

saw digression hobbling driftwood (positione di voce)

para dos sierras musicales amplificadas

2016-17

«Methode ist Umweg»

(«Método es rodeo, digresión»)

Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.
Erkenntniskritische Vorrede

I

«**saw digression hobbling driftwood**» es un verso tomado del libro *Articulation of Sound Forms in Time*, escrito por Susan Howe en 1987.

Como en otros libros de Howe, asistimos en éste a una (re)lectura de la/su historia (en este caso, la historia colonial y el asentamiento puritano en Nueva Inglaterra durante el siglo XVII), en un intento de «peinar [la historia] a contrapelo»: «articular el pasado históricamente no significa reconocerlo ‘tal y como ha sido’», sino buscar que el encuentro de pasado y presente provoque la aparición súbita de una imagen; imagen que «es aquello en la cual lo sido se une como un relámpago al ahora para formar una constelación. Dicho en otras palabras: imagen es la dialéctica en suspenso» (todas las citas pertenecen a diversos textos de W. Benjamin).

Howe se ocupa en su poesía de la parte oculta de la historia: lo silenciado, lo dejado de lado, regresa con voz polifónica en sus versos como movimiento lingüístico, como configuraciones de lenguaje y poder. *Hope Atherton's Wanderings* (primera sección del libro anteriormente citado) se centra en la figura de Hope Atherton, ministro puritano de Deerfield en el Connecticut River Valley. En **1676** participó en la conocida como «The Falls Fight» (batalla en la cual los soldados ingleses masacraron a más de 300 personas (la mayoría mujeres y niños) en un campamento indio); en su sangrienta retirada, un pequeño grupo de colonos (que incluía a Atherton) se separó fortuitamente del resto y, tras días de vagabundeo, fueron todos capturados; todos, excepto Atherton que, a causa de su extraña vestimenta, fue puesto en libertad. A su regreso a Deerfield, nadie creyó su testimonio y fue apartado de la comunidad por lo que consideraban un acto de cobardía. Murió en la más extrema pobreza.

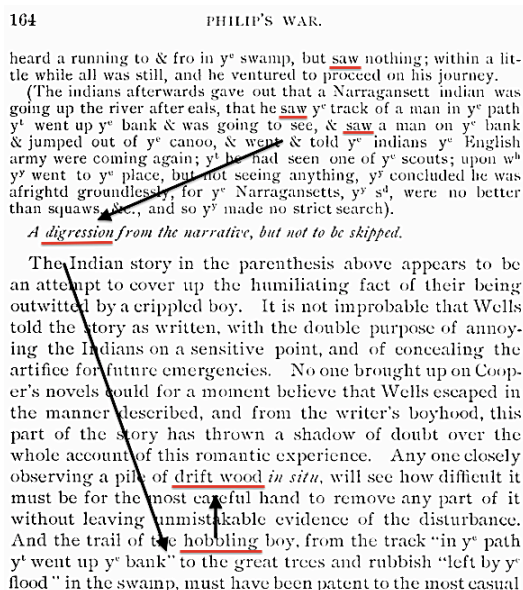
«Was nie geschrieben wurde, lesen»

(«Leer lo que nunca fue escrito»)

Hugo von Hofmannstahl, *Der Tor und der Tod* (1894)

El poema de Howe parte del principio técnico de la relectura no lineal de este episodio, tal y como aparece linealmente narrado en *A History of Deerfield, Massachusetts*, de George Sheldon, publicado en 1895. En un discurso culturalmente ya formado y aceptado, en el que las estrategias del discurso sitúan la Historia como algo siempre ‘ya dado’, Howe busca abrir el espacio de lo que, a

pesar de todo, queda y se puede encontrar en ese discurso (de los vencedores); de lo que se puede encontrar como ‘entre’dicho, como suplemento. El verso «**saw digression hobbling driftwood**», por ejemplo, ‘emerge’ de una lectura tal de la página 164 del citado libro de Sheldon, como se puede observar en la siguiente imagen:



«If these works are highly complex and, for some, unreadable, it is not only because of the complicatedness of life, the subject, but also because they actually imitate its rhythm, its way of happening, in an attempt to draw our attention to another aspect of its true nature.»

John Ashbery on Gertrude Stein's
Stanzas in Meditation (1957)

II

«**Positione di voce**» es el título de una de las secciones que conforman la pieza para violín solo (habitualmente denominada de acuerdo al título de su primera sección) «**Passaggio rotto**», del violinista y compositor (supuestamente napolitano, pero residente la mayor parte de su vida en Inglaterra) Nicola Matteis. Esta pieza fue incluida en el libro *Ayres for the violin*, colección de obras para este instrumento y continuo, aunque incluye excepcionalmente alguna para violín solo. *Ayres (Book I & II)* fue publicado en Inglaterra en 1676, el mismo año en que, en Nueva Inglaterra, se producía la masacre de «The Falls Fight» de la que parte Susan Howe en el libro antes mencionado.



Positione (o también *Dispositione*) *di voce* hace referencia a la capacidad (disposición) técnica que debía desarrollar un cantante a finales del siglo XVI para poder interpretar largos pasajes de complejos ornamentos melismáticos; disposición que, como recalcará Giovanni Luca Comporto (*Breve e facile maniera a far passaggi e far la dispositione*, Roma, 1593), muy pocos cantantes son capaces de adquirir, y que otros, como Nicola Vicentino, criticarán porque su extrema velocidad puede hacer el contrapunto inaudible (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, 1555).

La utilización de diferentes técnicas de articulación que permitieran comprender auditivamente el ornamento, así como el empleo de *portamenti* ante determinados intervalos, se convertirán en elementos técnicos característicos de esta vocalidad. La fisicidad y corporalidad de la voz emerge, entonces, hasta un primer plano (*non percotte bene la gorgia* [no percute bien la garganta], apuntará en una de sus cartas Monteverdi sobre un cantante), vinculándose así de forma extrema la *dispositione* con los estudios de las formas de producción de la voz (también hablada): *Il luogo dove i passaggi si formano, è quello istesso, nel quale si forma la voce: cioè, la cartilagine chiamata cimbale* («el lugar en el que se forman estos pasajes es el mismo en el que se forma la voz: es decir, el cartílago llamado la glotis»), apuntará el médico y músico Giovanni Camillo Maffei en su *Discorso della Voce e del modo d'apparare di cantar di garganta*, (1562).

En la sección denominada «**Positione di voce**», Nicola Matteis realiza una (re)lectura de estos principios de la interpretación vocal, traduciéndolos a la fisicidad y corporalidad del violín: cuerpo sonoro que es 'leído' ahora desde una visión vocal y local que le resulta ajena y claramente contrastante con el tipo de movilidad que domina la sección anterior de la pieza («Passaggio rotto»), derivada directamente de la «arquitectura» del violín.

En «**Positione di voce**», sin embargo, la utilización (documentada en la época) por parte de Matteis de un arco más largo de lo habitual, le permitirá, junto con los ornamentos propios de esta técnica antes comentados, la utilización en notas largas de otros recursos propios de la voz, como el denominado «messa di voce»: «emplear un *piano* al comienzo, un *forte* a la mitad, y un *piano* de nuevo al terminar» (Christoph Bernhard, *Von der Singe-Kunst, oder Maniera*, c.1649).

«... he had a stroak so sweete, & made it speake like the Voice of a man; & when he pleased, like a Consort of severall Instruments: he did wonders upon a note . . . : he seem'd to be *spiritato*'d & plaied such ravishing things on a ground as astonished us all.»
November 19, 1674. *The Diary of John Evelyn*.

III

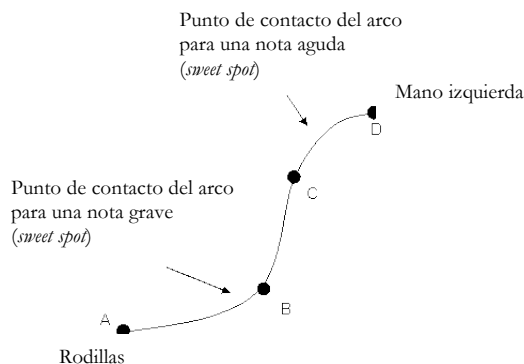
«**saw digression hobbling driftwood (positione di voce)**» es el título de una pieza para dos sierras musicales amplificadas.

El nombre del instrumento: sierra musical u hoja sonora (*musical saw/singing saw* en inglés; *scie musicale/lame sonore* en francés; *Musiksäge/singende Säge* en alemán; *sega musicale/sega cantante* en italiano) mantiene, en cada una de sus variantes, diferentes aspectos del mismo: su origen como herramienta para cortar madera u otros objetos duros (sierra, *saw*, *scie*, *Säge*, *sega*); su clasificación organológica dentro de los idiófonos (hoja sonora, *lame sonore*); o su cercanía al mundo de lo vocal (*singing saw*, *singende Säge*, *sega cantante*).

Desde un punto de vista organológico, la sierra musical puede ser considerada como una lámina de acero con forma de trapecio isósceles que, puesta en vibración por algún medio (arco, baqueta, etc.), produce una altura que puede ser modulada de acuerdo a la tensión y curvatura a la cual se vea sometida la lámina (cuanto mayor sea la tensión, más aguda será la altura).

Junto con esta característica común con otros instrumentos, en la sierra musical se produce, como en ningún otro, un fenómeno de espacialización del sonido: al aumentar la tensión y curvatura, el sonido no sólo variará su altura hacia el registro agudo, sino que se percibirá de forma ostensible un desplazamiento del sonido a través de la lámina de la derecha del intérprete hacia su izquierda (y viceversa, cuando disminuye la tensión).

Al mismo tiempo, para obtener cada altura existe un punto muy preciso en la lámina (el denominado *sweet spot*) en el que, por medio de la fricción del arco o el ataque de la baqueta, se consigue dicha altura en su forma más plena. Con el cambio de tensión y curvatura, ese punto, diferente para cada nota, se desplazará igualmente de derecha a izquierda (si la altura cambia hacia el registro agudo) a través del cuerpo metálico de la sierra.



Este modelo de interdependencia sonido-espacio se va a reimaginar como estructura compositiva para la obra. Puesto que la palabra ‘estructura’ en el siglo XVII (siglo, no lo olvidemos, de la masacre de «The Falls Fight» sobre la que escribirá Howe, así como de la publicación de la pieza de Matteis) no era ningún término o concepto musical, sino solamente arquitectónico y fisiológico, podría definirse la obra como una exploración espacial y anatómica de la estructura de una lámina sonora sometida a una serie de (des)doblamiento.

«Will [...] das Gesetz ihrer Form bewahren,
so ist der Übung dieser ihrer Form,
nicht aber ihrer Antizipation im System, Gewicht beizulegen.»
(«Si [...] quiere conservar la ley de su forma,
tiene que conceder la correspondiente importancia al ejercicio mismo de esta forma,
pero no a su anticipación en el sistema.»)
Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.
Erkenntniskritische Vorrede

Como lámina que se dobla y desdobla, la estructura de una sierra musical primeramente se (des)doblará, en esta obra, en un dúo de láminas: una se desdobla (se despliega o extiende) en otra en el espacio físico del dúo (la lateralidad izquierda-derecha se materializa fuera de la lámina), al mismo tiempo que es doblada (duplicada o repetida) por la otra en el espacio acústico (el ‘quasi-unísono’ [tocar ‘casi-lo-mismo’] entre ambos intérpretes será la figura sonora de partida).

En segundo lugar, el dúo se (des)dobra al proyectarse por medio de la amplificación en la sala: éste se desdobla (se despliega o extiende) en el espacio físico del recinto (la lateralidad izquierda-derecha se difunde más allá del dúo) así como es doblado (duplicado o repetido) en el espacio acústico (el ‘quasi-unísono’ [sonar ‘casi-lo-mismo’] entre dúo y sala será el resultado sonoro de llegada).

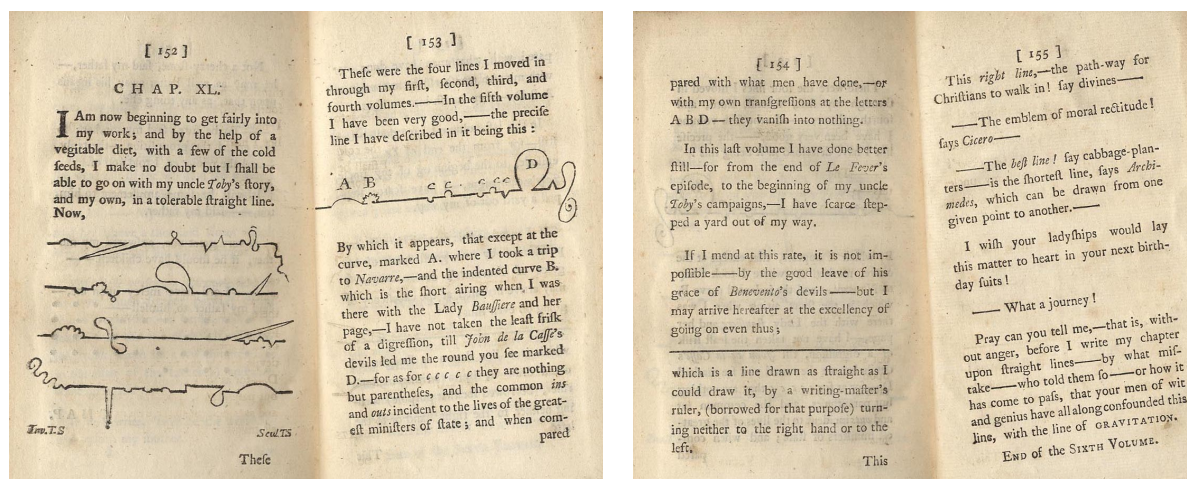
La sala deviene así una gran lámina sonora.

«Ausdauernd hebt das Denken stets von neuem an,
umständlich geht es auf die Sache selbst zurück.»
(«Tenazmente comienza el pensamiento siempre una vez más,
minuciosamente regresa a la cosa misma.»)
Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.
Erkenntniskritische Vorrede

Y todo comienza con un primer gran (des)doblamiento de ambas sierras en ‘quasi-unísono’: una lenta disminución de la tensión y curvatura a la que son sometidas las dos láminas, con el consecuente lento descenso de las alturas (virtual, puesto que el lugar en el que el arco fricciona la lámina no siempre coincide con el punto adecuado (*sweet spot*) para la producción de la altura esperable) desde el agudo al grave, así como el lento desplazamiento del sonido de un lado al otro de la lámina y, consiguientemente, de la sala.

De este lento movimiento lineal de ambas láminas, al cual minuciosamente se regresará ‘siempre una vez más’ a lo largo de la pieza, llegando a repetirse un total de ocho veces (como las ocho sílabas del verso de Howe) irán emergiendo sucesivas y cada vez más densas digresiones (la digresión como método) que, sistemáticamente, pondrán bajo una lupa y amplificarán en el tiempo todas y cada una de las ‘rugosidades’ locales (esas pequeñas rupturas del ‘quasi-unísono’) que habían surgido fugaz y casi imperceptiblemente en esa primera presentación lineal del descenso (el método como digresión).

Quizá como si se tratara de una lectura en dirección contraria del proceso narrativo que Tristram Shandy quisiera ser capaz de realizar (de la digresión constante a la línea recta), según la descripción que del mismo introduce, como propósito de enmienda, al final del sexto volumen de su ‘autobiografía’ The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman:



«by what mistake [...] have all along confounded this [straight] line,
with the line of GRAVITATION.»
Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*,
Sixth Volume (1759-1767)

IV

1676: una fecha (des)doblada en dos contextos geográficos alejados (Inglaterra y Nueva Inglaterra); dos eventos en principio sin conexión aparente (una masacre contra la población indígena y la publicación de una colección de piezas para violín). Ambos reunidos en nuestro tiempo presente, en nuestra escucha: encuentro anacrónico de pasado y presente que provoca la aparición súbita de una imagen; imagen que, como ya se ha dicho, «es aquello en la cual lo sido se une como un relámpago al ahora para formar una constelación.

Quizá como el intento de boda póstuma entre Shishaldin e Isidore Ducasse (en 2004 la artista neoyorquina solicitó formalmente al gobierno francés el permiso para casarse póstumamente con Ducasse, conde de Lautréamont, muerto en 1870. En Francia, debido a una antigua ley en desuso, el presidente tiene la autoridad de sancionar bodas entre personas vivas y muertas).

«Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection
d'une machine à coudre et d'un parapluie»
(«Bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección,
de una máquina de coser y un paraguas»)
Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, *Les chants de Maldoror, Chant VI* (1869)

¿Encuentro fortuito de Hope Atherton y Nicola Matteis sobre una lámina sonora? ¿Citas fragmentadas del verso de Susan Howe (en la voz de los intérpretes) (re)encontrándose, en el presente de esta obra, con fragmentos citados de la pieza para violín solo (en la 'voz' de las sierras)?

Entender la obra como un trenzado de hilos de realidad diferentes. Donde el pasado, siempre anacrónico, reclama una respuesta de un presente siempre reminiscente (P. Fédida, *Passé anachronique et présent réminiscent*, 1985).

«El pasado sólo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad» (W. Benjamin, *Sobre el concepto de historia*); imagen que se nos revela como teatro de tiempos heterogéneos, como elogio del anacronismo; cognoscibilidad que se nos da en el montaje de espacios dispares, como elogio del anacronismo.

Quizá como en el último proyecto de Aby Warburg, su Atlas Mnemosyne, en el que buscaba, por medio del montaje y la yuxtaposición de imágenes de múltiples épocas y destinos, acceder a un «inconsciente de la visión» que hiciera patente su concepto de Nachleben (supervivencia) de la imagen: idea, compartida con Nietzsche y Freud, de que lo que sobrevive en una cultura es lo más rechazado, lo más oscuro, que es a su vez lo más vivo y pulsional.



Aby Warburg, Panel 37 de *Atlas Mnemosyne*
Fotografía histórica del original

«My poems always seem to be concerned with history. No matter what I thought my original intentions were that's where they go. **The past is present when I write.**»

Susan Howe, en una entrevista con Tom Beckett (*Difficulties*, 20)

José Luis Torá