

**Componiendo en nuevos espacios sinestésicos e interdisciplinarios.
Libro de las estancias como proyecto musical,
arquitectónico, visual e instalativo¹**

José M. Sánchez-Verdú

Compositor. Robert-Schumann-Hochschule Dusseldorf
Conservatorio Superior de Música de Aragón (Zaragoza)

Resumen. *Libro de las estancias* es una obra escrita por encargo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada y del Instituto Valenciano de la Música². La obra traza un peregrinaje a través de siete estancias, siete espacios-tiempo que surcan un itinerario a través de imágenes poético-sonoras que van desde el desierto hasta la escritura (recordando a Edmon Jabès), y desde estancias marcadas por ideas como la memoria o el laberinto, a estancias empapadas por materiales simbólicos vinculados al contenido de la obra, como son el plomo, la piedra y el alabastro. La obra es una reflexión poética en torno al sonido, al espacio, a la luz y a la voz. Es un gran palimpsesto que se constituye como una reflexión sobre una parte de la historia de España que va más allá del mero hecho sociológico o político de esa parte de la historia, que viene determinada por la expulsión de los moriscos a partir del decreto de 1609. La controversia político-religiosa y algunas vertientes, que este episodio fundamental de la época moderna ofreció a lo largo de un periodo de encuentros y desencuentros, es el contexto del que se nutre en parte esta obra. Pero la propuesta escénico-musical y su propia dramaturgia van más allá de este contexto.

Palabras clave. *Libro de las estancias*, auraphon, moriscos, Sánchez-Verdú, arquitectura, sinestesia, dramaturgia de luces.

Abstract. *Libro de las estancias* is a piece written in response to a joint commission from the Granada International Music and Dance Festival and the Valencia Institute of Music. The work embodies a pilgrimage through seven abodes, seven time-spaces that stake out an itinerary through poetic-sonorous images ranging from the desert to writing (in remembrance of Edmon Jabès), and from rooms fraught by concepts such as time or the labyrinth to others laden with symbolic materials linked to the work's

¹ Este artículo ha sido publicado originalmente en inglés. Aquí se presenta su traducción al castellano. Véase «Composing in New Synaesthetic and Interdisciplinary Spaces: *Libro de las estancias* (Book of Abodes) as a Musical, Architectural and Visual Installation Proposal», en PÉREZ, Héctor J. (ed.): *Opera and Video. Technology and Spectatorship*, Edición Peter Lang, Berna, 2012, pp. 149-173.

² La obra fue estrenada el 9 de julio en el atrio del edificio de Caja Granada dentro de la programación del citado festival. Intérpretes fueron los solistas Carlos Mena (contratenor), Marcel Pérès (voz árabe) e Isabel Puente (piano), junto al Coro de la Generalitat de Valencia, la Orquesta Ciudad de Granada y el Experimentalstudio für akustische Kunst de Friburgo (Joachim Haas, Gregorio García Karman y Sven Kestel), todos bajo la dirección de José M. Sánchez-Verdú (director I) y Joan Cerveró (director II). La obra está editada por Breitkopf & Härtel (Wiesbaden).

content, such as lead, stone and alabaster. The work is a poetic reflection on sound, space, light and the voice. It is a great palimpsest composed as a meditation on a part of Spain's history that goes beyond the merely sociological or political reality of the period ushered in by the expulsion of the Moriscos (Moorish converts) after the 1609 decree. This religious and political controversy, with its multifaceted development over a long period of rapprochements and misunderstandings, is the context that partly nourishes this work. However, the scenic and musical proposal and its own dramaturgy go beyond this context.

Keywords. *Libro de las estancias*, auraphon, moriscos, Sánchez-Verdú, architecture, synaesthesia, dramaturgy of the lights.

Dos miradas - dos ficciones

Libro de las estancias pretende reflexionar sobre dos miradas, dos visiones distintas que del hombre, del arte y por tanto del mundo se han dado y se dan en la realidad. España, con al-Ándalus, ha sido un destacado cruce y encuentro entre ambas formas de ver y vivir el mundo. Hablo de una «mirada árabe» y de una «mirada occidental». La primera mirada, la árabe, parece nacer del desierto, se alimenta de modos particulares de organizar el espacio, la luz, el sonido y la vida misma, enriquecida y matizada por la religión islámica. La mirada occidental, partiendo también del legado greco-latino, se empapa a través del Cristianismo de esencias consustanciales a otra forma de observar el mundo y de habitarlo. Son dos religiones del Libro, y ambas ofrecen diferentes soluciones en cuanto a la convivencia de tradiciones escriturales y una tradiciones orales; ambas constituyen dos formas distintas de articular la visión arquitectónica, de trazar la línea del horizonte, de ornamentar el espacio o de hacer un uso especial de la imagen (antagónica por la prohibición de recrear lo figurativo en el Islam). Ofrecen además dos formas diferentes de enfrentamiento ante la materia, la textura, la geometría, etc., en el proceso creativo y ante los conceptos de espacio y tiempo. La repercusión de las dos miradas es perceptible no sólo en la literatura o en la poesía con sus temáticas y puntos de vista (opuestos en muchos casos), sino también en cuanto al arte de la caligrafía, la pintura, las artes decorativas y la arquitectura. El arquitecto musulmán en numerosos casos suele avanzar concatenando y superponiendo espacios; el arquitecto cristiano traza el plano, determina la planta a priori y expande el espacio adaptándolo a la planta. El musulmán además rellena todo el espacio libre, lo satura a través de textos y ornamentaciones geometrizadas, a veces unidas ambas en el arte de la caligrafía islámica, con sus implicaciones semánticas, ornamentales y teológicas. El choque conceptual y artístico entre el palacio de Carlos V y los palacios nazaríes adyacentes en el espacio de la Alhambra en el que fue incrustado el primero son paradigmáticos, como muy bien ha estudiado Gómez de Liaño en *Los juegos del Sacromonte*³.

³ GÓMEZ DE RIAÑO: *Los juegos del Sacromonte*, Editora Nacional (Biblioteca de Visionarios, heterodoxo y marginados), Madrid, 1975 [Hay una nueva edición en facsímil publicada por la Editorial Universidad de Granada en 2005].

Estas dos miradas van a determinar la creación y desarrollo de los materiales musicales, de los textos y de las dramaturgias del espacio y de la luz en *Libro de las estancias*.

Como en la poesía islámica, en *Libro de las estancias* los temas y textos son aludidos pero no directamente expuestos. Las dos miradas están unidas además a dos ficciones que han marcado no sólo el devenir de España sino también el de estos dos mundos distintos. La primera ficción es la invención de los libros plúmbeos del Sacromonte – incluyendo el célebre pergamino de la Torre Turpiana y las reliquias que a finales del XVI comenzaron a surgir en la nueva Granada católica y en su cercano monte Valparaíso (hoy Sacromonte)⁴. Es la ficción de un pasado mítico-religioso en un contexto en el que parecen convivir Islam y Cristianismo, la búsqueda de una tabla de salvación por parte de algunos moriscos ante la amenaza real de la expulsión y la diáspora. San Cirilo, primer obispo de Granada, por ejemplo, es presentado como un autor de lengua árabe. La segunda ficción se refiere a la creación por parte de la España cristiana de un mito basado en la presencia de Santiago en tierras de Galicia. El apóstol Santiago se alza como la figura que da apoyo no sólo a la Reconquista sino a la propia justificación de la unidad religiosa y política de un nuevo sistema político recién nacido, y con los años dominante y excluyente del otro, sea judío o musulmán. Las dos miradas citadas se apoyan, se escudan y se autojustifican en ficciones que dan profundidad y base a una confrontación que no sólo es política o religiosa sino también estética y cultural.

La obra

Libro de las estancias se estructura en siete movimientos o “estancias” (además de dos interludios intercalados) que articulan siete espacios: siete encuentros con símbolos y escrituras de la memoria:

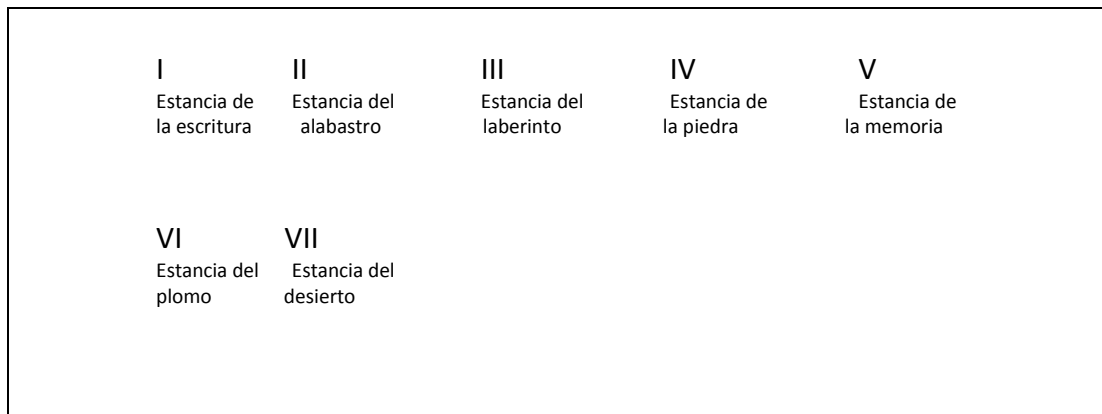
- 1 / VII Estancia del desierto
- 2 / VI Estancia del plomo
- Interludio I
- 3 / V Estancia de la memoria
- 4 / IV Estancia de la piedra
- 5 / III Estancia del laberinto
- Interludio II
- 6 / II Estancia del alabastro
- 7 / I Estancia de la escritura

⁴ Entre los más recientes estudios que están apareciendo sobre este tema véanse *Los plomos del Sacromonte. Invención y tesoro*, (ed: M. Barrios Aguilera y M. García-Arenal), Biblioteca de Estudios Moriscos, Valencia, Granada, Zaragoza, 2006; *¿La historia inventada? Los libros plúmbeos y el legado sacromontano*, (ed: M. Barrios Aguilera y M. García-Arenal), Editorial Universidad de Granada, 2006. [Desde la escritura de este artículo han aparecido nuevas publicaciones que siguen aportando datos y abriendo nuevas perspectivas sobre tema de los moriscos en general y sobre los libros plúmbeos en particular. N del A].

Cada una de las partes propone una dramaturgia sonora, espacial y de color distinta. Los textos ofrecen además una alternancia y diálogo continuo entre las dos miradas señaladas: un juego de espejos a partir de dos grupos vocales e instrumentales y dos solistas contrapuestos (un contratenor y una voz árabe) que interrelacionados a través de un piano se expanden además a través del auraphon y la electrónica en vivo. La voz árabe (Marcel Pérès) se enfrenta a la voz occidental de un contratenor (Carlos Mena); en su disposición espacial las dos miradas/ficciones crean espacios opuestos y simétricos. Quiere esto también decir que la lectura musical del material desde la Estancia I hasta la Estancia VII ofrece una lectura simétrica y a la inversa desde la VII a la I (señaladas en la lectura contraria con números arábigos, del 7 al 1). Son dos lecturas cruzadas inmersas en un juego de espejos y simetrías. La obra se puede “leer” en cualquiera de las dos direcciones; pero al mismo tiempo la lectura de una de ellas presupone una lectura implícita de la contraria. Tal es el juego de espejos y simetrías que *Libro de las estancias* desarrolla. Por eso la obra se articula en siete estancias numeradas con números romanos y arábigos no coincidentes y superpuestos. Se presentan dos articulaciones formales para interpretar la obra: siguiendo el orden de la numeración romana de las siete estancias (de izquierda a derecha), o a la inversa, leyendo / interpretando las siete estancias del final al principio (o de derecha a izquierda si se quiere) siguiendo la numeración arábiga y la dirección de la escritura árabe. Ambas interpretaciones son deseadas, e incluso la percepción y escucha de las dos “lecturas” son parte de la ideación de la obra: las dos miradas son posibles a la vez al ofrecer una estructura abierta, nacida directamente de lo escritural y su linealidad en dos sistemas distintos. De forma buscada la lectura árabe nace con la “Estancia del desierto” ...; la mirada o lectura occidental se origina con la “Estancia de la escritura”...

→ I - II - III - IV - V - VI - VII = 7 - 6 - 5 - 4 - 3 - 2 - 1

→





1 Estancia del desierto	2 Estancia del plomo	3 Estancia de la memoria	4 Estancia de la piedra	5 Estancia del laberinto
6 Estancia del alabastro	7 Estancia de la palabra			

La posibilidad de la elección de la lectura en cada interpretación es algo interesante y querido; concibe la estructura de la obra como algo abierto a dos lecturas distintas. Sin embargo, además, la realización de una lectura conlleva implícitamente la lectura de la contraria: tal es el juego de simetrías y espejos que desarrolla el propio material musical en la estructura en siete Estancias. Cada movimiento contiene una íntima plasmación de la lectura contraria en su propio material musical... Una lectura sincrónica en cruz de ambas lecturas posibles.

Cada una de las Estancias posee sus vinculaciones arquitectónicas, textuales, simbólicas y lumínicas así como su propia materia musical. Todos estos elementos nacen e interactúan a partir de estas asociaciones, y tanto la mirada árabe como la occidental determinan profundamente el desarrollo escénico y musical de la obra.

el uso del castellano y el árabe⁵. Junto a él aparecen otros textos recogidos en algunos de los libros de plomo de la época (“La historia del sello de Salomón”, por ejemplo). La segunda fuente fundamental es el manuscrito del Codex Calixtinus, conservado en la Catedral de Santiago⁶, que recoge un gran número de textos y piezas musicales en torno al apóstol Santiago y al mundo de las peregrinaciones a Santiago de Compostela.

Ejemplo de este uso intertextual de fuentes históricas es la voz árabe en la “Estancia del plomo” (2 / VI), que comienza exponiendo las seis letras que configuran los ángulos de la estrella de Salomón –símbolo de la abadía del Sacromonte–, a la vez que el coro I expone el texto del libro plúmbeo “La historia del sello de Salomón”, conservado ahora de nuevo en la Abadía del Sacromonte (en 2000 fueron devueltos por el Vaticano a la Abadía del Sacromonte, tras varios siglos de estancia en Roma).

⁵ Alonso del Castillo y Miguel de Luna son algunos de los nombres más señalados como autores de esta gran falsificación morisca. Véase M. GARCÍA-ARENAL y F. RODRÍGUEZ MEDIANO: «Miguel de Luna, cristiano arábigo de Granada», en *¿La historia inventada? Los libros plúmbeos y el legado sacromontano*, Editorial Universidad de Granada, 2006, p. 83ss.

⁶ A fecha de hoy (enero de 2012) este importantísimo códice continúa desaparecido tras ser robado en verano de 2011.

Ejemplo 2. *Libro de las estancias*. Página de la partitura
© Breitkopf & Härtel

En la “Estancia de la memoria” (3 / V) la voz del contratenor entona el *Pange lingua*, pieza del cristianismo vencedor que durante un tiempo se cantó el 2 de enero en las fiestas de conmemoración de la toma de Granada, en la adaptación *ad hoc* de Fray Hernando de Talavera. El Coro II, por su parte, se desarrolla a partir de una de las piezas emblemáticas del Códice Calixtino, el *Congaudeant catholici*, hasta ahora quizás la pieza más antigua a tres voces conservada en España. El objetivo textual y dador de significados no siempre percibibles—como las inscripciones de la Alhambra— es un diálogo entre dos textos, dos manuscritos (“Estancia de la escritura”, 7 / I), un diálogo entre dos formas escriturales que representan las dos miradas descritas. Los textos son utilizados en sus formas originales: en árabe (alifato en el libro plúmbeo “La historia del sello de Salomón”, la explicación de la clave para interpretar los textos del pergamino de la Torre Turpiana, etc.) o en castellano del XVI. Utilizo además fragmentos de textos aljamiados (escritos en castellano pero con grafía árabe), interacción entre dos lenguas y dos escrituras que crean una simbiosis fascinante y única.

Aquí ofrezco sólo una parte de los numerosos textos:

Sello de Salomón:

lām - alif – lām - alif - mim - rā'

Inicio de la transcripción del Pergamino de la Torre Turpiana:

*La [h]edad de la luz ia comencad
por el maestro i con la pasion
rrod[e]mida con dolor del cuerp
o i los [p]rofectas pasados
[...]*

Texto del Códice Calixtino (Responsorio):

*Huic Jacobo [...]
tristis est anima mea usque ad mortem
(Mi alma está triste hasta la muerte)*

Pange lingua con el texto adaptado en el Oficio de la Toma de Granada de Fray Hernando de Talavera:

*Pange lingua voce alta triumphi praeconium; laudes Deo semper canta,
conditorium qui, edomita Granata, bellis dedit somnium
(Canta, oh lengua, en voz alta voz
la alabanza del triunfo.
Canta siempre a Dios,
Creador de todas las cosas,
que, tomada Granada,
suscitó un proyecto para los buenos.)*

Texto del *Congaudeant catholici* del Códice Calixtino:

*Congaudeant catholici, laelentur cives celici, die iste
(Alégrense católicos y moradores celestes, este día)*

(etc.)

IV. Un escenario multidisciplinar: sinestesia y pluridimensionalidad

El concepto tradicional de escenario/público queda abolido en esta obra. La partitura lleva implícita una realización espacial y arquitectónica que prescribe la necesidad de que el público pueda moverse libremente por el espacio completo. El público es libre e independiente para ver, para oír, para acercarse a las fuentes sonoras o para mantener una distancia mayor; reacciona con el sonido y con la luz de forma individual, según la propia voluntad individual. La obra está abierta a una búsqueda multiplicidad en las formas de percepción: cada vivencia de ella puede ser, por parte de una misma persona, enormemente distinta.

Las diferentes fuentes sonoras, los juegos reales y virtuales con el sonido, con sus distintas espacializaciones y emisiones, su movimiento y la percepción de la arquitectura y la dramaturgia de los colores son partes integrantes de la obra. Esta dimensión arquitectónica y esa pluridimensionalidad en la percepción del sonido, el

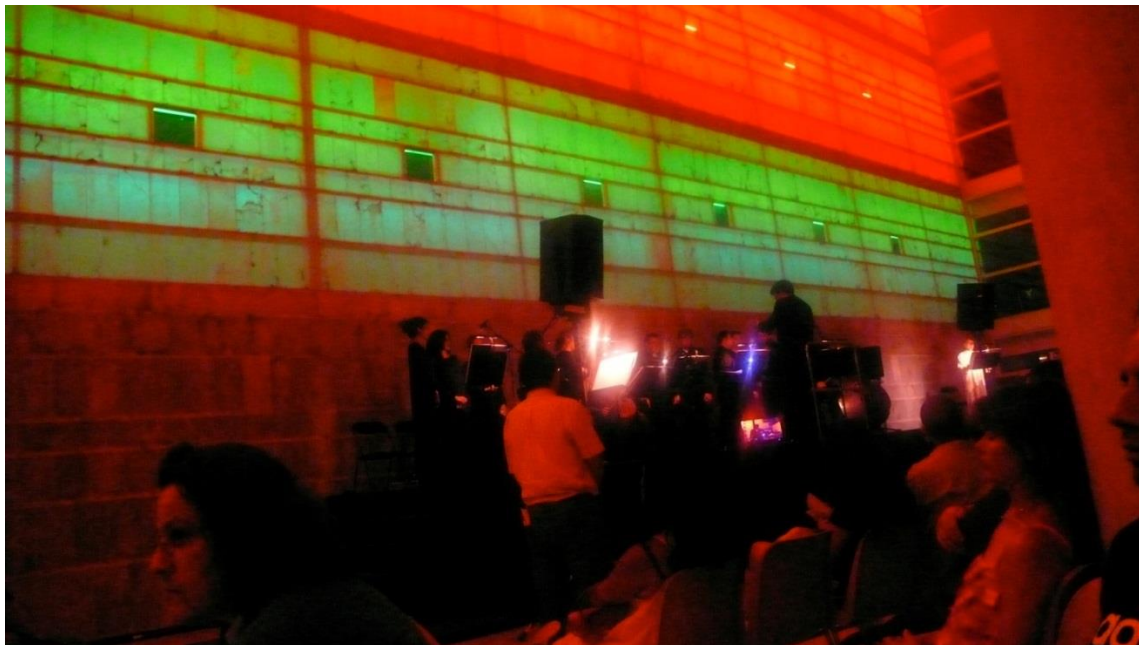
espacio, los ecos, la luz... debe ser ilimitada y abierta a la efectiva elección de cada asistente a esta obra.



Ejemplo 3. *Libro de las estancias*. Ensayo en Granada (Atrio Caja Granada, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, 2009)

Una de las formas de escucha nace de lo que he llamado “canto íntimo”, una manera de usar la voz junto a la electrónica en la que no se oye la fuente sonora real que está

cantando (y es incluso visible) sino su resonancia y aura en el espacio (en un lugar concreto) a través del auraphon (que describiré más abajo) o del piano. Aparte de esta espacialidad virtual hay una compleja espacialidad real o representada nacida de la específica disposición de las fuentes sonoras, como se verá también más adelante.



Ejemplo 4. *Libro de las estancias*. Foto del público (Granada, 2009)

El edificio en el que se ha realizado esta primera interpretación de *Libro de las estancias* es obra de Alberto Campo Baeza, uno de los más destacados arquitectos españoles actuales. Su enfrentamiento con la materia y sobre todo con la luz confieren a su obra una personalidad indiscutible. El edificio fue inaugurado en 2001 y es sede de Caja Granada. *Libro de las estancias*, sin embargo, está ideada y concebida para ser desarrollada y presentada en espacios en los que la idea arquitectónica del cubo, como forma aproximada, posibilite por un lado la espacialización real de todas las fuentes sonoras tal como se especifica en la partitura (véase el punto final de este artículo) y por otro lado que la proyección de los colores pueda ser una realidad en ese espacio arquitectónico (en sistemas distintos de proyección según el espacio concreto)⁷. Por tanto, edificios como hangares, iglesias, catedrales, atrios y otras formas arquitectónicas similares, también bajo el punto de vista acústico -una alta reverberación- son lugares en los que se puede presentar *Libro de las estancias*.

V.

1. El auraphon

Este instrumento-instalación, desarrollado en el Experimentalstudio für akustische Kunst de Friburgo junto a Joachim Haas, parte de mi interés por crear un “aura”, un

⁷ En el edificio de Caja Granada el desarrollo técnico de los colores se hizo mediante la colocación de filtros de colores en los tubos de neón que existen detrás de las enormes paredes de alabastro que revisten el atrio. El alabastro, como material translúcido, dejaba pasar la luz iluminándose las paredes en toda la extensión.

espacio de resonancias en el que una serie determinada de instrumentos resonantes (ocho gongs y tam tams situados en torno al público en el caso de *Libro...*) interactúe con los instrumentistas y con las voces, a veces de forma independiente, a veces como verdadera reacción directa con todos ellos. No son tocados por nadie sino que actúan de forma autónoma, controlados desde la mesa de sonido. Cumplen un papel acústico y visual de primer orden, cercano a una instalación interactiva que me interesó enormemente desde un inicio. Sólo en Friburgo y gracias a Joachim Haas y al Experimentalstudio se han podido experimentar y determinar sus aspectos técnicos y sus potencialidades reales.

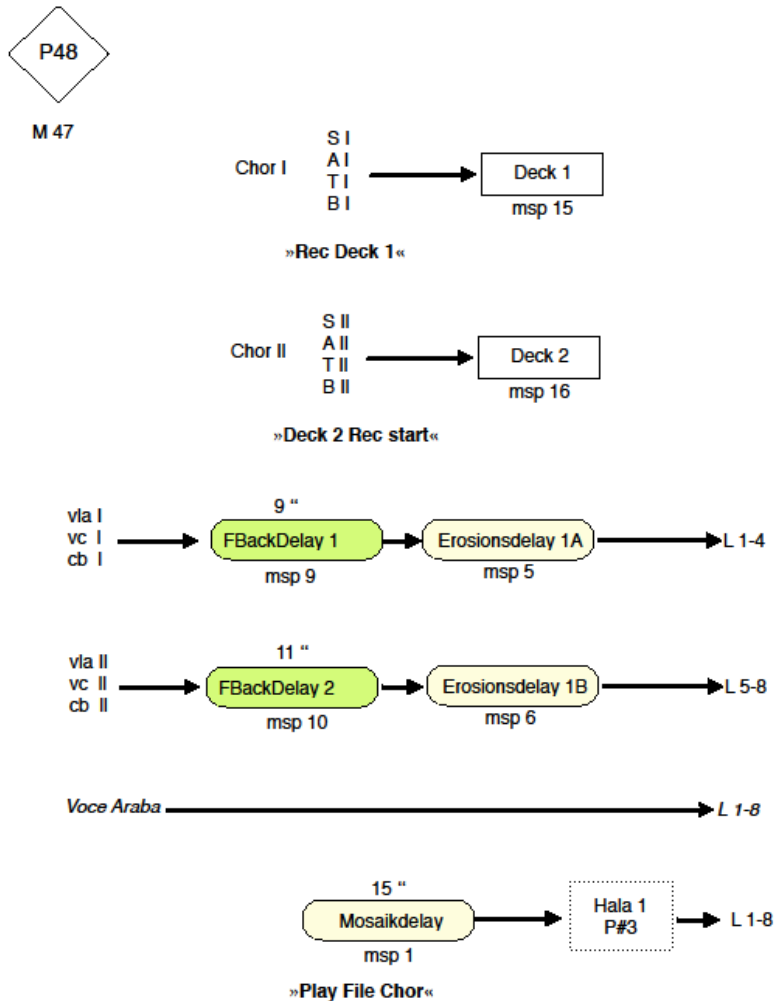
El nombre que le di es auraphon⁸. El auraphonista es el intérprete que, desde cierta distancia y abarcando todo el espacio, sigue la partitura y controla todos los niveles del auraphon. Su función acústica y dramática juega un papel muy importante en *Libro de las estancias*. El auraphon está formado por cuatro tam-tams y cuatro gongs que rodean todo el espacio y envuelven también al público: éste es invitado a entrar acústicamente en el espacio de la obra, en su escena imaginaria; debe percibir los diferentes espacios virtuales que produce el auraphon así como seguir la propia dramaturgia que esta instalación desarrolla en el espacio y en el tiempo. Los instrumentos del auraphon pueden vibrar a través de dos técnicas: *tenuto* y *resonancia*.

1) *tenuto*: El auraphon producir un sonido tipo *tenuto* –distinto en cada instrumento de los que lo constituyen– que es controlado e impulsado desde la mesa de sonido. Nadie los hace sonar de forma tradicional, mediante golpeo o frotamiento, sino que resuenan solos: ahí reside también una parte importante de ese halo de misterio y casi fantasmagórico que nace de lo incomprensible, de esa forma de “ausencia” y de ese *aura* que en definitiva produce el auraphon. Su visualización es una parte especial de la escenografía: vibran solos, y en *tenuto* pueden adquirir dinámicas muy resonantes y en *fortissimo*.

2) *resonancia*: el auraphon está conectado en diversos niveles con determinados cantantes e instrumentistas mediante micrófonos y todo ello es controlado por la mesa de sonido y el ordenador; cada instrumento produce un tipo de resonancia concreta y distinta en los tam-tams y/o gongs correspondientes. De esta manera el auraphon se transforma en un *aura* o “eco”, en una resonancia controlada por el auraphonista. El auraphon articula, pues, los diferentes espacios acústicos y virtuales de las siete Estancias (e interludios) de la obra. De hecho el Interludio I es para el auraphon solo; y el II Interludio para piano y auraphon.

⁸ El primer proyecto de auraphon nació aplicado a mi ópera *AURA (2006-2009)*, basada en un relato de Carlos Fuentes. Su utilización es ampliable a otros proyectos distintos, algunos ya realizados, en los que se redefinen los elementos del propio auraphon adoptándolos a nuevos espacios y a los planteamientos musicales y espaciales de las nuevas obras. Otro ejemplo posterior fue en mi obra *Elogio del tránsito* (para saxofón bajo/contrabajo, auraphon y orquesta, 2010). La esencia del auraphon, aunque parte de la idea del *aura*, es ampliable a nuevos planteamientos que expanden la idea germinal tanto en su desarrollo técnico, su instrumental, su articulación y la percepción en cuanto al sonido y en cuanto al espacio.

J.M. Sánchez-Verdú, *Libro de las estancias*



50

Ejemplo 5. *Libro de las estancias*. Setup del auraphon en la partitura.
 © Breitkopf & Härtel

Los diferentes cambios, desarrollos y transiciones del auraphon, tanto en la tipología que he denominado *tenuto* como en la de *resonancia*, están determinados en todo momento en la partitura. Se puede hablar del auraphon como una instalación que proyecta y/o interactúa tanto con los cantantes como con los instrumentistas formando parte de la escenografía. Esta escenografía deviene parte sonora de la obra y su trazado acústico viene determinado e ideado desde el mismo proceso compositivo: es parte integrante y fundamental de la partitura. El *aura* adquiere una dimensión filosófica que me ha sido muy importante en la reflexión en torno al desarrollo musical y conceptual del auraphon. En el sentido dado por Walter Benjamin a este concepto de *aura* se ha señalado que “die Reproduktionstechnologie vernichtet

den Wert der Einzigartigkeit: es gibt keine Originale mehr. Die Kunst wird ein Ausstellungsstück des Politischen”⁹. El diálogo entre presencia y ausencia se alza como temática de reflexión ante la posibilidad de reproducción de la obra de arte. Desde las vanguardias, la liquidación del sentido está en la base de esta confrontación. “Die Präsenz, die man erwartet und die unaufhörlich aufgeschoben wird oder sich aus sich selbst heraus aufschiebt, kann nur wie bei Beckett oder Derrida zur Enthüllung der Abwesenheit geraten”¹⁰. Si las primeras dimensiones de la presencia eran, con Kant, el espacio y el tiempo, tras el cambio en el concepto de presencia se puede concluir que el espacio y el tiempo ya no vienen dados, sino que son contruidos y realizados; en el mundo de lo performativo la presencia no se desarrolla en el tiempo y en un espacio sino que crea su propio tiempo y espacio: “das *hic et nunc*, das sie ins Spiel bringt, hängt nicht mehr von der Aura ab”¹¹.

También Walter Benjamin escribe sobre el “aquí” y “ahora” de la obra de arte y su transformación y cambio a lo largo de la historia¹². La reflexión de Benjamin sobre el *aura* en relación a la obra de arte en general y más en particular a la fotografía¹³ está presente en la concepción de *Libro de las estancias* y en el auraphon como *artefactum* para crear el *aura* en muy diversos niveles. Benjamin define el concepto de “aura”

*als einmalige Erscheinung einer ferne, so nah sie sein mag*¹⁴

La relación entre original y copia, aquí de enorme importancia, tanto desde el punto de vista filosófico como desde el planteamiento musical y escénico de *Libro de las estancias*, constituyó ya a principios del siglo XX un especial tema de reflexión para el mismo Benjamin: “die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual”¹⁵. Un ritual “deseccularizado”, en palabras del mismo Benjamin¹⁶. Y esto es lo que desarrolla *Libro de las estancias*: un ritual de espejos cruzados, de ecos dramáticos, de resonancias entre el pasado, el presente y el futuro de la historia de esas dos miradas, una exposición de personajes, textos, invenciones y confrontaciones multiplicados y plasmados en diversos niveles al mismo tiempo.

Los conceptos de original y copia se dan cita en el desarrollo del auraphon y en el uso del espacio, de las resonancias, ecos, espejos y de los diferentes desdoblamientos que los instrumentistas y cantantes de la obra ofrecen. Esta repetición, esta multiplicación en espejos, juega con la imaginación del espectador en el sentido en que habla Deleuze: “[...] la repetición es, en su esencia, imaginaria, puesto que sólo la imaginación forma aquí el “momento” de la *vis repetitiva* [...]. La repetición imaginaria no es una falsa repetición, que vendría a suplir la ausencia de la verdadera; la

⁹ CHARLES, Daniel: *Zeitspielräume. Performance Musik Ästhetik*, p. 75-76.

¹⁰ *Ibid*, p. 79.

¹¹ *Ibid*.

¹² BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, p. 11.

¹³ *Ibid*, p. 16.

¹⁴ *Ibid*, p. 15.

¹⁵ *Ibid*, p. 14.

¹⁶ *Ibid*, p. 16-17.

verdadera repetición es imaginación”¹⁷. La repetición es una constante en muchas formas de creación; no es sólo algo esencial en algunas culturas del mundo¹⁸ sino también en determinadas formas de creación de artistas occidentales más actuales (Claude Monet con sus series sobre la catedral de Rouen, Paul Klee, Andy Warhol o Pablo Palazuelo, entre otros muchos, son ejemplos muy distintos y con finalidades muy diferentes). En teatro la repetición adquiere una energía especial de gran importancia, aunque nunca se produzca una repetición real: lo repetido acontece siempre en otro momento temporal distinto del original, y además

*Es geht nicht um die Bedeutung des wiederholten Geschehens, sondern die Bedeutung der wiederholten Wahrnehmung selbst. Tua res agitur: die Zeitästhetik macht die Bühne zum Schauplatz einer Reflektion des Seh-Akts der Zuschauer*¹⁹

Libro de las estancias pretende articular pues una escena imaginaria en la que el ritual adquiere la categoría máxima de su expresión, y el eco, la resonancia y el *aura* contribuyen a recrear esa galería de duplicaciones que envuelven al espectador en una poética superposición de imágenes y mundos superpuestos ilimitadamente.

2. La electrónica en vivo

La función de la electrónica en vivo, tanto en los procesos de transformación del sonido como en las distintas formas de espacialización adquiere en esta obra un papel determinante y esencial. Estando la obra concebida para espacios muy particulares como este atrio de Caja Granada, he ideado la aplicación de varios tipos de *delays* que participan no sólo de las posibilidades de espacios de mucha resonancia, sino también de los dos conceptos o miradas en torno a las cuales he desarrollado la obra y sus materiales instrumentales, vocales y aquí también de transformación electrónica. Entre los procesos electrónicos de transformación creados están los que he llamado *Hoch-Delay 1 y 2*, *Mosaik-Delay*, o dos formas distintas de *Erosion-Delay*. Todos ellos interactúan con las voces y con los instrumentos de forma directa determinando un primer nivel de escucha y afectando al desarrollo dramático de la obra y a los materiales sonoros puestos en juego. La espacialización de los altavoces crea una red más de fuentes sonoras que interactúa con los intérpretes y desarrolla también una dramaturgia sonora y espacial independiente.

VI. La luz

Como elemento integrante de esta obra destaca también el uso de la luz y los colores, utilizados de una forma muy esencializada y poética. La dramaturgia planteada para *Libro de las estancias* posee una vinculación directa con el uso de los colores por parte del arquitecto musulmán en algunos espacios como por ejemplo el techo del Palacio de Comares en La Alhambra. Del estudio de la policromía original restaurada se han

¹⁷ DELEUZE, Gilles: *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, 2002, p. 127.

¹⁸ MERSMANN, Birgit: «Bild-Fortpflanzungen, Multiplikationen und Modulationen als iterative Kulturpraktiken in Ostasien», in *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, FEHRMANN, Gisela; LINZ, Erika; SCHUMACHER, Eckhart; WEINGART, Brigitte (Hrs.), Köln, 2004, pp. 224-241.

¹⁹ LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, p. 337.

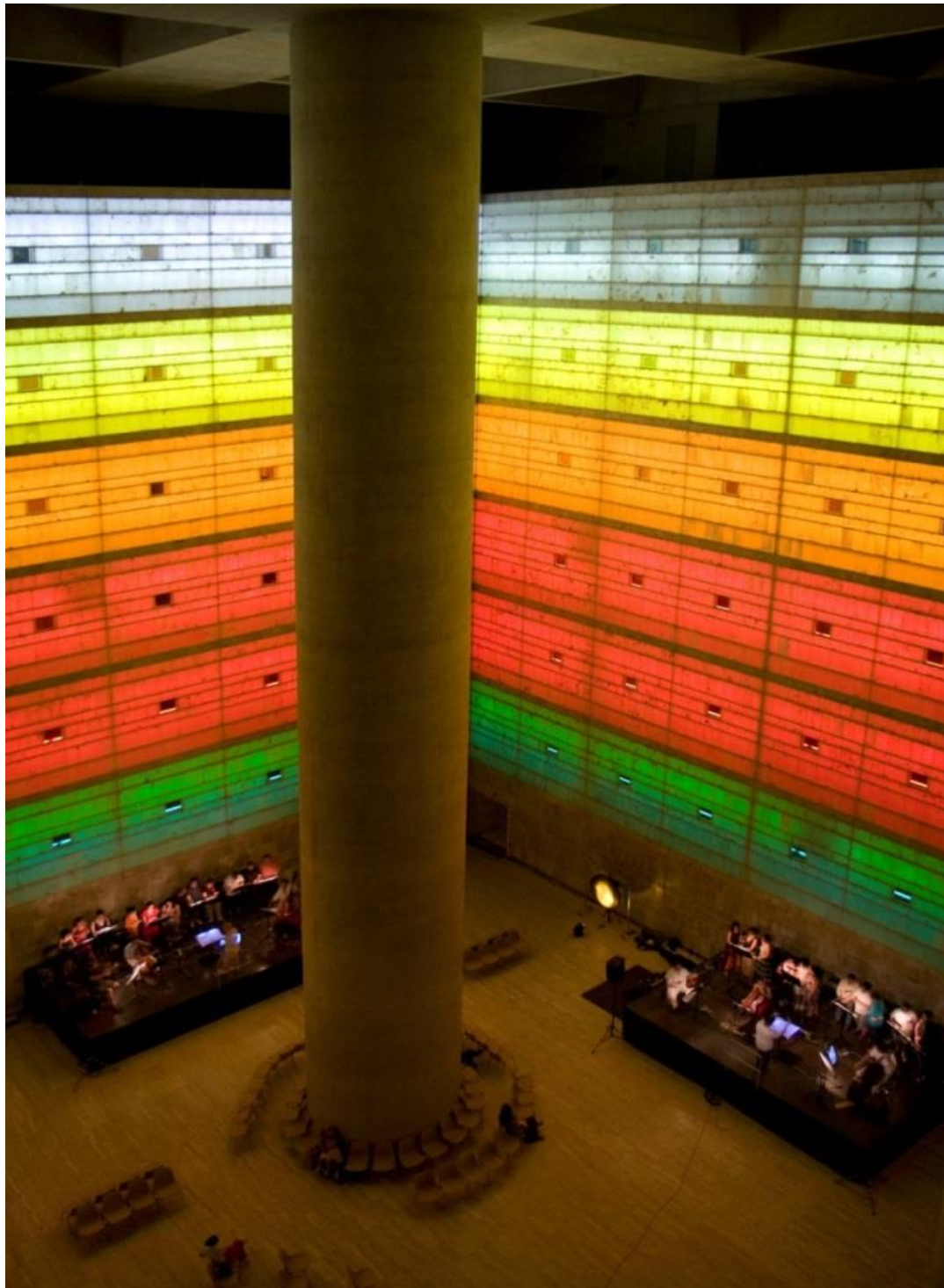
podido extraer consecuencias de tipo simbólico y teológico²⁰. El desarrollo dramático de los colores a lo largo de *Libro de las estancias* parte de esta conexión con el pensamiento del arquitecto musulmán, e interactúa no sólo con el tiempo y el espacio musicales y las diferentes Estancias de la obra sino también en relación al auraphon y al propio material musical, de forma sinestésica muy particularmente. La dramaturgia de los colores es desarrollada en la obra mediante la aparición diacrónica y suma de todos ellos desde abajo hacia arriba en concordancia con el tránsito de una Estancia a la siguiente. Los colores y los materiales musicales presentan además una vinculación sinestésica directa con la materia musical: en mi propia percepción sinestésica las alturas y las texturas musicales van unidas a los colores (por ejemplo el rojo es Sol; el negro Do; el amarillo Re y Fa; el blanco La, etc.). La dramaturgia de los colores queda configurada en el siguiente esquema y determina una estructura en siete plantas (o pisos) desde la base del suelo hasta la zona más alta colindante con el techo. Algunas de estas plantas o etapas presentan a su vez un desglose en dos hileras horizontales que dividen cada planta en dos estratos horizontales ligeramente contrastantes.

Nombre HTLM	Código hex RGB	Código Decimal RGB
PLANTA 7 Hilera superior: <u>White</u>		
Hilera inferior: <u>Beige</u>	F575DC	245245220
PLANTA 6 Hilera superior: <u>Gold</u>	FFDF00	2552150
Hilera inferior: <u>Yellow</u>	FFFF00	25525500
PLANTA 5 Ambas hileras: <u>Dark orange</u>	FF8C00	2551400
PLANTA 4 Ambas hileras: <u>Crimson</u>	DC143C	2202060
PLANTA 3 Ambas hileras: <u>Red</u>	FF0000	25500
PLANTA 2 Hilera superior: <u>Forest green</u>	228B22	3413934
Hilera inferior: <u>Dark green</u>	006400	110000
PLANTA 1 Negro		

²⁰ Véase el estudio sobre este tema de CABANELAS RODRÍGUEZ, Darío: *El techo del salón de Comares en La Alhambra. Decoración, Policromía, Simbolismo y Etimología*, Patronato de La Alhambra y Generalife, Granada, 1988, (especialmente a partir de la página 59).

Componiendo en nuevos espacios sinestésicos e interdisciplinarios.
Libro de las estancias como proyecto musical, arquitectónico, visual e instalativo

Libro de las estancias es un viaje por la historia y por esas dos miradas/ficciones; es una peregrinación por la materia (musical), por diferentes textos, por el espacio y por la luz y sus colores. La filiación de los colores con el Palacio de Comares es una más de las múltiples conexiones textuales, sonoras y lumínicas que traza esta red tupida de relaciones intertextuales e interdisciplinarias.



Ejemplo 6. Ensayo de *Libro de las estancias* visto desde arriba del atrio. Detalle de las luces y los siete niveles. © Carlos Choin



Ejemplo 7. Otra visión de las luces durante una de las representaciones de *Libro de las estancias* en Granada

Anexos

I. Partitura vocal e instrumental

Grupo I

(Director I)

-Contratenor

-Instrumentos de viento I (1 Trompa, 1 Trompeta, 1 Trombón)

-Coro I (12 voces / 3 Sopranos, 3 Altos, 3 Tenores, 3 Bajos)

-Cuerdas I (1 Violín, 1 Viola, 1 Violonchelo, 1 Contrabajo)

-Piano

Grupo II

(Director II)

-Voz árabe

-Instrumentos de viento I (1 Trompa, 1 Trompeta, 1 Trombón)

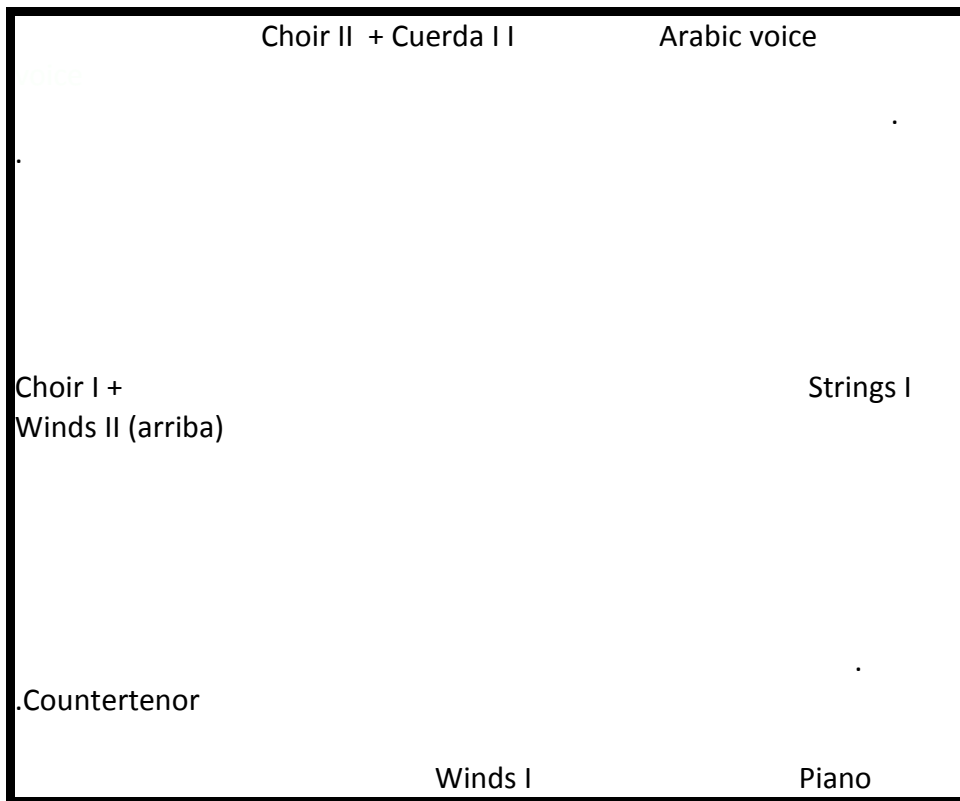
-Coro II (12 voces / 3 Sopranos, 3 Altos, 3 Tenores, 3 Bajos)

-Cuerdas II (1 Violín, 1 Viola, 1 Violonchelo, 1 Contrabajo)

-Electrónica en vivo (MAX MSP) + auraphon

2. Espacialización de los intérpretes y fuentes sonoras

El cubo es la figura base en la que se inspiran varios de los elementos de la estructura de la obra. El diseño de luces y la espacialización electrónica del sonido se articulan en base a las posibilidades de esta figura. La disposición de todos los músicos (cantantes e instrumentistas) también responde a esta figura y sus posibilidades de simetrías, ángulos, etc. Algunos intérpretes como los de viento están emplazados arriba del todo en lo que serían dos de las caras superiores del cubo.



A ello hay que superponer el esquema espacial de los altavoces (10; de ellos 8 sobre el suelo a una altura de dos metros y dos arriba, en torno a la séptima planta de colores) y de los ocho instrumentos del auraphon (los impares son gongs, los pares tam-tams). Se crea por tanto una compleja superposición de redes que cubre y expande todo el espacio representado y abre la percepción a otros espacios virtuales.

L= loudspeker (altavoz)
A= auraphon (gong / tam-tam)

