INVERNADERO: BAJO EL PLÁSTICO

Diana Pérez Custodio
Compositora
Profesora del Máster en Patrimonio Musical de la UNIA
https://orcid.org/0000-0003-3676-8241

https://doi.org/10.5281/zenodo.10598185

Resumen

El presente artículo describe la obra Invernadero de la compositora Diana Pérez Custodio para cuarteto de saxofones y cinta. Dicha obra está dedicada a Fukio Ensemble y fue compuesta para el Taller de Compositoras del Festival de Música Española de Cádiz Manuel de Falla 2022.

Palabras clave

Saxofón, invernadero, Pastora Pavón, compositoras

INVERNADERO: UNDER THE PLASTIC

Abstract

This paper describes the work Invernadero by the composer Diana Pérez Custodio for saxophone quartet and tape. That work is dedicated to the Fukio Ensemble and it was composed for the Women Composers Workshop of the Spanish Music Festival of Cádiz Manuel de Falla 2022.

Keywords

Saxophone, greenhouse, Pastora Pavón, women composers

Pérez Custodio, D. (2023). Invernadero: Bajo el plástico. *Música Oral del Sur, 20*, 217-229. https://doi.org/10.5281/zenodo.10598185.

Fecha de recepción: 21-6-2023 Fecha de aceptación: 13-10-2023

DIANA PÉREZ CUSTODIO

CELEBRACIÓN DE LO JONDO

Durante los días 13 y 14 de junio de 1922 la plaza de los Aljibes de la Alhambra de Granada albergó uno de los acontecimientos más decisivos en el desarrollo histórico del flamenco: el Concurso de Cante Jondo que organizó el compositor Manuel de Falla con la colaboración, entre otros, del poeta Federico García Lorca. Fue el primer certamen de ámbito nacional que se ocupó de esta música popular, y la idea de Falla era dignificarla, cosa que hasta aquel entonces nunca había sido considerada por los demás intelectuales y artistas. El pasado 2022 se celebró intensamente la efeméride de este acontecimiento con congresos, conciertos, publicaciones y actividades diversas, pues en estos últimos cien años el flamenco ha cosechado todos los reconocimientos posibles a lo largo y ancho del mundo, erigiéndose en patrimonio de la humanidad.

El XX Festival de Música Española de Cádiz, que precisamente hace ya algunos años incorporó al suyo el nombre del gaditano Manuel de Falla, participó como no de esta celebración llevando por título *Flamencos al vuelo. Centenario del Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922.* El Taller de Compositoras de dicho festival, en su decimoctava edición, acordó dentro de este marco general titular su concierto de 2022 *Raíces,* y las participantes que en él estrenamos nuestras obras, por encargo del propio festival y del CNDM, fuimos María José Arenas, Inés Badalo, Yolanda Campos Bergua, Alicia Díaz de la Fuente, Consuelo Díez, Candelaria Dorta, Isabel Royán, Dolores Serrano, Laura Vega y yo misma. Dichos estrenos se produjeron el 19 de noviembre en el Espacio de Cultura Contemporánea ECCO de Cádiz capital, de la mano del prestigiosísimo cuarteto de saxofones Fukio Ensemble, integrado por Joaquín Sáez Belmonte, Xavier Larsson Páez, José Manuel Bañuls Marcos y Xabier Casal Ares[1]. Hasta el momento este concierto se ha repetido en dos ocasiones con la colaboración del CNDM: el viernes 10 de marzo de 2023 en la Diputación de Badajoz, y al día siguiente, 11 de marzo, en la Sala Ex-Presa 2 de La Cárcel, en Segovia.

Cada una de las compositoras interpretamos desde un punto de vista muy particular la sugerencia del título *Raíces.* No todas lo relacionaron con lo jondo, ni siquiera con el flamenco[2]. Por ejemplo, Alicia Díaz de la Fuente en su obra *Recordando a Psyché* conecta con la obra *Psyché* de Manuel de Falla través de una breve cita de la misma delicadamente manipulada, o Consuelo Díez basa su pieza *Raíces* en un fruto arquitectónico de la presencia española en Italia, concretamente en las proporciones del templete que Bramante construyó en la plaza de San Pietro en Montorio en Roma por encargo de los Reyes Católicos. María José Arenas y Laura Vega, sin ningún tipo de premeditación conjunta, trabajaron sobre la cita del mismo aforismo extraído del *Diario de un poeta recién casado*

[1] https://www.fukioquartet.com/

[2] https://www.juntadeandalucia.es/cultura/aaiicc/festival-musica-cadiz/raices-del-taller-de-compositoras

de Juan Ramón Jiménez, "Raíces y alas: Pero que las alas arraiguen y las raíces vuelen"[3], dando a luz a dos obras completamente diferentes: *...donde las raíces vuelan* y *Raíces que vuelan, alas que arraigan* respectivamente, de las cuales la de Laura sí contiene además referencias claras al flamenco. Isabel Royan y Dolores Serrano decidieron acercarse a aspectos del flamenco menos dolientes que la jondura, la primera a través de los bailes del candil en su obra *El vientre del fuego,* y la segunda de las nanas recordando a las niñeras de Falla y Lorca con *La ramito y la morilla.*

Y de manera explícita nos sumergimos en lo jondo, también desde muy diversas miradas, Candelaria Dorta, Yolanda Campos, Inés Badalo y yo. Candelaria en su pieza *Recuerdos* transita desde el horror sonoro de la Guerra Civil hasta varias citas de Manuel de Falla, Yolanda construye *Jipíos* explorando sonoridades ancestrales que evocan el cante jondo, y por su parte Inés se acerca al palo más jondo del flamenco, la siguiriya, conducida por un poema de Lorca sobre el cantaor Silverio Franconetti[4]. Mi pieza se tituló *Invernadero,* puso el punto y final al concierto y voy a desgranar a continuación su gestación y su contenido.

ALMERÍA, LA PETENERA Y LOS PLÁSTICOS

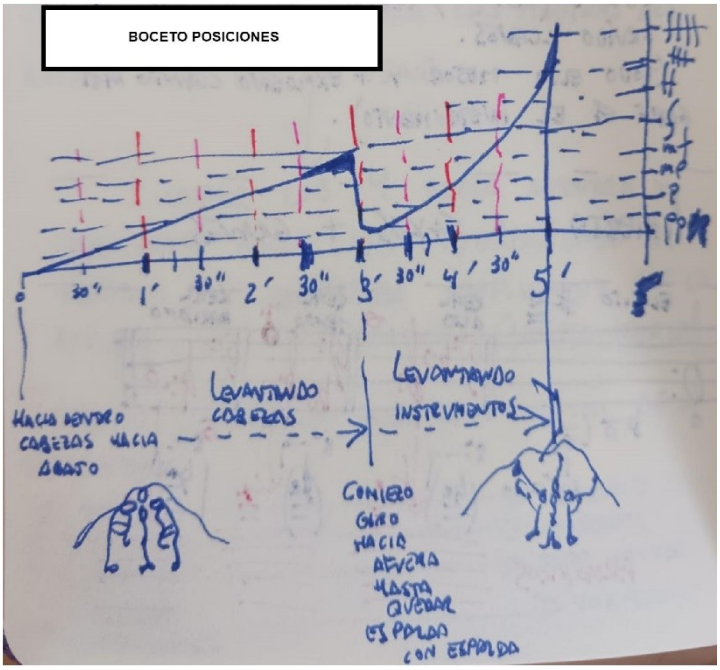
Ciertas vivencias personales cercanas al momento en que debía empezar a componer la obra me habían llevado a empatizar, de manera intensa, con las personas que trabajaban en los invernaderos almerienses. En su inmensísima mayoría inmigrantes, sobre todo marroquíes y subsaharianos pero también latinoamericanos y de otras latitudes hasta completar un total de alrededor de 110 nacionalidades, pasan sus días en unas condiciones de temperatura y humedad casi inhumanas, respirando pesticidas y soñando con una vida mejor. Es por ello que no pude dejar de conectar ese sufrimiento con lo jondo, y decidí trabajar sobre ese tema y llamar a mi obra *Invernadero.*

Pensé que añadir una parte de electroacústica pregrabada aumentaría mi margen de libertad de tratamiento de los instrumentos en vivo, que quedarían así arropados y motivados por un agente sonoro externo. Y también pensé que quería que los saxofonistas experimentaran en sus propias carnes lo que se siente al trabajar debajo de un plástico.

De hecho, el primer boceto que elaboré se refería a cómo se estructuraría la obra en cuanto a tensiones y direccionalidad, en función de la visión que tuve del cuarteto tocando bajo el plástico: primero se situarían mirándose entre sí y haciendo movimientos sincrónicos entre sí y con la respiración de subir y bajar las cabezas y los cuerpos; cuando llegaran al colapso de este movimiento se darían la vuelta y se situarían de espaldas unos a otros, y sus movimientos incluirían subir y bajar sus instrumentos, así:

[3] Sección 1, *Hacia el mar,* escrito el 17 de enero de 1916 en Madrid.

[4] *Retrato de Silverio Franconetti,* dentro de las *Viñetas flamencas* de su *Poema del cante jondo.*



Boceto de la estructura tensional con las posiciones (cuaderno de la autora)

En cuanto a la parte de cinta, fueron sólo tres los materiales previos que manipulé: una muestra de *slap* de saxofón, el sonido de un montón de cristales al romperse y la petenera que Pastora Pavón, la Niña de los Peines, dejó grabada en 1946 (tiempos ciertamente difíciles en España) con Melchor de Marchena a la guitarra[5].

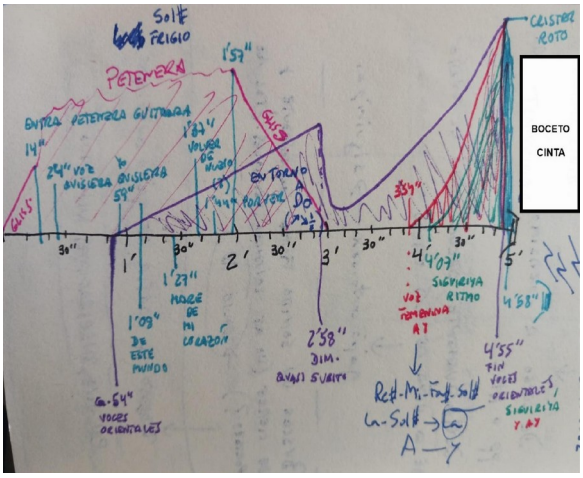
Debo destacar la conexión entre la Niña de los Peines y el homenajeado Concurso de Cante Jondo, pues fue la única mujer invitada por Falla y Lorca a participar en él como jurado. Aunque finalmente no pudo asistir por razones familiares no deja de ser excepcional para la época que se reclamara su presencia entre semejante plantel de prestigiosísimos hombres intelectuales y artistas.

La petenera, muy cultivada en todo Levante y desde luego en mi punto de mira, Almería, es un género considerado de mal fario por los gitanos, así que resulta especialmente llamativo que Pastora, que era gitana, hiciera famoso precisamente este tema. En cualquier caso, la petenera se caracteriza por sus letras tristes y la de la Niña de los Peines no es una excepción:

[5]«La Niña de los Peines (Petenera)», [https://youtu.be/L-i9JxLfq-4], consultado el 3 de mayo de 2023.

Quisiera yo renegar,
yo quisiera renegar
de este mundo por entero,
volver de nuevo a habitar
¡madre de mi corazón!
volver de nuevo a habitar,
por ver si en un mundo nuevo
encontraba más verdad.

Me pareció más que adecuada para encarnar el sentimiento que me produce la realidad de esas personas que habitan bajo los plásticos. Así que tras una introducción en *glissando* ascendente la hago escuchar completa tal cual, y después la disuelvo en un *glissando* descendente; tras ello la estiro, la desfiguro y la convierto en un discurso sonoro similar al canto de los almuédanos aderezado con quejíos fantasmagóricos. Según mi esquema tensional previamente determinado, esta petenera diluida va saliendo de la nada y ganando protagonismo mientras suena la petenera real, de forma que cuando llega el *glissando* descendente la presencia de esos cantos lejanísimos es más que perceptible y va creciendo. Tras alcanzar un pico elevado de intensidad cae súbitamente para iniciar un ascenso de intensidad y tensión mucho más pronunciado, que no parará hasta llegar a su punto culminante justo al final de la pieza; a este segundo y definitivo *crescendo* se va sumando la aparición de otros materiales sonoros, todos ellos también derivados de la manipulación de la petenera de Pastora Pavón salvo uno: el ritmo inexorable de la siguiriya construido con un sonido de *slap* de saxofón. Al alcanzar el conjunto polifónico su intensidad máxima todo concluye con el sonido estridente y desgarrador de un montón de cristales rotos.



Boceto de la parte de cinta (cuaderno de la autora)

Para la interpretación de esta obra es necesario disponer de un plástico transparente de invernadero, cuadrado y lo suficientemente grande como para cubrir de sobra a los cuatro

intérpretes de pie con sus instrumentos. Debido a ello, la obra debe interpretarse enteramente de memoria.

Saludo tras la interpretación de *Invernadero.*
Cuarteto Fukio, 11 de marzo de 2023 en Segovia.

En la partitura se indica minuciosamente el ritual previo de preparación antes de comenzar a tocar:

> Los cuatro instrumentos deben estar previamente colocados en el escenario, cada uno en su soporte, así: saxofón 1 en el centro del escenario junto a proscenio, saxofón 2 a la derecha del escenario (siempre desde el punto de vista del público) a mediación de su profundidad total, saxofón 3 en el centro del escenario al fondo y saxofón 4 a la izquierda del escenario a mediación de su profundidad total.
>
> Cada saxofonista debe tener previsto, como parte de su indumentaria, un bolsillo o lugar donde guardar la boquilla de su instrumento cuando tenga que quitarla a mediación de la obra.
>
> Entre los cuatro instrumentistas entrarán en el espacio escénico portando el plástico doblado y lo colocarán justo en el centro de los cuatro saxofones. Acto seguido lo desdoblarán entre los cuatro, y cuando esté extendido en el suelo (en paralelo al escenario y centrado entre los saxofones) cada uno se colocará en una esquina: saxofonista 1 en la esquina delantera derecha, saxofonista 2 en la trasera derecha, saxofonista 3 en la trasera izquierda y saxofonista 4 en la delantera izquierda. Permanecerán un momento de pie quieto y en silencio con las manos unidas por delante del cuerpo en señal de respeto, mirando el plástico. Cuando lo decidan, irán a la vez a colgarse cada uno su instrumento.

> También a la vez se agacharán, cada uno por el lateral del plástico que les corresponda, levantarán con cuidado el plástico y se meterán debajo hasta quedar los cuatro en el centro, frente a frente, encorvados y completamente cubiertos (como antes se dijo, es importante que sobre plástico y arrastre). En ese momento alguien habrá de accionar el *play* de la parte de cinta[6].

Del mismo modo durante el transcurso de la obra se indica en la partitura cada acción a realizar: enderezarse y volver a encorvarse durante la primera parte, darse la vuelta tras quitar y guardar las boquillas de sus instrumentos, y alzar y bajar las campanas de los saxofones. Todo de forma conjunta y sincrónica hasta casi el final, en la parte más tensa del último *crescendo,* durante la que se rompe la sincronía y cada uno realiza libremente movimientos espasmódicos relacionados con la asfixia y la claustrofobia. El sonido de los cristales es la señal para que se encojan aterrorizados y permanezcan quietos y en silencio; si el espacio lo permite, está indicado que se apague la luz.

Tres momentos de la interpretación de *Invernadero.*
Cuarteto Fukio, 11 de marzo de 2023 en Segovia.

En cuanto a los instrumentos que han de componer el cuarteto la partitura especifica que puede utilizarse cualquier combinación de saxofones, pero es preferible escoger los más graves de los que se disponga en cada ocasión. Las partichelas están tanto en Mib como en

[6] Partitura de *Invernadero.*

Sib, en previsión de que cada voz pueda ser tocada con instrumentos en ambas afinaciones. La partitura general contiene los sonidos reales pero la octava de cada voz dependerá de los instrumentos utilizados en cuestión; es por ello que la distancia armónica entre voces puede ampliarse una o incluso más octavas con respecto a lo escrito. A pesar de ello y por razones de infraestructura, los Fukio decidieron mantener la misma combinación tradicional de soprano, alto, tenor y barítono que utilizaron durante el resto del concierto y con la que suelen trabajar habitualmente.

Estreno de *Invernadero.* Cuarteto Fukio, 19 de noviembre de 2022 en Cádiz.

LA CADENCIA DE LOS CICLOS RESPIRATORIOS

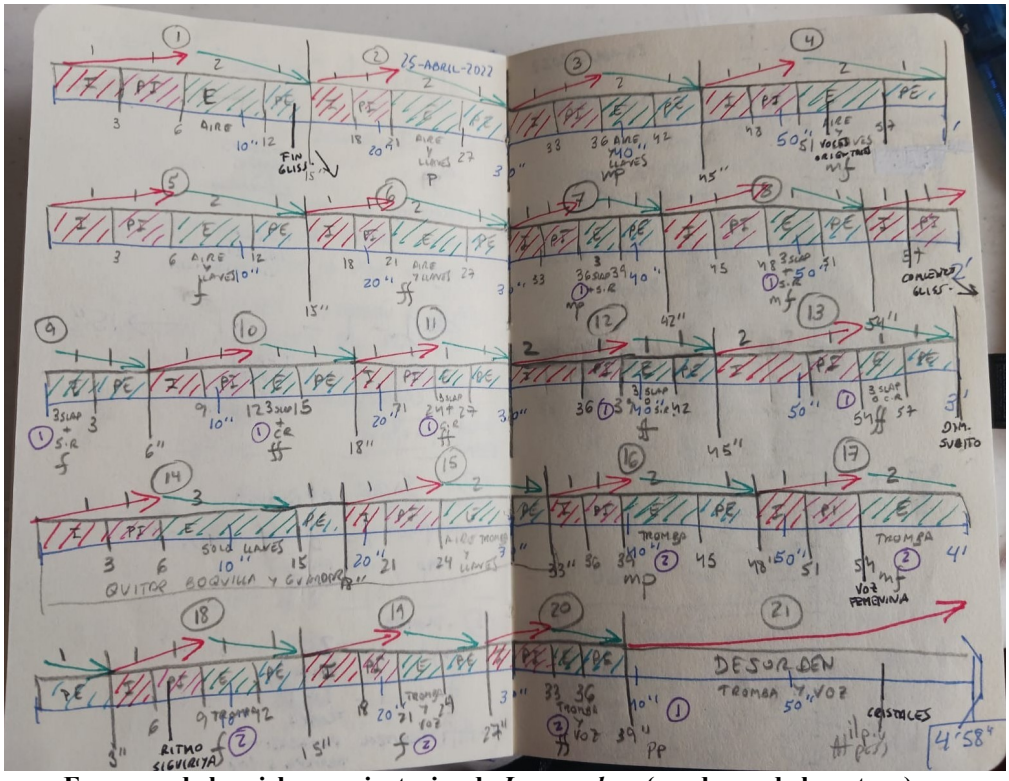
Tras haber descrito la estructura tensional y dramatúrgica de la pieza, así como el contenido de la parte electroacústica pregrabada, toca ahora centrarnos en lo que, entre tanta incomodidad, han de hacer sonar los instrumentistas en directo.

Toda la parte sonora en vivo de la obra consiste en sucesivos ciclos respiratorios sincrónicos de los cuatro instrumentistas entre sí, aunque independientes de cualquier contenido rítmico de la parte de cinta. El esfuerzo del cuarteto ha de centrarse en seguir un pulso inexorable de aproximadamente negra igual a 60, aunque hay una sección libre final en la obra (el punto culminante ya descrito en el que se descontrolan individualmente los movimientos) en que se rompe la sincronía entre ellos y que absorberá cualquier imprecisión humana acumulada hasta ese momento para poder cuadrar el final.

Cada ciclo consta de 4 fases: Inspiración/Pausa en lleno/Espiración/Pausa en vacío. Así, el contenido sonoro en vivo existirá obviamente sólo en las fases de Inspiración (siempre sonora) y de Espiración (con lo indicado en partitura).

Aunque el ritmo de la respiración sea como se ha dicho independiente del ritmo de la cinta, está estructurado en la partitura de forma que reaccione sensiblemente a las curvas tensionales marcadas por las dinámicas así como por los materiales. Se sabe que la inspiración actúa sobre nuestro sistema nervioso simpático, es decir, el que nos activa, y que por el contrario la espiración estimula el sistema nervioso parasimpático que nos relaja. Las diferentes tradiciones, ya sean seculares o contemporáneas, que utilizan la herramienta de la respiración para promover cambios de estado en los seres humanos, conocen bien de qué modo combinar los tiempos de entrada y salida del aire según el efecto que se persiga.

En *Invernadero* cada aumento de tensión se traduce en disminución del tiempo de espiración, e incluso a veces en aumento del tiempo de inspiración, para ayudar a los intérpretes a entrar en el estado deseado en cada momento de la obra. Todo está controlado hasta el último detalle:



Esquema de los ciclos respiratorios de *Invernadero* (cuaderno de la autora)

Del mismo modo, el contenido sonoro de cada espiración está planificado para contribuir al proceso global. El primer *crescendo* se construye partiendo desde el ruido de llaves; de ahí

se abre a *slaps,* primero cerrados sin resonancia, después abiertos sin resonancia y por último abiertos con resonancia. En el momento de la bajada súbita de intensidad, que ellos aprovechan para retirar las boquillas de sus instrumentos, comienza un segundo proceso de aumento de tensión, que también parte del ruido de llaves para introducir el sonido de trompa y luego añadirle la voz.

He aquí la leyenda explicativa de los elementos gráficos utilizados en la pieza para expresar todos estos conceptos, tanto respiratorios como sonoros:

Dar al *play* de la cinta.

Inspiración sonora.

Pausa respiratoria en lleno.

Pausa respiratoria en vacío.

Sonido de aire.

Sonido de aire acompañado de improvisación rápida e irregular de sonido de llaves.

Slap cerrado.

Slap abierto.

l.v. Con resonancia.

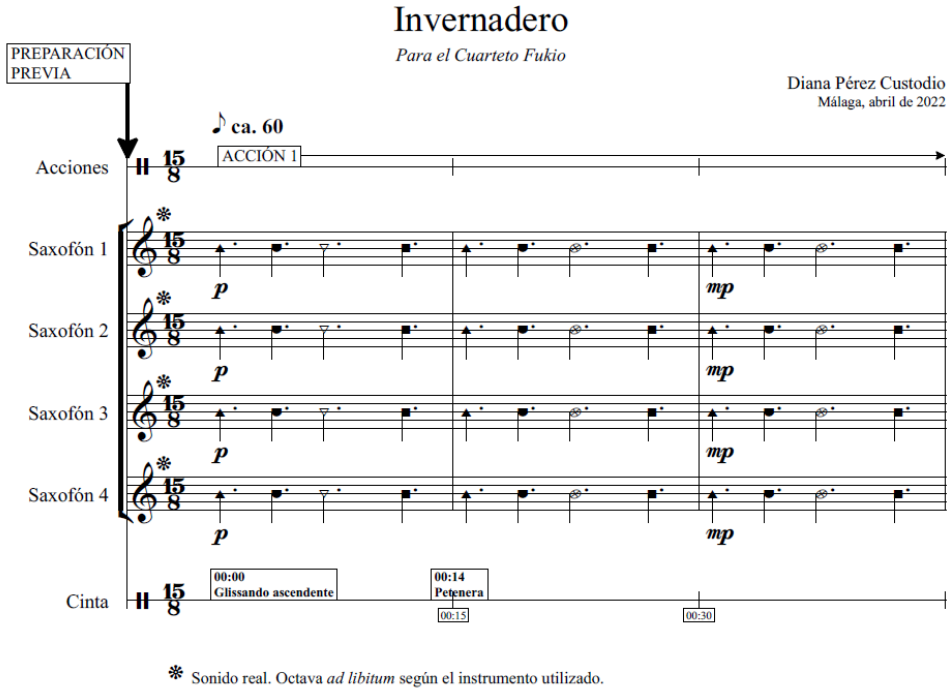
Improvisación rápida e irregular de sonido de llaves.

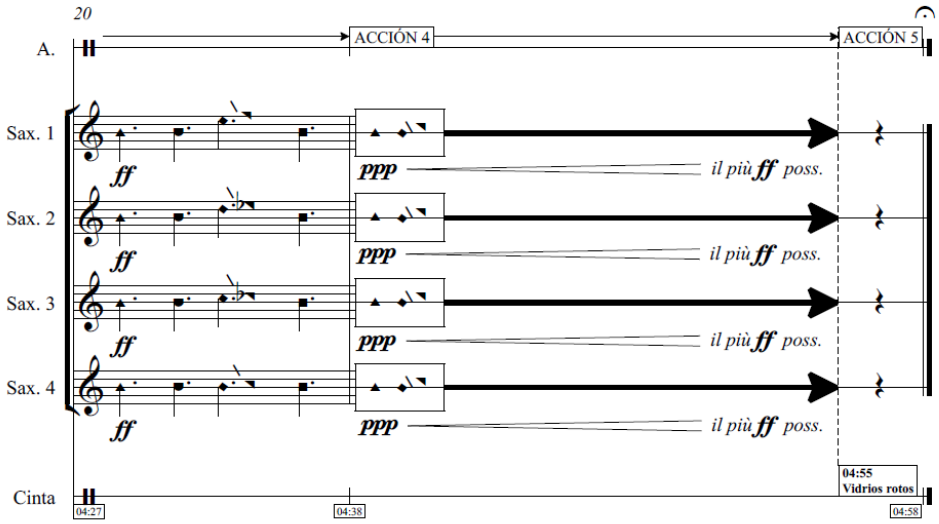
Alla tromba (tocar sin boquilla, de forma que el sonido queda medio tono por encima de lo digitado).

Alla tromba añadiendo la voz cantada al unísono o a la octava o doble octava (dependiendo de la tesitura del instrumento y del instrumentista) de lo que suene.

Improvisación libre alternando inspiraciones sonoras por la boca lo más angustiosas que sea posible con sonidos a cualquier altura *alla tromba* con voz, siempre inestables y suplicantes.

La partitura incluye referencias al minutaje de la cinta para ser reconocidas auditivamente, así como una línea de acciones que se describen minuciosamente en las explicaciones previas.





Primer y último sistema de *Invernadero*.

Esta pieza se engloba en el conjunto de mis experimentos acerca de la implicación real del intérprete en las emociones y situaciones que pretendo comunicar cuando compongo obras…¿musicales? Cada vez más me cuesta entender dónde se encuentran las fronteras del arte. Así que de momento y mientras tenga fuerzas continuaré caminando sobre la frase con las que Ramón Barce concluía su capítulo "Música abierta, ventana al infinito" de, precisamente, su libro *Fronteras de la Música,* esa frase que ha hecho avanzar al ser humano más que ninguna otra: *"¿y por qué no?"*[7].

[7] BARCE, Ramón. *Fronteras de la música.* Madrid: Real Musical, 1985, p. 55.

REFERENCES / REFERENCIAS

BARCE, Ramón. Fronteras de la música. Madrid: Real Musical, 1985.

«Diario de un poeta recién casado (Hacia el mar)», [https://es.wikisource.org/wiki/Diario_de_un_poeta_reci%C3%A9n_casado_(Hacia_el_mar)], consultado el 2 de junio de 2023.

«Fukio», [https://www.fukioquartet.com/], consultado el 21 de mayo de 2023.

«Historias bajo los plásticos en la huerta de Europa», [https://www.rtve.es/noticias/20230613/historias-bajo-plasticos-huerta-europa/2449034.shtml], consultado el 13 de junio de 2023.

«Historias bajo los plásticos en la huerta de Europa», [https://www.rtve.es/noticias/20230613/historias-bajo-plasticos-huerta-europa/2449034.shtml], consultado el 13 de junio de 2023.

«La Niña de los Peines (Petenera)», [https://youtu.be/L-i9JxLfq-4], consultado el 3 de mayo de 2023.

«Lo que no se sabe de los invernaderos», [https://fruittoday.com/lo-que-no-se-sabe-de-los-invernaderos/], consultado el 20 de junio de 2023.

PÉREZ CUSTODIO, Diana. Invernadero [en línea]. [Consulta: 15 de junio de 2023]. Disponible en: https://sulponticello.com/iii-epoca/invernadero/

PÉREZ CUSTODIO, Diana. Música impura [en línea]. [Consulta: 11 de junio de 2023]. Disponible en: https://3epoca.sulponticello.com/musica-impura/

«Raíces, del Taller de Compositoras», [https://www.juntadeandalucia.es/cultura/aaiicc/festival-musica-cadiz/raices-del-taller-de-compositoras], consultado el 23 de mayo de 2023.

«Un trabajador muere envenenado tras sulfatar un invernadero en Almería», [https://www.izquierdadiario.es/Un-trabajador-muere-envenenado-tras-sulfatar-un-invernadero-en-Almeria], consultado el 24 de mayo de 2023.

«Una veintena de inmigrantes por cada 10 hectáreas de invernadero», [https://www.diariodealmeria.es/provincia/nijar/veintena-inmigrantes-hectareas-invernadero_0_1645336128.html], consultado el 21 de junio de 2023.