

## George Antheil: vida y máquina

Ana Bocanegra Briasco

4 de octubre de 1923, Teatro de los Campos Elíseos de París. Con un público entre el que se encuentran Joyce, Cocteau, Satie y otros, dando lugar a un gran disturbio que sería filmado por Marcel Herbie, tiene lugar la *première* del *Ballet Mécanique*, obra del joven George Antheil (New Jersey, 1900 – New York, 1959), compositor que, tras pasar por Berlín y conocer a su tan admirado Stravinsky, llega a la ciudad del Sena y se establece en un pequeño apartamento sobre la primera sede de la mítica *Shakespeare&Co*, en la *rue de l'Odéon*, entrando en contacto, gracias a su propietaria, Sylvia Beach, con la magnífica pléyade de escritores y poetas con los que entablaría gran amistad y colaboraría en diversos proyectos.

No importó mucho en aquel momento de su carrera que nuestro autor hubiera recibido una clara formación romántica, dado que sus profesores fueron Ernst Bloch y Constantin von Sternberg en su país de origen, bebedores en Strauss y Liszt respectivamente, y Schnabel en Alemania, que se consagró a la interpretación pianística de Mozart, Beethoven y Schubert. La capital parisina era sin duda un hervidero, las vanguardias, vehementes y feroces, y la juventud de Antheil y su ímpetu se vieron embargados por ellas.

Es momento de ruptura y provocación en casi todos los sentidos pero si nos detenemos en la música, el surgimiento del ruido como nuevo concepto del sonido, su aceptación frente al rechazo anterior, es esencial. Los dadaístas, ya en 1916, consideraron el sonido como medio de expresión más directo y sincero que las palabras y dieron lugar a música basada en los provenientes de la industria. El Futurismo, tal vez la corriente más prolífica en manifiestos de la época, también tendría mucho que decir al respecto. El ruido pasa a ser

materia prima de la creación musical. Russolo en *El arte del rumor* (1913) apuesta por los más ásperos, disonantes y extraños al oído y por la creación del *sonido-ruido*, fruto de la amalgama todo lo anterior. Se combinarán, por tanto, los de trenes, motores de explosión, carrozas, muchedumbres vociferantes, susurros, silbidos, etc., se hará una clasificación de los mismos y se construirán los *russolófonos* o máquinas de registro o de producción de sonidos que anticiparán las técnicas de la música concreta. Asimismo el concepto de la orquesta se ve variado y ampliado, las limitaciones de la tradicional se sustituyen con los nuevos timbres y ruidos reproducidos mediante los mecanismos apropiados de la nueva orquesta futurista.

Igualmente varía la figura del oyente. Por una parte, no se pretende que comprenda el discurso musical sino que experimente sensaciones o emociones sonoras y, por otra, se aspira a que deje de ser el objeto pasivo o intelectualmente intoxicado como diría Marinetti en su *Manifiesto sobre el arte de ser abucheado*.

Gran importancia tuvo en ese momento también el cine. Conviene apuntar aquí que los futuristas consideraban que representaba el medio idóneo de expresión para la múltiple sensibilidad del artista y que debía ser, como todo, liberado de la tradición literaria que había recibido del teatro. Abogaban por lo que ellos llamaban la *sinfonía poliexpresiva* en la que tenían cabida todo tipo de elementos, desde la música cromática y plástica a la música de objetos.

Y todo esto nos encontramos en la obra de Antheil. Ya es significativa la presencia en su catálogo de obras con títulos como *Mechanisms*, *Death of Machines* y *Airplane Sonate*, pero su producción es muy poco conocida, acaso la única obra que se ha escuchado más, tal vez por la controversia que provocó, sea el *Ballet Mécanique*.

En su estreno europeo, bajo el griterío, disconformidad y desagrado del público, reacción que ya él preconizaba en el ensayo que escribió a los dieciséis años de edad, se presentó en una versión para piano solo con un proyector cinematográfico pues fue compuesta originalmente como acompañamiento sonoro del film que con el mismo nombre crearon el pintor

dadaísta Fernand Léger y el cinematógrafo americano Dudley Murphy. Es difícil saber de quién partió la idea. El propio Antheil afirmaba en 1923 que la pieza estaba iniciada y que buscaba la película apropiada para ella pero otras fuentes aseguran que fue a la inversa. Sea como fuere, la cuestión es que la falta de entendimiento entre ambas partes del producto fue evidente puesto que, una vez finalizado el proceso, la música tenía una duración dos veces mayor que aquella. El film se estrenó en Viena en 1924 sin la banda sonora aunque se hizo referencia al *synchronisme musicale* de George Antheil y desde entonces música e imagen se han ofrecido siempre por separado.

Poco después de su *première* parisina tendría lugar la neoyorquina, recibiendo una pésima fama de la que jamás se libraría ya y que le traería muy malas consecuencias en su carrera americana. Para esta ocasión el autor, tal vez por necesidad de obtener algún provecho económico o por publicidad, hizo una revisión de la misma para un grupo de instrumentos entre los que se encontraban esas máquinas a las que más arriba hemos hecho alusión, pero no es hasta 1999 cuando se realiza un registro sonoro de la obra en la versión definitiva del propio Antheil, en una grabación realizada en la Universidad de Massachusetts bajo la producción de Lehrman (Electronic Music Foundation CD020).

Será ésta la primera vez que se afronte la obra en su totalidad ya que en vida del autor nunca se ofreció completa al público y es destacable tanto por su valor interpretativo, puesto que las partes instrumentales son de gran dificultad, como estético: la obra sigue siendo una “rareza” y continúa levantando ampollas si se la escucha sin saber muy bien de dónde surge. Esta versión definitiva del *Ballet pour instruments Mécaniques et percussion* es para tres xilófonos, cuatro tambores, tam-tam, dos pianos de cola, siete timbres eléctricos, tres motores de aeroplano, una sirena y dieciséis pianolas.

Del gran fracaso en su país nunca se recuperó. Es cierto que a mediados de la década de los veinte, antes de que esto tuviera lugar, Antheil deseaba volver a un estilo más clásico. Ezra Pound, con quien entabló una estrecha amistad en París, autor de *Antheil and the Teatrise on Harmony*

(1923) y con quien colaboró en dos óperas, intentó disuadirlo en vano, de hecho, se adentró de nuevo en la tradición romántica mediante la creación de alguna sinfonía y un concierto para piano. Pero con el ascenso del nazismo en Europa se decidió a volver a América y dejó atrás su faceta más vanguardista. Ya no fue más el duro, frío, brutal e impaciente compositor, como algunos críticos le habían calificado, sino que giró hacia Copland, Thomson y Harris, introdujo elementos folklóricos en su música y se dedicó a componer para películas.

Sin embargo, para ir despidiéndonos de él, digamos que George Antheil reunió en sí otras múltiples y sorprendentes facetas. Se atrevió con el género escrito abarcando la autobiografía con el exagerado y bastante irreal *Antheil: Bad Boy of Music* (1945), la endocrinología en *Every man his own detective* (1937), estudio en el que explica cómo las diferentes glándulas pueden hacer detectar a un criminal y hasta la política en su *Germany never had a chance* (1939), en el que predice a dónde llevarían muchos de los eventos acaecidos en la Segunda Guerra Mundial.

Y es que no estamos ante alguien a quien pudiéramos calificar como pasivo frente a lo que sucedía en la Europa del momento sino todo lo contrario. Así, siguiendo con su original carrera, nos detendremos en el hecho de que junto a la actriz e ingeniera aeronáutica Hedy Lamarr inventara un dispositivo para interferir y desviar misiles de su trayectoria mediante señales de radio sincronizadas en distintas longitudes. Su incursión en este mundo tan lejano del arte se vio favorecida por varios factores: el hecho de que el marido de Lamarr fuera distribuidor de armamento en Europa, la experiencia a la hora de “sincronizar” bandas sonoras que había adquirido con motivo de su *Ballet Mécanique*, y el que su propio hermano hubiera trabajado en Alemania en el Departamento de Estado y tuviera acceso a gran cantidad de información. Este invento fue patentado en 1942 y años después, en 1960, con una versión más refinada y fuera ya de todo plazo, por lo que no recibieron beneficio económico alguno, el gobierno de los Estados Unidos lo empleó en la operación de Bahía de Cochinos.

Y vayámonos con una imagen, la del Antheil de edad inclinado sobre una máquina de escribir que nos muestra el alemán Christien Meert en el documental que realizó en el año 2000 porque, al fin y al cabo, el artefacto siempre estuvo en su vida.