

Restituir la voz a las víctimas: *Unzeiten* (Deshoras) para 7 voces femeninas, 3 trombones y cinta magnetofónica de Miguel Bellusci

Inés A. Buchar¹

Tal vez exista una variedad ilimitada de modos de recordar a las víctimas humanas de acontecimientos históricos horribles; no obstante, en el ámbito artístico es posible que este recuerdo se manifieste a través de una restitución ficcional de la palabra y las voces de las víctimas. Sin embargo Theodor W. Adorno, al realizar una profunda autocrítica en su condición de intelectual, filósofo y músico, en el año 1949 ya finalizada la Segunda Guerra Mundial, afirma que “escribir un poema después de Auschwitz es barbarie, y esto corroe también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas” (Adorno, 2008: 25). Lo acontecido en los campos de exterminio nazi ha conducido al derrumbe no sólo del arte, sino también de la filosofía en el contexto de la cultura occidental. Pasado el tiempo, Adorno se retracta de esta afirmación en su *Dialéctica negativa*, donde afirma: “El sufrimiento perenne tiene tanto derecho a la expresión como el martirizado a aullar; por eso quizá haya sido falso que después de Auschwitz ya no se podía escribir ningún poema” (Adorno, 2005: 332). De aquí que el arte se presente como un ámbito en el cual puede hacer su aparición la expresión del horror y, tal como lo manifiesta Adorno al comienzo de la *Teoría estética*, tendrá que lograrlo sin quedar reducido “ni a la fórmula general del consuelo ni a la de su contrario” (Adorno, 2004: 10). A partir de estos planteos surge inevitablemente la pregunta de si es posible, en el pasado siglo XX, hallar obras musicales que logren expresar el horror sin recaer en el consuelo ni en el desconsuelo.

Se destacan en este sentido las composiciones *A Survivor from Warsaw* (*Un sobreviviente de Varsovia*) (1947) de Arnold Schönberg (1874-1951) y tres obras de Luigi Nono (1924-1990): *Il canto sospeso* (*El canto suspendido*) (1956), *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (*Recuerda lo que te han hecho en Aischwitz*) (1965-66) y *¿Dónde estás hermano? Per los desaparecidos en Argentina* (1982), las cuales constituyen antecedentes de la composición más reciente *Unzeiten* (*Deshoras*) (1992/93) del argentino Miguel Bellusci² (1958). En todas estas obras se pone de manifiesto la originalidad de la utilización de los medios de la música del siglo XX para expresar lo terrible y horroroso por parte de artistas que revelan una gran sensibilidad social y una actitud estética comprometida con la dimensión ético-política humana. En el caso del compositor Luigi Nono, su compromiso ético-político ha ido más allá del ámbito propiamente artístico, adhiriendo al Partido Comunista, en tanto que Schönberg consideraba que si él mismo

¹ Profesora de Filosofía, egresada de la Universidad de Buenos Aires. Ha dictado seminarios en la Dirección de Posgrado “E. de la Cárcova”, Departamento de Artes Visuales, IUNA Actualmente es Prof. Adjunta de Estética, Departamento de Artes, UBA. Participa en proyectos de investigación en el área de estética contemporánea. En el año 2002 fue becada por la Katholische Univesität Eichstätt-Ingolstadt, Alemania. Ha participado en reuniones científicas nacionales e internacionales y ha publicado diversos artículos sobre estética de la pintura, la música y la literatura.

² Miguel Bellusci es compositor y director de orquesta. Ha realizado estudios en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires, Mozarteum de Salzburgo y en la Academia de Artes Musicales en Darmstadt. Realizó también estudios de Posgrado en Composición Electrónica en la Escuela Superior de Música de Colonia, Alemania. Actualmente titular de las cátedras de Composición y Práctica Orquestal en la Univesidad Nacional de Cuyo, Mendoza y profesor en el Conservatorio “Manuel de Falla”, Buenos Aires.

hubiera participado en política no hubiera podido desarrollar su labor artística. La intención del compositor argentino, por su parte, no se orienta hacia una declaración política, sino que surge de un cuestionamiento ético.

Schönberg compone el melodrama *Un sobreviviente de Varsovia* para narrador, coro masculino al unísono y orquesta entre el 11 y el 23 de agosto de 1947, inspirándose en relatos que escuchó directa o indirectamente acerca del levantamiento del Gueto de Varsovia. Esta composición, que puede ser calificada como una de las grandes obras del arte musical del siglo XX, fue escrita en un lapso muy breve y, aun teniendo ella misma una muy breve duración, sólo 7 minutos, posee una intensidad expresiva que revela la profunda conmoción que motivó al compositor. (Véase Leibowitz, 1969: 159-160). La obra fue estrenada el 4 de noviembre de 1948 en Albuquerque, en un concierto organizado por la Universidad de Nuevo México, circunstancia en la cual la obra fue ejecutada dos veces consecutivas. Al final de la primera ejecución, los 1500 espectadores permanecieron en silencio en una actitud de profundo recogimiento, seguidamente se lleva a cabo una segunda ejecución de la obra, al término de la cual público finalmente aplaude. La ausencia de aplausos por parte de los oyentes constituye un hecho poco común y revelador del efecto que produce esta obra en su recepción. (Véase Stuckenschmidt, 1977: 485). Schönberg escribió el texto en inglés, en el que el sobreviviente narra los violentos acontecimientos intercalando, en alemán, las órdenes de los militares nazis hasta que un sargento ordena contar cuántos son los que serán enviados a la cámara de gas. Este es el momento dramático culminante en el que la narración desemboca en la plegaria hebrea Shemá Israel, cantada en el idioma original: “Recomenzaron de nuevo, primero lentamente: uno, dos, tres, cuatro, cada vez más y más rápido, tan rápido que finalmente sonaba como una estampida de caballos salvajes y, de repente, en el medio de esto, comenzaron a cantar el Shemá Israel”. (Véase Manzoni 1997:177) La obra está basada en una serie dodecafónica utilizada de manera variada con sus formas en espejo; la voz del narrador está tratada en *Sprechgesang*, canto hablado, y el Shemá Israel es cantado por el coro al unísono. La orquesta está compuesta por un conjunto de instrumentos de percusión que sirven perfectamente a la intención evocadora de la música, incluyendo tambores, platillos, castañuelas, etc.

Schönberg en esta obra se enfrenta, según Adorno, con la negatividad completa de ese acontecimiento, logrando que en su música se haga presente lo inefable, el horror del que no se puede hablar. El arte en general y la música en particular pueden escapar a su pérdida de sentido si logran afrontar la negatividad, lo más extremo en que se torna manifiesta la constitución de la realidad, tal como sucede en *Un sobreviviente de Varsovia*. (Véase Adorno 2011: 172).

Luigi Nono, al referirse a *Un sobreviviente de Varsovia*, considera que las reflexiones de Jean-Paul Sartre en su ensayo “¿Qué es la literatura?” dan cuenta de la necesidad creadora de Schönberg. Sartre intenta responder a la pregunta “¿por qué escribir?” y afirma, desde el punto de vista del artista: “Y, si me dan este mundo con sus injusticias, no es para que contemple éstas con frialdad, sino para que las anime con mi indignación y para que las revele y cree con su naturaleza de tales, es decir, de abusos que deben ser suprimidos. [...] Aunque la literatura sea una cosa y la moral otra muy distinta, en el fondo del imperativo estético discernimos el imperativo moral. [...] ...la obra de arte, tómesela por donde se la tome, es un acto de confianza en la libertad de los hombres. Y ya que los lectores y el autor sólo reconocen esta libertad para exigir que se manifieste, la obra puede definirse como una presentación imaginaria del mundo en la medida en que éste

exige la libertad humana.” (Sartre 1969: 82). Schönberg habría asumido el imperativo ético en el trasfondo de lo estético de tal modo que las palabras de su obra, según Nono, se dirigen, también, a él mismo. El compositor italiano hace referencia, entonces, a la última carta escrita por Giacomo Levi, estudiante de 19 años, antes de ser ejecutado por los fascistas en Módena en 1942: “No diga que usted no quiere saber nada. Recuerde que todo eso ha sucedido por la única razón de que usted, usted no quiso saber nada” (Nono 2007:175).

Luigi Nono compone en los años 1955-1956, siguiendo los lineamientos del serialismo integral, *Il canto sospeso*, (28’ de duración) para soprano, mezzosoprano, tenor, coro mixto y orquesta, retomando fragmentos de las cartas de despedida de los condenados a muerte en Auschwitz³ Nono valoraba el recurso del *Sprechgesang* schönbergiano por ser un medio para una mayor comprensión del texto y, a la vez, como un nuevo medio de expresión diferente al canto. Según Nono, el *Sprechgesang* y el canto fueron utilizados por Schönberg en *Un sobreviviente...* tanto con una finalidad épico- dramática como para una conjuración ritual del texto. (Véase Nono 2007: 174). Nono parte de una consideración estética diferente, según la cual la relación entre la música y el texto no reconoce a la palabra como medio para comunicar un significado. Desde la perspectiva composicional, la voz es libre para utilizar la relación entre el material fonético y el contenido semántico. (Véase Nono 2007: 175). Esta obra consta de nueve movimientos, en los que predominan las partes corales. La relación entre música y palabra en las partes corales se caracteriza por un especial tratamiento del texto: cada palabra singular y también cada sílaba aislada son distribuidas verticalmente en las diversas voces del coro. Los ritmos surgen de una manipulación numérica y, por lo tanto, están desvinculados del aspecto declamativo del texto. Todo esto contribuye a tornar imperceptible la palabra e ininteligible el sentido. Dado que han desaparecido de la música serial los elementos melódicos y contrapuntísticos al ser reemplazados por una multiplicidad de relaciones multidireccionales, se tornan posibles nuevas combinaciones de elementos fonéticos y semánticos en la composición. La riqueza de una expresión retórica, fonética y declamatoria multidimensional encuentra sus antecedentes en otras épocas de la historia de la música, por ejemplo en los motetes del s. XIII, en los que se superponían textos diferentes, incluso en lenguas diferentes. (Véase Nono 2007: 176). En la tercera parte de *Il canto sospeso*, Nono utiliza la suma de tres textos para crear un nuevo texto, para lograr la intensificación del contenido semántico. Los fragmentos de cartas describen una situación semejante: la del momento anterior a la ejecución, en que los prisioneros se despiden de sus seres queridos y de la vida. La superposición de los fragmentos genera un nuevo texto de manera tal que el sentido común a las tres situaciones queda formulado con una intensidad multiplicada. (Véase Nono 2007: 180).

Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz (1965-1966), obra para banda magnética de 11,5 minutos de duración, cuyo material es extraído de dos fuentes sonoras: sonidos electrónicos creados en el estudio y voces grabadas, modificadas electrónicamente en diversos grados. Esta obra no está basada en un texto, sino que las voces aparecen en forma de gritos desgarradores, por un lado, y los sonidos electrónicos, por otro, representan las características acústicas del campo de exterminio: ruido de aparatos, portones que se abren y se cierran, el crepitar del fuego, ruido de cadenas, etc. La configuración de estos últimos

³ 1954 *Lettere di condannati a morte della resistenza europea* (Torino: Einaudi).

sonidos no constituye una descripción acústica realista, sino que genera en el oyente sensaciones tales como las que podrían haber experimentado quienes protagonizaron esta trágica situación. El título, formulado en imperativo de segunda persona del singular, está dirigido a cada uno y, en este sentido, a todos los seres humanos: lo sucedido en Auschwitz le sucedió a la humanidad entera y es necesario recordarlo.

En 1982 Nono compone *¿Dónde estás hermano? Per los desaparecidos en Argentina* para cuatro voces femeninas solistas : dos sopranos, una mezzosoprano y una contralto, respondiendo a la convocatoria que el escritor Heinrich Boell (1917-85) hiciera a los músicos para componer obras a la memoria de argentinos desaparecidos. La Asociación Internacional de defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (AIDA) y la Escuela Superior de Música de Colonia, Alemania organizaron un concierto en el que se ejecutaron, entre otras, obras de Dieter Schnebel, W. Rihm y H.W. Henze. La escritura de la obra es austera y despojada; las palabras del título constituyen, a la vez, el texto de la obra y su duración es de 8 minutos. El texto se presenta desarticulado en sílabas; el canto está interrumpido por silencios; la dinámica oscila del pianísimo casi inaudible al fortísimo. La escucha genera una sensación de profunda incertidumbre; aquí no se trata ni de dar testimonio ni de recordar una situación determinada, sino que el compositor retoma la trágica inquietud de ese presente sobre el destino de los argentinos desaparecidos haciendo resonar las voces de las madres.

Unzeiten, la obra de Bellusci, está inspirada en las estrofas de un poema del escritor alemán Urs M. Fiechtner (1955), que el compositor había leído en 1988, cuando residía en Alemania, en una publicación de Amnesty International. Fiechtner escribió “Einer von uns” (Uno de nosotros) en el año 1980, inspirándose en dos testimonios de diversa procedencia: una inscripción en el muro del gueto de Varsovia, y un texto escrito en la pared de una celda de un detenido argentino muerto en 1976. El significado de ambas frases era semejante: la necesidad de recordar y relatar a las generaciones futuras estos terribles acontecimientos.

Einer von uns

*Einer von uns
wird einmal mit den Kindern
auf die Felder gehen
und Vogelscheuchen bauen
aus Uniformen.*

*Einer von uns
wird den Kindern erzählen
von diesen Jahren
und meine Kinder sollen dabeisein*

*und sie werden die Worte hören
wie Geschichten
aus dunkler und grausamer
aus ferner und vergangener Zeit.*

Einer von uns

Uno de nosotros

*Uno de nosotros
irá un día con los niños
a los campos
y construirá espantapájaros
de los Uniformes.*

*Uno de nosotros
contará a los niños
de estos años
y mis hijos deberán estar presentes*

*y ellos escucharán las palabras
como historias
de un tiempo oscuro y cruel
lejano y pasado.*

Uno de nosotros

*wird einmal mit den Kindern
auf die Felder gehen
und Vogelscheuchen bauen
aus Uniformen.*

*irá un día con los niños
a los campos
y construirá espantapájaros
de los Uniformes.*

El poema apela, entonces, a continuar relatando a lo niños en el futuro las “historias de un tiempo oscuro y cruel/ lejano y pasado”.

En los años 1992-93 Bellusci emprende la composición de la obra. Dado que en ese tiempo de elaboración de la obra el compositor estaba leyendo el último libro de Julio Cortázar *Deshoras*, decide darle el mismo título a su composición en traducción alemana “*Unzeiten*” a la manera de un homenaje al escritor. Además, la palabra “deshoras” señala la situación poco propicia en esa época, desde el punto de vista político en la Argentina, para continuar con los reclamos de justicia por los desaparecidos dado que había tenido lugar el indulto a los genocidas condenados. A esto hay que añadir que la obra está dedicada a la memoria de la joven sueco-argentina desaparecida Dagmar Hagelin.

La banda sonora es una producción del Estudio de Música Electrónica de la Escuela Superior de Música de Colonia a cargo del Ingeniero de sonido Marcel Schmidt. El estreno de la obra se realizó en la Escuela Superior de Música de Colonia el 7 de noviembre de 1997. Además ha sido presentada en otras dos oportunidades: en Darmstadt “Tage für Neue Musik” el 6 de marzo de 1998, ejecución que ha sido grabada⁴, y en Frankfurt el 5 de julio de 1999. En la Argentina *Unzeiten* ha sido premiada en la “Tribuna Nacional de Compositores” (TRINAC) (CIM/UNESCO) en el año 2000, pero no ha sido estrenada.

El poema de Fiechtner es presentado a lo largo de la obra, además de en el original alemán, en las traducciones inglesa, francesa, italiana y española, siendo los textos sometidos a diversas transformaciones. La obra está compuesta por tres estratos sonoros: la banda sonora electroacústica, las voces en vivo y los trombones también en vivo. La obra requiere una disposición espacial de las fuentes de sonido: el sonido electroacústico es cuadrifónico, las cantantes están en el escenario y los trombones detrás de escena, de modo tal que el oyente se ve envuelto por el sonido electroacústico, enfrentado a las voces de las sopranos y recibiendo desde la lejanía el sonido de los trombones. La obra, de aproximadamente 26 minutos de duración, consta de diez partes que están estructuradas en torno a un eje central en espejo, según una simetría no estricta, de a pares: I espeja a X, II a IX, III a VIII, IV a VII, V a VI. En cuanto al texto, al inicio parte de elementos fonéticos mínimos, las consonantes, para luego a lo largo de la obra presentarlo en diversos niveles de reconocibilidad; esto se llevará a cabo gradualmente, de manera tal que el contenido del texto aparecerá en principio de manera velada hasta ser develado en la sección VII, donde el texto se hace inteligible, aunque de manera fragmentaria. En el plano melódico y rítmico, las voces femeninas se desarrollarán a lo largo de toda la obra desde un relativo estatismo, a la manera de notas sueltas y tenidas, hacia amplios motivos melódicos, para luego retornar al estatismo inicial, aunque en forma de acordes.

El material básico para los sonidos tratados electrónicamente deriva exclusivamente de los elementos fonéticos del texto pronunciados por las cantantes. El sonido vocal, al ser

⁴ La obra fue interpretada por el *Vokalesamble 20* Helga Askani, Alison Gould, Jutta Kirschbein von Döllen: sopranos; Gabriela Fehrs, Gabriela Weber: mezzosopranos; Susanne Rentel, Margaretha Rohrbeck: contraltos. Dirección Miguel Bellusci. Esta versión incorpora registro generado en computadora de la parte de los trombones como otra posibilidad de presentación.

tratado electrónicamente, se modifica hasta tal punto que se torna irreconocible, pudiendo ser utilizado como materia sonora pura, sin percepción de su origen vocal. Esta materia sonora pura irá poco a poco develando su sonoridad vocal originaria, aportando así un nuevo significado, tal como el texto y la palabra irán también tornándose gradualmente inteligibles en el transcurso de la obra. Así, en la primera sección, las palabras extraídas del poema se encuentran disgregadas en sus elementos fonéticos: en el comienzo, las consonantes, por lo cual el sentido de las palabras está ausente. Las consonantes elegidas en este caso corresponden a las palabras alemanas **K**inder (niños), **d**abeisein (estar presentes), **von** (de), **sollen** (deberán), **erzählen** (contará).

Los tres estratos sonoros aparecen combinados de diferentes maneras a lo largo de las diez secciones. Desde la primera sección hasta la sexta se combinan del siguiente modo hasta alcanzar el punto de mayor densidad: sección I : banda sonora, sección II: banda sonora y voz cantada, sección III: voz cantada, sección IV: voz cantada y hablada y trombones, sección V: banda sonora y voz hablada, sección VI: banda sonora, voz hablada y trombones. En la sección quinta la banda sonora contiene sonidos vocálicos a los que se añaden consonantes para constituir sílabas, simultáneamente las voces habladas dicen al comienzo palabras aisladas, para luego incluir frases cortas del poema en los cinco idiomas. Los sonidos grabados superpuestos a las voces se asemejan a los desgarradores gritos de los torturados en los lugares clandestinos de detención. La sección sexta reúne a los tres estratos sonoros tratados como masas sonoras independientes superpuestas, de lo cual resulta una completa heterofonía. La banda sonora y las voces en vivo incluyen aspectos de indeterminación. Las voces sampleadas de las cantantes pronunciando palabras completas del texto en los cinco idiomas hacen su aparición en un orden aleatorio según un programa especial de computadora. En la partitura las cantantes encuentran escritas las duraciones de las lecturas del texto, deben interrumpir la lectura sin importar en qué palabra se encuentren, si el texto del fragmento fue leído completamente antes de la interrupción se puede repetir alguna palabra anterior *ad limitum*. De aquí que puedan distinguirse dos tipos de indeterminación: una que depende de la máquina y otra de la voluntad humana. Los trombones desde el punto de vista musical cumplen una función de contrapeso con respecto al registro agudo de las voces femeninas, añadiendo una capa tímbrica que puede asimilarse a la sonoridad general y a veces también reforzarla. La sonoridad de los trombones puede ser percibida como la presencia amenazadora del oscuro poder represor. En la sexta sección se halla el eje central de la obra constituido por un silencio general de dos segundos de duración en el momento de mayor tensión. Este silencio absorbe toda la energía generada y la proyecta hacia el resto de la obra.

A partir de la sección VI, la densidad de estratos irá disminuyendo, y gradualmente se irá desintegrando el texto luego de haber sido pronunciado fragmentariamente de manera clara en la sección VII por las voces femeninas en contraposición a los trombones. La sección VIII incluye banda sonora y trombones, y la IX voces femeninas solamente constituyendo una sección cantada *a capella*. Todas las voces atacan simultáneamente formando acordes que se alternan con silencios en una estructura rítmica de duraciones crecientes/decrecientes. La densificación armónica de la sección IX prepara la complejidad de los sonidos electrónicos derivados de la transformación de las voces que reaparecen en la sección X sumados a las voces en vivo. En esta última sección los sonidos tratados electrónicamente provienen, como los de la sección I, de consonantes de palabras del poema pronunciadas por las cantantes, pero aquí se agrega una segunda capa sonora en la

parte grabada que proviene de una grabación de viento del desierto del Sahara, extraída de un disco de efectos especiales de estudio. La incorporación del sonido del viento en la sección final acentúa el clima lúgubre, de muerte y de desolación que atraviesa a toda la obra. La tercera capa sonora hace su aparición en el compás 25 hasta el compás 39, el último. Consiste en una improvisación a cargo de las siete cantantes de canciones de cuna que serán entonadas en *bocca chiusa* (boca cerrada), es decir sin su texto. En la partitura se indican solamente la nota con la que cada cantante debe comenzar su intervención, para evitar que todas coincidieran en una tonalidad común, ya que las canciones de cuna son tonales.

Este final está cargado de una multiplicidad de significados. Las voces femeninas tanto en *¿Dónde estás hermano?*, como en *Unzeiten* aluden a la presencia de las madres y abuelas que desde un comienzo buscaron a sus hijos desaparecidos y a sus nietos. Fueron ellas las que movidas por el afecto, el dolor y la indignación avanzaron de forma sostenida e inquebrantable en contra del poder represivo, en contra de situaciones políticas y judiciales adversas, con la única finalidad de llegar a la justicia a través de la verdad.

Podría concluirse además, con respecto a todas las obras a que nos hemos referido que de una u otra manera logran mediar el desconsuelo y el consuelo sin caer en ninguno de los extremos. En *Un sobreviviente...* Schönberg supera la representación del horror y del dolor por medio de la plegaria final que conduce a la trascendencia religiosa. En *Unzeiten* el final apuesta a una recuperación de lo humano en su sentido más tierno y frágil ligado al comienzo de la vida a través de la canción de cuna.

La obra reciente de Bellusci, como así también las de Nono y la de Schönberg muestran que la creación artística puede aportar una elaboración estética de los acontecimientos histórico-políticos horribles de tal modo que permitan restituir la voz y la palabra a las víctimas para producir una conmoción en el oyente. Cuando la conmoción es profunda se produce el recuerdo y la reflexión acerca del por qué de lo ocurrido y la necesidad de evitar que se repita en el futuro.

Bibliografía

- ADORNHO, Theodor W. 2004 (1970) *Teoría estética* (Madrid: Akal) Obra completa, vol. 7.
2005 (1966) *Dialéctica negativa / La jerga de la autenticidad* (Madrid: Akal) Obra completa vol. 6.
2008 (1957) “Arnold Schönberg (1874-1951)” en *Prismas*, Crítica de la cultura y sociedad I. (Madrid: Akal) Obra completa vol. 10.1.
2008 (1949) “Crítica de la cultura y sociedad” en *Prismas*, Crítica de la cultura y sociedad I. (Madrid: Akal) Obra completa vol. 10.1.
2011 (1953) “Sobre la relación actual entre filosofía y música” en *Escritos musicales V* (Madrid: Akal) Obra completa vol. 18.
- LEIBOWITZ, René 1969 *Schoenberg* (París : Éditions du Seuil).
- MANZONI, Giacomo 1997 (1975) *Arnold Schönberg. L'uomo, l'opera, i testi musicati* (Lucca : Ricordi).
- NONO, Luigi 2007 (1960) « Texte-musique-chant » en *Écrits* (Paris : Editions Contrechamps)
- SARTRE, Jean-Paul 1969 (1949) *¿Qué es la literatura ?* (Buenos Aires : Losada).
- SCHÖNBERG, Arnold 1984 *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, (Berkeley- Los Angeles: University of California Press).

STUCKENSCHMIDT, H. H. 1977 *Arnold Schoenberg. His life, world and work* (London, John Calder).