisito obligado en los grados académicos de maestría y doctorados en la mayoría de las universidades. Sin embargo, es justamente esta agrupación la que menos está entrenada para la improvisación. Como dice Jacques Attali, en “Noise, the political Economy if Music”, de 1977, las clases dominantes confían en que sea el director de orquesta el creador del orden necesario para evitar todo tipo de *chaos* (en la expresión artística), y si no todos en el público (o en la profesión) se sienten atraídos por la figura única en control del director, le podemos dar una cuota de libertad con el solista, o quizás con el concertino. Es la agrupación con menos trayectoria en la improvisación. Si existe creatividad está en las manos del director. En consecuencia, si se enseña a los jóvenes para integrarse a este medio, no hay ninguna necesidad de preocuparse por creatividad o improvisación.

¿En qué resulta todo esto? Resulta en brillantes ejecutantes cuyas decisiones están confinadas a un rango diminuto y exquisito. Para resaltar o diferenciarse, los ejecutantes que no son de Europa, pero que han estado formados en estas tradiciones, deben incluir en sus repertorios obras locales, preferiblemente características, que justifiquen su existencia, o intérpretes que se dedican excepcionalmente a lo contemporáneo como salida a un mundo saturado de *excelencia-siempre-haciendo-lo-mismo*.

Contrario a otras expresiones artísticas como la literatura o el teatro, en las músicas clásicas o académicas, lo antiguo tiene más valor que lo contemporáneo.

Pero esto no es problema, la belleza de las músicas clásicas da para un mundo de conciertos increíble, sin embargo, se van destacando intérpretes que quieren hacer algo diferente. Admirable es la posición de aquellos que han decidido incluir la improvisación propia en su repertorio, como la venezolana Gabriela

⁷ Jacques Attali, *Noise, the political Economy if Music*, 10a ed. (Minnesota: The University of Minnesota Press, 2009).

Montero⁸. Cada día surgen nuevas experiencias, *mix* de lo clásico en el marco de lo clásico, arreglos para banda de rock, pero poco escuchamos improvisaciones en el marco y estilo de los siglos anteriores, posteriores al barroco. Por lo general, se habla de un “extraordinario talento” para esto, “talento natural”, “dones celestiales”, que lo son, sin duda, dada la limitada inclusión de improvisación en la formación clásica de los intérpretes.

El presente artículo pretende proponer y revisar esa formación tradicional que se le da a los músicos clásicos en general, la cual no incluye competencias que los lleven a desarrollar aspectos de improvisación para su uso dentro del mundo tradicional de conciertos.

En los años 70, cuando surgieron ideas de recuperación de la forma de tocar antigua, donde había que realizar bajos continuos y ornamentar estilísticamente sobre partituras que no habían sido editadas, los intérpretes encontraron que tenían que deshacer lo andado y reaprender a tocar de otra manera. A pesar de que hoy día se sigue tocando a Juan Sebastián Bach en el piano, y exquisitamente, ya hay una larga trayectoria de ensambles especializados, cátedras, pre y postgrados en música antigua, donde el estudio de la improvisación en dicho estilo es de primer orden, y los interesados deben incluir su disposición a los diferentes géneros de la creatividad en la ejecución instrumental, pues de otra manera no podrían participar.

En lo inicios del siglo XX los compositores y músicos experimentales, sobre todo aquellos que exploraban el aleatorismo y el *happening*, habían vuelto a incluir la improvisación como elemento importante en la música: John Cage con su *Music of Changes*, de 1951, y con la inigualable *4'33"*, de 1952, redefinieron la participación de los músicos profesionales en los conciertos, siendo esto una de las mayores trabas que encontraban aquellos formados clásicos para participar a gusto en estos espectáculos. En estos años surgieron notaciones gráficas, dejando de lado las corcheas y las semicorcheas, Cage mismo recopiló un compendio de partituras gráficas con el título de *Notations, de 1969*⁹. Hoy día ya son estándares de la ejecución instrumental en el repertorio del siglo XX.

De manera que el músico clásico o de concierto se ve atacado por dos frentes, uno, el de las músicas antiguas que exigen decisiones improvisatorias y, dos, el de las músicas contemporáneas con sus notaciones gráficas (ya de casi 100 años), donde la improvisación es imprescindible. Sin embargo, en su mayoría los profesores de conservatorio siguen incólumes impartiendo sus mismos repertorios, dejando este enfrentamiento para la vida profesional de sus alumnos.

Hace ya un par de décadas que artistas relacionados con las nuevas tecnologías, no sólo en música, sino también en medios mixtos y video, plantean el hecho de que la facilidad tecnológica permite una transversalidad nunca imaginada en otras épocas y un inicio temprano de recursos otrora muy tardíos por lo lento en

⁸ <https://youtu.be/SmO8UDmZdOI>

⁹ New York: Something Else Press, 1969.

la adquisición de las competencias de cada área. Las computadoras o los teléfonos celulares le permiten al individuo de a pie grabar, editar, componer de muchas maneras. ¡Claro! “No profesional” dirían algunas voces. Nada suplanta los diez años de violín, lo doce de piano, nada la larga carrera de los cineastas desde revelar hasta editar en moviolas. ¿Y para qué hay que reemplazarlo?

¡El nuevo artista debe y puede ser creativo desde un principio! Iría yo aún más lejos, todos los artistas deben ser educados como creativos e improvisadores. Debe cesar esa división de *tú eres intérprete* y *tú eres compositora*. Se les deben dar a todos las herramientas para crear, improvisar, sin definiciones de ser o no ser. Crear e improvisar deberían ser parte de la formación de los músicos profesionales clásicos/académicos.

Surge un problema: ¡no hay repertorio! En mis cursos de interpretación mixta en el postgrado en música de la Universidad Simón Bolívar de Caracas, materia que surgió como un posible sustituto de música de cámara (¡que lo es!) uno de los primeros problemas fue que para entrenar a músicos clásicos en la improvisación electrónica no encontramos repertorio. Mi respuesta fue: o improvisan o intervienen el repertorio que actualmente están tocando. Con alegría observé que hubo sonrisas, no hubo pánico. En los tres años que mantuve esa cátedra mi mejor solución fue servir de programadora, mediando entre la programación electrónica de lo que ellos querían hacer y el software.

Emocionante fue cuantas ideas surgieron. Cuánto talento encontraron en sí mismos y cómo la improvisación, talento deparado para los jazzistas, según mis estudiantes, no era tal talento sino otra competencia para la cual podrían tener entrenamiento.

Mi segundo proyecto¹⁰ es con estudiantes de los primeros años de la licenciatura, aún sin las competencias avanzadas de intérpretes, lo cual me ha hecho descartar la parte de ejecución y asumir la totalidad de la creación electrónica: crear un instrumento en sus computadoras, manejar audios pre-grabados, *midi* general y, en general, mucho trabajo colectivo de cámara e improvisatorio. Estudiantes tan jóvenes lo asumen con naturalidad, y eso es lo mejor. No les estoy abriendo un panorama extraordinario que les cambia la vida, ¡no! Asumen la improvisación con naturalidad, seguros de que siempre ha estado allí. Por ser tan jóvenes aún nadie se las había matado.

Estos métodos no se pueden quizás comparar con aspectos de ejecución instrumental, porque desde luego que hay condiciones físicas, adquiridas tempranamente o genéticas que influyen en las posibilidades del intérprete. Pero en término de lo intelectual y lo creativo es imposible medir, lo único que queda es desarrollarlo.

¿Y qué hacemos con los compositores ya formados? Con ellos no hay problemas, a ellos se les señaló como los elegidos a llevar la antorcha de la creatividad

¹⁰ Actualmente, soy docente de la Universidad de las Artes, Guayaquil.

¿Jalamos al compositor de su torre de marfil? Bueno, eso no sería necesario. Hoy en día los compositores que trabajan con tecnología están más dispuestos o quizás más necesitados de compartir e improvisar, ya que el medio es inmenso y no da tiempo a aprenderlo todo. Hay muchas más redes de compositores tecnológicos que de compositores acústicos. Los ya formados que sigan su camino, pero las nuevas generaciones de músicos académicos profesionales deberían desde un principio sentirse libres de manipular los repertorios, de improvisar, y los nuevos docentes deberían tener o adquirir competencias para dirigir estos conocimientos de los estudiantes.

¡Seamos todos compositores y seamos todos intérpretes! ¡Seamos todos improvisadores! La vida dirá. Evitemos catalogar el talento y determinar un camino para los jóvenes. He escuchado tantos lamentos de músicos maduros que han pasado largas horas frente a las partituras, haciendo escalas y arpeggios, y les hubiera gustado ser más creativos. Y así encontramos que grandes intérpretes comienzan a componer, grandes directores comienzan a tocar... ya en la plenitud de la vida profesional, ya se atreven a mirar del otro lado, del lado de la creatividad y la libertad.

¿Cómo implementamos esto? Bueno, sin duda, desde los profesores. Es a ellos que hay que sacudir y presionar al cambio, desde la directiva de las instituciones musicales, comencemos por entrenar a los maestros para la libertad y para la creatividad. Que inviten a sus estudiantes a ser creativos. ¿No es posible que una clase de armonía termine con trabajos originales?

Magnífica oportunidad presenta las tecnologías, sobre todo en el ámbito de la música electrónica, (no desde los teclados *midi*, que mantienen las notas musicales) sino desde la música concreta, el paisaje sonoro, donde el yugo del *do re mi fa sol* desaparece y los estudiantes pueden probar texturas que no necesariamente respondan a reglas o a estilos preconcebidos. Les tocará a ellos decidir si “es música” o no. ¡Muchos con ojos iluminados preguntan si ellos también podrían hacer sus propias cosas con los conocimientos de armonía ...y yo quisiera llorar! Pues claro que pueden, es más, deben.

“Cuando no puedas crear, norma” decía un amigo profesor en la universidad en Caracas, y es verdad, las normas en arte parecieran ser la respuesta a la falta de creatividad de los docentes y de sus profesores, y de los profesores de sus profesores.

Pero no me mal interpreten, yo soy fiel creyente en la técnica para componer, y en la fineza y sensibilidad del ejecutante profesional, creo en entender procedimientos y planes, texturas y formatos exitosos que han dado pie a obras maestras. El análisis significa para mí una herramienta fundamental para la enseñanza de la composición. En el hermoso e inspirador libro de Stephen Nachmanovich *Free Play*, de 1990¹¹, desarrolla la idea de que todo arte es

¹¹ Stephen Nachmanovich, *Free Play, la improvisación en la vida y en el arte* (Buenos Aires: Editorial Paidós, 2004), 39.

improvisación, unas obras son espontáneas del momento y otras son ayudadas, ayudadas por la revisión y la posibilidad de volver en el tiempo y modificarlas. ¿Por qué no podemos regresar a las partituras ayudadas de siglos anteriores y dar una versión diferente? Esa podría ser una primera opción. Mi preocupación es con los jóvenes profesionales, los que aman la música y deciden dedicarse a ella, ¿cómo los enseñamos?, ¿qué les decimos que es la música?, ¿cuándo los vamos a invitar a ser ellos mismos? Continúa Moore: “La idea occidental de la práctica es adquirir destreza. Está muy relacionada con nuestra ética de trabajo, que nos exige soportar ahora la lucha o el aburrimiento, en aras de las recompensas futuras”¹². Recompensas reservadas para unos pocos que logran “llegar”. El resto se ve con un abanico de competencias y muchas veces no sabe qué hacer con ellas. Y sigue Moore: “El profesionalismo de la técnica y el destello de la destreza son más cómodos como ámbito que el puro poder creativo; por eso nuestra sociedad recompensa generalmente más a los ejecutantes virtuosos que a los creadores originales”¹³. Quizás esté allí la respuesta a la falta de la necesidad de la creatividad en la interpretación en los jóvenes profesionales. Pero al pasar de los años en algunos surgen preguntas a las que pocos dan respuesta.

En mis clases de tecnología musical el primer ejercicio es libre... “pero no soy compositora, profe” y la respuesta es múltiple: todos somos compositores, o no hay que ser compositor para hacer un ejercicio libre, o ¿quién define cuando se es compositor?

Mi profesora de piano aludía mi desinterés por Beethoven por “ese interés en componer”, pero no se le ocurría decirme que podía ser ambas, pianista y compositora, lo cual terminó en mi abandono del instrumento. ¡Por las horas, por las horas repitiendo y repitiendo algo que estaba allí escrito! Por otro lado, nadie me enseñó a improvisar. ¡Bueno! Casi ningún profesor de música académica o clásica lo hace, mucho menos lo enseña o estimula¹⁴. En conclusión, debería abandonar estas áreas para dedicarme a la composición. Traté con Jazz, pero no era lo mío...no había cómo aprender a improvisar dentro del ámbito clásico.

Hoy día improviso sobre electrónicos y confieso que lo disfruto más que algunos conciertos y recitales que llegué a dar, donde la vara de medir era que si le pegué a las notas correctas, que si no perdí la memoria...ahora es diferente.

No soy la primera en cuestionarse esto, ni seré la última. Artistas como Walter Thompson han extendido estas ideas y las ha formalizado en su *Soundpainting*¹⁵ desde 1980, formando un método súper consistente de improvisación y ensamble que cubre también teatro y danza y otras áreas transversales para el cual se logran hoy en día hasta certificaciones¹⁶.

¹² Nachmanovich, *Free Play, la improvisación en la vida y en el arte*, 85.

¹³ Nachmanovich, *Free Play*, 136.

¹⁴ En una entrevista, Gabriela Montero se refiere a Martha Argerich como la que la estimuló a seguir improvisando en los conciertos.

¹⁵ Acceso el 18 de abril de 2022, <http://www.soundpainting.com/>

¹⁶ <https://soundpaintingmadrid.com/certificaciones/>

Abundantes Ideas para incluir improvisaciones en las escuelas primarias se encuentran en la web, la literatura sobre la improvisación llega a ser agobiante. Sin embargo, sigo sin verla entrar a las universidades y a los conservatorios. Sigo viendo más interés en un curso extra de contrapunto que en la auto búsqueda de cómo manipular mis propios materiales, de cómo intervenir material tradicional, de cómo re-mezclar obras de repertorio.

Desde el humor muchos nos hablan de esto. El inigualable Víctor Borge¹⁷, MozArt group¹⁸, los argentinos *Les Luthiers*¹⁹ y los franceses *Duel*²⁰. ¿Será que el humor permite lo que en serio no podemos hacer? Ciertos colegas sufren con estos eventos jocosos de músicos clásicos, “lo que hay que hacer para sobrevivir en la música clásica”, y es verdad. Los músicos ya profesionales encuentran que tienen que hacer algo diferente, que no pueden una vez más repetir y repetir el repertorio de los siglos XVIII y XIX... el humor es una opción, pero estoy segura de que habría muchas más si el entrenamiento fuera diferente.

Conclusión

La música clásica o de conciertos es hoy en día una profesión y un área de estudio que comparte todos los niveles de excelencia, experticia y academia. Durante el siglo XIX, el estudio de esta música extirpó parte de su esencia y la dejó atrás, produciendo un músico que no conoce y/o disfruta de los aspectos improvisatorios de aquellos géneros históricos.

Se propone reintegrar aspectos de creación e improvisación a toda la enseñanza musical académica profesional; comenzando, desde luego, por diferentes propuestas de cómo hacerlo y ofreciendo capacitación de profesores para este desempeño, ya sea siguiendo los lineamientos históricamente informados o propuestas contemporáneas.

Esto, a mi juicio, producirá músicos más versátiles y felices y al mismo tiempo les abriría nuevos horizontes y nuevas fuentes de trabajo.

Bibliografía

- Attali, Jacques. *Noise, the political Economy of Music*. 10a ed. Minnesota: The University of Minnesota Press, 2009.
- Cage, J. *Notations*. New York: Something Else Press, 1969.
- Moore, Robin. “The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* Vol. 23, N°1 (Jun., 1992): 61-84.
<https://www.jstor.org/stable/836956>
- Nachmanovich, Stephrn. *Free Play, La improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2004.

¹⁷ <https://youtu.be/FS0q5Srx30g>

¹⁸ <https://youtu.be/Nxgm270Wu3s>

¹⁹ <https://www.lesluthiers.com/>

²⁰ <https://www.boulevardart.ca/en/artistes/duel-duo-musico-humoristique/>

Riera, Rubén. *Blog de Filosofía Clínica*.

<http://filosofiaclinica1.blogspot.com/2011/02/del-continuo-algoritmo-la-improvisacion.html>

- - - . *Blog de Filosofía Clínica*.

<http://filosofiaclinica1.blogspot.com/search?q=ruben+riera>

Thompson, W.: “Soundpainting: The Art of Live Composition”, 2008.

<http://www.soundpainting.com/>

Adapting practice through a pandemic and increasing hearing loss (when you're not Beethoven!)

Sonia Allori

Composer
Royal Conservatoire of Scotland
S.Allori@res.ac.uk

Recibido: 04/05/2022/**Aceptado:** 18/05/2022

Abstract. The journey through 2 years of a pandemic has not been easy for anyone. Everyone has had their own experiences and path through this and for this paper I am tracing one path, my own one, as a composer/performer adapting to increasing hearing loss and to working online. I trace my journey through the past 2 years through the musical works I have been commissioned to write and the projects I have been involved with in a creative capacity. I end the paper in Spring 2022, back to working in person and detail the surprising conclusions I've made about my life and work during the past 2 years.

Keywords. Composer, performer, pandemic/Covid, music, disability, deaf, inclusion, adaptive practice, captioning, audio description.

Adaptar la práctica a través de una pandemia y aumentar la pérdida de audición (¡cuando no eres Beethoven!)

Resumen. El camino de los dos años de pandemia no ha sido fácil para nadie. Todos hemos tenido nuestras propias experiencias y caminos y, para este artículo, estoy trazando un camino, el mío propio, como compositora/intérprete adaptándome a la creciente pérdida auditiva y al trabajo online. Trazo mi viaje de los dos últimos años a través de las obras musicales que me han encargado escribir y los proyectos en los que he estado involucrada creativamente. Termino el artículo en la primavera de 2022, cuando vuelvo a trabajar presencialmente y detallo las sorprendentes conclusiones que he sacado sobre mi vida y mi trabajo durante los últimos dos años.

Palabras clave. Compositora, intérprete, pandemia/Covid, música, discapacidad, sordera, inclusión, práctica adaptativa, subtítulos, audio descripción.

This wonderful picture is of the Cairngorm Mountains nearby to where I live in the Scottish Highlands. I'm a composer, performer, writer, researcher and community music therapist working with companies throughout the UK. I'm also deaf and a power wheelchair user which impacts both my music practice and how I live my life. I've just started to work in person again after 2 years of being locked

in my living room shielding away from the world and the people in it. I'll be the first to admit that I've forgotten how to, "people"! By that I mean that it feels

strange to be amongst other folks so closely again and there is something slightly discomfiting about admitting that and about having to get used to it again! I'm sure that I'm not the only one transitioning from one state of being to another post-pandemic. I thought I would write some words about how my music practice developed through all of those Covid days and through increasing hearing loss. In the following paragraphs I'll take you on a journey through my musical background and in more detail from March 2020 to Spring 2022.



Donald Ellis Ross

A little background

I started composing music in Secondary school with some small chamber works and some songs full of teenage angst! Songs and the combination of words and music have followed me through the ensuing years from school through undergraduate and postgraduate music studies to my PhD. During my PhD I started to lose my hearing and moved from writing in a wholly acoustic contemporary classical style to incorporating technology until I found my niche creating electroacoustic music. The folio for my PhD has works which mirror

this development, showing a change in forces and exploration of a wider sound palette while still illustrating my fascination for using words and music.

Today I'm a busy composer and combine this with performing, researching and working as a community music therapist. All of the strands of my practice flow into one another and have at their core a need for diversity, insatiable curiosity and inclusion. I now have very little useful hearing and have been learning to adapt my approach in the ways I can collaborate, create and continue to work as a musician. During the past 2 years in particular as we have all been on our different journeys and experiences through the pandemic, I have learned to work in a completely new way which incorporates my deafness as a new tool for creativity and innovation through the use of live audio description in text which I follow in captions as I play and write. I still write songs, but they are multi-faceted these days and the songs and other works I write incorporate layers of texture and samples mixed with live acoustic and digital instruments.

Spring 2020, when the world changed ...

In March 2020, when the world changed, and lots of people found themselves in various dire situations all of my work got cancelled. I was not unique in this respect of course but as 2019 had proven to be a year of great momentum in my career I felt this change and sudden isolation and inertia all the more keenly. I remained motionless and numb for around 6 weeks and then new offers of work and an artist residency with Drake Music came at just the right time and I found new ways to flourish and to dissipate the inertia safely shielding in my living room. I joined everyone working alone but together online but found my deafness as the cause of a silence I never thought I would find ways to penetrate.

However, I quickly found that although I could no longer hear birdsong that I could still remember what birdsong sounded like and could in fact call upon a memory bank of sounds built up over years of being in the hearing world instead of this new silent one. I started to work with lovely live captioning humans and found 2 in particular who are based at the totally opposite end of the UK from me and who are now my ears from a certain point of view. They caption speaking and presentations and training courses but also live music and sounds in stream of consciousness prose which fills my mind with colour and light and remembering and I can respond and "hear" these sounds as I read the words in their captions.

Working online and captioning

I've grown used to working on Zoom where I often talk of collectively being alone as we have all been in our homes alone but meeting in new online social and workspaces together. It was rather odd at first and especially if you are deaf and can't hear what anyone is saying. It is almost possible to lip read if you are one-to-one but as soon as you invite more people to the online space the squares we have been inhabiting on Zoom and on other platforms reduce in size and it is headache inducing trying to squint in to see the detail. Quite soon after the first lockdown I started to work with captions. These can be generated automatically by software which listens to speech and gives you a sometimes almost accurate

and at other times hilariously random approximation of what is being said by a speaker. For example, someone might have climbed Mount Snowdon and eaten

a cheese sandwich only for the captions to interpret this as someone who climbed Mount Snowdon and found Jesus... both are plausible but give wildly different experiences by the plucky mountain climber! (Incidentally, this is a real-life example from a Zoom conversation early on during the first lockdown in the UK)!

The other version of captioning is where you have a lovely live human being your ears and writing in text what is being said or presented as it happens. I've been working with live captioners for 2 years now and work with several in particular who have helped me to revolutionise my music practice despite us all being in the throes of Covid. Why the revolution you might ask? If you can imagine for a moment not being able to hear the music, you are listening to and suddenly having it illuminated for you live in wonderful stream of consciousness descriptive prose then you are halfway towards understanding the process of audio description. Taking this process still further it can become a creative process if the captioner is audio describing in text a live improvisation with other musicians on Zoom.

Sonic Bothy

One of the organisations I work with is Sonic Bothy, an inclusive experimental music ensemble based in Glasgow. During the first lockdown our work quite quickly transferred online, and we started to have improvisation sessions on Zoom. It works like this:

1. Someone makes a sound or plays an instrument.
2. The captioner audio describes this in text.
3. I respond to the audio description.
4. Other musicians in the ensemble respond to me.
5. The cycle is repeated, overlapping and being dependent upon what the captioner audio describes.

Of course, there are several other forces at work especially when working with sound on Zoom and of course the primary one is latency. At Sonic Bothy, in our explorations with experimental music and improvisation we have worked through this whereby the texture and resulting improvisation becomes more complex because of the time lag. We don't address it directly but allow it to become part of the music we improvise.

In May 2020 we co-composed a new work called *Verbaaaaatim* for the BBC Tectonics Festival. It shows the process of improvisation and live captioning to brilliant effect with quirky visuals which further underline the processes at work. *Verbaaaaatim's* creative production started simply with a captioning text transcript of improvisation during a previous online rehearsal. In a later online rehearsal, we recreated the previous improvisation from the captioning text transcript which included detailed audio description. Through repeated versions

of this initial transcript, we built a new work which captures our use of live captioning as an intrinsic creative tool.

Curiouser



Donald Ellis Ross

I'm a multi-instrumentalist and play clarinet, sax & bassoon. Late on in 2019 I added an Electronic Wind Instrument (EWI) to my collection which is now pushing my knowledge further as I explore new software and hardware using Ableton. I wrote a new work for EWI in December 2020 called, *Curiouser* as part of a residency with [Drake Music](#) which was shortlisted for a Scottish New Music Award in 2021. This work was inspired by a picture shown above which was taken on the beach at Burghead, Moray in Scotland and shows a shell casting a shadow which look like a pair of ears. *Curiouser* has an insistent 4-note fragment which permeates throughout the work in the various instrumental sounds of the EWI. It seems to say, "hear me" as it undulates through different textural guises. The residency provided a great sense of stability during a very unstable time throughout 2020. I learned a great deal through the gift of paid time to think and explore my practice and to collaborate with the other artists on the residency. Surprisingly I found a new confidence in the music I write and was able to trust that I could still write and produce new music despite increasing hearing loss using my brain's own audio library of remembered sounds and a vivid imagination hungry to invent more.

Songs in isolation

During 2021 I continued to work online with Sonic Bothy and in early Spring a digital “Covid commission” from [Disability Arts Online](#) to write a trio of new songs detailing my experience as a musician through the pandemic. Later in the summer I worked on a commission for Angel Field Festival with Rarescale Ensemble which traced the journey of the first email sent in 1971 through 50 years to the present day. In, *Songs in isolation* for Disability Arts Online I wrote blog-style posts to accompany the songs so giving 3 snapshots in time during the creation of each song and what I was experiencing in the pandemic in those moments. I found it a good commission for my mental health too as way of taking stock of what was happening and how I felt about it. Writing music can often be a solitary activity if you aren’t collaborating on that particular project and I was grateful for the opportunity that this commission gave me just to actually pause for a moment to see how I was doing. I had worked throughout 2020 and into 2021 without pause, burying myself in work almost as a way not to think or process what was going on and finally there was a chance to reflect. The rest of 2021 was filled with more work, and I looked back upon this little pause as a bit of a gift.

2022 is looking to be busier than ever especially now that I’m back working in person again. I’ve also found my way into writing which so far has involved research and more reflective pieces such as the one you are currently reading! I have a shiny new website and have started to write monthly updates and blog posts although I’m not entirely sure who these are aimed at or if anyone is reading them as I haven’t included statistics or anything like that in the web design package. I’m not sure I actually want to enter the scenario where I investigate who and how many folks may or may not be looking! I guess it is simply a place to put everything I’ve done so far and to add new things as they come along!

Room to breathe

I have recently started working on a new commission with [Drake Music Scotland](#) and [Nevis Ensemble](#) called *Room to breathe*. Ultimately it will be a multi-movement work to be performed later in 2022 which explores breathing post-Covid in different ways with text, spoken word, song, digital instruments, acoustic orchestral instruments and synthesised electronic tracks. In March, myself, Drake Music Scotland and a trio of wind players from Nevis Ensemble met online in a Zoom workshop on breathing led by artist, writer and yoga teacher Laura Gonzalez. It was a fascinating session and led into 2 further workshops in early April where we explored in sound and music some of the ideas from Laura’s session and questions around anxiety and hope as we continue to transition out of the pandemic.

Following the workshops, I composed a movement from the work called, “Fear, hope & breathing”. I posed 5 questions to the 3 wind players and their responses were recorded and woven into a voice collage. It begins and ends with the

Adapting practice through a pandemic
and increasing hearing loss
(when you're not Beethoven!)

musicians breathing and the whole work can be described as an uncoiling spring or exhaling breath, anxious at first and becoming slowly more hopeful. The picture above shows the Nevis Ensemble players (Gabriela Jaros - flute, Elisabeth Lusche - trumpet, Will Gold – bassoon) and me at a performance of the movement at the Royal Conservatoire of Scotland in late April 2022.



Drake Music Scotland

Adventures in Captioning

My next work is a digital commission from Disability Arts Online called, *Adventures in Captioning*. It begins with some words, a deaf performer, a lovely live captioning human and auto captioning software and I'm not quite sure where it will end up as yet. However, it will basically be a comic exploration of the new creative process developed while working online during the pandemic. The forthcoming online performance will go live in September 2022 and involve spoken word, song, soundscape and lots and lots of captioning!

You can find out more about my practice here: <https://soniaallori.co.uk>

Bocetos de Mujer

La Soledad de almas millonarias

M^a Nieves Perpiñá Marco

Filósofa y Pedagoga
Generalitat Valenciana
nieperpi@hotmail.com

Recibido: 05/06/2022/**Aceptado:** 17/06/2022

Resumen. El paso del tiempo ha permitido ubicar el papel de la mujer en la música de manera razonable y sin ningún perjuicio. Las nueve piezas musicales que analizamos a continuación tienen como nexo el concepto de soledad enfocado desde diferentes elementos estéticos, propios y personales, que nos permiten valorar los logros y la posición que alcanza la mujer compositora en la actualidad.

Palabras clave. Soledad, Melancolía, Música, Mujeres, Compositoras, Artes, Lenguaje, Miradas, Evocación, Compartir.

The loneliness of millionaire souls

Abstract. The passage of time has made it possible to locate the role of women in music in a reasonable manner and without any prejudice. The nine musical pieces that we analyze below have as a nexos the concept of loneliness focused from different aesthetic elements, own and personal, that allow us to assess the achievements and the position that the woman composer reaches today.

Keywords. Loneliness, Melancholy, Music, Women, Composers, Arts, Language, Looks, Evocation, Sharing.

La soledad es fortaleza; depender de la multitud es debilidad.

Simone de Beauvoir

La soledad no me debilita, me fortalece, me nutre me habla de noche, me cuenta cuentos, historias que son verdad.

Chavela Vargas

La Soledad es el tema principal del inicio del proyecto *Bocetos de mujer*, que ampliamente exponemos en estas páginas. Tras una breve introducción de carácter histórico apuntamos el papel de la mujer compositora para, seguidamente, desarrollar las ideas estéticas que generan cada una de las piezas

que integran el CD La Soledad, a partir de la creación de nueve compositoras con diferentes lenguajes y sensibilidades.

No parece casual el tema de la soledad si atendemos a la idea de que hemos tenido que esperar al s. XX para dar su lugar a las primeras figuras femeninas relacionadas con la composición, interpretación y dirección musical, con una repercusión y fortaleza que a lo largo de los siglos únicamente han acaparado los hombres, hecho que solo tiene una explicación histórica y cultural. No porque no existan, ni por la escasez en el número de ellas, sino porque el camino a recorrer es lento, lleno de obstáculos y, en ocasiones, angustioso.



Imagen 1. ©Rosa M^a Rodríguez Hernández (2021)

El papel de la mujer en la música, desde la Antigüedad, desafía convencionalismos sociales, hecho que evidencia la sumisión histórica a la que están sometidas. Las bizantinas, Tekla, Teodosia y Kassia anónimas en su tiempo; abadesas de gran autoridad como Hildegarda de Bingen, que arremete contra las costumbres de la Iglesia y se enfrenta a sus mandatos; Hadewijch de Amberes¹, de erudición exquisita, u otras tantas místicas, monjas y canonesas, cultas y de clase social elevada, por librarse de la supeditación masculina, ingresan en conventos, adquieren mayor independencia en el empleo de la composición musical y forjan una destacable y eficaz labor instructiva.

He aquí que, en nuestros días, en Brabante y en Baviera, el arte ha nacido entre las mujeres. Señor Dios mío ¿qué arte es ese mediante el cual una vieja comprende mejor que un hombre sabio? Me parece que esta es la razón de que una mujer sea buena a los ojos de Dios: en la

¹ Pertenece al movimiento espiritual de mujeres, que surge alrededor del siglo XII en Flandes, llamado las beguinas, conocedoras de la literatura de la época, cuyos poemas y canciones están escritos en lengua materna al estilo trovadoresco y versan sobre el amor divino. Al ejercer un magisterio espiritual fuera del control de la Iglesia, son perseguidas y obligadas a ingresar en diferentes conventos.

simplicidad de su comprensión, su corazón dulce, su espíritu más débil, son más fácilmente iluminados en su interior, de modo que, en su deseo, comprende mejor la sabiduría que emana del cielo, que un hombre duro que en esto es más torpe.²

Trovadoras como Leonor de Aquitania y Blanca de Castilla; compositoras musulmanas como Jamila y Oraib y místicas como Matilde de Magdeburgo, completan una larga lista de mujeres dedicadas al ejercicio musical en los primeros siglos del medievo.

Maddalena Casulana, compositora renacentista, manifiesta en la publicación de *Il primo libro di madrigali a quattro voci*, dedicado a Isabella de Medici: "Desearía mostrar al mundo, por cuanto me ha sido concedido en esta profesión musical, el vano error de los hombres, que creyéndose dueños de los grandes dones del intelecto, piensan que éstos no pueden ser comunes a las mujeres"³. En la corte de Ferrara conservamos otro ejemplo de participación musical femenina, en el llamado *Concerto di Donne*, integrado por un grupo de mujeres cantantes e instrumentistas, apodadas las "Damas de Ferrara", que no son valoradas como tales sino como "damas de compañía que cantan", en cambio, están dotadas de gran virtuosismo artístico.

Durante el Barroco se registran innumerables documentos que muestran la importancia de la educación musical en las mujeres tanto a nivel religioso como social. Remitimos dos referencias, la primera del abad milanés Filippo Picinelli y la segunda de la gran compositora barroca, Elisabeth Jacquet de la Guerre:

Las monjas de Santa Radegonda de Milán, en el proceso de la música están dotadas de tal rara exquisitez, que deben ser reconocidas como las primeras cantantes de Italia. Visten el hábito Cassinense de la orden de San Benito, y sin embargo bajo su túnica negra, a quien las escucha le parecen candorosos y armoniosos cisnes, que llenan el corazón de maravillas, y embelesan las lenguas en sus oraciones. Entre estas religiosas Donna Chiara Margarita Cozzolani merece la mayor alabanza, Chiara [Clara] es su nombre pero incluso lo es más su mérito, y Margarita [perla] por la inusual y excelente nobleza de su invención musical...⁴

[...] Hasta ahora se me ha elogiado diciendo que mi música respondía bastante bien a los textos sobre los que he trabajado. Es lo que me propongo también siempre, pues estoy convencida de que, por muy trabajados que estén en cuanto a lo demás, los cantos que no expresan aquello que se canta no pueden menos que desagradar a los auténticos

² Blanca Aller Nalda, "Edad Media: música, amor, libertad", en *Creadoras de música*, (Madrid: Instituto de la mujer, Ministerio de Igualdad, 2009), 18.

³ M^aJesús Gurbindo Lambán, "Damas y Reinas: músicas en la corte. Renacimiento", en *Creadoras de música* (Madrid: Instituto de la mujer, Ministerio de Igualdad, 2009), 32.

⁴ Virginia Florentín Gimeno, "Laberintos Barrocos", en *Creadoras de música*, (Madrid: Instituto de la mujer, Ministerio de Igualdad, 2009), 46.

concedores, es decir, a aquellos cuyo gusto va acompañado de entendimiento.⁵

En el s. XVIII, la mujer asume el papel de cantante e instrumentista y logra publicar algunas de sus composiciones. Su presencia como ilustradas clásicas queda registrada en la mayoría de las cortes reales⁶, donde fundan instituciones y academias musicales, organizan conciertos e interpretan su propia música, equilibrada, dinámica y sencilla.

Al llegar al s. XIX, compositoras, cantantes de ópera y pianistas reanudan su papel, esta vez, con cierto aire de libertad. La mayoría de ellas son difusoras de la obra de sus maridos, Clara Wieck Schumann, o de un familiar directo como Fanny Mendelssohn, a la que se le aconseja que deje de interpretar: “La música será quizá la profesión de Félix, pero para ti sólo puede o debe ser un ornamento. No debe ni puede ser el fundamento de tu existencia y vida diaria” (Abraham Mendelssohn, carta del 16 de Julio de 1820)⁷. Otras, en cambio, recurren a seudónimos para poder editar sus obras, como Augusta Homès que firma Hermann Zenta.

En pleno Romanticismo y en los albores del s. XX, la adversidad musical todavía persiste en la mujer. Cécile Chaminade así lo expresa:

Yo no creo que las pocas mujeres que han alcanzado grandeza en el trabajo creativo sean la excepción, sino que pienso que la vida ha sido dura para las mujeres; no se les ha dado oportunidad, no se les ha dado seguridad... La mujer no ha sido considerada una fuerza de trabajo en el mundo y el trabajo que su sexo y condición les impone no ha sido ajustado a darle una completa idea para el desarrollo de lo mejor de sí misma. Ha sido incapacitada, y sólo unas pocas, a pesar de la fuerza de las circunstancias de la dificultad inherente, han sido capaces de conseguir lo mejor de esa incapacitación.⁸

En la actualidad, el reconocimiento que lentamente van alcanzado, está marcado por la continuidad de su trabajo. El éxito, a mayor o menor escala, lo consiguen al no abandonar nunca sus principios y al indagar en la búsqueda de nuevos horizontes. Es posible que sus logros no vayan a la velocidad razonable que se merecen todas ellas y, a pesar de que la sociedad a través del tiempo les ha sido hostil, se observa que están llenando su espacio. Con esta voluntad,

⁵ Florentín Gimeno, “Laberintos Barrocos”, 53.

⁶ Son numerosas las cortes europeas en las que trabajan mujeres compositores. enumerarlas todas es laborioso. Remitimos al libro de Patricia Adkins Chiti, *Las mujeres en la música*, y al apéndice de María Luisa Ozaita, *Las compositoras españolas* (Madrid: Alianza Música, 1995).

⁷ María Fernanda Rodríguez Castellanos, “Desarrollo de la mujer en el ámbito musical a través del tiempo y breve historia del feminismo”, *Magotzi* Boletín Científico de Artes del IA, Publicación semestral Vol.8, n^o16 (2020): 48-54.

⁸ Marisol Antolin Herrero, “Cécile Louise Stéphanie Chaminade, brillante compositora y pianista”, *Diario Feminista*, 4 abril, (2020), acceso el 15 de febrero del 2020, <https://eldiariofeminista.info/2020/04/04/cecile-louise-stephanie-chaminade-brillante-compositora-y-pianista/>.

firmeza y tenacidad se ha conseguido que el papel de la mujer en la música obtenga sus méritos a pasos firmes y seguros, para que el reconocimiento cuestionado en otros tiempos, se mantenga permanentemente arraigado en tierra fértil. Leticia Armijo escribe: “las mujeres han compuesto música desde hace cuatro mil años, en tierra cocida. No saberlo es perder la riqueza de la mitad de la humanidad”⁹.

Lo expuesto históricamente nos da pie a comprender que el elenco de magníficas compositoras que integran el CD *La Soledad*¹⁰, dentro del proyecto *Bocetos de mujer*, no es eventual. Su tenacidad germina.



Imagen 2. ©Rosa M^a Rodríguez Hernández (2021)

La idea unificadora que las anexa está representada en las diferentes miradas que ellas mismas proyectan: un caminito, un eclipse, un movimiento en forma de espiral, un baile, un estado de levedad, otro caótico para alcanzar la plenitud... o, tan solo, la intención de querer mostrar algo ilimitado que debe mantenerse. Esta variedad, escrita en las partituras, se convierte en sonidos en las manos de la pianista Marisa Blanes, e inesperadamente suenan composiciones llenas de elementos artísticos, musicales, poéticos y pintorescos que, abiertas a todas las ventanas del mundo, cumplen con su pensamiento que necesitan compartir, porque ahora ya no están condenadas al silencio histórico.

Natalia Rojcovscaia-Tumaha, cuya creatividad abarca muchos géneros, suscita con el *Nocturno Chopin* una acertada melancolía evocadora de sentimientos y presencias de clima poético que, a pesar de alojarse en pleno s. XXI, no nos confunde en absoluto. Esos mismos sentimientos y presencias de soledad que le embargan a Chopin al estar lejos de su Varsovia: “¡pues aquí estoy tan triste y me siento tan solo y tan abandonado!...tengo prisa por encontrarme de nuevo en mi habitación, donde puedo dar salida a mis sentimientos contenidos, sentándome al piano que, ahora, conoce demasiado bien la expresión de todos mis sufrimientos”¹¹.

⁹ Angélica Jocelyn Soto Espinosa, “Leticia Armijo: una vida de música y feminismo”, *La Crítica*, Entrevista 3 de Junio (2020), acceso el 15 de febrero del 2020, <http://www.la-critica.org/leticia-armijo-una-vida-de-musica-y-feminismo/>.

¹⁰ https://open.spotify.com/album/1u8qwvsz4SW54Tg7iDD4mp?si=L38JgSGDRfu2-miaAA_k.

¹¹ Alfred Cortot, *Aspectos de Chopin* (Madrid: Alianza Editorial, 1994), 143.

Los nocturnos, obras para piano solo, de único movimiento, conllevan estas languideces y debilidades, sufrimientos y anhelos que sumergen a la mayoría de compositores románticos en un estado de repulsa y aislamiento, de ensimismamiento y abstracción:

Chopin, el que perdió una Patria,
el que lloró de ausencia, dolor, enfermedad...
supo ganar el mundo bajo el manto de Venus:
nada detiene el hilo de nostalgia
que levantan sus manos.
Llegó la hora
Y un resplandor alumbra el cielo.
Chopin rige en la noche
Y su pálida voz inunda el firmamento.
Pues ya no existe el hombre,
Sólo esa música
Que no rompe el silencio de los astros
Y a la luna enamora.¹²

Natalia presenta una melodía tranquila que fluye sobre un ritmo libre. Utiliza recursos armónicos que muy bien pueden ser definidos con las mismas palabras que utiliza Liszt cuando describe la sensibilidad de los nocturnos de Chopin, una expresión de los más indescriptibles deseos, una combinación de inquietud y sufrimiento:

Chopin was the one genius who...in his poetic nocturnes sang not only the harmonies which are the source of our most ineffable delights, but likewise the restless agitating bewilderment to which they oft give rise. His flight is loftier, though his wing be more wounded; and his very suaveness grows heartrending, so thinly does is veil his despairful auguish...closer kinship to sorrow than those of Field renders them the more strongly marked; their poetry is more somber and fascinating; they ravish us more, but are less reposeful...He will ever be an incomparable model of grace unconscious of itself, of melancholy artlessness...¹³

Chopin era...de naturaleza intensamente apasionada y con los nervios a flor de piel...Sus mejores obras se comprenden en dimensiones reducidas y no podía ser de otro modo, porque cada una de ellas es el fruto de un breve momento de reflexión, el suficiente para reproducir las lágrimas y los sueños de un día.¹⁴

La melancólica ingenuidad de la que habla Liszt se observa en la carta que remite Chopin a su madre:

¹² Ángeles Mora, "Las noches de Chopin", *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, n^o 7 (2021): 639, Universitat de València (España), acceso el 1 de febrero del 2020, <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/23627/20084>.

¹³ Allan J. Wagenheim, *John Field and the Nocturne* (EE.UU.: Xlibris Corporation, 2006), 18.

¹⁴ Alfred Einstein, *La música en la época romántica* (Madrid: Alianza Música, 1986), 214.

Today it was beautiful on the Prater. Crowds of people with whom I have nothing to do. I admired the foliage; the spring smell and that innocence of nature brought back my childhood's feeling. A storm was threatening, so I went in, but there was no storm. Only I got melancholy; —why? I don't care for even music today; it's late, but I'm not sleepy; I don't know what is wrong with me. And I've started my third decade! — The papers and posters have announced my concert, it's to be in two days' time, and it's as if there were no such thing; it doesn't seem to concern me. I don't listen to the compliments; they seem to me stupider and stupider. I wish I were dead; and yet I should like to see my parents. Her image stands before my eyes: I think I don't love her any more, and yet I can't get her out of my head. Everything I have seen abroad till now seems to me old and hateful, and just makes me sigh for home, for those blessed moments that I didn't know how to value. What used to seem great today seems common; what I used to think common is now incomparable, too great, too high. The people here are not my people; they're kind, but kind from habit; they do everything too respectably, flatly, moderately. I don't want even to thin of moderation. I'm puzzled, I'm melancholy, I don't know what to do with myself; I wish I weren't alone!¹⁵

Con la mirada musical que proyecta Natalia en su composición sin palabras, nos abre la ventana al recuerdo de Chopin, a su sentir, a la evocación nocturna y a la soledad del alma: “¿Qué daríamos por verlo, por oír el sonido de su voz, su francés con acento polaco! ¿Y qué no daríamos por verlo sentado al piano y oírlo tocar! Y oírlo improvisar. O lo que fuese...”¹⁶.

Me parece estar oyendo el eco
De las notas musicales que se escapan de sus manos,
Que resbalan tan reales de sus dedos
Y acarician las teclas hechizadas de un piano
Solitario, casi siempre mudo y en sosiego,
Que hoy está una vez más también tocando
Obediente, imaginario, enamorado.

Y me pregunto si en aquel baúl ya olvidado
dejó Chopin algún nocturno dolido y misterioso
que necesite la magia de sus dedos
porque, sin saber dónde ni cómo
vuelan libres sus ecos en el aire
y refrescan todo el fondo
como si quisieran evadirse de su cárcel
de aquella habitación iluminada
por sólo un par de luces diminutas...¹⁷

Nocturno Chopin propaga el secreto de la música, su misterio y peculiar lenguaje: “The art is - a mystery. And music is the highest of all arts. I tell to the students from the first lesson: the music is vivid; a heart is beating in it. Music

¹⁵ Frederic Chopin, *Chopin's Letters*, (New York: A. Knopf, Borzoi Books, 1931), 148.

¹⁶ Justo Romero, *Chopin: Raíces de futuro* (Madrid: Fundación Scherzo Antonio Machado Libros, 2008), 28.

¹⁷ Fernando Herrero Salas, *Amor y soledad, poética armonía*, 2ª ed. (Valencia: 2016), 34.

can speak, it has its own special language, understandable to the soul. Just treat music as a friend, manage to hear it, feel it, empathize with it, and it will tell you a lot”¹⁸.

En la obra para piano solo de Julie Mansion-Vaquié, *Vers Shambhala*, una fuerza energética de tresillos envuelve la pequeña melodía que nos predispone a un estado de paz y tranquilidad, de silencio y sabiduría. Esa calma existente en el reino perdido de *Shambhala*¹⁹, paraíso mítico del que hablan los textos antiguos anteriores al budismo tibetano. La partitura musical recorre el camino hacia esa plenitud, hacia esa tierra, una tierra prohibida de aguas blancas, de espíritus resplandecientes y de dioses vivos, un paraíso espiritual cuya posición precisa en el mapa resulta misteriosa, en cambio, como significado estético de aprendizaje conocemos su función:

El aprendizaje Shambhala se basa en cultivar la cordialidad y la autenticidad, para así poder ayudarnos a nosotros mismos e incrementar la ternura en nuestros corazones. Dejamos para siempre de envolvernos en el saco de dormir, en nuestro capullo. Sentimos responsabilidad por nosotros mismos y nos sentimos bien siendo responsables. Estamos agradecidos también porque, como seres humanos, podemos realmente trabajar por los demás. Ya era hora de que hiciéramos algo que beneficie al mundo. Es la ocasión propicia, el momento oportuno, para introducir este aprendizaje.²⁰

Paralelamente a los distintos significados, como punto geográfico ilocalizable, como lugar situado en el centro del corazón o, bajo un significado esotérico, la concreción de *Shambhala* resulta difícil de fijar. Nos quedamos con el significado que le otorga el Dalái Lama, Tenzin Gyatso, y con las palabras que pronunció, en 1985, en la Ciudad de Bodhgaya: “Aunque los que tienen una afiliación especial pueden realmente ir allí mediante su conexión kármica, sin embargo, [Shamballa] no es un lugar físico que podamos encontrar en la realidad. Sólo puedo decir que es una tierra pura, una tierra pura dentro del ámbito humano. Y a menos que uno tenga el mérito y la asociación kármica real, uno no puede realmente llegar allí”²¹.

¹⁸ Natalia Rojcovscaia-Tumaha, “Great Deeds Await Us”, *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, n^o7 (2021): 618, Universitat de València (España), acceso el 10 de febrero del 2020, <https://ojs3.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/23623/20080>.

¹⁹ En sánscrito significa lugar de felicidad, de paz, donde no hay sufrimiento ni necesidad.

²⁰ Chögyam Trungpa, *El sol del gran este. La sabiduría de Shamballa* (Barcelona: Kairós S.A. 1999), 19.

²¹ Iván Andrés Santandreu, “Shamballa”, *Revista digital Mundo Nuevo*, 130, mar/abril (2020), acceso el 22 de febrero del 2020, <https://www.mundonuevo.cl/shamballa/>.



Imagen 3. ©Rosa M^a Rodríguez Hernández (2021)

Hablar de la incidencia de la música sobre los mitos es sumergirnos en la historia de la Antigüedad Clásica. Las perspectivas que podemos analizar son múltiples, desde la importancia que ejerce una sobre la otra, a las características y valores culturales que han legado a lo largo de la historia. De entrada, un hecho es evidente, la música ha engrandecido la presencia de los mitos entre nosotros, los ha revitalizado. La fraternidad existente entre música y lenguaje lo hace posible. Lévi-Strauss, respecto a las relaciones entre lenguaje, música y los mitos, dice:

Si intentamos comprender la relación existente entre lenguaje, mito y música, sólo podremos lograrlo utilizando el lenguaje como punto de partida, para luego demostrar que si bien por un lado la música y por el otro la mitología poseen su origen en el lenguaje, ambas formas se desarrollan separadamente y en diferentes direcciones: la música destaca los aspectos del sonido, ya presentes en el lenguaje, en tanto la mitología subraya el aspecto del sentido, el aspecto del significado, que también está profundamente presente en el lenguaje.²²

La música no es un lenguaje verbal, como bien aclara el antropólogo francés, de ahí el eterno problema de cómo ésta expresa y simboliza el lenguaje. Su poder extraordinario es el de conmover el espíritu y los sentimientos, de remover las ideas e impresionar las emociones, es la explicación a este misterio. La música influye en nuestras organizaciones mentales; su naturaleza no imitativa le facilita adentrarse en las estructuras inconscientes y absolutas del espíritu humano. Otro modelo de comunicación sería inviable.

A Julie Mansion-Vaquié le atrae narrar historias en sus composiciones y considera que lo más relevante es el placer de la escucha. Compartimos con ella el misterio de *Shambhala* y la enérgica emoción de la escucha: “...et j’aime ne pas trop en dire pour laisser à l’auditeur la possibilité de se l’appropriar, de voyager, de ressentir. Le partage d’une émotion est plus important pour moi que celui du concept. Ce dernier est contenu dans l’œuvre mais ne doit pas être au premier plan”²³.

²² Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado* (Madrid: Alianza, 1987), 87.

²³ Julie Mansion-Vaquié, “Portrait d’une compositrice”, *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, n^o 6 (2020): 502, Universitat de València (España), acceso el 1 de febrero del 2020, <https://biblio.ugent.be/publication/8692394/file/8692396.pdf>.

En forma de espiral, de volutas y muy enérgicamente, Keyna Wilkins escribe *Titan Tango*. La obra consigue proyectar la soledad del baile y nos envuelve en una danza a dos que enlaza los cuerpos con arrebató e improvisación. Apela a los sentidos y el movimiento armónico que se dibuja con los pies al bailar, queda marcado en la pieza musical por el ritmo incesante de un grupo de notas picadas. Martha Soledad Montero²⁴, al describir los movimientos del baile explica que el tango no consiste en reproducir secuencialmente unos pasos, es la fuerza del mismo cuerpo quien impulsa a moverse, a parar o retomar los pasos. Así, con este lenguaje corporal, se trazan diferentes sentimientos como la pasión, drama, amor, desamor...

En la obra de Keyna, la soledad del tango, música de arrabales teñida de notas tristes, de nostalgias y añoranzas, de bandoneones y guitarras, se representa a través de la fuerza y poder de Titán, la mayor Luna de Saturno, satélite grande, poderoso, con elementos atmosféricos propios muy parecido a la Tierra y que permanece en constante movimiento circular como lo está el tango sobre sí mismo: “My compositions weave a tapestry of unique tonal patterns and rhythms creating an original and intuitive musical voice that is a hybrid of my sonic experiences, with a particular focus on astronomical ideas”²⁵. Identificándose plenamente en la relación música-astronomía, Keyna dice: “While astronomy has always fascinated me, having bought a telescope when I was thirteen with all my saved money, it is the celestial landscapes in particular that draw me in. This impression of spatial vastness reflected musically is apparent throughout my portfolio, with many specific references to astronomical terrain”²⁶.

A estas alturas del s. XXI, hablar de la relación entre música y astronomía, de la llamada “música de las esferas”²⁷, la “música mundana” en términos de Boecio, es volver al legado que la Antigüedad y la Edad Media nos aporta sobre el paralelismo existente entre sonidos y planetas y que, posteriormente, Renacimiento y Barroco vuelven a recuperar. Son los pitagóricos los primeros en explicar que por la concordancia entre proporciones aritméticas y musicales, en el cosmos se produce: “una música celeste de esferas, conciertos bellísimos, que nuestros oídos no perciben o no saben distinguir porque están habituados desde siempre a escucharla”²⁸. El espíritu polivalente de estos filósofos muestra su gran capacidad integradora para que, música y números, música y astronomía ocupen un lugar místico y científico para el estudio. Desde entonces, innumerables pensadores vuelven a esta teoría cósmica sobre la música y la

²⁴ Martha Soledad Montero González y Esaú Ricardo Páez Guzmán, trad., *Tango: una danza de pies ligeros. Cuerpo, prácticas artísticas y lazo social: para una pedagogía de la enseñanza y el aprendizaje* (Tunja, Colombia: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Columbia, 2018).

²⁵ Keyna Wilkins, “Music and Astronomy”, *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, nº 6 (2020): 525, Universitat de València (España), acceso el 1 de febrero del 2020, <https://biblio.ugent.be/publication/8692394/file/8692396.pdf>.

²⁶ Wilkins, “Music and Astronomy”, 526.

²⁷ Platón es el primero que escribe sobre este concepto en la *República* y en *Timeo*.

²⁸ Giovanni Reale y Darío Antiseri, *Historia de la Filosofía. 1 Filosofía pagana antigua* (Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, Sociedad de San Pablo, 2007), 51.

someten a constante reflexión filosófica y científica. Recordamos el gran avance que realizó J. Kepler²⁹, entre los siglos XVI y XVII, al retomar la ciencia musical de la antigüedad griega y asignar a cada planeta y a su correspondiente movimiento unas notas musicales: “Dotad de aire al cielo y, real y verdaderamente, sonará la música”³⁰. Kepler al igual que Pitágoras, es de la opinión de que esta música no se puede oír, sólo es una perfecta armonía perceptible por el intelecto: “La música de las esferas, es, pues, una música solamente comprendida por el raciocinio, fuera del alcance de los sentidos humanos”³¹. En 1555, se publica la obra *Declaración de instrumentos musicales*, de Fray Juan Bermudo, quien también reutiliza las teorías pitagóricas recuperadas a través de Boecio. Vuelve a hablar del valor cosmológico de la música y atribuye a cada planeta su modo correspondiente, concretamente para Saturno, le adapta el modo 7º y le otorga la virtud sobre la melancolía³².

Keyna, conocedora de todo el legado histórico sobre la música y la astronomía, retoma la idea misma de la perfecta unión armónica entre el cielo y la tierra, entre Titán y el tango.

Como si de una obra escultórica se tratara, las diferentes partes que componen la partitura *Ellipses* de la compositora argelina Pascale Jakubowski, reflejan la preocupación por intentar expresar una emoción densa, un recuerdo del pasado solitario, con su propio pasado: “Elle suscita l’écriture du recueil Ellipses dont les cinq pièces oscillent entre la traduction de l’émotion dense, du ravissement que j’éprouve depuis l’enfance pour Frédéric Chopin et l’affirmation de mon propre univers”³³. De las cinco piezas, tres de ellas están inspiradas en obras de Chopin: *Volutas* y *Élégie* en los preludios cuarto y vigésimo del opus 28 e *Impromptu* en el nocturno nº 1, del opus 55. La *Passerelle*, segunda pieza e *Irisation*, la cuarta, son fruto de su propio universo.

Sonidos enérgicos y arrítmicos, lentos y meditados, envolventes en presencias como la elegía, iridiscencia o la improvisación, aparecen en una partitura musical precisa y compleja. La riqueza de disonancias que presenta rompe con las claras relaciones consonánticas a las que nos tiene acostumbrada la llamada música “clásica” y nos introduce en el concepto de la “nueva música” de principios del siglo XX, sinónimo de algo caótico y sin sentido.

²⁹ Con *Harmonices Mundi* (1619), tratado de cinco libros, Kepler explicará su teoría sobre la armonía de las esferas celestes en la música, inspirado por las *Armónicas* de C. Ptolomeo.

³⁰ Max Caspar, *Johannes Kepler* (València: Publicacions de la Universitat de València, 2018), 155.

³¹ Rubén García Martín, *La teoría de la armonía de las esferas en el libro quinto de harmonices Mundi de Johannes Kepler* (Salamanca: Universidad de Salamanca Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal Máster en Música Hispana, 2009), 6.

³² Paloma Otaola González, *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo, Del libro primero (1549) a la declaración de instrumentos musicales (1555)* (Kassel: Reichenberger, 2000), 73.

³³ Pascale Jakubowski, “Composer à l’encontre du silence”, *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, nº 6 (2020): 458, Universitat de València (España), acceso el 1 de marzo del 2020, <https://biblio.ugent.be/publication/8692394/file/8692396.pdf>.

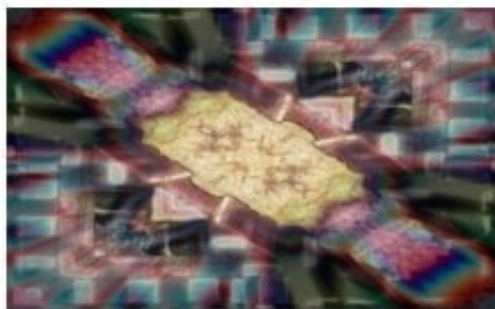


Imagen 4. ©Rosa M^a Rodríguez Hernández (2021)

Subrayamos que la incomprensibilidad de esta nueva música por parte de un sector concreto de público produce cierto rechazo. La tradición ya no es la única dirección musical sino que, por el contrario, la elección compositiva tiene cierta arbitrariedad. Este inconformismo musical que suscita la “nueva música” se gesta en A. Schönberg, cabeza visible de la vanguardia del s. XX, cuando establece un nuevo lenguaje al romper con el pasado, con lo tonal y proponer un único futuro direccional para la música: lo atonal.

La historia le da la razón. Cada sonido tiene su propio significado y a la vez expresa una emoción pura: “Por primera vez he logrado acercarme a un ideal de expresión y dar forma a lo que durante años había tenido en mente... Ahora que finalmente estoy en el camino soy consciente de haber roto con todas las barreras del pasado estético”³⁴. El pasado musical tradicional, arrastrado por los compositores hasta el momento, se transforma y modifica en función de las nuevas perspectivas compositivas: “Como cada vez se daba una mayor importancia a la unidad estilística y a las diferencias personales en cuanto a la expresión musical e intención, el marco común estilístico e histórico comenzó a derribarse”³⁵.

Esta agitación creativa, fruto de diversas alternativas técnicas y estilísticas ofrecerá plena libertad imaginativa a los compositores. Prueba de ello es Pascale Jakubowski, quien rechaza adaptarse a formatos de bucles repetitivos en sus obras porque limitan la libertad del compositor. Su escritura atonal la lleva a investigar, a explorar nuevas técnicas, nuevos espacios acústicos y a establecer vínculos musicales entre culturas, a la vez que estudia diferentes formas de ejecución:

À nouveau envoutée par le désir de créer, par ces moments hors du réel et du temps durant lesquels des espaces acoustiques d’élection se déploient de manière intangible, je prospecte actuellement l’univers du théorbe de Caroline Delume. J’associe la lutherie informatique à cette instrument ancien pour amplifier, augmenter, initier des modes de jeu inédits. Ainsi je m’attache à offrir en partage un métissage de cultures

³⁴ Robert P. Morgan, *La música del siglo XX* (Madrid: Akal, 1994, 1999), 84.

³⁵ Morgan, *La música del siglo XX*, 551.

au-delà des échéances séculières, créant des passages entre des poésies sonores hétéroclites.³⁶

La música de Pascale se nutre de dos fuentes completamente diferentes, la fuerte admiración por los grandes pensadores y la singular atracción por las artes visuales. Ambas contribuyen a recrear en sus obras los acontecimientos por los que atraviesa la humanidad:

Témoigner d'évènements traversant l'humanité en mêlant différentes formes d'art gardant chacune toute la force de sa singularité est certes un projet ambitieux. S'inscrire dans une utopie dont le sens grec premier est « en aucun lieu », peut même recéler quelques dangers de dissolution. Mais dans un monde où la dimension catastrophique se déploie et se déclare quotidiennement, c'est la réalisation d'une part de cette utopie que je choisis.³⁷

Leticia Armijo nos propone *Andamios*, inspirada en la soledad de esas mujeres muralistas³⁸ subidas a sus andamios que invitan al mundo a construir igualdades inexistentes. Ella misma precisa su obra como: “suspiro para piano solo, integrado por tres evocaciones inspiradas en el Movimiento de mujeres muralistas de ComuArte, quienes tomaron los muros de la Ciudad de Pachuca Hidalgo, para invitar a la población a reflexionar sobre la gran aportación de las mujeres a favor de la paz. El lenguaje combina elementos evocativos de la música de México, Latinoamérica y contemporánea”³⁹.

Despertar emociones, reflexionar sobre la propia realidad de las mujeres y pensar la posición a adoptar frente al maltrato, ultraje y feminicidios, son los senderos por donde transcurre la partitura de Leticia. Todas estas reivindicaciones están reflejadas convenientemente en las tres secciones que componen la obra, especialmente en la última, donde estalla la música, enérgica y triunfal, para consolidar simbólicamente el logro de la gran colectividad de mujeres que salen victoriosas de toda ofensa. Se trata de: “la energía que necesitas para transformar ese horror en la belleza. Una realidad plena y digna y en donde exista un reconocimiento hacia nosotras”⁴⁰.

³⁶ Jakubowski, “Composer à l'encontre du silence”, 459.

³⁷ Jakubowski, “Composer à l'encontre du silence”, 459.

³⁸ Una de las muralistas, Carmina Orta, dignifica la difusión de las disciplinas artísticas de las mujeres y promueve la inclusión de las mismas como revolucionarias y creadoras: “Todo eso me llevó a conocer a mujeres extraordinarias y sus historias, así como a ver las vulnerabilidades que prevalecen en la sociedad actual”, *La Jornada*, acceso el 18 de marzo del 2020, <https://hidalgo.jornada.com.mx/el-arte-una-conexion-entre-el-pensamiento-corazon-y-piel/>.

³⁹ Mau Monleón Pradas, “Los Andamios de Leticia Armijo. Construyendo el triunfo comunitario y feminista de las mujeres frente a la violencia de género y el feminicidio”, *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, nº 7 (2021): 648, Universitat de València (España), acceso el 10 de febrero del 2020, <https://ojs3.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/23623/20080>.

⁴⁰ Monleón Pradas, “Los Andamios de Leticia Armijo. Construyendo el triunfo comunitario y feminista de las mujeres frente a la violencia de género y el feminicidio”, 650.

El uso de fórmulas armónicas inventadas solo por Leticia y la utilización de ritmos dinámicos y vigorosos, delinean la imagen que ella recuerda de las muralistas: pinceladas pictóricas de colores hermosos, vivos, fuertes, enérgicos y alegres, sobretodo alegres.



Imagen 5. ©Rosa M^a Rodríguez Hernández (2021)

La conexión que existe entre las artes en general y, específicamente, entre música y pintura, se analiza de manera persistente. La sinestesia la contemplamos en A. Scriabin⁴¹, quien disfruta de la habilidad de ver los sonidos con diferentes colores; en Rimsky-Korsakov⁴², capaz de asociar a cada sonido un color determinado o en O. Messiaen, compositor que mejor representa la sinestesia: “Uno de los grandes dramas de mi vida consiste en decirle a la gente que veo colores cuando escucho música, y ellos no ven nada, nada en absoluto. Eso es terrible. Y ellos no me creen. Cuando escucho música yo veo colores. Los acordes se expresan en términos de color para mí. Estoy convencido de que uno puede expresar esto al público”⁴³. Algunas de sus obras lo afianzan:

De forma explícita el francés menciona la palabra *color* en algunas de sus composiciones como *Chronochromie*, para gran orquesta (1959-1960) y *Couleurs de la cité céleste*, para piano, viento y percusión (1963). Las referencias a la luz, el color y lo visual son constantes tanto en obras como en los títulos de los movimientos: *Cristo, luz del paraíso* (XI en *Éclairs sur l’Au-delà* (1988-1992), que se podría traducir como *Relámpagos del más allá*), *Confusiones del arcoiris para el ángel que anuncia el fin de los tiempos* (VII en *Quatuor pour la fin de temps*), *Bryce Canyon y las rocas rojo-anaranjadas* (VII en *Des canyons aux étoiles...* (1971-1974), De los cañones a las estrellas).⁴⁴

⁴¹ A. Scriabin quería que el público experimentara sus propias experiencias, para ello llegó a inventar un instrumento que llamó “Clavier à lumière” en donde cada tecla produciría una luz con un color correspondiente a la escala cromática que el visualizaba y, que a su vez, se proyectaría en el escenario y en el público que irían vestidos de blanco. Sólo fue utilizado en su obra “Prometeo: El Poema de Fuego (Sinfonía N. 5)” en Nueva York, en 1915.

⁴² R. Korsakov quiso proyectar en el *Vuelo del moscardón* un verdadero recital de colores.

⁴³ Daniel Pérez Navarro, “Escucho los colores, veo la música: sinestésias. El compositor sinestésico: Olivier Messiaen”, *Filomúsica Revista mensual de publicación en internet*, n. 48, enero (2004), acceso el 21 de marzo del 2020, <http://www.filomusica.com/filo48/sinestesia.html>.

⁴⁴ Pérez Navarro, “Escucho los colores, veo la música: sinestésias”.

W. Kandinsky, en su obra *De lo espiritual en el arte*, referencia en diferentes momentos el vínculo sonido y color: “El color es la tecla, el ojo el macuto, y el alma es el piano con sus cuerdas. El artista es la mano que, mediante una u otra tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana”⁴⁵. Las diferencias que existen entre las dos disciplinas artísticas pronto se descartan gracias al propósito para el cual han sido creadas: satisfacer la necesidad de conectar los sentidos.

Del mismo modo que W. Kandinsky considera que un cuadro representa visualmente una obra musical, en *Andamios* vista y oído se fusionan para reivindicar el sentimiento de las muralistas. La fuerza dinámica de esta simbiosis trasmite un alto grado de sensibilidad expuesto abiertamente por sonidos libres e intuitivos que maneja Leticia.

Su labor sigue dando frutos y su lucha contra todo tipo de violencias hacia las mujeres se hace eco en la profesionalidad con que aborda cada uno de sus proyectos y la sonoridad con la que actúa en cada uno de los momentos de su vida. Es esta labor constante la que hace que Leticia nos ayude a construir el triunfo comunitario y feminista de las mujeres frente a la violencia de género y el feminicidio.⁴⁶

Un camino diferente recorre Marisa Manchado en su obra *Luar* (“Luz de luna” en gallego), *Val da Mahía*. Soledad al contemplar la luna. Sensualidad de una luz cálida atrapada en el melodismo insondable del tiempo y del alma. Obra inspirada en el poema *Algalia*, de Francisco Javier Sampedro, nos vislumbra la luna desdibujada por la aparición de la lluvia:

la luna, tímida
por un momento
asoma su rostro

la lluvia trae
un delicado staccato
afirma su presencia
su memoria salutífera
su voluntad de vertical y húmedo

las cavernas del aire
responden a su llamada
flauta en la lejanía
llamada de naufrago
que busca
en tierra
el piano, el faro,
la casa, el calor
y el alma travestida
en pequeño manantial

⁴⁵ Wassil Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 5ª ed. (Puebla, México: Premia editora de libros, S.A, 1989), 45.

⁴⁶ Monleón Pradas, “Los Andamios de Leticia Armijo”, 652.

discurre
sobre antiguas piedras lunares,
transformada
en el eterno mensaje
de la lluvia...⁴⁷

La propia semántica musical nos traduce el poema. Los primeros sonidos, lentos y envolventes en forma arpeggiante nos introducen en un paisaje intimista y cercano que evoca presencias y ausencias⁴⁸. El fluir de notas en constante movimiento armónico hace entrever ese pequeño manantial formado de gotas de lluvia improvisada, espontánea, vital y eterna capaz de llenar todo nuestro tiempo. La vinculación que aparece entre el lenguaje verbal y el no verbal sugiere nostalgia y vacío, recuerdo de emociones y pensamientos: “Toda composición es el resultado de una búsqueda personal y solitaria, pero también de las músicas que han nutrido, ama o ha amado el compositor”⁴⁹.

Desde la ética del ethos de Platón y Aristóteles a la postura religiosa de San Agustín o el poder retórico afectivo que le asigna el Siglo de las Luces, diferentes razonamientos históricos nos acercan a las propiedades significativas de la música. Es la estética romántica quien de manera concluyente eleva la música a su nivel más alto al sugerir que encarna la emoción humana y, como arte diferente, no expresa emociones particulares, sino cada emoción en sí misma. Así lo afirman G.W.F. Hegel y A. Schopenhauer:

La música se ubica sola frente a las demás artes... No expresa ninguna definitiva o particular alegría, tristeza, angustia, horror, deleite o sensación de paz, sino alegría, tristeza, angustia, horror, deleite o sensación de paz en sí mismas, en lo abstracto, en su natural esencia, sin accesorios y por ello sin sus motivos usuales. Y sin embargo nos permite aprehenderlas y compartirlas plenamente en su quintaesencia.⁵⁰

En los postulados musicales más influyentes del siglo XX, la relación entre música y emoción es intensa y diferente, desde Debussy, Schönberg y Stravinsky hasta Russolo o John Cage, las emociones siguen siendo un elemento que de una manera u otra guían la composición.

La ética musical de Marisa se proyecta hacia el deseo de paz que se consigue al escuchar nuestro mundo emocional: “En un mundo tan violento, tan convulso, tan incómodo, duro y difícil, como el de hoy en día, siento más todavía la necesidad de paz como reclamo, para mí vital”⁵¹.

⁴⁷ <https://www.marisamanchadotorres.com/documents/monografico.pdf>.

⁴⁸ Marisa Manchado publica en 2004 un libro de poesía titulado con el mismo nombre, *Presencias y Ausencias*, Ed. Endymión.

⁴⁹ Ana Alfonso Gómez, “Componiendo el presente. Sonidos femeninos sin fronteras”, en *Creadoras de música*, (Madrid: Instituto de la mujer, Ministerio de Igualdad, 2009), 120.

⁵⁰ José Luis Díaz, “Música, lenguaje y emoción: a una aproximación cerebral”, *Revista Salud mental*, vol. 33, n^o6 México nov/di. (2010): 543.

⁵¹ Rosa Iniesta Masmano, “Marisa Manchado, compositora. Concierto para fagot. Notas para la paz”, *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, n^o 4 (2011-2018):

Buscar el origen de una idea musical, imaginar sonidos, unificarlos en la soledad más interior para a posteriori presentarlos poéticamente, es lo que encarna en este CD la obra de Ana Lara, *Caminata de pastelito*. Pieza para piano escrita para jóvenes intérpretes del instrumento, su título simbólico se explica por la afinidad con el ritmo de baile “cakewalk” y por el uso de palabras en diminutivo que utilizan en México.

Saber escuchar música es el recurso más apropiado para acercarse a ella y saberla enjuiciar. Ana Lara cree que la educación es el instrumento más adecuado para alcanzar esta meta y, como promotora y productora musical, dirige su objetivo hacia la escucha de la música contemporánea. Debido a las reticencias que existen todavía en ciertos educadores por escuchar estilos más modernos, probablemente porque ellos no lo han aprendido, las obras contemporáneas no son lo suficientemente valoradas ni consideradas como herramientas educativas.

Las personas más armónicas, usualmente, están orientadas hacia experiencias variadas en contenido y forma, por lo que debiera perseguirse en la escuela el desarrollo de intereses amplios. Las situaciones de frustración, la ausencia de actividades gratificantes, la sensación de aburrimiento o inutilidad que pueden formarse los jóvenes durante los años escolares respecto de ciertas asignaturas o ámbitos del quehacer humano, puede persistir en edades posteriores reduciendo las oportunidades para hacer de la frecuentación de los hechos de cultura una necesidad placentera para la propia vida. Intentar modelos que permitan enseñar a aprender y a apreciar el valor de lo que se aprende es un desafío renovado para quienes estamos comprometidos en la preparación de los jóvenes de nuestra época.⁵²

Bajo este enfoque, Ana Lara propone perderle el miedo a la escucha de la música contemporánea y acercarnos a ella con gusto y encanto. Su propuesta como la de grandes compositores del siglo XX, es apoyar la entrada en el aula de este estilo musical y de la nueva tecnología. R. Murray Schafer y John Paynter opinan al respecto:

Pero escuchar es importante en todas las experiencias educativas, en cualquier circunstancia en que se intercambien mensajes verbales o auditivos. La escucha sucede continuamente aunque esto nos guste o no, pero el hecho de poseer oídos no garantiza su efectividad. En efecto, muchos maestros me han comunicado que advierten una creciente deficiencia en la capacidad auditiva de sus alumnos. Esto es algo muy serio, puesto que la educación de los sentidos, entre ellos la audición, es de fundamental importancia.⁵³

710, Universitat de València (España), acceso el 2 de marzo del 2020, <https://ojs3.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/12884/12054>.

⁵² Susana Espinosa, “Creación y pedagogía: los compositores van al aula”, en *Aportaciones teóricas y metodológicas. Una selección de autores relevantes* (Barcelona: Biblioteca de Eufonía, 240, Serie Didáctica de la expresión musical, Graó, 2007), 98.

⁵³ R. Murray Schafer, *Hacia una educación sonora* (Buenos Aires: Pedagogías musicales abiertas, 1994), 11.

Entre las características especiales de la experiencia musical, la escucha creativa se perfila como uno de los factores clave, no sólo en la invención y la interpretación de la música, sino también en la apreciación del aficionado que asiste a conciertos o escucha de discos...La situación respecto de la música como parte del currículo escolar es algo distinta. Implica que existe un deber de ayudar a los jóvenes a beneficiarse de algo más que un contacto pasajero con el arte de la música.⁵⁴

Otro impulso hacia la renovación de la pedagogía de la música, es el que inician los compositores franceses durante la primera mitad del siglo XX. El Groupe de Recherches Musicales de París (GRM), liderado por Pierre Schaffer, pionero en la música concreta, es quien inicia un movimiento intelectual y artístico hacia una nueva actitud de escucha y la incorporación de la tecnología como instrumento para hacer música.

Estos jóvenes compositores de entonces que liberaron al lenguaje sonoro de las reglas compositivas que imponía la tradición encontraron en el aula de la escuela común un campo para hacer música con los no músicos, es decir, un público receptor sin prejuicios condicionantes, un público “puro” y abierto desde el no saber música por medios tradicionales.⁵⁵

Las cinco bagatelas para piano solo, *Piano Amusements*, de Bracha Bdil, son piezas cortas y precisas, diversiones fundidas en una sola idea que exploran las aptitudes técnicas y musicales del instrumento. *Bells, Thoughts, Snake, Vocalisa* y *Stuck* son sus diferentes nombres. El trasfondo intimista que envuelve la música de Bdil es fruto de traducir en música las experiencias del alma.

“I believe the power of art in general and music in particular is to offer comfort, amuse and delight, to stimulate thought and discussion, to stir and influence, to excite and to harass - to touch the soul. "There is nothing in the physical world as fine as music" (Ramban), which is the music that succeeds, in the absence of words, to translate soul experiences and communicate with one another. This is a moment in common in which the composer, the performer and the listener shed the "automatic" cover of the race of life and connect with a sincere movement of the soul”.⁵⁶

Esta idea nos remite a la concepción cartesiana sobre las pasiones del alma, “percepciones, sentimientos o emociones del alma que se refieren particularmente a ella, y que son causadas, mantenidas y fortalecidas por algún movimiento de los espíritus”⁵⁷.

⁵⁴ John Paynter, *Sonido y estructura* (Madrid: Akal, Didáctica de la música, 1999), 13.

⁵⁵ Espinosa, “Creación y pedagogía: los compositores van al aula”, 97.

⁵⁶ Bracha Bdil-Composer, <http://brachabdil.blogspot.com/>.

⁵⁷ René Descartes, *Las Pasiones del alma*, Colección Clásicos del Pensamiento (Madrid: Tecnos S.A, 1997), 95.



Imagen 6. ©Rosa M^a Rodríguez Hernández (2021)

La capacidad que posee la música de expresar emociones, es descrita minuciosamente por Descartes en *Les passions de l'âme*, al especificar las seis pasiones primarias: admiración, amor, odio, deseo, alegría y tristeza, susceptibles de ser representadas musicalmente. Con ello, la obra del filósofo establece unos principios retóricos sobre la música para “mover los afectos” y con ello conmover al oyente. A partir de aquí, la música ya no se estima por su contenido intelectual, sino por el lenguaje de los sentimientos. La música pasa del intelecto al corazón:

Los tratadistas del Barroco –en particular los alemanes– propusieron un sinnúmero de figuras que podían emplearse en las composiciones musicales y que representaban distintos conceptos, estados de ánimo o fenómenos. Por ejemplo, la repetición de un mismo fragmento musical se utilizaría, según Kircher, para expresar las pasiones violentas; la sucesión de notas ascendentes reflejaría musicalmente un ascenso (por ejemplo, la Ascensión de Cristo a los cielos), mientras que la sucesión de notas descendentes representaría un sentimiento de inferioridad, o bien un descenso físico, toda vez que el *passus duriusculus* (el descenso de una cuarta justa por movimiento cromático) representaría la tristeza, y sería utilizado a menudo en el “bajo de lamento”.⁵⁸

El racionalismo de la Ilustración también aporta verdadera importancia al despertar de las emociones. El concepto de imitación que se genera a principios del s. XVIII, sobre si la música ha de imitar la naturaleza de las cosas o la naturaleza de los seres vivos, cambia el paradigma estético. Enciclopedistas como Rousseau, destacan la idea de que la música es la lengua de las pasiones y se convierte en el eje de sus escritos más importantes, otorgando una notable importancia a la voz, la lengua de la naturaleza, la voz interior. Junto a Diderot respaldan la idea de que la música es el arte ideal para expresar los sentimientos más ocultos. De esta manera, contribuyen al desarrollo de la estética romántica que arranca a principios del s. XIX, momento en que la música pura se convierte en el lenguaje universal por excelencia.

En realidad, sigue vigente la polémica sobre si la música expresa o no la realidad de los sentimientos humanos. Sin pretensión alguna de resolver el conflicto,

⁵⁸ Programa de mano, Ciclo *Las Pasiones del alma*, Viernes temáticos (Madrid: Fundación Juan March, Curso 2015-16), 15.

posturas modernas como la del psiquiatra Anthony Storr o el estudio realizado por el psicólogo Aljoscha A. Schwarz y el músico Ronald P. Schweppe, nos vuelven a conectar con la controversia:

Si la música no fuera más que una serie de estructuras artificiales comparables a imágenes decorativas, proporcionaría un tenue placer estético, pero nada más. La música puede hacernos llorar o generarnos un placer intenso. La música, al igual que el enamoramiento, tiene la capacidad de transformar nuestra existencia por completo. Con todo, es difícil definir los vínculos entre el arte de la música y la realidad de los sentimientos humanos.⁵⁹

Todos usamos la música, ya sea de manera consciente o inconsciente, para liberar tensiones, calmarnos o relajarnos o recargar energías. El sonido y el ritmo hablan el idioma del subconsciente, abren el corazón, estimulan la mente y nos ayudan a “hacer limpieza” en nuestra cabeza, vaciándola de pequeños y grandes problemas.⁶⁰

A pesar de los innumerables tópicos al respecto, Bracha Bdil considera que la música manifiesta la experiencia interior y da coherencia a nuestras emociones y, como fenómeno sonoro, posee una intencionalidad, la capacidad de internarse en la mente y en el cuerpo y el poder de relacionar experiencias del mundo interior y exterior de una persona.

Finalmente *Levedad*, de Rosa María Rodríguez. Hay momentos en los que el artista encuentra un motivo, un poema o una imagen aprovechable que motiva su creación y, a la vez, le estimula una excesiva confianza para concebir su obra. *Levedad*, es un buen ejemplo de ello. Obra inspirada en los versos del poema de Carlos Bousoño, *Palabras dichas en voz baja*, Rosa María se abandona al flujo de la música poética: “Es sólo silbo, flor, menos que eso: susurro, levedad”⁶¹.

Versos, cortos, profundos y de gran fuerza expresiva a los que se les ha dotado de un matiz musical abstracto digno de una compositora que sabe claramente cual ha de ser su dirección e interpretación y que ha conseguido generar convergencia entre poesía y música, gracias a ese elemento de “abstracción”, de ensimismamiento que poseen ambos lenguajes artísticos. La completa afinidad entre poesía y música que se proyecta en *Levedad*, transmite un deseo de expansión emocional, coherente y consecuente con el reconocimiento y estudio de los sonidos enérgicos, armonías y ritmos jazzísticos elegidos para su gestación.

La idea de musicalidad que se le atribuye a la poesía explícita o implícitamente, no es nada nuevo, no obstante, el vínculo existente no resulta fácil de sintetizar

⁵⁹ Anthony Storr, *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones* (Barcelona: Paidós, 2007), 21.

⁶⁰ Jorge E. León Pineda, *El poder de la música, Plenitud, buena salud y gozo espiritual* (Florida, Miami: Christian Editing, 2011), 28.

⁶¹ Carlos Bousoño, *Poesía: antología, 1945-1993* (Barcelona: Espasa Calpe, 1993), 220.

en simples palabras. Unas veces es un momento creativo musical el que desemboca en un texto poético y, en otras ocasiones, es el poema el que nos conduce a un universo musical. Es una relación idílica, ambigua y variable cuyo camino de aprovechamiento es infinito porque una sola nota musical puede desencadenar un sinfín de pensamientos. José Gorostiza vincula esta unión desde sus orígenes:

Si la poesía no fuese un arte *sui generis* y hubiese necesidad de establecer su parentesco respecto de otras disciplinas, yo me atrevería a decir aún (en estos tiempos) que la poesía es música y, de un modo más preciso, canto. En esto no me aparto un ápice de la noción corriente. La historia muestra a la poesía hermanada en su cuna al arte del cantor; y más tarde, cuando ya puede andar por su propio pie, sin el sostén directo de la música, esto se debe a que el poeta, a fuerza de trabajar el idioma, lo ha adaptado ya a la condición musical de la poesía, sometiéndolo a medida, acentuación, periodicidad, correspondencias.⁶²

Si queremos certificar el fructífero maridaje histórico entre poesía y música, sólo hemos de citar algunos ejemplos: la palabra cantada de los antiguos griegos, donde melodía y poesía eran sinónimas; el Canto Gregoriano, cuya música fue engendrada por el texto; el Renacimiento con G. Galilei y su llamado *stile rappresentativo* que germinará en el melodrama; las teorías de los ilustrados Rousseau, Algorotti, Manfredini que mantenían una perfecta hermandad entre palabra y música; los poemas sinfónicos con todas sus variantes; los lieder de Schubert, Schumann, Brahms, Mahler con poemas de Goethe, Heine, Verlaine o Mallarmé, donde poesía y música se fusionan de manera indecible. Al analizar el siglo XX, un sinfín de ejemplos llenan un espacio unificante entre ambas: M. de Falla, F. García Lorca, E. Toldrá, I. Albéniz, F. Mompou, J. Turina, O. Esplá, X. Montsalvatge, A. García Abril, entre otros⁶³.

⁶² José Gorostiza, *Poesía y Poética* (San José: Crítica, Universidad de Costa Rica, 1997), 147.

⁶³ Resulta imposible anotar todos los compositores y poetas que se han fusionado en su labor creativa. Los citados son un ejemplo significativo importante del siglo XX por lo que creemos oportuno, nombrar una obra particular y representativa de cada uno de ellos:

-Manuel de Falla: *Jota de Siete canciones populares* (texto popular). *Oración de las madres* (texto María Lejárraga).

-Federico García Lorca: *Nana del Galapaguito* (texto popular).

-Eduardo Toldrá: *Después que te conocí* (texto de Francisco Quevedo).

-Isaac Albéniz: *Rima VII* (texto de Gustavo Adolfo Bécquer).

-Federico Mompou: *Aureana do Sil* (texto Ramón Cabanillas). *Pastoral* (texto Juan Ramón Jiménez).

-Joaquín Turina: *Cantares de Poema en forma de canciones*, op.19, nº3 (texto Ramón de Campoamor).

-Oscar Esplá: *Pregón* (texto Rafael Alberti).

-Xavier Montsalvatge: *Cuba dentro de un piano* (texto Rafael Alberti).

-Antón García Abril: *No por amor no por tristeza* (texto Antonio Gala).

Ana Casado y Juan Carlos Sierra Gómez, "Poesía en música, guía didáctica para el profesor", en *Recitales para jóvenes de la Fundación Juan March, curso 2012/13*, (Madrid: Fundación Juan March).

Y esta fecundidad seguirá siendo tema de discusión⁶⁴ entre compositores de finales de siglo como, Boulez, Berio, Maderna, Stockhausen etc. quienes también alimentan un interés especial hacia los aspectos musicales del texto poético. Boulez afirma al respecto:

Personalmente, creo profundamente en la reciprocidad de las influencias entre el campo de la literatura y de la música, no sólo a través de la transmutación de maneras de pensar que se habían considerado específicas de uno o de otro de estos medios expresivos. ¿Es ésta una quimera reservada directamente a mi utopía individual? (Lo será, pero es una quimera que me es especialmente grata...)⁶⁵

Para resaltar el valor musical del fonema y precisar dicha relación en la actual praxis musical contemporánea, citamos los versos de Henri Pousseur quien, a pesar del tiempo, secunda la misma línea de pensamiento histórico:

Escuchar la música de las consonantes y de los motores
hacer hablar a los tambores y los manantiales
dejarse fascinar por la polifonía de las conversaciones
o confiar a la orquesta el cometido de contar historias
he aquí algunas paradójicas practicadas desde siempre
pero a partir de una nueva forma de matrimonio de fusión irreversible,
casi un redescubrimiento de la unidad primitiva
de la palabra y de la armonía del ritmo y del timbre
del ruido y del sentido
se mostró como necesaria
para el despertar de los oídos, hoy.⁶⁶

Comenzamos el presente artículo afirmando que, hasta llegar al siglo XX, el papel de la mujer en la música no ha alcanzado el lugar predominante y destacado que merece. El diálogo establecido entre cada una de las composiciones que integran el CD *La Soledad* y su correspondiente enfoque estético nos hace reflexionar sobre la nueva perspectiva que conlleva la escucha y que no debe reducirse al puro placer. Cada una de las piezas musicales nos presentan distintos enfoques: fraternidad y recuerdo en N. Rojcovscaia-Tumaha; el misterio paisajístico en J. Mansion-Vaquié; la visión de paisajes celestes en K. Wilkins; búsqueda de nuevos espacios en P. Jakubowski; reivindicaciones en L. Armijo; presencias y añoranzas en M. Manchado; aventurarse a nuevas sonoridades en Lara; fusión y conexión en B. Bdill y, finalmente, sutilidad y delicadeza en R. M. Rodríguez.

Somos conscientes de la ingente corriente emocional que transcurre por estas almas millonarias, muy millonarias, que elimina fronteras y marca el ritmo de la

⁶⁴ En 1980 se celebra el congreso: “Palabras para la música”, donde músicos como M. Bortolotti, G. Manzoni o S. Bussotti reconocen la importancia de ahondar en el problema música-palabra dentro de la composición.

⁶⁵ Enrico Fubini, *El siglo XX: entre música y filosofía*, Colección estética y música, n^o19 (València: Publicacions de la Universitat de València, 2004), 78.

⁶⁶ Fubini, *El siglo XX: entre música y filosofía*, 83.

música bajo unas nuevas coordenadas que articulan la composición musical del siglo XXI.

Bibliografía

- Alfonsel Gómez, Ana. “Componiendo el presente. Sonidos femeninos sin fronteras”. En *Creadoras de música*, Madrid: Instituto de la mujer, Ministerio de Igualdad, 2009.
- Aller Nalda, Blanca. “Edad Media: música, amor, libertad”. En *Creadoras de música*, Madrid: Instituto de la mujer, Ministerio de Igualdad, 2009.
- Andrés Santandreu, Iván. “Shamballa”. *Revista digital Mundo Nuevo* 130, mar/abril (2020), <https://www.mundonuevo.cl/shamballa/>
- Antolin Herrero, Marisol. “Cécile Louise Stéphanie Chaminade, brillante compositora y pianista, *Diario Feminista*, 4 abril, (2020). <https://eldiariofeminista.info/2020/04/04/cecile-louise-stephanie-chaminade-brillante-compositora-y-pianista/>
- Bdill, Bracha. <http://brachabdil.blogspot.com/>
- Bousoño, Carlos. *Poesía: antología, 1945-1993*. Barcelona: Espasa Calpe, 1993.
- Casado, Ana y Juan Carlos Sierra Gómez. “Poesía en música, guía didáctica para el profesor”. Recitales para jóvenes de la Fundación Juan March, curso 2012/13, Madrid: Fundación Juan March.
- Caspar, Max. *Johannes Kepler*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2018.
- Chopin, Frederic. *Chopin's Letters*, New York: A. Knopf, Borzoi Books, 1931.
- Cortot, Alfred. *Aspectos de Chopin*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Descartes, René. *Las Pasiones del alma*, Colección Clásicos del Pensamiento. Madrid: Tecnos S.A, 1997.
- Díaz, José Luis. “Música, lenguaje y emoción: a una aproximación cerebral”. *Revista Salud mental*, vol. 33, n.6 México nov/di. (2010).
- Einstein, Alfred. *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza música, 1986.
- Espinosa, Susana. “Creación y pedagogía: los compositores van al aula”. *Aportaciones teóricas y metodológicas. Una selección de autores relevantes*, Barcelona: Biblioteca de Eufonía, 240, Serie Didáctica de la expresión musical, Graó, 2007.
- Fundación Juan March. Programa de mano, Ciclo *Las Pasiones del alma*, Viernes temáticos. Madrid: Fundación Juan March, Curso 2015-16.
- Florentín Gimeno, Virginia. “Laberintos Barrocos”. En *Creadoras de música*, Madrid: Instituto de la mujer, Ministerio de Igualdad, 2009.
- Fubini, Enrico. *El siglo XX: entre música y filosofía*, Col·lecció estètica y música, n. 19. València: Publicacions de la Universitat de València, 2004.
- García Martín, Rubén. *La teoría de la armonía de las esferas en el libro quinto de harmonices Mundi de Johannes Kepler*. Salamanca: Universidad de Salamanca Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal Máster en Música Hispana, 2009.
- Gorostiza, José. *Poesía y Poética*. San José: Crítica, Universidad de Costa Rica, 1997.
- Gurbindo Lambán, M^a Jesús. “Damas y Reinas: músicas en la corte. Renacimiento”. En *Creadoras de música*, Madrid: Instituto de la mujer, Ministerio de Igualdad, 2009.
- Herrero Salas, Fernando. *Amor y soledad, poética armonía*. 2^a ed. Valencia: 2016.

- Iniesta Masmano, Rosa. “Marisa Manchado, compositora. Concierto para fagot. Notas para la paz”. *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, No 4 (2011-2018), Universitat de València (España), <https://ojs3.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/12884/12054>
- Jakubowski, Pascale: “Composer à l’encontre du silence”. *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, No 6 (2020), Universitat de València (España). <https://biblio.ugent.be/publication/8692394/file/8692396.pdf>.
- Kandinsky, Wassil. *De lo espiritual en el arte*. Puebla, México: Premia editora de libros, S.A, 1979.
- León Pineda, Jorge E. *El poder de la música, Plenitud, buena salud y gozo espiritual*. Miami, Florida: Christian Editing, 2011.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mito y significado*. Madrid: Alianza, 1987.
- Mansion-Vaquí, Julie. “Portrait d’une compositrice”. *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, No 6 (2020), Universitat de València (España), <https://biblio.ugent.be/publication/8692394/file/8692396.pdf>.
- Monleón Pradas, Mau. “Los Andamios de Leticia Armijo. Construyendo el triunfo comunitario y feminista de las mujeres frente a la violencia de género y el feminicidio”. *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, No 7 (2021), Universitat de València (España), <https://ojs3.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/23623/20080>
- Montero González, Martha Soledad y Esaú Ricardo Páez Guzmán trad. *Tango: una danza de pies ligeros. Cuerpo, prácticas artísticas y lazo social: para una pedagogía de la enseñanza y el aprendizaje*. Tunja, Colombia: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Columbia, 2018.
- Mora, Ángeles. “Las noches de Chopin”. *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, No 7 (2021), Universitat de València (España), <https://ojs3.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/23627/20084>
- Morgan, Robert P. *La música del siglo XX*. Madrid, Akal, 1994, 1999.
- Otaola González, Paloma. *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo, Del libro primero (1549) a la declaración de instrumentos musicales (1555)*. Kassel: Reichenberger, 2000.
- Paynter, John. *Sonido y estructura*. Madrid: Akal, Didáctica de la música, 1999.
- Pérez Navarro, Daniel. “Escucho los colores, veo la música: sinestesias. El compositor sinestésico: Olivier Messiaen”. *Filomúsica* n. 48, enero 2004, <http://www.filomusica.com/filo48/sinestesia.html>
- Ramos, Francisco. *La música del siglo XX: una guía completa*. Madrid: Turner, 2013.
- Reale, Giovanni y Darío Antiseri. *Historia de la Filosofía. 1 Filosofía pagana antigua*, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, Sociedad de San Pablo, 2007.
- Rodríguez Castellanos, María Fernanda. “Desarrollo de la mujer en el ámbito musical a través del tiempo y breve historia del feminismo”. *Magotzi Boletín Científico de Artes del IA*, Publicación semestral Vol.8, n.16 (2020): 48-54.
- Rojcovscaia-Tumaha, Natalia. “Great Deeds Await Us”. *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, No 7 (2021), Universitat de València (España), <https://ojs3.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/23623/20080>

- Romero, Justo. *Chopin: Raíces de futuro*. Madrid: Fundación Scherzo, Antonio Machado Libros, 2008.
- Schafer, R. Murray. *Hacia una educación sonora*. Buenos Aires: Pedagogías musicales abiertas, 1994.
- Soto Espinosa, Angélica Jocelyn. “Leticia Armijo: una vida de música y feminismo”. *La Crítica*, Entrevista 3 de Junio (2020). <http://www.la-critica.org/leticia-armijo-una-vida-de-musica-y-feminismo/>
- Storr, Anthony. *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Trungpa, Chögyam. *El sol del gran este. La sabiduría de Shamballa*. Barcelona: Kairós S.A. 1999.
- Wagenheim, Allan J. *John Field and the Nocturne*. EE.UU.: Xlibris Corporation, 2006.
- Wilkins, Keyna. “Music and Astronomy”, *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, No 6 Año 2020, Universitat de València (España), <https://biblio.ugent.be/publication/8692394/file/8692396.pdf>.
https://open.spotify.com/album/1u8qwvsz4SW54Tg7iDD4mp?si=L38JgSGDRfu2-miaAA_k.

Cuerpos de rocío

Pepe Romero

Performer y Artista Plástico
Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia
casiro56@yahoo.com

Recibido: 30/04/2022/**Aceptado:** 30/05/2022

Acción mínima.
Reposo del aislamiento.
Supresión del entorno.
La cosa, frente al balón. frente al muro,
frente al mobiliario urbano.
La cosa frente a la oscuridad de los bosques.

Desplazamiento,
sustitución y desaparición.

Inmovilidad en la espera. Espera en la
acción.

Acción de un cuerpo de rocío,
de un cuerpo de
silencio,
de un cuerpo de
eclipse.

Y en el eclipse: tras la negación de la cópula,
corrimos a escondernos.

Soledades

Loneliness

Leticia Arrametapongsa Brines

Artista plástica y Cantante
Universidad Politécnica de Valencia
learbri@gmail.com

Recibido: 16/05/2022/**Aceptado:** 31/05/2022

La soledad es la eterna compañera de la condición humana. Nacemos solos y morimos solos, reza el dicho. Es lo que tiene habitar unas mentes tan clarividentes; la soledad es el precio de nuestra individualidad. Creo que, en estos últimos tiempos, con la eclosión de la pandemia y las restricciones, hemos aprendido más sobre lo que implica la soledad. La soledad nos aísla, nos protege del peligro externo, nos aporta seguridad, aséptica y distante pero reconfortante. Sin embargo, por otro lado, nos deja indefensas ante nuestra propia oscuridad.



Imagen 1. Loneliness series 0.1

ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte
Nº8, 2022 e-ISSN: 2386-8260, ISSN: 1889-1713
Universitat de València (España)

Un manchurrón de tinta que amenaza con cubrir todo el papel puede ser la soledad, lo anega todo de nada, de un espacio negativo imperturbable. A veces, la soledad se come trozos de una misma y arrasa aquellos espléndidos campos, aquellas versiones de una que tenían luz. En mi larga enfermedad (y según el día), la soledad me ha devorado como un Saturno goyesco dejando tras su paso desgarradoras heridas que no cierran. Nos toca entonces cosernos a nosotras mismas; el trazo de mi bolígrafo, la prueba de tal hazaña.



Imagen 2. Loneliness series 0.2

Otros días, la soledad se porta como una amiga, una confidente que te acompaña en tus quehaceres, un silencio blanco, cómplice, que te imbuje de paz y te permite crear. La soledad es también, sin duda, una gran aliada de la artista, ya que acalla el ruido del mundo y extiende la llave que abre tu jardín interior. Allí encuentras

líneas, composiciones y color, mundos bidimensionales que quieren materializarse sobre el papel, que vibran en tu mano ansiando ser liberados.



Imagen 3. Loneliness series 0.3

¡Tantas caras tiene la soledad! A veces, toma la forma de los seres queridos que has perdido y deja una mancha blanca de ausencia mal borrada, de etapas de tu vida que ya han pasado, de versiones de ti misma que han desaparecido..., es un silencio sediento que te da vértigo; otras veces es como una caricia cálida en la espalda, la memoria de tu piel despierta y pulsante. Y borras lo que un día estuvo, sin brío ni prisas, lo velas del mundo y se vuelve traslúcido sobre el papel, resistiéndose a desaparecer del todo.

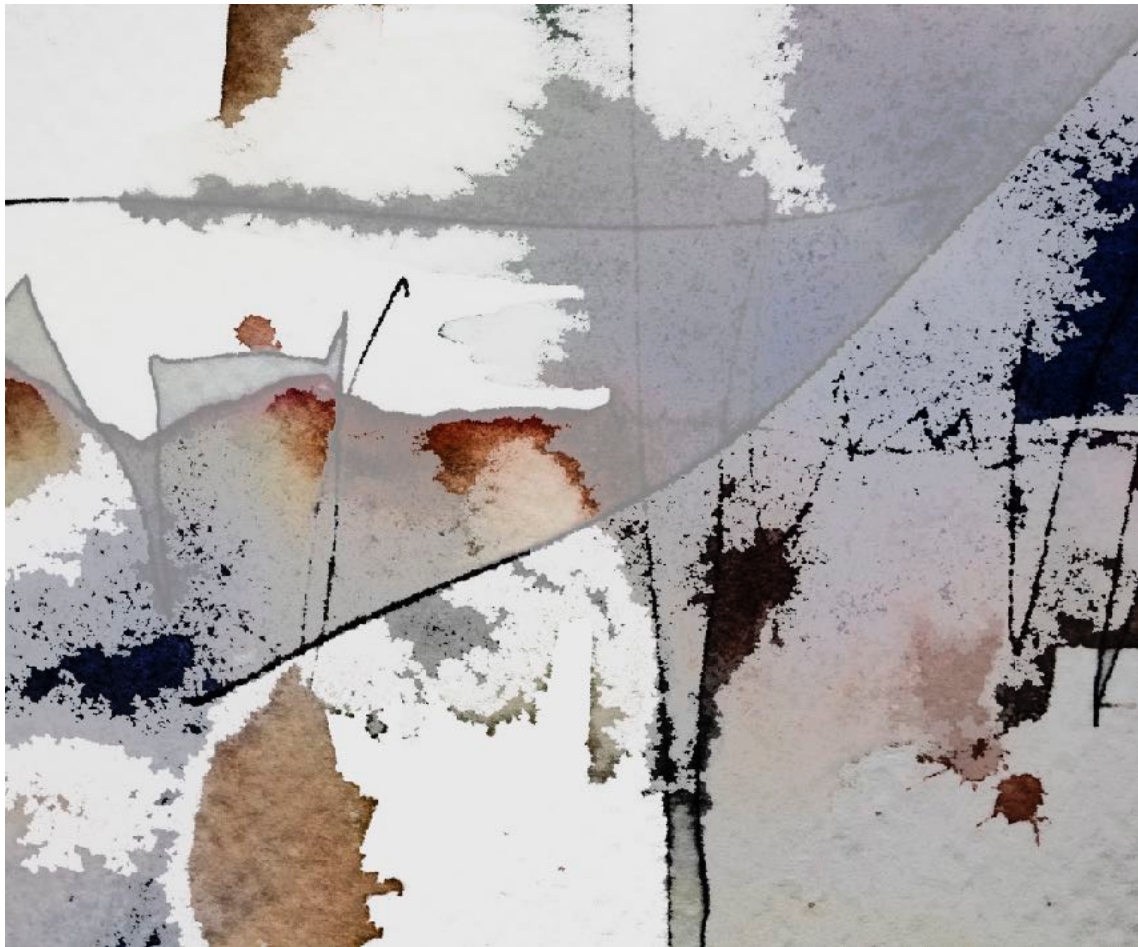


Imagen 4. Loneliness series 0.4

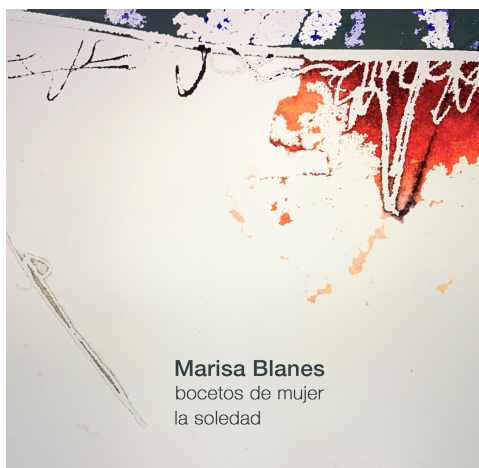
La soledad es haber vivido y haber amado. Y es que, más asiduamente de lo que debería, la soledad con su cara más cruel te asalta inesperadamente, y te captura la sangre y el pecho en un clic de cámara. Su presencia, a veces menuda pero siempre al acecho, se vuelve por instantes un gigante azabache que echa la jarra fría de la conciencia de la propia mortalidad sobre nuestros enjutos hombros. Con el ordenador y las fotografías borro más líneas todavía, despejo del papel y los píxeles las distracciones y dejo los esqueletos de las líneas a la vista de todos.



Imagen 5. Loneliness series 0.5

La soledad es intangible, no deja rastro ni material tras de sí, tanto cuando es esa amiga dulce con las llaves de tu reino de color como cuando es el manchurrón negativo que te escupe y regurgita. La soledad no deja huella, se cuela en nuestras manos y mentes, nos imbuye de música, de arte y de miedos y vacíos, se acomoda en nuestras rutinas y se pone nuestra cara para salir a la calle, y por las noches nos cubre con su manto y nos lleva al olvido, al mundo de los sueños arrulladas con su ruido blanco. Y aprendemos a vivir con ella, negociamos, hacemos concesiones, nos remendamos las heridas y navegamos la vida en su compañía. Juntas creamos estas obras donde volcamos nuestras tribulaciones, nuestro dolor y nuestra euforia. Juntas, siempre juntas, de la mano de nuestra soledad.

Territorios para la escucha



BLANES, Marisa. Bocetos de Mujer, La Soledad, piano. CD, 2022

Depósito Legal V-1647-2022

Ref.: LMCD053

Editado por Leima Producciones, 2022. 47:43 min

Edición: Asociación Bocetos en Creación, Grupo de investigación ICMC

Imagen: Leticia Arrametapongsa

Marisa Blanes, piano

Obras para piano de Natalia Rojcovscaia-Tumaha (“Nocturno Chopin”), Julie Mansion-Vaquíe (“Vers Shambhala”), Keyna Wilkins (“Titan Tango”), Pascale Jakubowski (“Élégie. Ellipses”), Leticia Armijo (“Andamios”), Marisa Manchado (“Luar Val de Mahia”), Ana Lara (“Caminata de Pastelito”), Bracha Bdil (“Piano Amusements”) y Rosa María Rodríguez Hernández (“Levedad”).

Marisa Blanes, pianista, catedrática de piano e investigadora valenciana, presenta un interesante ramillete de piezas en el álbum que acaba de dar a la luz en redes, en Youtube, Amazon, Spotify, entre otras. Se titula “Bocetos de mujer. La soledad”, y presenta un mosaico de nueve deliciosas miniaturas de compositoras actuales, vivas y muy activas artística y profesionalmente, procedentes de distintos países: España, México, Francia, Argelia, Israel, Moldavia y Australia. Las piezas que presenta la grabación son variadas en cuanto a técnicas, inspiración, referencias y estilo. Constituyen una buena muestra de la diversidad presente en la música académica de hoy en día, aunque, al mismo tiempo, comparten rasgos que probablemente ha guiado la selección realizada para el álbum. En primer lugar, son obras brevísimas, cuya duración oscila entre los dos y los ocho minutos. Son micro creaciones, obras pequeñas en cuanto a envergadura. Esa menudencia no supone trivialidad, pero sí que implica una radical alternativa en cuanto a pretensiones que podemos observar en proyectos de mayores dimensiones. La frescura del repente, el preludeo o la improvisación corre entre las notas de esta colección, titulada “bocetos”. La improvisación es una técnica con ilustres precedentes que en la actualidad está revitalizando la música académica, tanto en los escenarios como en las aulas. Las exigencias técnicas de otros enfoques interpretativos llevaban largo tiempo restando a la

improvisación presencia los conservatorios. Esta tendencia se está revirtiendo lentamente desde hace unos lustros. De hecho, la improvisación en concierto no es ajena a varias de las compositoras que aquí nos encontramos, como Marisa Manchado (España, 1956). Dentro de esta tendencia son reconocibles ecos y armonías jazzísticas, particularmente en las piezas de Keyna Wilkins (Australia) y de Rosa María Rodríguez Hernández (España).

La selección converge igualmente en la utilización de recursos procedentes del Minimalismo, sin la radicalidad y obcecación de sus primeros ejemplos, cuando aquel estilo se abría paso medio siglo atrás. La austeridad se advierte en la ligereza de Pascale Jakubowski (Argelia, 1960), en las fórmulas de Bracha Bdil (Israel, 1988) así como en los *ostinati* de Julie Masion-Vaquié (Francia, 1982). El comedimiento también está presente en las estructuras manejadas, que juegan con trazos elementales, entre la revelación y el desvanecimiento, como ocurre con Manchado. Frente a la apuesta por la abstracción de algunas vanguardias históricas que ampliaron horizontes por medio de la ruptura y la deconstrucción, en este trabajo coinciden músicas estáticas o discursivas que salen al encuentro del oído y del pensamiento. De ese modo, son piezas al alcance de todo el mundo, que cualquiera puede disfrutar y comprender. Así encontramos paisajes sonoros imaginarios, que evocan montañas, como el reino mítico de Shambala, campanas, luz de luna (conocida como “luar”), o historias breves que cada cual puede completar. Podemos vislumbrar fácilmente el carácter de esa nerviosa mascota llamada Pastelito. Ana Lara (México, 1959) pinta su paseo con un frenético y divertido cakewalk. Desde otra mirada, Leticia Armijo (México, 1961) abre su ventana a unas vistas románticas y cinematográficas. En otro punto, Bdil construye un discurso yuxtaponiendo cinco gestos breves y contrastantes que se suceden en una mini-suite. Rodríguez Hernández apuesta por un gran trazo melódico que deja a su paso una estela de fantásticas resonancias.

Generalmente uno escucha lo que quiere oír, lo que ya está acostumbrado a oír y conoce. Tal vez ese sesgo se acentúa en este caso por el homenaje a Chopin que abre el disco, donde la compositora Natalia Rojcovscaia-Tumaha (Moldavia, 1982) realiza una sugerente deconstrucción de un nocturno de Chopin. Pero después, en otras piezas, percibo ecos del piano de Robert Schumann, Claude Debussy, Erik Satie, Béla Bartók, George Gershwin o Philip Glass. La música genera una retícula en la que se tejen los recuerdos propios y ajenos en un gran hipertexto sonoro por el que dejar vagar nuestras sensaciones. El proyecto al que pertenece esta grabación tiene en sus objetivos abrir caminos a la interrelación con la escena, con otras artes y con la filosofía, que se plasman en la revista *Itamar* y en sucesivas actuaciones dentro de una estructura abierta que pretende crear nuevos territorios de encuentro.

Marisa Blanes realiza una magnífica interpretación de estas preciosas miniaturas musicales. Las sirve en versiones llenas de colorido, nobleza sonora, expresión y sentido, favoreciendo el disfrute de la escucha. Las piezas constituyen buena muestra de una modernidad que, tras la radicalidad que condujo a las conquistas lingüísticas del pasado siglo, opta en las primeras décadas del siglo actual por una vía ecléctica, con más misterio que sobresalto, con una serena introspección que

refleja la soledad que el título del álbum menciona. La personalidad de cada creadora se expresa desde sus propias necesidades, utilizando con libertad las infinitas combinaciones de los inmensos recursos musicales que hoy están a nuestro alcance. De este modo, el presente histórico despliega una pluralidad y transversalidad de propuestas creativas como nunca antes hubo. Sin duda, a esta riqueza poliestilística contribuye, entre otros muchos factores, la creciente e imprescindible presencia de las mujeres en el mundo artístico y profesional de la música.

Víctor Pliego de Andrés
Catedrático del Real Conservatorio
Superior de Música de Madrid
victor.pliego@telefonica.net

Recibido: 04/06/2022/**Aceptado:** 14/06/2022



“Reminiscencias, Milongas y Zambas”, una exaltación a la expresión argentina

“Reminiscences, Milongas and Zambas”, an exaltation of Argentine expression

Cuando Richard Wagner conceptualizó la idea de «arte total» bajo el término *Gesamtkunstwerk*, materializando su pensamiento en las óperas que configuran el ciclo *El anillo de Nibelungo*, pensó que las diferentes expresiones estéticas pueden unirse en una misma dirección, creando la supremacía del arte. Desde entonces, los compositores manifiestan la necesidad de crear una fantasía que englobe la interdisciplinaria artística, proyectando al público una imagen casi nítida de su propio pensamiento. El disco “Reminiscencias, Milongas y Zambas”, interpretado y grabado por la pianista argentina Nélda Sánchez conlleva un retrato virtual del concepto *Gesamtkunstwerk*: imagen, danza, música, ritual y esencia; impresiones abstractas que se materializan bajo una exquisita ejecución de las partituras.

Iniciamos el disco con *Reminiscences of Childhood, op. 54*, del compositor británico-francés-israelí Nimrod Borenstein, compuesta en 2012 y estrenada por el intérprete Pascal Amoyel en el *Piano Festival of London*, en 2014. Una obra sutil, etérea –como el propio compositor indica en el primer movimiento de la obra– y de gran precisión interpretativa, con ritmos métricamente descuadrados que emulan una pareja de bailarines enzarzados en una continua danza elegante, de mínima expresión. La obra se configura en tres movimientos a modo sonata –andante, allegro y lento– y en resumen auditivo, podríamos denominarla circular por sus coherencias iniciales y finales.

El primer movimiento ***Lucila's Beehive***, incita un ostinato rítmico en el cual se extravía una melodía sencilla, como si una voz cantada se presentara. Esta expresión, Nélide Sánchez la interpreta como un *Lied* alemán: el recuerdo de la obra de Schumann se entrelaza con la idea de Borenstein. A su vez, el uso de disonancias y el escaso ámbito de escritura –sobre dos octavas– refuerzan la intimidad de la obra y el carácter argentino, desnudando la figura de dos personas que dialogan, debaten o se enfurecen mientras bailan.

Uchti-Tuchti es el segundo movimiento: un ritmo de tango roto que recuerda las sonoridades del maestro Falla; un “amor brujo” pendiente de subidas y bajadas que cadencian tortuosamente.

La tercera pieza es ***The melancholic mobile***, cargada de tensión y concordante con el primer movimiento por la presencia imperante del bajo, donde la intérprete ha sabido resaltar la voz que sobresale, con un ostinato rítmico que recuerda al segundo movimiento. La presencia, a su vez, de un acorde mayor sobre la mitad del movimiento, que previsualiza luz, es característica reseñable ante la oscuridad armónica que presenta la obra.

Estos movimientos reflejan la figura de una voz de hombre –por su registro grave en su gran mayoría– contando una experiencia de juventud: el bajo es utilizado melódicamente siendo el registro agudo quien define el ritmo y el acompañamiento, creando una imagen íntima de pensamiento, la cual resulta verdaderamente fantástica en la interpretación de la porteña.

El disco prosigue con la obra ***Este amor como un sol***, del compositor olavariense Saúl Cosentino. Nélide hace una buena interpretación del concepto «tango» que el autor retrata en su partitura. Con un solo movimiento, esta obra *cantabile* y dialogada como si de olas de mar que perpetúan un movimiento se tratara, resulta de un amplio registro sonoro configurado por terceras y con una sensación melancólica que Sánchez interpreta como suya.

De este mismo compositor continua el disco con ***Milonga triste***: una tímida voz –formada con el registro grave del piano– cuenta una milonga tan bien ejecutada que transmite la imagen de algún ensueño triste del autor. La obra, escrita en menor, con transición en mayor y con una tercera parte como recuerdo de la menor, resuelve en una cadencia extendida, creando así, conjuntamente la obra *Lucila's Beehive*, un pequeño ciclo de *Lieder* sin cantante. Cabe reseñar cómo la pianista porteña hace una majestuosa ejecución «vocal» acompañada a sí misma por la propia obra.

Argentina va unida al tango, a la chacarera y a contar historias con milongas... Así se insinúa la siguiente obra que Nélide ha querido producir en el disco: ***Milonga para una mano***, del compositor de Costa Rica Manuel Matarrita. Esta historia se cuenta sola: un gran uso del pedal que aguanta la sonoridad y una mano ordenando ritmo y melodía. El gesto sonoro de amplio espectro y un exceso de pedal que lo convierte en un gesto sonoro agresivo crea una atmosfera cargada de tensión y melancolía. La pausada interpretación de Sánchez y la consideración de

la importancia del pedal muestran una sutil belleza interpretativa y un dominio absoluto del piano.

La obra pretende romper el tiempo, incluso esculpir una figura en el tiempo –con permiso de Tarkovski– que quede atemporal y juegue con la concepción temporal del público oyente. La sonoridad se nota forzosamente pensada para que ensucie el espacio sonoro: efecto que consigue Nélica desde el primer momento.

Por otra parte, y desde el norte de Argentina surge la zamba, y el compositor Alejandro Darío Cattaneo le rinde homenaje en la **Zamba de Monserrat**. Esta obra es la elegida para continuar la ejecución del disco: una partitura que también rompe la concepción de tiempo y forma, y que permite entrever algunos aspectos técnicos y estilísticos propios del jazz clásico como el uso de acordes extendidos hasta la treceava y las irresoluciones de disonancias. Nélica experimenta en su interpretación la música de los años 30, como si una *jazzband* se hiciera eco en la interpretación. Todo ello se traduce en que esta música está interpretada formando parte de un espectáculo donde el cantante está a punto de abrir su micrófono e improvisar onomatopeyas o percusión vocal que acompañe la intimidad del piano.

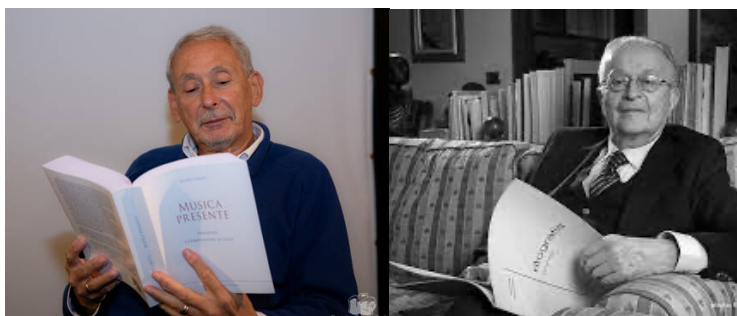
La última de las obras presentadas es **Del sol y la luna**, del mismo autor, compuesta y dedicada a Nélica Sánchez en diciembre de 2016. La obra se presenta “con aires de zambas” y sin perder la estética del jazz profundo. La interpretación conlleva una gran fuerza sonora, usando el bajo como puntal armónico y la polirritmia perfectamente ejecutada que entreteje la melodía y los cambios de acorde. El punto culminante por octavas surge impecable y delicado anunciando el desvanecimiento de la obra, pero que utiliza para reconstruir, de nuevo, la exposición. La transición del puente octavado hacia la reexposición está conseguida con exquisitez, sin fisuras.

Se percibe una segunda parte de la obra como una improvisación escrita, muy bien desarrollada y en contraste simultáneo la melodía acompañada. La cadencia final sobre disonancias espectrales de la tónica y el arpeggio por bloques culminan la elaboración de este disco y la impoluta técnica de la intérprete pianista.

Pascual Gassó
Compositor
Conservatorio Superior de Música de Castellón, CSMC
compositorpascualgasso@gmail.com

Recibido: 16/06/2022/**Aceptado:** 19/06/2022

Territorios para la lectura



Doremidolare. Strumenti per fare
2

**FRA CODICE SEVERO
E BELLEZZA DI ASCOLTO**

Renzo Cresti incontra Davide Anzagli

Fra Codice Severo e Bellezza di Ascolto. Renzo Cresti incontra Davide Anzagli Editore Fiorenzo Bernasconi 2022

Between the Severe Code and the Beauty of Listening. Renzo Cresti meets Davide Anzagli Publisher Fiorenzo Bernasconi 2022

La nuova Collana Editoriale “Doremidolare. Strumenti per fare” di Fiorenzo Bernasconi offre la pubblicazione di un intenso volume scritto a quattro mani poichè nato dall’incontro delle profonde competenze e delle sottili acutezze dello storico musicologo italiano Renzo Cresti in dialogo con il noto compositore italiano Davide Anzagli. Il tema di discussione è la musica del nostro tempo nella prospettiva del compositore, ossia di colui che si trova a essere il mediatore sonoro della contemporaneità utilizzando il linguaggio proprio dell’arte dei suoni, stimolato dai quesiti posti dal musicologo, ossia colui che, invece, studia e analizza gli stili musicali fino a far venir fuori l’essenza più recondita del loro significato attraverso il metalinguaggio verbale.

L’incontro di due eminenti personalità della cultura musicale italiana determina disquisizioni acute sul comporre e sul creare la musica in bilico tra “progettazione” strutturata da codici prestabiliti, anche se non socialmente condivisi, e intuizioni dettate dall’ispirazione e dal talento, ma sempre nella prospettiva dell’ascolto. Nella sua introduzione al volume, Renzo Cresti – già Direttore e Docente di Storia della Musica presso l’ISSM Boccherini di Lucca, musicologo e scrittore e curatore di oltre 40 libri per lo più dedicati alla musica del Novecento e ai compositori contemporanei – colloca lo stile di Anzagli tra *esprit géométrique* ed *esprit de finesse*, ossia uno stile compositivo che trova un perfetto equilibrio fra quelle che sono le “ragioni e sentimenti”, facendo così un palese riferimento alle direzioni indicate nel proprio libro *Ragioni e sentimenti nelle musiche europee dall’inizio del Novecento a oggi*, pubblicato in seconda edizione nel 2017 dalla Libreria Musicale italiana di Lucca. La tecnica

compositiva di Davide Anzagli presenta, infatti, un vero e proprio connubio tra arte e scienza, connubio che non si presenta mai a discapito dell'arte, poiché pur seguendo le regole precise di un "codice severo", non lascia nell'oblio la bellezza dell'ascolto della musica.

Anzagli stesso sostiene infatti che *«L'esito compositivo che perseguo consiste nell'imprimere alle musicali novità linguistiche delle avanguardie novecentesche una pregnante estroflessione in virtù della quale l'Ascolto divenga valore preminente a tal punto da esiliare l'intrusione verbale e ideologica. Analogamente al Metodo di esaurizione (noto agli antichi geometri greci e consistente nell'iscrivere nell'area del cerchio poligoni tali da tendere alla coincidenza con il cerchio stesso: più banalmente: quadratura del cerchio) il mio orientamento compositivo persegue l'ascoltabilità degli esiti compositivi all'interno dell'area delle avanguardie musicali facendo coincidere l'ascoltabilità dei predetti esiti con l'area dell'astrattezza di troppa ideazione compositiva»* (p. 5).

Contrario alla presa di posizione da parte di una certa sperimentazione neoavanguardistica, Anzagli più volte dichiara nelle sue risposte al musicologo Cresti di voler mettere in primo piano l'importanza del ruolo dell'ascolto rispetto alla complessità della musica contemporanea che non si deve esaurire nella scrittura stessa a scapito del risultato sonoro.

Anzagli vive profondamente la problematica della frattura con il pubblico causata dall'abbandono di un codice linguistico socialmente condiviso, come la tonalità, ma si pone alla ricerca di nuove poetiche sempre a servizio della bellezza di ascolto e si lascia sedurre dal fascino del numero e delle sue molteplici proprietà per proporre sonorità estatiche e oniriche, timbriche cristalline che a volte trasformano la voce propria dello strumento. L'attenzione formale alla scrittura e all'ascolto da parte di Anzagli lo porta alla riscoperta della valenza del numero già a metà anni '80 che lo spingerà fino alla creazione di un Codice Pitagorico basato sulla contrapposizione fra intervalli costituiti da un numero pari o dispari di note e sull'utilizzo dei procedimenti contrappuntistici di aumentazione e diminuzione delle altezze, tradizionalmente applicati, invece, alle sole durate. Interessante è anche la tecnica di retrogradazione applicata alle ultime composizioni che presenta la figurazione primaria desunta dal Codice Pitagorico, non attraverso i canonici e classici sviluppi successivi, ma attraverso l'ideazione di ciò che potrebbe precedere la figura iniziale, ossia un procedere a ritroso nell'invenzione per scoprire l'origine sonora di un'idea, un *regressus ad infinitum* che porta all'archetipo musicale. Altra caratteristica delle composizioni di Anzagli, soprattutto di quelle più recenti, è un'attenzione particolare al silenzio nella prospettiva della cantabilità di un monologo solipsistico che, ricco di pause, apre interrogativi a quesiti irrisolti. In concomitanza all'uscita di questo libro, vengono pubblicati, sempre nella nuova Collana Editoriale "Doremidolare. Strumenti per fare" di Fiorenzo Bernasconi, i *36 Studi Pitagorici per Pianoforte* di Davide Anzagli, dedicati ad esplorare per intero il sistema compositivo basato sul Codice Pitagorico che, come scrive Renzo Cresti nella sua introduzione a

questa nuova titanica opera di musica contemporanea, ha il grande pregio di far: «[...] combaciare la costruzione musicale rigorosa e quella della ricezione, rivalutando il ruolo dell'ascolto senza nulla concedere a un abbassamento omologato delle tecniche e del fonema.» (D. Azanghi, *36 Studi Pitagorici per pianoforte*, Bernasconi Edizioni, p. 1).

E' questo un "viaggio all'interno del pensiero compositivo", così come lo definisce Davide Anzagli stesso ponendolo nel sottotitolo ai suoi *36 Studi Pitagorici "scritti per essere ascoltati e condivisi"* (D. Azanghi, *36 Studi Pitagorici per pianoforte*, Bernasconi Edizioni, p. 3), e nel titolo della premessa all'intervista del presente volume: un "viaggio" che viene esplicitato, quindi, attraverso il duplice linguaggio dei suoni dei *36 studi* e della parola del testo in dialogo col musicologo Renzo Cresti; un "viaggio" che fornisce il ritratto di un pezzo di storia della musica presente e che porta alla luce aneddoti e vicende in riferimento al profilo artistico del compositore milanese. Attraverso le domande del musicologo, ci si avventura, quindi, in questo "viaggio all'interno del pensiero compositivo" così come ci indica lo stesso Davide Anzagli nel capitolo da lui scritto come premessa all'intervista. Durante questo viaggio si ha l'impressione di toccare con mano un pezzo della storia della musica presente, con aneddoti e riferimenti che fanno emergere anche i dettagli sul profilo artistico del compositore milanese. Affermato *enfant prodige* virtuoso della fisarmonica e giovane compositore vincitore di prestigiosi premi, Anzagli frequenta i Corsi Estivi del Conservatorio di Venezia con Giorgio Federico Ghedini. Influyente fu la presenza di Franco Donatoni al Conservatorio Milano, dove studiò e rimase poi come docente di composizione. Sin dagli anni sessanta Anzagli porta avanti una laboriosa attività compositiva per strumenti soliti, ensemble e orchestra. Nel 1973 riceve il "Premio F. Ballo dei Pomeriggi Musicali" per la composizione per orchestra *Limbale* e il "Premio Treviso" per il brano per pianoforte *Ritografia e Segni*, il cui titolo provocatorio voleva rimarcare il fatto che nel comporre contemporaneo venisse privilegiato il valore visivo a scapito del disvalore uditivo. Nel 1974 riceve il "Premio O. Messiaen" per la composizione *Ausa* per grande orchestra da una giuria internazionale composta da G. Ligeti. W. Lutoslawski. I. Xenakis e presieduta dallo stesso O. Messiaen.

Nell'intervista, Anzagli non dimentica di ricordare anche i suoi tanti interpreti, in particolare i grandi nomi che hanno dato lustro alla sua musica come il pianista Bruno Canino, esecutore, tra l'altro, del Concerto per pianoforte dal titolo *Fluegelkonzert* con l'orchestra della RAI di Milano; il magistrale percussionista Riccardo Balbinuti che esegue *Variazioni*, e la flautista Luisa Sello, solo per citarne alcuni.

Il libro offre, dunque, importanti riflessioni utili a studiosi, compositori e neofiti che vogliono approfondire il discorso sulla scrittura della musica contemporanea e del suo ascolto a partire dal punto di vista del compositore Anzagli in dialogo con il musicologo Cresti. In particolare, emerge, quindi, la problematica della fruizione della musica contemporanea colta che appare ad oggi ancora più

complessa, in un mondo che assume sempre più caratteri globali. La musica è un patrimonio universale, dove, molto spesso i generi popolari si mescolano tra loro con la tradizione colta (come del resto avveniva già in epoca romantica e post-romantica). Shaun Moores, esperto di media e *cultural studies*, nell'articolo del 1993 *Interpreting Audiences: The Ethnography of Media Consumption* si sofferma sul fatto che l'audience cui la musica si rivolge oggi comprende differenti gruppi di uditori, con situazioni sociali ed estrazione culturale diversa, esposti anche ad una modalità di fruizione diversa (di spettacoli dal vivo, di eventi mediatici e di eventi telematici, specialmente durante e dopo il periodo di pandemia). Dai dialoghi presenti nel libro, si avverte che la posizione di Anzaghi in merito alla causa di questa insanabile frattura fra compositori colti del presente e il pubblico, rimane legata alla teoria di T. W. Adorno che si scaglia contro l'avanzamento di una musica ammaliante che avrebbe spinto all'omologazione e alla determinazione di «*fruitori connotati come capaci di "riconoscere" ma incapaci di "conoscere"*» (p. 10). Il compositore Anzaghi propone una prospettiva che potrebbe aiutare compositori e interpreti, ossia quella di «*orientare l'ascolto di musiche dalla sonorità desueta*», per esempio attraverso l'uso della parola, quindi attraverso la presentazione "verbale" della musica. Tuttavia, nell'avvalorare la tesi di Igor Stravinsky e di Goffredo Petrassi, sia Anzaghi che Cresti convergono sul fatto che la musica debba continuare a parlare il proprio linguaggio poiché essa non esprime alcunché se non sé stessa, anche se oggi diventa sempre più una necessità la dimensione di un ascolto partecipato supportato da «*le metafore che le parole consentono*» (p. 33).

Giusy Caruso

PhD Conservatorio Reale di Anversa e Università di Ghent
giusy.caruso@ap.be

Recibido: 08/06/2022/**Aceptado:** 15/06/2022