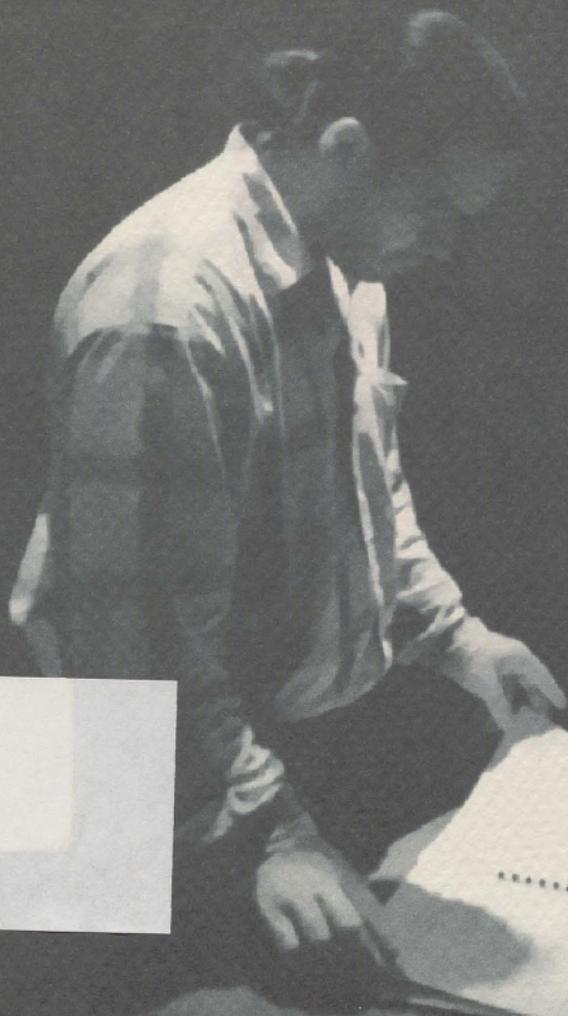


■ JUAN MANUEL MARRERO

por ANTONIO MIRANDA



MAR

XX FESTIVAL de MÚSICA de CANARIAS 2004



“De causas y azares” (una breve, apócrifa, subjetiva, manifiestamente interesada, descaradamente tendenciosa, impudicamente irreverente, levemente sarcástica -y muchas más cosas que no se deben decir por respeto al “respetable”...- aproximación al compositor)

por Antonio Miranda.

Dedicado a Juan Manuel Marrero, a Tota y a Juan José Falcón Sanabria, mi Maestro.

BREVE Y SUCINTA INTRODUCCIÓN A LA MANERA DE NOVELA NEGRA

En la primavera de 2003 recibí una llamada de mi amigo Juan Manuel desde su domicilio de París para hacerme lo que él mismo definió como “una proposición deshonesta” (luego se demostraría que no era tal, sino una imposición **adulonamente descarada**: “quiero que tú escribas el artículo para mi estreno en el Festival”, me dijo mientras añadía: “...ya que nadie más conoce como tú mi evolución” ... y venga con que si yo soy un hombre culto, y me fue enredando, y uno es débil y accesible a la lisonja... y acepté). Una vez pasada la primera media hora de euforia inicial, un pánico **absolutamente RACIONAL** empezó a apoderarse de todo mi ser (y todavía me dura el susto en el cuerpo). ¿Qué iba a decir? ¿Cómo puede uno hablar de la labor de su mejor amigo y seguir siendo objetivo? La siguiente fase fue algo más violenta: Marrero me había enredado (por delicadeza, evitaré enumerarles el catálogo de invectivas, epítetos despectivos e insultos que pasaron por mi cabeza). Ahora entendía plenamente lo de que “hay cariños que matan”.

Pero me consolé diciéndome para mis “adentros interiores” (como hubiera dicho Pepe Castellano en alguno de sus monólogos) que siempre podrían decir de mí aquello de que “*él fue el primero*”, pero no porque me devorara un tiburón de pega, sino porque se me asociara con el nombre de un excelente artista. Eso ya iba sonando mejor, por lo que mi psique pasó a la siguiente etapa que no es otra que la de aceptación: una tormenta de ideas bullía en mi cabeza; tomaba notas de todo y, cuanto más notas tenía, más me parecía que no conocía a Marrero. Me recordaba unos versos de los “*Poemas de la Isla*” de Josefina de la Torre:

*“Tu nombre ya me lo han dicho
pero yo no te conozco”*

Eso fue una pista. Me pareció una buena idea revisar el material e irlo asociando libremente con citas que me ayudaran a organizarlo como si se tratara de pequeñas “células” (rítmicas, melódicas, tímbricas) u “objetos sonoros” en torno a los que generar

un almacén más o menos coherente (debo reconocer que el estructuralismo siempre ha generado en mí una atracción morbosa...nos suele pasar a "los de ciencias"). Posteriormente, ya vería si utilizaría o no esas citas en el texto final, con lo que empecé mi "caza de citas". Y me acordé de una frase de Ludwig Wittgenstein que siempre me ha resultado especialmente clarificadora:

"El problema filosófico es ser consciente del desorden que reina entre los conceptos, y puede resolverse poniéndolos en orden".

CAPÍTULO I

"SOY UN MACHANGO(1)"

En 1926, M. Born (1882-1970), premio Nobel de física en 1954, estableció la conexión básica entre las propiedades de la función de onda $\psi(x, t)$ y el comportamiento de la partícula asociada. Esta conexión se expresa en términos de **densidad de probabilidad** $P(x, t)$ es decir, de la probabilidad por unidad de longitud, de encontrar la partícula en las proximidades de la coordenada x en el instante t :

$$P(x, t) = \psi^*(x, t) \psi(x, t) dx$$

donde ψ^* representa la función conjugada compleja de ψ . El postulado de Born afirma: "Si en un instante t , se realiza una medida para localizar la partícula asociada con una función de onda $\psi(x, t)$: la probabilidad $P(x, t)$ de que la partícula se encuentre en una

...¡Aaaaamigo! Aquello ya empezaba a tener pies y cabeza (aunque no tenía claro quien era el asesino, quien la víctima, ni si se había cometido algún asesinato). Así pues, me decidí a comenzar un informe detallado y ordenado de los hechos. Y como la mejor manera de iniciar algo es comenzando, empezaré por el mismo principio, que es de donde todo parte.

coordenada entre x y $x+dx$ es $\psi^*(x, t) \psi(x, t) dx$ "

Física. Conceptos fundamentales
(Francisco Rubio Royo)

"Y las causas lo fueron cercando
(cotidianas, invisibles)"

Silvio Rodríguez

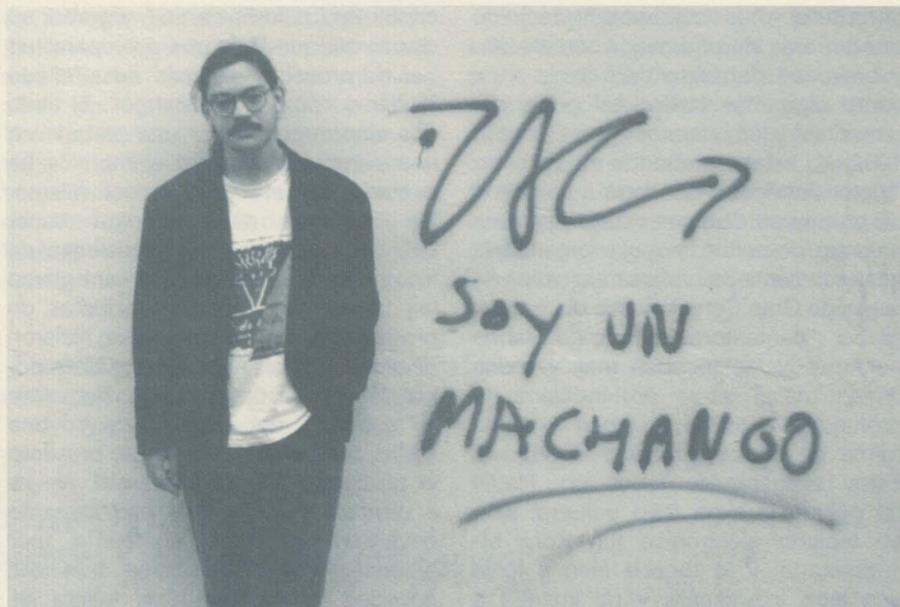
Como ya dije anteriormente, voy a comenzar por el principio, que es donde todo empieza pero, como quiera que la narración desde los orígenes del universo (teoría de la Gran Explosión, "alias " Big Bang, libro del Génesis, epopeya de Gilgamesh o cualquier otra cosmogonía que se prefiera) sería harto prolija y no aportaría datos excesivamente significativos sobre el

(1). Machango tiene en el español de las Islas Canarias, la acepción de "muñeco o dibujo". Contaba en uno de sus monólogos José Castellano: "le gustaban los cuentos como el Chispa o el tebeo con sus machangos". También tiene por extensión la acepción de "joven alocado y sin fundamento" ("hacer machangadas" equivale a "hacer boberías"). En más de una ocasión me espetó mi abuela durante la adolescencia: "¡Cállese, machango!".

tema del que nos ocupamos, he decidido que en aras de una mejor comprensión y brevedad del texto daré inicio a mi relato algo más tarde. Así pues, me remontaré a los primeros meses del año 1992. Yo estaba grabando en el Teatro "Víctor Jara" de Vecindario a una serie de grupos de diversos estilos para una muestra de cultura popular organizada conjuntamente por varios municipios de la isla de Gran Canaria y ese día tocaba grabar "cantautores". Todos llevaban guitarras (y las tocaban mal) y todos tenían malas letras pretendidamente profundas y todos imitaban (mal) la forma de cantar de Silvio Rodríguez. Estoy exagerando. Todos no. Había un peludo que no trajo guitarra, sino un teclado electrónico (un Korg M-1 prestado) y lo tocaba bien y tenía una letra interesante y no imitaba a nadie. Resultó ser un tal Juan Manuel Marrero. Me pareció un tipo interesante y, decidido a no dejarlo escapar, le pedí su número de teléfono para una posible colaboración. Lo llamé dos o tres meses después, pues necesitaba alguien que tocara el teclado en una producción para un grupo local, y durante el mes que duró la grabación descubrí que el tal Marrero tenía sólidos conocimientos de armonía clásica y era además capaz de tocar al piano (entre otras muchas obras) unas sonatas de Prokofiev y una "Arabesque" de Debussy bastante más que aceptables, que se le ocurrían buenas ideas, tenía sensibilidad, le gustaba discurrir y discutir y era obstinado...y eso me gustó. Había estudiado piano y entonces empezaba sus estudios de filología y conciliaba sus habilidades con sus aficiones (de ahí que escribiera canciones). El caso es que nos hicimos compinches. Y él seguía emperretado con lo de ser

cantautor (no lo hacía mal) y grabar su disco, del que llegamos a preparar un par de proyectos; el más desarrollado se llamó "*Soy un machango*". El título nos vino sugerido por una pintada en una pared y a Marrero siempre le ha gustado reirse, hasta de sí mismo. Se buscaron músicos para hacer una banda, se realizaron sesiones de fotos para la portada, se arreglaron los temas, se grabaron maquetas de pre-producción, se actuó, se hicieron gestiones...pero nunca se grabó por problemas de financiación. Recuerdo la respuesta del responsable de una de las compañías a las que se presentó el producto: "*No es comercial. No va a vender*", dijo. Y yo le pedí que me devolviera el disco compacto (por entonces los cd grabables eran una novedad y costaban casi treinta de los euros actuales ¡cada uno!). Y me respondió: "*Que no sea comercial no significa sino que el mercado no está preparado para esto, pero a mí me encanta y lo quiero para disfrutarlo yo...*". El azar intervenía. El destino de Marrero no era el de cantautor o estrella rutilante de la canción (¡gracias sean dadas...!). Y es que, en manos del destino, somos todos unos completos machangos...

Bromas aparte, el de Marrero no es un caso aislado. Conozco personalmente los casos de más de cinco creadores de diferentes países que también han tenido sus escauceos con la música comercial cuando eran unos "machangos"... Se trata de un fenómeno ampliamente generalizado. Incluso una institución tan respetada como el I.R.C.A.M. (fundado por Pierre Boulez) se hace eco de él. Traduzco literalmente de un programa de mano:



Marrero en 1993.

“¿Habría quizás una nueva geografía de sonidos donde las fronteras antes rígidas entre la música dicha culta y la música popular parecieran romperse? Hoy, los compositores se nutren tanto de Mahler como del cine contemporáneo; de la M.T.V. como de la World Music... Esta última, incluso siendo despreciada, forma parte también de esos nuevos territorios que exploran los músicos. Los compositores han crecido en el seno de estos universos mestizos entre influencias “indies” y repetitivas, entre fascinaciones por la música “pop” de los años setenta, entre latinidades mezcladas a partir de sonidos de “steel drums”, entre la herencia de las músicas improvisadas...”

*Festival “Ágora 2003”.
Espectáculo: “pop@ircam”*

Esta situación se inscribe dentro de lo que ha sido dado en llamar

“globalización” (tomado de la expresión “aldea global” de Herbert McLuhan). Dicha “globalización” no ocurre solamente en el ámbito económico, sino que también se extiende a los contenidos de los medios de comunicación y los comportamientos de los usuarios de dichos medios, cada vez más uniformizados tanto los contenidos como las mentes. No podemos olvidar que la televisión es hoy un medio omnipresente que ha configurado los gustos y la forma de pensar de miles de millones de espectadores pasivos, en muchos casos, desde la más tierna infancia. Afortunadamente, siguen existiendo personas que buscan su propio camino. La creación artística nos abre brechas a nuevos espacios de libertad frente a semejantes intentos reduccionistas (y reductores) de las capacidades del ser humano.

Quede claro que cuando nombro “libertad” no me estoy refiriendo a eso que dicen que proporciona la posesión de un vehículo “todo-terreno”, o de un teléfono portátil o celular, mal llamado “móvil” (¿acaso tienen ruedas?) ni a la situación creada por la omnipresencia de grandes superficies comerciales, etc...no se trata aquí de posesión, sino de libertad de acción o de pensamiento: se trata de ser libres por atreverse a PENSAR. Se trata en suma de OSAR. No debemos olvidar que las que hoy consideramos grandes obras de arte de la Historia (y que configuran nuestro entendimiento) no existieron desde siempre, sino que fueron elaboradas por seres creativos que se atrevieron a pensar, en muchísimos casos, de manera diferente a la habitual e imperante en su época. Los que ahora consideramos clásicos fueron en su momento innovadores. (Otro caso sería el de analizar si el ganado tiene la libertad que cree tener para elegir ser ganado, pero eso ya es un tema bastante espinoso y que se aleja bastante del asunto del que se pretende tratar...)

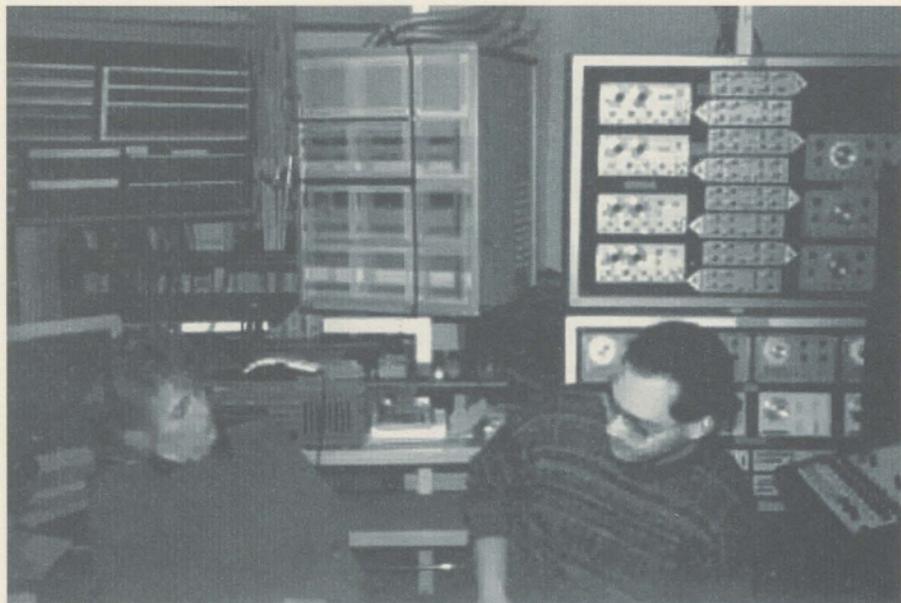
Así pues, quedó claro que Marrero era un machango (y además culpable de veleidades “poperas”)... pero este machango tenía fundamento. Su relación con la cultura no era una mera pose. Y yo tenía algo claro: Marrero era (es) un artista. Como el electrón en el postulado de Born, no cabía hablar de una órbita definida, sino de un **orbital** (o una **densidad de probabilidad**) donde habría más probabilidad de encontrarlo. No se sabía para dónde iba a tirar (poesía, novela, filosofía, música...) pero su ámbito (su **orbital**) ya estaba definido y

era el de la cultura y las artes, en donde se movía como pez en el agua. De otra forma me lo dijo una vez mi abuelo:

“El que nace pescado no se puede quejar de que su sitio sea el mar ni de tener que nadar durante toda su vida, hasta la muerte”.

Yo lo veo como a un humanista. En el año 2002 me escribía Marrero: *Es curioso, sabes, en muchas ocasiones he observado ciertos “vicios” o “deformaciones profesionales”, si quieres, que no me parecen deseables en el devenir de un hombre culto. Me explico: hay compositores que, “como compositores”, al revelar (no sin orgullo) sus lecturas habituales, advierten una especial predilección por lo escrito por “otros compositores” (esto es: la producción literaria de Schoenberg, de Boulez, Piston, Marchetti, Russolo, Cage, Varèse, etc). Este reflejo es bastante frecuente también en los musicólogos que, “como musicólogos”, se orientan (casi exclusivamente) hacia escritos producidos por “otros musicólogos o filósofos del arte” (así: obras de Benjamin, Adorno, Hennion, De Liège, Holley, Mc Adams, Nicolas, Mache, Solomos, etc). Por último, algunos filósofos puros, “como filósofos puros”, suelen leer justamente eso: filosofía pura o ensayos aplicados (Sófocles, Aristóteles, Boecio, Hegel, Wittgestein, Kant, Nietzsche, Eco, Nattiez, Marinetti, Marx, etc). Obviamente se podría decir lo mismo de muchas otras profesiones, pero yo me atengo a lo que más conozco.*

Ese tipo de práctica, tan local, tan orientada hacia un solo núcleo de preocupaciones intelectuales



Conversando con la veterana compositora Beatriz Ferreyra, pionera de la música electroacústica y asistente de Pierre Schaeffer -creador de la música concreta en 1948-. (Estudio Charybde del IMEB, Francia, año 2000).

(el compositor que solo lee a compositores o el musicólogo que solo lee a musicólogos, etc.) me parece, francamente, nefasta para el Hombre. Y así me lo parece porque favorece, a mi juicio, una forma muy sutil de "embrutecimiento ilustrado", no crees? Es decir que yo entiendo el conocimiento como algo amplio, muy amplio, plural. Para mí, el gozar de una instrucción mayor en un solo "campo" no es válido porque implica, a la vez (y forzosamente), un desconocimiento profundo en muchos otros que pueden revelarse primordiales para el crecimiento y la realización personales (indudablemente : el compositor que solo lee a compositores ignora lo dicho y escrito por musicólogos o filósofos. Idem para los otros casos de figura). Se trata, para mí, de defender una cierta idea de universalidad (universitas). Y,

*sin caer en la absurda pretensión de querer dominar "a la perfección" todos los terrenos del conocimiento (eso es imposible), **estimo conveniente al menos mantener una sana curiosidad que conduzca a la apertura de espíritu y a la disponibilidad del individuo ante las sorpresas que a veces deparan el pensamiento humano o el arte.***

Por eso, yo, de entre las lecturas del compositor, del musicólogo o del filósofo, pues: ¡me quedo con todas! Y de esta manera leo a Nietzsche como a Vaggione, a Marx como a Dufour, a Wittgenstein como a Badinski, a Schneider como a Wishart, a Miranda como a Marrero...

(¿Ven ahora por qué decía de él al principio del escrito que es un adulón...?)

CAPÍTULO II

“MUERTE Y TRANSFIGURACIÓN (AÑOS DE PENITENCIA)”

*“Ningún pájaro vuela
donde el aire no existe”*

Agustín Millares

*“Y el azar se le iba enredando
(poderoso, invencible)”*

Silvio Rodríguez

El tiempo pasaba inexorablemente y Juan Manuel Marrero no estaba contento. No se encontraba bien. Pasaba una suerte de crisis existencial. Había abandonado sus estudios de Filología hispánica y de Derecho y se había matriculado en Magisterio para especializarse en educación musical, pero aquella (aunque relacionada con la música) no era tampoco su vocación, ya que él seguía orientado hacia la creación. Les referiré una anécdota que puede ser ampliamente ilustrativa. A mediados de 1993, un amigo compositor me propuso una excusa divertida para celebrar un asadero: *“Un grupo de creadores vamos a celebrar un Congreso de Locos y queremos que tú lo presidas. Entiéndeme: los locos no son los que están en los hospitales psiquiátricos. La mayoría de la gente va cambiando continuamente de objetivos. Los locos somos gente de ideas fijas, como brújulas que siempre apuntan en la misma dirección. Nos reuniremos, comeremos, beberemos, presentaremos ponencias y levantaremos acta para el próximo congreso. Como presidente te corresponde proponer la próxima*

presidencia.” Naturalmente, pensé en proponer a Marrero. El “congreso” nunca se celebró, pero espero que después de leer este artículo, Tú, osado lector o lectora, te animes a organizar uno y me ofrezcas la presidencia (esas cosas tienen un peso incuestionable en el currículum...)

“- Pero yo no quiero andar entre locos (observó Alicia).

- ¡Ah!, no podrás evitarlo (dijo el gato): aquí estamos todos locos. Yo estoy loco. Tu estás loca.

- ¿Cómo sabes que estoy loca? (dijo Alicia)

- Tienes que estarlo (dijo el gato) o no habrías acudido aquí”

Lewis Carroll,

“Alicia en el país de las maravillas”

(Vuelvo a ponerme serio). Marrero lo estaba pasando mal. Muy mal. Cada vez tenía más claro que quería dedicarse profesionalmente (y vitalmente, pues creo que la suya es una actitud ante la vida) a la creación musical, pero no sabía como. Su problema (como el de otros muchos jóvenes) no estribaba en falta de expectativas, sino en que dichas expectativas pudieran cumplirse. Lo que faltaba eran perspectivas realizables. Y eso ahoga. Cuando se me encomendó la redacción de este artículo, lo primero que hice fue releer lo que ya antes se había publicado sobre otros compositores. Y encontré en los compositores canarios una



"Componiendo en el estudio Thésée de l'IMEB (Enero, 2001).".

coincidencia que me pareció bastante significativa: todos ellos habían pasado por crisis similares. Este punto nunca es mencionado en las biografías de otros... y como quiera que considero altísimamente más que improbable que los nacidos en Canarias fuéramos distintos del resto de la raza humana y tuviéramos escrita en nuestros genes una especial propensión a la ansiedad y los procesos depresivos, deduje que se debía a causas circunstanciales. ¿Y cuáles pueden ser las circunstancias que provoquen tales estados de ánimo en los creadores? La pregunta en sí era ya una pista. Se me ocurrieron varias respuestas. A saber:

*"¿Seguiré en el País de la
Eterna Primavera?"*

José Antonio Otero

*"Vergel de bellezas impar
son nuestras Islas Canarias"*

J. Tárridas / enmienda de A. Miranda

1º Que el creador perciba la imposibilidad de llevar a cabo su tarea. Más aún tratándose de un territorio o, mejor, porciones de territorio pequeñas. Al fin y al cabo, las islas, aunque más pobladas de lo que sería deseable (lo que nos llevaría al estudio y discusión del modelo económico que se aplica actualmente, lo que no es el objetivo de este artículo...) no son un territorio particularmente extenso si lo comparamos con cualquier extensión continental y las posibilidades que esta ofrece. Este "hecho insular" omnipresente (la insularidad) puede llegar a confundirnos y hacernos creer

que nuestro universo se circunscribe a cincuenta kilómetros de diámetro (y fuera sólo existe el "mare tenebrosum"...). Isla a isla, la isla AISLA.

*"Existe un país en los trópicos
donde, a veces, el frío es mortal"*

Steve Goodman, Steve Burgh, J.
Rothermel (Adaptación: Luis G. Escolar)

2º Gabriel García Márquez escribió una novela titulada *"El coronel no tiene quien le escriba"*. Estableciendo un paralelismo, podríamos crear otros títulos como: *"El escritor no tiene quien lo lea"*, *"El compositor no tiene quien lo escuche"*, *"El artista plástico no tiene a quien mostrar su obra"*... en suma: los creadores no tienen público. Nos faltan espectadores activos: espectadores curiosos, exigentes, con sentido crítico, con conciencia de SER espectadores. No digo que no haya, sino que no hay suficientes. En física existe el concepto de "masa crítica": cuando se supera dicha masa de material radioactivo (creo que son unos nueve kilogramos en el caso del plutonio) comienza la reacción de fisión nuclear y es imparable (en ese principio está basada la bomba atómica). Pues bien, para que aquí se de un incontentable estallido de creación cultural aún precisamos alcanzar esa "masa crítica". Y la causa de que dicha "masa crítica" no exista aún no es atribuible a la poca población (hay más que suficiente). Las raíces de este problema cultural son educativas y sociales. La educación no puede ser una mera instrucción para la futura actividad laboral. Hay que ofertar diferentes contenidos a los alumnos para que en el futuro puedan elegir. ¿Cómo me puede gustar algo que desconozco? Para ser

libres hay que tener la capacidad de optar. Y no se puede elegir entre lo que se desconoce. ¿Recuerdan aquello de San Pablo que decía que *"la verdad os hará libres"*? El acceso al conocimiento y a la cultura hace a las personas más libres (y aumenta la calidad de la vida o, mejor, las vidas de calidad). Pero no existe cultura sin formación. Hay que generar CURIOSIDAD.

(¿por qué tememos
lo que desconocemos
y nunca nos asusta
lo que ya conocemos
demasiado?)

Pero no es el sistema educativo (al que en otro trabajo podríamos calificar de perverso) la causa única de esta situación de falta de público con conciencia de tal. Como antes apunté, las causas son también sociales. Por un lado, el sistema económico y de producción en el que nos vemos inmersos hace que la disponibilidad de tiempo de las personas sea cada vez menor. Y el poco tiempo que queda se consume en fuegos de artificio que nos distraen e impiden toda concentración. Nuestras mentes están dispersas. Hay un exceso de contenidos (muchas veces vacíos). Todo cambia vertiginosamente. Y si no cambia, se le hace cambiar (para que nada cambie). Así nos tienen entretenidos y no nos hacemos preguntas (*"En lo que va y viene, se entretiene"*, dice un dicho popular). Los padres tampoco tienen tiempo para dedicar a sus hijos y delegan su responsabilidad educativa en los profesores, en actividades extra-escolares...y en la televisión, que se ha convertido en el principal "educador" (la globalización, una vez más...): es



"Conversando con el maestro Pierre Boulez. (Enero, 2002)".

interesante ver cómo los niños se acostumbran a asimilar programas con pueriles contenidos para niños. Así, de mayores estarán preparados para consumir "pueriles programas para adultos", ironizaban "Les Luthiers". "Papilla televisiva", lo llama el filósofo Gustavo Bueno en su libro "Telebasura y democracia", donde también escribe:

"Los contenidos ofrecidos por la televisión pueden también considerarse como conformadores básicos del propio sujeto elector"

Conocidos los contenidos ¿dónde queda la libertad de elección? (siempre es usted libre de apagar la televisión...de momento). Groucho Marx afirmaba que la televisión es buenísima para aumentar el nivel cultural pues: "cada vez que la veo, me dan ganas de apagarla y me voy a leer un libro".

(Hago un paréntesis: Llegados a este punto, el artículo casi se me escapaba de las manos. Se abrían ante mí innumerables sendas generadoras de material que, como un cáncer, hacían peligrar la vida del artículo, cuyo referente debía ser Marrero. Pero eso me hizo recordar uno de sus comentarios musicológicos:

"(...) entiendo perfectamente lo que quieres expresar al hablar de "agotamiento" de la tonalidad o de la dodecafonía. Pero, personalmente, al referirme a la tonalidad no suelo utilizar ese término (agotamiento), porque, justamente, no es muy acertado. No es por "agotamiento" por lo que la tonalidad deja de ser aplicada o practicada sino por todo lo contrario: por una sobre-explotación de la misma.

En realidad, la tonalidad se multiplica en procedimientos y en transformaciones del material: de los acordes naturales o de séptima preparada y resuelta se pasará a las séptimas sin preparación, luego sin resolución. Llegará mas tarde la inclusión de novenas, oncenas, trecenas (en un mismo acorde o agregado); así, hasta dar paso al acorde wagneriano de doce sonidos (¿embrión, quizás, de un famoso sistema de doce alturas? Vaya, interesante sujeto de tesis: ¡ánimate!). La armonía se condensa, se masifica; la forma "estalla" en "pedazos de forma", en formas fragmentadas: como ves no hay agotamiento alguno sino "proliferación imparable" de un material histórico legitimado por el tiempo y la cultura.

En resumen: a la tonalidad le salen "hermanitas", "hijas" y "sobrinas", materializadas todas en el estilo de diferentes compositores que no dejan de ser tonales pero que advierten diferencias radicales en el uso del material (y, curiosamente, en periodos de tiempo muy cortos que no suelen llegar al siglo): Debussy, Satie, Prokofiev, Falla... Por lo tanto: no es que en un momento dado "el sistema no da para más", sino que, precisamente, en ese momento "el sistema estaba dando demasiado y de manera imparable". Era un grifo abierto, vomitando proposiciones, un saco defondado. Es esto lo que se debe comprender.

Por eso se piensa en la necesidad de un "lenguaje" nuevo. Un sistema que "frene" la "irregularidad" (¿promiscuidad?) propia a la eclosión plural de micro-sistemas personales, un sistema que evitase lo gratuito

o lo fortuito, un sistema definitivo para encontrar puntos de partida estables (alturas, valores, etc.) que permitan formalizar con rigor las distintas proposiciones compositivas: naturalmente tenía que ser la dodecafonía Schoenberguiana (que como bien dices proviene de la misma tonalidad, al menos en las categorías relacionales propuestas).

Ahora bien, en el caso del serialismo posterior, tu afirmación es más acertada: efectivamente "ahí si podemos hablar de agotamiento": el sistema no daba para más, por estricto, por limitado, pues era muy cerrado en si mismo. Por ejemplo: por mucho que se multiplicasen las operaciones mínimas de "inversión" o de "retrogradación" (esto es: "inver. de la retro."; "retro. de la inver."; "inver. de la retro. de la inver."; "retro. de la inver. de la retro."; etc.) se estaba siempre en las mismas: inversión y retrogradación, eso era todo.

Por otro lado, **en ese tiempo se hizo caso omiso a la "poética" del arte (que para mi es fundamental)**. Con lo cual los resultados perceptivos, aunque altamente racionalizados, podían decepcionar a más de uno: yo incluido. Reconozco, sin ningún tipo de problema, que no soy amateur de Schoenberg ni de la escuela de Viena. Si me apuran prefiero a Webern. Pero aún así: me desinteresa esa música, y aunque no dejo de acordarle su peso histórico, ese período de la "contemporaneidad musical" (hace casi un siglo) no me seduce demasiado. En realidad, esa "decepción del resultado sonoro final" fue decisiva, a la larga, en el abandono de tal sistema.

Pero repito, aquí tu propuesta del "agotamiento" es más acertada que en hablando de la tonalidad."



Estreno en Francia de: "Confidencias estéticas para tiempos trágicos", para electroacústica sola. Obra que obtuvo el Primer Premio de Composición "Città di Udine 2000" en Italia. (Teatro Jacques Coeur, France, 2001).

Así que no había asesinos. El caso se complicaba: la tonalidad había muerto de éxito. Había muerto de inmortalidad, pues eso es el cáncer: las células "olvidan" morir y se reproducen de una forma descontrolada. Cierro el paréntesis).

Investigando apareció otra pista. Siempre me llamó la atención una copla popular que dice:

*"Mi madre me hizo un caldo
con cuatro papas peludas:
Agua arriba y agua abajo
y siempre las papas crudas"*

Yo me devanaba los sesos intentando descifrar el significado y

preguntándome (soy un glotón) qué extraña variedad sería esa de las "papas peludas". Hasta que un buen día, una señora mayor me explicó: "Oh, mi niño: Las papas que no se han pelado siguen peludas..." Por eso no se les guisaban en la canción: Porque las habían puesto sin pelar.

Exactamente lo mismo que ocurre cuando el público no puede procesar la información que se le da ("no se guisa") porque, como las papas de mi isa, no había sido pelado antes (con educación)... de ahí que a los creadores les pueda parecer que a ciertos sectores del público "les falta un hervor"... (2) Esto se traduce en una total falta de criterio que se trasluce en filias y fobias, aceptaciones y rechazos absolutamente irracionales. Indudablemente, cualquiera está en su derecho de tener sus gustos y de decidir lo que le gusta, lo que no le gusta... y lo que le disgusta (aunque habría que recordar que el gusto también se educa, sobre todo si es el bueno) pero, ¿cómo puede saber uno si algo le gusta o no si no lo conoce? Habrá cosas que nos gusten y otras que no, pero no podemos rechazar algo nuevo arguyendo eso mismo: su novedad pues eso no sería sino miedo a lo desconocido (seríamos como el lisiado del chiste que rezaba: "Virgencita, ¿que me quede como estoy!"). Entiendo que se puedan tener preferencias por la música del período Barroco o por tal o cual compositor romántico pero ¿cómo se puede rechazar categóricamente TODA la producción de música culta

(2). Así pues, todo intento de aumentar la demanda de contenidos culturales basado exclusivamente en la promoción mediante los medios de comunicación o aplicación de técnicas de mercadotecnia NO FUNCIONARÁ. La promoción y difusión de la cultura no son sólo deseables, sino necesarias...pero la demanda tiene que venir del público y para eso HAY QUE GENERAR PÚBLICO que pueda apreciar esos valores culturales. Y esa es una labor EDUCATIVA cuyos frutos no se ven en cuatro años, sino a largo plazo; de ahí la importancia de programaciones continuadas (y no eventos más o menos llamativos o vistosos) y de iniciativas como las de los ciclos de Conciertos Escolares (son modélicos los organizados por el departamento pedagógico de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria). Porque no se trata de acercar la Cultura a la gente, sino de ACERCAR LA GENTE A LA CULTURA.

desde 1924 hasta nuestros días? Se suele hacer con una frase-cita que se dice con regodeo de “entendido”: “A Mí (con mayúscula y todo) *no me gusta la música contemporánea...*” y añaden: “*no la entiendo*” con mayor regodeo, si cabe. Pero tampoco entienden lo que pasa en cualquier sinfonía de Mozart o de Shostakovich (es más que dudoso que los conocimientos de armonía tonal sean de uso general) y sin embargo la aceptan...

“¿(...)el arte, en su discurso abstracto, desligado de los viejos puntos de referencia, nos habla de un mundo posible que está aún por venir, o bien refleja la astuta adecuación (puramente formal) de un mundo viejo que se disfraza bajo nuevos ropajes?”

Rechazar en música la tonalidad, ¿significa rechazar, con la tonalidad, las relaciones jerárquicas e inmovilistas que eran vigentes en la sociedad autocrática y conservadora que las expresó, o bien significa sólo transportar al nivel formal conflictos que, en cambio, deberían desarrollarse en el plano de las relaciones humanas concretas? Y esta transposición, ¿asume el valor de estímulo y propuesta imaginativa, o bien de coartada cultural y de mala canalización de las energías?”

Umberto Eco, “Obra abierta”

A esta pregunta se le puede dar la vuelta como a un calcetín...Yo me hago parecidas preguntas pero refiriéndome al rechazo a lo nuevo como posible síntoma de adhesión a posturas inmovilistas en lo personal; y en lo político, como rechazo de valores no autocráticos...(3)

(Breve e incisivo paréntesis: llegado a este punto, se que más de algún lector estaría encantadísimo de mandarme al hinojo o a freir bogas pero ¿a qué retroceder? Cuando ocurría una situación similar me decía mi padre: “Ya que estamos en el burro: jarre, burro!” y como dice Gerardo Florido:

“¡Leña al mono!, que es de goma”.

Así pues, ya que soy yo el que escribe y mi trabajo me cuesta añadiré al lujo de permitirme ser majadero(4) el de ser “políticamente incorrecto” o, como se hubiera dicho antes “mal hablado”, “deslenguado” o “lenguaraz” y atendiendo a quienes sin conocerlos ya se acuerdan de mis familiares y antepasados añadiré un refrán, que creo del siglo XVII, que mi abuela Asunción López Cabrera citaba y que creo que viene como anillo al dedo para lo que antes del paréntesis decía:

“A quien nunca ha usado braga las costuras le hacen llaga”.

(3). Y me hago también otra pregunta: quienes consumen “músicas” comerciales machaconamente repetitivas y predecibles, ¿reproducen esquemas sociales de dominación? ¿son, por ende, los nuevos esclavos?... Frente a mi casa se está terminando la obra de un nuevo edificio y, para ayudarse en el trabajo, les (nos) ameniza la jornada una radio que vomita a toda mecha los últimos éxitos mediáticos. En el antiguo Imperio Romano, a los condenados a galeras se les marcaba el ritmo con golpes de tambor y de látigo que manejaba el capataz. Teniendo en cuenta que ahora se marca el ritmo con temas de discoteca (hay más variedad de temas frente al tambor...¿realmente más?) y que, aunque sigue habiendo capataces, ya no llevan látigo pues ¡algo hemos mejorado en veinte siglos! (¿¿algo...??)

“Dudo de que toda la filosofía de este mundo consiga suprimir la esclavitud: a lo sumo le cambiarán el nombre. Soy capaz de imaginar formas de servidumbre peores que las nuestras, por más insidiosas, sea que se logre transformar a los hombres en máquinas estúpidas y satisfechas, creídas de su libertad en pleno sometimiento, sea que, reprimiendo los ocios y los placeres humanos se fomenta en ellos un gusto por el trabajo tan violento como la pasión de la guerra entre las razas bárbaras”

Marguerite Yourcenar: “Memorias de Adriano”

(4). De ello tengo consciencia desde pequeñito (tres años), pues recuerdo que cuando hacía o, sobre todo, decía algo que no gustaba a los mayores yo mismo les replicaba: “Yo no soy malo: Na más que majadero”.

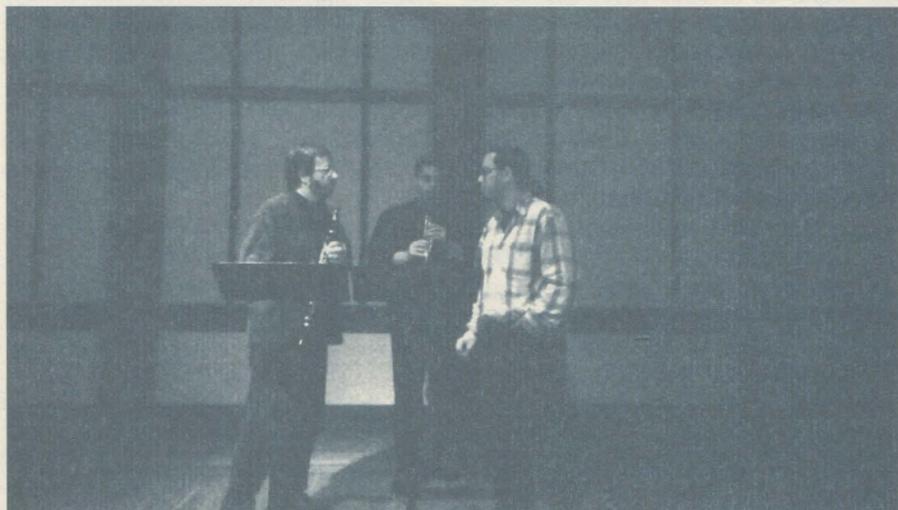
La tal “braga” era el nombre que se daba al calzón corto y ceñido que por entonces vestían los hombres y ahora los miembros de la Tuna...)

“Si se preguntara a cualquier estudiante sobre pintores o escritores del siglo pasado, probablemente diría algún nombre. ¿Sabría decir alguno si se le preguntara por compositores de música contemporánea? ¿Por qué el gran público ha acabado aceptando las conquistas de las artes plásticas de vanguardia y no se ha conseguido lo mismo en la música contemporánea? ¿Por qué buena parte de las composiciones más significativas del siglo pasado se enfrentan a la indiferencia o al rechazo del público?”

*Joan Guinjoan,
en un seminario del C.S.I.C*

Hecho el paréntesis, abandono mis labores de “martillo de herejes” y continúo con la exposición: imagínese

que hoy, en pleno siglo veinte y uno (después, no antes, de Cristo... que hay quien se despista) escucháramos a alguien rechazar toda la creación plástica desde principios del siglo pasado hasta nuestros días (Picasso, Chagall, Kandinsky, Giacometti, Frank Lloyd-Wright, Alvar Aalto... tantos). No lo entenderíamos porque tales manifestaciones artísticas han sido asumidas por la sociedad VISUAL (que no tan “audio-”). Vemos, pero no escuchamos. Hay demasiado ruido, demasiados estímulos exteriores. Demasiada dispersión. Demasiadas flores en las que picar y demasiado poco tiempo. Y la escucha requiere SILENCIO, TIEMPO y CONCENTRACIÓN. La escucha es siempre activa, nunca ociosa. La escucha es profunda y nuestra sociedad consagra la frivolidad (“malos tiempos para la lírica” decía una canción...). A esta primera posible causa habría que sumar otra de origen más mercantilista que comercial:



"Con Alain Damiens (Ensemble Intercontemporain, Paris) y J.D. Hixson (Ensemble Studio, New York) en el Lincoln Center durante los ensayos para la ejecución de Al-bisara (Septiembre 2003)".

a) la obra de arte plástico es ÚNICA y TANGIBLE, lo que permite especular con ella: eso ha generado un inmenso negocio de galeristas y galerías (“yo no digo que todos / pero hay algunos...”) que venden al mejor postor mientras los precios se mantienen continuamente al alza... y como el dinero es el mayor síntoma de prestigio, la sociedad asume y hace suyo ese arte que no entiende. Al fin y al cabo, se puede POSEER una obra de arte que no se disfruta pero que es un síntoma de prestigio por su elevado precio. Se puede ver sin mirar y mirar sin ver. Una vez conseguido el objeto de deseo, su posesión no exige esfuerzo ni ATENCIÓN algunos. Frente a esto:

“La obra de arte... es una forma, un movimiento concluso, que es como decir un infinito recogido en una concreción; su totalidad resulta de una conclusión y, por consiguiente, exige que se la considere no como el hermetismo de una realidad estática e inmóvil, sino como la apertura de un infinito que se ha completado recogándose en una forma. La obra tiene por esto infinitos aspectos, que no son sólo «partes» suyas o fragmentos, porque cada uno de ellos contiene la obra entera y la revela en determinada perspectiva. La variedad de las ejecuciones tiene, pues, su fundamento en la compleja naturaleza, tanto de la persona del intérprete, cuanto de la obra que debe

ejecutarse... Los infinitos puntos de los intérpretes y los infinitos aspectos de la obra se responden, se encuentran y se aclaran recíprocamente de tal modo que determinado punto de vista logra revelar la obra entera sólo si la toma en ese determinado aspecto, y un aspecto particular de la obra, que la revele entera bajo una nueva luz, debe esperar el punto capaz de captarlo y proyectarlo”

Y esto permite, pues, afirmar que

“todas las interpretaciones son definitivas en el sentido de que cada una de ellas es, para el intérprete, la obra misma, y provisionales en el sentido de que cada intérprete sabe que debe siempre profundizar la propia. En cuanto definitivas, las interpretaciones son paralelas, de modo que una excluye las otras, aún sin negarlas...”

Luigi Pareyson:

“Estética - Teoría de la formatividad”

b1) ya en las artes escénicas, la obra musical presenta MÚLTIPLES POSIBILIDADES DE EJECUCIÓN y es INTANGIBLE, lo que cierra bastante las puertas a la especulación: cada vez que se ejecuta una obra musical se da una nueva interpretación (5) irreplicable que tiene lugar EN ESE MOMENTO DETERMINADO, pudiendo darse el caso de que existiendo múltiples interpretaciones que difirieran

(5). “Aquí es necesario eliminar en seguida un posible equívoco: evidentemente, es distinta la operación práctica de un intérprete en tanto “ejecutante” (el instrumentista que ejecuta un fragmento musical o el autor que recita un texto) y la de un intérprete en cuanto a usuario (el que mira un cuadro o lee en silencio una poesía, o escucha un fragmento de música ejecutado por otros). Sin embargo, para los fines de un análisis estético, ambos casos se ven como manifestaciones diversas de una misma actitud interpretativa: toda “lectura”, “contemplación”, “goce” de una obra de arte representa una forma, aunque sólo sea tácita y privada, de ejecución. La noción de proceso interpretativo cubre todas estas actitudes.”

Umberto Eco, op. cit.

Así pues, el proceso interpretativo es diferente en las artes escénicas (se dan la interpretación del ejecutante y la que el espectador hace del anterior, de ahí que la mayoría confunda la música bien escrita con la música bien tocada...). En otro orden de cosas, la traducción al castellano del fragmento anterior queda más clara si se sustituyen los pedantes galicismos “en tanto” y “en cuanto” por el familiar y económico “como”.

enormemente en su carácter y fueran todas ellas igualmente válidas. ¿Quién posee la Quinta de Beethoven? (no es una finca y no tiene nada que ver con “La quinta del sordo”, que perteneció a otro genio aunque “*eso son otros López*”...). Se podría poseer el registro de todas las interpretaciones que ha habido, pero siempre podrá haber nuevas (y diferentes) interpretaciones. Alguno podría aducir entonces que he hecho trampa y que la música está en la partitura y, poseyendo la partitura pues, ¡bingo!...PUES NO. Y un “no” absoluto e inmutable. La música está en la partitura pero NO ES la partitura. La partitura es sólo un mapa y “*EL MAPA NO ES EL TERRITORIO*” sino su descripción detallada, lo que nos permite recorrerlo (“*mire el mapa, Regorito: así Dios le salve el alma...*” relataba José Castellano en uno de sus cuentos). Lo intangible no se puede asir.

*“Yo soy el que recoge
la lluvia con las manos:
Por eso se me escapa”*

Yo

Quizá porque, poniéndonos neoplatónicos, la música sólo esté en nuestras cabecitas de primates perplejos y lo más cercano a su posesión sea su **COMPRESIÓN** (del latín “com-prehendo”: abarcar,) y para ello se necesita aprender (del latín “ap-prehendo”: agarrar), lo que se consigue disfrutando una **ESCUCHA ATENTA**... pero la atención necesita de **CONCENTRACIÓN** y **TIEMPO** y ya hemos hablado de la frivolidad y la dispersión de estos tiempos de “los sin tiempo” en los que nos ha tocado vivir.

(“¡No tengo tiempo,
no tengo nunca tiempo!”,
nos pasamos diciendo
todo el tiempo)

b2) Además de lo ya mencionado, habría que tener en cuenta otro aspecto de la realidad que aún no hemos abordado y que es de bastante peso como para merecer un apartado diferente: el sonido grabado. Juan Manuel Marrero, que es también musicólogo (“*musicoloco*”, decimos en broma sus amigos) ha reflexionado bastante sobre este hecho en su tesis doctoral (que aún no he podido leer). El sonido grabado, como parte integrante de los medios audiovisuales de la “sociedad de la información”(?), ha configurado nuestro entendimiento, pues se ha instalado en nuestras vidas (y para quedarse). Antes, cuando un equipo reproductor sonaba particularmente bien, se decía: “*¡Parece una orquesta...!*”, mientras que ahora, en el caso de una ejecución real particularmente brillante, podemos oír el siguiente comentario: “*Suena como un disco*” (me resulta tan sensato como aquel que exclamaba al ver una flor: “*¡Qué bella es! ¡Parece de plástico!*”). Porque los humanos consideramos “normal” (esto es, “que se atiene a las normas”) no a lo lógico, sino a lo habitual, (pues somos animales de costumbres) y por eso podemos llegar a ser tan artificiosos... También puede darse el caso de que alguien nos diga que “tiene en su casa” tal o cual sinfonía de Mozart. Existe una confusión que intentaré aclarar. Para ello, distinguiré entre dos tipos de música, a saber:

b.2.1) Música industrial,
alias “pienso” (pero no sé si

existo): Es limitada (sólo existe “la” versión definitiva) y, al igual que las hamburguesas industriales, existe una versión ideal (el “tema” perfecto, el “master de producción”) de la que, como en el mundo de las ideas de Platón, todas las demás que existen son réplicas. Por supuesto, si la perfección existe, ¿para qué actuar en directo? ¡Simulemos cantar moviendo los labios (y otras partes del cuerpo humano, usted...) al ritmo de la reproducción! ¡“Pleibaqueemos” sin complejos! ¡Loa y honor al pienso...! Su fin último, (con el que nació), es ser grabada, reproducida y vendida (cuantos más millones de ejemplares, mejor)(6). Podemos decir perfectamente que tenemos el tema “X” del intérprete Mengano.

b.2.2) Música artesanal: Para “gourmets”. Exige siempre los mejores ingredientes y el máximo esfuerzo por parte del cocinero-intérprete. No hay dos iguales. Sólo ocurre durante el concierto, que es su fin último. Está viva. La grabación puede ayudar a su difusión pero no a su posesión: es como si pretendiéramos poseer a una persona por tener su foto. La foto es sólo una imagen que nos sirve de recuerdo. Pero si lo que se pretende es la posesión de la obra, la grabación no pasa de ser “*un cadáver exquisito*”. Yo mismo suelo hacer una broma acerca de mi profesión (ingeniero de sonido especializado en música sinfónica): cuando me preguntan por mi profesión suelo responder que soy “*industrial conservero*”, pues “*enlato trozos de tiempo*”. A veces siento una fascinación

morbosa al escuchar grabaciones de interpretaciones que tuvieron lugar hace más de cincuenta años: todos los intérpretes ya han muerto, pero yo tengo un pedazo del tiempo de sus vidas congelado en un disco... es como observar un cadáver conservado en formol (con las modernas técnicas de grabación ocurre lo mismo, aunque el resultado sería más comparable a las técnicas de plastinación del discutido Gunther von Hagens). Es una cuestión de actitud. Particularmente, prefiero considerar tales grabaciones como testimonios documentales de lo ocurrido que como reliquias de “santos”(7).

El que existan o puedan existir infinitud de copias de la obra grabada imposibilita en gran medida la posible especulación. La especulación en las artes escénicas está más ligada a lo que realizan algunos (no todos) representantes y promotores de conciertos al crear “intérpretes-fetiche” (=¿“santos de quienes hacer reliquias”?) en el más puro estilo del “star system” de Hollywood...

“El papel aguanta lo que le pongan”

Manuel González Toledo

3º. Se me ocurre otra posible tercera causa o cúmulo de causas generadoras de ese desasosiego o desamparo de los creadores. Y vuelve a estar relacionada con el concepto de “globalización”: Como quiera que los medios de comunicación son omnipresentes en la sociedad en la

(6). A este respecto, mi amigo el compositor Juan José Falcón Sanabria suele hacer suya una cita atribuida al también compositor Arnold Schoenberg: “*Si es para todos, no es bueno y, si es bueno, no es para todos*”

(7). Quiero llamar especialmente la atención de los responsables de las instituciones sobre un nuevo concepto: al tener las grabaciones validez documental, cabría hablar de “patrimonio audio-visual”, un patrimonio que ya existe y se genera a diario y cuya catalogación, organización y conservación no deben ser descuidadas.

que vivimos, llegando a conformar nuestra visión y entendimiento del mundo (vemos el mundo a través de lo que los medios nos muestran); y como quiera que la información que se nos presenta se refiere a zonas cada vez más extensas, puede generarse en nosotros la impresión de que *“todo el monte es orégano”*. Esto genera falsas expectativas. Hace unos años se hubiera dicho de tal o cual persona que *“había visto muchas películas”*...pues bien, ahora que nuestra educación y nuestra realidad son básicamente frutos de los medios audiovisuales todos *“hemos visto muchas películas”*...y nos las creemos, pues ese es el concepto que tenemos de la realidad. Lo que no sale en televisión o no se publica no es cierto. La verdad en función del número de individuos que la consuman. Verdades a la carta. Según los gustos usted puede consumir la verdad que más le guste. Y así la información es diferente según la orientación del medio que se elija...pero es toda verdad, ya que tiene su cuota de mercado. Según el sociólogo Ezequiel Ander-Egg, lo que existe es una confusión generalizada entre los planos de

“lo deseable” “lo posible” “lo probable”.

Yo, como soy un poco más bruto, digo que existe un divorcio entre la realidad oficial, la que venden los medios (¿=realidad virtual=virtualidad?) y lo que pasa en el mundo cotidiano que nos genera una esquizofrenia colectiva...

Mientras, el tiempo seguía pasando inexorablemente (*“tempus fugit”*) y Marrero buscaba una salida.

“- ¿Podrías decirme, por favor, qué camino he de tomar para salir de aquí?

- Depende mucho del punto a donde quieras ir (contestó el gato).

- Me da casi igual dónde (dijo Alicia).

- Entonces no importa qué camino sigas (dijo el gato).

- ...siempre que llegue a alguna parte (añadió Alicia, a modo de explicación)

- ¡Ah!, seguro que lo consigues (dijo el gato) si andas lo suficiente”

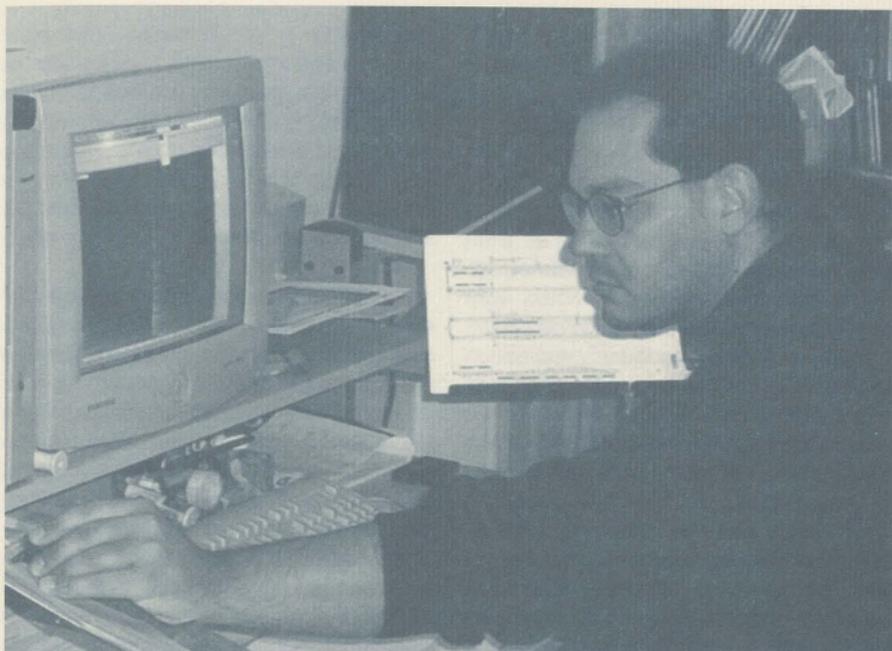
Lewis Carroll, *op. cit.*

Y en esas estábamos cuando en 1994 apareció Theo Kalogeropoulos, una francesa de orígenes griegos que había recalado por Las Palmas con una beca “Erasmus”. Y Marrero se enamoró perdidamente de ella.

“La Felicidad (jah!, jah!, jah!, jah!...) me la dio tu amor (joh!, joh!, joh!, joh!...)”

Palito Ortega

La aparición de Theo en la vida de Juan Manuel fue providencial para su posterior evolución. Han sido pareja durante nueve años y mantiene una excelente amistad. Sin ese apoyo el crecimiento habría podido quedar sesgado. El caso es que Marrero se fue a París con Theo y allí se le abrió un mundo de nuevas perspectivas. Se matriculó en la universidad “Paris 8” y conoció al compositor Horacio Vaggione, de vital importancia en su posterior (trans-)formación (quien quiera información más prosaica, puede consultar el currículum vitae de Marrero). Pero queda aún un tercer factor completamente determinante en la



En su estudio personal (domicilio del compositor, París, 2003).

evolución de Marrero. Es probablemente el secreto mejor guardado de todos los creadores, pero hoy yo se los voy a desvelar. Ya insinué algo al principio de este capítulo cuando contaba que los locos somos gente de ideas fijas.

*“Creo en la inspiración,
¡pero que me coja trabajando!”*

Atribuido a Pablo Ruiz Picasso

El secreto se llama PERSEVERANCIA. Trabajo, trabajo y más trabajo con unas dosis generosas de sacrificio. Es una fórmula mágica. Así que ya saben si quieren ser artistas...

*“No dejes para mañana lo que
no vayas a hacer NUNCA”*

Ismael Falcón Sanabria

Durante este período de tiempo, la “oruga” que era el machango de Marrero se fue convirtiendo en la “mariposa” (sin segundas, ¡eh!...) del compositor y doctorado en musicología D. Juan Manuel Marrero o, como dirían “Les Luthiers”, Marrero era una semilla que “germinó y creció y (...) se convirtió en un repollo donde le dejó la cigüeña, que lo trajo de París”.

CAPÍTULO III RUIDOS POÉTICOS (PLANTEAMIENTOS ESTÉTICOS).

"Pienso, luego insisto"

Mario Benedetti

"Todo intento de definición de un sistema lógico desde sus propios axiomas incurre en la paradoja"

Teorema de la incompletitud de los sistemas, de Kurt Gödel.

Esta es la parte que más miedo me daba. Afortunadamente, mantengo una excelente relación epistolar frívolamente profunda (y no al revés) con Marrero, con lo que él mismo me va a sacar las castañas del fuego. El aspecto tímbrico se nos revela fundamental en la comprensión que Marrero tiene de la música:

A mí siempre me ha parecido muy curioso este aspecto de la evolución artístico-musical reciente. Es realmente impresionante saber que, durante mucho tiempo, se estuvo dando tumbos alrededor de propuestas diferentes, relacionadas con la estructura, la forma, las categorías musicales y las relaciones entre ellas, etc. pasando al lado de lo más esencial, lo más evidente (quizás por tan evidente pasaba desapercibido, ¡qué se yo!). Y es que: para un arte que se quiere "sonoro", a mi juicio lo más "acertado" era orientar, más tarde o más temprano, el conjunto de todas las preocupaciones (técnicas, estéticas, metodológicas, ideológicas) hacia su

principal componente, es decir: el sonido, precisamente.

Desde el sonido, hacia el sonido. Esta es la "relación básica" que establece, progresivamente, la electroacústica, luego la música espectral. Porque no olvidemos que la música espectral es una suerte de "adaptación" de los principios fundamentales e incluso de algunas de las técnicas de creación sonora y de análisis propios a la música electroacústica. El timbre, el sonido, efectivamente se convierte en la alternativa necesaria, definitiva, a una época de desconcierto. Y no sólo eso: poco a poco se va recuperando también el sentido poético, la dimensión lírica, los aspectos extra-musicales que permanecieron ausentes en toda la práctica compositiva anterior. Aunque no por ello la música deja de conocer un rigor absoluto en sus propuestas formales: simplemente se trata de dar más flexibilidad al discurso musical, permitiendo una apertura hacia la inspiración extra musical (la política en Nono, la literatura o el teatro en Berio y Sciarrino, la cultura tibetana o más concretamente budista en Scelsi, la espiritualidad en Stockhausen o Harvey, etc). Personalmente, a mí la poética me es sugerida -en general- por el sonido mismo: por su carácter, por su naturaleza, por su forma. Y así manejo conceptos como los de granulosis, densidad, rugosidad, virulencia,

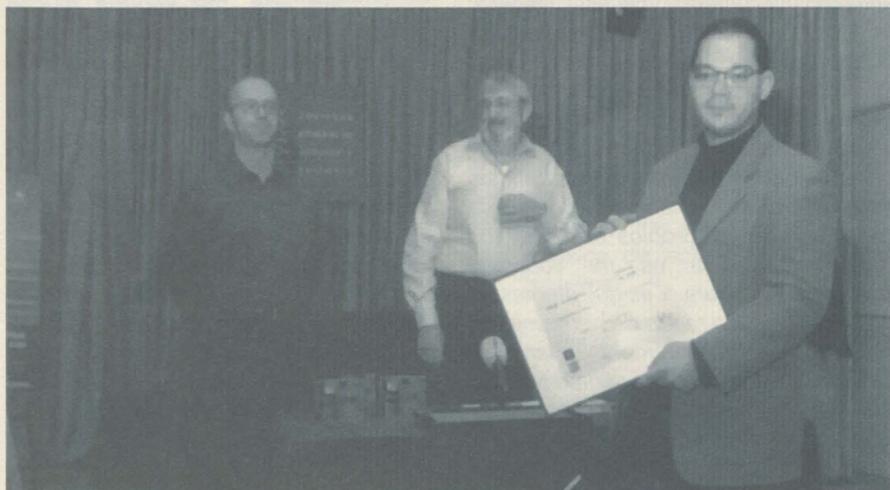
violencia, acumulación energética, masificación, etc. Conceptos que, desde el sonido, recupero y exploto en la construcción de la forma misma, por ejemplo. Pero no descarto la posibilidad de dejarme seducir por elementos extra-musicales, aunque aún no se ha dado el caso.

Pero nuevamente cuidado!: en el "otro polo" -como tu dices- no están solamente las músicas "de sonido". Al mismo tiempo coexisten: las músicas estocásticas, aleatorias, estadísticas o calculadas (Xenaquis, Barbaud...), la microtonalidad de Ligeti, el estricto estructuralismo de Donatoni, la "computer music" norteamericana (que no es lo mismo que la electroacústica europea : la "computer music" se sitúa más bien del lado de las "músicas calculadas" ya que implica : cálculos de alturas, de estructuras y hasta de formas, Hiller, Babbit... luego viene la síntesis directa con Mathews, pero en un primer tiempo se trata de música calculada) y, por supuesto, las músicas

improvisadas o las obras abiertas: Cage, Brown...

Naturalmente, a la larga, "el timbre", o si prefieres: la exploración y la experimentación sonora, se convierten en la principal preocupación para la composición. Pero en esto el espectralismo es solamente una visión muy particular (una proposición local: francesa, de hecho) ante esta necesidad nueva por recuperar lo más básico (el sonido) como elemento fundador del pensamiento musical. Otros creadores, aún estando determinados por una vocación tímbrica incuestionable, no son en absoluto espectrales y ya han orientado, desde antes, sus investigaciones personales hacia el timbre, aunque a partir de una metodología completamente diferente entre unos y otros: Lachemann, Nunes, De Pablo.

Incluso, mucho antes que ellos, compositores como Varèse o Xenaquis manifiestan un profundo interés por el



Recogiendo el Primer Premio en Composición electroacústica de la SGAE. (Sala Manuel de Falla, Sede de la SGAE, Madrid, Diciembre 2002).

sonido, por la generación de texturas y morfologías (como a mí me gusta decir) que integran y definen “la obra”. (Recuerda: “Ionisation”, “Deserts” de Varèse o aun “Pithoprakta” o “Metastasis” de Xenakis). Pero no son espectrales. Y aunque es sabido que en Xenakis la aleatoriedad (matemáticamente calculada) se torna un elemento definitorio para su creación, es sin ninguna duda en función del timbre que aquella es operada. Es el sonido quien refleja la vocación principal del músico: su “finalidad”.

Yo mismo (aún admirando profundamente la música de Grisey o Murail) no soy espectral, ni quiero serlo. Y, sin perder de vista “el sonido” ni la poética: pues ambos determinan profundamente mi preocupación estética fundamental, prefiero claramente la pluralidad de técnicas diferentes y la combinación de estéticas variadas, aunque convergentes, que me son sugeridas desde la hibridación entre universo electroacústico y universo instrumental. De esta manera, tal y como te he comentado en alguna ocasión: siempre intento conseguir con los instrumentos resultados sonoros próximos a los que obtengo desde la electroacústica. Y, a su vez, intento conseguir en la electroacústica “reflejos instrumentales”, inspirados en la naturaleza de los propios instrumentos tradicionales. Esa es mi vocación primera... por ahora. Y es que atenerse a un solo sistema o modo de pensamiento musical se me antoja altamente peligroso, porque, con el tiempo termina uno por concederle a ese “solo y único” sistema de categorización la importancia

que no tiene y se podría volver a correr la misma suerte que aquellos que se aferraron al serialismo como única alternativa. Esto no es cosa deseable: porque se tendería a sedimentar en pequegnas(8) mentiras agradables como esperando el retorno a una tierra (estética) prometida... que no existe.”

Finalmente, les dejo con un texto que el compositor escribió justo después de terminar la composición de su obra Poetische Geräusche (cuya traducción literal del alemán sería la de “Ruidos Poéticos”). Considero que es de una claridad diáfana y, por respeto al autor y a ustedes, la reproduzco textualmente y así no les sigo aturullando con mis reflexiones.

Letra para un auditor.

Rozando de cerca la trivialidad, comenzaré afirmando lo siguiente:

“En arte, me importa mucho lo que, al ser percibido, causa emoción casi inmediata, desterrando irremisiblemente la indiferencia”.

De este modo, no pudiendo concebirlo (ni imaginarlo si quiera) de otra manera, he preferido siempre plantearme el arte musical como siendo “arte principalmente sonoro”. Esto es: una forma de creación y de expresión donde el sonido adquiere especial importancia y relevancia, mucho más que otros elementos y parámetros (pongamos de orden lingüístico o matemático) que, sin dejar de ser

(8). Importando el recurso del italiano, Marrero utiliza el grupo de letras “gn” para sustituir la letra “ñe”, pues los teclados franceses carecen de tal letra (jahnl | cogno).



En el puente de Brooklyn.

capitales -naturalmente- en la práctica y en la ejecución ya plurales de este arte de la composición musical de nuestro tiempo, se apartan -a mi juicio- de la esencia misma del Ars sonora que defiendo: es decir, el sonido.

En ese sentido, debo reconocer que no me interesan (en absoluto) las proposiciones estéticas que carecen de riesgo y de poética, probablemente porque pecan de un racionalismo -hasta cierto punto extremo- donde la intuición desaparece por completo. Y no es que esté en contra de la formalización -en verdad soy enemigo acérrimo de la gratuidad conceptual-. Pero al igual que creo necesaria la formalización de los propósitos estéticos, estimo también imprescindible la intuición (creo en lo intuitivo, como creo en lo espontáneo y no lo escondo. Mis obras, cierto, están plagadas de "momentos de contradicción", donde un simple impulso intuitivo de "última hora" puede

derrumbarme por completo todo lo que anteriormente habré formalizado con el más fino de los rigores metodológicos... pero, esto, claro está, ni me causa trauma alguno ni mucho menos "males de conciencia").

Y es que me desagradan en mucho las soluciones donde emergen, como "únicos" parámetros definitivos y definitorios para la creación, los aspectos combinatorios mas fríos entre intervalos caprichosos, la sucesión rápida y continuada de notas frívolas, el insulso devenir de frases sin vida, de gestos musicales sin ningún interés. Yo, efectivamente, me intereso menos por una "música de notas" que por otra de... "sonidos".

En mi caso, el sonido -en cada una de sus formas y apariencias- deviene el "elemento primordial" en la factura de todas mis obras; origen y fin de las diferentes estrategias técnicas y estéticas

que me permiten llegar a un resultado válido. Actuando incluso como impulsor incuestionable en la generación misma de mi propio pensamiento musical, el sonido es, en resumen, el factor y actor definitivo para la cohabitación de elementos plurales y abiertos.

Pero, al hablar de sonido me refiero no solamente a toda la información físico-acústica percibida, sino también a los aspectos poéticos (ciertamente algo más abstractos y personales) que emergen desde la exploración profunda de cada una de las diferentes posibilidades que ofrece el elemento acústico cuando es abarcado desde ángulos diversos.

En definitiva: "el sonido y cada uno de sus parámetros y atributos" vienen a ser los componentes, a mi entender, esenciales, con los que intento nutrir mi quehacer artístico. Guiado por ellos me dejo llevar hacia la búsqueda de texturas y morfologías muy precisas y particulares pero también de momentos, tiempos y espacios donde se confundan, precisamente, "riesgo y poética".

Efectivamente: soy consciente, al hablar en términos de "texturas" y "morfologías", de que adopto inevitablemente el vocabulario propio a otro arte: el arte plástico... pero, justamente, si de algo estoy convencido es de la presencia incuestionable en el sonido mismo de una dimensión algo más que física, casi diría una "dimensión plástica" desde la que surgen infinitas posibilidades, puertas abiertas en realidad, para la exploración y la investigación estética y técnica.

Para concluir, añadiría que desde esta particular visión del material musical me permito establecer soluciones convergentes entre el universo sonoro electroacústico y el universo sonoro puramente instrumental, intentando fijar en mi creación electroacústica los mismos gestos, colores y respiraciones propios al mundo de los instrumentos tradicionales. A su vez, en mi música instrumental, deseo hallar las mismas formas, texturas y objetos inspirados indudablemente desde la electrónica.

Y así me enfrento cada día a la labor musical, no sin dudas múltiples ni riesgos descabezados en ocasiones, pero sí desde la seguridad y quietud de quien se sabe libre.

Juan Manuel Marrero,
París, 22 Julio 2003.

¡Gracias!, Maestro: Yo no lo podría expresar mejor. (...Esto me pasa por meterme en camisas de once varas, yo, que no soy musicólogo ni hijo de musicólogos...). Estimado lector, ya voy acabando. Solicito tu indulgencia si hubieras encontrado entre mis afirmaciones algún disparate o bobería ya que, de forma parecida a la del teorema de Gödel:

*"El que lo infinito pinta
sin ser infinito él
y sin que lo sea el pincel
que no gaste mucha tinta"*

Víctor Fernández Gopar, "el salinero"

Y yo soy un machango. Y adiós les digo y no lloren. Vale.

Antonio M. Miranda González,
en Las Palmas, a 21 de Noviembre de 2003

EPÍLOGO CURRICULUM VITAE Y CATÁLOGO DE OBRAS.

Juan Manuel Marrero
(Islas Canarias, 1970):

Su formación musical se inicia en 1980, en el Conservatorio Superior de Música de Las Palmas (Canarias). Interesado por las posibilidades expresivas y de creación que la ciencia y la tecnología ofrecen al arte, se traslada en 1995 a París, dónde se especializa en composición asistida por ordenador y en composición electroacústica, realizando estudios en la Universidad París 8 así como en el IRCAM (Instituto de Investigación y de Coordinación en Acústica y Música). Al mismo tiempo amplía sus conocimientos musicológicos y en composición con Horacio Vaggione, José Manuel López-López y Antoine Bonnet, entre otros.

Su actividad profesional se comparte entre la composición y la musicología, dominio en el que efectuó su investigación doctoral, bajo la dirección del compositor Horacio Vaggione, con la tesis: *Las relaciones música-tecnología en tanto que agentes de transformación estética y social*.

Desde un punto de vista estético, el sonido, el ritmo, la forma así como todo tipo de mixturas microscópicas entre sus diferentes parámetros y atributos justifican su trabajo, donde el “timbre” se erige elemento fundador de su pensamiento musical con la búsqueda de texturas y morfologías muy particulares y a la vez muy precisas.

Ha sido miembro del departamento de informática de la Universidad París 8, así como colaborador del Instituto Universitario de Ciencias y Tecnologías Cibernéticas de la Universidad de Las Palmas. Ha formado parte del departamento de formación y archivos del Instituto Internacional de Música Electroacústica de Bourges -IMEB, Francia-. Ha participado en diferentes conferencias y coloquios junto a destacadas personalidades de la música, como Pierre Boulez, etc.

Entre los premios y menciones recibidos, destacan :

Primer Premio del “1st Annual International Composers Competition” de New York (USA, 2003); Primer Premio en el “II Concurso Internacional de Música Electroacústica SGAE” (España, 2002); Primer Premio “Città di Udine “en composición electroacústica, analógica y digital (Italia, 2000); Premio Gran Canaria de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria, en la modalidad Música, Noviembre 2003; Tercer Premio “SGAE/CDMC de jóvenes compositores” (España, 2000); Mención en el 29º Concurso Internacional de Música Electroacústica “Synthèse” (Francia, 2002); Mención en el Concurso Internacional de Música Electroacústica “Metamorphose 2002” (Bélgica, 2002); Mención

especial del jurado en el "I Concurso de música electroacústica SGAE" (España, 2001).

Su música ha sido igualmente seleccionada en el **Concurso Internacional de Música Electroacústica SCRIME** (Francia, 2003); en la **IV BIMESP** (Biental Internacional de Música Electroacústica de São Paulo, 2001); en el **28º Concurso Internacional de Música Electroacústica "Synthèse"** (Francia, 2001); en el **22º Concurso Internacional de composición electroacústica "Luigi Russolo"** (Italia, 2000); en el **26º Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges** (Francia, 1999).

Ha estrenado sus obras en lugares como el **Instituto de las artes de Sao Paulo**, el **Auditorio Nacional de Madrid**, el **Teatro San Giorgio de Italia**, el **Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria**, el **Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria**, el **Teatro Jacques Cœur de Francia**, el **Lincoln Center de New York**, etc.

Su música es interpretada por diferentes Conjuntos y solistas

como: **Ensemble Finale** (España), **Ensemble Futurs Musiques** (Francia), **P. Gallois, D. Vassilakis** (Ensemble Intercontemporain, Francia), **G. Knox** (Ensemble Intercontemporain, Francia/Arditti String Quartet, Inglaterra), **Het Residentie Orkest** (The Netherlands, Jaap Van Zweden, conductor), **Ensemble Xalapa** (México), **Ensemble Studio** (New York, USA, J. D. Hixson, conductor).

Sus obras son ejecutadas en España, Bélgica, Francia, Italia, Brasil, México y USA.

En 2003 ha recibido encargos privados así como públicos de, entre otros: **Festival de Música de Canarias**, para una obra de orquesta que será interpretada en estreno mundial por la *Het Residentie Orkest*, (La Haya-Holanda, Jaap Van Zweden, director); del **Festival Internacional Instrumenta**, Oaxaca (México), para una obra mixta (10 músicos y electrónica) y del **IRCAM (Instituto de investigación y coordinación en acústica y música)**, París, Francia, para una obra con instrumento solista y electrónica en tiempo real.

CATÁLOGO PERSONAL DE OBRAS. 2003

OBRAS ELECTROACÚSTICAS PURAS

El tiempo ha vivido demasiado como para seguir estando solo (1997). Música electroacústica por ordenador (Arte radiofónico). **Estrenada en París y en Las Palmas de Gran Canaria.**

La delicata bellezza di Maria Antonietta Belluzzi (1997). Música electroacústica por ordenador (Arte radiofónico). **Estrenada en París.**

Come la voce della coscienza (1998). Música electroacústica por ordenador (Arte radiofónico). **Estrenada en París.**
Tres estudios sobre transformaciones

morfológicas y sonidos dilatados/ Trois études aux transformations morphologiques et aux sons dilatés:

- 1) *Devine d'où je viens.*
- 2) *Martes, 23 de Junio de 1998.*
- 3) *Univers.*

(1998). Música electroacústica por ordenador. No estrenados.

Algo agradable en el movimiento circular (1998). Música electroacústica por ordenador (Arte radiofónico). No estrenada.

Continuum I: Echos de "tango herreño" au milieu d'une pensée souterraine (1999). Música electroacústica por ordenador. **Seleccionada en la 26a. edición del "Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges, Francia (Junio 1999) "**, en la categoría de música electroacústica de concierto, género temático. Estrenada en Francia.

Confidencias estéticas para tiempos trágicos (1999). Música electroacústica por ordenador. **Premio "Citta' di Udine 2000" (Italia)**, en la categoría de música electroacústica analógica y digital. Estrenada en Italia, durante el Festival: "Contemporanea 2000" (Teatro San Giorgio di Udine, 27-X-2000). Estrenada en España con una coreografía de Gelu Barbu (Teatro Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria, 31-V-2001). Editada por: Ed. TAUKEY (Italia). Grabación: Delta produzioni/Ed. Taukey/Comuna de Udine. TAUKEY 118.

Del espejismo y la parte invisible II (2000/Revisión 2001). Música

electroacústica. A partir de sonidos de viola transformados por ordenador. **Mención especial del jurado en el "I Concurso de Música Electroacústica de la S.G.A.E." (España, Noviembre, 2001).** Seleccionada en la 22a. edición del "Concurso Internacional de Composición Electroacústica: Luigi Russolo", (Italia, Diciembre 2000). Estrenada en Bourges (Francia) durante el Festival Synthèse 2000. Estrenada en España con una coreografía de Gelu Barbu (Teatro Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria, 31-V-2001). Grabación: SGAE/Fundación Autor/Iberautor Promociones culturales, S.R.L. PRO068, 2002.

Caprices épisodiques (2001/2002). Música electroacústica. A partir de sonidos de guitarra clásica transformados por ordenador. **Primer Premio en el "II Concurso Internacional SGAE de Música Electroacústica, España 2002"**. Estrenada en España (Madrid: Sala Manuel de Falla de la Sociedad General de Autores y Editores, 22-XI-2002. Islas Canarias: CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 23-IV-2003). Estrenada en Brasil (IV BIMESP: Bienal Internacional de Música Electroacústica de São Paulo, Instituto de las artes, 6-XII-2002). Seleccionada en la 28a. edición del "Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges", Francia (Junio 2001). Grabación: SGAE/Fundación Autor/Iberautor Promociones culturales.

Lascivia prístina II (2002/2003): Música electroacústica. A partir de sonidos de

piano transformados por ordenador. **Mención en la 29a. edición del "Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges, Francia" (Junio 2002). Mención en el Concurso Internacional de Música Electroacústica "Métamorphose 2002", Bélgica (Julio 2002). Finalista premio SCRIME, Francia (Mayo 2003). Estrenada en España (Islas Canarias: CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 24-IV-2003). Estrenada en Francia (XXXIII Festival Synthèse, Bourges, Maison de la Culture, 12-VI-2003). OBRAS MIXTAS:** Instrumentos y electroacústica

Del espejismo y la parte invisible (1999). Para viola, corno inglés, tuba y secuencias electroacústicas. Ganadora del Tercer premio de composición en el "XIV Concurso SGAE/CDMC de jóvenes compositores" (Madrid, España, Noviembre 2000). Estrenada en España (Madrid, 29-11-2000: Auditorio Nacional, Ensemble Finale. J. Vicent Egea, director). Editor: Ed. Emec-SEEMSA (Madrid, 2000). Grabaciones: Sociedad General de Autores y Editores/Iberautor Promociones culturales, 2002. AUTOR 754. Radio Nacional de España (R.N.E).

Figuras y caprichos (2001). Para guitarra y secuencias electroacústicas. No estrenada.

Lascivia Prístina (2002). Para piano a cuatro manos y electroacústica. Estrenada en España (Las Palmas, 24-IX-2002: Paraninfo

Universitario. Sonia Lorenzo y David Crespo: piano, Juan Manuel Marrero: electroacústica).

Patria del vacío (2003, en preparación). Para conjunto instrumental de 10 músicos [plantilla por definir] y electroacústica.

Encargo de: "Festival Instrumenta Contemporáneo, México, 2004". Estreno: Ciudad de Oaxaca, Noviembre 2004.

OBRAS INSTRUMENTALES

Excitations, sympathies et confusions (1998). Para 4 percusionistas. No estrenada.

La danse du lézard (1999). Para 4 percusionistas. **Estrenada en Las Palmas, Islas Canarias (25-VI-2001, Auditorium del Conservatorio Superior de música de Las Palmas).**

Sequenza atlantica (1999). Para conjunto instrumental (5 músicos): Flauta, violoncello, 2 percusionistas y arpa. **Estrenada en París.**

Memoria abstracta (2001). Primera obra del ciclo: *De la luz: memorias*. Para conjunto instrumental de 10 músicos: flauta (en Do), clarinete en Sib, fagot, trombón, 2 percusiones, violín, viola, violoncello y contrabajo. No estrenada.

Poétique des gestes (2001). Para conjunto instrumental (6 músicos): Clarinete en Sib (también clarinete bajo), trompeta en Do, percusión, piano, violín y violoncello. No estrenada.

Al-Bisara (2002). Para conjunto instrumental (3 músicos): Fagot, piano y viola. **Obra encargo de Densité 93. Compuesta para Pascal Gallois (fagot), Dimitri Vassilakis (piano) y Garth Knox (viola), músicos del Ensemble Intercontemporain (París) y del Cuarteto Arditti (Inglaterra).** Estrenada en París: 30-V-2002. Primer Premio de composición en el "1st Annual International Composers Competition" de New York (USA). Estreno en New York 15-IX-2003, Lincoln Center.

Saruq (2002). Para conjunto instrumental (4 músicos): Flauta, clarinete en Sib, piano y violoncello. **Estreno en New York 8-XII-2003, Lincoln Center. Estreno en París, 2004.**

Antes del alba (2003). Poema para guitarra y narrador. Texto: Juan Manuel Marrero.

Dérives (2003). Para cuatro saxofones: Soprano, alto, tenor y barítono.

OBRAS PARA ORQUESTA

Le chercheur de bonheur et les danses de la Lune (1997): Para orquesta. No estrenada.

Poetische Geräusche (2003). Para gran orquesta. **17 minutos (aprox.). Encargo de Festival de música de Canarias. Estreno: XX Festival de música de Canarias. Enero 2004. Auditorio Alfredo Kraus, Las Palmas de Gran Canaria, Islas Canarias, España (14-I-**

2004). Auditorio de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, Islas Canarias, España (16-I-2004). Orquesta: Het Residentie Orkest (The Hague Residence Orchestra, The Netherlands). Director: Jaap Van Zweden. Plantilla: 3; 3; 3; 3-4; 3; 3; 1-2 perc. (perc. 2: timpani)-arpa-piano-cuerdas. Editor: Emec-SEEMSA, Madrid, 2003 (España). Grabación: col legno.

CICLOS

De la luz: memorias

Memoria abstracta (conjunto instrumental)

Memoria híbrida (conjunto instrumental y electroacústica)

Memoria inevitable (electroacústica pura) (2001- ... En preparación)

Todas las obras se encuentran registradas en S.G.A.E. (Sociedad General de Autores y Editores) a excepción de *Confidencias estéticas para tiempos trágicos*, registrada también en SIAE (Sociedad Italiana de Autores y Editores).

Editores: Emec-SEEMSA, España. TAUKAY Edizioni, Italia. LDM Éditions, Francia (Juan Manuel Marrero: Catálogo 2003).



GOBIERNO DE CANARIAS
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
CULTURA Y DEPORTES
VICECONSEJERÍA DE
CULTURA Y DEPORTES
DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA
CONSEJERÍA DE TURISMO
Y TRANSPORTES

SOCAEM
SOCIEDAD CANARIA DE
LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

Con el patrocinio de:

