

EL ARTISTA DE “MONO AZUL”: SONIDOS DE LA ERA INDUSTRIAL

Unos supuestos “*arqueólogos del sonido*” han realizado una exploración (siempre desde el imaginario de todo descubridor o intérprete) sobre las huellas sonoras –todavía resonantes- del artista de *mono azul*; haciendo sonar las obras sonoras imaginadas de su propia práctica artístico-vital, que ha permitido escuchar el eco de las mismas transformaciones técnico-sociales emanadas de la Era Industrial. Esta labor introspectiva ha evidenciado a la vez contradicciones y utopías transformadoras, donde el artista ha necesitado ponerse e incluso diseñarse -como en su día hicieron Tatlin o Rodchenko- su propio traje para poder intervenir donde acontecen los hechos: ya sea en el campo de batalla, en los procesos de producción o en los medios de comunicación.

El artista se pone uniforme militar: El futurismo italiano

Los futuristas, capitaneados por Marinetti, en su afán glorificador de la guerra (“*las bellas ideas que matan*”), se enrolan voluntarios en la Primera Guerra Mundial en el *Batallón de Voluntarios Ciclistas (Bataglione Brenta)*. Algunos de ellos mueren en el frente, como el escultor Boccioni y el arquitecto Sant’Elia. El pintor y músico Luigi Russolo, voluntario en el mismo batallón, publica en 1916 -en plena contienda- su libro “*El Arte de los Ruidos*”, donde en uno de sus capítulos (“*los ruidos de la guerra*”) estudia desde las trincheras en los diversos combates contra los austríacos, la “*infinita variedad de los ruidos de la guerra, desde los muy próximos a aquellos lejanos*” como si fuera un poeta que captara la nueva lírica surgida de las sonoridades de la maquinaria bélica:

“En la guerra moderna, mecánica y metálica, el elemento visual es casi nulo; infinitos son en cambio el sentido, el significado y la expresión de los ruidos(...).

¡Maravillosa y trágica sinfonía de ruidos de guerra!

¡Ahí se encuentran los ruidos más extraños y los más potentes!

Un hombre que venga de una ruidosa ciudad moderna, que conozca todos los ruidos de la calle, los de las estaciones ferroviarias y los de las fábricas más diversas, allá en el frente todavía tendrá de qué sorprenderse, todavía encontrará ruidos ante los cuales sentirá una emoción nueva, impensable.

La artillería, cuando todavía no se está en el radio de su acción, sólo se anuncia con un ruido lejano del modo similar al trueno.

Pero a medida que se acerca, el ruido aparece definido en las explosiones que mantienen todavía la rotundidad del timbre del trueno y se pueden distinguir los disparos de nuestra artillería de los de la artillería enemiga. Pero sólo cuando se entra en el radio de su acción la artillería pone de manifiesto toda la sinfonía épica, impresionante de sus ruidos”¹.

Un año después cae gravemente herido en una acción de guerra y pasa varios meses en un hospital, y al igual que los artistas George Grosz y Max Beckmann – voluntarios también heridos en el otro frente alemán- cambiarán su actitud tras sufrir el contacto directo con el horror de la guerra. En los años consecutivos, Russolo mantendrá sus desavenencias con el fascismo, lo que le excluirá de las actividades con los futuristas, donde se ve forzado a vivir temporadas fuera de Italia, en ciudades como Londres, París o Tarragona.

----- CD pista nº 1: “*Los ruidos de la guerra*” (1916) de Luigi Russolo.

El artista se pone el mono de trabajo: el cubofuturismo ruso.

El poeta Vladimir Maiakovski –líder del movimiento futurista ruso- hace suya la revolución bolchevique y preconiza “*es nuestra revolución*”, declamando en voz alta su poesía por las fábricas o inclusive en la publicidad callejera (“*nuestros pinceles son las calles y nuestras paletas las plazas públicas*”²). El escultor Rodchenko se diseña su propio mono de trabajo, concibiendo y materializando el mobiliario de un club del obrero; lo mismo hará Tatlin, que se confeccionará su propio traje, considerándose antes ingeniero que escultor, diseñando desde biberones a máquinas voladoras, aunque no consigan volar como las de Leonardo da Vinci. Los teóricos productivistas como Tarabukin o Arvatov preconizarán la muerte del arte y la desaparición del artista, sencillamente porque todos los trabajadores serán creadores (o que es lo mismo artistas).

En este ambiente, un artista como Dziga Vertov (pseudónimo futurista que puede traducirse como “*peonza rotatoria*” o la rueda que gira sin cesar), antes de descubrir el cine, estudió música y medicina en el Instituto Psiconeurológico de Moscú,

¹ RUSSOLO, Luigi: **el arte de los ruidos**. Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, 1998. Págs.40-41

² Del poema “*Ordenanza al Ejército del Arte*” del libro “*Para la Voz*” (1923) de Maiakovski, ilustrado por El Lissitzky. Edición facsímil: MAYAKOVSKY-LISSITZKY: **For The Voice**. The MIT Press. Massachusetts, 2000.

y en esta época crea su “*Laboratorio de Escucha*” (1916-17), donde provisto de rudimentario fonógrafo *Pathephone modelo 1910* (adquirido en San Petersburgo) se acerca a una cascada o una serrería para registrar y montar ruidos:

*“(…)en la adolescencia, aquello se transformó en una pasión por el montaje de estenogramas, de fonogramas. En el interés por la posibilidad de una transcripción documental del sonido. En experimentos de transcripción, a través de palabras y de letras, del rumor de una cascada, de un aserradero, etc. En mi ‘laboratorio auditivo’ creaba composiciones documentales y montajes verbales músico-literarios”*³.

*“(…)Y he aquí que un día de primavera de 1918, regreso de la estación. Todavía siento en mis oídos los suspiros, el ruido del tren que se aleja... Alguién jura... Un beso... alguien grita... Risa, silbido, voces, campanadas en la estación, respiración de la locomotora... Murmullos, llamadas, adioses...mientras hago el camino, pienso: es preciso que acabe por encontrar un aparato que no describa, sino que inscriba, fotografíe estos sonidos”*⁴.

----- CD pistas nº 2, 3 y 4: “*Laboratorio de Escucha*” (1916-18) de Dziga Vertov.

En este afán de Vertov de “*exploración de la vida*” a través de los últimos inventos técnicos y medios que surgen de la revolución industrial, estaban concebidos por él con la principal intención de “*descubrir y mostrar la verdad*” y de colocar en las manos de los trabajadores un arma revolucionaria. Todo esto le llevaba a concebir el *Cine-ojo* (“*lo que el ojo no ve*”) y el *Radiopravda* (o “*radioverdad*”) y la *Radio-oído* (el montaje del “*yo oigo*”). Con la radio pretendía establecer una comunicación auditiva entre todo el proletariado mundial, mediante la grabación de los sonidos de los propios lugares de trabajo y de la vida captada de improviso (una especie de ‘*fábrica de hechos*’), para después ser emitidas en una red de estaciones radiofónicas para poder “*escucharse*” y “*comprenderse*” mutuamente todos los trabajadores de distintas culturas. En su manifiesto “*Radiopravda*” (1925) quedan expresadas todas estas ideas:

“Preconizamos la agitación por los hechos, no solamente en lo que afecta a la vista, sino igualmente en lo que afecta al oído.

¿Cómo establecer una relación auditiva en toda la línea del frente del proletariado mundial?.

Al igual que, respecto a la vista, nuestros cine-observadores han fijado con las cámaras los fenómenos vivos visibles, conviene ya hablar de grabación de los hechos audibles.

³ Texto “*¿Cómo empezó todo?*” de Dziga Vertov escrito en 1944 y recogido en VV.AA.: **Cine y Revolución**. Ediciones de la flor. Buenos Aires, 1994. Pág. 87.

⁴ VERTOV, Dziga: **El Cine Ojo**. Ed. Fundamentos. Madrid, 1974. Pág. 51.

Conocemos el aparato de grabación: el gramófono; pero existen otros muchos más perfeccionados: graban cada susurro, cada murmullo, el ruido de una caída de agua, el discurso de un orador, etc.

La presentación de esta grabación sonora, una vez organizada y montada, puede ser fácilmente transmitida en forma de Radiopravda. Se puede, entonces, establecer en todas las estaciones una proporción determinadas de radio-dramas, de radio-conciertos y de radio-actualidades 'sacadas de la vida de los pueblos de los distintos países'.

Lo que adquiere una fundamental importancia para la radio es el 'radio-diario' sin papel ni distancias (Lenin), y no la retransmisión de Carmen, Rigoletto, de romanzas, etcétera, con que inició su actividad nuestra radiodifusión.

Antes de que sea demasiado tarde, hay que proteger, a nuestra radio de la obstrucción por las 'emisiones artísticas' (comparadlas con la influencia del cine artístico).

Nosotros oponemos el Kinopravda y el Cine-ojo al 'cine artístico'; nosotros oponemos el Radiopravda y la Radio-oído a la 'radiodifusión artística'.

La técnica avanza a grandes pasos. Se ha descubierto ya un sistema de transmisión de imágenes por radio. Por otra parte, existe ya un medio de grabar hechos sonoros con película cinematográfica.

En un futuro próximo, el hombre podrá transmitir simultáneamente por radio, para el mundo entero, los hechos visibles y sonoros grabados por una radio-cámara.

Tenemos la obligación de prepararnos para poner estos inventos del mundo capitalista al servicio de su propia destrucción.

Y no será con representaciones operísticas o teatrales como nos prepararemos. Nos prepararemos intensamente para dar a los proletarios de todos los países la posibilidad de ver y oír el mundo entero de una forma organizada, de verse, oírse y comprenderse mutuamente”⁵

Dziga Vertov no fue escuchado en su momento y no pudo llevar a cabo estas ideas, que preconizaba un futuro tecnológico que en la actualidad ya se ha producido pero que –por contra- los trabajadores del mundo presente no se oyen, sino que en sus lugares de trabajo sólo escuchan el *hilo musical* o los *40 principales*, y en sus casas ven la televisión (la “*radio-ojo*” que preconizaba Vertov) sólo para olvidar.

----- CD pista nº 7: El “*Radiopravda*” y la “*Radio-oído*” (1925) de Dziga Vertov.

En ese afán de recordar al proletariado su verdadero papel, capaz de decidir su propia historia; el compositor Arseni Avraamov (1890-1943) concibió una música proletaria monumental sirviéndose de los sonidos directos de las mismas máquinas y de las fábricas. Él organizó varios macroconciertos que los denominó “*Sinfonía de las Sirenas*”, inspirados en los espectáculos nocturnos de Petrogrado (Mayo de 1918) y de

⁵ Publicado en el diario *Pravda*, el 16 de julio de 1925.

los textos imaginados de Gastef y Maiakovski. Esta obra pudo llevarla finalmente a cabo en distintas ciudades soviéticas aprovechando los aniversarios de la Revolución de Octubre: Nizhy Nogorov (1919), Rostov (1921), Baku (1922) y finalmente Moscú (1923). El más impresionante y elaborado fue organizado en el puerto de Baku (Aserbayán) el 7 de noviembre de 1922, donde Avraamov contó con agrupaciones corales de miles de personas que los coordinó con el sonido de sirenas a vapor y alarmas de los barcos de toda la flota del Caspio, dos baterías de artillería, varias divisiones completas de los regimientos de infantería, hidroaviones, los silbatos a vapor de veinticinco locomotoras y todas las sirenas de las fábricas y complejos industriales de Baku. Además, hay que añadir que ideó una serie de máquinas portátiles, que denominó “*Maquina de silbidos a vapor*” que consistía en el montaje de un conjunto de sirenas (entre 20 y 25) que eran afinadas musicalmente para poder interpretar el himno de *La Internacional*. Avraamov consiguió coordinar esta sinfonía desde una torre construida a tal efecto donde la batuta era sustituida por banderas de señalización que dirigía simultáneamente a los barcos de la flota petrolífera, los trenes de la estación, los astilleros, los autotransportes y las masas corales obreras. Las instrucciones para su interpretación fueron publicadas en los diarios de Baku un día antes de su ejecución, que a continuación reproducimos íntegramente:

En el Quinto Aniversario
de la Revolución de Octubre
Instrucciones para “*La Sinfonía de las Sirenas*”

“En la mañana del Quinto Aniversario, en el día 7 de noviembre, todos los barcos de Gocasp, Voenflot, y Uzbekcasp, incluyendo todos los barcos pequeños y barcas, se concentrarán cerca del muelle de la estación de ferrocarril a las 7:00 h. de la mañana. Todos los barcos recibirán instrucciones escritas y un grupo de músicos. Después procederán a ocupar el lugar asignado cerca del muelle de aduanas. El destructor Dostoyny con la máquina de silbidos a vapor y las embarcaciones pequeñas serán anclados más arriba delante de la torre.

A las 9:00 la flota completa estará en posición. Todas las máquinas móviles, trenes locales y acorazados, y máquinas de vapor reparadas llegarán al mismo tiempo. Los cadetes de los cursos del Cuarto Regimiento, los estudiantes del Conservatorio Azgo, y todos los músicos profesionales deberán estar en el muelle no más tarde de las 8:30.

Alas 10:00, las tropas, la artillería, las ametralladoras, los vehículos acorazados y los autotransportes tomarán posiciones según las órdenes que hayan recibido. Los aviones y los hidroaviones estarán listos igualmente.

No más tarde de las 10:30, los señalizadores tomarán su puesto en las terminales regionales y del ferrocarril.

El cañón de mediodía ha sido cancelado.

-El pelotón de los castillos de fuego señalará a los siguientes autotransportes para que procedan a acercarse al centro haciendo todo el ruido posible: Zyk, Bely Gorod, Bibi, Abot y Babylon.

-El quinto disparo señala a los distritos primero y segundo del Barrio Negro.

-El décimo disparo, las sirenas de las oficinas comerciales, Azneft, y de los muelles.

-El decimoquinto disparo, los distritos, los aviones despegando. Las campanas.

-El decimoctavo disparo, las sirenas de la plaza y las máquinas de vapor que allí se encuentren. Al mismo tiempo, la primera compañía de la Academia Militar tocando la marcha "Varashavanka" se dirigirá desde la plaza a los muelles.

-Todas las sirenas suenan y terminan con el cañonazo número veinticinco.

-Pausa.

-El acorde triple de las sirenas se acompaña con un "Hurrah" desde los muelles.

-La máquina de silbidos de vapor da la señal de final.

-"La Internacional" (cuatro veces). En el medio, una orquesta de viento combinada con un coro de automóviles tocan "La Marsellesa".

-En la segunda repetición, la plaza completa se une cantando.

-Al final del cuarto verso, los cadetes y la infantería regresan a la plaza donde se les recibe con un "Hurrah".

-Al final, un coro festivo y universal de todas las sirenas y señales de alarma toca durante tres minutos acompañado de campanas.

-La señal de término es dada por la máquina de silbidos de vapor.

-Marcha ceremonial. Artillería, flota, autotransportes y ametralladoras reciben sus señales directamente del conductor de la torre. La bandera roja y blanca se utilizan para las baterías; la azul y la amarilla para las sirenas; una bandera roja de cuatro colores para las ametralladoras, y una bandera roja para las intervenciones individuales de barcos, trenes y el coro de automóviles. Con la señal de la batería, "La Internacional" se repite dos veces a lo largo de la procesión final. Es obligatorio seguir atizando el fuego de los hornos mientras se mantengan las señales.

Todo lo anterior se instruye para los estamentos de alto nivel y para su irrevocable ejecución bajo la responsabilidad de sus autoridades: militares, Azneft, Gocasp, e instituciones educativas relacionadas. Cualquier intérprete debe de tener consigo sus respectivas instrucciones durante las celebraciones"

El maestro de TSOK es M. Chagin.

El organizador de "La Sinfonía de las Sirenas" es el Sr. Avraamov.⁶

----- CD pista nº 5: "Sinfonía de las Sirenas" (Baku, 1922) de Arseni Avraamov.

⁶ Instrucciones publicadas originalmente en idioma turco en los tres diarios locales de Baku: *El Trabajador de Baku, Trabajo y Comunismo* (6 de noviembre de 1922). Texto citado por RUBIO ARAGONÉS, Juan Carlos: **La Música del Tren**. Ed. INECO/ Fundación de los Ferrocarriles Españoles/Uveuve. Madrid, 1999. Pág. 100.

Este macroconcierto debería durar varias horas y además conllevaba varios meses en su preparación. En la intención de Avraamov no quería que existieran espectadores, sino que éstos participaran activamente en el desarrollo de la obra a través de sus exclamaciones y cánticos, unidos todos ellos en una misma voluntad revolucionaria. Sobre esta capacidad de la música –y la influencia de los sonidos que marcan nuestro entorno- Avraamov reflexionó sobre su importancia y el nuevo papel que ésta debía cumplir con la llegada de la Revolución de Octubre, aspecto éste que nos hace entender el sentido último de su composición de la “*Sinfonía de las Sirenas*”:

“De todas las artes, la música posee el más grande poder para la organización social. Los mitos más antiguos demuestran que la humanidad conoce este poder. Orfeo domaba bestias salvajes con su lira. Joshua derrumbó las murallas de Jericó con una trompeta. La flauta de Amphion conjuró las majestuosas catedrales de Tebas. Pitágoras escuchó la música de las esferas en la estructura del cosmos y en los movimientos de los cuerpos celestiales. En la mitología y la historia, la música y los cánticos comunitarios fueron los rasgos comunes de la vida social de la humanidad y, en los ritos religiosos y seculares, sus momentos más festivos. El trabajo colectivo –desde el pastoreo a la carrera militar- es inconcebible sin canciones y músicas. Uno podría llegar a pensar que el alto grado de organización del trabajo fabril bajo el capitalismo podría haber creado una respetable forma de fuente musical. Sin embargo, se necesitaba la Revolución de Octubre para revivir el concepto de la Sinfonía de las Sirenas. El sistema capitalista crea tendencias anárquicas; el miedo de ver a los obreros marchando solidariamente impide que su música se desarrolle en libertad. Cada mañana, el caótico rugido industrial amordazaba a la gente.

*Luego, llegó la revolución. De repente, por la noche –una noche inolvidable- El Petersburgo Rojo se llenó de muchos miles de sonidos provenientes de sirenas, silbatos y alarmas. Y en respuesta, miles de camiones militares atravesaron la ciudad cargados de soldados disparando sus rifles al aire. La Guardia Roja se reunía precipitadamente con la vanguardia de Kornilov. En este formidable momento, el alegre caos habría de reconducirse por una única voluntad que pudiese sustituirse los cantos de alarma por el victorioso himno de ‘La Internacional’. ¡La Gran Revolución de Octubre! Y una vez más, las sirenas y los cañones funcionaron en toda Rusia sin una voz que unificara su organización”.*⁷

Después de la experiencia exitosa de la “*Sinfonía de las Sirenas*” en Baku, fue llamado Avraamov por el Proletkult de Moscú para que se repitiera este evento en las celebraciones del Sexto Aniversario de la Revolución de Octubre (23 de octubre de 1923). Para llevarlo a cabo contaron con la ayuda de la Unión de Trabajadores del

Metal, los comités de fábrica del distrito de Transriver, la Unión de Jóvenes Comunistas, el Comisariado de Transportes del Ferrocarril, los músicos profesionales del Conservatorio de Moscú y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de la República (RVSR). En la realización se incluyeron nuevas canciones y marchas como “*La Marcha de la Joven Guardia*” y “*La Marcha del Funeral del Trabajador*”. Pero Avraamov encontró mayores dificultades para llevar a cabo su “*Sinfonía de las Sirenas*” que en el espacio abierto del puerto de Baku, y el resultado no fue el deseado: las lejanas distancias entre los diferentes elementos sonoros no consiguió crear la unidad acústica pretendida, y así la versión para sirenas de la “*La Internacional*” se hizo incomprensible para la mayoría de los oyentes. Esta experiencia fue la última vez que se realizó, como tantos otros experimentos artísticos en el posterior periodo estalinista. Lenin moría un año después, en 1924.

----- CD pista nº 6: “*Sinfonía de las Sirenas*” (Moscú, 1923) de Arseni Avraamov. Fragmento de “*La Marcha del Funeral del Trabajador*”.

El artista con el micrófono de reportero: del “ramonismo” al ultraísmo español.

Ramón Gómez de la Serna ha sido el primer reportero de la radio española, a la vez que el introductor de las vanguardias artísticas en España, ya que tradujo el primer manifiesto del futurismo de Marinetti en la revista *Prometeo*, apenas unos meses después de su publicación en *Le Figaro*. Con su micrófono radiofónico se lanzaba a la calle y hablaba con la gente trabajadora: vendedores de lotería, chóferes, mieleros y demás vendedores ambulantes de la Puerta del Sol, donde recogía su sabiduría popular y la hacía “*universal*” a través de las ondas radiofónicas. Su micrófono se convertía también en un altavoz de lo silencioso y olvidado, como ante esas nuevas farolas que instalaron en la Puerta del Sol que él las inauguraba como si de un monumento público se tratara:

“Esta farola a que le dedico mi apología traerá claridad a los asuntos nacionales y es antioscurantista por excelencia (...). Queda inaugurada esta farola nueva que sólo lleva diez días en uso, gran farola por lo mismo que llamamos a un hombre gran hombre”.⁸

⁷ AVRAAMOV, Arseni: “*La Sinfonía de las Sirenas*”. Gudki, Gorn 9. 1923. Traducido del ruso al inglés por Mel Gordon, traducción al castellano por RUBIO ARAGONÉS, Juan Carlos: **Op. Cit.**, pág. 101.

⁸ Citado en Díaz, Lorenzo: **La Radio en España 1923-1993**. Alianza Editorial. Madrid, 1993. Pág. 110.

Acabado su discurso radiado monumental, la gente que se encontraba en ese momento en la plaza le aplaudió y él se inclinó reverente delante de la farola.

Como “*un sacerdote de la diosa Radio*”, Ramón tenía un micrófono enlazado con la emisora central de Unión Radio, donde -en la soledad y el silencio- emitía su “*Parte del Día*” con aquello que eventualmente pasaba por su casa: una visita, las impresiones fugaces de una carta que le llegaba, lo que veía desde el balcón, lo recién presenciado o lo recién sucedido. Él se consideraba un “*cronista de guardia*” y además el “*poseedor de un micrófono privado en funciones universales*”.⁹

En su casa había instalado su “*Taller de Gueguerías*”, donde algunas de estas gueguerías fueron dedicadas al propio medio radiofónico, como aquella que llamó “*Gueguería de las Ondas*”:

“*Muchas veces, en horas sin posibilidad de emisiones, dejo abierto mi aparato para saber como respira electrónicamente el aire, como bulle el sistema nervioso*”.

----- CD pista nº 8: “*Gueguería de las Ondas*” (1925) de Ramón Gómez de la Serna.

Paralelo en estos años, aparece en el propio contexto español uno de los pocos ejemplos de movimiento autóctono de la vanguardia histórica en nuestra geografía, nos referimos al llamado *Ultraísmo* (1918-1925), que más que ofreciera una aportación nueva y personal, venía a sintetizar las aportaciones de todos los movimientos de la vanguardia europea (como por extensión vendría a significar veinte años después la aparición del *Postismo*, que recogería lo que ha quedado de esa misma vanguardia). Formaron parte preferentemente poetas y literatos: Cansinos-Assens (su fundador), Guillermo de Torre, Xavier Bóveda, Adriano del Valle..., y esporádicamente Luis Buñuel (cineasta y poeta) y Jorge Luis Borges. Fueron sus propios reporteros, donde crearon varias revistas donde difundían sus poesías y consignas poéticas, como las transmitidas en la revista *Ultra*:

- “*Ultra no tiene director. Se rige por un comité directivo anónimo*”.
- “*El ultraísmo es el tren que pasa siempre. Hay que subir y bajar en marcha*”.
- “*Es un ventilador que ha enloquecido en un ambiente rarefacto*”.
- *Es “la enseñanza de todo cuanto no se debe decir”*
- “*Aviso a los ciegos: Se pasa a la acera del sol*”
- “*Aviso a los sordos: Se enseña a oír sin palabras*”¹⁰

⁹ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “*Micrófono privado, en funciones universales*”, en revista **Ondas** nº 281, 1-XI-1930. Pág. 9.

¹⁰ Citadas por FUENTES FLORIDO, Francisco: **Poesías y Poética del Ultraísmo**. Ed. Mitre. Barcelona, 1989. Pág. 17.

Equivalente al campo literario, no existió propiamente una *música ultraísta*, pero sí encontramos algunos ejemplos aislados en la compositora uruguaya Carmen Barradas (1888-1963), que frecuentó el Madrid de las veladas ultraístas realizando recitales y componiendo varias de sus piezas para piano de clara referencia a los sonidos surgidos de los procesos industriales: “*Fabricación*” (1922), “*Taller Mecánico*” y “*Asserradero*” (1928). La primera de ellas fue ilustrada la partitura por su hermano Rafael Barradas, asiduo colaborador gráfico de las revistas ultraístas. Carmen Barradas, con estas obras recoge la herencia de lo que proclamaba la música futurista, convirtiéndose en la reportera sonora del palpitar de los flujos industriales, como si de una nueva música del trabajo nos anunciara el obrero componiendo con su máquina una obra musical como si de un producto industrial se tratara.

-----CD pistas nº 9 y 10: “*Fabricación*” (1922) de Carmen Barradas.

Finalmente, con la Era Post-industrial del capitalismo tardío, el artista deja el *mono azul* para adecuarse a los nuevos tiempos de neoliberalismo y se diseña otros trajes de faena, esta vez de *cuello blanco*, para intervenir también en el propio acontecer de los nuevos tiempos: De agente comercial *underground* (Warhol), de Mesías-Chamán con chaleco (Beuys), corredor de Bolsa y Museos (Jeff Koons), grafitero de calle y salón (Keith Haring), de autónomo con facturas (para trabajar con galerías de arte), de artista-galerista (para ser alternativo a las galerías), de funcionario (para hacer lo que quiera los festivos), de *hacker* frustrado e inteligente (para ser activista en la red), de género (para hablar del otro), de ciudadano (para hacer un arte participativo)..., o simplemente poniéndose el traje incomprendido de uno mismo (para hacer un *arte confesional*).

LEOPOLDO AMIGO, MIGUEL MOLINA Y EL
LABORATORIO DE CREACIONES INTERMEDIA (L.C.I.)