

EXPLORANDO UN MUNDO SIN BOCAS Y CON OLOR A DESINFECTANTE

Diana Pérez Custodio

Compositora

Profesora del Máster en Patrimonio Musical de la UNIA

Doctora en Comunicación Audiovisual (UMA)

Profesora Superior de Composición, Piano, Solfeo y Música de Cámara

<https://doi.org/10.5281/zenodo.6367081>

Resumen:

El presente artículo describe el proceso creativo y realiza un somero análisis de la obra para violonchelo y cinta *Un mundo sin bocas y con olor a desinfectante* de la compositora Diana Pérez Custodio. Esto se enmarca en el Taller de Compositoras del Festival de Música Española de Cádiz Manuel de Falla, concretamente en su edición del año 2020.

Palabras clave:

Incertidumbre, violonchelo, compositoras

EXPLORING A WORLD WITHOUT MOUTHS AND WITH THE SMELL OF DISINFECTANT

Abstract:

This paper describes the creative process and makes a brief analysis of the work for cello and tape *A world without mouths and with the smell of disinfectant* by the composer Diana Pérez Custodio. This is part of the Women Composers Workshop of the Spanish Music Festival of Cádiz Manuel de Falla in its 2020 edition.

Keywords:

Uncertainty, cello, women composers

Pérez Custodio, D. (2021). *Explorando un mundo sin bocas y con olor a desinfectante*. *Música Oral del Sur*, 18, 179-189. <https://doi.org/10.5281/zenodo.6367081>

Fecha de recepción: 2-6-2021 Fecha de aceptación: 2-11-2021

UN FESTIVAL EN PLENA PANDEMIA

La decimoséptima edición del Festival de Música Española de Cádiz, acontecida en noviembre de 2019, alumbró importantes reformas en el marco del Taller de Compositoras que, desde el año 2005, se viene celebrando en su seno. Este taller es una iniciativa del propio festival que fue impulsada por su primer director, Reynaldo Fernández Manzano, que actualmente tiene su continuación gracias a la labor del ahora director Manuel Ferrán y que ha sobrevivido ya a alguna que otra crisis de esas que convierten en heroica cualquier labor de gestión cultural. En los últimos años el taller ha contado también con el creciente apoyo del CNDM.

A lo largo de estos ya dieciséis años de andadura el taller, espacio único y privilegiado de encuentro y debate de compositoras españolas y todo un referente nacional, ha producido entre otras cosas una cantidad ingente de composiciones que han sido estrenadas, grabadas y editadas en su inmensa mayoría. El formato ha ido evolucionando con los tiempos, pero fue en el 2019 cuando las compositoras, desde la experiencia, nos reunimos especialmente para rediseñarlo y hacerlo más dinámico e inclusivo. Me hice cargo, a petición de mis compañeras, de la labor de coordinación de la que sería la siguiente edición del taller en noviembre de 2020. Y enseguida llegó la pandemia.

La organización tanto del taller como por supuesto del festival siguieron adelante, con optimismo pero pendiente de un hilo siempre cambiante de repuntes, desescaladas y restricciones varias. A las compositoras se nos propuso escribir para violonchelo solo con opción a incluir electroacústica pregrabada, piezas de no más de seis minutos; y nosotras sugerimos la posibilidad, que fue muy bien acogida, de dar al concierto un toque performativo con la presencia de una recitadora que pusiera voz a poemas que nos sirvieran, a su vez, de inspiración para las obras. La recitadora elegida para el concierto fue Julia Oliva, y la chelista Kathleen Balfe.

La compositora Anna Bofill y la poeta Cinta Montagut asumieron la búsqueda de un hilo conductor para el espectáculo, así como la confección de una primera selección de posibles textos. Tras acordarlo entre todas, dicho hilo conductor quedó plasmado en un nombre que lo dice todo: *Tapiz de incertidumbres*.

Cada una de las diez compositoras seleccionadas para la edición de 2020, a saber, Anna Bofill, Ana Teruel, Carmen Asenjo, Reyes Oteo, Consuelo Díez, Dolores Serrano, Pilar Miralles, Beatriz Arzamendi, María José Arenas y yo misma, nos pusimos manos a la obra, primero a elegir cada una su poema y después a componer. Los poemas elegidos terminaron siendo de autores muy variados: Nieves Vázquez Recio, Antonio Martín-Carrillo, Antonio Serrano Cueto, Rosana Acquaroni, María Attanasio, María Rosal, Ricardo Dávila y Cinta Montagut; de esta última se utilizaron tres textos, entre ellos el que inspiró mi obra.

Necesitaría todo un libro para describir en detalle la cantidad de obstáculos que el festival y, en concreto, nuestro concierto, tuvieron que sortear para salir adelante contra viento y marea, pero todo se resume en una frase: la decimoctava edición del Festival de Música Española de Cádiz ha sido un milagro. Lamentablemente las complicadas circunstancias impidieron a Julia Oliva hacer acto de presencia el día del estreno, pero nos acompañó su voz grabada. Como participante y coordinadora de la experiencia, doy fe de que no pudo ser más satisfactoria, tanto a nivel humano como artístico.

Centrándome en mi labor compositiva, me adentraré a continuación en la obra que concebí en este mar cambiante de incertidumbres. Mi obra se inspira en el poema *Oigo el cuchillo azul de las sirenas* de Cinta Montagut, contiene otro poema propio que dialoga con el de Cinta, *Claro que somos pequeños*, y utiliza electroacústica pregrabada además de los recursos vocales y performativos de la instrumentista. Su título: *Un mundo sin bocas y con olor a desinfectante*.

UN MUNDO SIN BOCAS Y CON OLOR A DESINFECTANTE

A menudo la primera certeza que tengo de una obra por nacer es su título. En este caso no ocurrió exactamente así; la primera certeza fue que la obra debía ceñirse a límites muy oprimientes, que redujesen los materiales sonoros a mínimos incómodos. Como nuestras vidas justo entonces, durante el confinamiento.

Pero el confinamiento terminó, y mis primeras salidas más allá del supermercado y de los paseos por el bosque solitario me encaminaron al encuentro de bruces con eso que se ha dado en llamar nueva normalidad. Y las dos evidencias más descarnadas fueron, de un lado, ese olor a centro sanitario que invadía cualquier espacio cerrado, fuera de la naturaleza que fuera, y de otro la ausencia de labios, de dientes y, por ende, de sonrisas. Escribí el siguiente texto poético que utilicé más tarde como comentario a mi obra: “No hay palabras. No hay bocas. Sólo ojos que miran desde sus cuencas tratando de descifrar un futuro más incierto que de costumbre. Mientras tanto las manos mudan la piel, como serpientes en crecimiento, exhalando vapores hidroalcohólicos”. Y tras esa toma de conciencia, de forma natural, surgió el título, descriptivo y explícito, exento de piedad: “Un mundo sin bocas y con olor a desinfectante”. No en vano el comentario de alguien en una red social donde se anunciaba el estreno precisaba que era el título más feo que jamás había visto, y supongo que no le faltaba razón.

El poema de Cinta Montagut que elegí como fuente de inspiración para mi obra no sólo me situaba en una sensación de incertidumbre sino que también, y sobre todo, me situaba en el miedo y en la indefensión ante las señales de lo terrible desconocido que se acerca. Dice así:

DIANA PÉREZ CUSTODIO

Oigo el cuchillo azul de las sirenas
el ulular del aire sin pupilas
en el asombro de las avenidas.

Sopla el viento en la noche
que no se piensa
que no se puede ver.¹

Desde ese punto de partida nace el proceso que trata de ser la obra. Lo de fuera que amenaza decidí encarnarlo en la parte de electroacústica pregrabada, mientras que el violonchelo representa al ser humano. Un ser humano que planta cara a esos estímulos, que reacciona con toda la violencia de su instinto de supervivencia en plena hiperactividad, pero que poco a poco se va cansando, se va concienciando de que ese derroche de energía desbocada no le lleva a donde quiere ir; y cambia de estrategia, aceptando sus limitaciones y situándose en la serenidad. Inmediatamente el exterior amenazante se disuelve y surge una reflexión en voz alta explicitada en la grabación, a modo de respuesta al poema de Cinta:

Claro que somos pequeños, muy pequeños. Nadie se libra de eso.

Sí, nuestros cuerpos crecen, incluso a veces se reproducen.

Pero todos conservamos intacto un lugar, justo en el centro del pecho,

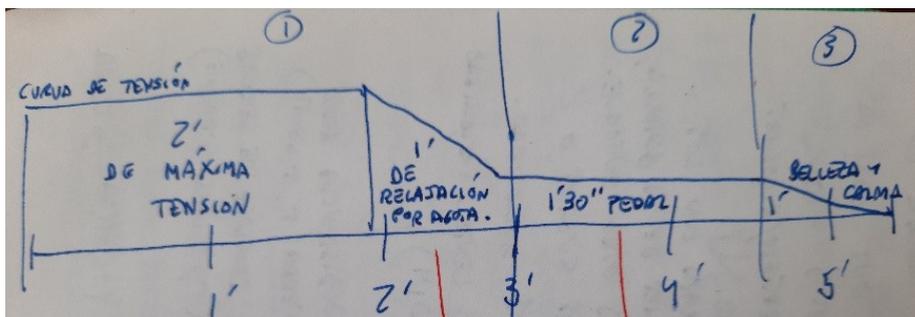
en el que acunarnos y acurrucarnos cuando el miedo hiela ahí afuera.²

Y el ser humano que toca comienza a cantarse una nana, deja de tocar mientras sigue cantando dulcemente, se echa al suelo y se abraza a su chelo. Oscuridad. Paz. Silencio. En resumidas cuentas, la solución del ser humano chelista al conflicto planteado no pasa por responder a la violencia con más violencia, sino por situarse en la serenidad y quererse a sí mismo. Algo bastante extrapolable a muchas situaciones de la vida.

¹ MONTAGUT SANCHO, María Cinta. *La voluntad de los metales*. Málaga: La Dragona, 2006, p. 48.

² Texto de la autora.

Pero volvamos a la pieza musical para desentrañar cómo se traduce este proceso en sonidos. Lo esencial para mí es partir de un planteamiento estructural previo claro de distribución de tensiones y distensiones en el tiempo, en el cual las dosis de direccionalidad estén fundamentadas con solidez.



Anotación en el cuaderno de la autora.

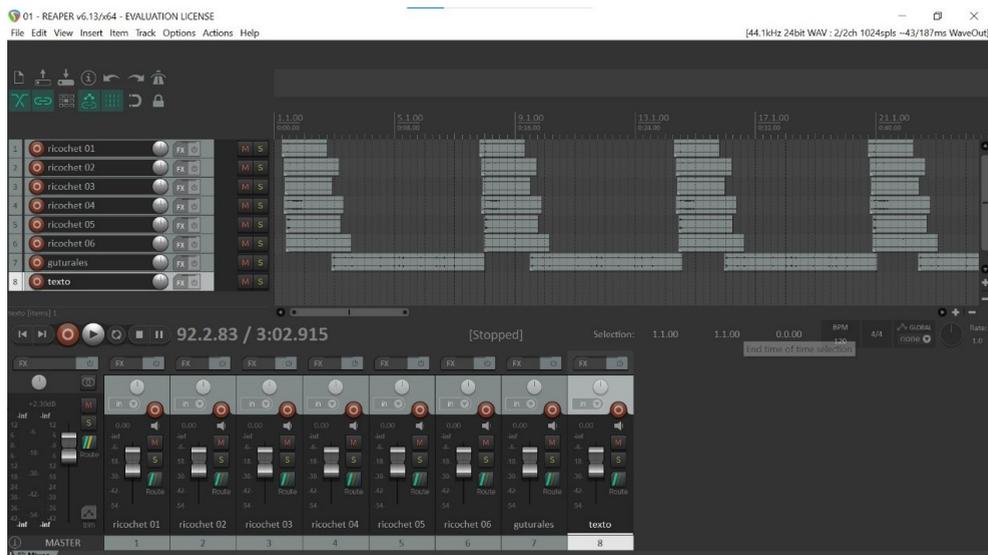
Tenemos una primera parte de algo más de tres minutos de duración absolutamente encorsetada por catorce embestidas de la parte electrónica; las cuatro primeras, que entre todas ocupan aproximadamente un minuto, son igualmente brutales, así como las respuestas del ser humano que toca el violonchelo. A partir de ahí tanto las embestidas de la cinta como las respuestas en vivo del instrumento adoptan una clara actitud teleológica de pérdida progresiva de fuerza. Al llegar a ese punto posterior a la embestida decimocuarta el violonchelo debe renunciar a la direccionalidad y quedarse inmóvil sobre un solo sonido. Así cesan las embestidas y se escucha el primer verso del texto, “Claro que somos pequeños, muy pequeños. Nadie se libra de eso”. Tras ello la voz cantada en vivo se suma al sonido inmóvil, extático, del chelo, reaccionando con ligeros cambios igualmente no direccionales a cada verso del texto. Terminado el poema la grabación acaba, y se abre una zona libre en la que el ser humano sonoro, al fin solo, se toma el tiempo que necesite para dejar de tocar y, repitiendo un bucle cantado cada vez más lentamente y con mayor suavidad, completar su proceso de acunarse a sí mismo y terminar la obra cuando lo desee.

Dado pues que el peso de la estructura de la obra recae en la grabación hasta que acaba y deja paso a la libertad temporal del intérprete, el diseño previo tanto tímbrico como dinámico de la parte electroacústica era fundamental. Entonces decidí buscar una estrategia que me permitiese evidenciar el proceso de cese progresivo de la violencia exterior a través de una metáfora: mi propia voz emitiendo fonemas, al principio irreconocible y deformada para simular una explosión, y poco a poco desnudada para recuperar su humanidad; algo así como la sugerencia de que muchas veces es nuestro propio miedo el que convierte

cualquier cosa en aterradora, de que está en nosotros percibir el mismo estímulo como una amenaza o no, tan sólo cubriéndolo o no con la capa de nuestro miedo.

Grabé pues con mi voz varias muestras de consonantes oclusivas repetidas velozmente, las fui mezclando y manipulando por fases cada vez más hasta que conseguí el deseado efecto de ocultar la fuente humana y crear una sensación de ráfaga brutal y amenazante. Luego coloqué todas las versiones en orden inverso, de la más manipulada a la original, y así conseguí el descenso tensional previsto. Entre una embestida y otra el silencio se colorea con otra muestra vocal, esta vez de sonidos guturales, con la que efectué un proceso similar pero esta vez sólo buscando la deshumanización, no la violencia, para así no quitar protagonismo a los objetos sonoros oclusivos. Grabé también con mi propia voz el texto que responde a la poesía de Cinta, y lo dejé casi casi crudo, esta vez sí como una sincera presencia explícita de mi humanidad.

Es importante aclarar que, aunque en la partitura aparecen indicaciones de tiempo bastante precisas durante todo el fragmento mixto, es decir, mientras el intérprete ha de coordinarse con la parte electroacústica, en las “Notas para la interpretación” se explica con claridad que no habrá de usarse ni cronómetro ni ningún otro dispositivo de control estricto del tiempo, debiendo quien la interprete guiarse tan sólo por las referencias sonoras de la cinta.



Captura de pantalla de la sesión multipista donde se aprecia el comienzo de la obra.

La parte instrumental es todo un ejercicio de austeridad enfocado a lograr una expresividad desgarrada que poco a poco vaya dejando paso a la templanza y a la intimidad. Sólo tres notas, en diferentes octavas, conforman toda la obra: la, si bemol y re. Todo comienza con la segunda menor simultánea la2-sib2 tocada lo más fuerte y violentamente posible con sobrepresión de arco; al sonar la primera ráfaga de la parte electroacústica la reacción instrumental es una improvisación, sobre esa misma disonancia, combinando *ricochet*, *pizzicato Bartok* y sobrepresión, y con la misma intención y matiz. En unos segundos ha de cesar la improvisación para volver a atacar la segunda menor estable igual que al principio, a la tensísima espera de otra ráfaga. Segunda ráfaga, idéntica reacción, y así hasta cuatro veces. La reacción improvisatoria a la quinta embestida sonora comienza a ser poco a poco menos intensa, del mismo modo que la disonancia estable. Vamos pasando de *il più fff possibile con violenza* y sobrepresión al *ff con convinzione*, luego al *ff con ansia* (por dos veces, la segunda cambiamos a la octava superior la3-sib3 que se mantiene en los ataques posteriores), al *f con ansia*, al *mf senza speranza*, al *mp senza speranza* y por último al *p con esaurimento*, justo antes de la embestida número catorce tras la cual se cambia radicalmente la respuesta a un re3 a modo de rendición incondicional.

Fragmento de la partitura musical que muestra tres staves: Voz, Vc. (Violín) y Cinta (Cinta).

- Voz:** Se muestra una línea musical vacía con un signo de silencio en el tiempo 02:55 y un tiempo final de 03:00.
- Vc.:** Se muestra una línea musical con un signo de silencio en el tiempo 02:55. Una flecha indica un movimiento hacia la derecha con el texto "sul III senza vib. arco ad libitum". Debajo de la línea, se indica "p senza espressione".
- Cinta:** Se muestra una línea de onda que representa el sonido de la cinta. Hay un recuadro con el número "14" que indica un punto específico en la onda, correspondiente al tiempo 02:53.

Fragmento de la partitura.

En acompañamiento al proceso descrito los materiales disponibles para la improvisación posterior a cada ráfaga también se van mermando. Primero desaparece el *pizzicato Bartok*, tras la embestida número cinco que marca el comienzo del descenso tensional; tras la número ocho reaparece este recurso en la paleta, pero desaparece definitivamente la sobrepresión de arco. Tras la once queda sólo la opción del *ricochet*.

Al re3 ya mencionado que sustituye a la improvisación tras la última embestida de la cinta le responde, también pregrabada, la primera parte del texto: “Claro que somos pequeños, muy pequeños. Nadie se libra de eso”. Después, y antes de la segunda parte del texto (“Sí, nuestros cuerpos crecen, incluso a veces se reproducen”), se suma la voz del intérprete cantando, *boca chiusa*, también un re, octava *ad libitum* en función de la tesitura del o de la chelista. Entre la segunda y la tercera y última parte del texto grabado (“Pero todos conservamos intacto un lugar, justo en el centro del pecho, en el que acunarnos y acurrucarnos cuando el miedo hiela ahí afuera”), con la que concluye la cinta, el re cantado sube a un la, abriendo el conjunto a la serena sonoridad de la quinta, y el re del violonchelo va cobrando poco a poco expresividad con la incorporación progresiva del *vibrato*.

Cuando finaliza la parte pregrabada el ser humano chelista comienza a cantar una nana combinando las tres alturas únicas de la obra sobre el re3 pedal *molto espressivo*. Las indicaciones precisas de minutaje en la partitura cesan a partir de ese justo instante, sustituyéndose por otras aproximadas. En torno a los cinco minutos de obra el re del violonchelo se extingue *al niente*, la voz se queda repitiendo en bucle la nana siempre *boca chiusa* y se cierra la obra con la acción performativa descrita al principio de este apartado.



Inicio de la siguiente acción, que acabará a la vez que la obra: dejar el arco en el suelo cuidadosamente, así como el instrumento. Levantarse de la silla y, lentamente, dulcemente, tumbarse en el suelo junto al chelo, abrazarlo y cerrar los ojos. Todo ello sin dejar de cantar lo escrito, como si se tratase de una nana cantada a si mismo o a si misma. Cuando las condiciones del espacio escénico lo permitan, simultanear un *fade out* de luz con el final de la obra; cuando no, apagar las luces justo en sincronía con el final.

Fragmento de la partitura (en Notas para la interpretación).

Las grafías utilizadas en la partitura son tan limitadas como todos los demás elementos hasta ahora descritos. La duración tanto de los sonidos como de las acciones improvisatorias queda en cada caso acotada por gruesas flechas horizontales. Para la sobrepresión de arco y el *pizzicato Bartok* se emplean los símbolos habituales. No así para el *ricochet*, pues me tomé la licencia de inventar un símbolo fácilmente identificable en la partitura tras, por supuesto, previa explicación.



Grafía que representa al *ricochet*.

Como detalle significativo a nivel gráfico, en la transcripción de la parte de cinta hago un pequeño guiño a la escritura manuscrita, insertando un dibujo propio a lápiz que encarna a cada una de las catorce embestidas.



Grafía manuscrita.

En la imagen siguiente apreciamos una visión global del comienzo de la partitura, con la mayor parte de los elementos descritos. Cabe destacar la existencia de un pentagrama extra sobre el del violonchelo, exclusivo para la escritura vocal.

Un mundo sin bocas y con olor a desinfectante

Dedicada a Kathleen Balfe

Música y texto: Diana Pérez Custodio
Málaga, agosto de 2020

Grafía manuscrita.

Cuando se trabaja con elementos musicales que van algo más allá de los cánones decimonónicos siempre existe un cierto temor por parte del compositor, en este caso compositora, a que el intérprete, en este caso la intérprete, no capte del todo a través de la partitura lo que la obra encierra. Por eso resulta tan satisfactorio cuando escuchas en ensayo

una primera versión, concebida sin otra mediación previa entre ambos seres que la partitura misma, y recibes exactamente lo que quieres como si lo estuvieran transcribiendo directamente de tu imaginación. Fue el caso de mi primer encuentro con Kathleen Balfe, la dedicataria de la obra, antes del estreno. Para no faltar a la verdad, Kathleen me había consultado por escrito un par de dudas acerca de las respiraciones de la parte cantada y de la coordinación con la cinta, pero mis respuestas no hicieron más que confirmar lo que ella misma había deducido de mis indicaciones en partitura. Esa primera interpretación en mi casa de Málaga, en una habitación diminuta habitada por elementos cotidianos tan dispares como la tabla de planchar o el betún de los zapatos, fue uno de los momentos más emotivos de toda mi trayectoria como compositora. Ella me comentó que se sintió muy inspirada por aquel espacio, tan claustrofóbico como mi propia obra, y que vio reflejada su experiencia personal durante el periodo de confinamiento, aun tan cercano ese domingo 15 de noviembre de 2020.



Primer ensayo con Kathleen Balfe.

Una experiencia compositiva no está completa hasta que la música creada no se muestra ante un público. Esa valiosa enseñanza la recibí de forma muy contundente de mi maestro, Gabriel Brncic, al que tantas cosas tengo que agradecer. En el caso de *Un mundo sin bocas y con olor a desinfectante* la experiencia se completó, como estaba previsto, el 28 de noviembre de 2020, en el marco del XVIII Festival de Música Española de Cádiz Manuel de Falla. Fue en el castizo Teatro del Títere de la Tía Norica y a las cuatro de la tarde, una hora más propia de otras latitudes que de la nuestra pero en este caso impuesta por las restricciones sanitarias vigentes. Kathleen decidió ubicar la obra al final del programa para acabar el concierto abrazada a su violonchelo y con un *fade out* de luces al oscuro que invitaba al sosiego, a la paz tras la lucha de un concierto denso e intensísimo.

Para concluir este artículo me gustaría compartir una reflexión. Los humanos tenemos muchas opciones a la hora de gestionar nuestros miedos, nuestras limitaciones y todo aquello susceptible de ser vivido como amenaza que nos llega desde ahí afuera. La sublimación que podemos conseguir a través de la experiencia artística, ya sea como creadores, intérpretes o receptores, es uno de los caminos más satisfactorios y enriquecedores que podemos tomar cuando todo lo que nos rodea es, más que nunca, incertidumbre.

REFERENCES / REFERENCIAS

MONTAGUT SANCHO, María Cinta. *La voluntad de los metales*. Málaga: La Dragona, 2006.

PÉREZ CUSTODIO, Diana. *Música impura* [en línea]. [Consulta: 1 de junio de 2021]. Disponible en: <https://3epoca.sulponticello.com/musica-impura/>

PÉREZ CUSTODIO, Diana. *Nuevas perspectivas sobre la vivencia del tiempo musical: las teleologías recombinantes* [en línea]. [Consulta: 1 de junio de 2021]. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/1UvwWkc_1lgSgSXcWTiInQ4szM-BVdeUC/view

PÉREZ CUSTODIO, Diana. *Porque la primavera no es un invento de los poetas* [en línea]. [Consulta: 1 de junio de 2021]. Disponible en: <https://3epoca.sulponticello.com/porque-la-primavera-no-es-un-invento-de-los-poetas/>