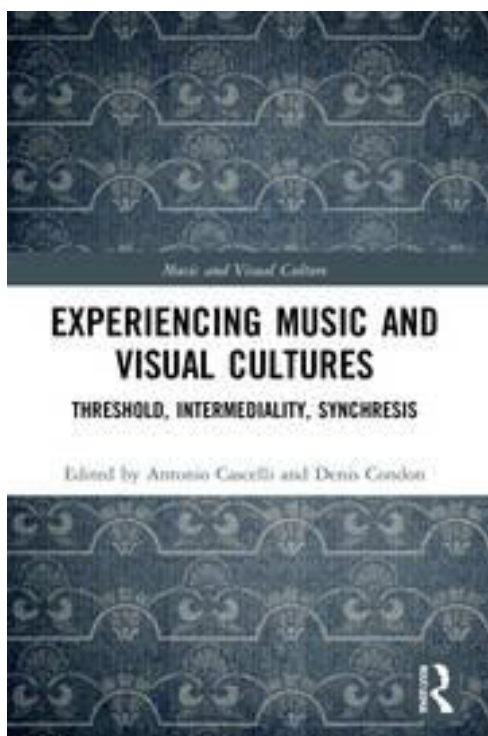


Caselli, Antonio and Denis Condon, eds. *Experiencing Music and Visual Cultures: Threshold, Intermediality, Synchresis*. London and New York: Routledge, 2021 [ISBN: 978-0-367-18804-7]

Aitor Merino Martínez

Universidad Autónoma de Madrid ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.89126>



Frente a una corriente académica que habla de las artes plásticas y las artes escénicas –o las artes espaciales y las artes temporales en términos kantianos– como formas autónomas e irreconciliables, algunos investigadores apuestan por la interdisciplinariedad analizando sus entrelazamientos o semejanzas formales. Buena prueba de ello es la publicación aquí reseñada, resultado del Congreso Internacional de Música y Cultura Visual, que organizó la Universidad de Maynooth hace la friolera de seis años. Para esta publicación se han seleccionado 15 de las 65 comunicaciones presentadas, acompañadas de las dos conferencias magistrales impartidas por Alessandra Campana (Tufts University) y Giovanni Careri (L'École des Beaux-Arts de Lyon). Dada la ambigüedad del *call for papers*, donde solo se indicaba que a lo largo de estas jornadas se analizarían las conexiones entre música y cultura visual, tanto en el congreso como en el libro se dan cita una gran heterogeneidad de perfiles que transitan entre la historia del arte, la musicología y los *visual studies*. Puede que en esa diversidad de metodologías y objetos de estudio resida el mayor interés de la publicación.

Los tres conceptos que vertebran el libro son umbral, intermedialidad y sínchresis, cada uno de ellos reflejo de un modo distinto de interacción entre las imágenes y el sonido. Si bien con umbral refieren experiencias liminales, es decir, escenas ambiguas donde varios sentidos pueden ser interpelados, con intermedialidad refieren experiencias que contienen tanto elementos visuales como auditivos. Por el contrario, sínchresis describe a aquellas ex-

periencias que son por sí solas visuales y auditivas de manera simultánea.

La primera sección del libro, “Preparando el escenario”, la conforman las dos conferencias magistrales. Alessandra Campana entrelaza en “Synch: Scenes of Implication” los planteamientos filosóficos de Louis Althusser y el gesto de Orfeo de darse la vuelta para analizar una serie de escenas en las que la música adquiere cualidades espaciales y las imágenes temporales. Por otro lado, Giovanni Careri analiza en “Armida In-Between. The Translation of the Affetti” las conversiones pictóricas, musicales y dancísticas de la Jerusalén liberada de Torquato Tasso (1581). No obstante, en lugar de analizarlo como un mero trabajo de écfasis, Careri estudia la forma en que cada uno de estos lenguajes es capaz de reflejar el juego especular que Tasso crea en su texto entre el amor y la guerra.

La segunda sección, “La voz como presencia y ausencia”, se inicia con el trabajo “La *Voix humaine* (1959-2016) and the ‘Epiphany’ of the Performer’s Identity”, de Francesca Placanica. En él estudia las versiones teatrales, líricas y cinematográficas de la obra homónima de Jean Cocteau (1930) analizando cómo, a lo largo del monólogo, el personaje femenino protagonista es capaz de funcionar como un umbral que visibiliza en su narración personajes, imágenes y acciones no presentadas sobre la escena. En “Puppets that Sing or Scenery that Breathes”, Hayley Fenn estudia el papel que juegan las marionetas en la producción que Phelim McDermott creó para la ópera *Satyagraha* del compositor Philip Glass (1980). En “Manipulating

(Public) Images in the Contemporary Music Documentary”, Jennifer O’Meara estudia el subgénero “rockumental” –documentales sobre músicos, muchas veces realizados de manera póstuma– prestando especial atención a *Amy* (2015) y *Cobain: Montage of Heck* (2015). Si bien se trata de un subgénero con mucho a su favor –los protagonistas cuentan de antemano con un numeroso grupo de seguidores y los directores disponen de una discografía preexistente que pueden cortar, mezclar e introducir libremente utilizándola con fines narrativos o emocionales–, no ha conseguido despertar gran interés, en gran medida por la romantización de sus protagonistas y por la éticamente dudosa utilización de metraje privado familiar. Por último, Laura Miranda, única investigadora española, analiza en “A New Carmen for a Renewed Spain: Nationalism and Cinema during the Spanish Civil War” la utilización política del cine musical español de la década de 1930 a través de la película *Carmen, la de Triana* (1938).

La tercera sección, “Más allá de las fronteras” se inicia con “‘Uber Opera’: The Politics of Site-Specific Mobile Opera in Los Angeles”, donde Mónica C. Chieffo analiza cómo la compañía experimental The Industry organizó representaciones de ópera a lo largo del barrio Boyle Heights de Los Ángeles, transformando aquella zona marginal en un espacio lúdico. Michael Lee retoma el mito de Armida en “Quel trouble me saisit?” para comparar el lienzo de Nicolás Poussin y la ópera de Jean-Baptiste Lully. En “Music in Cuban Revolutionary Cinema”, Marisol Quevedo analiza cómo los recursos visuales y la banda sonora de Leo Brouwer convierten la película *Lucía* de Humberto Solás (1968) en un escaparate de los principios ideológicos de la revolución cubana. Si bien en la trama resulta obvio –puesto que la película narra tres acontecimientos fundamentales de la historia de Cuba: la Guerra de Independencia de 1895, las revueltas de 1932 que derrocaron a Gerardo Machado, y la Revolución de la década de los 50– el papel de la banda sonora es mucho más sutil. En la partitura se combinan pasajes de Schumann, Dvořák o Chopin –principalmente en aquellas escenas de carácter burgués–, pasajes de un tono vanguardista –en las ensoñaciones surrealistas– y músicas con claras reminiscencias cubanas que acompañan a las escenas de acción que ensalzan los valores revolucionarios y socialistas. Por último, Jessica Shine analiza el papel de la “música incongruente” en la serie *Breaking Bad*, es decir, momentos en los que se utilizan canciones preexistentes conocidas por el público que no guardan relación con lo narrado visualmente.

En la última sección, “Del silencio al sonido y viceversa”, Itay Sapir analiza en “Music, Painting, Cosmos, Chaos” el carácter sonoro de los contornos diluidos del *Desollamiento de Marsias* (1570) de Tiziano. Antonio Cascelli se pregunta por qué Paolo Veronese sitúa en el primer plano de *Las Bodas de Caná* (1563) una agrupación musical, espacio tradicionalmente destinado al tema o personaje que da título a la obra. Susanna Pasticci estudia en “Listening to Space in Time” a tres compositores italianos de principios del siglo XX –Ottorino Respighi, Alfredo Casella y Gian Francesco Malipiero– que, además de abandonar la tradición operística romántica e introducir nuevos procedimientos compositivos, apostaron por el trabajo interdisciplinar y la utilización de una dialéctica proveniente de las artes plásticas. Por último, Denis Condon se pregunta la razón por la que se hicieron tan populares las adaptaciones operísticas en el cine mudo de principios de siglo.

Aun siendo todos los ensayos que lo conforman de un altísimo nivel, la gran heterogeneidad de temas, y la amplia horquilla cronológica que abarca, dificulta la existencia de un público objetivo para esta publicación. Si a ello le sumamos su altísimo precio, da como resultado unas memorias que difícilmente llegarán a la mayoría de investigadores. Aun así, se trata de una lectura recomendable tanto por su claridad como por su posicionamiento en contra de la supuesta autonomía de las artes plásticas y las artes escénicas, ya sea en la pintura italiana del siglo XVI, el cine de principios del siglo XX o la escena operística contemporánea.