

**RUIDOS Y SUSURROS DE LAS VANGUARDIAS:
Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)”
por el Laboratorio de Creaciones Intermedia**

(Contenido Doble CD)

CD N° 1:

FUTURISMO ITALIANO (1909-1945)

01- Serata Futurista (“*Velada Futurista*”, entre 1910-1924) de Filippo Tomaso Marinetti, Antonio y Luigi Russolo, Giacomo Balla, Rodolfo De Angelis, Francesco Cangiullo y otros futuristas.

Recreación de una velada futurista a partir del montaje de extractos de grabaciones históricas existentes de los futuristas: de las onomatopeyas o *Paroles in Libertà* de Marinetti (grabaciones entre 1920-1942), del entonarruidos o *Intonarumori* de Russolo (grab. 1924), las canciones de variedades de Rodolfo De Angelis (grab. de 1934-36), una entrevista radiofónica a Giacomo Balla (grab. 1952); o los fragmentos del poema *Il Sifone d’Oro* (1913) de Cangiullo (grab. en 1975). Como ambientación sonora se ha incluido los sonidos del café *Le Giubbe Rosse* de Florencia donde frecuentaban los futuristas y que se conserva actualmente. **Montaje: Miguel Molina y Leopoldo Amigo. Grabación del Café Le Giubbe Rosse: Coro Antifuturista de Florencia. Dur.: 1’32”.**

02- Acciao (“*Acero*”, 1933) de Walter Ruttmann.

Dos extractos de la banda sonora original del film “*Acero*” dirigida por el cineasta alemán Ruttmann en Italia, a partir de la libre interpretación de un drama de Luigi Pirandello (duelo de amor dentro del ambiente asfixiante de una fundición). La música es del futurista Gian Franco Malipiero y el técnico de sonido es Vittorio Trentino, que para la grabación se sirvió de sonido directo en el interior de una fundición. En el segundo extracto Ruttmann monta -a modo de “danza”- el sonido de las máquinas con el de una orquesta de baile, creando un paralelismo del director de la orquesta con el operario-jefe de la fábrica. **Dur.: 1’50”.**

03- Incroci Telefonici (“*Cruces Telefónicos*”, 1920-22) de Fortunato Depero.

Declamación de este poema visual y sonoro de Depero en relación al cruce de llamadas en la comunicación telefónica. **Interpretación: Giacomo del Monte y Jennifer Benigni. Composición: Leopoldo Amigo y Miguel Molina Dur.: 0’45”**

04- Guanti plastici-rumoristi (“*Guantes plástico-ruidistas*”, 1916) de Fortunato Depero.

Obra sonora realizada con los “*guantes plástico-ruidistas*”: reconstrucción tridimensional a partir del dibujo *Guanti plastici-rumoristi* de Depero. Simultaneidad plástica de sonidos, texturas y movimientos; transformación y vibración, dos evidencias del universo dinámico perseguido por Depero. **Reconstrucción plástica: Dolores Frontera y Gema Hoyas. Interpretación plástico-ruidosa: Gema Hoyas. Composición: Gema Hoyas y Leopoldo Amigo. Dur.: 1’27”.**

05- Liriche Radiofoniche: La Febbre del Telegrafo («*Líricas Radiofónicas: La Fiebre del Telégrafo*», 1934) de Fortunato Depero.

Interpretación de una obra radiofónica de Depero, de su libro *Liriche Radiofoniche*. Estas piezas estaban pensadas para retransmitir por radio para subsanar las “*acostumbradas e inútiles transmisiones de música conocida, a las banales chácharas literarias habituales y los insignificandos altercados teatrales*”, y para ser escuchadas donde se encontrara el radioyente: desde un salón silencioso a un aeroplano o cubierta de un barco. **Intérpretes: Salvatore Castiglione, Gianluca Scuderi y Emanuele Mazza. Grabación y montaje: Leopoldo Amigo y Miguel Molina. Dur.: 6’50”.**

06- Edificio di stile rumorista trasformabile (“*Edificio de estilo ruidista transformable*”, 1915) de Giacomo Balla y Fortunato Depero.

Recreación plástico-sonora a partir de un ejemplo de obra reseñada por Balla y Depero en su manifiesto *Ricostruzione futurista dell'Universo* (Milán, 11-03-1915), donde escriben: "Las nubes volantes durante la tempestad nos hacen intuir el *Edificio de estilo ruidista transformable*". **Reconstrucción plástico-sonora: Vicente Ortiz. Dur.: 1'56"**.

07- bimba bomba (poema del libro *parole per la guerra*, 1943) de Carlo Belloli. Poeta futurista tardío, empezó a colaborar con el futurismo a partir de 1943. Sus composiciones poéticas son consideradas como un preámbulo de la poesía concreta de Eugen Gomringer y del grupo brasileño Noigandres. **Interpreta: Valentina Ferraro. Grabación: Miguel Molina. Dur.: 0'10"**

08- rumore nero ("ruido negro" del libro *parole per la guerra*, 1943) de Carlo Belloli.

Otro de los poemas de Belloli con tema bélico donde utiliza el juego de palabras y la onomatopeya. **Interpreta: Valentina Ferraro. Grabación: Miguel Molina. Dur.: 0'13"**

09- Intuizione: Fiore magico transformabile motorumorista ("Intuición: *Flor mágica transformable motorruidosa*", 1915) de Giacomo Balla y Fortunato Depero.

Composición basada en un ejemplo de obra reseñada por Balla y Depero en su manifiesto *Ricostruzione futurista dell'Universo* (Milán, 11-03-1915), donde escriben: "Un jardín primaveral que azota el viento hace intuir *La flor magica transformable motorruidosa*". La interpretación de la obra resultante corresponde a la escucha de 49 pistas de audio simultáneas grabadas durante 49 días de primavera de 2004 en varios jardines de Valencia, con los sonidos que había alrededor de las flores durante la grabación. Se ha realizado esta obra siguiendo el método de Balla-Depero: "*Cada acción que se desarrolla en el espacio, cada emoción experimentada, será para nosotros la intuición de un descubrimiento*". **Grabación y realización: Pilar Crespo. Edición y postproducción audio-vídeo: José G. Ríos (I.C.E.-U.P.V.).Dur.: 1'**

10- Anihccam del 3000: Canzone rumorista ("*Máquina del 3000: Canción ruidista*, 1916-24) de Fortunato Depero.

Interpretación de esta canción ruidista compuesta por Depero en 1916 e incluida posteriormente en su ballet *Anihccam del 3000* (leído a la inversa "Máquina del 3000") estrenado en Milán en 1924, dentro del espectáculo "*Nuevo Teatro Futurista*" dirigido por Marinetti y Rodolfo de Angelis. Esta canción, con efectos onomalingüísticos, simula la fuerte discusión entre dos locomotoras y el Jefe de Estación, del que se enamoran. La música estaba compuesta por el músico futurista Franco Casavola, partitura actualmente desaparecida. **Interpretación de la canción: Giacomo del Monte y Jennifer Benigni. Grabación y montaje: Miguel Molina y Leopoldo Amigo. Reconstrucción plástica de las locomotoras: Encarna Sáenz. Colaboración: Fco. P. Benavent y Jose Juan Martínez. Dur.: 1'40"**.

11- Meravigliose macchine di stampa: Ordinella Preparata ("*Maravillosas máquinas de imprenta: Ordinella Preparada*" a partir del texto "*Arte de los Ruidos*", 1916) de Luigi Russolo.

Se ha preparado una máquina de los años 70, procedente del mundo de la imprenta, llamada *Ordinella*, una modesta oda a los pensamientos de Russolo: "*En algunas maravillosas máquinas de imprenta es interesantísimo considerar el ruido de un movimiento rapidísimamente repetido con otros ruidos de timbres diferentes y de ritmo menos rápidos, hasta otros graves, lentos y solemnes*". **Autores de la obra: Peter Bosch y Simone Simons. Dur.: 1'51"**

12- Cipressi ("*Cipreses*") de Giacomo Balla .

Tarjeta postal dirigida al Sr. Ambron residente en Cotomiano (Siena). **Interpreta: Gianluca Scuderi. Grabación: Miguel Molina. Laboratorio de Audio del Dpto. de Escultura-UPV. Dur.: 0'14"**

13- Composizione astratta di stati d'animo ("*Composición abstracta de estados de ánimo*", 1918) de Giacomo Balla .

Tarjeta postal dirigida a a la Duquesa Colonna di Cesarò. **Interpreta: Emanuele Mazza. Grabación: Miguel Molina. Laboratorio de Audio del Dpto. de Escultura-UPV. Dur.: 0'12"**

14- Vibratisssssimiiiiii de Giacomo Balla .

Tarjeta postal dirigida al Sr. Ambron. **Interpreta: Salvatore Castiglione. Grabación: Miguel Molina. Laboratorio de Audio del Dpto. de Escultura-UPV. Dur.: 0'12"**

PORTUGAL FUTURISTA (1915-17)

15- Manifiesto Anti-Dantas e Por Extenso-Poeta D'Orpheu Futurista e Tudo (extracto del "Manifiesto Anti-Dantas", 1915) de José de Almada-Negreiros.

Fragmento de este manifiesto contra el dramaturgo academicista y médico de la Guardia Nacional Republicana Júlio Dantas, que dijo de Almada y los miembros de la revista *Orpheu* que no sólo estaban locos, sino que eran locos peligrosos de encerrar. En la grabación se ha recreado el ambiente del café Martinho donde Almada declamó en 1915 el manifiesto subido en una de sus mesas (esta grabación corresponde a los años 60 por el propio autor). **Interpretación: José de Almada-Negreiros. Documentación: Rita Rodrigues. Grabación ambientación café: Duarte Encarnação y Susana Figueira. Montaje: Miguel Molina y Leopoldo Amigo. Dur.: 1'**

16- Ultimatum Futurista-As Geracoes Portuguesas do Seculo XX (extracto del "Ultimátum Futurista a las generaciones portuguesas del siglo XX", 1917) de José de Almada-Negreiros.

Este texto formó parte de la *1ª Conferencia Futurista* de Almada que leyó en el Teatro Republica (14-04-1917) vestido con un mono azul proletario y encaramado a un palco, creándose un escándalo. La revista donde fue publicado este texto fue secuestrada por la policía. Esta grabación fue realizada posteriormente por el propio Almada en los años 60. **Interpretación: José de Almada-Negreiros. Ambientación: Miguel Molina y Leopoldo Amigo. Dur.: 0'40''**

DADA (Berlin, 1916-1920)

17- Einen Augenblick! Ich frage Sie, was ist Ihnen Jesús Christus? Er ist Ihnen Wurst... ("¡Un momento! ¿Qué cree usted qué es Jesucristo? Le importa a usted un comino...", acción en la Catedral de Berlín, 1918) de Johannes Baader.

El 17 de noviembre de 1918, el *Superdadá* Johannes Baader interrumpe la misa mientras realizaba el sermón Dryander, excapellán de la corte que predicaba en la catedral de Berlín; pronunciando un discurso desde lo alto del coro. Al día siguiente los periódicos se hacían eco de esta acción y trataban a Baader de un "loco". La grabación actual se ha realizado en la Catedral de Valencia. **Intérprete: Jakob Gramms. Montaje: Miguel Molina y Leopoldo Amigo. Dur.: 0'50''**

18- Gesang an die Welt ("Canción al Mundo", 1918) de George Grosz.

Canción publicada en el *Neue Blätter für Kunst und Dichtung* 7 (1918), es en este periodo cuando Grosz declamó públicamente en la veladas dadá del Berliner Sezession varios de sus versos que llamaba *Sincopations*, en una referencia al ritmo sincopado del *ragtime*. Para la grabación se ha utilizado un *Charleston Rag* de Eubie Blake para piano mecánico. **Intérprete: Peter Conrad Beyer. Grabación y montaje: Miguel Molina y Leopoldo Amigo. Dur.: 3'03''**

19- Pabellón Rojo Femenino: Antisinfonía en tres partes (homenaje a Hannah Höch y Jefym Golyscheff de su obra *Antisymphonie, 3 Teile 'Musikalische Kreisguillotine'*, 1919)

Este audio corresponde a un fragmento de la instalación interactiva "Pabellón Rojo Femenino" (2004) que rinde homenaje a la pieza sonora "Antisinfonía en tres partes *La Guillotina Circular*" de Jefym Golyscheff (compositor ruso emigrado a Alemania) que fue interpretada públicamente el una velada Dadá en la *Räumen des Graphischen Kabinett* (Berlín, 30 de abril de 1919). Esta *antisinfonía* se distinguía porque estaba compuesta enteramente con elementos culinarios: cacerolas, latas, etc., una de las intérpretes fue la artista dadaísta Hannah Höch. Partiendo de la estructura de esta obra en tres partes, se ha realizado un vídeo en tres actos, creándose una confrontación de sonidos y sentidos: sólo de batería musical (masculino)/ sólo de batería de cocina (femenino), esfera pública/esfera privada, tocar música (orden)/ romper vajilla (desorden, liberación). **Intérpretes: Martí Guillem (batería) y Ramona Rodríguez (menaje culinario). Autora de la instalación/pabellón: Empar Cubells. Dur.: 1'16''**

20- Die Lüderliche Nase (Grotesco "La nariz licenciosa", 1919) de Mynona.

El filósofo y escritor *Mynona* (pseudónimo de Friedlander) declamó públicamente en las Veladas Dadaístas de Berlín varios de sus grotescos, donde para él "las historias grotescas eran 'colorarios de sus teorías filosóficas' que le permitían ejercer una crítica satírica del pequeño-burgués que 'todos llevamos dentro'". En "la nariz licenciosa" nos cuenta la historia de un niño "normal" que sufre el inconveniente de tener una prominente nariz, y que durante su vida –en un juego de palabras y hechos grotescos- pasa de

la burla, la seducción o a ser detenido por la policía por su “prohibitiva” nariz. **Intérprete: Jakob Gramms. Coordinación: Mau Monleón. Grabación: Miguel Molina. Laboratorio de Audio del Dpto. de Escultura-UPV. Dur.: 7’15”**

ACTIVISMO (Hungría, 1915-1925)

21- *Bruits* (“Ruidos”, 1920) de Lajos Kassák.

Lajos Kassák (pintor, editor y escritor) realizó varios poemas visuales donde intercala fragmentos de periódicos y la superposición de letras y grafismos; entendiendo en este poema los “ruidos” como interferencias de los media. Fue co-fundador del movimiento activista donde declaraban en 1915: “*¡No aceptamos las cosas como son! El artista, el escritor debe de volver a ser trabajador de los trabajadores, guerrero de los guerreros*”. La interpretación del poema se ha realizado utilizando varias pistas de audio con distintas voces según una lectura simultánea de la poesía visual. **Voces: Kristian Abad, Francisco Moukarzel y David Ruiz. Composición: Francisco Moukarzel. Dur.: 0’23”**

BAUHAUS (Alemania, 1919-1933)

22- *Pfeifen vom Bauhaus* (“Silbido de la Bauhaus”, 1919-28) por los alumnos de Johannes Itten y de Georg Muche.

Este silbido, sintonía o himno de la Bauhaus hay que entenderlo dentro del contexto de las clases de Itten y Muche, que profesaban la doctrina de *Mazdanan* (la palabra significa “*el buen pensamiento que domina todas las cosas*”). Estos profesores aplicaban las enseñanzas de esta doctrina sobre respiración y alimentación vegetariana, el amor universal, el contraste y la polaridad, así como la búsqueda de la perfección espiritual y corporal. Los estudiantes sentían una veneración por estos maestros, que veían en ellos al artista en la función propia de un profeta, y que les llevó a crear una comunidad aparte dentro del alumnado de la Bauhaus. **Interpretación: Pedro del Villar Quiñones. Grabación y posproducción: Leopoldo Amigo y Miguel Molina. Dur.: 0’30”**

23- *Möglichkeiten des Grammophons* (“Posibilidades del Gramófono”, 1923) por László Moholy-Nagy.

Reconstrucción de los experimentos realizados por Moholy-Nagy con la colaboración del historiador musical y compositor Hanz Heinz Stuckenschmidt en su visita a la Bauhaus en 1923, donde éste escribió: “*Experimentamos juntos, los tocamos al revés, lo que tuvo unos resultados sorprendentes, sobre todo en los discos de piano. Les realizamos agujeros excéntricos, de manera que no giraban de forma regular, produciendo así grotescos tonos en glissando. Llegamos incluso a rayar las muescas con agujas muy finas y produjimos así figuras rítmicas y ruidos, que cambiaban radicalmente el sentido de la música*”. **Autores de la reconstrucción: Miguel Molina y Leopoldo Amigo. Dur.: 1’19”**

24- *Ragtime* (1924) por la *Bauhauskapelle* (o *Bauhaus Jazz Band*).

Versión del ragtime *Piffe Rag* (1914) de la compositora Gladys Yelvington según los sonidos ruidosos que solían intercalar la *Bauhauskapelle* (banda de jazz formada por estudiantes de la Bauhaus): disparos de revolver, corrimientos de sillas, bocinas de coches, cencerros..., o los falsetes abstractos del cantante húngaro de la banda Andor Weininger. **Interpretación: Leopoldo Amigo y Miguel Molina. Dur.: 1’23”**

EXPERIMENTACIÓN, AGIT-PROP Y PENSAMIENTO CRÍTICO **(Alemania, 1918-1943)**

25-“*Fuge aus der Geographie für Gramophon*” (“Fuga de la Geografía para Gramófono, 1930) de Ernst Toch.

Experimento de Toch (creador de los “*coros hablados*”) que grabó en un disco de gramófono una frase sencilla -pero difícil de pronunciar- de su fuga a cuatro voces *Fuge aus der Geographie*: “*Popokatepetl lieght nicho in Afrika, sondern in Mexico*” y la reprodujo a velocidades cada vez mayores, subiendo la altura de la voz varias octavas y mostrando para él un nuevo aspecto de la voz, imposible de reproducir de cualquier otra manera; la palabra hablada se transformó en una extraña cantinela orquestal especialmente cuando el disco iba a la mayor velocidad. **Experimento: Miguel Molina y Leopoldo Amigo. Dur.: 0’30”**

26-“El problema del desalojo” (del film *Kuhle Wampe*, 1932) por *Das Rote Sprachrohr* (*Megáfono Rojo*).

Grabación histórica en la propia calle del *Megáfono Rojo* (grupo *agit-prop* vinculado al Partido Comunista Alemán KPD) y extraída del film sonoro *Kuhle Wampe o ¿De quién es el mundo ?* (1931-32) dirigida por Slatan Dudow y Bertolt Brecht, En esta intervención pública teatro-musical plantean el problema del desalojo, donde un propietario quiere echar a unos viejos inquilinos, pero los vecinos se solidarizan y consiguen evitarlo. **Interpreta: Megáfono Rojo. Composición: Hanns Eisler. Letra: Maxim Vallentin. Dur.: 1'40”**

27- Zwei Propagandagedichte für singstimme und klavier: 1. Brecht (“*Dos poesías de propaganda para voz y piano: 1. Brecht*”, 1943) de Theodor W. Adorno.

Esta pieza fue compuesta por el filósofo, sociólogo y músico alemán Theodor W. Adorno en su estancia en Los Angeles (USA) en 1943. El contexto que llevó a componer estas canciones era para su difusión propagandística, probablemente en las estaciones de radio de New York, -en las horas alemanas- como una contribución a la lucha contra Hitler de los exilados en la Segunda Guerra Mundial (*Anti-Hitler-Koalition*). La letra corresponde al poema “*Alemania*” de Bertolt Brecht donde en unos de sus versos dice “*Los Hitler(e)s vienen y van, el pueblo alemán perdurará*”. **Intérpretes: Inmaculada Sampedro (voz) y Patricia Pérez (piano). Técnico de sonido: Ruben Climent. Estudio de grabación. Allegro. Masterización: Leopoldo Amigo. Dur.: 1'48”**

28- Zwei Propagandagedichte für singstimme und klavier: 2. Das Lied von der Stange (“*Dos poesías de propaganda para voz y piano: 2. La Canción del palo*”, 1943) de Theodor W. Adorno.

Esta segunda canción (una marcha) de propaganda para la radio no ha sido reconocida como poesía de Bertolt Brecht, sino que probablemente el texto sea un guiño paródico de Adorno sobre Brecht. Adorno emplea varios sentidos idiomáticos de *Stange* (“palo”) “sujetar/tener alguien al palo”, “ayudar a alguien a terminar algo que ha empezado” o el de “palo de hierro del poder industrial y militar”, refiriéndose en la canción a la pérdida de ese “palo” por parte de los seguidores de Hitler: “*¿Cuándo terminará tu guerra?. Ya no lo voy a aguantar más, me falta, lo sabes, el palo, sí, el palo.*”. **Intérpretes: Inmaculada Sampedro (voz) y Patricia Pérez (piano). Técnico de sonido: Ruben Climent. Estudio de grabación: Allegro Centro Musical. Masterización: Leopoldo Amigo. Dur.: 2'00”**

29- Music in Radio (“*Música en la Radio*”, 1938) según Theodor W. Adorno.

Recogiendo como base las reflexiones de Adorno en su texto inédito *Music in Radio* (1938) donde estudia en qué situaciones sociales se escucha la música emitida por la radio, se ha realizado la grabación de una sinfonía de Beethoven escuchada dentro de la baja calidad de retransmisión del propio medio radiofónico, como de la actividad que está realizando en ese momento el radioyente: comiendo en un restaurante, trabajando en un taller, paseando por el parque... Como e propio Adorno señala: “*El significado de una sinfonía de Beethoven escuchada mientras el oyente está paseando o recostado en la cama es muy probablemente distinto del efecto que llega a tener en una sala de conciertos donde la gente está sentada como en una Iglesia. ¿Escuchan la música sentados, de pie, caminando o acostados en la cama? ¿La escuchan antes, durante o después de las comidas?*”. **Composición: Miguel Molina y Leopoldo Amigo. Dur.: 1'31”**

CREACIONISMO (Chile, 1913)

30- Altazor (1919) de Vicente Huidobro.

Extractos de los *Cantos V, VI y VII*, del libro de poemas *Altazor* (*o el viaje en paracaídas*) de Huidobro, donde contiene numerosos juegos verbales como las anáforas (*Canto V*) de formulación de lo maravilloso e inhabitual, o del *Canto VI* que surgirá como la transición necesaria para graduar el progreso de la disolución verbal del plano sintagmático al puramente fónico (*Canto VII*) donde en algún momento del poema llama “*Cantatorio ululaciente*” a estas palabras totalmente inventadas y regidas por su sonoridad rítmica. Con el movimiento Creacionista de Huidobro (al que se debe su paternidad) pretendía liberar al poeta del canto a lo que ya existe e impulsándolo a la creación de mundos nuevos. **Voz y Arreglos: Felipe Lagos Rojas. Composición musical: Claudio Pérez. Texto catálogo: Luis Montes Rojas y Felipe Lagos. Dur.: 6'43”**

JITANJÁFORA Y POESÍA NEGRISTA (Cuba, años 20 y 30)

31-“Leyenda” (años 20) de Mariano Brull.

De este poema vanguardista surgió la palabra *Jitanjáfora* (incluida en el mismo poema) que ha servido para denominar una figura literaria que define el juego de palabras inventadas que atienden más a sus efectos auditivos y musicales, antes que los visuales y conceptuales. Mariano Brull escribió este poema para que su hija lo declamara en una reunión social que se esperaba convencional y aburrida, ya que él era además de poeta, diplomático. El uso de las jitanjáforas –aunque teorizado ahora- ha sido empleado mucho antes, como en la tradición oral infantil de los juegos y canciones. **Voz: Irene Herrero Pastor. Grabación: Ruben Herrero y Miguel Molina. Laboratorio de Audio Dpto. de Escultura-UPV. Dur.: 0’33”**

32- Canto Negro (del libro “*Sóngoro cosongo. Poemas mulatos*”, 1931) de Nicolás Guillén.

Un tipo de *jitanjáfora* peculiar se desarrolla en el marco de la poesía negrista o afrocubana, amalgama de técnicas vanguardistas, búsqueda de raíces autóctonas y denuncia de injusticias sociales. Esta poesía se nutre de unos recursos que la individualizan frente a otros movimientos de vanguardia, recursos que tienen su origen en el intento de reproducir el sonido de instrumentos de percusión empleados en los bailes negros: la onomatopeya, la rima aguda y el “golpe rítmico” (en lugar de contar las sílabas de un verso, los negristas cuentan los “*golpes rítmicos*”). **Voz: Nicolás Guillén. Música: Ritmo Elegguá de la santería cubana. Documentación: Bárbaro Miyares. Comentario: Luis J. Eguren. Montaje: Miguel Molina. Postproducción: Leopoldo Amigo. Dur.: 1’00”**

33-“Los usureros” (del libro “*El Gran Zoo*”, 1967) de Nicolás Guillén.

Hacia los años sesenta, Nicolás Guillén vuelve la mirada hacia las canteras vanguardistas que, en sus propios términos, quedaron sin explotar. La beligerancia se ve desplazada por un nuevo desenfado — aunque sin abandonar los motivos de siempre—, y nace así ese capricho poético que constituye *El Gran Zoo*, un divertimento tan visionario como crítico. Lejos de las pirotecnias gratuitas y las escuelas efímeras, ya la herencia vanguardista de Guillén se había mostrado en la parodia y la ironía, la desacralización de fetiches y la desrealización. Ahora, todos esos gestos se confabulan, y cristalizan en estas «imágenes en desarrollo», como las define el propio autor. **Voz: Nicolás Guillén. Música: Ritmo Osain de la santería cubana. Documentación: Bárbaro Miyares. Comentario: Selena Millares. Montaje: Miguel Molina. Postproducción: Leopoldo Amigo. Dur.: 0:54”**

34-“Canción del Bongó” (del libro “*Sóngoro cosongo. Poemas mulatos*”, 1931) de Nicolás Guillén.

En este poema declamado por el mismo Nicolás Guillén reivindica el sincretismo de la doble procedencia negra y española del cubano: “*En esta tierra, mulata de africano y español (Santa Bárbara de un lado, del otro lado, Changó), siempre falta algún abuelo, cuando no sobra algún Don y hay títulos de Castilla con parientes en Bondó. Vale más callarse, amigos, y no menear la cuestión*”. **Voz: Nicolás Guillén. Música: Ritmo Oru para Changó de la santería cubana. Documentación: Bárbaro Miyares. Montaje: Miguel Molina. Postproducción: Leopoldo Amigo. Dur.: 1:38 min.**

LA ORDEN DE TOLEDO (España, 1923-1936)

35-“Escuchábamos en plena noche, los cantos de las monjas a través de los muros del convento de Santo Domingo” (hacia 1923) por los miembros de la Orden de Toledo.

Según los testimonios de Buñuel y Alberti: “*Después de un tejer y destejer de pasos entre las grietas profundas del dormido Toledo, vinimos a parar al sitio del Convento en el instante en que sus defendidas ventanas se encendían, llenándose de velados cantos y oraciones monjiles*”. Se ha grabado en el mismo Convento de Sto. Domingo del Real a la madrugada, con los “Laudes” de la primera hora del día que celebra la aurora (que es para los cristianos el símbolo del Cristo resucitado) confundido con los sonidos de los pájaros y las palomas al amanecer. **Voces: Monjas del Convento de Sto. Domingo del Real (Toledo). Grabación: La Desorden de Toledo (Leopoldo Amigo, Gema Hoyas, José Juan Martínez, Marina Eva Scarpatti y Miguel Molina). Dur.: 2’17”**

36-“Nos paseábamos por las calles, leyendo en alta voz poesías que resonaban en las paredes” (hacia 1924) por los miembros de la Orden de Toledo.

Según las memorias de Buñuel en "Mi último suspiro" recordaba: "Nos paseábamos por las calles, leyendo en alta voz poesías que resonaban en las paredes de la antigua capital de España, ciudad ibérica, romana, visigótica, judía y cristiana". Se ha simultaneado documentos sonoros de diferentes miembros de la Orden de Toledo, unida a la grabación in situ en las calles de Toledo de lectura de poemas de Moreno Villa, Lorca y Buñuel por la Desorden de Toledo ochenta años después. **Voces: Luis Buñuel, Pepín Bello, Rafael Alberti, Salvador Dalí, José Juan Martínez y Miguel Molina. Grabación: la Desorden de Toledo. Montaje: Los Caballeros de la Desorden de Toledo Leopoldo Amigo y Miguel Molina. Dur.: 3'20"**

37- Hacer revivir toda una teoría de fantasmas..., y una noche, muy tarde y nevando, mientras callejeábamos" (hacia 1923-24) según el testimonio del Caballero Rafael Alberti y el Condestable Luis Buñuel.

Paisaje sonoro a partir de los recuerdos de Alberti donde a partir que el reloj de la Catedral de Toledo daban la 1 de la madrugada, salían los cofrades de la orden envueltos en las sábanas de la posada para revivir el "acto poético y misterioso de una nueva teoría de fantasmas" por el atrio y la plaza de Sto. Domingo el Real, donde por el silencio aterrador de Toledo oía gritar "¡Por aquí, por aquí!". Otra noche (esta vez según un recuerdo sonoro de Buñuel) "muy tarde y nevando, mientras callejeábamos, Ugarte y yo, oímos de pronto voces de niños que cantaban las tablas de multiplicar. De vez en cuando se interrumpían las voces y se oían las risitas y la voz grave del maestro. Después se reanudaba el canto...". Y cuando intentaron ver quienes eran no pudieron "ver mas que la oscuridad ni oír más que el silencio". **Intérpretes y grabación: La Desorden de Toledo, Ernesto Herrero y los alumnos del Instituto I.E.S Serpis (Valencia). Composición: los Caballeros de la Desorden Leopoldo Amigo y Miguel Molina. Dur.: 1'39"**

SURREALISMO (Francia-Portugal, 1924-1952)

38- Píese Fausse ("Pieza Falsa", 1921) de André Breton.

Poema dedicado al surrealista Benjamín Péret, creando un juego de palabras y sonidos con *Bohème*. El poema fue incluido en su libro *Clair de terre* (1923) de su época dadaísta, un año antes del nacimiento del movimiento surrealista. **Interpretan: Sebastien Demette y Olivier Demette. Grabación: Miguel Molina. Laboratorio de Audio del Dpto. de Escultura-UPV. Dur.: 1'02"**

39- Exposition Internationale du Surréalisme (« Exposición Internacional del Surrealismo », 1938) del grupo surrealista.

En enero de 1938 se inauguró en la Galería Beaux-Arts de París una exposición colectiva del grupo surrealista organizada por André Breton y Paul Eluard. En la gran sala central, organizada por Marcel Duchamp (el "generador-árbitro"), tenía un aspecto de gruta donde dispuso 1200 sacos de carbón en el techo, el suelo cubierto de hojas, totalmente a oscuras que obligaba al público a utilizar pequeñas linternas eléctricas prestadas (por iniciativa de Man Ray), para que los visitantes descubrieran las obras. Incluyeron olores de café tostado de Brasil (según idea de Benjamín Péret), y pusieron un disco de gramófono con sonidos de la jungla, especialmente con gritos de monos, que se incluye en esta grabación. Esta muestra significa un antecedente de los *environnements* y de la instalación artística y sonora, donde se interrelaciona la luz, el olor, el recorrido, y los sonidos del gramófono con el rumor de las pisadas y las expresiones de asombro de los visitantes. **Dur.: 0'32"**

40- eu, a oi ou ne (hacia 1934) de Alberto Giacometti.

Poema de Giacometti de su época surrealista donde juega con la sonoridad de las palabras. **Interpreta: Sebastien Demette. Grabación: Miguel Molina. Laboratorio de Audio del Dpto. de Escultura-UPV. Dur.: 0'24"**

41- o homen-máe ("el hombre-madre" de Manual de Prestidigitação, 1956) de Mário Cesariny.

Los surrealistas portugueses utilizaron procedimientos de desarticulación verbo-visual, intertextualidad de aglutinación onomástica y experimentación de poesía concreta y permutacional; que anuncian desarrollos posteriores de la poesía internacional. Cesariny ofrece juegos lingüísticos humorísticos de recreación estrófica, rimática, métrica, sintáctica, rítmica y temática. **Interpreta: Duarte Encarnaçao. Grabación: Miguel Molina. Laboratorio de Audio del Dpto. de Escultura-UPV. Dur.: 0'22"**

42- Aviso: cuidado con o cão ("Aviso: cuidado con el perro", años 50) de Alexandre O'Neill.

O'Neill, poeta surrealista portugués, se sirve de la utilización de técnicas del lenguaje publicitario, desde el puro *slogan* (con la asociación de códigos verbales e imaginados) pasando por el verso incisivo -con efectos inesperados- surgidos de su propia construcción lingüística. **Interpreta: Duarte Encarnaçao. Grabación: Miguel Molina. Laboratorio de Audio del Dpto. de Escultura-UPV. Dur.: 0'22"**

43- Île ("Isla", 1923) de André Breton.

Poema mínimo de una sola palabra, de carácter sonoro-visual; donde juega con la tipografía volumétrica (la letra inicial "I" se encuentra con la perspectiva invertida respecto a las otras) y el aislamiento de la palabra en el espacio en blanco de la hoja y su silencio envolvente. El poema fue incluido en su libro *Clair de terre* (1923). **Interpreta: Sebastien Demette. Grabación: Miguel Molina. Laboratorio de Audio del Dpto. de Escultura-UPV. Dur.: 0'26"**

CD Nº 2

CUBOFUTURISMO Y PRODUCTIVISMO RUSO (1912-1930)

01- Invierno – asesinato sin sangre (Winter – bloodless murder, grabado en 1949) de Alexis Krutschenij.

Poema original de Krutschenij declamado por el propio autor en 1949. Krutschenij acuñó en 1912 el término *Zaum o Lengua transmental (o transracional)* que defendía que al artista no se le podía obligar a expresarse en una lengua común, sino que tenía que ser libre en "*una lengua personal (el creador es individual), una lengua que no tenga un sentido definido (no fijado), transmental*". Según Vladimir Markov esta poesía era "*para Krutschenij una combinación libre, aunque emocionalmente expresiva, de sonidos, desprovista de un significado absoluto*". **Voz: Alexis Krutschenij. Ambientación sonora: Dmitriy Nikolaev. Dur.: 1'00**

02- Del rumor de una cascada (del "Laboratorio de Escucha", entre 1916-17) de Dziga Vertov.

Reelaboración de un "fonograma" de Vertov concebido cuando aún era un adolescente, en su "*laboratorio auditivo*" de Moscú, donde provisto de un fonógrafo *Pathephone* (modelo 1900 o 1910) registra el sonido de una cascada y lo transcribe -a su vez- con palabras y letras. Con ello pretendía crear composiciones documentales y montajes verbales músico-literarios registrados sobre los cilindros de cera del fonógrafo. **Voz: Miguel Molina. Transcripción: Miguel Molina y Leopoldo Amigo. Dur.: 0'42"**

03- Del rumor de un aserradero (del "Laboratorio de Escucha", entre 1916-17) de Dziga Vertov.

Reelaboración de otro de los "*fonogramas*" de Vertov en su "*laboratorio auditivo*" donde se acercó a grabar a un aserradero con su fonógrafo, para realizar después un montaje sonoro-verbal. **Voz: Miguel Molina. Transcripción: Miguel Molina y Leopoldo Amigo. Dur.: 1'32"**

04- Ordenanza al Ejército de las Artes (Order To The Arts Army, del libro "Para la Voz", 1923) de Vladimir Maiakovski.

Poema de Maiakovski incluido en el libro-objeto "*Para la Voz*" ilustrado por el artista El Lissitzky. Maiakovski pretendía que estos poemas estuvieran destinados a ser declamados en voz alta. En este poema hace un canto al futurismo, donde dice que "*nuestros pinceles son las calles y nuestras paletas las plazas públicas*", abogando a sacar los pianos a las calles y los tambores a echarlos por las ventanas. Defiende también el uso fonético de letras poco usuales como "**R Sha Shcha**". **Interpreta: Ernest Peshkov. Grabación: Miguel Molina. Laboratorio de Audio del Dpto. de Escultura-UPV. Dur.: 1'58"**

05- Poema sin título (1916) de Olga V. Rozanova

Poema de lenguaje transracional de Rozanova (futurista y suprematista) donde hace especial énfasis en la variación acentual y la repetición rítmica. Este poema sin título está datado el 8 de junio de 1916 y se encuentra en un manuscrito del Archivo Rodchenko-Stepanova de Moscú. Su trabajo como artista es de destacar las ilustraciones y tipografías de los libros del poeta (y esposo) futurista Alexis Krutschenych. **Interpreta: Karina Vagradova. Grabación: Miguel Molina. Laboratorio de Audio del Dpto. de Escultura-UPV. Dur.: 0'15"**

06- K (Poema a la letra 'K', 1917-18) de Vasili Kamenski

Poeta y aviador futurista, fue crucial para el desarrollo de su invención y contribución única a la Literatura Visual, el poema de "ferro-hormigón" (o de hormigón armado), un tipo de poema-imagen en el que la colocación de las palabras en la página representa la estructura verbal y el significado. Este poema incluido aquí pertenece al álbum facticio de 12 litografías y collages "1918" de Alexi Kruchenij, Kiril Zdanevich y Vasili Kamenski. **Interpreta: Ernest Peshkov. Grabación: Miguel Molina. Laboratorio de Audio del Dpto. de Escultura-UPV Dur.: 0'30"**

07- Rtny Khomle (1918) de Varvara Stepanova.

Stepanova trasladó a la pintura este libro de poemas "no-objetivos", con la intención de introducir "el sonido como una cualidad inédita en la pintura del elemento gráfico" y aumentar sus posibilidades de creación. Se declaman cuatro de estos "poemas-pintura-sonoros". **Interpreta: Karina Vagradova. Composición sonora: Leopoldo Amigo y Miguel Molina. Dur.: 0'47"**

08- Zigra Ar (1918) de Varvara Stepanova.

Otro libro de poemas de Stepanova trasladado a la pintura, del que se declaman seis de sus cuadros. **Interpreta: Karina Vagradova. Composición sonora: Leopoldo Amigo y Miguel Molina. Dur.: 1'19"**

09- Sinfoniya Gudkov ("Sinfonía de las sirenas", Bakú 1922) de Arseni Avraamov. Versión completa.

Reconstrucción de la sonoridad de este macroconcierto organizado en el puerto de Bakú (Azerbaiján, ex-URSS) donde se contó con el sonido de sirenas a vapor y alarmas de los barcos de toda la flota del Caspio, dos baterías de artillería, varias divisiones completas de los regimientos de infantería, hidroaviones, los silbatos a vapor de veinticinco locomotoras, además de todas las sirenas de las fábricas y complejos industriales de Bakú, así como varias agrupaciones corales de obreros. Además, Avraamov concibió una "máquina de silbidos a vapor" (conjunto de 20 a 25 sirenas afinadas) para poder interpretar "La Internacional" dentro de la obra. El director o conductor de esta macroconcierto se servía de diferentes banderas de señalización y los cañonazos permitían dividir las distintas partes de la obra. La reconstrucción se ha realizado atendiendo las instrucciones de Avraamov, publicadas en los tres diarios locales de Bakú (6-11-1922). **Reconstrucción: Leopoldo Amigo y Miguel Molina. Dur.: 28'16"**

10- La Marcha del Funeral del Trabajador (extracto de la "Sinfonía de las sirenas". Moscú, 1923) de Arseni Avraamov .

Después de la experiencia exitosa de la "Sinfonía de las sirenas" en Bakú, fue llamado Avraamov por el Proletkult de Moscú para que se repitiera este evento en las celebraciones del Sexto Aniversario de la Revolución de Octubre (1923). Para llevarlo a cabo, contaron con la ayuda de la Unión de Trabajadores del Metal, los Comités de Fábrica del Distrito de Transriver, la Unión de Jóvenes Comunistas, el Comisariado de Transportes del Ferrocarril, los músicos profesionales del Conservatorio de Moscú y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de la República (RVSR). El resultado no fue el deseado: lejanas distancias entre los diferentes elementos sonoros no consiguió crear la unidad acústica pretendida, y así la versión para sirenas de "La Internacional" se hizo incomprensible para la mayoría de los oyentes. Se incluyó temas musicales nuevos a la versión de Bakú, como "La Marcha del Funeral del Trabajador", que se solía cantar siempre después de *La Internacional*, en homenaje a los trabajadores fallecidos por la revolución. **Reconstrucción: Leopoldo Amigo y Miguel Molina. Dur.: 3'47"**

11- Danzas Mecánicas (1923) por la Orquesta de Ruidos de Nikolai Foregger y el Estudio MastFor.

El autor teatral y coreógrafo Nikolai Foregger fundó en 1921 el *Estudio MastFor (MASTerkaya FOReggera* = Taller de Foregger) donde insistía en un nuevo sistema de danza y de formación física (que denominó *TePhyTrenage*), en el cual concebía "el cuerpo del bailarín como una máquina y los músculos de la volición como el maquinista". Representó danzas que imitaban a una cadena de transmisión o a una sierra, acompañadas –entre bastidores- de una "Orquesta de Ruidos" que incluía vidrios rotos en cajas que se agitaban, golpeteo de diferentes objetos de metal y madera, cajas de embalaje, tambores, gongs, silbatos baratos, silbidos y gritos de los propios instrumentistas. **Reconstrucción de las danzas: L.C.I. y colaboradores. Dirección coreográfica: Juan Bernardo Pineda. Reconstrucción de la Orquesta de Ruidos: Leopoldo Amigo y Miguel Molina. Dur.: 3'10"**

ULTRAISMO (España e Hispanoamérica, 1918-1925)

12- Cabaret (1919) de Rafael Lasso de la Vega y Castilla.

Lasso de la Vega (Marqués de Villanova) era natural de Sevilla pero viajó mucho por América y Europa (Francia, Suiza e Italia), en su juventud llevó una vida bohemia por Madrid, durmiendo donde podía y

haciéndose descendiente de Pedro el Cruel. Formó parte de los inicios del Ultraísmo, participando en la velada ultraísta de la sala de espectáculos La Parisiana (28 de enero de 1921) y que según una crónica del periódico de la Voz: “Rafael Lasso de la Vega se aproximó entonces a las bambalinas con su poema en la mano. Al pretender dar lectura de una composición en francés –nadie se explicaba por qué un poeta español escribe sus versos en una lengua extranjera-, el escándalo se hizo dueño de la situación”. Este poema se publicó en la revista Grecia en diciembre de 1919. Para esta grabación se incorporado música de tango, zíngara y de jazz que se tocaba en el París de la época, cuando fue escrito este poema. **Interpretación: Francisco Moukarzel. Montaje: Miguel Molina y Leopoldo Amigo. Dur.: 1’07”**

13-Poema automático colectivo desde el Café Colonial (1921) de Jorge Luis Borges, Correa Calderón, Pedro Garfias, Tomás Luque, Eugenio Montes, Guillermo de Torre y L. Walton.

Poema automático colectivo en francés que le enviaron a Tristan Tzara en 1921, desde el *Café Colonial* (actualmente destruido, era sede de tertulias literarias de los ultraístas), con el fin de ser publicado en la revista *Cannibale*, como una “*adhesión joyeuse à Dada*”. Para esta grabación se ha mezclado las voces de los intérpretes, con los sonidos actuales de la cafetería *Dorna* de Madrid, donde estaba situado el antiguo *Café Atocha* o llamado también *El Gran Café Social de Oriente*, lugar que se reunían el grupo de ultraístas llamados “*de los alfareros*” (colaboradores de la revista “*Alfar*”). **Interpretación: Francisco Moukarzel, Sebastien Demette y Olivier Demette. Grabación y montaje: Miguel Molina y Leopoldo Amigo. Dur.: 0’47”**

14- A caballo, río y martín pescador (1925) de Fernando María de Milúca

Poema fonético con el que cierra su único libro “*Poemas cortos en prosa*”, donde advierte antes de la lectura de este poema que “*la fe que perdí en las palabras la encontré en los sonidos*”. **Interpretación y grabación: Miguel Molina Alarcón. Dur.: 0’35”**

15- Tren en marcha (del libro “*El hombre que se comió un autobús -Poemas con olor a nafta-*”, 1927) de Alfredo Mario Ferreiro.

Poema fonético de este poeta uruguayo que –aunque no perteneció al movimiento ultraísta- sí en cambio se encuentra influenciado por él, como así lo definió su compatriota Roberto Ibáñez. “*algo de ultraísta en su selección de imágenes y uno que otro visaje triste en medio de las máquinas de la ciudad moderna*”. **Interpretación: Guillermo Cano Rojas. Grabación: Leopoldo Amigo y Miguel Molina. Dur.: 0’40”**

16- Cantares de un seis cilindros (Romance) (hacia los años 20) de Fernando Villalón.

Poeta y ganadero, aunque es incluido en la Generación del 27, desarrolló poemas dentro de la estética surrealista o de futurista-ultraísta, como es éste incluido en sus “*Cuartillas I*” publicado póstumamente. In **Interpretación: Guillermo Cano Rojas. Grabación: Leopoldo Amigo y Miguel Molina. Dur.: 1’07”**

17-‘Poema algebraico’ de Renato ‘Poeta de las Trincheras’ (de la novela “*Movimiento V.P.*”, 1921) de Rafael Cansinos-Assens.

La novela *Movimiento V.P.* (“*Movimiento de los Únicos Poetas jóvenes*”) está escrita por el fundador del movimiento ultraísta Rafael Cansinos-Assens, y es considerada una novela “*a la vez muy antigua y muy moderna*”, refleja paradójicamente una crítica a muchos postulados del Ultraísmo. En ella puede interpretarse –bajo pseudónimos- poetas que él mismo conoció y compartió en los divanes rojos del *Café Colonial*. En este libro aparecen poemas imaginados de estos poetas, como es este fragmento de poesía algebraica de una serie de signos “*2+2+2+2+2*” para dar la sensación de crepúsculo. Se ha interpretado que bajo el nombre de este Renato (el único héroe positivo del libro), el autor se refiere a Vicente Huidobro, donde en la novela afirma que la *Guía de Teléfonos* es el mejor libro de versos que conoce. **Interpretación: Guillermo Cano. Grabación: Leopoldo Amigo y Miguel Molina. Dur.: 0’07”**

18-‘Poema báquico sin puntuación’ por el Poeta Bohemio y Burgués (de la novela “*Movimiento V.P.*”, 1921) de Rafael Cansinos-Assens.

Este poema es escrito en las paredes de la casa del *Crítico de la Raza* como venganza por haber llamado a los poetas del *V.P.* “*eunucos y vástagos degenerados de una raza creyente y guerrera*”. Bajo el nombre de *Crítico de la Raza* o *El Crítico Más Viejo* se ha interpretado que representa a Luis Astrana Marín (según J.M. Bonet) o a Julio Cejador (según Abelardo Linares) o en cuanto al *Poeta Bohemio* refleje a Rafael Lasso de la Vega o Pedro Garfias. **Interpretación: Guillermo Cano Rojas. Grabación: Leopoldo Amigo y Miguel Molina. Dur.: 0’17”**

19- ‘¡Oh ¡Oh! Mi cabeza es como un coco’ por el Poeta del Sur y del Norte (de la novela “*Movimiento V.P.*”, 1921) de Rafael Cansinos-Assens.

Estos versos son un *cántico de dolor y de júbilo* ante el maravilloso alumbramiento de una poesía del *Poeta del Sur y del Norte* (probablemente el ultraísta Isaac del Vando Vilar) que es recitado mientras *Sofinka Modernuska* 'artista culinaria' (Sonia Delaunay) ponía su manos sobre su cabeza. **Interpretación: Guillermo Cano Rojas. Grabación: Leopoldo Amigo y Miguel Molina. Dur.: 0'17"**

20-'V P Motionis FINIS' por el Poeta de los Mil Años ("Fin del Movimiento V. P." de la novela "Movimiento V.P.", 1921) de Rafael Cansinos-Assens.

Últimos versos en latín –entre sentencia y epitafio- del autor de la novela (representado como el *Poeta de los Mil Años*), que en su viaducto (su equinoccio de hierro) decide volar a América (su nuevo Espíritu Santo) con su amigo Renato (*el Poeta de las Trincheras*) para encontrar la desviación de la eclíptica para la poesía (forma canónica que determina la diversidad del mundo). El autor determina el fin del *Movimiento V.P.* y de los pseudopoetas, excusándose que nadie se sienta aludido en los nombres imaginados. Exactamente el texto en la latín dice: "*Sobre su viaducto equinoccial / y bajo el vuelo de un nuevo Espíritu Santo / El autor escribió / esta defensa de un arte verdadero y puro / y flagelo de pseudopoetas / no justificando a nadie sino a algunas figuras ficticias / FIN del Movimiento V P*". **Interpretación y traducción del latín: Rubén Herrero Rebollar. Grabación y comentario: Miguel Molina Alarcón. Postproducción: Leopoldo Amigo Pérez. Dur.: 0'32"**

ESTRIDENTISMO (México, 1921-1927) **(Radio para Estridentópolis)**

21- T.S.H. ("Telegrafía Sin Hilos: El poema de la radiofonía", 1923) de Manuel Maples Arce.

Este poema es considerado como la primera poesía retransmitida por radio en la América Latina, evento realizado a finales de marzo de 1923, en ocasión de la inauguración de la emisora "*El Universal-La Casa del Radio*" de México. Es un homenaje poético a la radiofonía por uno de los fundadores del movimiento estridentista, convirtiendo a la radio en una metáfora cósmica, identificando la antena emisora con una estrella que ilumina la oscuridad con sus palabras. **Interpreta: Waldo González Ramírez. Grabación y postproducción: Miguel Molina Alarcón y Leopoldo Amigo Pérez. Comentarios: Miguel Corella y Miguel Molina. Dur.: 1'11"**

22- Números (del libro "Radio. Poema Inalámbrico en Trece Mensajes", 1924) de Kyn-Taniya.

Kyn Taniya (pseudónimo del poeta estridentista Luis Quintanilla), emplea procedimientos estructurales basados en los sistemas de noticieros radiofónicos y cinematográficos de la época y crea un universo poblado de ondas hertzianas; transforma el paisaje natural y lo dibuja como un espacio surcado por ondas, palabras o notas musicales. Esta es la imagen que vertebró en su libro los distintos poemas: mensajes etéreos que recorren espacios infinitos, palabras radiantes que, como estrellas, dejan una estela luminosa. **Interpretación: Waldo González Ramírez. Grabación y postproducción: Miguel Molina y Leopoldo Amigo. Comentarios: Miguel Corella Lacasa y Miguel Molina. Dur.: 0'58"**

23- IIIIUUUUU... (del libro "Radio. Poema Inalámbrico en Trece Mensajes", 1924) de Kyn-Taniya.

El giro del dial, cuyo ruido se reproduce onomatopéyicamente en este poema, es así el prototipo de la imagen estridentista, pues, como afirma *Kyn Taniya*, se trataría de "*pescar todos los sonidos que se mecen en la hamaca kilométrica de las ondas*". Es de destacar en el poema la no utilización de ningún tipo de pausas (comas o puntos, como en un monólogo interior) que hace que toda la diversidad espacio-temporal del discurso se iguale en el medio radiofónico. Se inspira en las transmisiones radiales de noticias de la época, donde se acumulaba -en una velocidad desorbitante- temas diferentes, confundiendo lo real con lo imaginario. Para la realización de este poema radiofónico se ha utilizado -paralelo al texto- la inclusión de los sonidos originales que hace referencia: el violinista Kreisler, la voz de Lenin y Gandhi..., así como la interpretación de los imaginarios: los bramidos del plesiosaurio diplodocus, el gemido nocturno de la esfinge, etc. **Interpretación: Jesús Durón Cepeda y Waldo González Ramírez. Grabación y composición: Miguel Molina Alarcón y Leopoldo Amigo Pérez. Comentarios: Miguel Corella y Miguel Molina. Dur.: 1'50"**

ALTAVOZ DEL FRENTE (Madrid-Valencia..., 1936-1939)

24- El camión-altavoz se dirige a los rebeldes (1937) del Altavoz del Frente.

Grabación original de un camión-altavoz de la guerra psicológica de propaganda del bando republicano, extraída de la película *Spanish Earth* ("Tierra de España", 1937) de Joris Ivens. En este fragmento, se recoge primero la voz en inglés del narrador del filme (Ernst Hemingway), y después habla a través del camión-altavoz un prisionero del bando republicano que se dirige a las trincheras del bando franquista. El alcance sonoro del altavoz estaba estimado en 5 Km. y se emitía tanto las voces de prisioneros nacionalistas, políticos y poetas republicanos..., como la emisión de discos de canciones de lucha. **Voces: Ernst Hemingway y de un prisionero nacionalista. Pieza reeditada del disco *Altavoz del Frente. República 70 Anys Després 1931-2001*. Dur.: 1'03"**

25- Canción del Frente Unido (hacia 1936-37) por la Entidad Coral Obrera *La Violeta de Clavé* y Banda del Batallón Carlos Marx.

Grabación original extraída del disco de 78 rpm dentro de la serie "*Canciones Proletarias Editadas por Altavoz del Frente*", éste corresponde al nº 2 (Test. 6871). La canción original está compuesta en 1935 por Hanns Eisler con letra de Bertolt Brecht, siendo traducida en la mayoría de las lenguas. En esta ocasión se mantiene la música, y la letra es adaptada al español por F.V. Ramos. Probablemente este disco –entre sus diferentes fines- estaba destinado a ser emitido por el camión-altavoz. Es la primera vez que se reedita este disco de baquelita/pizarra en soporte CD, las deficiencias de la grabación son propias de la época. **Interpretación: Entidad Coral Obrera *La Violeta de Clavé* y Banda del Batallón Carlos Marx (Dir. P. Jordá y T. Mancisidor). Composición: Hanns Eisler. Letra: B. Brecht y F.V. Ramos. Cesión del disco: Kristian Abad de la Asociación *Línea XYZ*. Grabación del original: Francisco Moukarzel y Miguel Molina. Masterización: Leopoldo Amigo. Dur.: 2'15"**

26- Fallas Antifascistas (1937) de la Aliança de Intel·lectuals per a Defensa de la Cultura.

Noticiero francés bajo el nombre *Valence: Exposition Humoristique*, es un reportaje de 1937 sobre la exposición del *Ninot Fallero* en la Lonja, durante las *Fallas Antifascistas* de Valencia en marzo de 1937. Muestra organizada por la AIDC, encargó el diseño y posterior construcción de 4 fallas de carácter antifascista al Sindicato de *Art Popular* de la CNT, incorporándose para la realización algunos componentes de la UGT. El Taller de Artes Plásticas y la revista *Nova Cultura* dirigida por Josep Renau se encargó del *Llibret de Falla*. Se eligieron *Musas* (del Fuego, de la Pintura, de la Escultura...) en lugar de *Reinas*. Finalmente, no se pudo hacer la *plantà* de las Fallas ante las amenazas del General Queipo de Llano, que se proponía efectuar un bombardeo aéreo que arrasaría la ciudad. **Pieza reeditada del disco *Altavoz del Frente. República 70 Anys Després 1931-2001*. Dur.: 1'00"**

27- Radio Sevilla (1936) de Rafael Alberti.

Romance radiofónico-burlesco contra las alocuciones del General Queipo de Llano en *Radio Sevilla* durante la Guerra Civil Española. Este romance fue publicado en la revista *El Mono Azul* (1-octubre-1936) y reeditado después en el librito *El burro explosivo* (Ediciones del Quinto Regimiento, 1938). Con el mismo título Alberti escribió una pequeña obra teatral dentro del llamado *teatro de urgencia*, donde volvía incluir este romance a través del *Speaker*. El *Altavoz del Frente*, en sus secciones de Teatro de Guerra y de Radio, representó y emitió obras de Alberti. **Interpretación: José Soler. Adaptación radiofónica: Leopoldo Amigo y Miguel Molina. Pieza reeditada del disco *Altavoz del Frente. República 70 Anys Després 1931-2001*. Dur.: 2'00"**

POSTISMO (España, 1945)

28- Descripción de mi esposa con acompañamiento de timbales (1956) de Carlos Edmundo de Ory.

Poema de uno de los fundadores de Postismo ("*el ismo que viene después de los otros ismos*"), movimiento epígono de la vanguardia histórica española. En su poesía revaloriza la sonoridad del lenguaje (del oral y popular) y de la repetición fonética. Este poema de Ory es realizado en fecha posterior al movimiento, cuando ya vivía en París. En él se sirve de la reiteración fonética obsesiva y de la ironía propia de la estética postista, y del lenguaje repetitivo musical, de sublimación mística de contrarios propio del *Introrrealismo* (creado por él también en 1951 junto al pintor dominicano Darío Suro). **Interpretación: Pepe Romero. Composición: Leopoldo Amigo y Miguel Molina. Dur.: 1'25"**

29- Poemas primitivos para ángeles (recitados en una “Nupcia postista”, 1947) del filopostista Jesús Juan Garcés.

Estos poemas formaron parte de una *Nupcia Postista*, que consistía en una especie de ceremonias-fiestas realizadas en el estudio pictórico de *Chebé* (pseudónimo de Eduardo Chicharro) donde comían emparedados de queso manchego y sangría, a la vez que se bailaba y declamaban poesías ataviados con las cortinas del estudio, con la finalidad de “*acabar de inventar el postismo*”, ya que aunque estaba casi inventado, faltaban definiciones. Jesús Juan Garcés era garcilasista recién incorporado al postismo e incorporó a su poema el procedimiento del “*enderezamiento botellista*” (“*regla de oro postista que, a partir de la métrica eufónica, sirve de molde para introducir un texto paralelo creativamente reinventable ‘ad infinitum’*”), de ahí el uso combinatorio de palabras inventadas y de neologismos *balbucientes, guturales o sibilantes* determinados por su sonoridad. Estos poemas fueron tachados por Juan Eduardo Cirlot de “*huidobrismo*”, que no aportaban ninguna novedad a lo que ya hizo el autor de *Altazor*. De todas formas, el factor musical del poema es fundamental en todo el Postismo, como así lo remarca Eduardo Chicharro: “*musicalidad de locución*”, “*musicalidad en el metro y reincidencia alternativa*”, “*asonancias interiores por proximidad, retruécanos, onomatopeyas*”, “*cortes repentinos, reiteraciones y arritmias*”. Interpretación: José Juan Martínez, Gema Hoyas, Miguel Molina y Pepe Romero. Grabación: Miguel Molina. Posproducción. Leopoldo Amigo. Dur.: 1’47”