

## **PRIMERO EL ARTE Y LUEGO TOCAR EL PIANO (Cinco conciertos de Lidiana Cárdenas)**

Pepe Romero  
Performer y Artista Plástico  
Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia  
Universidad de Valencia

Cuando leí la *Recherche de la verité* (1674), quedé profundamente turbada. Malebranche concibe los senos maternos como proyectores, a través de los cuales se lanzan a la dulce matriz del alma infantil imágenes buenas o malas, como proto-prejuicios por así decirlo.

La curiosa idea, de que las imágenes horribles del alma materna se calcan en el cuerpo del niño, demuestra que la comunión íntima entre madre e hijo fue pensada, sobre todo, gráfica o eidéticamente. En su texto se representa la naturaleza creadora como una grafista que, a través de las madres, por mediación de activos espíritus vitales, consigue estampar en el plasma fetal escenas y bosquejos de objetos patológicos del mundo externo.

Aquello me hizo pensar que esta profunda comunión podía trasladarse al mundo sonoro, bueno más bien, que de esta profunda unidad sonora podía emerger una forma incipiente, una narración...

*No hace todavía un año que una mujer, que durante la celebración pública de la canonización de San Pio había mirado con demasiada fijeza su imagen, dio a luz después un niño que se parecía del todo a ese santo (...).*

*Sus brazos estaban colocados en forma de cruz sobre su pecho, sus ojos dirigidos al cielo (...) Parecía incluso que había sobre sus hombros una especie de mitra caída hacia atrás; en el lugar en el que acostumbran tales tocas obispales ser guarnecidas con piedras preciosas, había manchas redondas (...)*  
*Todo París y también yo mismo, nos convencimos de la verdad de ello. Pues uno lo conserva durante mucho tiempo en el espíritu*

### **I**

#### **Primer concierto**

#### **Alteraciones del Útero Femenino. Concierto a la caída del cabello**

(Para cuatro violines, cuatro sopranos, electrodomésticos y cosmética)

#### Primer Movimiento

Cuatro camas inclinadas en el escenario en donde duermen las sopranos. A intervalos irregulares, se escucha una nota de violín al toque de leño, que precede al despertar de una de las sopranos y a su posterior exclamación onomatopéyica de rabia; búsqueda del pelo caído y recogido en la mesita de noche. Vuelven a dormir.

Pepe Romero

Crescendo del piano al *forte* hasta llegar paulatinamente a las cuatro exclamaciones conjuntas.

Suenan cuatro despertadores amplificados.

Segundo Movimiento

Suenan cuatro despertadores. Las cuatro sopranos aparecen en escena; conectan cuatro lavadoras (centrifugado) y ponen a hervir cuatro cazuelas con agua.

Suena el centrifugado de cuatro lavadoras y cuando estas acaban, se escucha el sonido amplificado del hervor del agua; posteriormente, conectan cuatro aspiradoras.

Desconectan y se sientan frente a un espejo, en donde se ponen maquillaje en polvo y se pintan los labios. Se escucha el sonido de la brocha espolvoreando la cara y el roce de la barra sobre los labios. El movimiento acaba con el sonido de la ruptura de un cabello y la correspondiente exclamación de sorpresa y disgusto.

Tercer movimiento

Suenan en cuatro radios, cuatro frecuencias distintas, y nuevamente aparecen las sopranos, que realizan la misma acción que en el movimiento segundo; cuando están frente al espejo, y a intervalos regulares, se escucha una nota de violín al toque con leño como sonido de la caída de un pelo, seguido de una exclamación onomatopéyica de rabia, que precede al encuentro y contemplación del pelo recién caído. Las sopranos se espolvorean y se pintan los labios insistentemente aumentando la velocidad. Los sonidos de las tres acciones (maquillarse, pintarse y caer el pelo), más las exclamaciones onomatopéyicas, aumentan en intensidad y en ritmo, hasta llegar finalmente a un silencio dramático.

## **Segundo concierto: Lieder para bajo, coro y cortina de tiras metálicas (largo del escenario)**

Primer Movimiento

Cinco bailarines/barítonos atravesarán la cortina 10 veces a intervalos de tiempo regulares. Salen de escena murmurando: *Hurrry up please it's time.*

Segundo movimiento

Cinco bailarines/barítonos atraviesan la cortina y (al unísono) se aperciben de un olvido. Salen de escena murmurando: *Hurrry up please it's time.*

Posteriormente, otros cinco bailarines/barítonos atraviesan la cortina y, caminando hacia el público, se les cae al escenario unas monedas al intentar cogerlas del bolsillo de la chaqueta; las recogen y salen de escena murmurando: *Hurrry up please it's time.*

Posteriormente otros cinco bailarines/barítonos atraviesan la cortina y esperan a un personaje que no aparece. Tras unos minutos de espera salen de escena murmurando: *Hurry up please it's time*.

El tintineo producido por el chocar de las piezas metálicas de la cortina se escucha amplificado y, mientras esto ocurre, un bajo recita la poesía fonética: ***La Cantinela del Chismorreo***. (Se estiran y reducen las vocales y consonantes en ritmos onomatopéyicos alternadamente sincopados y caóticos.

*Ay que mundo tan hediondo  
Y tan limpio y reluciente  
Ahora que se ha recompuesto  
Y se extiende kilómetros y kilómetros  
Y la abuelita  
Que no para de dar saltitos  
Horas y horas  
¡A Dios gracias!  
Lo mismo en Canadá  
que en América  
Arriba y abajo que va la abuelita  
siempre con chismes  
siempre enredando  
saltitos arriba, saltitos abajo  
siempre suyos los peores chismes  
¿Pero como llegó al chisme?  
¿Cómo hasta en América, la abuelita?  
¿Cómo hasta en América, la abuelita?  
Abuelita, abuelita.*

***Hurry up please it's time***

*Oh que paraguas tan fuerte  
Tan pulcro y tan espigado,  
Porque es de una buena marca  
Y ya va por los cincuenta.  
¿No han visto nunca antes  
a la abuelita y su paraguas?  
¿Años y años?  
¡A Dios gracias!  
Lo mismo en Canadá  
que en América  
allá que va la abuelita  
siempre con chismes  
siempre enredando  
saltitos arriba, saltitos abajo  
siempre suyos los peores chismes  
¿Pero como llegó al chisme?  
¿Cómo hasta en América, la abuelita?  
¿Cómo hasta en América, la abuelita?  
Abuelita, abuelita.*

***Hurry up please it's time***

Pepe Romero

*Pero un buen día se rompió  
este paraguas tan firme,  
y le picó la mano  
pues ya tenía la carcoma.  
Y por eso la abuelita  
no para de saltar  
horas y horas  
¡A Dios gracias!  
Lo mismo en Canadá  
que en América  
allá que va la abuelita  
siempre con chismes  
siempre enredando  
saltitos arriba, saltitos abajo  
siempre suyos los peores chismes  
¿Ven ustedes como llegó al chisme?  
¿Cómo hasta en América, la abuelita?  
¿Cómo hasta en América, la abuelita?  
Abuelita, abuelita.*

***Hurry up please it's time***

**Tercer concierto: Máquinas Detríticas o la Victoria de las Amazonas**  
Primer Movimiento. *Revolución Industrial.*

Sonido de motores que hacen girar plumas sobre si mismas y a diversos elementos geométricos (líneas y planos), en una danza concéntrica que remarca su autonomía. Sonidos que son tímidos y austeros y se mezclan con otro más chirriante y molesto, que produce un temblequeo convulsivo en pieles de animales disecados y asustadizos.

Suenan entonces metálicos, impactantes y secos gongs, que hacen imposible la permanencia en la sala, pero tan sólo por unos segundos; tras ellos, el sonido de una docena de taladros, que llevan en su extremo una docena de plumeros fluorescentes, nos sumerge en una vistosa policromía debida al color de los mismos.

Segundo movimiento. *La victoria de la fertilidad*

Aparecen colgados por poleas tres pensadores metálicos (Bergson, Kropotkin y James Watt), cuyas ornamentadas cabezas giran lenta y concéntricamente. Tras ellos, una docena de maquinas oscilantes con base curva, y en cuyo extremo superior llevan un tronco de árbol, pendulean sísmicamente al ritmo de un sonido casi celestial.

Una lluvia suave inunda el escenario, creando el ruido/percusión de fondo que poco a poco se va amplificando, hasta impedir que se escuche el ruido celestial; tras ello enmudecen lentamente.

**Cuarto concierto. Canción de la Madre Ciruelo**  
**Concierto para endoscopias y ecografías Sonoras.**  
Primer movimiento

Al principio la escena es azul oscuro. Parece vacía, porque no se ven los personajes que están acostados en el suelo. En segundo plano, se perciben, primero con dificultad, luego con más precisión, mundos esféricos que giran en movimiento circular, iluminados en rojo, verde y azul; círculos luminosos, líneas parabólicas, líneas centelleantes, cuadrados que se estrechan y se ensanchan, amarillos o rojos; por delante de las formas matemáticas pasan, sin orden ni concierto, formas nebulosas, velos.

Un coro de treinta mujeres se retuerce lentamente por suelo y desaparece del escenario (en 15 minutos) mientras recita en voz baja, apenas audible:

**Bimm**  
**Bamm**  
**Bumm**  
**Bamm**  
**Bimmbimm**  
**Bammbamm**  
**Bummbumm**  
**Bammbamm**  
**Bumm**  
**Bumm**  
**Bumm**  
**Bumm**

Se oye el sonido monótono de un caudal de bruma. También se oye el murmullo de agua. Una gran bola roja asciende y se va encendiendo hasta desaparecer. Se proyectan múltiples endoscopias de útero. Oscuridad y silencio.

Nuevamente la escena es azul oscuro. Treinta mujeres embarazadas desnudas atraviesan lentamente el escenario (en 15 minutos), en diagonal, como una unidad esférica, mientras cantan de muy bajo a media voz:

**Bimm**  
**Bamm**  
**Bumm**  
**Bamm**  
**Bimmbimm**  
**Bammbamm**  
**Bummbumm**  
**Bammbamm**  
**Bumm**  
**Bumm**  
**Bumm**  
**Bumm**

En segundo plano se perciben, primero con dificultad, luego con más precisión, mundos esféricos que giran en movimiento circular, iluminados en rojo, verde y azul; círculos luminosos, líneas parabólicas, líneas centelleantes, cuadrados que

Pepe Romero

se estrechan y se ensanchan, amarillos o rojos; por delante de las formas matemáticas pasan, sin orden ni concierto, formas nebulosas, velos.

Se oye el sonido monótono de un caudal de bruma. También se oye el murmullo de agua. Una gran bola roja asciende y se va encendiendo hasta desaparecer. Se proyectan múltiples ecografías de mujeres embarazadas  
Oscuridad y silencio.

Nuevamente la escena es azul oscuro. Las treinta mujeres embarazadas y desnudas se visualizan como una unidad esférica que, poco a poco, se descompone (en 15 minutos) a modo de una espuma, en burbujas aisladas y, finalmente, de pie y mirando al público, cantan con voz alta:

**Bimm**  
**Bamm**  
**Bumm**  
**Bamm**  
**Bimmbimm**  
**Bammbamm**  
**Bummbumm**  
**Bammbamm**  
**Bumm**  
**Bumm**  
**Bumm**  
**Bumm**

En segundo plano se perciben, primero con dificultad, luego con más precisión, mundos esféricos que giran en movimiento circular, iluminados en rojo, verde y azul; círculos luminosos, líneas parabólicas, líneas centelleantes, cuadrados que se estrechan y se ensanchan, amarillos o rojos; por delante de las formas matemáticas pasan, sin orden ni concierto, formas nebulosas, velos.

Se oye el sonido monótono de un caudal de bruma. También se oye el murmullo de agua. Una gran bola roja asciende y se va encendiendo hasta desaparecer. Se proyectan múltiples ecografías de mujeres embarazadas y endoscopias de útero.  
Oscuridad y silencio.

Segundo movimiento

Desde la oscuridad total emerge, muy lentamente (extremada lentitud), la figura fantasmagórica de un narrador, que comienza a susurrar la ***Canción de la Madre Ciruelo***. Al fondo, se va percibiendo, al mismo tiempo, al coro en dos filas ubicadas a cierta altura, como esculturas en la pared.

***Canción de la Madre Ciruelo***. Canto monódico para bajo y coro de mezzos.  
*Hay una mujer que pertenece al clan de los puros.*  
*El Viejo Señor (Lao Tse antes de la concepción) no tenía entonces ningún nombre.*

*Se puede decir que al principio sucedió una encarnación,  
una encarnación en una casta mujer.  
Ella no tenía marido, pero quedó embarazada  
después de beber una gota de dulce tau.  
Su vientre se puso gordo,  
lo que quiere decir que estaba embarazada de día;  
mientras que de noche no era ese el caso,  
ya que durante ese tiempo  
el Viejo Señor abandonaba su cuerpo para estudiar el Tao,  
y mientras tanto no estaba allí.*

*¡El Viejo Señor no era cualquiera!  
Aunque se había encarnado como embrión en el cuerpo de su madre,  
quería esperar con su nacimiento hasta que llegara un día  
en el que ya no hubiera en el mundo ni nacimiento ni muerte.  
Así espero ochenta años, sin poder aparecer.*

*El Dios del infierno y el Dios del cielo conversaban entre ellos diciendo:  
Se trata de la encarnación de la constelación del destino.  
¡Como permitir que no venga al mundo!  
Elijamos un día y procuremos que no haya en él nacimiento ni muerte,  
entonces el podrá venir al mundo en ese día.*

*Ese día fue el décimo quinto de la segunda luna.  
Ese día nació el Viejo Señor.  
Vino al mundo a través del hombro de su madre.  
Oh, en ese momento sus cabellos y su barba eran completamente blancos,  
y como sabía andar, se marchó inmediatamente.*

*Su madre le decía: ¡Tú mi viejo hijo!  
¿por qué te marchas sin permitir que te vea?  
¿Por qué te vas apenas nacido?  
¡Ni siquiera podría reconocerte más tarde!  
Entonces él se volvió de repente,  
con barba y cabellos ondeantes al viento.  
Al verle, de su madre se apoderó el miedo,  
perdió la conciencia y murió al instante.*

*Pero él siguió adelante, siempre en línea recta,  
hasta llegar a una arboleda de ciruelos.  
Allí se reclinó contra un tronco y dijo para sí:  
“No conozco ni mi nombre ni mi familia.  
Me reclino en esta árbol,  
lo mejor será que lo tome como apellido.  
¿Cómo me llamo?  
Mi madre se dirigió a mí llamándome Viejo Niño,  
Por tanto mi nombre es Lao Tse”*

Pepe Romero

*Viejo Señor es ciertamente un título de respeto;  
su verdadero nombre es “Viejo Niño”*

### **Quinto concierto: Yo puedo, yo quiero, yo vengo. Una pantomima sonora de la felicidad**

#### Primer movimiento

Sonido de líquidos, cuerpos blandos y límites de cueva: sonido de sangre placental, de líquido amniótico y sonidos que indiquen la experiencia de límites espaciales, a través de la resistencia del vientre como pared, y de la elasticidad por uno y otro lado de los tabiques.

#### Segundo movimiento

Sonidos graves de dos corazones, el uno potente, el otro más apagado y un sonido agudo que alude a la incipiente transmisión neuronal. Estos sonidos dan paso a una percusión compulsiva, que indica los movimientos prenatales y que introduce unas presencias sonoras difusas que nos hablan del exterior; presencias sonoras amortiguadas y descodificadas en una audición opaca.

Posteriormente, se escucha lamentos de plañideras organizados en ola, voces melosas y estridentes y una música sobrearticulada mágicamente, taladradoramente pregnante y persistente hasta el agotamiento.

#### Tercer movimiento

Respiración y llanto, (coro de niños, que representan los sonidos del llanto del recién nacido, y una respiración intensa y rápida que, lentamente, se vuelve normal).

Crujir amplificado del papel de regalo, y sonidos de ciudad cuyo volumen aumenta y disminuye posteriormente, dando paso al sonido seco de un corazón endurecido.

## **II**

Algunos de los conciertos compuestos por Lidiana Cárdenas se inspiraron en la praxis musical y performativa de los dadaístas de primera y segunda generación. Schwitters y Tinguely iluminaron la creación de esta compositora que compuso cinco piezas de teatro musical, en las que los sonidos onomatopéyicos, los de las máquinas (domésticas e industriales) y los sonidos de los órganos del cuerpo femenino embarazado, enuncian virtualidades irónicas, desde las que se desvelan reflexiones críticas de algunos aspectos del psicoanálisis freudiano, que han pasado a formar parte de los frecuentes estereotipos, con los que se enuncian y describen comportamientos femeninos.

Sus amigos Peter Sloterdijk y Wolfgang Rihm compartieron y participaron con ella en diversos foros, en los que se planteaba la importancia de lo visceral y la expresión intensa de los sentimientos en el ámbito de la composición, y se puede ver cómo, en algunos casos, existe un claro paralelismo entre estos dos compositores que ilustraron alguna de las teorías del citado filósofo.



La pieza de Lidiana Cárdenas “*Yo puedo, yo quiero, yo vengo. Una pantomima sonora de la felicidad*” muestra una clara unidad conceptual con la composición “en lo más íntimo” de Wolfgang Rihm, ya que en ambas se apela a los movimientos y flujos deslizantes y sotto voce de la criatura en el seno materno y a una reflexión acústica sobre nadar en interiores, con resonancias palpables y espasmos de atención insistente; pero mientras que para Rihm “estar en la percusión es adentrarse en el ombligo del mundo”, para Lidiana Cárdenas esta intimidad alude a la experiencia Cageana de imposibilidad del silencio y, su narración, acaba en un final irónico, relacionado ya con la celebración del nacimiento y con el paso de esa música fetal con acústica perfecta, al marasmo caótico, que todo el que viva en una gran ciudad no podrá negar.

Finalmente, suena en ella el endurecimiento del corazón como consecuencia de la pérdida de los sonos primordiales.

Lidiana Cárdenas se había formado (durante su estancia en Roma) con el círculo íntimo de asistentes e interpretes, con los que el compositor Giacinto Scelsi se reunía periódicamente y con los que colaboró estrechamente, y fue ella una de las defensoras más jóvenes y beligerantes en la defensa del autor, que fue acusado por sus detractores de apropiación ilegítima de autoría. Precisamente, en aquel momento que, en el ámbito plástico, la apropiación se constituía como una praxis hermenéutica habitual; en el contexto de los cenáculos musicales romanos, todavía se mantenían estos obsoletos criterios del pasado.

El poeta y compositor Scelsi fue su primer mentor y ejerció en ella gran influencia por su gran vitalidad y escepticismo, así como, el ímpetu en nadar contra corriente. De él, le maravilló la experiencia de su internamiento en una institución psiquiátrica, en la que no tocó al piano más que una única nota (un la bémol), de la que exploró todas las posibilidades sonoras con los armónicos provocados por las vibraciones por simpatía; y cuando el compositor se procuró uno de los primeros instrumentos electrónicos, la ondiola, que tenía la capacidad de hacer intervalos inferiores a un semitono, ella, debido a la incapacidad física y psicológica de Scelsi para transcribir sus improvisaciones, se prestó de inmediato a trabajar como asistente, grabando y copiando estas composiciones de valor histórico indiscutible.

Scelsi rechazaba de plano los conceptos de composición y de autor, ensalzando por el contrario la improvisación, y concibiendo la creación artística como una *canalización*, mediante la cual el oyente, es puesto en comunicación con una realidad superior de índole trascendente. Podemos percibir, pues, su influencia en las composiciones de Lidiana Cárdenas ya que, a través de sus breves indicaciones, se muestra la posibilidad de un espectáculo que debe ser concebido como una creación colectiva.

Por otro lado debemos citar a los escritores Ionesco y Thomas Bernhard, que también ejercieron gran influencia en Lidiana Cárdenas, en el momento en el que ésta comenzó a componer sus piezas de género. Estos autores inspiraron,

Pepe Romero

con algunos de los escritos acerca de la histeria y del absurdo, las acciones coreográficas y la composición musical de su primer espectáculo “*Alteraciones del Útero Femenino. Concierto a la caída del cabello*”, en el que se exploraba con sonidos onomatopéyicos y de electrodomésticos, y en el que el sonido de los despertadores constituyen un claro homenaje a la obra *Jonny spielt auf*, ópera de uno de sus autores más admirados: Ernst Krenek.

Este concierto fue compuesto y estuvo inspirado en el trabajo de su amiga Cathy Berberian (muerta en 1983), con la que colaboró poco antes de su fallecimiento. Ambas estuvieron trabajando sobre la reedición del himno comunista “La internacional cantada al estilo Marilyn Monroe”, que debía ser interpretado por la celebre mezzo en la TV italiana, con motivo del centenario de la muerte de Karl Marx, pero, esta representación, nunca llegó a realizarse debido al súbito fallecimiento de la cantante.

En la calle 8 (Manhattan) cerca de S. Marks Place, frente a la Cooper (escuela de arte y arquitectura), en un local, cuyo nombre no recuerdo y en el que se estrenaban obras experimentales (coreografías, teatro y performances), lo escuché por primera vez y fue éste, el primero de la serie de piezas que, anualmente, se le estrenarían en el mismo espacio.

Meses mas tarde asistí a la representación del “*Lieder para bajo, coro y cortina de tiras metálicas. (Largo del escenario)*” y en ella, tuve ocasión de disfrutar de su estrecha colaboración con el artista plástico y coreógrafo Scott Burton. Esta pieza comenzaba con el sonido amplificado de un elemento doméstico: el chocar de las piezas metálicas (que componen una cortina que discurre a lo largo del escenario), al ser atravesadas por los cantantes que, repitiendo la conocida frase de T.S. Elliot, enuncian una prisa relacionada con la neurosis de un transitar rápido y sin dirección determinada.

Posteriormente, los actos fallidos y los cotidianos protagonizan, en el segundo movimiento, las acciones que presentan un mismo impulso del veloz sinsentido, mientras que se nos narra una cómica historia, escrita por Schwitters, que refuerza los contenidos previamente enunciados.

Aquella divertida representación recordaba los momentos más amables de las composiciones contemporáneas y, desde ese ámbito intermedia, la compositora, el director de arte y el escénico propusieron un espectáculo colectivo, alejado y frontalmente opuesto al principio de autoría.

Su tercer trabajo volvió a presentarnos el protagonismo de la máquina, pero, esta vez, partiendo de un universo masculino, que acaba tambaleante frente al estallido del poder de la madre naturaleza. Lógica y progreso presentados con humor, estruendo e ironía, conforman la representación de una soberbia histórica y mayúscula, basada en el dominio del hombre sobre la naturaleza y que, también, deja un pequeño espacio (eso si, sólo cosmético) a lo femenino.

Mas tarde, tres pensadores ilustres se convierten en paradigmas de un perfecto y, al mismo tiempo, inútil movimiento; sus cabezas giran sin parar en un continuo en el que resuenan los ecos proféticos de Michaux y que da paso, posteriormente, a un sonido, en principio tímido, que va imponiéndose lentamente con una presencia auditiva dulce y constante; como dulce y constante es el sonido del agua, el sonido de la fértil lluvia, con el que se mezcla y con el que enmudece lentamente al final de la obra.

A partir de aquí, el trabajo de Lidiana Cárdenas centra su atención en otros aspectos. Su relación con Peter Sloterdijk y Wolfgang Rihm cambiaron el rumbo de sus composiciones, y como ella declaró, fueron las palabras y los escritos del primero lo que la llevaron a plantearse musicalidades en mundos de relación no explorados, musicalidades emotivas que presentan el cuerpo de la mujer y su fertilidad.

*“Son las palabras, el lenguaje, lo que nos unió a la madre que se desvivió por nosotros; era ese calor el único consuelo, bastante después de la expulsión del Paraíso”.*

*Canción de la Madre Ciruelo. Concierto para endoscopias y ecografías Sonoras y Yo puedo, yo quiero, yo vengo. Una pantomima sonora de la felicidad* son las dos últimas composiciones de esta autora y en ambas se presenta el cuerpo femenino gestante en relación al feto. En el primero es la “encarnación en la castidad” el tema que finalmente se aborda, a través de una canción que nos ofrece la versión del mito del nacimiento de Lao-tse, recogido por Kristofer Schipper en unas anotaciones que tomó en Taipei en 1979.

Previamente, en el primer movimiento, Lidiana Cárdenas combina unos fonemas primordiales, adeudados al libreto “Arriba y debajo” de Schwitters, en un espectáculo “nonatal”, en el que un coro compuesto por treinta mujeres reptantes constituye una amalgama esférica y embrionaria, que finalmente se descompone en una espuma cuyas burbujas se aíslan y desaparecen en la oscuridad.

El motivo central (el fonema onomatopéyico dadaísta) se refiere, conceptualmente, a las aportaciones de Thomas Macho, que había demostrado, concluyentemente, una errónea disposición fundamental de la concepción psicoanalítica en lo referente a las relaciones prenatales madre-hijo.

Según él, la conceptualidad psicoanalítica sobre las comunicaciones tempranas de la así llamada doctrina de las fases de desarrollo, están formuladas según el patrón de las relaciones de objeto y, frente a ella, opone una elaborada teoría de la mediación psicósomática, que supondría que a todos los niveles de la organización psíquica, los análisis de medios habrían de sustituir a las descripciones de relación de objeto que se han dado hasta ahora.

Sólo en las expresiones mediales puede verbalizarse, convenientemente, el modo de ser de las magnitudes de encuentro efectivas más tempranas con las que tiene que ver el niño. Además, antes de la fase oral, supuestamente

primaria, hay que suponer al menos tres estadios preóales, que hay que entender como regímenes de mediación radical

En primer lugar, una fase de cohabitación fetal en la que el niño experimenta en su gestación presencias sensoriales líquidas y límites espaciales. Para Lidiana Cárdenas, esta fase, iba a constituir un principio atmosférico “denso y bulboso”.

El segundo aspecto se refiere a la iniciación psicoacústica del feto en el universo de sonidos del seno materno. Lidiana Cárdenas estaba especialmente interesada en las presencias sonoras sin sustrato cósmico, en las experiencias acústicas fetales, como fenómenos mediales imposibles de representar en lenguajes de relación de objeto.

La tercera fase preoral citada por Macho es la respiratoria; ese aire que sustituye como elemento sucesor al líquido amniótico perdido, y al que se alude en el trabajo de nuestra compositora en su última obra.

Lidiana Cárdenas compuso teatro musical de género y, en estas dos últimas obras, trata el sonido del mundo femenino, partiendo no sólo de las teorías críticas al análisis psicoanalítico de Thomas Macho, sino también, de las investigaciones psicoacústicas del lingüista francés Alfred Tomatis, en cuya escuela se constató irrefutablemente la capacidad auditiva del feto en la segunda mitad del embarazo<sup>1</sup>.

### III

He intentado, a través de estas líneas, estructurar una ligera aproximación al universo sonoro de una compositora que cayó en el ostracismo voluntariamente. Su trabajo permanece en el anonimato y, por ello, he querido, desde aquí, reivindicar la obra de una artista con la que, además, estoy en deuda.

En el último encuentro que mantuvimos, hace relativamente poco tiempo, me hablo de su decisión de alejarse del “comercio musical”: *“Dejo de componer por que soy consciente del abotargamiento de mis sentidos. De repente, lo que me rodeaba, la esfera de mis relaciones antes porosa y en movimiento perpetuo, comienza a adquirir una patina sorda, en la que se reflejan los lugares comunes y lo ya sabido. Los prejuicios sustituyen las aproximaciones anteriormente originales y creativas, y las personas que me rodean han dejado de interesarme, pues ya no me asombraban a pesar de la intensidad que tengan sus experiencias; los caracteres de aquellos que tanto había admirado, se han convertido, poco a poco, en una superficie sin textura, un paisaje yermo e irrelevante del que no puedo extraer felicidad alguna, y ello no es más que el reflejo que no quiero aceptar ni asumir de mi misma. Ha habido un aislamiento y una claudicación. Mezquinos intereses, y frustraciones personales, marcaron mi actual indiferencia; no niego que*

---

<sup>1</sup> Según Tomatis, los sonidos del corazón y los de la digestión de la madre, escuchados desde la mayor proximidad, son equiparables a los de una obra en la que se trabaja día y noche o a los de un bar repleto de gente conversando, por lo que el niño en el seno materno discrimina y tamiza estos grandes ámbitos de ruido

*ciertas dosis de escepticismo sean convenientes, pero un nihilismo existencial tan radical es la muestra más palpable de mi hastío, de mi incapacidad, y de un egoísmo inaceptable de los que quizá sea, tan sólo, parcialmente consciente”.*

Estas son las palabras que recuerdo y que relatan las causas de su silencio, pero, a pesar de ellas, tengo mis dudas a cerca de su total inactividad, pues, al final de aquella conversación, me preguntó curiosa y divertida: ¿Y como crees que suena la salida del semen en la eyaculación?

A Lidiana Cárdenas la conocí personalmente, y le agradezco la sugerencia que me hizo, de trabajar con el sonido de los besos en los labios, a propósito de un concierto dedicado a las víctimas del sida. Me refiero al concierto *Besar no mata* que presentamos el compositor Leopoldo Amigo y yo en Bellas Artes hace ya algunos años.

## **Besar No Mata**

### Primer movimiento

Oscuridad. Sonido de metrónomos (30) que son puestos en marcha, consecutivamente, hasta que el sonido de un despertador antiguo (no eléctrico) irrumpe silenciándolos. Este sonido precede al sonido de varios teléfonos móviles (30) que inundan el escenario con sus melodías y su luz.

El sonido de los teléfonos móviles se va silenciando y se vuelve a escuchar nítidamente el sonido de los metrónomos.

### Segundo movimiento

Se ilumina la escena lentamente, mientras deja de escucharse a los metrónomos y comienza la cadencia de besos labiales entre los componentes del coro (120), dispuestos en cuatro filas paralelas de 30 personas cada una y frente al público. Los besos establecen un ritmo visual y sonoro, que comienza suavemente (piano) y alterna diversas velocidades. El coro comienza ritmos de uno, dos o tres besos, que se extienden, según ritmos previamente fijados, tanto a lo largo de las filas como de las columnas, y su sonido, finalmente, se mezcla con el de los metrónomos que vuelven a ser puestos en marcha. Suena una percusión suave y corta que enfatiza el sonido, el ritmo de los metrónomos, y se apaga, lentamente, al mismo tiempo que la luz y el sonido de los besos y el de los metrónomos.

Este concierto se ha representado en diversos auditorios y cada año, el día 1 de diciembre intento que se vuelva a realizar en la Facultad en la que trabajo, es un concierto/acción emotivo que tiene gran aceptación entre aquellos que llevan consigo el virus y el resto del público en general. La idea me la proporcionó Lidiana Cárdenas y aunque hace tiempo que no se nada de ella, todavía recuerdo la pregunta que probablemente plantearé a mi amigo y colaborador L. Amigo: ¿Cómo crees que suena la salida del semen en la eyaculación?