



Publicado con motivo de la exposición *Paréntesis. Luis Naón* (14 de noviembre de 2013 al 19 de enero de 2014) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

Published on occasion of the exhibition *Parenthesis. Luis Naón* (November 14, 2013 to January 19, 2014) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts

Juan Gelman

Luis Naón

Manuel Rocha

Traducción—Translation

Christopher Michael Fraga

Robin Myers

Coordinación editorial—Editorial Coordination

Ekaterina Álvarez Romero

Asistente editorial—Editorial Assistant

Ana Xanic López

Corrección—Proofreading

Ekaterina Álvarez Romero

Jaime Soler Frost

Diseño—Design

Cristina Paoli Charles · Periferia Taller Gráfico

Primera edición 2013—First edition 2013

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México, D.F.

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN 978-607-02-4764-4

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

PARÉNTESIS



PARENTHESIS



LUIS NAÓN



Introducción	6
Introduction	10

—
LUIS NAÓN

Paréntesis	16
Parenthesis	22

—
MANUEL ROCHA

Selección de poemas	28
Selected Poems	36

—
JUAN GELMAN

Semblanza	44
Biography	45

Créditos	46
Credits	

Introducción

LUIS NAÓN

Desde los años setenta vengo oyendo la poesía de Juan Gelman. Primero, clandestinamente: Juan estaba prohibido durante la dictadura. En secreto, fui tejiendo una música que tiene en común con su poesía la exigencia, la cotidianeidad de la práctica artística, la atenta espera de la llegada desde lo más hondo de un canto verdadero, innecesario en lo inmediato pero indispensable para seguir viviendo.

Tuve la gran suerte de que mi escritura secreta del sonido cohabitara con Juan leyendo su poesía en una presentación en enero del 2012 en París. Para esa oportunidad escribí nueve fragmentos cortos (como poemas cortos, diría) para violonchelo solista, que se intercalaron con su lectura. Aquella música se llamó “Gelmanianas”, que es una suerte de homenaje y relectura musical de la poesía de Gelman, en la que están presentes las sutiles alteraciones de las palabras y su prosodia al leer. Siempre que leí la poesía de Juan escuché su voz, como para mí solo, como si él leyera sus poemas.

En *Paréntesis* retomo en parte esta idea, ya no con la presencia física del músico y del poeta (aunque ambos estarán presentes de alguna manera en el espacio electroacústico), sino como una distancia necesaria para lograr la concentración o el descubrimiento del visitante centrada en lo sonoro. Esta distancia está acentuada por la inclusión de un tercer tipo de sonidos, compuestos a la manera de breves poemas que se intercalan, mezclan o comentan la voz y el violonchelo puros.

La forma de estas sucesiones, que es la composición misma, responde al doble criterio de contraste y relación y da como resultado una lectura **cíclica**, en **apariencia interminable**; cada pequeño inicio de una secuencia es el inicio del ciclo entero. Cada punto de entrada en la obra es el buen punto.

1— Juan Gelman, “Dibaxu XXIX”, en *Poesía reunida*, Buenos Aires, Seix Barral, 2012, p. 840.

2— Juan Gelman, “Cita XI”, en *ibidem*, p. 498.

En el espacio general de este trabajo hay entonces tres elementos principales que se intercalan e interpretan mutuamente: 1. la voz de Juan Gelman diciendo sus propios poemas; 2. el violonchelo de Eric Picard diciendo las “Gelmanianas”, y 3. los comentarios y paréntesis —a veces sonidos puros, fabricados ya sea con materiales exteriores y raramente reconocibles o bien mediante tratamientos y declinaciones de la propia voz y el propio instrumento.

La elección de los poemas para un proyecto como éste es una tarea difícilísima, diría imposible. Juan me dejó la entera libertad para ello, que incluía también una responsabilidad del mismo tamaño. Mi elección le pareció acertada. De alguna manera, lo que oirá el visitante es algo que está directamente relacionado con mi audición interior, tal vez mucho más que en cualquier otra obra musical, en la que lo semántico se diluye y se vuelve ambiguo por definición (la música pura es sólo eso y por ende, y afortunadamente, carece de un significado traducible).

En la música reinterpretada subsiste siempre una duda, que es la feliz parcela de libertad del intérprete, que crea el hiato entre el creador y el oyente. No es el caso de *Paréntesis*, en la que la voz de Gelman es la voz de Gelman y lo que se oye como música es lo que también zumba entre mis oídos.

"Gelmanianas"

- I -

Luis Naón

♩ = 40

tasto en trainant, rubato.

ord

tasto

p *mp* *p_{sub.}* *p*

5 *3* *7* *ord* *m.vib*

pont *tasto*

mf *p* *p*

p *mp* *pp* *mp* *mp*

m.vib *pont*

ord *s.v.* *m.vib*

mf *p*

pont *molto pont* *rall...*

mp *pp* *mf* *mp*

ord *m.vib* *rall...*

p *p* *mf*

tasto *ord*

p *mp* *mf*

s.v. *m.vib* *pont*

mf *mf* *f*

ord *ric...* *tasto* *ric...*

f *mp* *pp* *mp*

retr le ricochet artificiellement.

Introduction

LUIS NAÓN

I've been hearing Juan Gelman's poetry since the 1970s. At first, in secret: Juan was prohibited during the dictatorship. Secretly, I was weaving a music that shared key features of the author's poetry: its urgency, the everydayness of his artistic practice, his watchfully waiting for the arrival, from some profound spot, of a true song that would be unnecessary in the short term, but indispensable for being able to keep living.

It was to my great fortune that my secret writing in sound would cohabitate with Juan's reading aloud of his poetry at a presentation in January 2012 in Paris. For that opportunity I wrote 9 short fragments (like short poems, I would say) for solo cello, which interwove with his reading. I dubbed this music "*Gelmanianas*," as a sort of homage and musical re-reading of Gelman's poetry, in which the subtle alterations of words and the prosody of his reading are present. Whenever I read Juan's poetry, I heard his voice, as if it were just for me, as if it were he who was reading his poems.

In *Parenthesis* I partially take this idea back up, no longer with the physical presences of the musician and the poet (although both will be present after a fashion in the electroacoustic space), but rather as a distance necessary for achieving focus or for the visitor to discover the element of sound. This distance is accentuated by the inclusion of a third type of sounds, composed in the manner of brief interweaving poems, mixing with or commenting on the pure voice and cello.

The form of these successions, which is the composition itself, responds to the double criterion of contrast and relation, and results in an apparently interminable cyclical

1— Juan Gelman, "Dibaxu XXIX," in *Poesía reunida*, Buenos Aires, Seix Barral, 2012, p. 840. [T.N. This line toys with the phonetic elasticity of Andean Spanish, specifically the conflation of the phonemes /o/ and /u/ among native speakers of Quechua and Aymara. A rough English translation, deprived of this nuance, would be: "the birds ain't dead."]

2— Juan Gelman, "Cita XI," in *ibid*, p. 498. [T.N. "what's noise in the head? / you?"]

reading, in which each small start of a sequence is the start of the whole cycle. Any point of entry into the work is a good one.

In the general space of this work there are thus three main, interwoven elements that mutually interpret each other: 1) Juan Gelman's voice, reading his own poems; 2) Eric Picard's cello, performing the *Gelmanianas*; and 3) the commentaries and parentheses—some times pure sounds, fabricated either with external, hardly recognizable materials or through treatments and declensions of the voice and instrument themselves.

The choice of poems for a project like this is quite a difficult task; an impossible one, I would say. Juan gave me total freedom for this, which also involved a responsibility on the same scale. My selection seemed adequate to him.

In some sense, what the visitor will hear is directly related to my internal hearing, maybe much more so than in any other musical work, in which the semantic is diluted and becomes, by definition, ambiguous. (Pure music is just that and therefore, fortunately, it lacks a translatable meaning.)

In reinterpreted music, there always remains a doubt, which corresponds to the interpreter's happy share of license, which creates the hiatus between creator and auditor. This is not the case in *Parenthesis*, in which Gelman's voice is Gelman's voice and what is heard as music is also what rings between my ears.

prendre du temps dans les traits et figures lentes
et accélérer librement dles trists rapides,
comme un flot de paroles

- II -

♩. 80

pont —————→ ord
tr

sffz ————— *pp* < *mp* > *pp*

6 6

5 3 3

f *p*

mp *m.vib* *ord* → *tasto*
S.V. *pont* *ord*

mf < *mf* < *f* < *mp* < *p*

5 *m.vib* 6

mf < *mf* < *f* < *mp*

f *sffz* *pp* *pp*

6 5 6 3 5

mf *pp* *mf*

ord → *tasto* 7 *poco pont*

mp < *pp* < *p* < *pp*

- III -

lento - melancolico

pp mp pp

mp pp pp

mp pp p pp

- IV -

libero - contenu et violent

rall... sfz p f p sfz > pp sfz pp

ord l.v. ric. . . . V l.v. écrasé press ord

f mp mp possible mais écrasé

- V -

libero - senza tempo (comme un faisant sortir une voix)

p mp pp mp

mp p mp

rall...

Paréntesis

MANUEL ROCHA

El artista

Luis Naón (La Plata, Argentina, 1961) es un compositor nacido en Argentina que, desde hace mucho tiempo, en los albores de su juventud, decidió pasar la mayor parte de su vida en Francia. Pertenece a ese éxodo de creadores sónicos del país sudamericano que decidieron salir en búsqueda del conocimiento, de la otredad, y que al final optaron por no volver a él, pero conservando muy en el fondo una identidad originaria que los ha mantenido siempre en un umbral entre el nuevo y el viejo mundo. Pero Luis también pertenece a una generación de argentinos conscientes y preocupados por la democracia, que en el golpe de Estado de 1976 probablemente salvaron el pellejo por ser demasiado jóvenes y por no haber, en consecuencia, participado en los movimientos de lucha contra la dictadura. En este sentido, Naón pertenece a la generación de los hijos de quienes lucharon contra la barbarie que se dio en ese país, y que ocasionó la muerte y la desaparición de más de 30,000 personas.

La formación de Luis Naón como compositor es doble, pues estudió la composición musical tradicional, así como la electroacústica, disciplina que se da en un ámbito completamente distinto al primero. Este joven género —que apenas lleva 60 años de producción en la larga historia del arte de organizar sonidos— alberga los objetos sonoros schaefferianos de la música concreta, muy distintos de las notas de la música culta común producidas con instrumentos acústicos. Sin embargo, el mismo aprendizaje de esta disciplina, arte que tuvo una gran evolución en los años ochenta (aquéllos de la formación de Luis) gracias a la evolución de los sintetizadores, pero, sobre todo, de las computadoras y de su utilización para la síntesis sonora y para la transformación digital de los sonidos, llevó al compositor a concebir la escritura instrumental como una escritura electroacústica, a traslapar los signos sónicos de los ruidos complejos al ámbito de los sonidos instrumentales orgánicos ligados a las técnicas extendidas, que se distancian del mundo de las frecuencias fijas al que la música occidental ha estado sometida desde hace ya varios siglos.

La obra sonora de Luis Naón no ha estado constreñida a la del creador que trabaja siempre en el aislamiento, en

la soledad, y limitado tan sólo a sus ideas. Luis se ha interesado siempre en la creación en colaboración con artistas de otros ámbitos, y es allí en donde ha encontrado formas, ideas y lenguajes nuevos que lo han llevado a imaginar mundos sónicos distintos. Sus colaboraciones con el artista plástico Abel Robino (desde 1997) le permitieron realizar distintas instalaciones mixtas, mientras que su trabajo con el director de teatro François Wastiaux y la compañía Valsez Cassis, lo introdujo al desarrollo de varias obras musicales para la escena, entre las que se encuentran *Hamlet*, *Le Bagne* (de Jean Genet), *Requiem pour un bookmaker chinois* (libre adaptación de la película de John Cassavetes) y *Les Parapazzi* (de Yves Pagès).

La instalación sonora

La instalación que Luis Naón propone para el Espacio de Experimentación Sonora surge de su encuentro en París (2012) con el poeta exiliado argentino Juan Gelman (1930). De esta intersección geográfica temporal, surge esta nueva colaboración.

En los años setenta, Luis (durante su adolescencia) descubre la poesía de este empedernido e idealista luchador de las causas sociales, quien estuvo involucrado desde finales de los años sesenta en la lucha contra la primera dictadura en Argentina, como miembro de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) de orientación peronista-guevarista. A partir de 1973, Gelman participó en la organización Montoneros, y saldría de Argentina en 1975 para hacerse cargo de las relaciones diplomáticas de este grupo en distintos países europeos. En 1976, el golpe militar lo forzó al exilio, desde donde ha luchado por años para buscar justicia y encontrar a los culpables del secuestro y desaparición de su hijo y de su nuera durante el régimen militar de ese período, así como para hallar a su nieta.

Juan Gelman nunca volvió a vivir en la Argentina, como tampoco lo hizo Naón desde que salió de su país natal en 1981 (a los 20 años). Este hecho, además de que Luis, el joven compositor, leyera a Gelman de manera clandestina en los años setenta (ya que estaba prohibido por la dictadura), me lleva a establecer una conexión entre ambos

artistas. El mismo Luis nos dice que, a partir de entonces, “En secreto, fui tejiendo una música que tenía en común con su poesía del poeta, la exigencia, la cotidianeidad de la práctica artística, la atenta espera de la llegada desde lo más hondo de un canto verdadero, innecesario en lo inmediato, pero indispensable para poder seguir viviendo”.¹

El encuentro entre el compositor y el poeta se dio debido a una presentación que Gelman hizo en París para leer su poesía, y para la cual Luis Naón decidió escribir nueve fragmentos cortos para violonchelo solista, pensándolos como si fueran nueve poemas que podrían intercalarse con la lectura. A estas músicas, Naón las ha llamado “Gelmania-nas”, “... como una suerte de homenaje y relectura musical, en las que están presentes las sutiles alteraciones de las palabras y su prosodia al leer”.²

La poesía leída por su autor se da la mayor parte de las veces sólo en círculos literarios, y rara vez el poeta es su mejor intérprete. Hay excepciones. Después de haber escuchado varios poemas de Juan Gelman leídos por él, descubrí una dimensión mucho más amplia de aquella que se restringe exclusivamente a su lectura. Su voz pausada, concentrada, dulce y precisa nos imbuje con prontitud a sumergirnos en las imágenes literarias que el poeta encarna. La elocuencia de Juan Gelman es netamente musical. No sé si Luis habrá escuchado algunas lecturas grabadas antes de encontrarlo y escucharlo en vivo, pero me imagino que sí, porque el compositor afirma que siempre que leyó la poesía de Juan escuchó su voz como para él solo, como si él mismo estuviera leyendo sus poemas.

En *Paréntesis*, Naón utiliza las grabaciones de la voz de Gelman. Aquí el poeta ya no está físicamente presente, y el compositor aprovecha esta ausencia para acercar su obra a la esencia fundamental de la música *acusmática*.³

1— Palabras de Luis Naón extraídas de su proyecto para la instalación en cuestión.

2— *Idem*.

3— Estética inaugurada por Pierre Schaeffer en París en 1948 con el nombre de música concreta, que años más tarde sería redefinida por su sucesor en el Institut National de l'Audiovisuel-Groupe de Recherches Musicales (ina-grm), el compositor François Bayle.

El arte *acusmático* es aquel en donde los altavoces son los instrumentos, pero también lo son las cortinas que utilizaban los alumnos de Pitágoras en la antigua Grecia para escuchar sus lecciones y evitar verlo, para poder así concentrarse en su voz y no en su imagen. Los altavoces, entonces, nos permiten concentrarnos únicamente en los objetos sonoros y no en su enigmático origen.

El Espacio de Experimentación Sonora (EES) podría ser descrito como un *acusmonium*, un concepto inventado por los sucesores de Schaeffer para describir las salas de conciertos multi-bocinas en las que se difunden sonidos electroacústicos a través del espacio. El EES está compuesto por cuatro muros con tres niveles distintos de altavoces que en total suman 20. Aquí, Luis Naón ha “coreografiado” una obra sonora que utiliza tres elementos sónicos distintos: la voz del poeta en cuestión, fragmentos de las “Gelmanianas” para violonchelo solo (interpretadas por Eric Picard) y uno nuevo, “la inclusión de un tercer grupo de sonidos compuestos a la manera de breves poemas que se intercalan, mezclando o comentando la voz y el violonchelo puro”.⁴ Para Naón, este tercer grupo de elementos que consiste en sonidos puros —fabricados ya sea con materiales exteriores raramente reconocibles o en tratamientos y declinaciones de la propia voz y del propio instrumento— magnifica la distancia que el visitante ya habría logrado establecer en la escucha del diálogo entre la voz del poeta y el chelo.

Este diálogo tripartito se asienta en una “lectura cíclica aparentemente interminable, en donde cada pequeño inicio de una secuencia es el inicio del ciclo entero. Cada punto de entrada en la obra es el buen punto”.⁵

La elección de los poemas de Gelman no debe de haber sido nada fácil, ya que, ¿cómo hacer para conciliar textos de distintos libros y épocas? Es aquí donde la apropiación del compositor se vuelve importante y crea un discurso poético nuevo, más musical, aunque siempre basado en las raíces del imaginario gelmaniano. La música, tanto instrumental como *acusmática*, es abstracta y subjetiva,

4— Palabras de Luis Naón extraídas de su proyecto para la instalación en cuestión.

5— *Idem*.

carece de una traducción racional.⁶ La poesía y la literatura, en cambio, se construyen con imágenes, pero con unas que son muy distintas de las sónicas. En esta obra, el gran reto de Luis Naón ha sido el de establecer un diálogo entre la poesía hablada y la música, algo que muchos compositores han intentado desde los inicios del siglo XX. En muchas ocasiones, estos intentos han seguido resistiéndose a encontrar una justa fusión, tal vez debido al carácter ruidoso de la voz hablada, que no ha podido encontrar un nicho cómodo en el mundo de las frecuencias y de la melodía.

Por otro lado, en *Paréntesis* lo difícil ha sido también superar el encanto de la voz hablada de Juan Gelman, timbre que encierra un karma energético, protagónico y con personalidad. Pero ¿acaso es necesario competir? No creo, parecería que, al final, lo que Luis Naón intentó hacer fue crear un espacio diseñado para él mismo, un lugar donde pudiera escuchar de manera casi perfecta al poeta de su juventud, pero plasmando las respuestas sónicas que sus oídos han recreado a lo largo de los años al ser acariciados por la voz de Juan.

6— Salvo en las obras electroacústicas en donde el compositor utiliza sonidos de la vida cotidiana, que ya constituyen signos e imágenes con un gran potencial metafórico, y que aquél transforma para crear nuevas metáforas meta musicales. La música acusmática pura, en cambio, ha intentado siempre abstraerse del origen de los objetos sonoros y evadir todo discurso semiótico externo al timbre abstracto de los sonidos utilizados.

Parenthesis



MANUEL ROCHA

The artist

Luis Naón (La Plata, Argentina, 1961) is an Argentina-born composer who decided, at the dawn of his youth, to spend most of his life in France. He belongs to that exodus of South American sonic creators who decided to leave in search of knowledge and otherness, and ultimately decided not to return, while still preserving, far in the background, an original identity that has always kept them on a threshold between the New and Old Worlds. But Naón also belongs to a generation of Argentines who are conscientious about and concerned with democracy, which probably saved their hides in the 1976 coup d'état since they were too young to have participated in the struggle against the dictatorship. In this sense, Naón belongs to the generation of the children of those who fought against the barbarism that occurred in that country, which brought about the death and disappearance of more than thirty thousand people.

Luis Naón's training as a composer is double, since he studied traditional musical composition as well as electroacoustics, a discipline that takes place in a completely different setting from the first. This young genre – which has scarcely been around for sixty years of production in the long history of the art of organizing sounds – hosts the Schaefferian sound objects of *musique concrète*, which are quite different from the notes of more familiar forms of educated music produced with acoustic instruments. Nevertheless, in learning this discipline – an art that underwent a great evolution in the 1980s (when Luis was being trained) thanks to the evolution of synthesizers, and even more so of computers and their use in the synthesis and digital transformation of sounds—the composer was led to conceive of instrumental writing as an electroacoustic writing, by overlapping the sound signs of complex noises with the setting of organic instrumental sounds linked to extended techniques, which are distanced from the world of fixed frequencies to which Western music has been subject for many centuries now.

Luis Naón's sound work has not been limited to that of a creator who always works in isolation, in solitude, and limited solely to his own ideas. Naón has always been interested in collaboration with artists from other backgrounds,

and this is where he has found new forms, ideas and languages that have led him to imagine different sonic worlds. His collaborations with the plastic artist Abel Robino (since 1997) have allowed him to complete different mixed media installations, while his work with the theater director François Wastiaux and the Valsez Cassis Compagnie introduced him to developing various musical works for the stage, including *Hamlet*, *Le Baigne* (by Jean Genet), *Requiem pour un bookmaker chinois* (a free adaptation from the film by John Cassavetes) and *Les Parapazzi* (by Yves Pagès).

The sound installation

Luis Naón's proposed installation for the Espacio de Experimentación Sonora emerges from his meeting the exiled Argentine poet Juan Gelman (1930) in Paris in 2012. This new collaboration arose from their geographic-temporal intersection.

During his adolescence in the 1970s, Naón discovered the poetry of Gelman, an inveterate and idealistic fighter for social causes who was involved from the late 1960s onward in the fight against the first dictatorship in Argentina, as a member of the peronista/guevarista Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR, Revolutionary Armed Forces). Beginning in 1973, Gelman participated in the organization of the Montoneros, and he would leave Argentina in 1975 in order to take charge of the group's diplomatic relations in different European countries. In 1976, the military coup forced him into exile, whence he has fought for years to pursue justice and find those who were guilty of the kidnapping and disappearance of his son and daughter-in-law during the military regime of the era, as well as to find his granddaughter.

Juan Gelman has never returned to live in Argentina; neither has Naón since leaving his birthplace in 1981 (at the age of 21). Given this, as well as the fact that Naón, the young composer, had secretly read Gelman in the 1970s (since the author's works were prohibited by the dictatorship), I am led to draw a connection between the two artists. Naón himself tells us that, since then, he "Secretly I was weaving a music that shared key features of the author's poetry: its urgency, the everydayness of his artistic practice, his

watchfully waiting for the arrival, from some profound spot, of a true song that would be unnecessary in the short term, but indispensable for being able to keep living.¹

The encounter between the composer and the poet took place thanks to a reading given by Gelman in Paris, and for which Luis Naón decided to write nine short fragments for solo cello, thinking of them as if they were nine poems that could be interwoven with the reading. Naón has called these “Gelmanianas,” “as a sort of homage and musical re-reading, in which the subtle alterations of words and the prosody of his reading are present.”²

Poetry readings are confined mostly to literary circles, and only rarely is the poet its best performer. There are exceptions. After having heard several of Juan Gelman’s poems read aloud by the author, I discovered a much broader dimension than that which is exclusively restricted to his reading. His unhurried voice—pensive, sweet, precise—prompts us to submerge ourselves in the literary images embodied by the poet. Juan Gelman’s eloquence is crisply musical. I don’t know if Luis had heard a recording of any of his readings before meeting him and hearing him in person, but I imagine that he did, because the composer affirms that every time he has read Juan’s poetry, he has heard his voice as if it were just for him, as if he himself were reading his poems.

For *Parenthesis*, Naón has used recordings of Gelman’s voice. Here the poet is no longer physically present, and the composer makes use of this absence to bring his work closer to the fundamental essence of *acousmatic* music.³ Acousmatic art is that in which the loudspeakers are the instruments, like the curtains that Pythagoras’s students used in ancient Greece to listen to his lessons without seeing him, in order to concentrate on his voice rather than his image. The speakers likewise allow us to concentrate solely on the sound objects, and not on their enigmatic origins.

—

1— Luis Naón’s words taken from his project for the current installation.

2— Idem.

3— An aesthetic inaugurated by Pierre Schaeffer in Paris in 1948 under the name *musique concrète*, which would be redefined the following year by his successor at the Institut National de l’Audiovisuel-Groupe de Recherches Musicales (INA-GRM), composer François Bayle.

The Espacio de Experimentación Sonora (EES) could be described as an *acusmonium*, a concept invented by Schaef-fer's successors to describe multi-speaker concert halls in which electroacoustic sounds are diffused through space. The EES is made up of four walls with a total of twenty speakers arranged on three levels. Here, Luis Naón has "choreographed" a sound work that utilizes three different sonic elements: the voice of the aforementioned poet, fragments of the "Gelmanianas" for solo cello (performed by Eric Picard) and, newly, "the inclusion of a third group of sounds composed in the manner of brief interweaving poems, mixing with or commenting on the voice and the pure cello."⁴ For Naón, this third group of elements consisting of pure sounds—whether made with rarely recognizable external materials or through treatments and declensions of the voice and instrument themselves—magnifies the distance that the visitor will already have been able to establish in listening to the dialogue between the poet's voice and the cello.

This three-part dialogue revolves around an "apparently interminable cyclical reading, in which each small start of a sequence is the start of the whole cycle. Any point of entry in the work is a good one."⁵

Choosing from among Gelman's poems could not have been at all easy: how to reconcile texts from different books and eras? This is where the composer's appropriation becomes important and creates a new, more musical poetic discourse, one that is nevertheless always based on the roots of the Gelmanian imaginary. Music, both instrumental and acousmatic, is abstract and subjective; it lacks a rational translation.⁶ Poetry and literature, by contrast, are constructed with images, but images that are very different from sonic ones. In this work, Luis Naón's big challenge has been to establish a dialogue between spoken poetry

4— Luis Naón's words taken from his project for the current installation.

5— *Idem*.

6— Except for the electroacoustic works in which the composer uses sounds from everyday life, which already constitute signs and images with a great metaphoric potential, and which he transforms to create new, meta-musical metaphors. Pure acousmatic music, by contrast, has always attempted to abstract itself from the origin of sound objects and to evade all semiotic discourse external to the abstract timbre of the sounds used.

and music, something that many composers have tried to do since the beginning of the twentieth century. On many occasions, these attempts have continued to resist finding an equitable fusion, owing perhaps to the noisy character of the speaking voice, which has been unable to find a comfortable niche in the world of frequencies and melody.

On the other hand, it has also been difficult in *Parenthesis* to overcome the enchantment of Juan Gelman's voice, a timbre that encloses an energetic, agentive karma with a lot of personality. But is it even necessary to compete? I don't believe so. It would seem that, ultimately, what Luis Naón has attempted to do is to create a space designed for himself, a place where he might be able to listen almost perfectly to the poet from his youth, but capturing the sonic answers that his ears have recreated over the course of years of being touched by Gelman's voice.

Selección de poemas

JUAN GELMAN

Epitafio¹

Un pájaro vivía en mí.
Una flor viajaba en mi sangre.
Mi corazón era un violín.

Quise o no quise. Pero a veces
me quisieron. También a mí
me alegraban: la primavera,
las manos juntas, lo feliz.

¡Digo que el hombre debe serlo!

(Aquí yace un pájaro.
Una flor.
Un violín.)

EL CREPÚSCULO atraca al triste y solo
violín de mi corazón.

El crepúsculo instala muchachas melancólicas
en el balcón.

El crepúsculo toca en las esquinas
una música gris.

Y llora largamente,
blandamente.

(¿No lo oís?)

1— Juan Gelman, “Violín y otras cuestiones”, en *Poesía reunida*, tomo I: *Violín y otras cuestiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Nota IV²

el temor a la vejez ¿envejece?
el temor a la muerte ¿enmuerta?
¿qué estoy haciendo con los miles yo
de compañeros muertos?

¿me estoy enmuerteando yo?
¿acaso les temo/amados?
¿te acaso temo paco/cara
como una alegría humana?

¿o los envidio yo tal vez?/
¿o los envidio yo tal vez?/
¿juntos como anduviéramos ahora
sin sufrir propio y ajeno?

¿pero por qué me lloro en vos-
otros pedazos de mi vida?
¿acaso puedo al fin llorar?
¿puedo por fin al fin llorar?

2— Juan Gelman, “Notas”, en *Poesía reunida*, tomo I: *Violín y otras cuestiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Otro tango³

*el monstruo de la razón engendra sueños/dijo/
hundió sus manos en la noche y las dejó acostaditas/
su voz adolescente
tenía ojeras donde empezaba el sueño/*

*cayó en combate un día de estos tiempos/
ese día las mujeres se enojaron con Dios/
con los pechos furiosos golpeaban contra los aujeritos
por donde julio se estaba yendo de aquí/*

*no para irse/abandonar/
sino porque sucede que hay que irse/
muchas veces para eso/
hermanas/manos/hay que irse/chan-chán/*

*algunos cuidan madres amargas en el patio/
otros pierden la voz/
otros duermen con camisas de fuego/
ese día las mujeres golpeaban con los pechos furiosos/*

*¿por qué tenías que morir?/
¿acaso la dulzura no te seguía como un buey?/
tenías una ventana en el pecho/
tu almita calentaba como un fuego pero él se murió/*

*también el jorge se murió y ninguna tibieza lo rodeaba/
¿dónde estabas/vos/mundo/o cierva/o astro que
brillás?/julio cayó con un sol en el cuerpo/
alrededor giran mujeres/pechan/furian/cha-chán/*

*vamos a hacer una mañana alta como una ventana/
los compañeros se asomarán/
verán los cielos no nacidos
donde colgaban astros para vidas más bellas/*

3— Juan Gelman, “Los poemas de José Galván”, en *Poesía reunida*, tomo I: *Violín y otras cuestiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Sobre la poesía⁴

habría un par de cosas que decir/
que nadie la lee mucho/
que esos nadie son pocos/
que todo el mundo está con el asunto de la crisis mundial/y

con el asunto de comer cada día/se trata
de un asunto importante/recuerdo
cuando murió de hambre el tío juan/
decía que ni se acordaba de comer y que no había problema/

pero el problema fue después/
no había plata para el cajón/
y cuando finalmente pasó el camión municipal a llevárselo
el tío juan parecía un pajarito/

los de la municipalidad lo miraron con desprecio o desdén/
murmuraban
que siempre los están molestando/
que ellos eran hombres y enterraban hombres/y no
pajaritos como el tío juan/especialmente

porque el tío estuvo cantando pío-pío todo el viaje hasta
el crematorio municipal/
y a ellos les pareció un irrespeto y estaban muy ofendidos/
y cuando le daban un palmetazo para que se callara la boca/
el pío-pío volaba por la cabina del camión y ellos sentían
que les hacía pío-pío en la cabeza/el

tío juan era así/le gustaba cantar/
y no veía por qué la muerte era motivo para no cantar/
entró al horno cantando pío-pío/salieron sus cenizas y piaron
un rato/
y los compañeros municipales se miraron los zapatos grises
de vergüenza/pero

4— Juan Gelman, “Los poemas de Julio Grecco”, en *Poesía reunida*, tomo I: *Violín y otras cuestiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

volviendo a la poesía/
los poetas ahora la pasan bastante mal/
nadie los lee mucho/esos nadie son pocos/
el oficio perdió prestigio/para un poeta es cada día más difícil

conseguir el amor de una muchacha/
ser candidato a presidente/que algún almacenero le fíe/
que un guerrero haga hazañas para que él las cante/
que un rey le pague cada verso con tres monedas de oro/

y nadie sabe si eso ocurre porque se terminaron las muchachas
los almaceneros/los guerreros/los reyes/
o simplemente los poetas/
o pasaron las dos cosas y es inútil
romperse la cabeza pensando en la cuestión/

lo lindo es saber que uno puede cantar pío-pío
en las más raras circunstancias/
tío juan después de muerto/yo ahora
para que me quierás

Lados⁵

La idea se escapa, no quiere
la grasa de las palabras, ni
un espejo vano. Se parece a
tu cuerpo entre los árboles
de la calle Atlixco
un lado al otro del viento.
Viene y suspende
la pérdida, corta
los desabrigos, saca
día de mi rincón, no repite rostros,
 nombra en silencio
los animales del azar.

5— Juan Gelman, “País que fue será”, en *Poesía reunida*, tomo II: *El emperrado corazón amora*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

El otro que habla⁶

El crepúsculo que quiere ser
sin condiciones toca
las viejas cuerdas de un piano ciego.
¿Qué hilachas del azar tejen
esta desdicha desvelada? ¿Qué
pasado septiembre en
el hambre del tiempo entre
el tiempo y su hambre del
compás que acuña penumbras
en mi cara? El tranvía
que me llevaba a las humillaciones
del cuartel ha muerto. Pero no.
Chirrían los rieles de sus
procesiones sin fin en lo que flota
de mí a mí todavía.

6— Juan Gelman, “De atrásalante en su porfía”, en *Poesía reunida*, tomo II: *El emperrado corazón amora*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Selected Poems



JUAN GELMAN

Epitaph¹

A bird once lived in me.
A flower traveled in my blood.
My heart was once a violin.

I loved or didn't love. But sometimes
I was loved. I reveled in
them, too: the spring,
the hands together, bliss.

I say, and so a man should be!

(Here lies a bird.
 A flower.
 A violin.)

THE TWILIGHT mugs the violin
of my heart, sad and lonely.

The twilight places mournful girls
on the balcony.

The twilight plays gray music
on the corners of the streets.

And it weeps freely,
 softly.

(Don't you hear it?)

1— Juan Gelman, "Violín y otras cuestiones," in *Poesía reunida*, vol. I: *Violín y otras cuestiones*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Note IV²

does fear of aging age?
does fear of death deathen?
what am i doing with the thousands i
of my dead friends?

am i deathening myself?
perhaps it's that i fear you/beloveds?
is it that perhaps i fear you paco/face
like a human happiness?

or that i envy you perhaps?/
or that i envy you perhaps?/
together as if we walked about today
without suffering our own and other?

but why do i weep against you-
other pieces of my life?
perhaps i can weep at last?
can i weep in the end at last?

2— Juan Gelman, “Notas,” in *Poesía reunida*, vol. I: *Violín y otras cuestiones*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Another Tango³

the monster of reason spawns dreams/he said/
he sank his hands into the night and left them stretched there/
his adolescent voice
had dark rings where dream began/

he fell in battle one day then/
the day that women grew enraged with God/
with furious breasts they beat against the holes
that julio was leaving through/

and not to leave here/abandon/
but because it happens that one has to go/
many times to do it/
sisters/hands/we have to go/ta-da

some look after bitter mothers on the patio/
others lose their voices/
others sleep with shirts of fire/
that day the women beat with furious breasts/

why did you have to die?/
didn't sweetness walk behind you like an ox?
you had a window in your chest/
your soul exuded heat like fire but it died/

jorge also died without a warmth surrounding him/
where were you/you/world/or deer/or star that
shines?/julio fell with a sun inside his body/
women spin about/they shove/they rage/ta-da/

we'll make a morning lofty as a window/
our friends will come to look/
they'll see the unborn skies
where stars were hung for lives more beautiful than this/

3— Juan Gelman, "Los poemas de José Galván," in *Poesía reunida*, vol. I: *Violín y otras cuestiones*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2011.

On Poetry⁴

there are a couple things that could be said/
that no one reads it much/
that all those no ones are just a few/
that everyone's worked up about the issue of the global crisis/and

the issue of their daily bread/it's an
important issue/i remember when
my uncle juan starved to death/
he said he'd stopped thinking of eating and that everything was fine/

but afterwards it wasn't/
there was no money for a coffin/
and when the city truck eventually came by to carry him away/
uncle juan looked like a little bird/

the men looked down at him with distaste or contempt/
they murmured
that everyone was always bothering them/
that they were men who buried men/and not
these little birds like uncle juan/especially

because my uncle went on cheep-cheep-cheeping all the way until
the city crematorium/
they took it as a sign of disrespect and were offended/
and when they slapped him so he'd shut his mouth/the cheep-cheep-
cheep flew all around
the cabin of the truck and so they felt
that he was cheep-cheep-cheeping in their heads/that

was just like uncle juan/he liked to sing
and didn't see why dying was a reason not to do it/
he cheep-cheep-cheeped his way into the oven/his ashes cheeped a
little when they
emerged/
and then the city men stared at their shoes gone gray
with shame/but

4— Juan Gelman, "Los poemas de Julio Grecco," in *Poesía reunida*, vol. I: *Violín y otras cuestiones*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2011.

going back to poetry/
poets these days don't have too good a time of it/
no one reads them much/those no ones are just a few/
the craft has lost prestige/for a poet it gets harder every day

to get a girl to love him/
to run for president/to win the trust of shopkeepers/
to make a warrior perform great feats so he can sing them/
to have the king reward him three gold coins per verse/

and no one knows if this is true because the world is out of girls/
and shopkeepers/and warriors/and kings/
or just of poets/
or both and so there isn't any sense
in pulling out our hair and dwelling on the matter

what's nice is knowing one can sing cheep-cheep
amid the strangest circumstances
my uncle juan in death/now me
to earn your love

Selected poems translated by Robin Myers

Sides⁵

The idea escapes; it doesn't want
the grease of words, a vain
mirror. It's like
your body between the trees
along Atlixco Street
from one side of the wind to the other.
It comes, suspends
the loss, cuts through
the destitutions, kindles
day in my corner, repeats no faces,
silently names
the animals of chance.

5— Juan Gelman, "País que fue será," in *Poesía reunida*, vol. II: *El emperrado corazón amora*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2011.

The Other Who Speaks⁶

The dusk that wants to be
unconditional touches
the ancient strings of a blind piano.
What loose threads of fate have knit
this sleepless sorrow? What
past September in
the hunger for time between
time and its hunger for
the compass coining shadows on
my face? The tram
has died that led me to humiliations
in the barracks. But no.
The rails of their
endless processions
screech in what still floats
from me to me.

6— Juan Gelman, “De atrásalante en su porfía,” in *Poesía reunida*, vol. II: *El empuerrado corazón amora*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2011.

LUIS NAÓN

(La Plata, Argentina, 1961) inicia sus estudios musicales en La Universidad Nacional de La Plata y los prosigue en la Universidad Católica Argentina. En 1981 se traslada a París donde completa la carrera de Composición y Electroacústica en el Conservatoire National Supérieur de Musique de París y en la Universidad de París VIII. Dedicado a la composición y a la interpretación, Luis Naón es desde 1991 profesor de Composición y Nuevas Tecnologías en el Conservatoire National Supérieur de Musique de París y desde el año 2006 en la Haute École de Musique de Ginebra. Entre 2003 y 2008, fue profesor de Composición en la Escola Superior de Música de Catalunya.

Su obra ha sido premiada por la Tribune Internationale de Compositeurs UNESCO en 1990 y 1996, y ha recibido también el premio Trinac del Consejo Internacional de la Música y el Olympia Composition Prize, entre otros. Naón colabora con diferentes ensambles e instituciones, como el Ministerio Francés de la Cultura, el Teatro Colón (Buenos Aires), la Orchestre de la Seine-Saint-Denis, la Orchestre Philharmonique de Radio France, la Orchestre de Paris, entre otros. Recientemente ha estrenado *Around the Bell* para el New Studio de Moscú y *Ex Lex*, para el Ensemble Contrechamps de Ginebra. Dos discos monográficos han sido recientemente publicados en las colecciones de Césaré y La muse en Circuit: *Lascaux Experience*, con el Ensemble Laborintus y *Sainte Nitouche et ses satellites*, agrupando cuatro obras del ciclo “Urbana” interpretadas por el Ensemble Diagonal. [luis-naon.com]

BIOGRAPHY

LUIS NAÓN

(La Plata, Argentina, 1961) began studying music at the Universidad Nacional de La Plata and continued his studies at the Universidad Católica Argentina. In 1981 he moved to Paris, where he finished degrees in Composition and Electroacoustics at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris and the Université de Paris VIII. Committed to composition and performing, Luis Naón has been professor of Composition and New Technologies at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris since 1991, and at the Haute école de musique de Genève since 2006. From 2003 to 2008, he was professor of Composition at the Escola Superior de Música de Catalunya.

He received prizes from the UNESCO Tribune Internationale de Compositeurs in 1990 and 1996, and has also received the Trinac Prize from the International Music Council and the Olympia Composition Prize, among others. Naón collaborates with different ensembles and institutions, including the French Ministry of Culture, the Teatro Colón (Buenos Aires), the Orchestre de la Seine-Saint-Denis, the Orchestre Philharmonique de Radio France, and the Orchestre de Paris, among others. He has recently debuted *Around the Bell* for the Moscow New Studio and *Ex Lex* for the Ensemble Contrechamps de Genève. Two of his monograph discs have recently been published by Césaré and La muse en Circuit: *Lascaux Experience*, with the Ensemble Laborintus, and *Sainte Nitouche et ses satellites*, which brings together four works from the “Urbana” cycle, as performed by the Ensemble Diagonal. [luis-naon.com]

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo

Curador—Curator

Marco Morales Villalobos

Coordinador de producción—Production Coordination

Joel Aguilar

Diseño museográfico—Installation Design

Benedeta Monteverde

Cecilia Pardo

Medios audiovisuales—Media Installation

Salvador Ávila Velazquillo

Antonio Barruelas Pérez

Alberto Mercado Pérez

Mario Hernández Acosta

Edgar Carbo Tapia

Curador en jefe—Chief Curator

Cuauhtémoc Medina

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la instalación sonora *Paréntesis*. *Luis Naón*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the sound installation *Parenthesis*. *Luis Naón*.

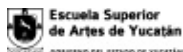
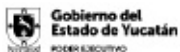
Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Escuela Superior de Artes de Yucatán, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Yucatán, Secretaría de Cultura de Michoacán, SuigénerisLab.

Javier Álvarez, Juan Gelman, Elías Puc, Manuel Rocha, Luz María Sánchez, Guillermo Santamarina, Rodrigo Sigal.

PARÉNTESIS se terminó de imprimir en el mes de octubre de 2013 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g y Bond blanco de 120 g. La supervisión de producción estuvo a cargo de Periferia Taller Gráfico. El tiraje consta de 1,000 ejemplares.

PARENTHESIS was printed in October 2013 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 216 g Domtar Lynx and 120 g Bond white paper. Production supervision was done by Periferia Taller Gráfico. This edition is limited to 1,000 copies.

 **CONACULTA** · FONCA



Suigenerislab