

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 8 • 2021 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

Jaume Plensa, por Mar Plensa Guijarro

UT PICTURA POESIS

'Vete tú a saber. Fragments d'una partitura/lámpara visiva', Llorenç Barber

PANORAMA: APERTURAS Y DERIVAS DEL ARTE SONORO

Aperturas y derivas del arte sonoro, Susana Jiménez Carmona, Carmen Pardo Salgado (Coordinadoras)

CONVERSANDO CON

Conversando con Félix Blume, por Susana Jiménez Carmona, Carmen Pardo Salgado

TEXTOS INVITADOS

Los casetes de Lucio Cabañas o las alteridades del escuchar, Francisco J. Rivas (Tito Rivas), Francisco Ávila Coronel

Noticias en Tierra de Nadie, de Concha Jerez y José Iges. La utopía fragmentaria, bromas aparte, Miguel Álvarez-Fernández

ARTÍCULOS

Cartografías Sonoras Contemporáneas: Extendiendo Horizontes Gracias a las Tecnologías

Del entorno sonoro y la instalación

Cuando un teléfono móvil sale a pasear... Sonido, espacio y narración

Grabando, reproduciendo y produciendo identidades sonoras

Escuchas tecno-animistas en las artes sonoras

La idea del eterno retorno en mi trabajo

Sobre arte sonoro. Una propuesta desde la periferia (1987-2021)

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

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

Nº 8 • 2021 • ISSN 2386-8449 • DOI 10.7203/Laocoonte.0.8.

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

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)

Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)

Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca), **Matilde Carrasco Barranco** (Universidad de Murcia), **Ana García Varas** (Universidad de Zaragoza), **M^a Jesús Godoy Domínguez** (Universidad de Sevilla), **Marina Hervás Muñoz** (Universidad de Granada), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero Gómez** (Universidad de Sevilla), **Carmen Rodríguez Martín** (Universidad de Granada), **Miguel Salmerón Infante** (Universidad Autónoma de Madrid), **Juan Evaristo Valls Boix** (Universitat de Barcelona), **Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València), **Gerard Vilar Roca** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **†Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS

Antonio Cuesta



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 8 • 2021

PRESENTACIÓN	7
CONVERSANDO CON	9
Conversando con Jaume Plensa , por Mar Plensa Guijarro	11
UT PICTURA POESIS	27
Presentación 'Vete tú a saber', de Llorenç Barber, Susana Jiménez Carmona , Carmen Pardo Salgado	29
'Vete tú a saber. Fragments d'una partitura/lámpara visiva', Llorenç Barber	31
Imágenes de <i>Laocoonte</i> n. 8, de Vicent Peris	44
Vicent Peris, estética y astrofotografía, Fernando Ballesteros	46
PANORAMA	
APERTURAS Y DERIVAS DEL ARTE SONORO	49
Presentación, Susana Jiménez Carmona , Carmen Pardo Salgado (Coordinadoras)	51
CONVERSANDO CON	57
Conversando con Félix Blume, por Susana Jiménez Carmona , Carmen Pardo Salgado	59
TEXTOS INVITADOS	71
Los cassetes de Lucio Cabañas o las alteridades del escuchar, Francisco J. Rivas (Tito Rivas) , Francisco Ávila Coronel	73
<i>Noticias en Tierra de Nadie</i> , de Concha Jerez y José Iges. La utopía fragmentaria, bromas aparte, Miguel Álvarez-Fernández	94
ARTÍCULOS	111
Cartografías Sonoras Contemporáneas: Extendiendo Horizontes Gracias a las Tecnologías, Rocío Silleras-Aguilar	113
Del entorno sonoro y la instalación, Josep Manuel Berenguer Alarcón	131
Cuando un teléfono móvil sale a pasear... Sonido, espacio y narración, Laura Apolonio , Mar Garrido-Román ..	142
Grabando, reproduciendo y produciendo identidades sonoras, Jaime Alejandro Cornelio Yacaman	162
Escuchas tecno-animistas en las artes sonoras, Susan Campos Fonseca	178
The idea of eternal recurrence in my work, Manuel Rocha Iturbide	195
Sobre el arte sonoro. Una propuesta desde la periferia (1987-2021), M.ª Inmaculada Cárdenas Serván	205
RESEÑAS	223
La muerte pop americana: estética y catástrofe, José Luis Panea	225
Abellón. O libro negro das zoadeiras, Susana Jiménez Carmona	230
Sobre la amistad y el mal, David Montero Bosch	232
Escuchar lo inaudito, vibrar con otras voces, radiar historias diferentes, Fernando Castro Flórez	235

Agencia Sónica: El sonido y las formas incipientes de resistencia, Javiera Robledo Karapas	239
Disturbios de la razón. La investigación artística, Alfonso Hoyos Morales	244
La complejidad de la hospitalidad vista desde el cine, David Muñoz Sánchez	249
Más que imágenes, Anacleto Ferrer	253
Claves para la estética y la filosofía a partir de Theodor Wiesengrund Adorno, Antonio Notario Ruiz	256
Correrías por la historia del arte clásico con una crítica a Picasso, Martín Zubiria	259
La muerte del artista, Jorge Martínez Alcaide	263
Teorías del arte contemporáneo. Una introducción, Maximiliano Gonnet	266
La obra del intelectual Pasolini, Vanessa Vidal Mayor	272
Tips para ser y hacer música, hoy (to be continued), Pedro Ordóñez Eslava	274
Un museo por conocer, un crítico al que leer: Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván, Javier Leñador	278
Imagen y pasado de las estrellas, Fernando Infante del Rosal	283
Vicente Ripollés y la renovación de la música sacra para la Catedral de Sevilla (s. XX): Entre la normativa y la creación artística, Rosa Isusi-Fagoaga	287

Imágenes de **Vicent Peris**



Estas imágenes incluyen elementos sonoros

These images includes sound

[Composiciones sonoro-musicales de **Fernando Infante del Rosal**]

Fotografía de portada de **Vicent Peris** en combinación con fotografía de **Tamara Djermanovic**.



Algunos textos texto incluyen contenidos multimedia

Many texts includes multimedia content

Créditos completos de las imágenes: *IC 1871 e IC 1848* (2019). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (p. 3) • *NGC 7023* (2011). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Steven Mazlin (SSRO), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (p. 6) • *WR 134* (2021). (C) Vicent Peris (OAUV), Alicia Lozano, OAUV, OAO (pp. 9, 10) • *NGC 4435 y NGC 4438* (2016). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 27, 28) • *Tránsito de Venus por delante del Sol* (2003). (C) Vicent Peris (OAUV) (p. 44) • *NGC 6914* (2010). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Juan Conejero (PixInsight), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 48-49, 50) • *Cometa NEOWISE* (2020). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (pp. 56-57, 58) • *LBN 552* (2012). (C) Vicent Peris (OAUV), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 70-71, 72) • *NGC 7217* (2016). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (p. 93) • *NGC 281* (2021). (C) Vicent Peris (OAUV), Alicia Lozano, OAUV, OAO (p. 109) • *Messier 51* (2010). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Steven Mazlin (SSRO), Juan Conejero (PixInsight), Carlos Sonnenstein, Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 110-111, 112) • *NGC 7331* (2008). (C) Vicent Peris (OAUV), Gilles Bergond (CAHA), CAHA, OAUV (pp. 222-223, 224) • *Abell 39* (2020). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (p. 293) • *Cola iónica del cometa NEOWISE* (2020). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (p. 294).



LOCOONTE

PANORAMA: APERTURAS Y DERIVAS DEL ARTE SONORO
TEXTOS INVITADOS



Noticias en Tierra de Nadie, de Concha Jerez y José Iges. La utopía fragmentaria, bromas aparte

Noticias en Tierra de Nadie (News in No Man's Land), by Concha Jerez y José Iges. The fragmented utopia, jokes aside

Miguel Álvarez-Fernández*

Resumen

Este análisis de la obra radiofónica *Noticias en Tierra de Nadie*, realizada conjuntamente por los artistas intermedia Concha Jerez y José Iges en 2003, permite cotejar la dimensión política de este proyecto con las aproximaciones al espacio público radiofónico propias de otras creaciones como *La guerra de los mundos*, de Orson Welles, o *Clases de música en la granja*, de Llorenç Balsach. Se perfila así el concepto de “interferencia” (asociado aquí al “principio de yuxtaposición”), que se propone dividir en tres tipologías: técnicas, programáticas y conceptuales. Esta última modalidad se pone en relación con la idea de “parodia”, si bien *Noticias en Tierra de Nadie* escapa de esa categoría (como también de otras estrategias relacionadas con el humorismo, cuya presencia en trabajos estéticamente cercanos al de Jerez/Iges es igualmente analizada) y propone, más bien, una particular aproximación a la noción de utopía, entendida de una manera característicamente fragmentaria.

Palabras clave: Arte radiofónico, Interferencia, Parodia, Humorismo, Arte político, Utopía

Abstract

This analysis of the radio piece *Noticias en Tierra de Nadie (News in No Man's Land)*, produced as a collaboration between the intermedia artists Concha Jerez and José Iges in 2003, compares the political dimension of this project with the approaches to the radiophonic public space developed in other works such as Orson Welles' *The War of the Worlds* or Llorenç Balsach's *Clases de música en la granja (Music Lessons in the Farm)*. The concept of “interference” (associated here with the “principle of juxtaposition”) is thus examined and divided into three typologies: technical, programmatic and conceptual. This last modality is related to the idea of “parody”, although *News in No Man's Land* distances itself from that category (as well as from other strategies related to humourism whose presence in works aesthetically related to Jerez/Iges' is also analyzed) and rather proposes a particular approach to the notion of utopia, understood in a characteristically fragmentary way.

Keywords: Radio art, Interference, Parody, Humor, Political art, Utopia

Introducción

La pareja artística formada por Concha Jerez (Las Palmas de Gran Canaria, 1941) y José Iges (Madrid, 1951) realizó, en octubre del año 2003, una pieza destinada al

* Investigador independiente, Madrid, España miguelalvarezfernandez79@hotmail.com

medio radiofónico titulada *Noticias en Tierra de Nadie*¹. La obra fue producida por el festival MAD 03 con la colaboración del Círculo de Bellas Artes de Madrid, y en ella participaron como intérpretes (descritos en los créditos de la pieza como “locutores”) Diana Lara y Miguel Ondarreta. En las siguientes páginas se analizarán algunos aspectos de este trabajo a través de un ejercicio de contextualización que intentará poner de manifiesto, por vía de contraste, sus principales peculiaridades. La dimensión política de la obra cobrará especial relevancia, si bien ésta no se examinará a través del concepto de “tierra de nadie” –que ya ha centrado otros estudios (Jerez e Iges 2002, Kaiero 2008)–, sino que se canalizará mediante la noción de utopía, fundamental para la comprensión de este proyecto aunque no se haga ninguna referencia directa a ella en las palabras con las que los autores presentan una pieza que

[...] se desarrollaba en una serie de mini-espacios de interferencia (así llamados) de entre dos y tres minutos de duración que, siempre con diferentes noticias y durante tres semanas, se ofrecían a la misma hora en Radio Círculo (del Círculo de Bellas Artes de Madrid), en concreto tras su informativo cultural de la mañana. Las noticias en cuestión eran casi todas inventadas, y tocaban temas candentes de la política, la economía y la sociedad actual, tanto española como internacional. Algunas de esas noticias –las más inverosímiles– eran, por cierto, verdaderas, lo que contribuía a extender una cierta sombra de sospecha sobre el conjunto, pues el oyente a partir de ahí podía abrirse a una situación crítica –reflexiva, extrañada– hacia toda noticia que posteriormente pudiese leer u oír. Entre cada dos noticias sonaba una breve ráfaga musical en la que se mezclaban fragmentos de himnos nacionales diversos, parcialmente transformados electrónicamente pero en todo caso reconocibles.

Aparecen, ya en esta primera descripción de la obra, algunos elementos imprescindibles para el análisis que aquí se propone. Por un lado, la idea de interferencia, que alude aquí a la dimensión parasitaria de la pieza en relación a un canal como el representado por la Radio del Círculo de Bellas Artes, pero también respecto de un formato, el noticiario, cuya forma adopta y subvierte. Por otra parte, en este resumen los autores manifiestan una notoria ambigüedad cuando se refieren al grado de veracidad de las noticias comunicadas (cabe destacar, en este sentido, el uso de imprecisas expresiones como “casi todas” –al establecer cuántas de esas noticias han sido inventadas– o “las más inverosímiles”: en ambos casos, cae del lado del oyente la responsabilidad de determinar exactamente qué noticias son ciertas y cuáles no). En tercer lugar, y como consecuencia de lo anterior, se señala también esa voluntad por parte de los autores de provocar una reacción en el oyente (sospecha, reflexión, extrañamiento...). Finalmente se menciona un elemento sonoro de clara adscripción musical: los variados himnos nacionales que suenan –manipulados electrónicamente, a veces de modo muy sutil– tras cada boletín informativo, y que retornarán a este análisis en sus últimas líneas.

Para avanzar en el estudio de la pieza, resulta oportuno reproducir aquí –y también en otros pasajes de este texto, algo dispersos, sin perder quizá su carácter original de interferencia– los contenidos de algunas de las noticias que conforman el guion de la obra. Su examen proporciona nuevos indicios acerca de la siempre fluctuante verosimilitud de estas pequeñas ficciones radiofónicas:

1 Pueden escucharse varios fragmentos de la obra desde <http://expandedradio.net/2003-noticias-en-tierra-de-nadie-radio-art-work/>.

En la tierra de nadie de la madrugada el ejército israelí se ha retirado de todos los territorios palestinos. La súbita llegada de una bandada de palomas portando ramas de olivo ha sido el signo que, según los observadores destacados en la región, ha precipitado los acontecimientos. El tronar de las bombas ha dejado paso a la algarabía de los niños, informan nuestros corresponsales. Baja el precio del barril de crudo.

La información vertida en la primera frase de la noticia podría, al menos desde un punto de vista teórico, ser verdadera –por mucho que nada semejante haya tenido lugar, con carácter definitivo, hasta la fecha–. El elemento poético que irrumpe ya desde la segunda oración del guion, cargado de un simbolismo tan surrealista como el que nutre tantas otras imágenes bíblicas, sí separa drásticamente al oyente del ámbito de lo creíble. A continuación otra imagen deliberadamente poética –de índole acústica, por lo demás– podría adaptarse a ese peculiar registro expresivo que ciertos periodistas gustan de cultivar. Además, tal ñoñez es seguida de una fórmula tradicional dentro de este formato (“informan nuestros corresponsales”), que de nuevo da pie a un enunciado relativamente verosímil.

Algunos antecedentes

El oyente de estas noticias está conminado a oscilar, pues, entre la creencia en lo que se le transmite y la duda acerca de si está siendo víctima de un engaño. *Noticias en Tierra de Nadie* entronca, desde esta perspectiva, con otras propuestas radiofónicas tan celeberrimas como *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*), dirigida por Orson Welles en 1938 a partir del relato de H. G. Wells o, más cerca de nosotros, *Clases de música en la granja*, de Llorenç Balsach². Con la primera de ellas la obra de Jerez/Iges comparte el carácter de interferencia, como se refleja en el siguiente pasaje –que se presenta, *in medias res*, tras una breve presentación del propio Welles (Koch 2002: 21-22)–:

LOCUTOR

... Durante las próximas veinticuatro horas no habrá cambios apreciables de temperatura. Se prevé una ligera perturbación atmosférica de origen indeterminado sobre Nueva Escocia, que originará un área de baja presión que irá descendiendo rápidamente hacia los Estados del noreste, con posibilidad de lluvias, acompañadas de vientos fuertes. Temperatura máxima 19°; mínima 9°. Esta información del tiempo ha sido facilitada por la Oficina Meteorológica del Gobierno.

...Ahora nos trasladamos al salón Meridian del hotel Park Plaza, del centro de Nueva York, desde donde escucharán ustedes la música de Ramón Raquello y su orquesta.

(Una melodía española –un tango–... que va desvaneciéndose)

LOCUTOR TRES

Buenas noches, señoras y señores. Desde el salón Meridian del Park Plaza, en

2 El propio José Iges (2004: 3-5) se refiere a estas dos obras antes de aludir, brevemente, a la pieza que aquí se analiza, acerca de la cual señala lo siguiente: “se trataba por un lado de incidir críticamente en esos temas de actualidad olvidados por la empresa informativa, y de señalar por otro la dificultad de establecer qué es verdadero y qué es falso en lo que los medios nos suministran a diario. Más aún: la dificultad –nada inhabitual– de establecer esa distinción hasta para los propios informadores”. Esta última reflexión, que podría interpretarse en tono profético, apela a uno de los más complejos aspectos de las hoy tan comunes “fake news” –expresión que, en un sentido muy literal, preciso y sintético también permite describir los contenidos de la obra de Jerez/Iges–.

la ciudad de Nueva York, les ofrecemos la música de Ramón Raquello y su orquesta. Con un toque español, Ramón Raquello comienza con “La cumparsita”.

(La música empieza a sonar)

LOCUTOR DOS

Señoras y señores, interrumpimos nuestra programación de música de baile para ofrecerles un boletín especial de la Intercontinental Radio News. A las ocho menos veinte, hora del centro, el profesor Farrell del Observatorio Mount Jennings, de Chicago, Illinois, informa haber observado varias explosiones de gas incandescente que están teniendo lugar a intervalos regulares en el planeta Marte. [...]

Esta extensa cita se justifica aquí porque sólo al reunir las sucesivas intervenciones de los diferentes locutores que participan en la propuesta radiofónica de Orson Welles puede apreciarse de manera adecuada uno de sus planteamientos esenciales. El concepto de interrupción (directamente emparentado, como revela la morfología de este término, con el de interferencia) se aplica aquí, repetidamente, a diferentes líneas narrativas –cada una de las cuales intenta trasladar al oyente a un contexto muy distinto, donde se aplican lógicas muy diversas entre sí, hasta el punto de que podrían considerarse “realidades” o “mundos” diferentes³–. Además de propiciar en el radioescucha una cierta desorientación (pero también una creciente curiosidad respecto de informaciones que nunca llegan a completarse), y de dotar al montaje de un ágil y atractivo dinamismo, esta apuesta conceptual y técnica por la fragmentación se conecta con una de las características más singulares del medio radiofónico, que puede denominarse principio de yuxtaposición

Las continuas rupturas de cualquier forma de linealidad discursiva han acompañado a la radio desde sus más remotos orígenes. De hecho, los primeros balbuceos del medio eran notoriamente vacilantes y confusos, dado que los receptores no podían evitar saltos imprevistos entre las frecuencias de recepción. Ello fomentaba ese tipo de quiebras semánticas antes aludidas. Así lo recordaba el comunicólogo James A. Connor (1997): “las transmisiones nunca fueron estables, aparecían y desaparecían como carreteras en el desierto. Eran los días previos a los estabilizadores de frecuencia ajustables (mi padre inventó el primero en 1950)”.

Más allá de estas contrariedades técnicas –que, conviene subrayar, marcaron durante toda la primera mitad del siglo XX el tipo de escucha propio del más extendido medio de comunicación de masas–, el propio funcionamiento ordinario de la radio constituye, en sí mismo, una verdadera oda a la no-linealidad, en tanto que el barrido del sintonizador a través del dial confrontó incluso a los más tempranos radioyentes con algo que, en virtud del ya mencionado principio radiofónico de yuxtaposición, se asemejaba a lo que hoy conocemos como zapeo⁴.

Pero *Noticias en Tierra de Nadie*, si bien tiene en común con *La guerra de los mundos*

3 Esta última metáfora permitiría conceptualizar el título de la obra de Welles en un sentido novedoso, que podría seguir la pauta trazada por el filósofo Gabriel Aranzueque (1995) en su lectura del *Tractatus* wittgensteiniano.

4 A este respecto, véase el apartado titulado “El zapeo radiofónico como murmullo de la masa y el rito como ordenación del tiempo y del espacio”, en Álvarez-Fernández (2021: 218-221). Allí se hace referencia a obras radiofónicas que ilustran el principio de yuxtaposición, como *TA TE TI TO TU o la agricultura en la Edad Media*, de Esther Ferrer, *Wochenende*, de Walter Ruttmann, *Trueno*, de María de Alvear, *Imaginary Landscape No. 4*, de John Cage, *Radio. Hörtext II*, de Ferdinand Kriwet, o *Ludus Ecuatorialis*, realizada por el propio José Iges junto a Ricardo Bellés.

el mantenimiento del formato y de los protocolos propios del noticiario, no hace uso de ese tipo de interrupciones, ni del carácter sorpresivo de sus apariciones (recuérdese, en este sentido, cómo en la descripción inicial de la pieza de Jerez/Iges se mencionaba que sus boletines “durante tres semanas, se ofrecían a la misma hora”). Este hecho permite matizar o ajustar, a partir de las argumentaciones previas, la caracterización de la obra analizada como una serie de “mini-espacios de interferencia”. Pues aquí la interferencia no subvierte, como sucede reiteradamente en el trabajo de Welles, la linealidad narrativa de un determinado espacio radiofónico (como el concierto de Ramón Raquello y su orquesta), ni tampoco la programación ordinaria de una emisora (ya se ha insistido en la puntual regularidad de las *Noticias en Tierra de Nadie*). Las interferencias representadas por la obra emitida en Radio Circulo no son “programáticas” (en tanto que no alteran el orden ni la forma de “(...) las distintas unidades temáticas que constituyen una emisión de radio o de televisión” –así define el Diccionario de la Real Academia la correspondiente acepción de “programa”–), sino más bien conceptuales⁵.

Desde esta última perspectiva, las semejanzas entre *Noticias en Tierra de Nadie* y una propuesta como *Clases de música en la granja* (la pieza de Llorenç Balsach anteriormente mencionada) pueden considerarse más reveladoras aún que las observadas durante el anterior cotejo de la primera con *La guerra de los mundos*. Dado que la obra de Balsach –compositor nacido en Sabadell en 1953, perteneciente por tanto a lo que se ha denominado “generación perdida” para los compositores españoles⁶– no es tan conocida como la de Welles, resulta pertinente detenerse en la descripción de sus planteamientos. Para ello es posible acudir de nuevo al texto de José Iges anteriormente citado:

Con *Clases de música en la granja* su autor realiza una parodia a un doble nivel: por un lado, asume la actitud formal de un típico programa de radio con un entrevistador y un invitado –invitada, en su caso: la imaginaria Dra. Liebermann–. Es un clásico formato de la radio llamada “generalista”, es decir, la que suele hacerse en el dial de la Onda Media. Por otra, como veremos, los contenidos estrictamente musicales que muestra son claramente herederos de una tradición musical que va desde el *Duetto [sic] de los gatos* de Rossini, pasando por la *Broma Musical* de Mozart, hasta parte de la música instrumental del propio Balsach. (Iges 2004: 4)

Aparece aquí la noción de “parodia”, de larga tradición en la historia de la música occidental⁷ (y más larga aún en la de la literatura, al menos desde la antigua literatura

5 En esta categorización de los diferentes tipos de interferencia que una obra radiofónica puede acometer, junto a las programáticas y conceptuales podría establecerse un tercer tipo, las interferencias técnicas. Ello permitiría incorporar en el análisis propuestas como las ya mencionadas *Imaginary Landscape No. 4* o *Ludus Ecuatorialis* (ciertamente, estas categorías no se presentan aquí de manera estanca, y lo más común es que todas ellas se impliquen –o interfieran– entre sí en mayor o menor grado).

6 Esta denominación se puede aplicar a numerosos compositores españoles adscritos al campo de la denominada “música contemporánea” que nacieron en torno al año 1950 y cuya trayectoria artística se caracteriza por los siguientes rasgos: “(N)inguno de ellos ha alcanzado gran proyección internacional, ni ha tenido alumnos que continúen y desarrollen sus respectivas poéticas, ni tampoco nos han legado grandes aportaciones teóricas” (Álvarez-Fernández 2020: 77).

7 Carmen Pardo (2005: 185-186) ha rastreado algunos usos paródicos del mismo recurso empleado en la obra de Balsach desde un artículo –titulado “La risa del músico”– que complementa algunas tesis sostenidas en estas páginas: “Los sonidos de los animales han sido una fuente continua de inspiración hasta la música de nuestros días. Desde el famoso dueto bufo de los gatos del aria de Roderigo en el *Otello* de Rossini (1816), sólo compuesta

griega –cuando, de hecho, la propia distinción entre poesía y música no era tan nítida como desgraciadamente lo es en la actualidad–). Pero esta expresión –que tanta y tan valiosa literatura científica ha generado en las últimas décadas⁸ no se adecúa tan bien a *Noticias en Tierra de Nadie* como a la obra de Balsach. Ambos trabajos parten de la imitación (de sendos formatos radiofónicos –periodísticos, en general–) plenamente establecidos. Ahora bien, el otro componente tradicionalmente asociado a la parodia, esto es, la burla, no es tan evidente en la propuesta de Jerez/Iges como sí lo es en *Clases de música en la granja*, que Iges continúa describiendo en estos términos:

La obra, montada en los estudios de RNE en Madrid –aunque los fragmentos musicales habían sido realizados por el autor con *sampler* y ordenador en su propio estudio– comienza, precisamente, con el *Duetto [sic] de los gatos* de Gioacchino Rossini. El presentador nos hace ver que ahí, efectivamente, son dos verdaderos gatos los que interpretan la partitura. Y[,] a partir de esa afirmación, comienza la entrevista a la Dra. Liebermann, quien introduce a la sorprendida audiencia en los resultados sonoros de su investigación con drogas para hacer cantar a los animales de una granja. El formato de entrevista es absolutamente clásico –pregunta/respuesta, con ese tono de falsa familiaridad tan propio de ese tipo de presentadores– y llevado por la entrevistada con una gran seriedad. Los ejemplos expuestos son cada vez más increíbles e hilarantes, pues evolucionan desde la ambigua musicalidad del gruñido de unos cerdos, el balido de unas ovejas o el relincho de burros o caballos a la formación de una verdadera orquesta con todos los animales, en la cual se le supondría al propio Balsach acompañándolos al piano. Todo es una pura simulación, desde la entrevista a las músicas, construidas con un programa de edición de partituras en el cual las notas son sustituidas por muestras de los sonidos de los animales, lo que permite su relativa “musicalidad” como intérpretes. (Iges 2004: 4)

La broma

Las palabras de Iges manifiestan el contraste entre, por un lado, el “formato [...] absolutamente clásico”, o la “gran seriedad” de la entrevistada y, por otra parte, esos ejemplos sonoros que “son cada vez más increíbles e hilarantes”. Si bien es sencillo aplicar las primeras características mencionadas a numerosos pasajes de *Noticias en Tierra de Nadie*, no lo es tanto reconocer la hilaridad en esta obra. El trabajo radiofónico de Jerez/Iges se separa así de una línea estética muy destacada –e incluso característica– en el arte español contemporáneo (y no sólo en este periodo: resultaría fácil rastrear esta tendencia desde, al menos, el Barroco). Es evidente que el humor, en sus más diversas formas, representa un vector expresivo de alcance universal, pero también resulta posible identificarlo como uno de los rasgos más frecuentes de las creaciones artísticas surgidas en nuestro ámbito cultural. Posiblemente ello pueda relacionarse con el hecho de que durante largas etapas de la historia española reciente la ausencia de libertades obligase a recurrir a la ironía o la chanza como formas de expresión más difíciles de coartar. También podría entenderse ese recurso al humor –particularmente en sus modalidades más absurdas– como una reacción (un mecanismo psicológico de

por la palabra *miau* repetida de múltiples modos, hasta el *Cat O'Nine Tails (Tex Avery Directs the Marquis de Sade)*, compuesta en 1988 por John Zorn, pasando por el famoso *Carnaval des animaux* de Saint-Saëns (1886), y el *Opus Number Zoo* (1951) de Luciano Berio”.

8 Especialmente desde la publicación de la fundamental obra de la canadiense Linda Hutcheon (1984), experta no solo en el ámbito de la crítica literaria, sino también en el análisis de la ópera como fenómeno cultural.

defensa, más bien) ante la crueldad propia de las numerosas guerras y revueltas que con tanta frecuencia han marcado la España de –cuando menos– las dos últimas centurias. Se trataría de una reacción análoga, en cierto sentido, a la que habría propiciado el surgimiento del Dadaísmo en el contexto de la Primera Guerra Mundial, pero que en el siempre distintivo caso español se habría extendido –igual que lo hizo la crueldad institucionalizada– hasta finales del siglo pasado (o incluso más acá, si se incorporan en el recuento determinados actos vinculados, de una forma u otra, al terrorismo)⁹.

Dicho todo lo anterior, ciertamente pueden detectarse vestigios de comicidad en algunas de las *Noticias en Tierra de Nadie*. Una de ellas, por ejemplo, comparte con *Clases de música en la granja* una componente caricaturesca que se proyecta hacia las a menudo excesivas expectativas depositadas en la ciencia y sus avances técnicos:

Científicos alemanes han descubierto un fármaco que elimina los impulsos de territorialidad. Según parece las pruebas, realizadas con gatos, han sido muy satisfactorias. En un futuro inmediato eliminarán la fea y maloliente costumbre de los machos de marcar con orina rincones y paredes. Se descarta su aplicación al ser humano porque, como declaró el portavoz del laboratorio, “se pondría en peligro uno de los factores de cohesión social más poderosos que tiene nuestra especie”.

Pero, además del regusto amargo –y nada jovial– que deja esta posible manifestación de humor (bastante negro, en cualquier caso), más bien orientada a cuestionar las definiciones más habituales de “lo humano” (como, por otra parte, y mediante otras estrategias, también plantea la obra de Balsach), el tono resulta excepcional dentro de un conjunto en el que predominan crónicas muy ajenas a la carcajada:

El Tribunal Internacional de La Haya, animado por sus progresos en el “caso Milosevic” [*sic*], ha iniciado los trámites para citar a diversos políticos y militares en activo como responsables directos de matanzas, genocidio y destrucción masiva y sistemática de poblaciones civiles. No se descarta ofrecer elevadas recompensas que incentiven su detención.

La distancia respecto a lo gracioso que preside, en general, el discurso de *Noticias en Tierra de Nadie* marca también una distinción respecto de las prácticas habituales de otros artistas pertenecientes a las mismas generaciones (e incluso adscripciones estéticas) que Jerez e Iges. Por ejemplo, los trabajos de Esther Ferrer (San Sebastián,

9 Este emparejamiento del arte contemporáneo español con el humorismo viene recibiendo en los últimos años una cada vez mayor atención historiográfica, a través de ejercicios que intentan reivindicar, por ejemplo, a “la otra generación del 27” (concepto ideado por José López Rubio en su discurso de ingreso a la Real Academia Española, leído en 1983 –las personas que según él compusieron el grupo fueron Edgar Neville, Tono (Antonio de Lara), Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura y él mismo– (Peiró y Rosón 2017: 28). Ese mismo volumen recoge un texto de Pedro G. Romero titulado “Las risas tontas” (2017) que comienza con un epígrafe de las *Vermischte Bemerkungen* wittgensteinianas: “El humor no es un estado de ánimo, sino una visión del mundo: Y por ello cuando se dice que en la Alemania nazi se aniquiló el humorismo, esto no quiere decir que no se haya estado de buen humor sino algo mucho más profundo e importante” (41). Más adelante el texto recuerda que “Clément Rosset ha señalado en numerosas ocasiones cómo en las culturas populares de la península ibérica, en la jota, en el fado, en el flamenco, la risa y el llanto se entrelazan en una misma expresión. En medio del dolor estallan las más fuertes carcajadas. No hay risa que no contenga, a la vez, un sombrío retrato del mundo” (59). También allí se señala que “(e)n su *Antología del humor negro español. Del Lazarillo a Bergamín*, [Cristóbal] Serra ensaya una arqueología de esa manera de reír, ciertamente patética, que hace explotar la lágrima y la carcajada a la vez. Ese ‘llorar de risa’ es una forma de pensamiento, una forma directa y catastrófica (si se quiere) de enfrentarse a la violencia del mundo” (59 y 60).

1937) suelen incluir componentes cómicos¹⁰, algo también característico de la actividad creativa de Isidoro Valcárcel Medina¹¹ (Murcia, 1937), así como del colectivo Zaj (al que, de hecho, Ferrer estuvo vinculada). Eduardo Polonio (Madrid, 1941), por su parte, es otro perfecto exponente del uso de la broma como ingrediente fundamental en su poética (Polonio 2006), cosa que también se puede predicar, entre los más estrictos coetáneos de Iges, de músicos experimentales como Fernando Palacios (Castejón de Navarra, 1952), bien en su trayectoria individual, bien como integrante de agrupaciones con nombres tan reveladores como el Rudy Armstrong Quartet, la Academia de Educación Sentimental Agúndez-Palacios o Plásticos Palacios. Otro conjunto, el Flatus Vocis Trío, formado por Fátima Miranda (Salamanca, 1952), Llorenç Barber (Aielo de Malferit, 1948) y Bartolomé Ferrando (Valencia, 1951) incorporó asimismo una patente dimensión humorística en sus “músicas habladas”.

La cercanía con el humor de todos esos artistas (tan vinculados, en otros sentidos, con Concha Jerez y José Iges) podría considerarse inversamente proporcional, al menos en cierto sentido, a la conexión de sus trabajos con lo que se ha venido denominando “arte político”, una práctica –por lo demás– muy poco habitual en el ámbito de las músicas experimentales españolas, según expresaba Javier Maderuelo (1981: 30) en unos párrafos publicados hace ya cuatro décadas:

El ideario marxista no ha hecho ninguna mella en el pensamiento y la expresión musical en España, y el supuesto compromiso de algunos autores españoles no sobrepasa la anécdota del título, sin que este compromiso afecte a la estructura de la música [aquí Maderuelo incluye una nota al pie: “Tal vez se puede hacer, una vez más, la excepción de Juan Hidalgo, donde la influencia del anarquismo se deja sentir en sus palabras, sus ideas, sus sonidos y sus actos”]. También es cierto que otras corrientes de pensamiento que coadyuvaron a cambiar el sentido del arte en otros países, como pueden ser el estructuralismo o el psicoanálisis, tampoco tuvieron aquí frutos legítimos.

Sin embargo, resultaría erróneo –además de injusto– afirmar que no existe carga política alguna en la obra de los artistas anteriormente mencionados¹². Aunque la forma e intensidad del compromiso con una voluntad de transformación de la sociedad varíe en cada caso, se podría identificar, incluso, una apuesta claramente política en el propio desempeño continuado de unas formas artísticas que, por su carácter experimental, friccionan con los discursos y valores más sólidamente establecidos (y, en muchas ocasiones, con las instituciones y las personas que los encarnan). Ahora bien, también puede sostenerse que ninguno de los artistas antes citados ha practicado

10 “Ella misma se refiere a veces a lo burlesco, a veces a lo ridículo asumido, a veces a lo absurdo. Los tres términos no son sinónimos, tampoco lo son lo cómico y el humor. Sin embargo queda claro que Esther Ferrer hace reír, parece que a pesar suyo. ¿Quizás se debe hablar de fuerza cómica «natural» cultivada por debajo de la máscara del rigor?” (Brignone y Labelle-Rojoux 2017: 195).

11 En el transcurso de una conversación entre Valcárcel Medina y Eugenio Castro (2018: 91-92), éste comenta: “Me he referido a una frase de Jacques Vaché para subrayar un sentido teatral que se me desprende de algunas de tus acciones. De este emana, o así yo lo percibo, un cierto sentido del humor que identifico con el humor objetivo: subrayar el absurdo de algunos de nuestros comportamientos, que tan unidos van en ocasiones a la aceptación más o menos consciente de nuestra alienación”. Dentro de su respuesta a estas palabras, el artista murciano sentencia: “Creemos que los disparates que hacemos son lo adecuado, justo y saludable” (ibíd.).

12 Walter Benjamin (2021: 13) ya defendió, en su texto “Rückblick auf Chaplin” (publicado originalmente en *Die Literarische Welt*, 8-2-1929, año 5, n.º 6, p. 2), el valor político del humor: “Chaplin se ha dirigido en sus películas al afecto a la vez más internacional y revolucionario de las masas: la risa”.

lo que podría describirse como una “política de nombres propios”¹³, en contraste con lo que se ha observado en algunas *Noticias en Tierra de Nadie* (por ejemplo, la que se refería explícitamente a Slobodan Milošević, las que aluden a los gobiernos de países como Israel, Irak, China o los Estados Unidos, o a “[u]na relevante firma de calzado deportivo y prendas juveniles [que] incorporará como producto estrella de la próxima temporada el tatuaje de su logo”, en otro de los boletines).

No se trata aquí –o no solamente– de promulgar apelaciones abstractas y genéricas a favor de la justicia o la libertad, sino de señalar muy específicamente a los responsables de esas situaciones concretas que los artistas denuncian. Aunque la mayor parte de las noticias presentan una escala mundial –lo cual, en cierta medida, relativiza el carácter directo de esas acusaciones–, otras centran su acusación en instituciones patrias, recordando al oyente cómo la ciudadanía se ha acostumbrado a ciertos desmanes que, en el fondo, no ocultan sino formas más o menos larvadas de corrupción. El siguiente extracto retoma, además, el tono absurdo y la crítica al cientifismo que ya se han detectado en otros pasajes de la obra:

Por si no fuese bastante con los 100.000 millones de pesetas con que se incrementará la construcción de la línea del AVE entre Madrid y Barcelona, el Ministerio de Fomento acaba de anunciar que cabe prever un coste adicional de unos 2.000 millones más a cuenta de lo que los técnicos han denominado “factor infinito”. Como todo matemático sabe, dos rectas paralelas acaban encontrándose en el infinito. Eso ha llevado a cuestionar la seguridad del trazado de las nuevas líneas del AVE, argumentando que aumentan considerablemente la longitud del tendido férreo actual. Por tal motivo, los técnicos han previsto la instalación de potentes “disuadores electromagnéticos” que corrijan cada 300 kilómetros la tendencia convergente de las vías. El nuevo AVE Madrid-Valladolid sufrirá también por esta causa un aumento presupuestario similar, según aseguran fuentes de Fomento.

Se podría, desde luego, discutir el alcance real –o siquiera realista– de las denuncias

-
- 13 No se ha mencionado antes el caso de Los Torreznos, dúo artístico formado por Jaime Vallaure (Asturias, 1965) y Rafael Lamata (Valencia, 1959), que desde luego encuentra en la risa una de sus principales herramientas poéticas, y cuya praxis artística a menudo se ha aproximado a una “política de nombres propios” en el sentido más literal de esta expresión, sobre todo si se toman en consideración obras como *Una mesa*, de 2008, en la que se enuncian los nombres de las cien marcas que tienen mayor valor en el mercado, o *La cultura*, de 2007, en la que se recitan los nombres de numerosas figuras relevantes en el ámbito al que se refiere el título de la pieza. Por su parte, *De Perejil a Diwaniya*, de 2003, repasaba algunos de los principales éxitos militares de “la era Aznar”. Es igualmente clara la componente política de una obra como *Mis maletas, ¿dónde están mis maletas?*, del mismo año, en la que se reiteran frases construidas mediante la fórmula “Cuando mi presidente dice que [...] en realidad, lo que quiere decir mi presidente es [...]”. Esta línea de trabajo podría remontarse hasta *La noche electoral*, de 2001, donde Los Torreznos pronuncian los nombres de figuras destacadas en la historia del siglo XX, o incluso hasta 1996, con la acción-instalación titulada, muy significativamente, *8 pasos para la destrucción del sistema capitalista*. El filósofo Miguel Copón (2014: 40) ha analizado el específico tratamiento del humor, la risa y el sinsentido en el trabajo de Los Torreznos: “Un texto repetido hasta la saciedad se transforma en sonido, alejándose de sus direcciones semánticas. Un texto transformado en música se oye antes como un zumbido que como una estructura de significados. [...] Las piezas procesales de Los Torreznos categorizan todos estos pasos hasta llegar a la risa; la respuesta del público –al modo de John Cage– está incluida en la pieza, en cuanto que el contagio se produce por todas las proximidades que puedan encontrarse alrededor del espacio del sentido”. Más adelante (2014: 41) Copón precisa su argumento, aportando un matiz que aquí resulta útil por su contraste respecto a lo que plantean las *Noticias en Tierra de Nadie*: “La risa no es ironía, en tanto que la ironía es una fórmula retórica basada en un contraste previsto que consiste en decir lo contrario, una interrogación que finge ignorancia y que despierta la risa o la reflexión ácida. En la risa no hay explicación, mientras que la ironía transmite un mensaje. [...] Todas esas formas son antecedentes de lo que encontramos en el discurso de Los Torreznos, que no se basa en la risa, sino en el contagio; no en el humor, sino el deshacerse del sentido”.

pronunciadas a través de una obra artística como *Noticias en Tierra de Nadie*, y valorar en ese sentido si puede atribuírsele a esta propuesta una efectividad política mayor que a cualquiera de los trabajos realizados por creadores como los antes mencionados. Parece, no obstante, más fértil y relevante concentrar ahora este análisis, precisamente, en el carácter utópico de esta pieza. Es decir, en su separación o distancia respecto de una “realidad” que por lo general no es objeto de cuestionamiento, y en cuya construcción los medios de comunicación de masas desempeñan un papel fundamental.

La utopía

En un texto de Jean-François Chevrier incluido en el catálogo de la exposición *Arte y utopía. La acción restringida* (que en 2004 comisarió para el MACBA este profesor de Historia del arte contemporáneo en la École Nationale Supérieure de Beaux-Arts de París) se examinan las relaciones entre los dos elementos que dan título a la citada muestra tomando como referencia la figura de Mallarmé –autor, a su vez, de la expresión que le sirve como subtítulo– (Chevrier 2005: 428):

A finales del siglo XIX, tras la muerte de Victor Hugo, el poeta ya no puede pretender actuar directamente en la escena política, ni siquiera erigirse en conciencia moral. Puede nombrar el mundo, dar del mundo una equivalencia verbal, pero no cambiarlo. Su actividad, no obstante, no es puramente contemplativa. Realiza una acción en un campo “restringido” pero ilimitado, que no le pertenece pero que él puede recalificar e incluso redefinir. Este campo es el de la lengua y los lenguajes, es la escena de la escritura y el espacio del libro como “instrumento espiritual”.

El uso del lenguaje en *Noticias en Tierra de Nadie* se ajusta perfectamente a estas premisas, al igual que la concepción mallarmeana del libro podría fácilmente equipararse a la concepción del espacio radiofónico desplegada por Jerez/Iges en esta y otras obras similares. El final del ensayo citado refuerza esta última asociación, y anima a recordar los argumentos ya presentados más arriba acerca del carácter subversivo de la pieza respecto de ciertas convenciones propias de los noticiarios radiofónicos: “El libro, al que Mallarmé llama ‘expansión total de la letra’, sigue siendo el contramodelo de los medios de comunicación de masas, pero ha perdido por contaminación su dimensión sagrada” (Chevrier 2005: 430).

El trabajo de interferencia aquí analizado ocupa –también se podría escribir “okupa”– ese extraño espacio público que configura el éter radiofónico (en la ambigüedad de esta expresión: se trata de un espacio que, por una parte, configura lo radiofónico –en tanto que el espacio público da cabida y, en esa medida, también da forma al espacio radiofónico– pero que, al mismo tiempo, es configurado por lo radiofónico –tanto las ondas electromagnéticas como lo que éstas transmiten determinan la topología, física y psíquica, de ese espacio público–). Por eso resultan aquí de aplicación las palabras que Fernando Castro (2020: 62) dedica a las instalaciones artísticas de Concha Jerez, aunque éstas se desarrollen en un espacio material y las *Noticias en Tierra de Nadie* lo hagan a través de la intangibilidad radiofónica:

[...] (S)us intervenciones lo que hacen es *enredarse al propio espacio* consiguiendo, ciertamente, clarificar lo que sucede en el lugar; sin duda, sus instalaciones son dispositivos crítico-políticos que, partiendo de la cotidianidad, nos impulsan a pensar más allá de los tópicos, recuperando incluso el sentido de la utopía justamente cuando

se ha impuesto una anómala-y-familiar (valdría decir siniestra) concepción de la creatividad, en la que el artista-posbeuysiano se convierte en ejemplo del *emprendizaje* que requiere la así llamada gobernanza.

Cabría ahora entender la expresión “pensar más allá de los tópicos” en un sentido etimológico, que la transformase en un “pensar más allá de los lugares”. La idea de utopía refiere precisamente a esos no-lugares que, lejos del ya gastado uso de esta expresión propuesto por Marc Augé (1992), apelan más bien a aquello que, bajo determinadas circunstancias, podría ser (pero no es). Por expresarlo de otra forma –que mantiene este uso casi algebraico del paréntesis–, la utopía puede considerarse como un espacio de (im)posibilidad. Un espacio que, vale ahora añadir, es también un tiempo (en el contexto electromagnético del espacio radiofónico, donde todo se desplaza a la velocidad de la luz, esta unidad del espaciotiempo se hace aún más evidente). De ello puede deducirse que el no-lugar de la utopía es igualmente un no-momento¹⁴.

Retornando al texto recién citado, podría confirmarse que también las *Noticias en Tierra de Nadie* “clarifican lo que sucede en el lugar”, si bien ahora debería matizarse que, más exactamente, “clarifican lo que (no) sucede” o, más precisamente aún, “clarifican lo que sucede en el (no) lugar (y en el no-momento)” representado(s) en el espacio radiofónico. Todo ello lo hacen de un modo parecido a como en su día lo consiguió *La guerra de los mundos*, esa “travesura de Halloween” –la expresión pertenece al propio Orson Welles– que se emitió el 30 de octubre anterior al estallido de la Segunda Guerra Mundial (Koch 2002: 11)¹⁵: en este caso algunas de las más terribles (im)posibilidades desplegadas en la obra sí llegaron a materializarse unos meses después, de manera aún más aterradora de lo que ninguna imaginación había llegado a concebir, y recordando que el enemigo invasor más cruel no tiene que venir de fuera (pero no porque ya esté entre nosotros, sino porque somos nosotros).

El trabajo de Jerez/Iges, en cambio, no intenta (o, en cualquier caso, no se limita a) atemorizar a sus oyentes. De la misma manera que rechaza apelar únicamente al humor de su audiencia –como ya se ha mostrado–, también rehúye la estrategia de sembrar el pánico característica en el trabajo de Welles. Se podría afirmar que en la obra analizada se ha optado por una estrategia más infrecuente y menos grata para el radioescucha (por paradójico que esto último pueda resultar): ofrecerle una serie de escenarios utópicos.

El concepto de utopía, más allá de las anteriores reflexiones, a menudo se interpreta como una suerte de ensoñación, o como el destino de una alienante operación de escapismo que en realidad separa a su idealista proponente de la cruda realidad y permite a su destinatario refugiarse en la fantasía de un mundo paradisíaco. Esta ajenidad del utopista respecto del “mundo real” se enlazaría, desde una perspectiva política, con posiciones conservadoras. En contraste con lo anterior –pero aún dentro

14 Esto ayuda a entender el uso de la expresión “En la tierra de nadie de la madrugada”, al comienzo de la primera “noticia” evocada en este estudio.

15 La siguiente anécdota de Howard Koch evoca tanto el sentido premonitorio de la obra en la que había participado como esa confusión entre realidad y ficción de la que él también fue víctima: “A la mañana siguiente [a la emisión de *La guerra de los mundos*] –bendito lunes, día en que pude sacar tiempo para ir a cortarme el pelo–, caminaba por la calle 62 en dirección a la barbería. Se respiraba agitación entre los transeúntes. Escuché trozos de conversaciones ominosas, con palabras como ‘invasión’ y ‘pánico’ y llegué a la conclusión de que Hitler había invadido algún nuevo territorio y de que la guerra que todos temíamos había finalmente estallado” (Koch 2002: 14).

de esta misma visión del fenómeno—, los escenarios distópicos, al ofrecer a su receptor un universo en el que las cosas “van mal”, podrían vincularse con ideologías de carácter progresista, que en su retrato de la realidad no evaden los problemas políticos, sociales, ecológicos, etc.

Pero cabe también una interpretación completamente opuesta a la que se acaba de presentar, cuando se considera —por ejemplo— que estas distopías pueden crear en su receptor la sensación de que el mundo que habita en realidad “no está tan mal”, ya que sus circunstancias vitales podrían ser mucho peores. La experiencia ficcional de esos escenarios distópicos constituiría, desde este punto de vista, una clara llamada hacia el conservadurismo más radical. E, inversamente, la tarea de construir escenarios utópicos —trabajando, evidentemente, desde la imaginación, ese terreno que parece cada vez menos reivindicado para y por el arte— podría reconocerse no ya sólo como progresista, sino como verdaderamente revolucionaria.

Tiene sentido recordar, en este punto, una ya popular pregunta que han formulado, en diferentes contextos, Fredric Jameson y Slavoj Žižek: “¿Es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo?” (Žižek 2008: 7). La frase entronca, por otra parte, con la noción de “realismo capitalista”, propuesta por Mark Fisher y referida a “la idea muy difundida de que el capitalismo no sólo es el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso imaginarle una alternativa” (Fisher, 2016: 22). Las reflexiones que propone a sus oyentes *Noticias en Tierra de Nadie* invitan a valorar por qué resultan del todo inverosímiles noticias como, por ejemplo, estas tres que a continuación se presentan en secuencia (aunque han sido rescatadas de momentos diferentes de la obra):

Las guerras venideras tendrán como objetivo asegurar los recursos hídricos. Altos mandos de la OTAN prevén la creación de unidades de intervención rápida denominadas Brigadas de Aguas Limpias para asegurar la distribución del preciado elemento en caso de emergencias.

Ha sido recibida con satisfacción entre los grupos de defensa de la Naturaleza la decisión del Gobierno de Brasil de declarar área protegida una amplia zona de la Amazonia. En los últimos años, y a raíz de las más recientes violaciones de los acuerdos internacionales en vigor llevadas a cabo por países ricos y por multinacionales, cobra fuerza el argumento de que el modo más eficaz de preservar el ecosistema es crear extensas “tierras de nadie” en las que no esté permitida la presencia humana.

Los más destacados estudiosos del cambio climático se han reunido para elevar una propuesta al más alto nivel que desbloquee la aplicación de los acuerdos firmados sobre la reducción de emisión de CO₂ a la atmósfera. Entre sus sugerencias se encuentran el apoyo a las energías alternativas y la supresión de todo tipo de conflictos bélicos y maniobras militares durante los próximos diez años.

Fragmento final

Aunque los utópicos escenarios descritos en estos y otros extractos de *Noticias en Tierra de Nadie* representan, al menos *prima facie*, aspiraciones que buena parte de la humanidad estaría más que dispuesta a compartir, en el potencial o actual oyente que termina de escuchar este trabajo se mantiene la legítima duda acerca no ya de la factibilidad de estos propósitos, sino incluso de su deseabilidad. En cuanto a lo primero, desde luego un buen argumento es el flagrante hecho empírico consistente en el total fracaso de la realización material —al menos hasta ahora— de planes como los radiados en la obra

de Jerez/Iges. Respecto de lo segundo, la tesis que recuerda el desastroso devenir de algunos proyectos utópicos efectivamente desarrollados durante el pasado siglo XX se yergue como una nerviosa prevención frente a la desbordante efusividad propia de este tipo de aspiraciones.

Estos temores pueden aplacarse al tener en cuenta otro rasgo de *Noticias en Tierra de Nadie* que servirá para concluir, siquiera provisionalmente, este análisis de la pieza. Si realmente pueden considerarse utópicas las afirmaciones que conforman esta obra, en cualquier caso éstas difieren de los delirios evocados al final del párrafo anterior en, al menos, una característica: no se proyectan sobre una totalidad. Es decir, las noticias imaginadas por Jerez/Iges no aspiran a transformar, ni mucho menos a regir, el conjunto de la vida de los conciudadanos, la esfera total de su comportamiento. De hecho, ni siquiera ansían trastocar los principios fundamentales de las diferentes instituciones a las que aluden (de la misma manera que las leves erosiones electrónicas efectuadas sobre los himnos nacionales que suceden a las noticias tampoco alteran su identidad, ni siquiera impiden su reconocimiento).

La paradoja final del pensamiento utópico condensado en este trabajo radiofónico radica en que, pese a la enorme trascendencia de las ideas que expone –y, sobre todo, de las profundas transformaciones que la realización de esas ideas sin duda acarrearía–, en realidad las aparentemente quijotescas propuestas reunidas por Concha Jerez y José Iges en su obra no consisten sino en pequeños cambios (dentro, eso sí, de la gran escala geográfica, institucional y, especialmente, psicológica a la que se refieren la mayor parte de las noticias). No se habla en ellas de disolver ningún ejército, sino de dar una escueta orden de retirada; no se trata de crear nuevos tribunales internacionales, sino de que los ya existentes inicien ciertos trámites; se plantea, simplemente, que los sobrecostes de ciertas obras públicas no resulten tan desmesurados; que instituciones como la OTAN cumplan realmente con los fines para los que fueron concebidas; que los gobiernos asuman su responsabilidad en materia ecológica; que se cumplan los acuerdos internacionales relacionados con estas cuestiones...

La operación conceptual de microintervención que se acaba de describir encuentra su correlato formal en la propia estructura de *Noticias en Tierra de Nadie*. Los “mini-espacios de interferencia” mencionados en el inicio de la descripción de la obra por parte de sus autores cobran ahora el sentido no sólo de lo pequeño, sino también de lo fragmentario, aquello que goza de una mayor capacidad de infiltración al colarse entre las rendijas de un sistema presuntamente total y completo (como pretende ser el ecosistema informacional continuamente tejido por los noticiarios convencionales –“así son las cosas y así se las hemos contado”–). Concha Jerez apuntaba en esta dirección al recordar, en una entrevista con Gloria Picazo, una obra que, como tantas otras de su catálogo –incluyendo las realizadas junto a José Iges¹⁶ incorpora ya desde su título la referencia a lo utópico, así como a la interferencia:

En *Caminando a través de interferencias más allá de las utopías rotas* hice un planteamiento ideológico y de posicionamiento. Como estamos ante una realidad fragmentaria, en un mundo en el que las grandes ideas se nos deshacen en las manos, mis proyectos cada vez más están realizados a partir de fragmentos, concentrados a veces en pequeños

16 *Utopías Rotas* (1993-2008), *Walking through Interferences beyond Broken Utopias* (1994), *Bazar de utopías rotas* (1994-2007), *Residuos de utopías rotas* (1994-1999), *Entre utopía y realidad* (2001), *À la recherche des utopies perdues / En busca del tiempo de utopías* (2016)...

objetos intervenidos o en elementos inmateriales, como el sonido o el vídeo, que no son tan solo espacios añadidos sino también contenidos añadidos. (Jerez 2001:33, citado en Castro 2020:69)

El fragmento, entendido también como estrategia político-lingüística (en el sentido mallarmeano anteriormente descrito), dota de una (no) estructura a una pieza, *Noticias en Tierra de Nadie*, cuya virtualidad política resulta más fácilmente identificable con una concisa y puntual táctica que con una estrategia rígidamente planificada. Se trata de una sutil pieza de guerrilla que –haciendo uso de una peculiar concepción del humor¹⁷– subvierte el propio concepto de contrainformación. Que invade, penetra e infecta no ya los consabidos esquemas propios de los noticiarios convencionales (totalmente instalados en la conciencia de cualquier oyente), sino también –por sinécdoque– los que sustentan una “realidad” que trabajos como éste permiten continuar entrecomillando –siquiera para resaltar su carácter puramente mediático–. Así se genera un pensamiento que, como ha señalado Carmen Pardo, desafía diferentes órdenes preestablecidos, al tiempo que impone severas dificultades a cualquier análisis, incluido éste que ahora, más que terminar, se suspende a la espera de cualquier posible interferencia futura...:

El lenguaje del todo y el lenguaje del fragmento son distintos, aunque puedan establecer sus nexos. El lenguaje del fragmento no tiene por qué asumir la unidad ni tampoco la contradicción. Este lenguaje nos emplaza ante un pensamiento, filosófico y musical, que no se ancla en la dualidad y que es susceptible de romper con la teleología discursiva. La aceptación de este lenguaje de la “pluralidad y separación” que actúa en la palabra y en la música no es fácil de asumir, pues implica la puesta en cuestión tanto de los principios puestos en obra para la consecución del conocimiento como de los supuestos del discurrir musical. (Pardo 2019: 64)

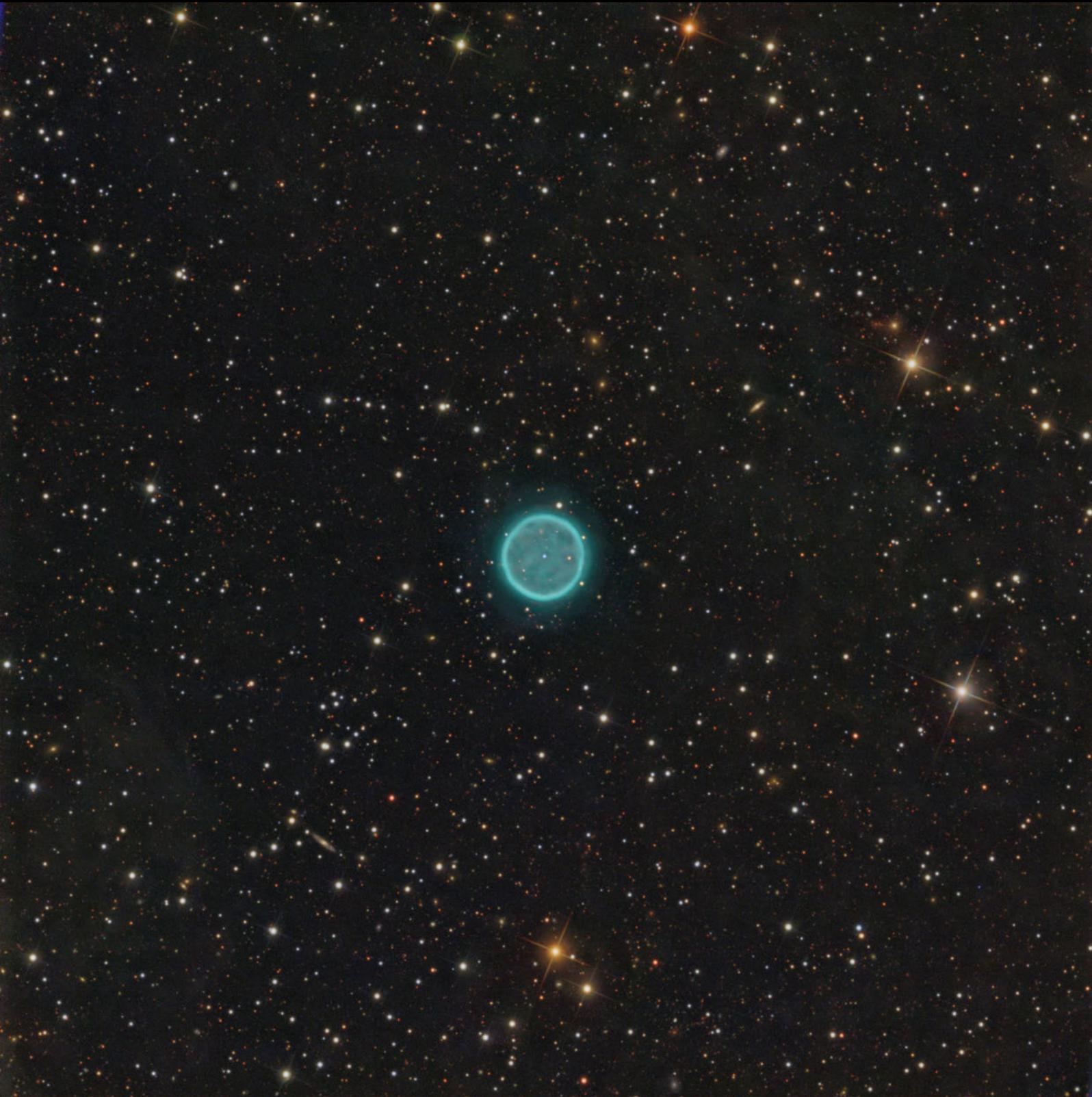
Bibliografía citada

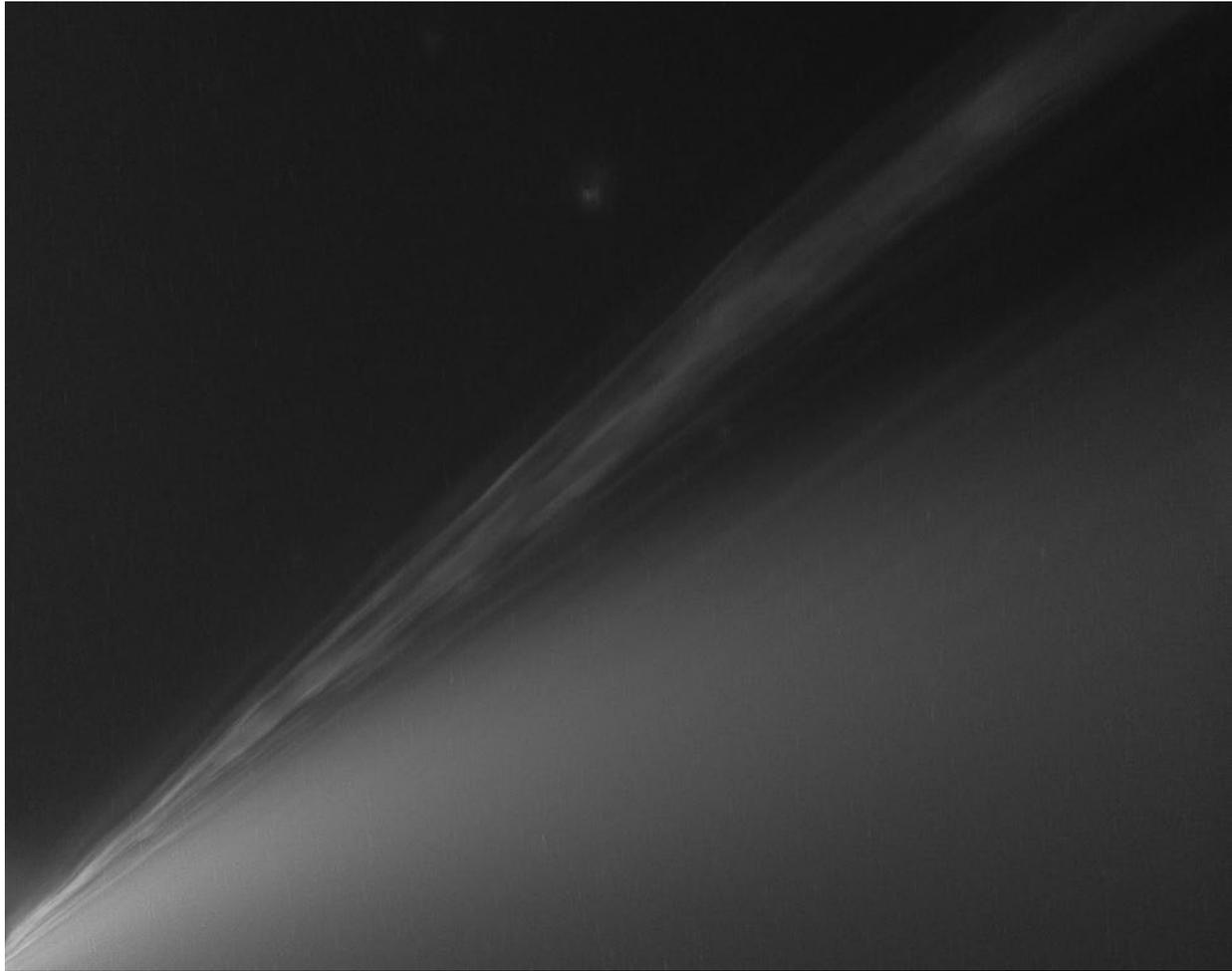
- Álvarez-Fernández, M. 2020. *Luis de Pablo: Inventario*. Madrid: Casus Belli.
- Álvarez-Fernández, M. 2021. *La radio ante el micrófono: voz, erotismo y sociedad de masas*. Bilbao: consonni.
- Augé, M. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Seuil.
- Aranzueque, G. 1995. “Realidad y mundo en el *Tractatus* de Wittgenstein. Notas para una ontología integral”. *Revista De Filosofía*, 3ª época, volumen VIII, nº 14, pp. 45-56.
- Benjamin, W. 2021. “Una mirada retrospectiva” (traducción de Vicente Jarque). *Caimán. Cuadernos de cine*, nº 104 (155), mayo, pp. 12 y 13.
- Brignone, P. y Labelle-Rojoux, A. 2017. “Esther Ferrer, cuerpo manifiesto: sesgo de hiperpresencia”, pp. 185-196, en *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta* (catálogo de la exposición). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Castro, E. 2018. *Isidoro Valcárcel Medina. Conversaciones*. Logroño: Pepitas de calabaza.

17 Aun en el final de este estudio cabe recordar que palabra “farsa”, aunque actualmente se identifica con la idea de falsedad, originalmente procede del francés “*farce*” (“relleno”), que hacía referencia a las breves comedias que los cómicos interpretaban entre acto y acto durante las representaciones teatrales en la corte de Luis XVI. Las *Noticias en Tierra de Nadie* podrían, desde luego, considerarse un relleno (además, claro, de una farsa) dentro de la parrilla radiofónica. Pero la obra también anima a considerar que los propios noticiarios convencionales sean un mero relleno (si es que no una verdadera farsa) dentro del entramado mediático.

- Castro, F. 2020. “La memoria heterotópica (Instalaciones críticas, atmósferas inquietantes y espacio testimonial. Reconsideraciones sobre los procesos artísticos de Concha Jerez)”, pp. 61-74, en *Que nos roban la memoria* (catálogo de la exposición). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Connor, J. A. 1997. “Radio Free Joyce. Wake Language and the Experience of Radio”, en *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies* (Adalaide Morris, ed.). Chapel Hill: University of North Carolina.
- Copón, M. 2014. “Estupefactos”, pp. 39-43, en *Los Torreznos. Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos* (catálogo de la exposición). Madrid: CA2M.
- Fisher, M. 2016. *Realismo Capitalista. ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires: Caja Negra.
- G. Romero, P. 2017. “Las risas tontas”, pp. 40-72, en *Poesía, cine y humor. Relatos de excepción en los años de autarquía*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Hutcheon, Linda. 1984. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Champaign y Urbana: University of Illinois Press.
- Iges, J. 2004. “Arte radiofónico. Algunas líneas básicas de reflexión y de actuación”. *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, nº 60: cuaderno central, pp. 1-7.
- Jerez, C. 2001. *Del lugar al no-lugar*, San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea.
- Jerez, C. e Iges, J. 2002. *Terre di nessunno* (catálogo de la exposición comisariada por Alicia Murría). Madrid: Fundación Telefónica.
- Kaiero, A. 2008. “Las ‘Tierras de nadie’ de José Iges: el paisaje sonoro conformado por las tecnologías de telecomunicación”, en *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social* (Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano, eds.). Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero, s/p (recurso digital).
- Koch, H. 2002. *La emisión del pánico*. Cuenca: Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Maderuelo, J. 1981. *Una música para los 80*. Madrid: Garsi, D.L.
- Pardo, C. 2005. “La risa del músico”. *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, nº 2-3, pp. 178-193.
- Pardo, C. 2019. “Música y pensamiento en un tiempo cero”, pp. 59-78, en *Música y pensamiento. Apuntes de un encuentro*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Peiró, R. y Rosón, M. 2017. “Una historia encriptada. Aproximaciones a las prácticas artísticas de la posguerra española”, pp. 13-39, en *Poesía, cine y humor. Relatos de excepción en los años de autarquía*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Polonio, E. 2006. “Sobre el análisis de música electroacústica (Menú del día: análisis)”. *Quodlibet: revista de especialización musical*, nº 34, pp. 36-44.
- Žižek, S. 2008. “El espectro de la ideología”, pp. 7-42, en *Ideología. Un mapa de la cuestión* (Slavoj Žižek, comp.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.







“El aullido es el más negro de los gritos del paisaje”.
Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*.

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

