

## **Campanas de Buenos Aires**

---

Llorenç Barber  
Montserrat Palacios  
Gustavo Brandariz  
Carlos Moreno  
Alba Santarcángelo  
Alejandro Horowicz  
Omar Corrado  
Ciro Cavalotti  
Sebastián Quintana



**Libros del Rojas**  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

**CCEBA** Centro Cultural  
de España  
en Buenos Aires

[2010]

**Llorenç Barber suena Buenos Aires.  
Glosas desde mi espadaña**

---

**Omar Corrado**

*Será Buenos Aires*, capítulo local de la vasta empresa sonora urbana que Llorenç Barber lleva a cabo en innumerables ciudades del mundo, se resiste, como toda su obra, a los límites del análisis técnico, a la “resignación del pensamiento a ser productor de exactitud”<sup>1</sup> y empuja irresistiblemente hacia la zona interpretativa, allí donde la palabra funda una relación distinta con la cosa. Sin embargo, para el ejecutante campanero —esta obra está casi íntegramente compuesta para campanas de distintas torres de la ciudad—, la comprensión íntima de los procesos que engendran la forma, constituye un momento cognoscitivo fundamental para articular su hacer. Este acceso a una dimensión que permanece más velada al oyente es un privilegio cuyo costo es la renuncia, más pronunciada aun, a la posesión de la siempre esquiva totalidad de la obra. Si el oyente, abajo, puede explorar el espacio y el sonido en su deambular o en un posicionamiento focal óptimo y abarcador, el campanero, anclado en su torre, toca, mide, se empeña en coordinar con lo más próximo o lo fortuitamente más perceptible, imagina desde la partitura lo que no alcanza a escuchar, se pierde en la desmesura del sonido y el esfuerzo, sabiendo que cada uno de los otros sonadores, munido con las certezas mínimas de su cronómetro y la solidez de su instrumento, ocupará puntualmente su porción de espacio y de tiempo para dibujar entre todos, habitantes secretos del archipiélago sonoro nocturno, solidarios en la distancia y la invisibilidad, el tejido sonoro que (des)cubre, (des)(re)vela una ciudad ignorada.

---

<sup>1</sup> Adorno, Theodore, Horkheimer, Max. *Dialéctica de la Ilustración*, cit. in Gómez (S.), *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 40.

**De la forma**

El fluir sonoro se organiza en la sucesión de un número reducido de morfologías de base que reaparecen, con distintas modificaciones, en distinto orden, para señalar el transcurrir. En una macromúsica de estas características, sujeta a tantas variables, escurridiza, que cobija y cultiva el accidente, las técnicas constructivas, sencillas y contundentes en su eficacia, se hacen cargo de las dimensiones más inmediatas, experienciales y directas de lo sonoro que incitan a la memoria a imaginar arquitecturas fugitivas. Así, las tipologías recurrentes se encuentran fuertemente estructuradas en su textura, duración y relación de éstas con el espacio. La consecuencia es una música no discursiva, hecha de bloques estáticos, en la que se perciben los ecos del pensamiento temporal de Satie, Cage y el minimalismo. La primera configuración —minutos 0 a 4; 10 a 13; 29:45 a 31:45— consiste en una distribución irregular de sonidos en todos los campanarios; cuatro unidades iguales de tiempo en las que cada campanario alterna sus sonos, preludia, ensaya. El sonido tiente, explora el espacio, en filigrana dispersión, en delicado desorden. Gesto inaugural, volátil señalamiento del locus en su primera aparición, el único cambio de esta textura en sus intervenciones sucesivas es la compresión temporal: dura un minuto menos cada vez, con lo cual se densifica progresivamente la sustancia sonora. En explícito homenaje a Cage, el director de cada campanario imita con su brazo el segundero del reloj, como Merce Cunningham en las versiones históricas del *Concierto para piano y orquesta*.

Musical score for 'Campanas de Buenos Aires' showing multiple staves with handwritten notes and time markers (0:00, 1:00, 2:00, 3:00, 4:00). The score includes parts for Campanario, Reloj, and various instruments like Flauta, Clarín, Trompa, Trombón, Saxofón, Violín, Viola, Violonchelo, and Contrabajo.

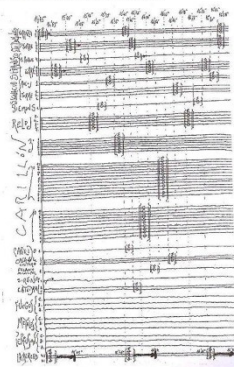
La segunda configuración se despliega en arpeggios rugosos por el repite que cerrado sobre cada sonido, en cada campanario, concebido como unidad relativamente autónoma: minutos 4 a 6; 8:15 a 10; 13 a 14:45. El diseño general se repite, en longitudes temporales distintas y superpuestas.

Musical score for 'Campanas de Buenos Aires' showing multiple staves with handwritten notes and time markers (4:00, 6:30). The score includes parts for Campanario, Reloj, and various instruments like Flauta, Clarín, Trompa, Trombón, Saxofón, Violín, Viola, Violonchelo, and Contrabajo.

Clusters masivos en *accelerando* forman la sustancia de la tercera estructura: minutos 6 a 8:15. Se intensifica la percepción del descentramiento, de la multiplicación del tiempo en procesos localizados con sus velocidades propias. A la polifonía de espacios se suma la polifonía de tiempos, cada uno de ellos inestable, en transición por la aceleración.

Musical score for 'Campanas de Buenos Aires' showing multiple staves with handwritten notes and time markers (6:00, 8:45). The score includes parts for Campanario, Reloj, and various instruments like Flauta, Clarín, Trompa, Trombón, Saxofón, Violín, Viola, Violonchelo, and Contrabajo.

Las dos apariciones de lo que el compositor llamó, en los ensayos, *Klangfarbenmelodie* —otro homenaje a la música del siglo— ocupan los minutos 14:45 a 16:38 y 28 a 29:45, ambas con idéntico contenido: acordes en trémolo, tocados con varillas de metal, que migran de torre en torre, dibujando el mapa de los campanarios, iluminando sucesivamente los focos sonoros. Este puntillismo acórdico, en un mismo —paradójico— movimiento, transparenta mejor la ubicación de las fuentes, pero a la vez, por el modo de vibración elegido, le quita corporeidad, “urtando al auditor el ataque o percusión y llenando el espacio ciudadano de resonancias coloreadas y desmaterializadas”.<sup>2</sup> Los acordes perfilan su propia trayectoria: “barren” el área de ejecución desde sus bordes hacia el centro —los campanarios más próximos a la Plaza de Mayo—, en distancias de entrada que evolucionan desde la irregularidad del comienzo —de 6 a 8 segundos— a la periodicidad del final: 4 segundos la primera vez, 5 la segunda. Este “hoquetus acórdico”, como lo denomina el autor, se encuentra sostenido por pedales de La Merced y por la primera intervención de la sirena del diario *La Prensa*.



[ 62 ] <sup>2</sup> Barber, Llorenç. “Música de ágora y de bronce”, en *Campanas e sonus II*. Centro Sardo Studi e Ricerche. Atti del Convegno, Cagliari 1998, p. 13. En ésta, como en las demás citas de Barber, respetamos la ortografía, puntuación y uso de minúsculas de los textos originales.

uso, a la reunión fortuita en una torre de instrumentos no pertenecientes a un conjunto homogéneo. Este material armónico “disonante”, preexistente es sin duda responsable del tipo de procedimientos puestos en práctica, que soslayan el aspecto melódico desarrollado por Barber en otros contextos y jerarquiza las fricciones de los clusters, la iridiscencia de los trémolos, el gesto global poco accidentado de los arpeggios. El espacio ofrece asimismo diferentes calidades para la difusión del sonido: sobre un territorio sin relieves, las diferencias topológicas básicas se establecen entre la apertura de la Plaza de Mayo, donde el flujo sonoro se expande, refleja, proyecta, y el encajonamiento de varios de los campanarios en la trama edilicia de altura. Las calles rectas funcionan allí como corredores por los que el sonido encuentra su cauce y se desplaza hasta donde su energía lo lleva. Y hacia donde los azares —el viento, la humedad, los ruidos callejeros— determinan: la adopción de un lugar es también la aceptación de su contingencia. De este modo, la voluntad del compositor, su misma condición históricamente consolidada de domador de sonidos, tiempos y espacios se ve gozosamente relativizada por Barber, en la filiación de Fluxus: “La palabra autor viene de la palabra latina *auctor*, que significa general victorioso. Un autor en el sentido moderno, posrenacentista, no deja de ser alguien que conquista una nueva creación, y yo, por contra, creo que la mejor creación es ser menos conquistador; hay que adelgazar el sentido de la obra para enfatizar simplemente la preparación de un contexto fértil favorable para todos.”<sup>4</sup>

#### Del espacio público

Tocar el espacio de la ciudad es entrar en contacto con una zona rica y conflictiva del hacer humano. Allí se anudan las vicisitudes de lo privado y lo público, de la historia y el presente, de la cultura y la política de una ciudad que es, también, los poderes que la representan. Después del concierto, llevado a cabo en la noche del 29 de diciembre de 1998, los funcionarios se felicitan por la multitud conseguida —“¡llenamos la plaza!”—, evaluando el rédito del concierto para la incipiente campaña electoral de Fernando de la Rúa. Ante la reedición de esta curiosa euforia cuantitativa con la que los argentinos solemos medir los éxitos o fracasos de nuestros deseos colectivos, nuestra con-

[ 64 ] <sup>4</sup> Llorenç Barber: *el renacido rumor de las campanas*. Reportaje de Roberto García Bonilla, México, 1998, inédito.

Aquí podríamos identificar el final de una gran sección. La siguiente —minutos 16:38 a 28—, un “adagio ciudadano”, según el compositor, recupera la vertiente desmaterializadora de la textura anterior: al toque con baquetas metálicas se suma el agitar de pequeñas campanas portátiles y el ulular de tubos plásticos, sólo perceptibles en la cercanía de cada campanario. Nueva multiplicación del espacio, diseminación proliferante e inabarcable, cambio de foco, reproducción analógica íntima de las acciones sonoras avasallantes de momentos anteriores. En el interior de esta sección, un *glissando* acumulativo recuerda tipologías previas y preanuncia lo que vendrá: minutos 31:45 a 33 y *crescendo* final. La unidad formal que sigue al adagio reexpona materiales conocidos e incorpora un velado y críptico “homenaje al tango”, que Barber se propone evocar en una breve célula rítmica alternada en cada campanario. A partir de él, la pieza se precipita inexorablemente hacia su conclusión: un “*crescendo* de ciudad”, en el cual se suma todo el instrumental en su máximo, exigente despliegue de fuerza, para producir una masa crítica de sonido susceptible de poner en vibración el cemento y el vidrio, de acumularse, desplazarse, girar, fundirse a la calculada percusión aérea de los fuegos artificiales y al gran solo de sirena que transita dos octavas. Cincuenta minutos fueron necesarios para llevar la ciudad a su apoteosis.

#### Del instrumental y el territorio

Música pegada a un lugar, intransferible, ajena al aplanamiento de las abstracciones a-tópicas, la de Barber cobra cuerpo en la historia viva de las ciudades, que plantó esos campanarios en cada trazado urbano único. Los diez focos sonoros portátiles utilizados, distribuidos en un área rectangular de 5 por 6 cuadros, disponen de materiales cualitativamente muy disímiles. El centro indudable del dispositivo fue el carrillón de la Casa de la Cultura, exorbitante nave suspendida de tres pisos con treinta notables campanas, una a cargo de cada ejecutante. Con algunas otras pocas excepciones, como San Francisco, nuestras campanas producen espectros considerablemente complejos e inarmónicos, debido quizás, a las técnicas de fundición hispanas, que privilegiaron una “textura sumamente densa de sonidos ‘desordenados’”, como señala López Cano,<sup>3</sup> a las rajaduras y deterioros del tiempo y el

[ 63 ] <sup>3</sup> López Cano, Rubén. *Música plural: conciertos de ciudades de Llorenç Barber*. México, JGH Editores, 1997, p. 84.

vicción campanera tambalea. Todo parece al fin igualarse en el carrusel de fatigados megaeventos pretendidamente culturales que alimentan el marketing político. Nos esforzamos por otorgarnos una comprensión del concierto que reponga su caudal de sentido. Nos decimos entonces que lo que aquí se ofrece es interpelación sonora que desbanca la hegemonía de lo visual, tiene la fragilidad y la sutileza de lo efímero. Apropiárselo es aceptar perderse, naufragar, reconquistar un lugar degradado, negado, usurpado. Para el habitante de Buenos Aires, las campanas escuchadas en la muchedumbre desde la Plaza de Mayo y sus alrededores, los fuegos artificiales, la sirena, movilizan ecos de pasados personales y colectivos potentes, activan re-conocimientos, pertenencias, incitan al descubrimiento del misterio sonoro de una ciudad que, transitada y sufrida cotidianamente, se transfigura. Así, en la experiencia que no pasa sin dejar huellas, los públicos resignifican los hechos a la medida de sus aspiraciones y necesidades, y con sus “maneras de hacer” divergentes de la intencionalidad del poder, “forman la contraparte, del lado de los consumidores (...), de los procedimientos mudos que organizan la puesta en orden sociopolítico”.<sup>5</sup> Después de todo, ¿cuántas músicas contemporáneas tienen hoy capacidad para tocar ese nervio, para intervenir en ese borde?

#### Del neolítico

Llorenç suele decir que su música aspira a tocar el neolítico. Quizás quiera hablarnos de un intento por llegar a esa oscura zona compartida, la de la experiencia existencial ligada al mito, a la ceremonia, a la fiesta, a los ciclos vitales, al duro aprendizaje de la intemperie que nos iguala: “... lo que en definitiva nos cobija es nuestro estar-desamparados...”, dice Heidegger citando a Rilke<sup>6</sup> y dialogando —¿a su pesar?— con la disponibilidad de Cage.<sup>7</sup> No se trata entonces de la solidez fundante de una esencia, sino de la de un vacío, una falta. No hay por lo tanto ninguna nostalgia, ningún retorno, ninguna claudicación: Barber asume la aventura vanguardista del siglo y, saltando sobre los manieris-

[ 65 ] <sup>5</sup> Certeau, Michel de. *L'Invention du quotidien. I. Les arts du faire*. Paris, Gallimard, 1990 [1a.1980], p. XL.

<sup>6</sup> Heidegger, Martin. *Sendas perdidas*. Buenos Aires, Losada, 1960, p. 247.

<sup>7</sup> Cf. Froment-Meurice, Marc. *Les intermittences de la raison. Penser Cage, entendre Heidegger*. Paris, Klincksieck, 1982. Debemos, hasta donde sabemos, a Daniel Charles las primeras reflexiones sobre la relación entre el filósofo y el compositor. Cf. entre otros, sus *Glosses sur John Cage*, Paris, UGE, 1978.

mos de estilo y el hermetismo del saber especializado, conecta con una esfera sedimentada y activa de la percepción arcaica, abierta. De ahí su demarcación también de los experimentalismos estancados en los estereotipos de una envejecida academia. No se detiene tampoco en la exhibición de la subjetividad individual, en la celebración de un humanismo centrado y sufriente: “música bruja, despierta ecos que parecían olvidados. Mas no deja de participar del furor antipsicológico que, según Adorno, sentía Stravinsky: no busca una consolación personal, sólo un vago rastrear lo mítico común que muchos presentimos sin saber, fascinados por la recóndita armonía del metal”.<sup>8</sup> Tocar el neolítico puede significar así un retorno a las cosas, una fenomenología elemental que nos devuelva un mundo, nos abra al acontecer.

Buenos Aires, 1999.

### Postscriptum 2010

Pocos años después de esta primera experiencia campanera porteña de Llorenç Barber, estas calles escucharon otros metales: el prestigio de los bronces catedralicios fue invadido por el cotidiano aluminio de las cacerolas; al plan compositivo y el toque especializado le sucedió el azar arrollador de multitudes. A la Plaza acudimos luego otras veces para reclamar, protestar o festejar, con instrumentos, voces e intenciones dispares. Y las campanas siguen allí; registran las vicisitudes de la historia desde su sonora intemporalidad, siempre disponibles para intervenir ordenadamente en la trama musical que las convoque. Constituyen así marcas de memoria con las que confrontar la incertidumbre de los sucesivos presentes y medios por los cuales la voluntad artística imprime una figura legible en la confusa movilidad de las cosas. Sobre esta antigua dialéctica de permanencia y cambio, Llorenç vuelve cada tanto a inscribir su mundo de repiques y a agregar así su propia secuencia —1998, 2008, 2010...— a las capas que, con distintas velocidades, conforman los tiempos históricos.

<sup>8</sup> Barber Llorenç. *Los escritos I. La ciudad y sus ecos*. Málaga, Gramáticas del agua, 1996, cap. 2, p.12.