UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Departamento de Historia del Arte y Musicología

JOSEP MARÍA MESTRES QUADRENY: SINESTESIA Y AZAR EN LA COMPOSICIÓN MUSICAL

Isaac Diego García Fernández

Directora de Tesis: Marta Cureses de la Vega

TESIS DOCTORAL

Oviedo 2011

Universidad de Oviedo

Josep María Mestres Quadreny: sinestesia y azar en la composición musical

Isaac Diego García Fernández

Depósito Legal: AS. 03540-2012
http://hdl.handle.net/10803/78128

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

II.2.3.1.2. La poesía visual y Joan Brossa.

A partir del estudio de la obra de Joan Brossa, Kaus Peter Denker define la poesía visual del siguiente modo:

> la poesía visual es […] una forma de poesía óptica, que se originó a mediados del siglo XX como resultado de la interacción entre artes plásticas y literatura, imagen y texto, elementos figurativos y semánticos. A ello se agregó la combinación de diferentes formas artísticas en un espacio "intermedia", la reacción perceptiva a los medios de comunicación y a la información de todo tipo derivada del entorno. La poesía en todas sus formas de realización […] es el lugar de encuentro de importantes experiencias y percepciones provenientes de la historia de las formas textuales ópticas, de la evolución de las artes plásticas […] y de todas las formas imaginables de manifestación lingüística.[361]

De esta amplia y completa definición parece cuestionable, sin embargo, lo referido al origen de la poesía visual, pues como señala Jaime Luis Martín, "habría que remontarse al siglo XIV a. de J.C. para encontrar los primeros rastros de la expresión visual en la escritura cuneiforme y recorrer un largo camino salpicado de mojones, […] hasta llegar a nuestros días".[362] A lo largo de este largo camino histórico, parece oportuno destacar los caligramas medievales y barrocos, donde la disposición gráfica de los versos representa visualmente el contenido del texto. Finalmente, será a principios del siglo XX cuando el cubismo literario recupere y revitalice esta forma poética de la mano de Guillerme Apollinaire. A partir de la publicación en 1914 de *Caligramas*, Apollinaire pondrá rápidamente de moda esta decimonónica forma poética en diferentes ambientes literarios. Acerca de esta obra opina Juan Manual Bonet: "retoman la tradición de "escrituras en imágenes" presente desde siempre, desde Simias, desde Rabelais, desde los poetas barrocos

---

[361] DENKER, Klaus Peter: "Joan Brossa: Letra —> Objeto". *Bverso Brossa. Joan Brossa, de la poesía al objeto*. Coordinadora: Gloria Bordons. Madrid, 2008. Instituto Cervantes, Fundació Joan Brossa y Fundación Antonio Pérez, pp. 33-43, p. 40.

[362] MARTÍN, Jaime Luis: *Poesía visual*. Gijón, 1991. Servicio de Publicaciones Centro Regional de Difusión Cultural. Principado de Asturias, p. 7.

alemanes, en la historia de la literatura. […] De esas marginales composiciones ideográficas, Apollinaire sabrá hacer una auténtica *escritura en el espacio".*[363] Precisamente este entroncamiento con el pasado lleva a José Antonio Sarmiento a afirmar que los caligramas de Apollinaire no tienen nada que ver con la vanguardia, pues sus composiciones son la continuadora de una tradición que se remonta a Simias de Rodas (300 a.C.) y que han perdurado en el tiempo bajo el nombre de "versos figurados".[364]

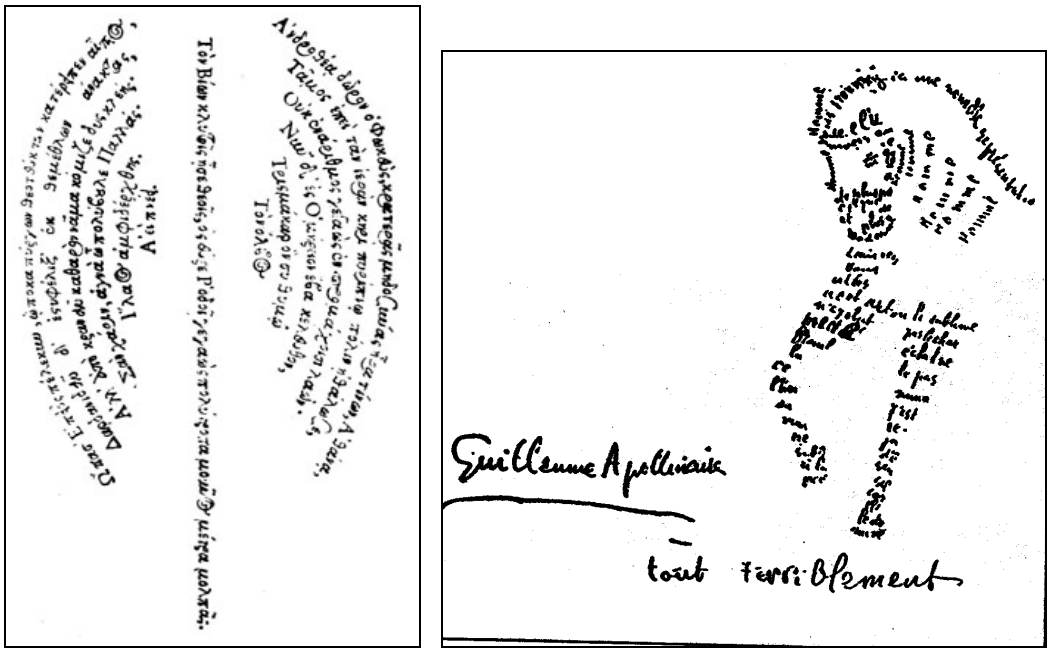


Figura 188: *El hacha* (300 a. C.) de Simias de Rodas (izda.). *Caligramas (Poemas de la paz y la guerra)* (1918) de Guillaume Apollinaire (dcha.).

Igualmente importante es la aportación del futurismo italiano. Como indica Laura López Fernández, desde principios de siglo XX los futuristas se hacen eco de la plasticidad y visualidad de las nuevas escrituras poéticas con sus caligramas y el uso más o menos innovador de la tipografía, el collage y la nueva disposición del espacio.[365] En 1909 Filippo Tomaso Marinetti (1876-1944) publica el primer

---

363 BONET, J. M.: "El caligrama y sus alrededores". Madrid. En: *Poesía* nº 3 (1978), pp. 8-26.

364 Véase: SARMIENTO, José Antonio: *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid, 2009. Instituto Cervantes. El catálogo incluye dos artículos del propio Sarmiento: "El estallido de la vanguardia", pp. 23-61; y "La poesía total" pp. 157-225.

365 LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura: Laura: "Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán. Madrid. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios* (2001). Universidad

manifiesto futurista, y Francesco Canguillo (1884-1977) introduce en 1922 la poesía pentagramada, la *parole-note* y un sistema de anotaciones simbólicas para esquematizar las *parole in libertá*. La influencia del futurismo italiano en la vanguardia poética española fue fundamental, especialmente en Cataluña. Felipe Muriel Durán señala: "las intensas relaciones que mantenía Cataluña con Francia propiciaron que el espíritu de ruptura fuera asimilado antes en tierras catalanas que por el resto del Estado".[366] Las dos personalidades más relevantes de esta generación de vanguardia en Cataluña son Josep María Junoy (1887-1955) y Joan Salvat-Papasseit (1894-1924).

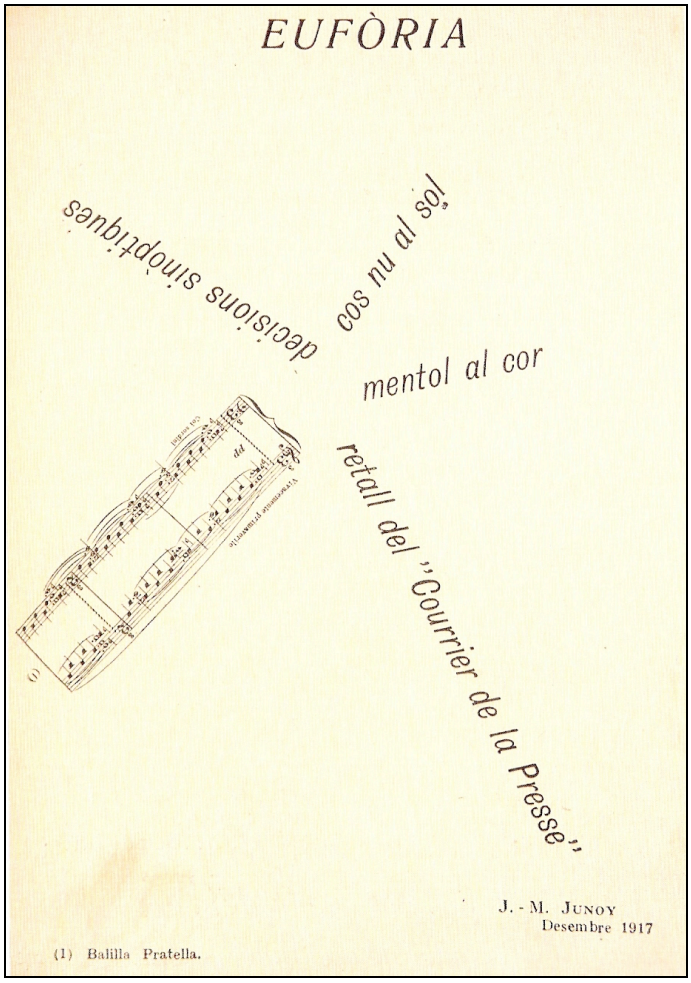


Figura 184: Josep Maria Junoy: *Eufòria* (1917).

Complutense de Madrid. http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html (última revisión 23 de mayo de 2011).

[366] MURIEL DURÁN, Felipe: *La poesía visual en España*. Salamanca, 2000. Ediciones Almar. Colección Patio de Escuelas 5, p. 75.

Josep María Junoy, considerado el primer poeta del Estado español en practicar la estética futurista, publicará en 1916 su primer libro de poemas visuales bajo el título *Troços*. La influencia del cubismo literario parece obvia, sin embargo, pues como indica José Antonio Sarmiento, aunque Junoy tenía como referente literario a Apollinaire, su poesía está más cerca de las palabras en libertad futuristas que de los caligramas.[367] Posteriormente publicará una antología de poesía titulada *Poemes i Cal.ligramas* (1920) antes de volver a una estética de corte clásico. Por otra parte, Joan Salvat-Papasseit es el autor del primer manifiesto futurista catalán (1920).

De entre los artistas de la siguiente etapa de poesía experimental en Cataluña el más destacado es, sin duda, Joan Brossa (1919-1998). Como indica Gloria Bordons, en sus inicios fue fundamental la influencia del dadaísmo y el surrealismo que conoció gracias a la biblioteca de arte que poseía Joan Prats.[368] A esto debemos sumar su amistad con Joan Miró (una de las principales figuras del surrealismo pictórico de este momento) y la influencia de la obra de Freud, que le lleva a interesarse por el automatismo psíquico. De este modo, sus primeras creaciones se inscriben dentro de la estética neosurrealista en obras como *La bola i l'escarabat* (1943/48) y *Romancets del Dragolí* (1948). Paralelamente comienza su trayectoria como dramaturgo por la necesidad de introducir el movimiento y la acción en su poesía. De hecho, el propio autor se referirá a esta producción como poesía escénica, pues para Brossa las diferentes manifestaciones que ha cultivado a lo largo de su carrera -ya sea cine, teatro, poesía visual y objetual, acciones, carteles o instalaciones- son sencillamente poesía, distintas caras de una misma cosa.

A partir de 1950, la estética de Brossa evoluciona drásticamente desde el neosurrealismo al realismo crítico, debido en gran parte a su relación con el poeta y diplomático brasileño Joao Cabral de Melo (1920-1999), quien le introduce en el pensamiento marxista. Manuel Guerrero apunta:

---

[367] SARMIENTO, José Antonio: *Escrituras en libertad…, op. cit.,* p. 33.

[368] BORDONS, Glòria: "El universo heterodoxo de Joan Brossa: las seis manos del destino". *Bverso Brossa. Joan Brossa, de la poesía al objeto*. Coordinadora.: Gloria Bordons. Madrid, 2008. Instituto Cervantes, Fundació Joan Brossa y Fundación Antonio Pérez, pp. 15-31, p. 16.

> Después de una largo período creativo caracterizado por la práctica de un particular neosurrealismo, con *Em va fer Brossa* (1950) Brossa iniciaba un segundo nacimiento en el cual superaba la retórica formalista para reencontrar la realidad, la vida cotidiana, desde una realismo crítico. El contacto con Cabral fue iluminador. El lenguaje de la revuelta se convertía en el lenguaje de la realidad transfigurada, de la realidad cotidiana.[369]

De esta forma, la temática de su obra experimenta un giro hacia el compromiso social, y su lenguaje poético pasa a ser sencillo, diáfano y coloquial. Al mismo tiempo, su poética tiende progresivamente hacia la esencialidad, de tal forma que con los mínimos recursos pretende expresar o evocar ideas con el máximo de claridad. Señala Gloria Bordons,

> a lo largo de los años cincuenta [...] practica el desorden de la frase, la ausencia de puntuación y la escritura telegráfica. Esa especie de desconfianza hacia el lenguaje le llevará a un sintetismo progresivo, hasta el punto de llegar a escribir poemas de solo dos palabras.[370]

Este proceso le conduce a interesarse por el concepto y a reflexionar sobre la relación entre el significante y el significado de la palabra. La utilización del primero (es decir, el signo gráfico) como elemento autónomo -y, por tanto, independizado de su significado original- marcará el comienzo de su poesía visual. Como apunta Kaus Peter Denker,

> el cuestionamiento del significado de una palabra o, por lo menos, el cuestionamiento de su inequivocabilidad, la demostración de que el material lingüístico es material simbólico, cuyo significado se puede reencontrar en cualquier momento y nos puede llevar a una nueva interpretación, nos hace comprender que la poesía no solo consta de una palabra o de una letra suelta,

---

[369] GUERRERO, Manuel: "Joan Brossa o la revuelta poética". *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 23-39, p. 26.

[370] BORDONS, Glòria: "El universo heterodoxo de Joan Brossa: las seis manos del destino". *Bverso Brossa... op. cit.*, p. 23.

sino también de signos totalmente diferentes, de "solo" un símbolo, e incluso de cifras, tal como Brossa también lo había experimentado.[371]

En este sentido indica Sarmiento:

> Brossa emplea un lenguaje poético de extrema simplicidad a través del cual manipula y descontextualiza signos codificados buscando múltiples significaciones. Como buen amante de la magia y la prestidigitación, sus montajes se basan en los insólito, el humor, la sorpresa, la ironía y lo absurdo.[372]

Aunque ya a principios de los cuarenta había realizado sus primeros poemas experimentales de tipo caligramático (tal vez más cerca de las palabras en libertad que del caligrama) inspirado en la obra de Apollinaire, Junoy y Savat-Papasseit, posiblemente su primer poema visual sea *Poema experimental* (1947). Se trata de una página perforada por alfileres donde podemos leer sílabas sin sentido semántico. A pesar de estas tempranas experiencias no será hasta finales de la década de los cincuenta cuando Brossa comience las *Suites de poesía visual* (1959/69). La referencia a lo musical no es casual, pues, como en una suite barroca, la lectura de los poemas es secuencial: cada imagen puede entenderse como un movimiento dentro de una narración lineal. Pilar Palomer señala a este respecto: "la percepción del tiempo [en las Suites de poesía visual] es más psicológica que real. Brossa rompe el hilo temporal y el orden de sucesión espacial produciendo una lectura sesgada y tangencial".[373]

En las *Suites de poesía visual* se pueden distinguir dos etapas claramente diferenciables. El primer grupo de suites, confeccionadas entre 1959 y 1962, son de carácter plástico y se caracterizan por el uso de objetos insertados en las páginas. El resultado se aproxima en muchas ocasiones al collage. El segundo

---

[371] DENKER, Klaus Peter: "Joan Brossa: Letra —> Objeto". *Bverso Brossa…, op. cit.*, p. 37.

[372] SARMIENTO, José Antonio: *Escrituras en libertad…, op. cit.* p. 186.

[373] PALOMER, Pilar: "Las *Suites de poesía visual*". *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 120-137, p. 123.

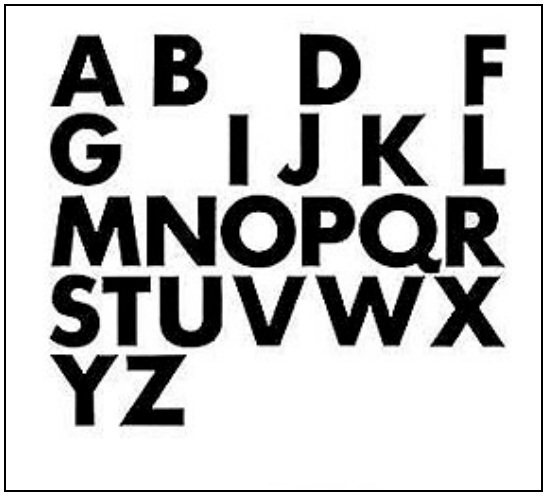
grupo corresponde a las suites compuestas entre 1967 y 1969. Hay en ellas una mayor preocupación acerca del propio lenguaje y sus códigos. En estas creaciones predomina además una temática cercana a la denuncia social, aunque siempre desde el ácido sentido del humor que caracteriza la poética de Brossa. Posteriormente concluye *Poemas habitables* (1970), conjunto de cuarenta y cuatro libros que compendian nada menos que ochocientos poemas. Y unos años después publica *Poemes visuals* (1975), pequeño libro que, a modo de antología, acerca al fin la obra de Brossa al gran público.[374]

Figura 190: Joan Brossa: *Cap de Bou* (concebido en 1969/ editado en 1982) (izda.). *Poema visual* (concebido en 1970/ editado en 1978) (dcha.).

Si con el lenguaje construimos la realidad, para Brossa éste ha perdido su pureza, está contaminado, y esta desconfianza le lleva a desnudar el lenguaje (y sus signos) para concertarse en la idea. El objetivo es construir otra realidad a partir de una reflexión profunda sobre el medio mediante el cual accedemos a ella. Pero paradójicamente, Brossa se sirve al mismo tiempo de todas las redes de significados que el propio lenguaje porta, de forma que el individuo crea -acaba el poema- con sus presaberes. Se trata, en definitiva, de una poesía de asociaciones y disociaciones verbales y mentales. En realidad, lo que ha sido siempre la poesía. En una ocasión le pidieron a Brossa que definiera qué es la poesía visual. Su respuesta

[374] BROSSA, Joan: *Poemes visuals*. Barcelona, 1975. Ediciones 62.

fue: "Yo digo que la poesía visual no es ni dibujo ni pintura, sino que es un servicio a la comunicación. […] Hago poesía visual pero me interesa el concepto, que no contenga elementos decorativos propios del pintor. Procuro expresar una idea con el mínimo de elementos".[375]



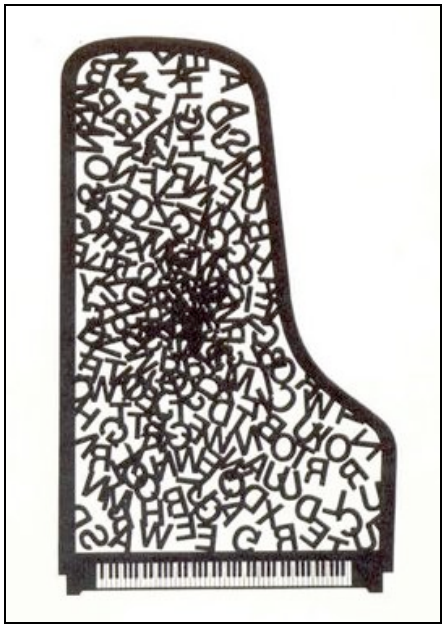


Figura 191: Joan Brossa: *Elegía al Che* (1978) (izda). *Poema visual* (1982) (dcha.)

Sin embargo, como señala Glòria Bordons, la poesía visual no es un invento de Brossa. Tampoco tenemos constancia de posibles influencias externas en su obra. Según esta autora, "ell ha anat seguint el camí de sintetització i essencialització que li marcava la seva pròpia poesia, però en aquest procés ha coincidit amb molts moviments internacionals poètica, dels quelas no ha tingut notícia en el seu momento, sinó força posteriorment".[376] De entre estos referentes internacionales cabe mencionar el Letrismo, movimiento surgido en París a finales de la década de los cuarenta y desarrollado por Isidore Isou (1925-2007). A principios de la siguiente década aparecerá la poesía concreta, tanto en Alemania (1953) como en Brasil (1955). En alguna ocasión se ha especulado sobre la posibilidad de que Brossa conociera la poesía concreta brasileña a través de su amigo Joao Cabral de

---

[375] MERCADÉ RIAMBAU, Josep: "El mago de los códigos". Entrevista a Joan Brossa. Barcelona. En: *Quimera* nº 178 (marzo de 1999), pp. 8-14, p. 9.

[376] BORDONS, Glòria: *Introducció a la poesia de Joan Brossa*. Barcelona, 1988. Edicions 62, p. 228.

Melo, sin embargo, esta hipótesis no ha sido demostrada. Por otra parte, existen otros movimientos cercanos a la poesía visual desarrollados igualmente a lo largo de los sesenta y setenta, como son la poesía visiva italiana y el espacialismo. Lo que sí parece claro, es que la poesía visual que conocerá Mestres Quadreny de primera mano será la de su amigo Brossa. La influencia de ésta en la música visual será esencial, como veremos en los siguientes apartados.

II.2.3.2. La música visual de Mestres Quadreny.

Dentro de la música visual de Mestres Quadreny podemos distinguir tres tipos de creaciones claramente diferenciables: las piezas-homenaje, las colecciones de música visual y los libros-objeto. Las piezas-homenaje suelen ser fruto de un encargo para rendir tributo a una personalidad o a una causa. Desde una perspectiva global podríamos considerar las dos primeras páginas de *Homenatge a Prats* (1972) como la primera pieza de estas características. Generalmente se componen de una única lámina (en algunas ocasiones dos) en las que se concentra todo el material "semántico" con el fin de que en un solo golpe de vista se ponga de manifiesto el objeto del homenaje.

Las colecciones de música visual, en cambio, son conjuntos de piezas que -por su naturaleza discursiva- se aproximan a la esencia comunicativa de la poesía visual. Dentro de este grupo es posible distinguir dos tipos de producción relacionados con una evolución en la poética del artista. En las primeras colecciones (realizadas entre 1995 y 2007) existe una mayor presencia de elementos lingüísticos, por lo que su interpretación lleva hacia un tipo de semanticidad más unívoca. Además, generalmente las láminas que componen estas colecciones no estás relacionadas directamente entre sí en una posible lectura lineal, sino que cada una de ellas funciona como una pieza independiente con sentido propio. En todo caso, el nexo de unión es una idea global o un procedimiento técnico común. El segundo grupo corresponde a las colecciones realizadas a partir de 2007. En estos trabajos la naturaleza comunicativa es mucho más abstracta, aunque claramente apreciable. En ellos, distintos materiales sufren una transformación lineal a lo largo de las láminas, de manera que se establece una relación discursiva entre ellos. De este

modo, el compositor propone un juego dialéctico en el que el espectador sin ayuda de referentes lingüísticos es capaz de realizar su propia interpretación.

Por último, los libros-objeto pueden ser considerados como secuencias de espacios donde es posible la asociación y combinación de lenguajes de distinta naturaleza. Se trata de creaciones realizadas conjuntamente entre artistas de diversas áreas creativas. Una característica esencial del libro-objeto es la importancia del tiempo transcurrido: pasamos las páginas en un sentido dotando a la obra de una lectura unidireccional. En este sentido, como veremos más adelante, las música visuales refuerzan este aspecto y ofrecen la posibilidad de articular distintos sistemas de comunicación en un sentido lineal.

II.2.3.2.1. Piezas-homenaje.

Desde la creación de *Variacions sobre un tema de Haydn* (1979) van a pasar más de diez años hasta la composición de la próxima música visual. Ya se señaló anteriormente que en la década de los ochenta la producción de Mestres Quadreny es muy escasa. Entonces se indicaban las dos causas principales. La primera es la composición de la ambiciosa *Cap de mirar* (1991), obra que ocupará la mayoría de su tiempo y esfuerzo. La otra hacía referencia a la falta de medios. La llegada y normalización del ordenador personal hacia principios de los noventa será revelador, pues el número de obras aumentará exponencialmente desde entonces. Las consecuencias en cuanto a la música visual también son claras, pues si hasta entonces las obras gráficas de Mestres eran manuscritas y artesanales, a partir de ahora estarán confeccionadas con ordenador.

Mestres Quadreny retoma su trabajo con músicas visuales con la creación de una pequeña pieza titulada *Barcelona Sarajevo* (1993). Se trata de una iniciativa coral organizada por el Ayuntamiento de Barcelona para recoger fondos para la reconstrucción de Bosnia durante la cruenta guerra civil Serbio-Bosnia (1991-1995). En ella participaron más de cien artistas catalanes de diferentes áreas, como La Fura dels Baus, La Cubana y Nuria Espert en el área de teatro; Xavier Mariscal y Toni Miró en diseño y arquitectura; Joan Brossa, Pere Gimferrer y Lluis

Permanyer en literatura; Frederic Amat y Antoni Tàpies en pintura; y Montserrat Caballé, Raimon, Carles Santos, Jordi Savall y Mestres Quadreny en el área de música, entre otros muchos. Conjuntamente con el Ayuntamiento de Sarajevo se organizaron dos exposiciones, una en Barcelona y otra en la capital bosnia, donde se mostraron las obras.[377]

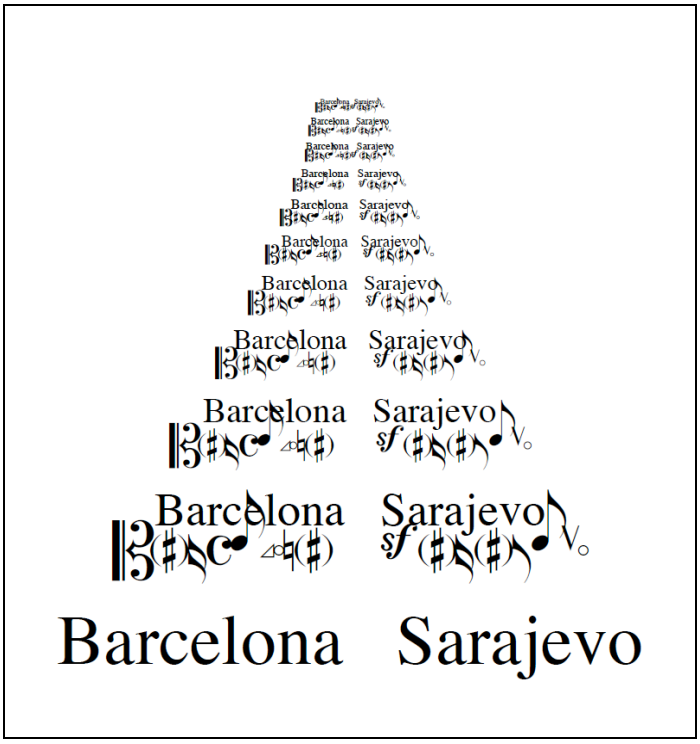


Figura 192: Mestres Quadreny: *Barcelona Sarajevo* (1993).

Para esta pieza Mestres utiliza únicamente las palabras "Barcelona" y "Sarajevo", y su correspondiente transformación en signos musicales mediante un cambio de fuente (de *Times* a *Maestro*). *Barcelona Sarajevo* refleja la unión de las dos ciudades, la empatía entre dos pueblos que han pasado por una situación similar. La implicación de Barcelona no es casual, pues existe una afinidad política clara que pretende identificar la brutal respuesta de Serbia ante las expectativas independentistas de Bosnia con lo sucedido en Cataluña durante la guerra civil española. La disposición de las palabras y signos musicales tienen un fuerte poder

[377] La primera se celebró en el Colegio de Arquitectos de Barcelona entre el 29 de diciembre de 1993 y el 15 de enero de 1994. La segunda tuvo lugar en la Academia de Bellas Artes de Sarajevo del 1 al 28 de febrero de 1994. Finalmente los fondos fueron adquiridos por el museo del Fútbol Club Barcelona. La coordinadora de los eventos fue María Lluïsa Borràs.

evocador (especialmente gracias al efecto de lejanía), de modo que el mensaje es cerrado y abierto al mismo tiempo. Abierto porque no es unívoco, y cerrado porque su semántica se muestra de manera clara. Al mismo tiempo, dicho efecto visual puede ser entendido desde una perspectiva sonora; por ejemplo, como un decrescendo sin fin o un eco que se pierde en el vacío. O tal vez como lo contrario, es decir, como si el sonido de las dos palabras se acercase desde lo lejos hasta atronar nuestros oídos. En definitiva, como en la poesía visual, varias interpretaciones son posibles, ya que depende del modo en como el espectador le dé significado. Del mismo modo, si la pieza sugiere conexiones sonoras (como vimos en las músicas pensables, por ejemplo) igualmente es el receptor quien cierra y dota de sentido a la obra. La tarea del artista es proponer, dejar que el espectador interactúe libremente con su pieza (figura 192).

En este trabajo se aprecia claramente la influencia de la poesía visual de Joan Brossa. Por una parte, la temática de la obra nos acerca en gran medida a su propósito de compromiso social y político; y por otra, la sencillez y claridad con que se expone el mensaje a través del poder semántico de las dos palabras junto con la disposición gráfica, lo aproxima al lenguaje poético-visual brossiano ya descrito anteriormente.

Este mismo año Mestres Quadreny llevará a cabo otra música visual como homenaje a Joan Miró en el décimo aniversario de su muerte. El resultado es *Homenatge a L'amic* (1993). Como en el caso anterior es el resultado de una iniciativa común, en este caso homenajear a Miró y dar un impulso a la Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca con la donación de obras de amigos del pintor. Para ello, Mestres profundiza en el recurso de cambio de fuente que ofrece el ordenador (¡qué lejos quedan las partituras artesanales!). Concretamente emplea un texto de Joan Brossa articulado en tres párrafos numerados, que al transformarse a fuente *Maestro* se nos muestra como un mar de símbolos musicales (como un texto ilegible o encriptado) en cuyo dentro aparece una suerte de acróstico con las letras "M-I-R-Ó" (figura 193). En este caso, las referencias de origen lingüístico -el título y el acróstico- dotan a la pieza de una semanticidad clara.

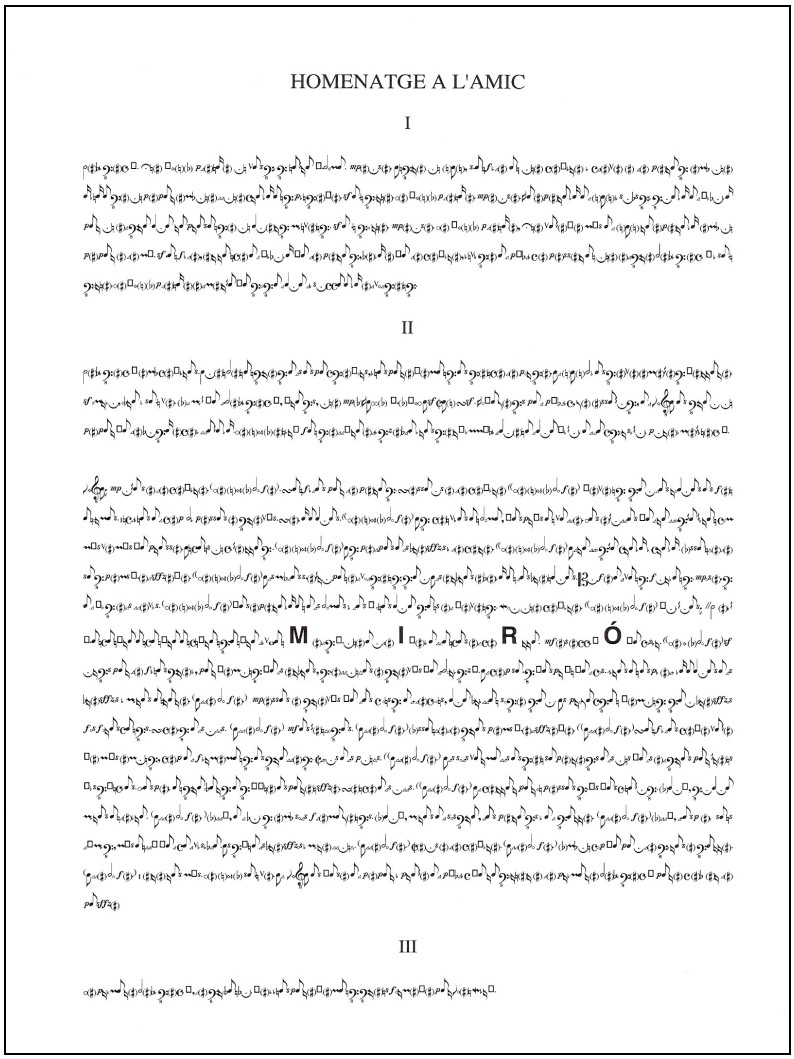


Figura 193: Mestres Quadreny: *Homenatge a L'amic* (1993)

Un año después Mestres compone *Suite Bechtold* (1994), conjunto de seis láminas de música visual. Se trata de un homenaje al pintor alemán Erwin Bechtold (1925). A lo lago de las seis piezas, Mestres juega con la disposición de los compases para recrear distintas formas de conjunto inspiradas en la obra del pintor alemán. Una vez más, como sucediera en los años sesenta y setenta, Mestres interactúa con una expresión artística de otra área creativa con el fin de desarrollar su propia poética. La obra, originalmente pensada para ser exclusivamente visual, fue interpretada por el pianista francés Jean Pierre Dupuy y grabada para el sello Ars Harmonica en 2005. De esta manera, *Suite Bechtold* ha adquirido un plano funcional no previsto. Curiosamente ha sufrido el proceso inverso: música visual convertida en partitura convencional, es decir, en código entre intérprete y compositor.

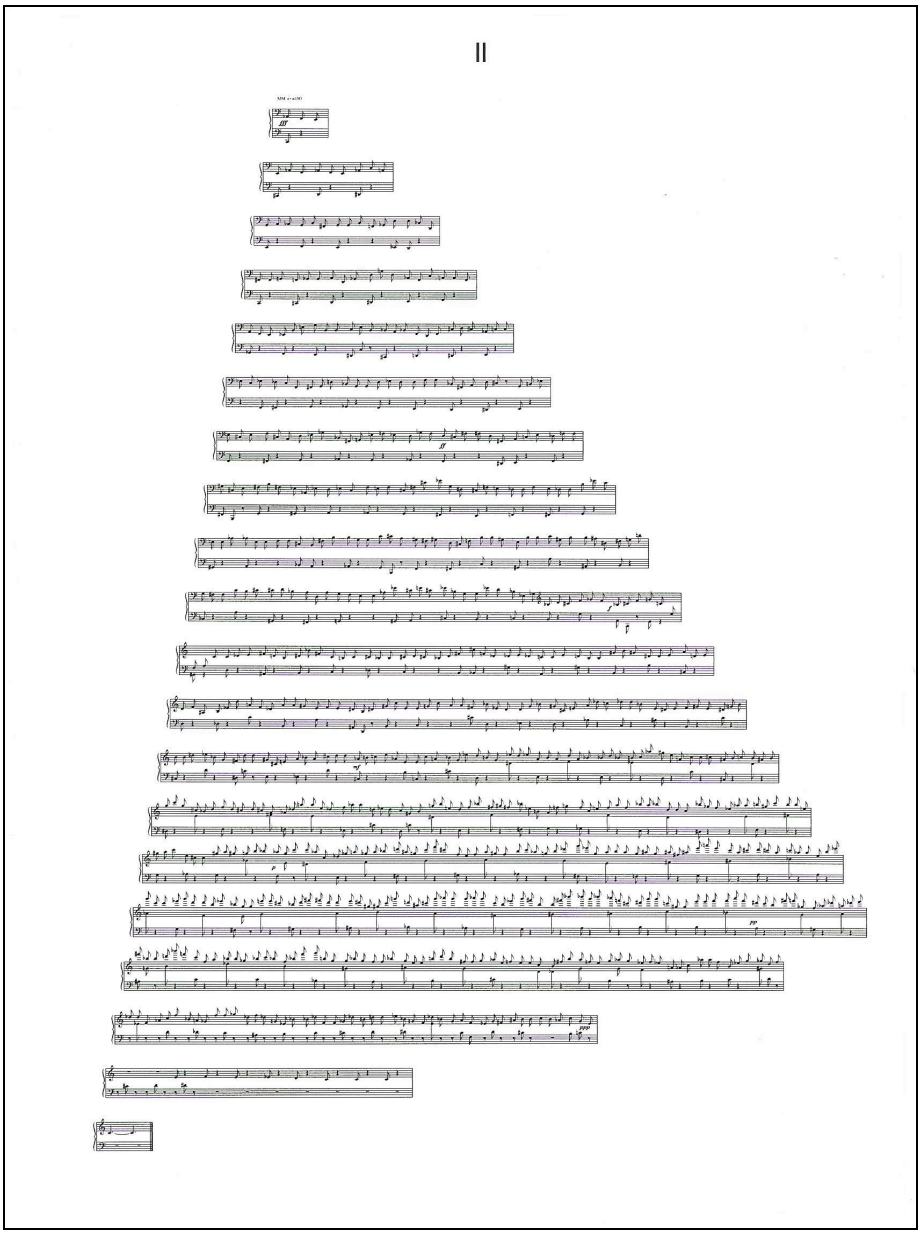


Figura 194: Mestres Quadreny: *Suite Bechtold* (1994).

El material de este trabajo es totalmente abstracto, a diferencia de los que hemos visto hasta ahora, más cercanos a la poesía visual por su esencia comunicativa. La razón parece obvia, pues ahora el objeto de homenaje es un pintor cuya obra se inscribe dentro del informalismo, corriente abstracta surgida en los cincuenta. A pesar de que el informalismo niega la especulación geométrica y el racionalismo frío de la Bauhaus, la obra de Bechtold muestra una enorme preocupación por la estructura, de manera que su trabajo ha tendido gradualmente hacia la exposición de formas más o menos geométricas. En este sentido, su poética se debate entre

sus orígenes germanos y la austeridad y sensibilidad de su lugar de residencia desde los cincuenta, Ibiza. Como indica Marie-Claire Uberquoi,

> fiel a sí mismo, Erwin Bechtold ha ido a la búsqueda de lo esencial, manteniendo con el mismo vigor, esta tensión entre el afán por el orden y la pureza, y el deseo de escapar de este mismo orden. Una cuestión transcendental, que ha sabido abordar desde su peculiar lenguaje pictórico, basado en una gran economía de medios y en unos principios de ejemplar austeridad.[378]

Este equilibrio entre forma y austeridad es el que pretende captar Mestres Quadreny en la elaboración de esta colección de seis piezas de música visual. Como en la lejana *Tramesa a Tàpies* (1961), se trata de mandar un mensaje al pintor empleando la esencia de su propio lenguaje, pero desde la perspectiva del músico. El objetivo es crear un vínculo, un espacio donde puedan convivir las dos poéticas.

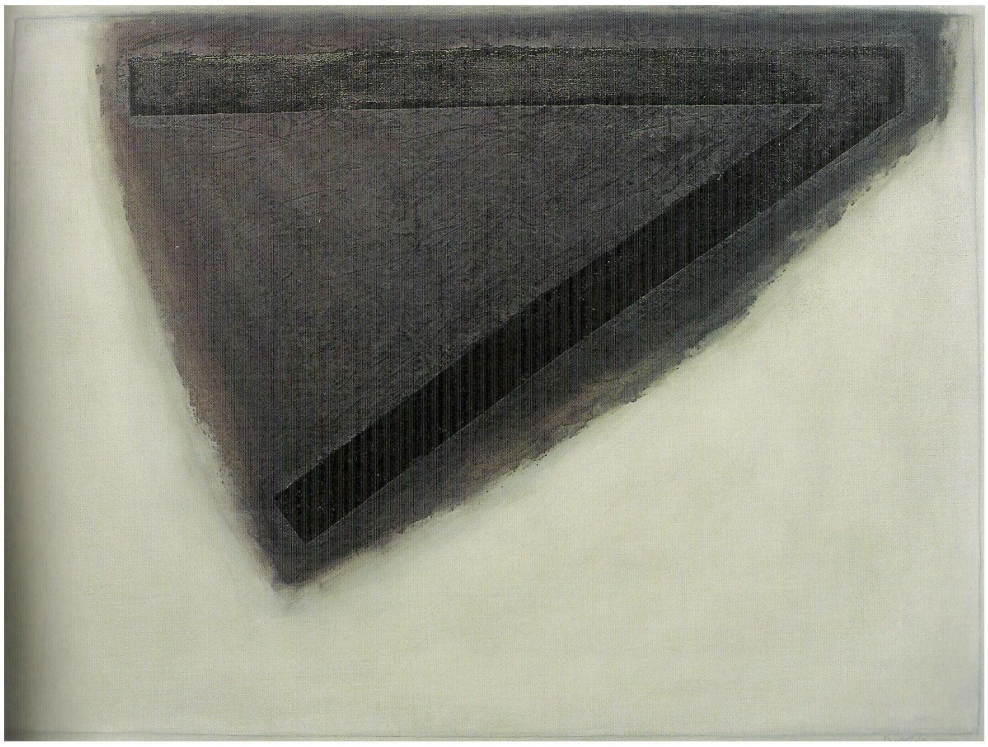


Figura 195: Erwin Bechtold: *Gran cuadro de ángulos* (2003).

---

[378] UBERQUOI, Marie-Claire: "La dualidad constante de Erwin Bechtold". *Bechtold 80.* Palma de Mallorca, 2005. Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporari de Palma, pp. 16-19/144-146, p. 146.

Continuando con las obras que hemos catalogado como piezas-homenaje, *El Joc...* (2003) es una lámina de música visual destinada a rendir tributo a Joan Brossa en el quinto aniversario de su muerte. Para ello, Mestres integra dos versos del poeta dentro del diseño:

El joc de la vida es juga per astronomia

perquè no hi has pas daus de cent cares.

Podría deducirse que el mensaje es más hermético. Tal vez un conocimiento compartido, pues la pieza deja entrever complicidad y empatía. Azar, juego, naipes y un puntiagudo sentido del humor son algunas de las señas de identidad de la poética brossiana. El diseño de las grafías musicales es sencillo. Consiste únicamente en dos pentagramas con notas de distintos tamaños y con los dos versos situados dentro. De este forma, la música visual de Mestres pretende mostrar de un modo austero la personalidad del poeta. Tan austero como lo fue la vida de Brossa.

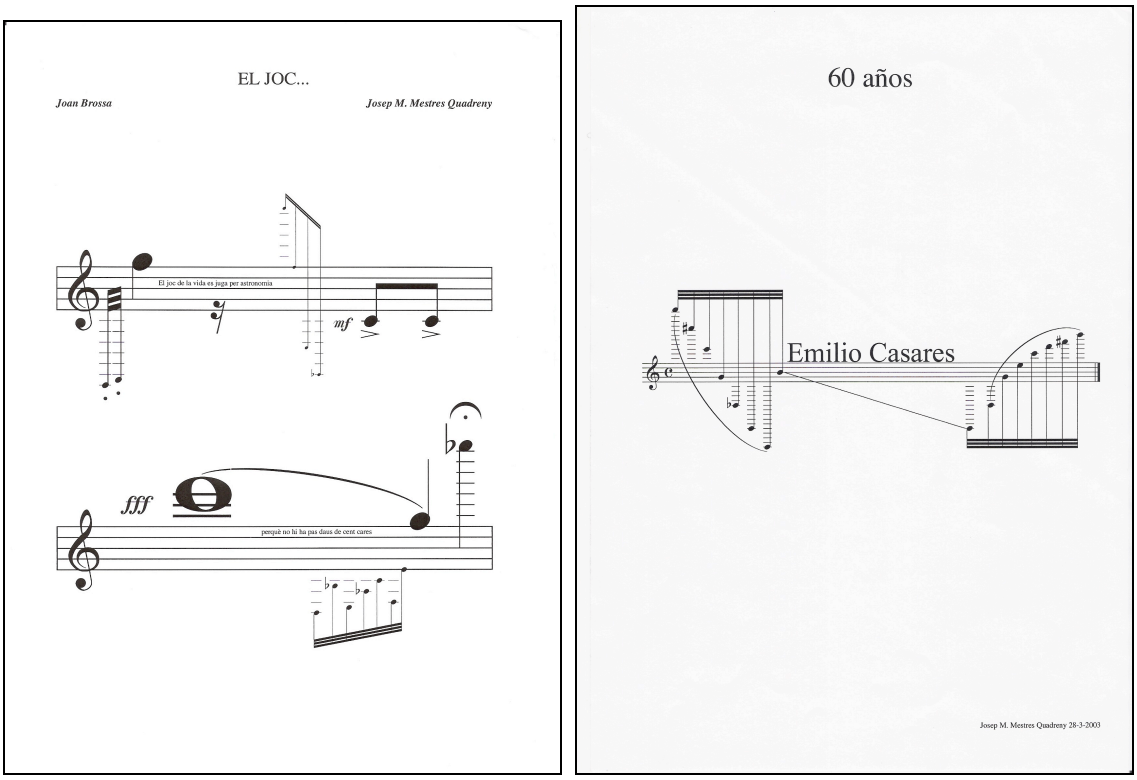


Figura 196: Mestres Quadreny: *El Joc...* (2003) (izda.); *60 años* (2003) (dcha.)

60 años (2003) es un encargo del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) para homenajear al musicólogo Emilio Casares en su sesenta aniversario. La obra consiste en una única página en la que el autor inserta el nombre del homenajeado entre dos grupos de fusas unidas por una recta a modo de glisando. Nuevamente insiste en la sencillez y el equilibrio gráfico como medios de expresión más precisos. Recordemos que en las piezas-homenaje se pretende mostrar el mensaje en un solo golpe de vista del modo más cristalino posible.

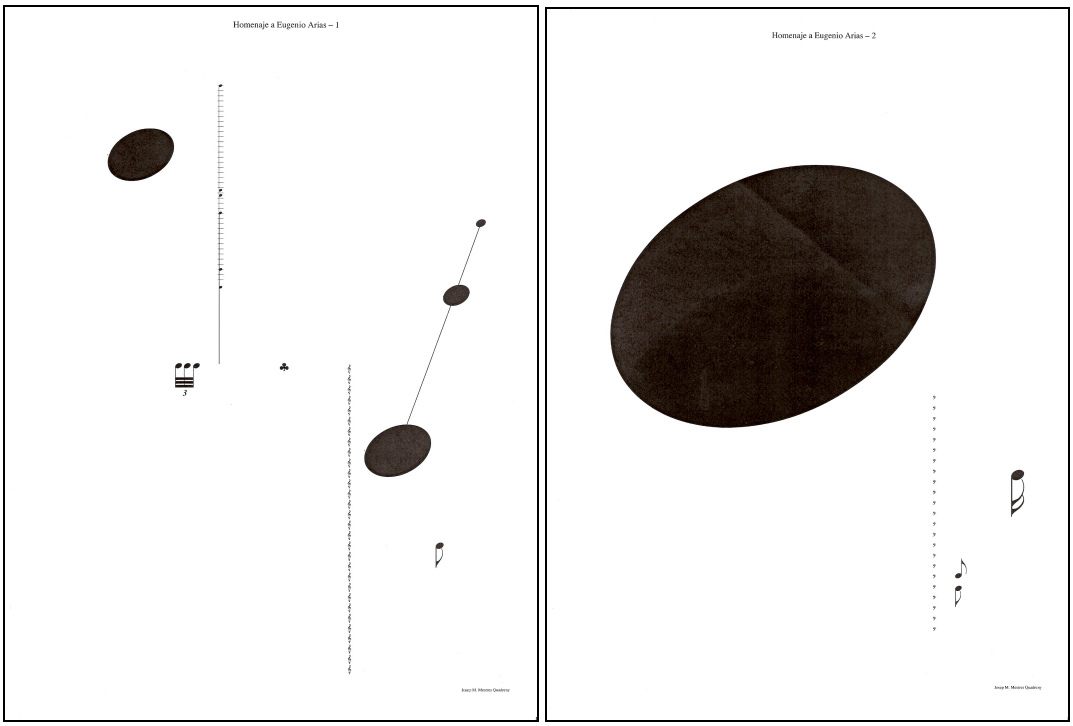


Figura 197: Mestres Quadreny: *Homenatge a Eugenio Arias* (2006).

Tres años después, por encargo del activista cultural Jaume Maymó, Mestres aborda la confección de un díptico de música visual: *Homenatge a Eugenio Arias* (2006). Se trata de una iniciativa colectiva para donar obras al Museo Picasso de Buitrago del Lozoya con el fin de homenajear a su impulsor, el peluquero en el exilio del artista andaluz, Eugenio Arias (1909-2008).[379] En esta ocasión el músico

[379] Eugenio Arias, exiliado comunista como Picasso, fue su peluquero e íntimo amigo desde 1948. Durante años Arias recopiló una gran cantidad de obras, tanto de Picasso como de otros artistas de su círculo íntimo. Tras la caída del régimen franquista, Arias decidió instalar en 1982 su colección en Buitrago del Lozoya (Madrid), su pueblo natal. Para más información véase: http://www.madrid.org/museo_picasso/principal/ (última revisión 23 de mayo de 2011).

nos muestra un lenguaje más cercano al pictórico que al poético. Como en *Suite Bechtold*, el hecho de que el origen del homenaje sea un artista plástico (Picasso en este caso), conduce la obra hacia una dialéctica mucho más abstracta. Este aspecto queda además reforzado por la eliminación de cualquier referente lingüístico del diseño. Al mismo tiempo, las grafías musicales son sometidas a un proceso de desfiguración mediante ciertos recursos del ordenador, de tal modo que niega cualquier tipo de lectura convencional (figura 197).

En los últimos años varias piezas-homenaje han engrosado el catálogo de músicas visuales de Mestres Quadreny. *Dau al set* (2008), compuesta de una sola lámina, es un homenaje al grupo Dau al set en el sesenta aniversario de su formación. Creado en 1948, el objetivo de este colectivo de artistas e intelectuales fue ofrecer a través de su revista una opción artística y cultural vanguardista que rompiera con las corrientes convencionales que se desarrollaban por entonces en España. Por esta razón, Dau al set fue un punto de referencia fundamental para muchos artistas de distintas áreas creativas ávidos de traspasar la estética tradicional en esos años de posguerra. Uno de ellos fue, por supuesto, Mestres Quadreny. A pesar de que el Círculo Manuel de Falla ya existía desde 1947, Mestres no se incorpora hasta 1952, por lo que su primer contacto con manifestaciones artísticas de vanguardia se produce en 1951 cuando asiste a una exposición de Dau al set. Allí conocerá la obra de algunos de sus miembros, como Joan Ponç (1927-1984), Antoni Tàpies y Joan Brossa. El nombre surge por casualidad. El propio Brossa lo explica: "Cuixart dijo:-Yo le pondría "El Dau…" Pero yo encontré que era poca cosa para lo que había que representar y que había que añadir un adjetivo. Alguien dijo:-Pongámosle "Dau al u", otro dijo:-"Dau al dos", y yo dije:-Pongámosle "Dau al Set". Y fue aprobado".[380]

Por tanto, Dau al set significa la imposibilidad, aquello que va más allá de lo establecido, pues no existe una cara de siete. Y éste es el aspecto que retrata la pieza de Mestres. Se compone de los seis puntos tradicionales del dado con un séptimo componente: un fragmento musical en el centro. En este sentido, aunque

---

[380] BORRÀS, Maria Lluïsa: "Tres Joans: Joan Brossa, Joan Miró y Joan Prats". *Joan Brossa o la revuelta poética*. Coordinador: Manuel Guerrero. Barcelona, 2001. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Brossa y Fundació Joan Miró de Barcelona, pp. 46-55, p. 50.

no emplea elementos lingüísticos, es un poema visual muy bien construido, pues el mensaje es sencillo, claro y directo, pero abierto y ambiguo al mismo tiempo. En un sentido global somos conscientes de que el mensaje último es homenajear a Dau al set, pero no es unívoco. Podríamos hacernos preguntas como: ¿el fragmento musical es el séptimo punto? ¿o es un comentario musical que hace referencia a la imposibilidad del siete? ¿es significativo que el fragmento sea cuadrado en oposición dialéctica con los círculos? Nuevamente, el autor deja que sea el espectador quien dote de sentido a la pieza visual.

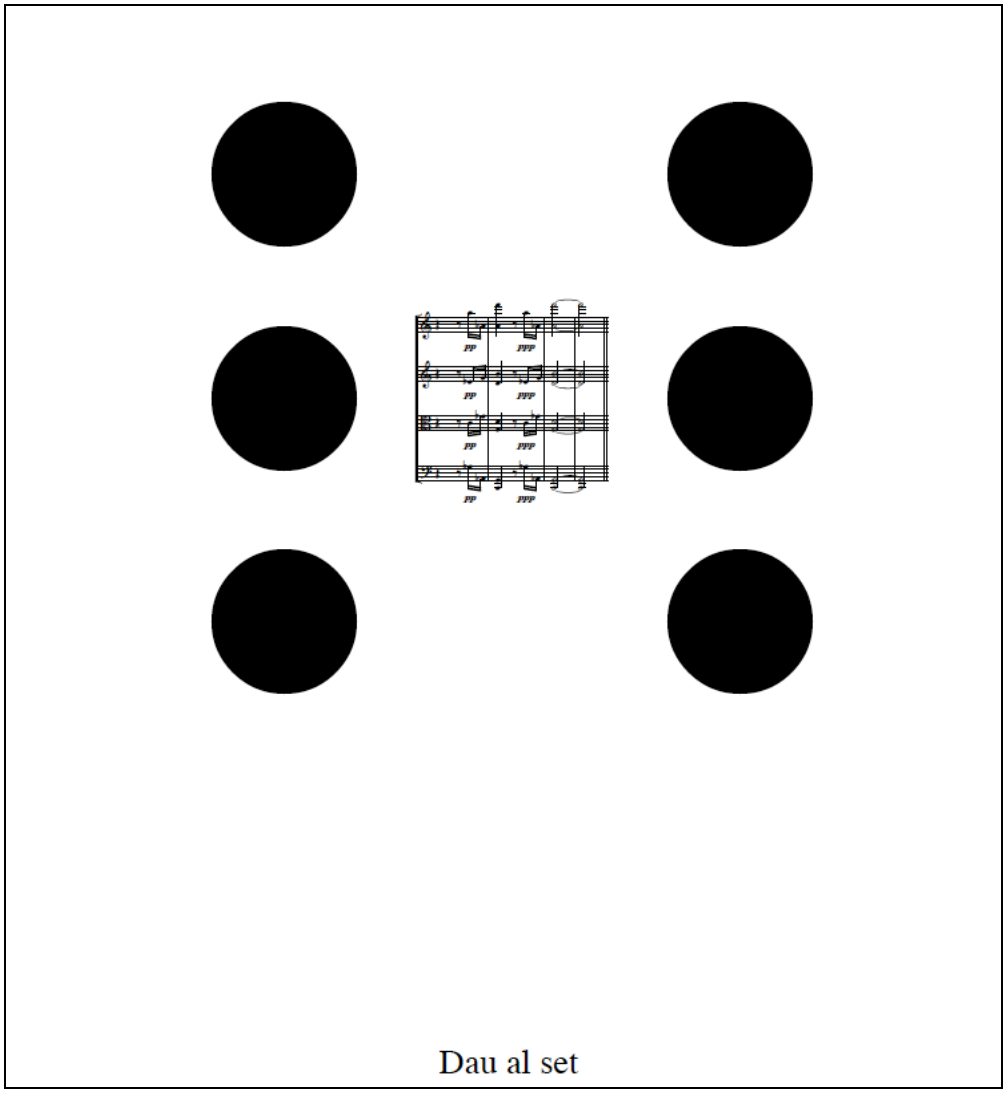


Figura 198: Mestres Quadreny: *Dau al set* (2008).

Más sencillo, e incluso un tanto ingenuo, es *ACA 30 anys* (2008), música visual creada por encargo del Gobierno Balear para la publicación de un libro para conmemorar el treinta aniversario de la Fundación ACA. Como en el caso de *60*

años (2003) se trata de un diseño equilibrado y sencillo, más cercano al arte de cartel que a la poesía visual o las artes plásticas. En el centro podemos leer claramente la palabra "ACA", mientras que a los lados inscribe dos fechas (1978 y 2008) que obviamente hacen referencia a la fundación y año de aniversario. A la derecha de la imagen se halla una columna de símbolos musicales, que si la traducimos a un fuente como *Times* da como resultado lo siguiente:

Fundamentalmente teológico ,

a la vez que las artes se halla

van al servicio de la Iglesia:

la pintura.

Se trata, por tanto, de un mensaje encriptado deliberadamente y relacionado con la propia esencia de la Fundación ACA.

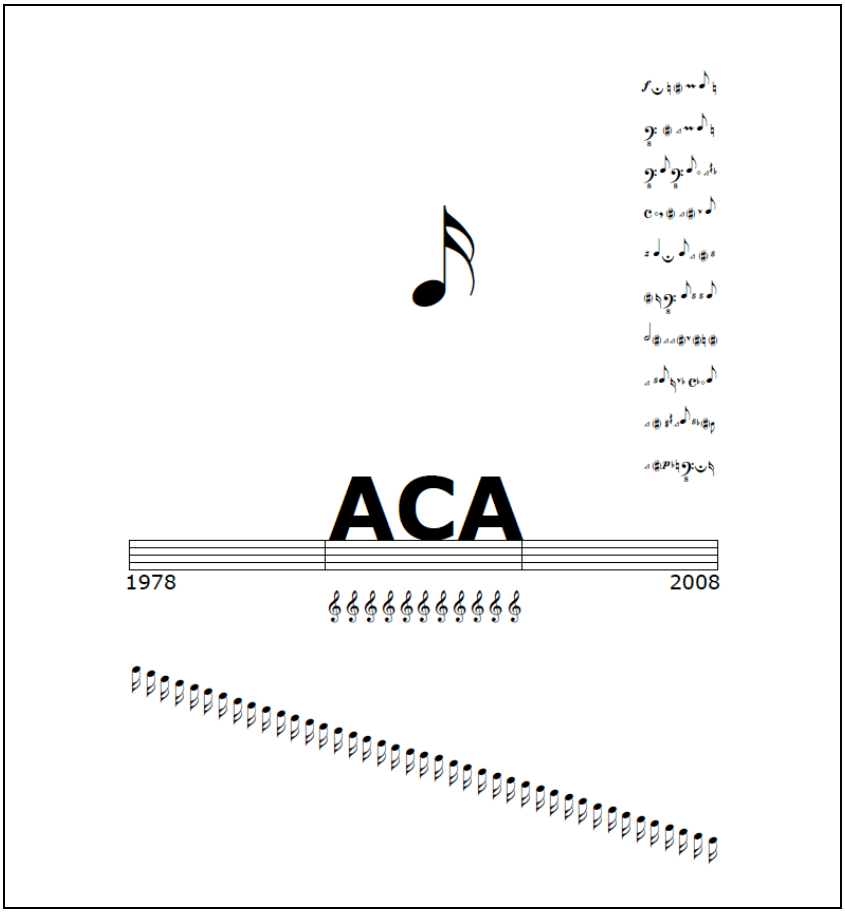


Figura 199: Mestres Quadreny: *ACA 30 anys* (2008).

La última pieza hasta el momento dentro de este grupo de piezas-homenaje es *Brossa (10 anys de la seva mort)* (2008). Como en el caso anterior está próximo al arte de cartel, pues es una estructura sencilla, geométrica y trasparente en cuanto a su contenido semántico. La pieza formó parte de una iniciativa *online* para rendir un masivo homenaje a Joan Brossa en el décimo aniversario de su fallecimiento. El día 30 de diciembre de 2008, a través del blog *ablogcedari*,[381] diversos artistas presentaron sus obras, así como artículos, dedicatorias, fotos, etc.

Como puede apreciarse, en este conjunto de músicas visuales encontramos distintos tipos de juego comunicativo en función del objeto de homenaje. En piezas como *Barcelona Sarajevo* (1993), *Homenatge a L'amic* (1993) y *El Joc…* (2003) nos hallamos más cerca de la poesía visual, especialmente en cómo los referentes lingüísticos (tanto el título como las palabras integradas) juegan su papel para articular las posibles semánticas. En cambio, cuando Mestres dedica sus músicas visuales a artistas plásticos las piezas se acercan más al lenguaje pictórico. En *Suite Bechtold* (1994) y *Homenatge a Eugenio Arias* (2006) el interés se centra en la estructura y en el interés visual más que en posibles lecturas unívocas. Son deliberadamente abstractas. Por último, las piezas *60 años* (2003), *ACA 30 anys* (2008) y *Brossa (10 anys de la seva mort)* (2008) recuerdan al arte de cartel. En ellas, texto e imagen se presentan de forma sencilla y global, de modo que se evitan posibles lecturas múltiples. Como indica Juan Antonio Ramírez, en el cartel percibimos imagen y texto no de un modo discontinuo sino como una totalidad significante integrada por los significantes del sistema del texto y del sistema de la imagen.[382]

---

[381] Actualmente puede consultarse en: http://www.joanbrossa.blogspot.com/ (última revisión 23 de mayo de 2011).

[382] RÁMIREZ, Juan Antonio: *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, 1997. Cátedra, p. 189.