

declarar la corteça de la letra (wie Scherben [...] eines Gefäßes)

para percusión y electrónica

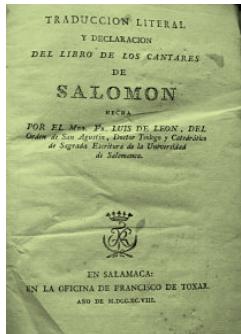
(2013/rev. 2014/rev. 2015-16)

<https://vimeo.com/242080194>

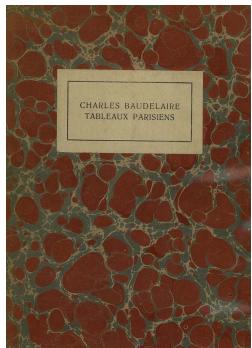
...o de la traducción entendida como una de las bellas artes.

Dos ideas de sendos textos centrales en el pensar en torno a la traducción:

1. *declarar la corteça de la letra*. Del prólogo a la traducción que Fray Luis de León realizó de *El Cantar de los Cantares* (y por la que sufrió juicio y varios años de encarcelamiento): *Solamente trabajaré en declarar la corteça de la letra asy llanamente, como si en este libro no nriese otro mayor secreto del que muestran aquellas palabras desnudas*. Traducción entendida, por tanto, no sólo como traspase del sentido, del contenido, de una lengua a otra, sino también un tener siempre en cuenta la corteza de la letra, la materialidad de la palabra. Sentir el sentido/sonido; la superficie, la piel del lenguaje: *que sera solamente declarar el sonido dellas, y aquello en que está la fuerza de la comparacion, y del requiebro*.



2. *wie Scherben [...] eines Gefäßes*. Del escrito *Die Aufgabe des Übersetzers* («La tarea del traductor») de Walter Benjamin, escrito en 1921 y publicado en 1923 como prólogo a sus traducciones de Baudelaire. Benjamin, entre otras cosas, plantea que



todas las lenguas no son sino como fragmentos de una vasija rota: comparadas unas con otras, son todas diferentes, disímiles, pero cumplen la propiedad de que podrían encajar unas con otras para reconstruir esa vasija de la cual, en otro tiempo posible, habrían sido parte. Esa vasija, lo que Benjamin denominaría *die reine Sprache* («el lenguaje puro») no existe sino en potencia, virtualmente: el poder comparar las lenguas nos permite intuir, vislumbrar la posibilidad de ese lenguaje que las englobaría a todas. [...] *um so beide wie Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar zu machen* («[...] para que ambos sean reconocibles como las partes quebradas de un lenguaje más vasto, tal como los fragmentos son las partes quebradas de una vasija.») Traducción de Andrés Claro).

Estas dos ideas-fuerza se manifiestan en la pieza en dos aspectos:

a) Por un lado, la vasija rota.

La misma construcción del instrumento, planteado como un ensamblaje: cuatro materias claramente diferenciadas (orgánica [calabaza] + cristal [cuarzo] + metal [cuencos

tibetanos] + agua) más la voz del

intérprete y la virtualidad de la electrónica, conformando un

instrumento híbrido, *frankenstein*

imposible construido a través de la unión de «fragmentos de una vasija rota»;

instrumentos existentes que se

yuxtaponen, conectan, penetran e

interpenetran, pero que, en sus

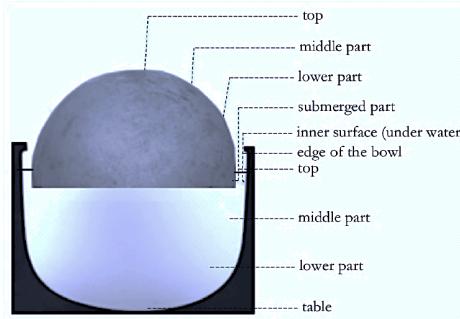
cercanías y diferencias, no llegan (o

quizá sí?) crear un único cuerpo sonoro.

O como la *dompna soiseubuda* del

trovador Bertran de Born (una mujer artificial, imaginaria, fruto del «montaje» de las mejores cualidades de todas las mujeres

que conocía).



Cuenco de cuarzo y calabaza africana



Tres cuencos tibetanos

b) Por otro lado, la corteza.

La misma construcción de la obra, planteada como un ensamblaje: cuatro secciones claramente diferenciadas por el tipo de materialidad que las manifiesta (fricción sin mediación + percusión sin mediación + fricción con mediación + percusión con mediación).

- Las secciones primera y tercera se centran en la producción de sonido por medio de la fricción de las «cortezas» de los cuerpos; pero mientras la primera la plantea de una forma directa, sin mediación (la mano izquierda o las varillas de la marimbarda actúan sobre las diferentes superficies del instrumento para, friccionando, ponerlo en vibración), en la tercera sección la fricción de una baqueta/mano sobre otra baqueta (que se halla en contacto con alguna de las partes del instrumento y es la encargada de actuar como mediación) producirá la vibración, convirtiendo al cuerpo sonoro en un gran resonador.



Diferentes posiciones de la baqueta que actúa como mediación (en contacto con la calabaza o el cuenco) y de la que fricciona sobre la primera

- Las secciones segunda y cuarta se centran en la producción de sonido por medio de la percusión de las «cortezas» de los cuerpos; pero mientras la segunda la plantea de una forma directa, sin mediación (las manos o las diversas baquetas actúan sobre las



«Cortezas»

differentes superficies del instrumento para, percutiendo, ponerlo en vibración), en la cuarta sección la percusión de un cuenco tibetano sobre otro cuenco tibetano (que se halla en contacto con la superficie exterior del cuenco de cuarzo y es el encargado de actuar como mediación) producirá la vibración, convirtiendo al cuerpo sonoro en un gran resonador.

Cada sección entendida como traducción de un texto que no existe; un texto que estaría escrito en ese «lenguaje puro» del que habla Benjamin, y del cual sólo nos llegan cuatro (entre otros muchos) posibles fragmentos como traducciones o materializaciones del mismo.

Estas cuatro lecturas/traducciones diferentes aparecen, se conforman y deforman, de acuerdo a la corteza o piel de los propios instrumentos (de acuerdo a sus propiedades acústicas, sus desarrollos históricos, sus cargas auráticas...), así como a los diferentes caminos de lectura que cada sección propone de los mismos. Tan sólo dos ejemplos:

- En la primera sección, ambas manos realizan movimientos contrarios en la lectura del cuerpo sonoro. La mano derecha (marímbrida)



Marímbrida

comienza en lo alto de la calabaza e irá lentamente desplazándose hacia abajo, terminando en el cuenco de cuarzo. La mano izquierda, por el contrario, comienza en el interior del cuenco de cuarzo, en contacto directo con el agua, y realizará lentamente el camino inverso, desplazándose hasta lo alto de la calabaza.

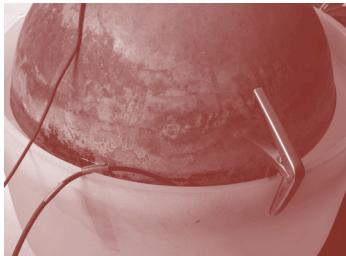
- En la cuarta sección, el camino (entre otros presentes) se plantea como una aparición progresiva de la resonancia. Los instrumentos empleados en la pieza



Cejillas 1 y 2

son instrumentos que, sin tener prácticamente ningún tipo de tradición en el contexto de la música de concierto occidental, están cargados de un fuerte contenido aurático: aura proveniente del campo de lo «exótico» (instrumentos pertenecientes a otras tradiciones: calabaza africana, cuencos tibetanos) o del de la «sacralidad» (instrumentos empleados en alguna forma cultural: cuenco de cuarzo, cuencos tibetanos). Su ensamblaje, a lo largo de toda la pieza, busca sofocar esta carga aurática, principalmente por

la eliminación de su característica más acusada: la resonancia. La ausencia de la misma se consigue especialmente por la utilización de tres cejillas de guitarra dispuestas sobre el cuenco de cuarzo, y que también impiden el libre movimiento de la calabaza. Tan sólo en la última sección, los dos tipos de cuencos irán lentamente teniendo más oportunidades de vibrar (al retirar una a una las cejillas) y hacer aparecer esa dimensión resonante. Y ésta llegará finalmente a hacer vibrar también al intérprete, fundido en la resonancia final.



Cejilla 3

Los fragmentos textuales que aparecen en la voz (en la del intérprete o en la electrónica), se mueven y giran todos en torno a Fray Luis de León.

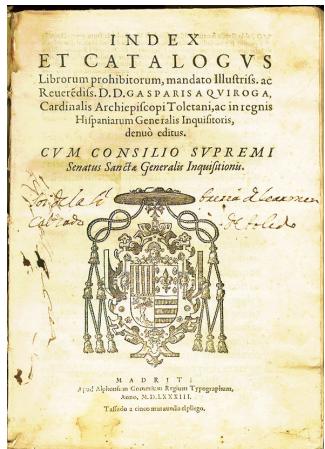
En la parte electrónica se superponen fragmentos del original hebreo de *El Cantar de los Cantares*, junto con la ya mencionada traducción al castellano realizada por Fray Luis y la traducción al alemán de Lutero (ésta última considerada por Walter Benjamin como una de las traducciones que se han constituido como eventos históricos y han hecho época para una literatura y una lengua en tanto traducciones).

En la voz del intérprete hay que distinguir dos momentos diferentes:

- I. En menor medida durante la primera sección, pero sobre todo durante la transición de la primera a la segunda, el intérprete pronuncia 17 palabras latinas extraídas de las 17 proposiciones acusatorias redactadas por el tribunal de la Inquisición el 3 de marzo de 1573 contra la traducción de Fray Luis. Por ejemplo, en la primera de ellas (de la que se toma la palabra *Canticum*) se le acusa de considerar el texto como sólo un texto profano:

Canticum canticorum est carmen amatorium Salomonis ad filiam Pharaonis, et contrarium docere est futile.

«El Cantar de los Cantares es un poema amoroso de Salomón a la hija del Faraón, y enseñar lo contrario es fútil».



- II. Durante la transición de la tercera a la cuarta sección, y en menor medida durante esta última, el intérprete pronuncia palabras o grupos de palabras que Fray Luis plantea (en una carta del 18 de diciembre de 1573, como respuesta desde la prisión en su defensa) como otras posibles traducciones del término hebreo *zama*, traducido por Jerónimo en la Vulgata como *intrinsecus latet* («lo que se oculta en su interior»).

...] *Mas pues la fuerza e injuria de mis enemigos me compele a ello, perdonarme han las orejas honestas y religiosas, si para mi debida y necesaria defensa se levantare el velo con que S. Gerónimo quiso encubrir la vergüenza que a su parecer hallo en este lugar; [...]. Pues digo que S. Gerónimo puso este rodeo de palabras. Praeter id, quod intrinsecus latet, en lugar de lo que en hebreo se dice con una sola, la cual es זָמָן zama.*

[...] que S. Geronimo entendio que la palabra *zama* era el nombre propio con que en aquella lengua se nombran las vergüenzas de la mujer [...], no se atrevio a trasladallo en latin por su vocablo.

(Respuesta que desde la prisión da a sus émulos fray Luis de León [...] sobre el término «zama» en la traducción literal y declaración del libro de los Cantares de Salomón.

Valladolid, 18 de diciembre de 1573.)

José Luis Torá

