

ARTÍCULO

El sueño de la razón. Migraciones entre el grabado de Francisco de Goya y la música electroacústica de Ricardo de Armas

LETICIA MOLINARI | Universidad Nacional del Sur. Argentina
molinarileticia60@gmail.com | ORCID: 0000-0003-2609-8379

| 1

Recepción: 16/12/2023. Aceptación: 25/4/2023. Publicación: 27/6/2023

Resumen

En esta propuesta, abordaremos dos obras homónimas, *El sueño de la razón produce monstruos*, ancladas en entornos distantes temporal y espacialmente: un grabado del artista español Francisco de Goya y Lucientes de fines del siglo XVIII y una pieza electroacústica del compositor argentino Ricardo de Armas de comienzos del siglo XXI. La obra sonora se inspira en el grabado y este es el punto de partida para un análisis entre ambas producciones en el cual aplicaremos principalmente el concepto de migración y sus niveles como herramienta metodológica desarrollada por la Cintia Cristiá.

Palabras Clave: migraciones, música electroacústica, grabado



The dream of reason. Migrations between the engraving of Francisco de Goya and the electroacoustic music of Ricardo de Armas

Abstract

In this proposal, we will address two homonymous works, *The Dream of Reason Produces Monsters*, anchored in temporally and spatially distant environments: an engraving by the Spanish artist Francisco de Goya y Lucientes from the late 18th century and an electroacoustic piece by the Argentine composer Ricardo de Armas of the beginning of the 21st century. The sound work is inspired by engraving and this is the starting point for an analysis between both productions in which we will mainly apply the concept of migration and its levels as a methodological tool developed by Cintia Cristiá.

Keywords: migrations, electroacoustic music, engraving

INTRODUCCIÓN

El concepto de migración, especialmente diseñado por la doctora Cintia Cristiá para el análisis entre obras visuales y musicales, resulta una herramienta metodológica que nos permite analizar los diferentes niveles que relacionan dos obras homónimas, *El sueño de la razón produce monstruos*. Se trata de producciones que pertenecen a entornos distantes, temporal y espacialmente: un grabado del artista español Francisco de Goya y Lucientes de fines del siglo XVIII y una pieza electroacústica del compositor argentino Ricardo de Armas de comienzos del siglo XXI. El presente texto tuvo su origen en el marco del seminario del doctorado en música de la Universidad Católica, «Migraciones y convergencias entre las artes: aproximaciones desde la musicología» (2021) a cargo de la mencionada musicóloga. La producción de este trabajo se enmarca en el contexto del Proyecto Grupo de Investigación «Imagen y diseño: dilemas de la literatura y el arte del presente. Segunda parte» del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.

| 3

LOS ARTISTAS Y SUS OBRAS

EL PINTOR Y SU GRABADO

Francisco de Goya y Lucientes fue un pintor español que vivió en la convulsionada Europa de mediados del siglo XVIII hasta principios del XIX (1746-1828); en muchas de sus pinturas retrató las costumbres de su época y situaciones de la vida cotidiana de las clases sociales más empobrecidas para lo cual no pocas veces se valió de escenas musicales o de la inclusión de instrumentos. Comprometido con su momento histórico, Goya se interesó particularmente en las injusticias y abusos que sufría la sociedad por parte de los prósperos burgueses y los poderosos nobles; como hombre de la Ilustración, en su obra reflejó los prejuicios y la ignorancia y defendió el pensamiento lúcido y el conocimiento.

Según describe la ficha técnica del Museo del Prado (2008), *El sueño de la razón produce monstruos* es un «aguafuerte, aguatinta sobre papel verjurado, ahuesado, 306 x 201 mm», y va acompañado de un texto atribuido sin mucha certeza al propio pintor: «la fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas».

Figura 1



Nota: El sueño de la razón produce monstruos. Fundación Goya en Aragón.

Entre 1797 y 1799 Goya realizó una serie de ochenta grabados llamada *Caprichos* que se anunció como «Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte por Don Francisco Goya» en el *Diario de Madrid* de 1799¹ en ella, satirizó costumbres y creencias de la sociedad a la vez que reveló y censuró el comportamiento abusivo de instituciones como el clero y la nobleza. Su mirada crítica hizo que la presentación de la serie durara apenas un par de semanas por miedo a la reacción de la Iglesia e incluso Goya, temeroso de la Santa Inquisición, sintió que su vida corría peligro. *El sueño de la razón...* es el grabado número 43, al que continúa una segunda parte dedicada más específicamente a los monstruos y temas sobrenaturales; lleva inscripto el título y el número de orden y probablemente Goya se haya inspirado en una imagen de Jean-Jacques Rousseau para la figura principal como se informa en el catálogo de la Fundación Goya en Aragón (2022).

En esta estampa, la luz frontal ilumina la mesa de trabajo donde se destaca el título escrito en barniz, la figura durmiente, el felino y un par de monstruos más adelantados; los restantes se confunden en la oscuridad, acentuada por las líneas horizontales que diseñan las sombras. Esas criaturas no son exactamente búhos, murciélagos o lince sino que evidencian rasgos que los hacen pertene-

cientes solo en parte a otra especie; son el resultado de mixturas que los convierten en esperpentos no completamente fantásticos. Tienen rostros y miradas humanoides que dirigen al espectador. Estas transformaciones desconcertantes puede ser que contengan la intención de desviar la significación positiva con que tradicionalmente se asocia a los animales elegidos: el búho con la sabiduría, el murciélago con la prosperidad² y el lince con la agudeza.

Muchas interpretaciones se han hecho del grabado, desde la ignorancia que toma el control de las situaciones y las personas, una de las preocupaciones sociales de Goya, hasta el temor a confrontar con los demonios de nuestra propia vida interior, según una perspectiva más reciente.

Esta estampa fue inspiración directa para varias composiciones musicales, entre otras, obras para guitarra. La pieza número 18, un tema con cuatro variaciones en forma de breve chacona, del conjunto de *24 Caprichos de Goya* (opus 195, 1961) de Mario Castelnuovo Tedesco³; y la obra de Claus-Steffen Mahnkopf⁴ de 2003, ambas homónimas. En esta oportunidad, elegimos trabajar con una pieza de música electroacústica del artista sonoro Ricardo de Armas.

| 5

EL COMPOSITOR Y SU MÚSICA

Ricardo de Armas (Buenos Aires, 1956) es un violoncelista y compositor electroacústico cuya producción incluye performances, música visual y paisaje sonoro, entre las varias corrientes que ha abordado hasta el presente. Es un artista que, comprometido artísticamente con su entorno y con la difusión del arte sonoro, desarrolla una activa gestión cultural: coordina un grupo de creación sonora en tiempo real formado por músicos bahienses, promueve encuentros con artistas y gestiona ciclos de conciertos que incluyen importantes estrenos. Además, gran parte de sus materiales sonoros provienen del entorno circundante y muchas de sus obras incluyen la participación de artistas locales o también se refieren a asuntos de la región.

El sueño de la razón produce monstruos (2011)⁵ integra un pequeño corpus en el cual toma como eje conceptual el sueño y es una de las dos obras que de Armas realiza inspirado en pinturas; en su cuenta de *SoundCloud*, el compositor (2011) aclara que para la realización de esta pieza se apropió del grabado de Goya como concepto y con la intención de aludir al pensamiento dogmático.

Proponemos organizar una descripción de la pieza electroacústica en cuatro partes según el comportamiento de las fuentes sonoras ya que no hay cortes o silencios articulatorios; las duraciones aproximadas son de un minuto para la primera y segunda sección y dos minutos para la tercera y la cuarta. En la primera parte prima el carácter sereno, se forma una textura estratificada por la adición espaciada de fuentes abstractas, sobre un pedal electrónico, grave, de superficie levemente rugosa y con pocas fluctuaciones que inicia la obra; sobre el final, se incorpora una fuente iterada y panoramizada.

Esta sección finaliza con una campanada seguida de impulsiones isócronas resonantes, espaciadas y graves a modo de puente, la quinta y última de las cuales da inicio a la segunda parte de mayor agitación con una secuencia de rezos. Se trata de cuatro plegarias breves oradas en latín por voces entrecortadas y premurosas que se repiten completas tres veces alternando con las dos impulsiones de ataque puntual ya mencionadas. Luego, se densifica la trama sonora con la aparición de nuevos sonidos abstractos de fuerte intensidad, rugosos e iterados con predominio de timbres metálicos, y de un parlamento vocal veloz e incomprensible que emerge entre complejas superposiciones. La espacialización y el movimiento virtual de las fuentes se suman a una apretada secuencia hasta finalizar el segundo minuto; en ese momento, y luego de una breve sucesión de nuevas fuentes, una serie de alturas descendentes en registro grave, pulsadas en una cuerda, resonantes y con desaceleración, cierra esta segunda parte y se yuxtapone con el inicio de la siguiente. Durante los dos minutos que contiene la próxima sección, se repiten e incorporan materiales sonoros concretos que refieren al paso del tiempo de diferente forma.

El comienzo de la tercera parte está a cargo de dos fuentes: el metrónomo y un pedal liso y estable que permanece hasta el final y al cual se suma a los pocos segundos otra fuente suave, rugosa y continua que desaparecerá cuando comienza el canto para dar paso a otra de similares características próxima al final de los melismas.

Sobre el doble pedal, el metrónomo despliega cuatro apariciones, separadas entre sí, de dos compases de cuatro tiempos lateralizados cada una, las dos primeras iguales y las siguientes con variaciones rítmicas y tímbricas; la última de ellas, muy resonante, da paso a las voces. El bálsamo del canto eclesiástico de Hildegarda von Bingen acerca de la eternidad y serenidad, se despliega sobre un fondo abstracto que alterna rugosidades y planicie amenazante mientras las campanas intervienen repetidamente para luego empalmar con una homilía de San Gregorio declamada casi a modo de advertencia. Los dos compases del metrónomo variado reaparecen y, seguido de nuevas fuentes de fondo, cierra la parte.

Una nueva sonoridad abre la sobrecogedora y densa parte final de la obra, a los cuatro minutos, con la emergencia y desaparición de timbres potentes y sostenidos, resonancias lúgubres, voces incomprensibles en un plano distante; un conjunto tímbrico que va desapareciendo a la vez que un continuo electrónico cobra presencia y cierra la obra a modo de coda en lenta extinción.

ALGUNOS ENCUENTROS

La obra plástica y la musical pertenecen a un conjunto mayor, sea por su técnica en el caso del grabado o por su temática onírica en la música. Las imágenes del sueño subyugan a ambos artistas trazando un recorrido de dos sentidos en una misma vía: el pintor se representó durmiendo rodeado del contenido del sueño,

cuyos elementos saca a la luz, mientras el compositor va de la vigilia a la inmersión en la escucha de un ambiente soñador, los timbres de la nocturnidad y el clima acechante. Por otra parte, así como el grabado cuenta con inscripciones y una nota al margen, la pista de audio se presenta en la plataforma con glosas del compositor y una ilustración a modo de portada especialmente diseñada⁶.

En la pieza sonora hay elementos reconocibles gracias a un cierto grado de referencialidad de algunas fuentes que mantienen un mínimo de cualidades propias e identificables y que, como en el caso de las campanas o los rezos, dan cuenta de una situación, no ya de una época en particular; por su parte, en este aguafuerte, Goya inicia el trabajo sobre imágenes de los monstruos, un antiguo imaginario que a través de los siglos conserva una potente vigencia y sus figuras surgen de procesos de transformación de personajes y animales que guardan parte de su forma original. Así mismo, el silencio tiene una presencia significativa en la estampa ya que envuelve al soñador y los rostros de la amenazante bandada del sueño es silente; en la obra sonora, como en toda situación de escucha musical, es condición un marco de silencio y en este caso, de Armas hace que el comienzo y el final surjan y se pierdan sutilmente en el silencio gracias a un progresivo tratamiento de la intensidad. De este modo, en ambas realizaciones, el sonido del entorno físico del oyente, está ausente o queda bloqueado.

| 7

MARCO TEÓRICO

Colocarse entre producciones de diferente procedencia disciplinar es instalarse en un lugar propicio para ensayar reflexiones hacia uno y otro lado, en un ejercicio que Cristiá denomina «estudios *combinados*, *integrados* o simplemente *interdisciplinarios*» que ponen «el foco en los artistas, en el proceso creativo, en las operaciones que tienen lugar en su subjetividad» (2013, p. 30); una afirmación válida incluso cuando se trata de artistas separados por siglos.

Si bien ambas disciplinas cargan con una tradición teórica que las coloca del lado de la representación espacial a una y del desarrollo temporal a la otra, sugerimos revisar esta asignación de la mano de teóricos que han abordado el tema. El filósofo Teodoro Adorno (1978) desarrolla planteos en los que sostiene que el uso compartido que las artes hacen de cierta terminología no se reduce a metáforas y entiende el espacio como elemento musical inmanente —«intraespacialidad»— cuando afirma que en la música «El tiempo es espacializado no en la yuxtaposición geométrica, sino en conjunto... una manera pictórica [que] se expresa del modo más decisivo en la electrónica» (p. 43). Adorno le atribuye comparativamente mayor significación a la espacialidad musical que al tiempo en la pintura al punto de esbozar una valoración pictórica según la capacidad de expresar «lo absolutamente simultáneo... como un flujo temporal...» (p. 42) ya que «la tensión es impensable sin el momento

de lo temporal» y por ello «La objetivación y el equilibrio de tensiones en el cuadro son igualmente tiempo sedimentado» (p. 45). A esto agregamos la diferenciación que aporta el pintor y teórico Vasili Kandinsky (Como se cita en Cristiá, 2010) entre dos modos de acercarse a una forma gráfica: exteriormente al reconocer un elemento o desde el interior donde «no es la forma, sino su tensión viva intrínseca que constituye el elemento [...] no son las formas exteriores las que definen el contenido de una obra pictórica, sino las fuerzas-tensiones que viven en estas formas» (p. 20). Adorno sintetiza este cruce desde la pintura donde solo es posible expresar el acontecer del momento solo con el auxilio de fragmentos musicales que, obviamente, se desarrollan en el tiempo. El manejo de las tensiones en música se enlaza históricamente con los conceptos compositivos de desarrollo, climax y narratividad; sin embargo, no son estos los procedimientos de la música electrónica porque para Adorno esta música es una sucesión de conglomerados sonoros. El compositor Rodrigo Sigal (2014) acuerda con la opinión de Adorno al referirse a la tensión como resultado de la acumulación de bloques sonoros y la diferencia del punto culminante que depende del contexto; afirma así que el devenir del discurso musical se sustenta en la trama de relaciones que los materiales sonoros tejen entre sí de acuerdo a su función estructural y su contexto. Se suma a este intercambio teórico, la opinión del musicólogo Rubén López Cano (2013) quien sostiene que «El arte sonoro suele ser más espacial que temporal. Esto se traduce en su pereza narrativa [...] elude la tensitividad orgánica característica de las obras musicales. Sus marcadores temporales son más tenues...» (p. 222); además, coincide con Adorno en el interés por la materialidad y posibilidades del sonido de esta forma de arte.

Por otra parte, si bien la relación entre las obras visual y sonora es estrecha, no dejamos de observar un cierto giro que se le imprime al motivo del sueño y que va desde la estampa de Goya, donde dormir es la excusa elegida para exponer los peligros de la sinrazón, hasta de Armas, para quien el estado del sueño es su principal interés, relega el control consciente e invita a revivirlo. Un proceso que podríamos encuadrar dentro de la *transmotivación*, un concepto propuesto por el teórico Gerard Genette (1989) para indicar la sustitución de un motivo y que, en el caso de nuestro análisis, puede informar del desplazamiento descrito, movimiento que se expresa en el predominio de ciertos materiales, formas y sus relaciones. Así, de Armas, con una música estable y sin arrebatos, logra crear la sensación de sostener al oyente entre fuentes de ubicación incierta, un potente espacio indefinido por planos de proximidad y lejanía y por medio de recurrencias tímbricas consigue mermar la percepción del paso del tiempo; además, entran en juego las densidades, la opacidad, los esbozos, el diseño y el movimiento sonoros entre otros recursos. En el grabado de Goya se omiten los detalles que podrían dar cuenta del lugar físico donde se emplaza la escena y queda claro que es un lugar imposible fuera de la mente a la vez que captura el movimiento, el devenir sin detención, el tiempo.

En *Intercambios entre música y pintura*, la musicóloga Cintia Cristiá se pregunta:

¿Cuáles son las influencias entre un campo artístico y el otro?
¿Se verifican en ambos sentidos o hay un sentido privilegiado?... ¿Qué es lo que toma un compositor de un cuadro y de qué manera lo aplica en una obra musical?. (Cristiá, 2010, p. 10)

Como vimos, el primer vínculo entre las obras surge del interés conceptual de Ricardo de Armas quien se reconoce artista sonoro, es decir, perteneciente a un campo creativo tan reciente como vasto; en palabras de López Cano (2013) se trata de un territorio impreciso dentro del arte contemporáneo que además no refiere a una determinada práctica o materia prima. Según acuerdo teórico, se reúnen en él sin mayores especificaciones aquellas obras en las que el sonido es el principal —pero no necesariamente exclusivo— medio expresivo y que se ramifica hacia paisaje sonoro, las sonorizaciones, las músicas electroacústicas y un sinnúmero de expresiones visuales y plásticas que incorporan el sonido a sus materiales⁷. Tal vez por los rasgos mencionados y sin lograr definirlo con claridad, al arte sonoro le resultan atractivos los atravesamientos disciplinares que se expresan en el arte de todos los tiempos y se interesa por la tecnología más reciente.

Asimismo y cada vez con más frecuencia, las prácticas artísticas se inclinan por expresar cuestiones del diario vivir, se trata de un accionar creativo en el cual es posible reconocer fuertes vínculos con el pasado mediante apropiaciones sin jerarquías ni pertenencias y a través de citas y relaciones que dan cuenta de una temática recurrente. Al respecto, la musicóloga de la Motte-Haber realiza una caracterización del arte sonoro donde incluye la distinción entre la presencia y la presentificación del arte; esta última se trata de una instancia que pone en primer plano la percepción del oyente/espectador en la recuperación de cuestiones aledañas a las personas y que, sin ser trascendentes y tal vez por ello, desatendían. «Se fuerzan y se alteran así los formatos económicamente simplificadores de la percepción» (2009, p. 23), por caso el estado y el contenido de los sueños que no tienen injerencia directa en la vida cotidiana.

Además, en la descripción de ambas obras hemos mencionado algunos elementos que, si bien forman parte de ellas, se recortan claramente y que Genette (1989) reúne dentro de su concepto de *intertextualidad* en tanto «una relación de copresencia entre dos o más textos» (p. 10). Agrega que tal copresencia se expresa en la cita de forma explícita y directa y en los llamados *paratextos*, un «segundo tipo está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante...» (p. 11). Son ejemplo de tal intertextualidad las dos citas que de Armas incluye en su composición, la melodía de Hildegarda von Bingen y la homilía de San Gregorio, como también el título, glosas e imagen de la portada; por su parte, Goya realizó varios bosquejos llamados *Sueños* a modo

de pretextos del grabado el cual, además, contiene inscripciones con título y número y va acompañado de un comentario.

Las citas, alusiones y paratextos son recursos frecuentes en la producción de de Armas interesado en la resignificación que despierta su inclusión en diferentes contextos. Nos referimos a lo que el teórico Robert S. Hatten (1994) denomina «reguladores de relaciones intertextuales» que comprenden el estilo y el componente simbólico de la obra como las estrategias en tanto «manifestaciones particulares de las posibilidades» (p. 212) que aquel brinda. Hacemos extensiva esta mirada a Goya en su serie de grabados donde por vía de la ironía y la caricatura plasma su mirada crítica de la época y la sociedad a la vez que propone una comunicación, que se presenta lo más directa posible, con el espectador, su contemporáneo. Así, tales estrategias compositivas que hacen al estilo de los artistas subyacen en la coherencia interna de las obras, sostienen su pertenencia estética al grupo mayor que cada una integra y abren una red de significaciones hacia otras artes por donde migran conceptos, emociones, estructuras, texturas y materiales.

| 10

MIGRACIONES

Con el término migración, la musicóloga Cristiá indica «un cambio de ubicación, el pasaje de un elemento, de una técnica, de una temática de un arte a otro» (2011, p. 3) y lo propone como estrategia metodológica para el análisis interdisciplinario. Abordaremos los cinco niveles de migración que, con diferente caudal de flujo, ligan las dos producciones artísticas.

1. NIVEL CONCEPTUAL

La idea de sueño es el núcleo de las migraciones en este nivel entre el grabado y la obra sonora y reúne características que iremos desarrollando en los siguientes niveles. En la imagen, vemos al durmiente sobre su mesa de trabajo sin más datos del momento o el lugar del reposo, no hay paredes ni contención y la potente luz proyecta sombras como si la escena ocurriera en un exterior, redoblando la incertidumbre.

En este sentido, la obra sonora aborda y pone en relieve la espacialidad en el tratamiento de los materiales: una tensa quietud, un uso acotado de la panoramización, fuentes sonoras muy resonantes en un gran espacio vacío, y magnificadas en su volumen y expansión. Además por medio de la lateralización, el compositor logra una sensación de profundidad con la lejanía de las voces y la preocupante proximidad de algunas impulsiones.

Otra característica del sueño, tal vez consecuencia de la primera, es la extrañeza, una singularidad desconocida que se afirma en cada elemento que aunque pueda parecer familiar no lo es del todo y así reina el desconcierto y la extrañeza. Goya plasma esta idea en las figuras monstruosas que diseña dado que no se inspira en lo fantasmal o quimérico sino en animales del entorno

con ciertas mezclas físicas y actitudes intimidantes e incomprensibles; recordamos que para el artista los monstruos no pertenecen a otro mundo, más bien, comparten el nuestro. Por su parte, de Armas recurre a un tratamiento de las fuentes donde pone en juego la referencialidad y la abstracción de modo tal que los sonidos indefinidos se afianzan en su cualidad sin reenvíos y hasta el sonido más concreto no logra ajustarse claramente a su causa pero alcanza a ser punto de referencia en la escucha; los timbres y sus combinaciones sorprenden y los fragmentos vocales, ininteligibles, son utilizados por su potencial sonoro.

| 11

Un último tópico en esta relación es el miedo y según Goya la única arma para combatirlo y liberarse era la ilustración; él creía que la ignorancia hacía al pueblo débil y temeroso del poder, condicionado por supersticiones y sometido a las imposiciones dogmáticas de la Iglesia, él mismo sentía temor de las persecuciones y del accionar de la Santa Inquisición. En los materiales de ambas obras hay una mirada coincidente a la cultura y a la Iglesia de la Edad Media. Para realizar la serie de grabados, Goya se interesó y profundizó en la iconografía monstruosa medieval de íncubos y súcubos y en la simbología que cada monstruo lleva consigo; además, desarrolló un curioso paralelismo donde frailes y esperpentos empiezan a parecerse entre sí al dibujar a los monjes con caras monstruosas y a los monstruos con ropajes de frailes. Estas representaciones le trajeron aparejados conflictos importantes con la Iglesia que pusieron en peligro la serie completa de *Caprichos* (Fundación Goya en Aragón, 2022).

El compositor se hace eco de estos miedos e incluye temblorosos rezos en la segunda parte; además, introduce dos citas de carácter eclesiástico en la tercera parte cuya elección las vuelve particularmente significativas en este contexto. Los conflictos con la Iglesia por expresiones artísticas tienen su lejano antecedente dentro del clero y en el s. XII con Hildegarda von Bingen (Alemania actual, 1089-1179), polifacética abadesa medieval que se dedicó a la ciencia, a las artes y a la composición musical. Trascendió como una erudita de espíritu libre y osada determinación, que se rebeló contra sus superiores por vía de la argumentación y el saber sin dejar nunca de pertenecer al clero; también se destacó por las innovaciones que propuso en muchos campos del conocimiento. Otra cita del temprano medioevo es el fragmento de una Homilía del Papa San Gregorio Magno (fallecido en el s.VII), personaje de vasta cultura e interesado ante todo en el bienestar de los más humildes y los que más sufren.

2. NIVEL EMOCIONAL

La suspensión, el extrañamiento y los miedos del sueño dan a este estado un carácter único, una entrega de la conciencia a lo desconocido, un estado intermedio teñido de inquietud; solo la lucidez de la vigilia y el razonamiento, tan caros a Goya, nos rescatan y mantienen a salvo. de Armas hace un recorrido

en sentido inverso al de Goya y nos lleva de vuelta a esa zona no controlada por la mente para que nos conectemos con ella de forma bien despierta, atentos a esas sensaciones; construye un entorno sonoro que se desarrolla ininterrumpidamente, poblado de gestos, es decir, eventos cortos que reaparecen variados, transformados y en contextos diferentes pero que en todos los casos construyen la idea de recurrencia dentro de un espacio sin escapatoria.

En la imagen de Goya, hay un abandono de la actividad consciente propia del sueño, una desatención de la razón mientras se produce el avance de la fantasía en bandadas que parecen a punto de despegarse de la tela. A medida que trasladamos la mirada hacia el fondo de la imagen, crece la inquietud así como la tensión va en aumento en el transcurso la música. Hay una búsqueda sonora de la recreación de este clima del grabado que se expresa en aquellos sonidos que surgen de un fondo y se vuelven a perder, son gestos abstractos que tienen algo de fugaz e incesante a la vez donde lo indefinido de las fuentes se mezcla con lo concreto: como el momento en el cual la mirada se concentra entre distinguir la forma habitual y el extrañamiento de lo desconocido.

| 12

3. NIVEL MORFOLÓGICO Y ESTRUCTURAL

Pensamos una primera relación morfológica en dos partes: en el grabado retomamos la idea de contraste quietud-movimiento que opone un primer plano del durmiente al resto de las figuras y entre las cuales, el lince pareciera un punto de articulación, mientras que en la música, escuchamos un primer minuto de calma a partir del cual va desarrollando mayor densidad y dinámica de intervenciones sonoras, de intensidad, de variedad tímbrica y de reiteraciones secuenciales hasta una coda a cargo del pedal que anuncia el final de la obra.

Al mirar el grabado con más detenimiento, encontramos otra relación de cuatro seccionamientos en la cual la luz se suma al movimiento y es la variable principal para la imagen. En un primer plano observamos la estática figura principal que recibe el mayor caudal lumínico, sigue otra sección de luz no tan intensa donde se recortan las dos aves quietas, dos aves con las alas desplegadas y el felino echado; más atrás aún, se puede distinguir en la penumbra las facciones y la fisonomía de otras cinco aves en movimiento a partir de las cuales la oscuridad y los trazos simplemente bosquejan como manchas al resto que se avecina.

En la obra musical, tal como la presentamos al inicio del trabajo, las cuatro secciones tienen lugares de articulación claros y combinaciones sonoras propias. La primera parece introducirnos con calma en un sueño que no será tanto: sobre un pedal liso se producen emergencias sonoras muy resonantes a modo de anticipo de un desarrollo posterior que incluyen alguna voz, sonidos iterados, timbre de campana y percusiones que sirven de transición a la segunda (0'50"-1'02"), en la cual prima la agitación de voces lejanas y rezos, sonidos abstractos e intensos y es la única parte donde están ausentes los pedales. Nuevamente

un puente (2'03-2'10") une con la tercera parte que, si bien más larga, es más densa y acumula la tensión con timbres e intervenciones que remiten al paso del tiempo, con la presencia del pedal estacionario más agudo, con superposiciones que se contraponen en carácter, por caso, sonidos rugosos y cambiantes sobre los que se desarrolla el canto. El entrevero crece hasta que una impulsión muy resonante le pone fin y abre la última parte dominada por el volumen del pedal ahora más grave, no evolutivo y fuerte, que crea una zona tensa, oscura y lejana.

| 13

4. NIVEL TEXTURAL

La densidad del trazo en el grabado se incrementa en relación con la oscuridad mientras que las combinaciones sonoras se expresan en acumulaciones más o menos numerosas que toman cuerpo sobre diferentes fondos sonoros. Entre ellas escuchamos secuencias rítmicas sincronizadas de timbres que delimitan un breve campo pulsado: al final de la primera parte, a un golpe de campana continúan sonidos impulsivos isócronos que dan paso a los rezos (de 0'50" a 1'20") organizados en cuatro motivos con tres repeticiones completas. En la tercera parte, el timbre de un metrónomo con campanilla desarrolla un patrón rítmico con la repetición de dos compases de cuatro tiempos (2'10") que luego reaparece en versión variada y reducida de dos compases (2'30" y 3'47").

En el grabado vemos los monstruos apiñados que se enciman desordenadamente para lanzarse al vuelo como también podemos oír combinaciones sonoras superpuestas sin una regularización muy ajustada; estas se producen durante el canto litúrgico (2'49" a 3'32") con intervenciones desacompañadas de campanas y entre ambos el pedal liso y una fuente rugosa. A partir de 1'19" hasta 2' hay una alta concentración tímbrica abstracta que, unida a las voces, crean un área de confusión. De forma semejante se produce al final de la tercera parte, de 4' a 4'16" y entre 4'30" y 4'50", pero en este último el pedal grave se coloca en primer plano.

Finalmente, destacamos una serie de sonidos yuxtapuestos que se recorta como unidad: los timbres de monedas, golpes y cuerdas con suave *rallentando* final que indican la transición a la tercera parte (2'03" a 2'10").

5. NIVEL MATERIAL

«La música no es pintura pero puede aprender de este temperamento más perceptivo que aguarda y observa el misterio inherente a los propios materiales...» (2012, p. 50) Esta frase del compositor Morton Feldman (E.E.U.U, 1926-1987), interesado en los cruces entre artes y cuyas reflexiones teóricas suelen desarrollarse en esos bordes, creemos que expresa la experiencia de escucha de la pieza de de Armas donde las fuentes sonoras seleccionadas con base en la idea previa de sueño se articulan según su función estructural o gestual dentro de un espacio acústico fantástico y sin lógica narrativa. Es importante recuperar

el lugar que ocupa lo visual en el trabajo de composición sonora, puntualmente en el tratamiento de la fuente y su edición, es decir, el sonido como objeto sometido a procesamientos tímbricos; en la pieza, encontramos un predominio del uso de materiales sonoros con diferentes niveles de abstracción y referencialidad que recuperan la nitidez y los esbozos del diseño de aquellas figuras plásticas a la vez que refuerzan la sensación de incertidumbre y ambigüedad. Al respecto hemos mencionado elementos de la espacialidad como es la lateralización que transforma el material en fuente móvil (tercera parte, timbre de metrónomo), y la resonancia artificial como recurso para la magnificación; agregamos el solapamiento de un material en otro y la superposición tanto por proximidad como por interrelación (entre 2'39" y 2'49"). En la primera parte (hasta 0'44"), el pedal abstracto tiene sutiles y variadas incrustaciones sonoras al igual que sucede sobre el final (entre 5'05" y 5'45").

| 14

Los pedales son materiales estructurales que sustentan el mundo sonoro de la pieza; progresan con un movimiento interno de cambios graduales de intensidad, tal vez a modo de los matices de la oscuridad y las sombras de la estampa; solo se detienen en la segunda parte y en las dos últimas donde se desplazan acompañados de intervenciones de fuentes rugosas.

A partir de los sonidos sostenidos proponemos detenernos en variedad de trazo, donde encontramos que predomina el recurso de la línea, recta u ondulada, para dibujar figuras o para generar zonas de sombra mientras que los sonidos largos abundan en la música, a veces fruto de la iteración, con fluctuaciones internas o estables, como fondo o figuras emergentes.

Por el contrario, es escaso el uso del punto. Si bien Kandinsky (Como se cita en Cristiá, 2010) opina que, por su estabilidad, la percepción del punto es rápida «de suerte que el elemento tiempo está casi excluido del punto» (p. 20) en el grabado se trata de pequeños puntos que definen las pupilas de los monstruos, aspecto clave en el diseño que atrapa al observador. Podemos pensar que la potencia implícita en esas miradas intimidantes se traslada a la música en la intensidad de los sonidos puntuales que articulan partes, impactan y advierten por medio de los punteos de cuerdas, golpes o campanas.

Las repeticiones no son nunca iguales para la percepción y, como hemos mencionado en los apartados anteriores, en la música se trata de reapariciones variadas y recontextualizadas en cada ocasión. Una fuente reiterada es la voz en versión individual o colectiva, de adulto o niño, masculina y femenina, en canto o en expresiones habladas; en todos los casos se trata de una selección basada en el criterio sonoro-musical y no por su contenido semántico, dada su inteligibilidad. Agregamos la campana, siempre igual, insistente desde el principio al final; el pedal firme que se presenta en tres alturas; los sonidos de las cuerdas en diferente altura, registro e intensidad; las percusiones y las cortas trayectorias de sonidos abstractos lisos, rugosos e iterados.

A MODO DE CIERRE

¿Es el sueño una sinrazón? ¿La razón descansa durante el sueño? ¿La fantasía puede acontecer en la vigilia? Si bien hoy nos hacemos otras preguntas en torno a la conciencia y el sueño, la temática que plantea Goya sigue siendo actual. La obra sonora vuelve al grabado, se inspira en él, lo resignifica e incluso lo complementa temáticamente en tanto que Goya se vale del sueño para desnudar un estado riesgoso de irracionalidad y comunicar la esclavitud de la ignorancia. Por su parte, de Armas recupera la idea de sueño como motivo central, un estado de interés que contiene cierto magnetismo por el desarrollo de una lógica propia e incomprensible para la razón. A partir de este cruce conceptual, la escucha suma a la mirada y viceversa, una conjunción casi inevitable que se propone en estas obras ya desde el uso compartido del título y el concepto de sueño como propósito estético.

| 15

Desde un primer acercamiento a las obras quedó claro que no se trataba de una musicalización del cuadro y menos aún de encontrar una imagen para la música como tampoco de una correspondencia a nivel de mimesis, «pseudomorfosis» como lo expresa Adorno (1978) al hacer referencia a un nivel de imitación entre las artes y al empobrecimiento de los elementos constitutivos en las músicas experimentales; por el contrario, a partir de la migración conceptual que propuso el compositor, los oídos y la mirada se abrieron a otras conexiones que tejen una apretada red en torno de las obras. Estas conservan una autonomía propia de dos abordajes diferentes de un mismo motivo, una por medio del dibujo y otra mediante combinaciones sonoras.

El grabado y la música se conjugan en la propuesta de detención por fuera de las coordenadas espacio-temporales y de la lógica racional pero que sin embargo conservan cierta verosimilitud ligada a la vivencia sensorial de un ambiente onírico. El grabado se vale de formas raras y de una situación incómoda para evocar sentimientos a través de sombras que no se disipan y seres que pujan por salir a la luz, instante de silencio y contradicción que captura hábilmente el cuadro, poblado de miradas misteriosas que atrapan al espectador.

Quien mira está frente al cuadro, en cambio la música coloca al oyente dentro del tejido sonoro, en una inmersión ajena a la física real. La música despliega esa temporalidad congelada en la imagen y recrea el entorno sonoro de la ensoñación; se trata de un discurso donde se reúnen materiales de la más diversa procedencia, desacoplados y esculpidos para la función expresiva, que se hilvanan sin cortes y se expanden con apariencias casi desconocidas. Tal vez ese discurso se asemeje a aquellos momentos en los que, a decir de Feldman, «el tiempo se vuelve menos perceptible en tanto movimiento y más inteligible en tanto imagen» (2012, p. 36). No hay direccionalidad porque no se trata de explayarse en la descripción de una acción sino detenerse en la vivencia de una escucha acusmática, de un estado donde reina la incomprensión,

el contacto con los materiales, la oscilación entre zonas de diferente densidad y donde la tensión de aglomeraciones se diluyen gradualmente.

Notas

1. Mantilla, J. M. (2008). *Caprichos, Goya en tiempos de guerra*, pp. 170-171, N.º 21. Localizado en el sitio web del Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es>
2. Goya era aragonés y el escudo de Aragón tiene la imagen de un murciélago asociada a la buena fortuna.
3. Giovanni, D. [Vacaindependiente] (6 de julio de 2018). *El Sueño de la Razón Produce Monstruos for Guitar* (Score video) [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=GwxzNpfPd8>
4. Mahnkopf, C.S. [incipitsify] (17 de octubre de 2015). *Claus—Steffen Mahnkopf—El sueño de la razón produce monstruos. Un capricho según*

Goya [/w score]. [Video] <https://www.youtube.com/watch?v=nN0KrDGPm0o>

5. De Armas, R. (2011). *El sueño de la razón produce monstruos* [Song]. <https://soundcloud.com/ricardodearmas/el-sue-o-de-la-raz-n-produce>

6. Las imágenes fueron realizadas por la fotógrafa Paloma Duarte. Información disponible en palomaduarte. (s.f.). <https://cargocollective.com/palomaduarte>

7. Según el consenso de teóricos y artistas como José Iges y J. L. Maire (2016), Bernard Schulz (2002), M. Liut (2008), J. L. Carles (2019), Rocha Iturbide (2004), entre otros.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (1978). *Sobre la música*. Guadalupe.
- Cristiá, C. (2010). *Intercambios entre música y pintura: creación, reflexión y pedagogía*. 1.ª ed. Universidad Nacional del Litoral, Centro Multimedial de Educación a Distancia.
- Cristiá, C. (2011). Adorno, Souriau y algunas consideraciones acerca del marco teóricometodológico. *Revista del Instituto Superior de Música*, (13), pp. 9-28, Universidad Nacional del Litoral.
- Cristiá, C. (2012). Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos xx y xxi. Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino. *Transcultural Music Review*, (16). SIBE Sociedad de Etnomusicología <http://www.sibetrans.com/trans/>
- Cristiá, C. (2013). Musicólogos sin fronteras: el estudio de la interrelación música/plástica y sus posibles aportes a la disciplina. En *¿Ser o no ser? ¿Es o se hace? la musicología latinoamericana y los paradigmas disciplinares: actas de la xx Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y xvi Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*. 1.ª ed. Asociación Argentina de Musicología.
- De Armas, R. (2011). *El sueño de la razón produce monstruos* [Song]. <https://soundcloud.com/ricardodearmas/el-sue-o-de-la-raz-n-produce>
- De la Motte-Haber, H. (2009). Concepciones del arte sonoro. En *Ramona. Revista de Artes Visuales*, (96), pp. 20-24. Fundación START (Sociedad, Tecnología y Arte).
- Feldman, M. (2012). *Pensamientos Verticales*. Caja Negra.
- Fundación Goya en Aragón (2010/ 2022). *El sueño de la razón produce monstruos*. <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/el-sueno-de-la-razon-produce-monstruos/913>
- Genette, G. (1989 [1962]). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Hatten, R. S (1994). El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales. En *Criterios*, (32), pp. 211-219. Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, Sección de Crítica e Investigación Literarias de la Unión de Escritores y Artistas.

López Cano, R. (2013). Arte sonoro: procesos emergentes y construcción de paradigmas. En Sánchez de Andrés, Leticia y Presas, Adela (Eds.), *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo xx*, pp. 207-225. UAM

Museo del Prado (2008). *El sueño de la razón produce monstruos*. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280>

Sigal, R. (2014). *Estrategias compositivas en la música electroacústica*. Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.