

# Esto es una silla

Ainize González García  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Ainize.Gonzalez@campus.uab.cat

---

## RESUMEN

Se podría decir que en la obra en conjunto de Carles Santos el interés por lo visual constituye una constante. Como ya sucedía en la obra del poeta Joan Brossa, el acercamiento a lo visual por parte de Santos se dará mediante el uso exclusivo de su lenguaje artístico por excelencia: la música y el sonido —tanto en términos abstractos como concretos—. Los cortometrajes que Carles Santos realizó entre los años 1967 y 1968 dejan de manifiesto las cualidades plásticas y visuales del ruido. Entre ellos, se encuentra la obra *La cadira* (1968). *La cadira* es una obra experimental que está en total sintonía con el arte que en ese momento se estaba realizando en Estado Unidos y que ejemplifica cómo el sonido puede también constituirse en elemento visual y transformador.

Palabras clave:  
música, abstracción, espacio, ruido, materialidad, imagen.

---

## ABSTRACT

### This is a chair

It may be said that in Carles Santos' whole work the interest in visuality becomes a constant topos. As noted in Joan Brossa's poetry, Santos' approach to image resorts exclusively to the artistic language characteristic to him: music and sound —both in abstract and concrete terms—. The short films made by Carles Santos between 1967 and 1968 highlight the plastic and visual qualities of noise. Among them we find *La cadira* (1968). *La cadira* is an experimental work similar to contemporary artworks made in the United States, that exemplifies the power of sound as transformative and visual element.

Key words:  
music, abstraction, space, noise, materiality, image.

1. M. CHION, *La música en el cine*, Barcelona, 1997 (1995), p. 212.

## De lo general a lo concreto

En los años 1967 y 1968, Carles Santos elabora, con los medios que le facilita el productor y director de cine Pere Portabella, un grupo de cortos experimentales que reflexionan acerca de la relación entre sonido e imagen. Esos cortos son *L'espectador*, *La llum*, *El rellotge o Habitació amb rellotge*, *Conversa* y *La cadira*.

Filmada en un plano general y con una total austeridad visual, la obra *La cadira* (1968) (figura 1) consiste en la proyección, durante algo más de treinta minutos, de una silla blanca que parece flotar en un espacio negro. A la silla se le suma únicamente el acompañamiento de un ruido obligado a dibujar lo que la imagen pretende esconder. Este ruido, formado por los materiales indispensables para la construcción del mueble, subraya que lo que se ve manifestarse ante los ojos de quien observa es, efectivamente, una silla. La música traduce el tiempo de la imagen visual, algo que Chion ha descrito como «temporalización» en su libro *La musique au cinéma*<sup>1</sup>. En este caso concreto, se entiende que en *La cadira* el ruido marca cual es el tiempo «real» de la silla, en contraposición a su tiempo filmado.

La obra *L'espectador* (1967), de Carles Santos, es un corto de apenas cuarenta segundos de duración en el que se ve una pantalla en blanco donde sólo se aprecia una figura observando esa pantalla. Es ésta una obra integradora, se manifiesta como un acontecimiento, surge como un instante, como algo sutil y a la vez misterioso que no busca imponerse de manera brusca. *La cadira*, por el contrario, se muestra de manera contundente, casi altiva, dirigiendo la mirada directamente y sin intermediarios hacia el espectador.

El juego de miradas tímidas y escurridizas que se crea en *L'espectador* entre esa misteriosa figura

que aparece entre penumbras, transfigurada por una potente iluminación, y el ente que observa la obra desde el exterior, se ha transformado, en *La cadira*, en un choque desolador entre quien observa la silla en busca de una mirada que lo corresponda y la silla que le responde con la más absoluta indiferencia, con una total ausencia de correspondencia emocional.

*La cadira* de Carles Santos es un testimonio visual y sonoro de la época en la que surgió. Es una obra experimental que está en total sintonía con el arte que en ese momento se estaba realizando en Estado Unidos —se podría pensar tanto en *Chair one and three* (1965) del artista conceptual Joseph Kosuth, como en las experiencias *Fluxus*—. Y lo que puede constituir el valor más interesante es que ejemplifica cómo la música puede también constituirse en elemento visual y transformador.

Estas semejanzas de *La cadira* de Santos respecto a sus contemporáneos determinan la dirección a seguir en el presente estudio. El análisis viaja constantemente de lo «global» a lo «concreto» —volviendo en ocasiones de lo «concreto» a lo «general»—, en un intento de perfilar de modo clarificador el significado completo de tan curiosa como interesante obra. Es por este constante ir y venir del análisis, que se podría decir que si bien *La cadira* de Santos es el eje central del presente estudio, en ocasiones este punto focal será un punto de partida, un puente hacia otras manifestaciones que participen de las mismas inquietudes o resulten clarificadoras para el entendimiento global de la obra.

El núcleo integrador de todas las reflexiones que se irán vertiendo a lo largo del estudio será la música, que viajará, de igual modo que el presente estudio, desde su forma más abstracta hasta abandonarla por una total visualidad.

## De la «planitud» a la «teatralidad». La representación del espacio

Las características de las manifestaciones artísticas que se desarrollaron a partir de finales de la década de 1950 parecen enfrentarse a los postulados que el crítico Clement Greenberg había establecido a lo largo de los años inmediatamente anteriores. Esta nueva actitud artística, que desafía a la «planitud» planteada por Greenberg para apostar de manera más clara por la representación de un espacio tridimensional, aparece criticada de modo contundente en el artículo de Michael Fried que lleva por título «Art and Objecthood» (1967), en el que bautiza a esta nueva opción artística con el término de «teatralidad».

Según las teorías de Clement Greenberg, la pintura debe reducirse a la esencialidad de su propio medio. El crítico proclama en uno de sus textos que, frente a lo verosímil, frente a aquello que se asemeja a lo real, se debe apostar por la planitud y la frontalidad<sup>2</sup>. Se podría decir que esta escueta pero profética frase traduce la concepción que tiene Greenberg sobre la pintura. En su opinión, el principio clave de la tradición pictórica occidental consiste en la ambición de representar de un modo amplio y literal la ilusión de la tercera dimensión<sup>3</sup>, algo que él considera que hay que eliminar de toda expresión pictórica. Greenberg exige a la pintura una capacidad autónoma de expresarse mediante su propio medio, que la reflexión acerca de la pintura se dé en su esencia como lenguaje expresamente plástico, sin ningún tipo de necesidad de referencias externas a su propia naturaleza como materia pictórica. Esta última reflexión constituye el eje central de su texto «Avant-Garde and Kitsch» (1939), un concepto que también aparece en otros textos. Ejemplo de ello es una de las frases que formula en el texto «Cézanne and the Unity of Modern Art» (1951), cuando describe la práctica pictórica como una sucesión de pinceladas que siguen el plano ficticio, dejando una huella del medio empleado, el pincel<sup>4</sup>.

Las manifestaciones artísticas que se desarrollaron inmediatamente después del expresionismo abstracto —del que Greenberg fue abanderado— se apropiaron de esta misma reflexión acerca del medio con el que trabajaban, con la intención de lograr una mejor explotación del espacio tridimensional y, de este modo, conseguir una nueva «teatralización» del hecho artístico.

El núcleo principal de ese nuevo concepto de «teatralidad» bautizado por Fried viene definido por la absoluta renuncia a trabajar en un único plano en favor de las tres dimensiones. Así lo atestigua la proclamación de Donald Judd, que

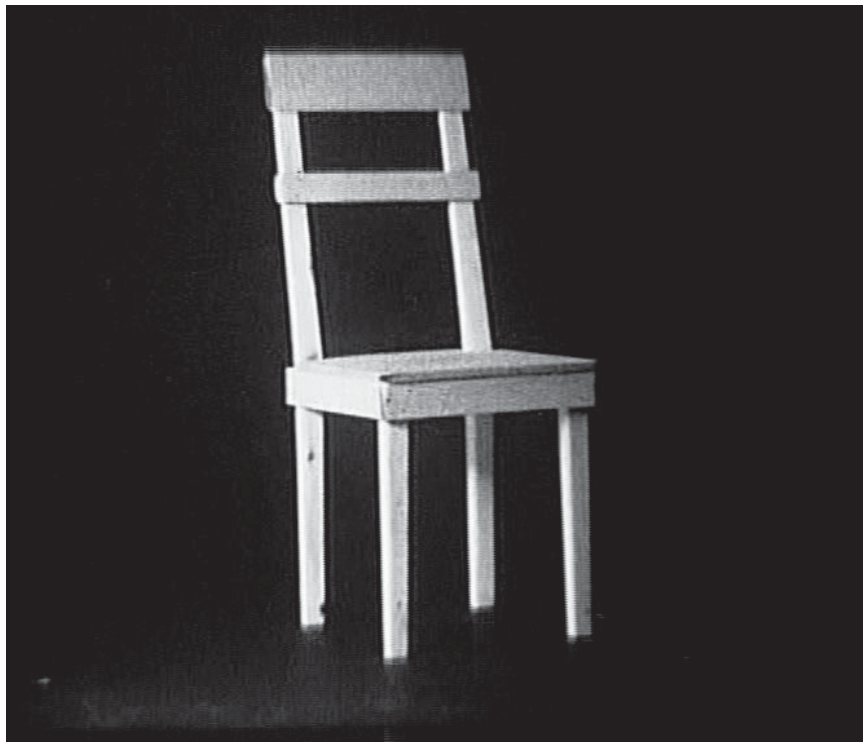


Figura 1.  
Carles Santos. Fotograma de *La cadira*, 1968.

recoge Fried en su artículo, en la que alaba la potencialidad del «espacio real» frente al espacio «plano» de la pintura<sup>5</sup>. Los objetos creados bajo los postulados de esta nueva «teatralidad» obedecen a una clara intención de que conformen una unidad única, que no aparezcan como un todo formado por diferentes partes, sino que se configure —según palabras de Judd y recogidas por Fried— como un único «Objeto Específico»<sup>6</sup>.

Mientras en la pintura de los expresionistas abstractos la materia pictórica anulaba cualquier presencia del plano en favor de la materia, creando, de este modo, una nueva unidad, en la nueva «teatralidad» se apuesta por la presencia del objeto como elemento que irrumpe en un espacio concreto. En palabras de Fried, es el objeto lo que se constituye como centro de atención de la obra. Asegura que es el objeto y no el espectador el que debe seguir siendo foco de «la situación», aunque según él, la situación misma pertenece al espectador, concluye que es «su situación»<sup>7</sup>.

Carles Santos utilizó el mismo recurso en su obra *La cadira*. En esta obra emplea los principios perfilados por Greenberg, en tanto que explota al máximo el propio medio artístico con el que trabaja, puesto que la obra se constituye en reflexión acerca de sí misma como materia artística. La diferencia radica en que la silla, que se muestra como un «objeto único», no acaba de «encajar» en el marco, parece flotar en un espacio «sin tiem-

2. C. GREENBERG, «The Crisis of the Easel Picture», *Partisan Review*, abril de 1948, en C. GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism*, ed. J. OBRIAN, vol. 2, Chicago y Londres, 1986, p. 221-222.

3. C. GREENBERG, «Cézanne and the Unity of Modern Art», *Partisan Review*, mayo-junio de 1951, en op.cit., p. 83-84.

4. *Ibidem*, p. 88.

5. M. FRIED, «Art and Objecthood» (1967), *Artforum*, Nueva York, 1967, en M. FRIED, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago y Londres, 1998, p. 150.

6. *Ibidem*, p. 150. Precisamente, «Specific Objects» (1965) es el título de un ensayo de Donald Judd en el que explica ampliamente lo que Fried recoge en su texto. D. JUDD, «Specific Objects» (1965), *Arts Yearbook*, 8, Nueva York, 1965, en C. HARRISON, P. WOOD, *Art in theory 1900-2000*, Oxford, 2003, p. 824-828.

7. M. FRIED, op. cit., p. 155.

8. Cuando Santos llega a Barcelona, se introduce en los círculos artísticos de la vanguardia catalana. Conoce a Joan Prats, el gran amigo de Joan Miró que es quien organizaba los ciclos de conciertos del Club 49. Allí, Santos se dará a conocer como intérprete de música contemporánea de autores como Cage o Stockhausen y se relaciona con compositores como Joaquim Hons, Josep Cercós, José Luis de Delán o Josep M. Mestres Quadreny. Asimismo, será en el año 1966 cuando Santos inicie su amistad con Joan Brossa y Pere Portabella. Que Mestres Quadreny ofreciese a Santos el papel de pianista en el estreno de *Suite bufa*, fue el origen de la relación de Joan Brossa y Carles Santos. Santos realizó varios espectáculos de sus «acciones musicales» con el poeta, *Concert irregular* entre otras. M. GUERRERO «La Vanguardia musical y artística en Barcelona», en *Carles Santos ¡Viva el piano!*, Barcelona, 2006, p. 18.

9. J. BROSSA, *Joan Brossa, Teatre complet, Poesia Escènica 6, 1966-1978*, Barcelona, 1983, p. 281-326.

10. X. FÀBREGAS, «Introducció al teatre de Joan Brossa», en *Joan Brossa, Teatre complet. Poesia Escènica I, 1945-1954*, Barcelona, 1973, p. 35.

11. J. M. MESTRES QUADRENY, «Del Club 49 al Grup Instrumental Català», en *Carles Santos ¡Viva el piano!*, Barcelona, 2006, p. 89.

12. X. FÀBREGAS, *La música contemporània a Catalunya. Conversa amb Josep M. Mestres Quadreny*, Barcelona, 1994, p. 51.

13. *Ibidem*, p. 56.

14. Véase AADD, *Zaj*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1996.

po». Esta representación del espacio responde a una no-renuncia de la tercera dimensión, que aparece explotada al máximo. De este modo, la obra de Santos se aleja de la «planitud» de Greenberg para acercarse así a la «teatralidad» definida —y repelida— por Fried.

La «teatralidad» de la obra de Santos lo es por partida doble. Primero, porque la obra de Santos es muy cercana en la forma a las manifestaciones que tendrán lugar en EUA a principios de los años 60, y, segundo, porque se encuentra muy cerca del concepto teatral del multidisciplinar poeta catalán Joan Brossa. Respecto a lo segundo, la obra en conjunto de Santos, tanto su faceta puramente musical —en calidad de brillante intérprete—, como la más conceptual —que sería la que ocupa al presente estudio—, tanto la más reciente —sus grandes espectáculos «músico-dramáticos»—, parecen responder a una mirada cercana a lo teatral, algo que puede venir determinado por la gran influencia que Brossa ejerció —y sigue ejerciendo— en el artista valenciano. Se puede incluso afirmar que, tras trabajar con Brossa, Santos nunca abandonará la concepción de lo teatral, a la que ha ido confiriendo una personal y original seña. En esencia de concepto, Carles Santos nunca abandonó el escenario, incluso cuando se mantuvo lejos de él.

## De una música que se escucha a una música que se ve

La música comenzó a gozar en el siglo XIX, con el romanticismo, de una importancia de la que antes no era protagonista, al cobrar un nuevo papel en la escala de las expresiones artísticas. Del mismo modo que la mirada subjetiva de los artistas del romanticismo irá cediendo protagonismo frente a la mirada más objetivizada de los artistas del siglo XX, la abstracción de la música irá cediendo espacio ante la voluntad de hacerla del mismo modo que audible, visible.

En sus acciones musicales, Joan Brossa colaboró con Josep M. Mestres Quadreny, Carles Santos<sup>8</sup> y la cantante Anna Ricci, entre otros. Entre estas acciones musicales, se encuentran las doce que recoge el sexto volumen de sus obras completas: *Satana* (1962), *Concert en tres temps per a representar* (1964), *Suite bufa* (1966), *Concert irregular* (1967), *Satanel·la* (1968), *Recital de flauta* (1968), *Recitàlia* (1968), *Lapsus* (1976), *Parèntesi* (1976), *La professora de flauta* (1977), *Molèstia* (1977) y *El pianista y la flautista* (1978)<sup>9</sup>. En palabras de Xavier Fabregas<sup>10</sup>, Brossa, en dichos espectáculos, fuerza a los intérpretes a realizar una «actuación integral», con lo cual configura un género dramático nuevo: la acción musical. Destacado es el papel del piano en todas estas obras.

Con estas obras, Joan Brossa y Mestres Quadreny pretendían introducir acción en la música. Pretendían, según Mestres Quadreny, introducir el teatro en un texto musical. Poniendo en práctica este concepto, realizaron diversos trabajos: *Conversa* y *Concert per a representar*, entre otros<sup>11</sup>.

Respecto a la creación de las obras, Mestres Quadreny habla sobre ello en varias publicaciones. En la entrevista que le realizó Xavier Fàbregas y que aparece recogida en el libro *La música contemporània a Catalunya. Conversa amb Josep M. Mestres Quadreny*, explica el músico que en la preparación de *Satana*, el año 1962, se replantearon las relaciones entre música y texto. Añade que se propusieron realizar una pieza musical en la cual los actores no debían salir al escenario dispuestos a cantar o a bailar. Las acciones debían generar sonidos producidos siempre dentro de un contexto teatral. La selección y la ordenación de estos sonidos era, en palabras de Mestres Quadreny, tarea del músico, la construcción escénica del poeta<sup>12</sup>.

Sobre *Suite Bufo*, obra estrenada en el año 1966 en el II Festival Sigma de Burdeos, con la cantante Anna Ricci, la bailarina Terri Mestres y Carles Santos al piano, aporta Mestres Quadreny un dato muy revelador y que ejemplifica cual será la posterior relación de Santos con su piano, una relación que queda también patente en su espectáculo *He de ser castigat per no haver estimat mai ningú* (2007). Afirma Mestres Quadreny que un aspecto básico de *Suite Bufo* es la constatación por primera vez, aquí, del sentido teatral del músico en la manipulación de su instrumento<sup>13</sup>.

En Madrid el grupo Zaj realizó también «acciones musicales». El grupo Zaj fue protagonista de numerosos *happenings* en los que la música tenía una gran importancia. Abandonaron la investigación musical estrictamente «tradicional» para dedicarse de lleno a la «acción musical», de este modo buscaban un lenguaje que no fuese exclusivamente sonoro<sup>14</sup>.

El sentido teatral que menciona Mestres Quadreny, la voluntad de incluir acción en el hecho musical de la que también participa el grupo artístico Zaj, hace salir a la música de su estado meramente musical para otorgarle unas cualidades totalmente visibles al ojo del espectador.

En la obra *La cadira*, y por extensión en todos los cortos realizados por Santos en los años 1967 y 1968, el músico experimenta también con las posibilidades que le ofrece el lenguaje musical, un lenguaje que si bien es sonoro, también le comporta cualidades visuales. Mediante sus obras, muestra cómo contemplar un film a través de la visualización del sonido.

En la obra *La llum* (1967), Santos juega claramente con uno de los principales medios del

cine, la luz, aquélla que hace posible la imagen cinematográfica<sup>15</sup>. En esta obra, aparece filmada una mano que apaga y enciende la luz mediante un interruptor. Santos ha hecho que se visualice un elemento tan abstracto como es el sonido, materializándolo en imagen mediante la representación de un sencillo, pero clarificador gesto. Santos ha introducido un «gesto» en su obra, pero es un gesto totalmente diferente al de Pollock, no participa de la misma violencia y no es tan poético como el de Klein. Asimismo ha jugado a invertir los papeles. La música que se oye es el ruido que surge de un elemento de la realidad cotidiana como es un interruptor de luz. Santos ha remarcado aquí el papel de la mano humana como la creadora de esta música tan particular, algo que invertirá en *La cadira* y con lo que jugará en *Habitació amb relлотge* (1967).

Este importante papel del sonido como claro vehículo visual aparece de manera más clara si cabe en los cortos *L'apat* (1967) y *Conversa* (1967). El núcleo que une todos estos cortos de Santos y hace que se asemejen es el hecho de que, en todos ellos, los ruidos se presentan como directos protagonistas de la acción filmica.

## Música, espacio, imagen filmada

La música es, entre otras muchas cosas, una reflexión acerca del espacio y el tiempo. Se trata de un arte que se manifiesta temporalmente y ocupa un espacio. La música ocupa el espacio, el cine lo atrapa. Las vanguardias artísticas vieron en el cine un medio plástico que les confería la oportunidad de dar movimiento a una forma en el espacio recreado por la cámara. Claro ejemplo de ello sería el caso de *Ballet mecanique* (1924), de Fernand Léger, y el de *Anemic cinema* (1926), de Marcel Duchamp. Fernand Léger muestra su entusiasmo respecto al movimiento en las formas de la realidad en el texto «El espectáculo: luz, color, imagen móvil, objeto espectáculo», un movimiento que después aplicará a las formas que conforman sus films. En el texto, Léger parece maravillarse del movimiento que el medio cinematográfico concede a los objetos, luces y colores. Han pasado de ser objetos estáticos a objetos «vivos»<sup>16</sup>.

Si bien la imagen filmada es objeto de todo tipo de reflexiones por el hecho de considerarse como el mayor «milagro» del cine —el atrapar una figura o una imagen en un espacio ficticio y hacerla vivir en el tiempo que la máquina construye para ella—, los usos de la misma y las diferentes reflexiones que de ella han derivado, han sido de naturaleza totalmente variada. Entre los muchos ejemplos existentes, se encuentran obras de muy diversa naturaleza, obras que muestran similitudes visuales —algunas por coincidencia de criterio, otras por constituirse como todo lo con-

trario— respecto a la obra *La cadira* de Santos. Entre estos ejemplos, se encuentran las obras de Yves Klein, Andy Warhol, Stan Brakhage, Michael Snow y Straub/Huillet.

Las obras *Anthropomentries of the blue period* y *Five painting*, de Yves Klein, son dos acciones que tuvieron lugar el año 1960. El hecho de encontrarse filmadas nos hace posible el poder analizarlas como material fílmico<sup>17</sup>. Lo interesante de las obras, más que el uso del espacio por parte del artista, es el claro protagonismo que el gesto tiene en dichas producciones. Aunque no es el pintor el que pinta directamente sobre el lienzo, sino que son los cuerpos desnudos de unas mujeres los que dibujan el cuadro, con lo cual queda cierto margen al azar, la marca que los cuerpos dejan impreso en el lienzo hacen que el gesto quede reforzado<sup>18</sup>. En la obra de Santos sucede algo similar, por un lado la imagen muestra una ausencia total de ese gesto, pero este gesto se ve reforzado por la total presencia del ruido. El ruido se ensalza como el gesto del artista, un gesto que si bien parece inscribirse en una actitud neutra, se muestra totalmente subjetivado.

Fría «objetividad» se desprende de la obra *Empire* (1964) de Andy Warhol. El arte de Warhol se caracteriza —en rasgos generales, sin profundizar en el posible significado real de las obras— por una desaparición absoluta de la mirada subjetiva del autor. En su emblemática película *Empire* —rodada la noche del 25 al 26 de julio de 1964— la imagen se podría asociar según ciertas características a *La cadira* de Santos, pero hay una diferencia sumamente importante, la ausencia total de sonido en la obra de Warhol y la vital importancia de la misma en la obra de Santos.

Jonas Mekas llegó a afirmar que la obra de Warhol era la primera expresión de «cine directo», aseguraba que era difícil imaginar algo menos puesto en escena, es decir, más puro, y por ello consideró a Warhol como «el más revolucionario de todos los cineastas que trabajan en la actualidad. Abre a los cineastas un campo de realidad cinematográfica completamente nuevo e inagotable». Sentenció que la obra *Empire* se convertiría en *El nacimiento de una nación* del cine de la nueva era<sup>19</sup>.

Si bien la gran mayoría de las películas de Brakhage apuestan por entero por el uso exclusivo de la imagen como único instrumento espectacular, como sucede en el caso de *Empire* de Warhol, mostrándonos en ambos casos la imagen en ausencia total de sonido<sup>20</sup> que la acompañe, con lo cual se evita que ninguna distracción interna en el film interrumpa el viaje visual del espectador, se encuentran diferencias sustanciales entre ambos que merece la pena tener en cuenta. Mientras que de las películas de Brakhage se desprende subjetividad —tomando como ejemplo su película *Anticipation of the night* (1958)—, la presencia de

15. Ingmar Bergman también tiene presente esta reflexión en su película *Persona* (1966).

16. F. LÉGER, «El espectáculo: luz, color, imagen móvil, objeto espectáculo», en *Funciones de la pintura*, Madrid, 1975 (1965), p. 130.

17. Las imágenes se pueden encontrar en <www.ubu.com>.

18. Véase AADD, *Yves Klein. Long Live the Immaterial*, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain Nice, París, 2000.

19. J. MEKAS, *Diario de cine (El nacimiento del nuevo cine americano)*, Madrid, 1975 (1972), p. 205.

20. Stan Brakhage asegura que cuanto más informado estuvo sobre la estética del sonido, menos comenzó a creer en la necesidad de un acompañamiento sonoro de las imágenes. Y concluye que, contra más se orientaba su modo de crear hacia el silencio, más inspiradas estaban sus imágenes por el sonido. S. BRAKHAGE, «Film and music», *Brakhage Scrapbook*, en S. BRAKHAGE, *Essential Brakhage, Selected writings on filmmaking by Stan Brakhage*, ed. B. R. MCPHERSON, Nueva York, 2001 p. 78-79.

21. Jonas Mekas obtuvo dinero para concluir la película y presentarla al VI Festival de Cine Experimental de Knokke-le-Zoute (enero de 1968), donde fue galardonada con el gran premio. La revista *Film Culture* hizo de Snow el IX laureado de su Gran Premio de Cine. Resultan interesantes estos datos, puesto que cuando Carles Santos llega a Nueva York, en un momento dado, entra en contacto con Mekas —así se lo hace saber en una carta que le envía desde Nueva York a Pere Portabella— y, asimismo, tiene oportunidad de leer la mencionada revista, con lo que seguramente puede estar muy al corriente de las nuevas vanguardias en boga en América en aquellos momentos. La mencionada carta está firmada por Carles Santos, dirigida a Pere Portabella y fechada el 19 de noviembre de 1970. Archivo Pere Portabella.

la mirada del autor es constante —algo que incluso se potencia con el continuo devenir de la cámara—, en el caso de Warhol, la subjetivización se ha sustituido por un absoluto abandono de la mirada subjetiva en favor de una realidad que se muestra en su mayor fijeza visual.

Brakhage parece acercarse a la «planitud» de Greenberg, las formas se muestran como estructuras vivas que se retuercen inundando todo el campo visual del espectador, su fluir se desarrolla a lo largo de toda la superficie del plano, un plano que si bien atrapa espacios tridimensionales, la tridimensionalidad ha sido eliminada mediante el recurso de acercar todo elemento visual al primer plano de pantalla. Al acercar las formas filmadas al primer plano, las formas que en ocasiones no son sino extractos filmados de la realidad que rodea al artista, aparecen distorsionadas de tal modo que adquieren nuevos significados, de esta manera se borra cualquier posibilidad de asociación respecto a la realidad más inmediata. Los retazos de esta realidad aparecen deformados una vez más por la mirada subjetiva de una cámara que muestra claramente que está dirigida por un ojo humano.

## Reflexión acerca del medio

Es esta sensación de que la cámara es una extensión del ojo subjetivo del artista lo que acerca el cine de Stan Brakhage al de Michael Snow, tomando como ejemplo su film *Wavelength*<sup>21</sup>, realizado en 1967 y considerado el *Ciudadano Kane* del cine experimental.

Este film de Snow resulta especialmente destacable principalmente por tres cuestiones. La primera de ellas, por lo interesante del film en sí mismo; la segunda, por la representación de la imagen cotidiana subjetivizada por la cámara, como sucede con los films de Stan Brakhage —si bien con intenciones y resultados completamente diferentes—, y, por último, la tercera, por su similitud con el corto *Habitació amb reltotge* (1967) de Carles Santos.

Esta asociación con Santos sería doble. El film de Snow incluye un elemento que ni la película *Empire* ni las de Brakhage tienen: el sonido. De todos modos, lo que hace que se acerque a la obra de Santos es la reflexión que plantea acerca de la percepción y el devenir del tiempo, algo que en el film de Snow está materializado a través del viaje de la cámara cinematográfica, algo que también sucede en el cortometraje de Santos, si bien, en el caso concreto de *Habitació amb reltotge*, el tiempo transcurrido no está materializado y reflexionado exclusivamente por el devenir de la cámara, sino que el tic-tac, que es reproducido por una voz humana, va marcando los tiempos.

En *Wavelength*, Snow emplea el zoom que parte del plano general de una habitación para recorrerla hasta concluir en una imagen que tiene representadas unas olas, figura que da título a la obra. Este recurso empleado por Snow parece utilizarlo Santos en sus obras *Habitació...* y *La cadira*, de manera que se puede establecer un nexo entre lo que plantea en *Habitació...* y concluye en *La cadira*. En su obra *Habitació...*, Santos recorre una habitación con la cámara acompañado del tic-tac (un tic-tac que recrea una voz humana, concretamente, la de Pere Portabella), que marca tanto el paso del tiempo, como el tiempo de la cámara. Podríamos entender que del mismo modo que Snow concluye su obra *Wavelength* con el plano de una imagen de olas, Santos concluye el viaje espacial que se inicia en *Habitació...* con el plano único de una silla, la silla que aparece retratada en *La cadira*.

La reflexión acerca del espacio y el tiempo está representada en las tres obras, tanto en la de Snow como en las dos de Santos. La diferencia entre el film de Snow y la obra *La cadira* de Santos reside en que, mientras en el film de Snow lo que marca el tiempo es la cámara, en *La cadira* lo que marca el tiempo y construye el espacio es la música.

Santos muestra en *La cadira* la música como materia estética, algo que también sucede en *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1967) de Huillet y Straub. Se ha definido esta última película como una obra que muestra la música como «materia estética». La afirmación es correcta, pero los directores no han liberado —en este caso concreto— a la música de su gran nivel de abstracción, no la han hecho manifestarse como forma visible como sí lo hace Santos, sino que la han visualizado en su ausencia de presencia. Esta sensación viene potenciada por la estética contenida —si bien de «contención barroca»— que han empleado en el film. Han incluido un gran número de líneas curvas creadas tanto por los decorados, como por los cuerpos de los actores. Éstos últimos también se podrían considerar como meros instrumentos al servicio de que nada altere la armonía y la serenidad de la música de Bach. Los autores nunca miran al espectador, de este modo anulan la apelación a la mirada del que observa. En la obra de Santos, el ruido mira directamente al espectador, se manifiesta como ente e incluso lo desafía, incluso llega casi a la intimidación más violenta.

En la obra de Huillet y Straub la ausencia de mirada es absoluta. El espectador está abocado a fundirse con en el espacio al mismo compás que lo hace la música que surge del clavecín. Esta misma fusión es la que se establece entre el músico y el piano, ambos forman, en el film de Huillet y Straub, una nueva unidad que, una vez más, no se muestra como presencia, sino que se funde en el espacio más absoluto. En la obra de Santos

sucede todo lo contrario, no se observa ningún instrumento, pero la silla y el ruido se hacen tan presentes como si él estuviese sentado frente a su piano. El ruido de *La cadira* se manifiesta de manera independiente, reivindica su naturaleza, del mismo modo que Santos también se hace presente como otra entidad autónoma que hace servir el ruido del mismo modo que Miró lanzaba la pintura sobre sus murales, con carácter, con fuerza, casi con agresividad, como si el medio con el que ambos trabajan, y que al mismo tiempo es su herramienta de expresión más inmediata, también fuese lo que los tiene condenados a expresarse del modo en el que lo hacen.

En el film de Huillet-Straub, la neutralidad del uso de la música es tal que el espacio que atrapa la música, más que hacerla visible, la mantiene en su abstracción. La música se constituye como un ente absoluto muy lejano de la materialidad más inmediata. Chion comenta el esfuerzo que el espectador ha de realizar a la hora de observar la obra de Huillet y Straub. Chion afirma que «un concierto filmado a la manera de Straub, nos enfrenta a nuestra atención o falta de atención, sin escapatoria alguna; nos da la sensación, no necesariamente desagradable si aceptamos el juego, de estar pegados a la silla y de tener la cabeza bloqueada en una dirección determinada. Por otra parte, el dispositivo de proyección cinematográfica (sala sumida en la oscuridad, imagen localizada en un cuadro) no nos da la posibilidad de dejar errar nuestra vista»<sup>22</sup>.

Aunque *Chronik...* se manifieste ante los ojos del espectador negando la narrativización de la expresión musical, su visualización se ve difuminada por la incapacidad del film por sacar a la música de su estado más absoluto de abstracción. Si en algún momento del film se rompe con esta máxima, es cuando aparecen en pantalla las partituras donde es posible una visualización de la música en un espacio más concreto y visual.

En la película *Chronik...*, la música parece no tener fin, parece fundirse en el espacio filmado por la cámara. De este modo se logra la sensación de una música eterna congelada en el espacio recreado por la cámara cinematográfica.

En la obra *La cadira* de Santos, también se da una sensación de duración indefinida, una duración marcada por un ruido que parece no tener fin, sensación que viene potenciada por la desnuda silla blanca que permanece impasible e inalterable al transcurrir del tiempo. La silla de la obra de Santos está «cómoda» en su materialidad, y la música, que en ocasiones participa del lenguaje de la emoción más inmaterial, en este caso concreto se ha abandonado también a la materialidad.

Acerca de los cortometrajes que realizó en los años 1967 y 1968, Carles Santos afirma que pueden ser consecuencia de la fascinación de experi-

mentar acerca de la importancia que podían llegar a tener los ruidos y el sonido en ciertos contextos. En este caso concreto, en el cinematográfico<sup>23</sup>. Josep Ruvira afirma, en el catálogo *Carles Santos*, editado por el Espai d'Art Contemporani de Castelló, que, para Santos, el cine «no constituye un objeto autónomo, lo que le interesa es aquello que su peculiar lenguaje puede aportar a otras creaciones»<sup>24</sup>. Estos cortos de Santos funcionan como representación del papel que en el film juega la música, la banda sonora. En la misma publicación, Pere Portabella afirma que Santos ha sido el único que ha entendido qué debía de ser una banda sonora<sup>25</sup>.

Teniendo en cuenta el marco histórico que encuadra estos cortometrajes de Carles Santos, resulta inevitable la especulación acerca de la significación política de estas obras. José Luis Téllez, en su artículo «Poesía y política en el cine de Carles Santos», analiza, entre otras, la obra *La cadira*. La descripción es clara, «una humilde silla de cocina de madera blanca sobre fondo negro, y cuya banda sonora es pródiga en ruidos fabriles: cizalla, sierra, torno, lijadora, pulidora, golpes de martillo, etc., constituyen el catálogo elocuente de los objetos, máquinas y procesos que la madera atraviesa hasta constituirse como el objeto que el plano ofrece a lo largo de una duración que, verosímelmente, se extiende tanto como el proceso de su manufactura»<sup>26</sup>. Téllez apunta que «la acción del artesano sobre la materia, la evidencia de su inscripción productiva, se reduce a su sinécdoque sonora: la producción viene suplantada por la imagen del producto, la geométrica turgencia del objeto ya concluido, su plenitud de dispositivo habitable, ofrecido al uso»<sup>27</sup>.

La reivindicación política del film es factible, pero la lectura puede tomar también otros caminos. Si bien *La cadira* puede entenderse como una obra de marcado carácter político, no lo es porque muestre la construcción de una silla como ejemplo alienador del trabajo, sino porque la obra se erige como reflexión acerca del medio con el que se trabaja, una reflexión que lleva al artista a saber explotar de manera total todas las posibilidades que ese medio le confiere. Allí es donde radica la lucha política que puede existir en toda obra.

El poeta Cabral de Melo aconsejó a Joan Brossa que diese un tono político a sus obras con el fin de que el lector encontrase de manera más fácil el camino a seguir. Si bien esto es notable en las obras del poeta, siempre lo hace teniendo en cuenta las posibilidades plásticas que su lenguaje artístico como herramienta le ofrece, y no mediante la incursión de figuras estereotipadas a las que poder conferir una lectura política o de denuncia social. Evocando a Brossa y a su frase acerca de que un poema no significa, un poema es<sup>28</sup>, la silla de Santos tampoco significa, la silla de Santos es.

22. M. CHION, op. cit., p. 268.

23. J. RUVIRA, «Les dimensions artistiques de Carles Santos», en *Carles Santos, Espai d'Art Contemporani de Castelló*, 1999, p. 348.

24. *Ibidem*, p. 47.

25. *Ibidem*, p. 294.

26. J. L. TÉLLEZ, «Poesía y política en el cine de Carles Santos», en *¡Viva el piano!*, op. cit., p. 131.

27. *Ibidem*, p. 131.

28. J. COCA, op. cit., p. 50.