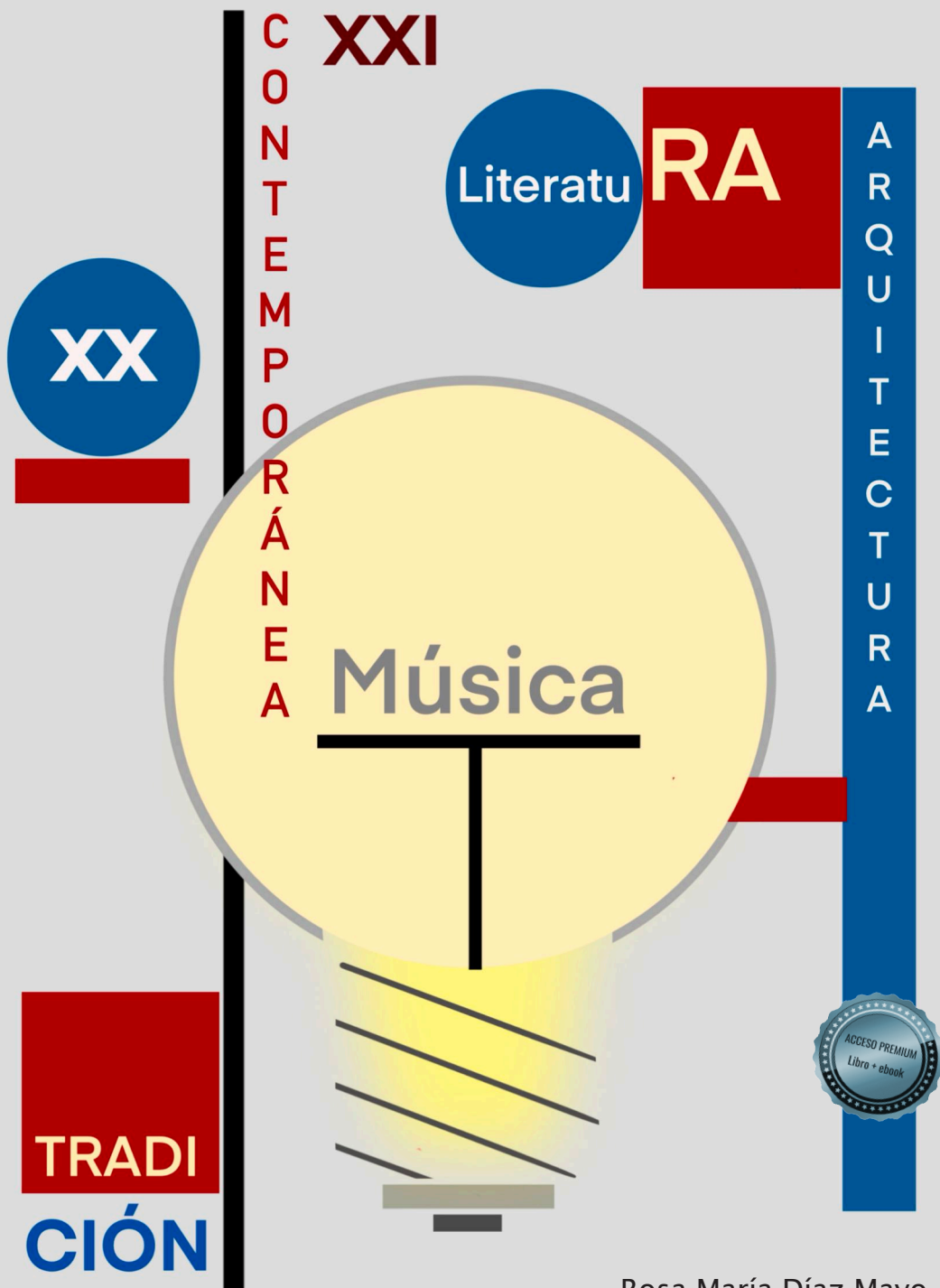


CREACIÓN ARTÍSTICA INTERDISCIPLINAR. LENGUAJES Y RETOS DEL SIGLO XXI



Dykinson, S.L.

Rosa María Díaz Mayo
Almudena González Brito
María Candelaria Gil Fariña
(Editoras)

**CREACIÓN ARTÍSTICA INTERDISCIPLINAR.
LENGUAJES Y RETOS DEL SIGLO XXI**

**CREACIÓN ARTÍSTICA INTERDISCIPLINAR.
LENGUAJES Y RETOS DEL SIGLO XXI**

ROSA MARÍA DÍAZ MAYO
ALMUDENA GONZÁLEZ BRITO
MARÍA CANDELARIA GIL FARIÑA
(Editoras)

Dykinson, S.L.

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Dirijase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial

Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienes_somos

©Copyright by los autores

©Copyright by de los diseños portada y contraportada David Turel Soto
Madrid, 2024

Editorial DYKINSON, S.L.

Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid

Teléfono (+34) 915442846 - (+34) 915442869

e-mail: info@dykinson.com

<http://www.dykinson.es>

<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1070-351-3

Deposito Legal: M-12793-2024

DOI: 10.14679/3245

ISBN electrónico: 978-84-1070-399-5

Preimpresión:

New Garamond Diseño y Maquetación, S.L.

ÍNDICE

PREFACIO.....	11
---------------	----

ROSA MARÍA DÍAZ MAYO

MÚSICA Y LITERATURA. EL FENÓMENO DE LA INTERTEXTUALIDAD EN MI CREACIÓN MUSICAL.....	15
--	----

LAURA VEGA SANTANA

LA EXPERIENCIA ES LO QUE TIENES JUSTO DESPUÉS DE CUANDO LA NECESITABAS. CRITERIOS Y EXPERIENCIAS EN LA CREACIÓN INTERMEDIAL	35
---	----

WADE A. MATTHEWS

ACERCAMIENTO A LA RELACIÓN ENTRE MÚSICA, ARQUITECTURA Y TODO LO DEMÁS EN LA OBRA DE IANNIS XENAKIS.....	51
---	----

SUSANA MORENO SORIANO, ADOLFO JORDÁN RAMOS, RUBÉN MORALES
GONZÁLEZ, JOSE ENRIQUE PÉREZ PALOMO, FRANCISCO JAVIER GONZÁLEZ
GONZÁLEZ

AL-AZAHAR, AROMAS DE LEYENDA COMO OBJETO DE ESTUDIO.....	67
---	----

ILUMINADA PÉREZ FRUTOS

LA PATRONA DE CANARIAS EN EL PENSAMIENTO MUSICAL DE SANTIAGO SABINA Y EMILIO COELLO	77
--	----

ANA MARÍA DÍAZ PÉREZ

ENTRE LA COMPOSICIÓN MUSICAL Y LA PERFORMANCE. Experiencias de Laboratorio junto al Nuevo Ex Ensamble Wonderland.....	95
--	----

SILVINA ZICOLILLO Y MATIAS GIULIANI

PIONEROS DEL PUNK EN TENERIFE: MÚSICA, FILOSOFÍA E IMAGEN.....	111
---	-----

DAMIÁN MARTÍN MARRERO

LA ANSIEDAD ESCÉNICA Y SU RELACIÓN CON EL PERFECCIONISMO Y BIENESTAR EN MÚSICOS DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA	125
---	-----

SOFÍA GARCÍA ALEMÁN

HACIA UNA NUEVA EXPERIENCIA MUSICAL: EL CONCIERTO
EN VIVO COMO FENÓMENO VIRTUAL 145

SARA AHMED GONZÁLEZ Y ANTONIO NAVARRO VEGA

INTEGRACIÓN DE LAS RAÍCES CULTURALES, LA
TRADICIÓN ORAL, LAS MÚSICAS POPULARES ACTUALES,
LA MULTICULTURALIDAD Y LA INTERDISCIPLINARIEDAD
DESDE LA PERSPECTIVA DE LA MÚSICA ACADÉMICA
OCCIDENTAL DEL SIGLO XXI: MANIFIESTO ARTÍSTICO..... 159

IVÁN CARAMÉS BOHIGAS

PREFACIO

Creación Artística Interdisciplinar, Lenguajes y Retos del Siglo XXI es una obra colaborativa que explora la creación artística interdisciplinar contemporánea con la música como eje vertebral. A través de una serie de capítulos, este libro ofrece una visión profunda y rica en matices sobre cómo la música se entrelaza con una variedad de artes. Analiza diversas estéticas de la música de los siglos XX y XXI y los vínculos de estas con la arquitectura, literatura, improvisación, performance, concierto en vivo, tradición cultural y miedo escénico.

El volumen es resultado de la primera edición del proyecto CanArts, Encuentro Internacional Canario de las Artes, que tuvo lugar en la Villa de Candelaria, Tenerife, los días 30 de junio y 1 y 2 de julio de 2023. Un encuentro de gran interés cultural multidisciplinar que arrancó gracias al apoyo de Manuel González Pestano, concejal de cultura del Ayuntamiento de Candelaria, y presidente de CanArts.

Este Encuentro surge en honor al compositor candelariero Emilio Coello Cabrera, presidente de honor de CanArts. Su catálogo compositivo plantea un acercamiento multidisciplinar a la cultura canaria y así ofrece una panorámica de la tradición cultural canaria desde varias perspectivas, tales como la literatura, pintura, folklore y tradición cultural, entre otras. Este modelo de creación es el referente para el diseño del proyecto CanArts, cuyo germen es la monografía titulada *Música y tradición cultural canaria en la obra de Emilio Coello* (2019), llevada a cabo por la que suscribe, y financiada por los Cabildos de Tenerife y Gran Canaria y la Concejalía de Cultura de Candelaria.

Bajo la denominación CanArts se desarrolla un encuentro de artistas e investigadores de las artes y educación, con el objetivo de promover y difundir la creación e investigación artística en general y la canaria en particular. Este marco ofrece un espacio donde, por una parte, los creadores dan a conocer sus lenguajes y por otra, los investigadores comparten sus proyectos y resultados de investigación.

La primera edición cuenta con la participación en modalidad híbrida, presencial y online de ponentes creadores e investigadores de diferentes países (España, Uruguay, Argentina, Sudáfrica, México y Colombia), y de oyentes, provenientes de dieciocho

países (España, México, Colombia, Argentina, Portugal, Uruguay, Cuba, Chile, Venezuela, Perú, Alemania, Colombia, Ecuador, Polonia, Brasil, Países Bajos, Italia y Sudáfrica). El proceso de selección de las comunicaciones se desarrolla por pares ciegos y atiende, a través de dos comités de expertos diferenciados, a dos ámbitos, creación e investigación.

Los autores de los diferentes capítulos son, en primer lugar, profesionales invitados como ponentes a CanArts, a saber, Laura Vega, Susana Moreno, Wade Matthews, y Ana María Díaz, en segundo lugar, compositores e investigadores que han resultado seleccionados en el proceso competitivo de una convocatoria para profesionales y, en tercer lugar, creadores e investigadores emergentes, resultado de una convocatoria específica para noveles. La experiencia investigadora y creativa es vasta en su conjunto, la cual desarrollan en el marco de las enseñanzas superiores, universidades y conservatorios superiores de música. Escribir la Historia de la música y del arte contribuye a fijar en la memoria colectiva este legado artístico.

El libro abre con un acercamiento al fenómeno de la intertextualidad en la música de la mano de la compositora Laura Vega, quien nos sumerge en su creación músico-literaria con cuestiones tales como ¿Qué forma adquiere la inspiración inicial de una obra artística? o ¿Qué ocurre en la mente de un creador cuando aparece una primera idea? Asimismo pone de relieve sus fuentes de inspiración literaria en las que los poetas canarios son protagonistas. El proceso creativo adquiere otro paradigma a través de la siguiente aportación del músico y escritor Wade Matthews donde se aborda la cuestión del diálogo y la improvisación intermedial. Para ello comparte algunas de sus experiencias creativas con otros artistas en las que interactúan con sus diferentes lenguajes y medios, tales como el sonido, fotografía, vídeo, creación lumínica, danza y cine, en pro de un resultado común, fruto del diálogo y la escucha, que pone especial énfasis en el proceso.

El capítulo de los arquitectos Moreno, Ramos, Morales, Pérez y González nos presenta una inmersión en la relación entre la música y la arquitectura. El concepto espacial se abre a esta doble dimensión artística ejemplificado mediante las creaciones del compositor y arquitecto Iannis Xenakis. Así se pone de relieve cómo el espacio es una variable más en el hecho musical, en el que se contempla el comportamiento del sonido y la percepción del mismo por el público. Por su parte, la compositora Iluminada Pérez Frutos nos traslada también a la posición del espectador, para adentrarnos en cuáles son los sentimientos y emociones que pueden derivarse de la sinergia música y ciencia. En este caso la ciencia acomete su función a través del aroma y las asociaciones interartes las provoca la propia composición musical, diseñada desde el binomio oflato-música. Un trabajo conjunto que pretende potenciar la experiencia del espectador a través de ambos sentidos.

La tradición cultural canaria se abre paso en el título La Patrona de Canarias en el Pensamiento Musical de Santiago Sabina y Emilio Coello de la historiadora del arte

Ana María Díaz. Dos creaciones musicales, con fuente de inspiración en la Virgen de Candelaria, se presentan desde una perspectiva contextual de la música y sociedad bajo una metodología comparativa. Así se muestran los lenguajes de dos compositores iconos en el Archipiélago canario, Sabina y Coello. La idiosincrasia de CanArts nos lleva a conocer las experiencias creadoras de otros dos compositores, en este caso argentinos, Silvina Zicolillo y Matias Giuliani. De su propia mano nos acercan a su composición musical y performance trazando un recorrido desde sus referentes del pensamiento artístico de mediados del siglo XX, Fluxus, Cage, etc., hasta su obra en la actualidad. La segunda mitad del siglo pasado concentró muchos cambios en la música y por ello se dan cita estéticas y estilos musicales diversos. En este sentido, el siguiente autor, Damián Martín, nos presenta la música, filosofía e imagen de los pioneros del Punk en Tenerife, que se remonta a la década de 1970. Temas como la autenticidad, junto a la filosofía o la imagen visual, emergen en una trayectoria que pone en valor a quienes fueron los protagonistas tinerfeños del punk en sus orígenes.

Uno de los temas transdisciplinares que se incluyen en esta publicación es la ansiedad escénica y su relación con el perfeccionismo y bienestar en músicos. Sofía García Alemán nos presenta un estudio cuyo objetivo es conocer y describir la ansiedad manifestada antes y después de un concierto por parte de los músicos y cómo determinados factores pueden incidir en los resultados artísticos, por ejemplo, la experiencia. Igualmente afecta a un amplio sector de las artes escénicas en el siglo XXI el uso de las redes sociales, cuestión que se expone en el capítulo de Sara Ahmed González y Antonio Navarro con un enfoque hacia una nueva experiencia musical. Se observa cómo la producción escénica, el rol del artista de hoy y la conexión con las audiencias presentan nuevos retos digitales y “virtuales” para todos los agentes, productores y receptores. Para cerrar el volumen, el compositor Iván Caramés nos propone un Manifiesto artístico en el que los valores y la postura ética explícita se fundamenta en sus propias experiencias vitales como compositor y docente. Así hace una llamada a la reflexión sobre aspectos tales como el arraigo cultural, la libertad estética, la igualdad de género, la interdisciplinariedad, y la inclusión cultural, entre otros.

Rosa María Díaz Mayo

*Directora de CanArts, Encuentro Internacional Canario de las Artes
Universidad Autónoma de Madrid*

MÚSICA Y LITERATURA. EL FENÓMENO DE LA INTERTEXTUALIDAD EN MI CREACIÓN MUSICAL

LAURA VEGA SANTANA

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo nace tras mi participación como ponente en CanArts, Primer Encuentro Internacional Canario de las Artes celebrado en Candelaria, Tenerife, en el que, en primer lugar, planteo una aproximación al fenómeno de la intertextualidad para tratar el origen y la definición del concepto según diferentes autores y, en segundo lugar, la aplicación de este fenómeno en mi creación musical.

En ocasiones, personas que asisten a mis estrenos suelen preguntarme por el origen de las ideas durante el proceso creativo. Es un tema interesante y probablemente todos nos lo hemos cuestionado en alguna ocasión. Eso me ha llevado a plantear el asunto de la inspiración en mi creación musical, ¿de dónde proceden las ideas que me ayudan a generar una nueva composición?

Probablemente, lo primero que llega a un espectador de cualquier disciplina artística es una emoción y no el conocimiento técnico que la sustenta. Otra mirada será posible en determinados casos, especialmente en ámbitos especializados, pero nadie podrá negar que las emociones cumplen un papel fundamental en el arte. ¿Qué forma adquiere la inspiración inicial de una obra artística? ¿Qué ocurre en la mente de un creador cuando aparece una primera idea? ¿Y durante el proceso de creación? ¿Cuánto tiempo transcurre entre la primera idea y la finalización de la obra? Son cuestiones fascinantes y habrá tantas respuestas como creadores existan.

Centrándonos en la música, la inspiración inicial no siempre adopta una forma puramente musical, sino que puede surgir de algo mucho más abstracto. El compositor Jonathan Harvey (2008) afirma que “los preliminares de la inspiración pueden

dividirse en dos grandes categorías: la actividad consciente emprendida *expresamente* por el compositor para estimular el subconsciente y la actividad que no tiene una relación consciente con ningún fin compositivo y que, de hecho, puede no tener nada que ver con la música” (p. 45). En este sentido, Harvey añade que “la vinculación con otras obras de arte siempre ha sido una de las principales fuentes de inspiración para los compositores” y que “la literatura tal vez ha sido la forma artística que más ha contribuido a la inspiración musical” (p. 91). En mi caso concreto ha sido y es un factor muy destacable. En algunos casos mis composiciones toman elementos puramente musicales como punto de partida, pero puedo asegurar que la mayoría de ellas toman algún elemento extramusical, especialmente elementos extraídos de la literatura. Por ello, sin ser especialista en la cuestión, he optado por plantear para esta disertación el fenómeno del controvertido y ambivalente vocablo intertextualidad.

2. EL FENÓMENO DE LA INTERTEXTUALIDAD

Aproximación al concepto

Comúnmente se acepta que fue la teórica, filósofa y escritora búlgara Julia Kristeva quien en 1967 tomó el concepto del crítico y teórico ruso Mijaíl Bajtín. El término intertextualidad fue introducido en la semiótica, también conocida como semiología o teoría de los signos, por Julia Kristeva considerando que todo texto se construye como un mosaico de citas de forma que todo texto es absorción y transformación de otro texto.

Según Joaquín Aguirre Romero (2001) la idea de intertextualidad tiene una implicación evidente: ningún sujeto puede producir un texto autónomo, es decir, sin vínculos con otros textos. Al decir autónomo se refiere a un texto que surgiera límpido de la mente del sujeto que lo produjera. Esto implica que los sujetos producen sus textos desde una necesaria y obligada vinculación con otros textos. El texto, en realidad, no sería una entidad autónoma, sino un diálogo en última instancia. Como señalaba Kristeva, los conceptos de absorción y transformación pasan a ser los dos momentos de una secuencia productiva textual. La absorción, es un mecanismo que funciona de forma consciente e inconsciente, es el medio por el que los seres humanos nos desarrollamos en el seno de una cultura, es el aprendizaje. El momento de la transformación es aquel en el que se permite a los sujetos desarrollarse históricamente; es el componente dinámico que posibilita que los patrones aprendidos se adapten a las nuevas situaciones o contextos. También es el componente que permite el desarrollo específico de los sujetos. Es en la transformación donde los seres humanos podemos volcar nuestra capacidad individual.

Según el profesor mexicano Alfonso Macedo (2008) el concepto puede funcionar no sólo para establecer la relación entre dos textos literarios, sino también para propiciar el diálogo entre dos obras de distintas disciplinas. De esta manera, el tema de la intertextualidad aplicado a las artes en relación con la literatura -y no solo a la literatura en conexión consigo misma- ha sido tratado por numerosos teóricos. La relación entre música y literatura es más que evidente. Las relaciones intertextuales que mantienen ambas disciplinas son numerosas: libretos de óperas, letras de canciones o títulos de obras musicales extraídos de la literatura. Quizá sea William Shakespeare (1564-1616) uno de los escritores que más ha influido en compositores de distintas épocas: Purcell (*The fairy queen*), Mendelssohn (*El sueño de una noche de verano*), Gounod, Berlioz, Prokofiev (*Romeo y Julieta*), Verdi (*Macbeth*, *Otello* o *Falstaff*), entre otros.

Por otro lado, la literatura ha recogido la tradición musical en muchas de sus creaciones, por citar algunos ejemplos la novela *La consagración de la primavera* del escritor cubano Alejo Carpentier o *Sinfonía napoleónica*, una novela en cuatro movimientos del británico Anthony Burgess.

En el ámbito musical, la intertextualidad puede entenderse como la relación entre diferentes obras musicales, donde una obra hace referencia o se inspira en otra. Esto implica que un compositor utiliza elementos de una obra anterior, ya sean melodías, armonías, patrones rítmicos o estructuras formales para crear una nueva composición. La intertextualidad en la música puede ser tanto evidente y explícita, como sutil e implícita. También puede manifestarse mediante el uso de citas literales de fragmentos de otras composiciones, la reinterpretación de ideas musicales previas, el homenaje a compositores o estilos musicales específicos o la creación de variaciones sobre obras existentes. Asimismo, puede ser un recurso creativo que nos permite establecer diálogos con la tradición musical, referenciando y recontextualizando obras anteriores.

El compositor y teórico Tomás Marco (2006) ha propuesto el término de intermusicalidad para la relación entre músicas, pero él considera que el de intertextualidad es más que suficiente. Según Marco (2002), la intertextualidad musical abarca cuestiones muy diversas que cataloga en tres grupos: el fenómeno del *borrowing* o música sobre músicas, el arte fónico y la fusión intercultural. En su opinión música sobre músicas va más allá del hecho de que la música pueda ser objeto de versiones diversas, transcripciones, orquestaciones, reducciones, transposiciones o variaciones sobre un tema ya que es verdaderamente intertextual, pues toma uno o varios textos musicales preexistente y los glosa, reestructura y da distinto y nuevo sentido, a veces con procedimientos como el collage y otras con distintas reelaboraciones. Como ejemplos cita la *Sinfonía* de Luciano Berio o *Tiento* de primer tono y *Batalla imperial* de Cristóbal Halffter (p. 444). En cuanto al arte fónico, Marco se refiere al uso de todo el espectro sonoro en la música, incluyendo el ruido; concepto de paisaje sonoro que introduciría Murray Schafer y que tanto casan con el ecologismo de la postmodernidad; arte sónico que no trata solo con notas sino con sonidos como paisajes urbanos

o de la naturaleza. Dentro de este grupo cita como ejemplo *Cantus Arcticus* de Rautavaara. La fusión intercultural hace referencia a que distintas culturas sonoras se fundan en un proceso. Cita como ejemplos al compositor japonés Takemitsu, al chino Tan Dun o al español Sánchez Verdú (pp. 443-459).

Por otra parte, el musicólogo Rubén López Cano (2007) distingue al menos cinco tipos de intertextualidad: cita, parodia, transformación de un original, tópico y alusión (p. 31). La cita es el caso más evidente de intertextualidad. Se produce cuando, en un momento determinado de una obra, el autor hace referencia a otra obra concreta de él mismo o de otro compositor. La parodia se refiere a la utilización de un tema o fragmento de una obra específica, como punto de partida para la composición de otra obra diferente. El término parodia puede sonar a imitación satírica o burlona, pero en su acepción original simplemente se refiere a la reelaboración de un material original. En cuanto a la transformación de un original, una obra puede ser revisada, arreglada, versionada o incluso reescrita por su autor u otro compositor. Pueden ser correctivas-sustitutivas o acumulativas. En las correctivas-sustitutivas se pretende enmendar los posibles errores de las versiones anteriores. Las transformaciones acumulativas se originan cuando la nueva versión se suma a las anteriores sin negarlas, amplificando las posibilidades de manifestación de la misma obra. Este sería el caso de las reducciones para piano, las transcripciones u orquestaciones. Aquí, además, se establecen relaciones intertextuales entre las versiones. El tópico se da cuando una obra escrita en determinado estilo nos remite a otro diferente. La alusión es una referencia vaga, no es evidente y se requiere que el autor o un especialista señale su existencia.

Omar Corrado (1992) distingue dos grandes áreas como intento de ordenamiento analítico para la intertextualidad en música: intersemiótica e intrasemiótica. El área intersemiótica reúne los fenómenos derivados de las relaciones con otros discursos (con el lenguaje verbal, la imagen, la arquitectura, etc.). El área intrasemiótica contiene los hechos producidos con medios provenientes exclusivamente de las propiedades estructurales del lenguaje musical. En esta área, Corrado menciona tres posibilidades: la cita de materiales generadores o de esquemas formales, la cita estilística (también llamada falsa cita o cita sintética) y la cita textual. Para el primer caso, cita de materiales generadores o de esquemas formales, utiliza como ejemplo *Estructuras I* de P. Boulez quien toma como material de partida la serie nº 1 del *Modo de valores e intensidades* de O. Messiaen. La cita estilística, falsa cita o cita sintética consiste en la reconstitución de gestos formales y expresivos dominantes de un estilo, sin referencia particular a alguna obra determinada y con diversos grados de fidelidad. Aquí considera aquellas obras con carácter de pastiche, parodia o alusión estilística, por ejemplo, *Una broma musical* K. 522 de W. A. Mozart. Por último, la cita textual incorpora materiales temáticos reconocibles tomados de obras preexistentes. En este caso incluye el uso de procedimientos como la transcripción (adaptación del medio musical original a otro medio diferente) diferenciando cuatro posibilidades:

- La autocita: pone como ejemplo el último movimiento de la *Sinfonía n.º 3 "Eroica"* op. 55 de Beethoven, donde el compositor usa un tema de su ballet *Las criaturas de Prometeo* op. 43.
- La transcripción creativa: aquí distingue entre aquellas correspondientes a una contemporaneidad cronológica y estilística, como el caso de Bach y sus transcripciones de conciertos de Vivaldi, y aquellas correspondientes a trabajos distantes en el tiempo, como el caso de las transcripciones de madrigales de Gesualdo realizadas por Stravinski e incorporadas en su obra *Monumentum*.
- El préstamo temático: la relación se reduce al uso de un tema ajeno que sirve como punto de partida para el despliegue de la imaginación musical, por ejemplo, las *Variaciones sobre un tema de Diabelli* op. 120 de Beethoven.
- La cita con intención referencial: aquí incluye los casos de obras que citan fragmentos de repertorios folclóricos o populares con intención evocativa de determinadas culturas o países, con fines autobiográficos o documentales, obras con carácter de homenaje a otros compositores o de toma de posición frente a un pasado institucional y estéticamente sancionado y obras donde se cita melodías de himnos nacionales cuyo valor emblemático marca profundamente el discurso musical.

Aplicación del concepto en mi creación musical

En mi catálogo de obras¹ se observa que una gran parte de mi producción musical podría enmarcarse en lo que Tomás Marco denomina música sobre músicas. Si usamos la nomenclatura de López Cano, puedo afirmar que en mis composiciones predominan las citas, las parodias, las alusiones tanto explícitas como implícitas y las transformaciones de un original, especialmente las transformaciones de tipo acumulativo. También podríamos usar términos de Corrado en el análisis de algunas de mis obras: autocita, transcripción creativa o préstamo temático. Pero las relaciones intermusicales que se dan en mi producción sobrepasarían las dimensiones de este artículo, así que pondremos el foco de atención en la relación música y literatura.

A lo largo de mi trayectoria, las palabras me han ayudado a imaginar atmósferas sonoras para idear una nueva creación musical. Muchas de las obras que conforman mi catálogo han nacido inspiradas en textos literarios, especialmente poesía y novela, aunque también algunos epistolarios o ensayos, como se podrá ver en la siguiente tabla.

¹ Se puede consultar en mi página web personal: www.lauravegacompositora.com

Tabla 1*Obras musicales de Laura Vega inspiradas en textos literarios*

Obra musical	Autor/a del texto seleccionado	Género
<i>Poemas de Elvireta Escobio</i> para soprano y piano (2006)	Elvireta Escobio: <i>De un espacio sin tiempo</i> - Eres tú quien me inspira - Si verdaderamente fuera cierto - Porque la ausencia es más fuerte	Poesía
<i>Imágenes de una isla para orquesta y silbo gomero</i> (2007)	Pedro García Cabrera: <i>Viaje al interior de tu voz</i>	Poesía
<i>Arquitectura de tu pensar para flauta y violonchelo</i> (2007)	Pedro García Cabrera: <i>La rodilla en el agua</i> - Arquitectura de tu pensar	Poesía
<i>Más allá de los sueños para piano</i> (2008)	Rainer María Rilke: <i>Cartas a un joven poeta</i>	Epistolario
<i>Homúnculo, sombrajo de la redención humana</i> para violín, violonchelo y piano (2008)	Manolo Millares: <i>Luto de oriente y occidente</i>	Escritos
<i>Más allá de los árboles para piano</i> (2009)	Andrés Sánchez Robayna: <i>Más allá de los árboles</i>	Poesía
<i>In Paradisum</i> , concierto para piano y orquesta (2009)	Jens Peter Jacobsen: <i>Niels Lyhne</i> Rabindranath Tagore: <i>Los pájaros perdidos</i>	Novela Aforismo
<i>El hombre que plantaba árboles...in memoriam Francisco Brito</i> para guitarra (2010)	Jean Giono: <i>El hombre que plantaba árboles</i>	Novela-cuento
<i>Laberintos</i> para clarinete y piano (2010)	Belinda Sánchez: <i>Laberintos</i>	Poesía

<i>Tres Preludios para piano</i> (2011)	<p>Víctor Álamo de la Rosa: <i>Caracola</i></p> <p>Sabas Martín: Sin título. Publicado en Espejos del Poema [colectiva de arte y poesía]</p> <p>Juan Millares Carló: <i>El mar es corazón</i></p>	Poesía
<i>Más allá de la noche que me cubre...</i> para arpa (2011)	William Ernest Henley: <i>Invictus</i>	Poesía
<i>Pater noster</i> para coro mixto y orquesta de cuerda (2011)	<i>Padre nuestro</i> en latín	Texto religioso
<i>A las puertas de la mar</i> para clarinete, percusión y piano (2011)	<p>Pedro García Cabrera: <i>La mar, tocayo mío</i></p> <p>- Naranjas de la mar</p>	Poesía
<i>Viaje al silencio</i> para clarinete, violonchelo, percusión y piano (2012)	Sara Maitland: <i>Viaje al silencio</i>	Ensayo
<i>Mararía</i> , oratorio (2013)	Rafael Arozarena: <i>Mararía</i>	Novela
<i>De un lejano amor</i> para clarinete y piano (2013)	Tomás Morales: <i>Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar</i> . Rimas sentimentales	Poesía
<i>Alone</i> para violín (2014)	Pablo d'Ors: <i>Biografía del silencio</i>	Ensayo
<i>Páginas de arena</i> para violonchelo y piano (2015)	<p>Selena Millares: <i>Páginas de arena</i></p> <p>- Océano de sombra</p> <p>- Tu nombre</p>	Poesía
<i>Galatea para recitador</i> , mezzosoprano y piano (2016)	Miguel de Cervantes: <i>La Galatea</i>	Novela
<i>Elogio de la luz y de la sombra</i> para saxofón alto y piano (2016)	Junichiro Tanizaki: <i>El elogio de la sombra</i>	Ensayo

<i>Cuatro miradas a un infinito limitado</i> para oboe (o clarinete), violonchelo y piano (2016)	Selena Millares: <i>Los amantes del mar</i>	Poesía
<i>Ist dies etwa der Tod?</i> para viola d'amore y piano (2017)	Joseph von Eichendorff: <i>Im Abendrot</i>	Poesía
<i>Ni neu</i> para clarinete, violín y piano (2018)	Inma Arroyo: <i>Ni neu- Yo misma</i>	Poesía
<i>Lágrimas del que ama</i> para violín y arpa (2018)	Ibn Zamrak: <i>Inscripción en la fuente de los leones</i>	Poesía
<i>La Consagración del Perfume</i> para dos percusionistas (2019)	Nuria Ruiz de Viñaspre: <i>La consagración del perfume</i>	Poesía
<i>Poema a un amor eterno</i> para piano (2020)	Santiago Gil: <i>Té matcha</i> - Después de que todos se marchan	Poesía
<i>Galdosiana</i> para orquesta (2020)	Benito Pérez Galdós: <i>Cartas a Teodosia Gandarias</i>	Epistolario
<i>La Eternidad del Ser</i> para clarinete, violín, violonchelo y piano (2022)	Elías Hurtado Hoyo: <i>La eternidad del ser</i>	Ensayo
<i>Versos al Mar</i> para barítono y piano (2022)	Tomás Morales: <i>Poemas del Mar</i> -Vamos llegando en medio...	Poesía
<i>Raíces que vuelan, alas que arraigan</i> para cuarteto de saxofones (2022)	Juan Ramón Jiménez: <i>Diario de un poeta recién casado</i> Antonio Manuel: <i>Arqueología de lo jondo</i> Rumi: <i>Vuelve a la raíz</i>	Poesía Ensayo Poesía
<i>Luz, Amor y Éxtasis</i> concierto para guitarra y orquesta (2022)	Helen C. Schucman: <i>Un curso de milagros</i> Alexander Scriabin: <i>Poema del éxtasis</i>	Ensayo Poesía

<i>Poema del llanto verde</i> para coro mixto (2022)	Pedro Lezcano: <i>Poema del llanto verde</i>	Poesía
<i>Ladrón de Almas</i> para coro mixto y orquesta (2022-2023)	Pedro Lezcano: <i>Poema del llanto verde</i> Dante Alighieri: <i>Inferno. Divina Comedia</i>	Poesía
<i>Cantos al amor</i> para soprano y piano (2023)	Montiano Placeres: <i>El remanso de las horas</i> Saulo Torón: <i>Canciones de la orilla</i> Fernando González: <i>El reloj sin horas</i>	Poesía
<i>Like a tiny drop of dew</i> para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano (2023)	Texto budista. <i>El Sutra del Diamante</i>	Texto religioso
<i>La ternura del instante</i> para mezzosoprano, clarinete y piano (2023)	Ana Merino: <i>Salvamento de hormigas</i>	Poesía
<i>Sentirse agua...</i> para clarinete bajo (2023)	Félix Francisco Casanova: <i>Estar entero, sentirse agua</i>	Poesía
<i>Vetusta</i> para orquesta (2023)	Leopoldo Alas "Clarín": <i>La Regenta</i>	Novela

Nota. Imagen creada por la autora.

La utilización de estos textos en mis composiciones es muy variada. Podemos encontrar textos literarios en los títulos de una obra o de sus movimientos, en comentarios previos a modo de programa de mano, insertados en la propia partitura para lectura interna y sugestión del intérprete, para su lectura pública durante la ejecución de la pieza, ya sea por el propio músico o por un narrador externo, para ser cantados, susurrados e incluso silbados. También hay música programática que refleja mi preocupación por transmitir, de forma absolutamente subjetiva, una situación o la sustancia de la historia descrita. Veamos a continuación algunos ejemplos por orden cronológico de composición:

En relación con el uso de texto silbado. Obra: *Imágenes de una isla para orquesta y silbo gomero*

Esta composición, escrita en 2007 por encargo del Cabildo de La Gomera, se articula en seis movimientos. El primero de los cuatro silbadores que intervienen en la obra aparece por vez primera en el cuarto movimiento titulado “Viaje al interior de tu voz”. El texto silbado se corresponde a los versos extraídos del poema del mismo título del escritor gomero Pedro García Cabrera (1905-1981):

Voy ahora camino de mis venas con la sonrisa al hombro. Desde las altas cimas de los riesgos contemplo las acequias de mis lavas (...) por los valles timbrados con el silb. (Vega, 2007)

Figura 1

Fragmento de la partitura Viaje al interior de tu voz (p. 61)

♩ = 80 ca.

Texto 1
* Silbador: comienza canto que termina el silbado en texto.

Texto 2
* Silbador: comienza canto que termina el silbado en texto.

Texto 3
* Silbador: comienza canto que termina el silbado en texto.

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tbn.
Tbn.
Tbn.
Perc. 1
Perc. 2
Silbador 1
Texto 1: Voy ahora camino de mis venas con la sonrisa al hombro (...)
Texto 2: Desde las altas cimas de los riesgos...
Texto 3: contemplo las acequias de mis lavas (...)

Vla. I
Vla. II
Vla.
Vcl.
Cb.
Cb.

61 (17)

Nota. Imagen creada por la autora.

En relación con el uso de texto susurrado. Obra: *Homúnculo, sombrero de la redención humana para violín, violonchelo y piano*

Esta obra, compuesta en 2008, nació inspirada en los homúnculos del pintor grancañario Manolo Millares (1926-1972). Los homúnculos son una serie de pinturas trabajadas con violencia sobre arpillera donde, mediante materiales humildes, configura formas alargadas y espeluznantes que insinúan la figura humana (piernas, brazos, el tronco, etc.) representando al hombre que ha perdido su libertad. Las ideas generadoras adquieren sentido a partir de los elementos extramusicales que ofrecen las obras y los escritos del pintor, ideas que personalmente me sugieren un mundo de desgarradora oscuridad, dolor, penuria, horror, tristeza y pesimismo. Musicalmente, estas sensaciones se manifiestan a través de *ostinati*, cromatismos, *glissandi* de cuartos de tono que simulan gemidos o lamentos, ruidos, *clusters*, un *tempo* lento casi fúnebre y registros graves en todos los instrumentos, especialmente en el piano, en el que predomina el sobre empleo del pedal de resonancia. La obra evoluciona en masa, manteniendo la misma atmósfera sombría en prácticamente todo el discurso. Los textos, escritos por el propio Millares, son susurrados por los intérpretes a partir del compás 32 de la obra:

*Herida larga esta
herida como un grito de silencios
¡Que no se duerma, digo!
La injusticia está aquí
sin enterrar
sin cicatrizar el sacrificio.
(Vega, 2008)*

Figura 2

Fragmento de la partitura Homúnculo, sombrero de la redención humana (p. 5)

5 Homúnculo

System 1 (Measures 27-31): *Piu lento (ca. ♩ = 48)*

- Vln.:** *mp*, gliss., *(sul IV) vibr. amplio*, *mf*
- Vc.:** *pizz. s*, *mp*, *gliss.*, *simile*, *gliss.*, *gliss.*, *gliss.*
- Pno.:** *loco*, *simile*

System 2 (Measures 32-34):

- Vln.:** *pizz.*, *gliss.*, *p*, *gliss.*, *p*, *arco sul IV*, *pp*, *mp*
- Vc.:** *s*, *arco*, *mp*
- Pno.:** *suscurrendo*, *arco*

Lyrics (Piano part):
 he ri da lar ga es ta he ri da co moun gri to de si len cios

Nota. Imagen creada por la autora.

**En relación con el uso de texto para la lectura interna de los intérpretes.
 Obra: Tres preludios para piano**

Los *Tres preludios* fueron creados en 2011 en homenaje a la musicóloga Rosario Álvarez. En este caso tomé como fuente de inspiración textos de tres poetas canarios: Víctor Álamo de la Rosa (Santa cruz de Tenerife, 1969), Sabas Martín (Santa Cruz de

Tenerife, 1954) y Juan Millares Carló (Las Palmas de Gran Canaria, 1895-1965). Los versos seleccionados fueron incluidos en la partitura no con la intención de ser comunicados al público, sino para que su lectura interna pudiera resultar de ayuda al intérprete. Hay un verso al inicio de cada preludio y otro en los últimos compases de la obra:

Preludio nº 1 *¿No es el mar ruido de tu vida respirando?* de Álamo de la Rosa.

Preludio nº 2 *Como el signo de un silencio en la partitura de luces y penumbras del universo* de Sabas Martín.

Preludio nº 3 (inicio) *El mar es corazón. Nunca descansa* de Millares Carló.

Preludio nº 3 (final) *Apenas una débil insistencia, un corazón en sombras, el hombre contra el olvido* de Sabas Martín.

Como ejemplo de aplicación de este texto a la música, la expresión *un corazón en sombras* es representada en el piano mediante un sonido apagado, ya que se debe insertar una goma de borrar entre las cuerdas graves para evitar la vibración libre de la cuerda. A través de un patrón rítmico repetitivo se imita el palpitir del corazón.

Figura 3

Fragmento de la partitura Tres preludios (p. 1)

Tres Preludios

Laura VEGA

*¿No es el mar
ruido de tu vida respirando?* (Victor Álamo de la Rosa)

Andante, poco rubato (♩ = 86 ca.)

1

6

11

Nota. Imagen creada por la autora.

En relación con el uso de texto como música programática. Obra: *Poema a un amor eterno para piano*

Esta obra fue escrita en 2020 por encargo del Concurso Internacional de Piano de Jaén. El motivo inspirador fue un poema del escritor grancanario Santiago Gil perteneciente a su libro *Té matcha*. Dicho poema está recogido en la segunda parte del libro que agrupa un conjunto de poemas bajo el título *Cuando te fuiste* que fueron escritos tras fallecer su pareja de forma inesperada. La pieza es concebida como música programática y en cada una de sus secciones se presentan los versos del poema a los que hace referencia:

Compás 1. *Después de que todos se marchan solo queda el silencio de la ausencia.*

Compás 31. *Tú y yo desnudos en la cama con la muerte en medio.*

Compás 76. *Aprieto mi mano buscando la tuya.*

Compás 79. *O la extiendo para recorrer tu cuerpo.*

Compás 99. *Las cenizas que me dieron no saben tu nombre.*

Compás 114. *Nuestras almas se siguen amando más allá de este tiempo mendaz de la existencia.*

Figura 4

Fragmento de la partitura Poema a un amor eterno (p. 1)

Poema a un amor eterno

para piano
A la memoria de un ángel

Laura VEGA

Tranquilo y tristemente (♩.=46 ca.)

*Después de que todos se marchan
solo queda el silencio de la ausencia,*

Piano

con recogimiento **p** *mp*

l. vibr.

Red. *sub.* ** Red. **

7 *mano izq.* *8va.* *mf* *mp*

Red. ** Red. * Red. **

13 *mp* *(resonancia)* *espressivo* *poco riten.* *desolado* *mf* *p*

mf cantabile ** Red. ** *senza pedal* *Red.* ***

Nota. Imagen creada por la autora.

En relación al uso de texto para ser cantado. Obra: *Versos al mar* para barítono y piano

Esta canción fue escrita en 2022 como regalo al periodista, crítico y compositor Guillermo García-Alcalde para ser interpretada en un acto homenaje que la Real Academia Canaria de Bellas Artes le rindió en octubre de 2022 con motivo de su 82 cumpleaños. Elegí un poema del grancañario Tomás Morales porque el propio García-Alcalde lo había utilizado en 1978 para su ciclo de canciones titulado *Cinco poemas del mar*, obra que también se interpretó en el mencionado acto-homenaje.

*Vamos llegando en medio de un poniente dorado;
el Océano brilla como una intensa llama;
y poco a poco, lenta la noche se derrama
en la paz infinita del puerto abandonado...
Nada perturba el seno de esta melancolía;
sólo un balandro cuelga su velamen cansado;
y hay tal desesperanza en el aire pesado,
que hasta el viento parece que ha muerto en la bahía.
Entramos lentamente; a nuestro lado quedan
algunas lonas blancas, que en la noche remedan
aves de mar que emprenden una medrosa huida;
y a lo lejos, en medio de la desierta rada,
del fondo de la noche, como un soplo de vida,
va surgiendo la blanca ciudad iluminada...
(Vega, 2022)*

Figura 5

Fragmento de la partitura Versos al mar (p. 1)

Versos al Mar

para barítono y piano

a Guillermo García-Alcalde Fernández

LAURA VEGA

Letra: Tomás Morales

Vamos llegando en medio de un poniente dorado;
el Océano brilla como una intensa llama;
y poco a poco, lenta la noche se derrama
en la paz infinita del puerto abandonado...

Nada perturba el seno de esta melancolía;
sólo un balandro cuelga su velamen cansado;
y hay tal desesperanza en el aire pesado,
que hasta el viento parece que ha muerto en la bahía.

Entramos lentamente; a nuestro lado quedan
algunas lonas blancas, que en la noche remedan
aves de mar que emprenden una medrosa huida;

y a lo lejos, en medio de la desierta rada,
del fondo de la noche, como un soplo de vida,
va surgiendo la blanca ciudad iluminada...

Tranquilo ♩ = 72 ca.

Barítono

Piano

mf dolente

pp

simile

7 *mp*

Va - mos__ lle - gan - do__ en me - dio de un po - nien - te do - ra - do; el O - cé - a - no

Nota. Imagen creada por la autora.

3. CONCLUSIONES

Hemos recogido algunos de los conceptos básicos que describen el fenómeno de la intertextualidad según diversos autores y que pueden resultar de gran utilidad para analizar y comprender cómo se construye el significado y se establecen conexiones entre diferentes formas de expresión artística, especialmente entre música y literatura. Asimismo, se puede apreciar cómo la intertextualidad es un fenómeno inherente al propio hecho creativo lo que demuestra que no es una rareza, sino un componente esencial de la escritura tanto musical como literaria, que enriquece y amplía la producción. La literatura puede proporcionar un contexto narrativo que ayuda no solo a estructurar una composición musical sino a evocar o sugerir determinadas atmósferas sonoras, consiguiendo así ampliar el alcance de la expresión artística.

La intertextualidad implica un diálogo constante que permite enriquecer el proceso creativo, creando puentes entre autores, intérpretes y público, propiciando una participación mucho más activa de los diferentes agentes que intervienen. Además, en el caso de la música, puede incidir en la percepción de los oyentes ya que brinda la oportunidad de identificar y apreciar conexiones entre diferentes obras y facilita la creación de significados y emociones, enriqueciendo así la experiencia auditiva.

La intertextualidad entre estas dos disciplinas, en sus diversas manifestaciones, amplía nuestro entendimiento de ambas formas de expresión artística y nos invita a investigar sobre las infinitas posibilidades que surgen de su relación. Este enfoque promueve una apreciación más holística del arte y abre la puerta a una mayor exploración de las innumerables posibilidades que pueden brotar de la relación música-literatura.

REFERENCIAS

- Aguirre-Romero, J. M. (2001). Intertextualidad. Algunas aclaraciones. *Literaturas.com*. <https://es.scribd.com/document/440922789/Aguirre-Joaquin-Intertextualidad-Algunas-aclaraciones-word>
- Corrado, O. (1992). Posibilidades intertextuales del dispositivo musical. En Kreichman R., Corrado O., Malachevsky J., *Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual* (pp. 33-43). Centro de Publicaciones.
- Harvey, J. (2008). *Música e inspiración*. Global Rhythm Press.
- López Cano, R. (2007). Música e intertextualidad. *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, (104), 30-36.

- Macedo-Rodríguez, A. (2008). La intertextualidad: cruce de disciplinas humanísticas. *Xihmai*, Vol. 3, (5). Universidad La Salle Pachuca. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4953777>
- Marco, T. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Fundación Autor. Sociedad General de Autores.
- Marco, T. (19 de enero de 2006). Modernidad, postmodernidad e intertextualidad. [Material]. Curso de Apreciación y Estética de la Música Contemporánea de la Universidad de Málaga. <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/950/Marco,%20T.pdf?sequence=1>
- Vega, L. (2007). *Imágenes de una isla para orquesta y silbo gomero*. [Partitura]. Autoedición.
- Vega, L. (2008). *Homúnculo, sombrero de la redención humana*. [Partitura]. Autoedición.
- Vega, L. (2011). *Tres preludios*. [Partitura]. Autoedición.
- Vega, L. (2020). *Poema a un amor eterno*. [Partitura]. Autoedición.
- Vega, L. (2022). *Versos al mar*. [Partitura]. Autoedición.

LA EXPERIENCIA ES LO QUE TIENES JUSTO DESPUÉS DE CUANDO LA NECESITABAS. CRITERIOS Y EXPERIENCIAS EN LA CREACIÓN INTERMEDIAL

WADE A. MATTHEWS, *D.M.A.*
ORCID iD: 0009-0008-2971-6922

1. INTRODUCCIÓN: LOS MEDIOS “MIXED”, “MULTI” E “INTER”

En 1975, hace ya casi medio siglo, Leland Roloff trazó una sucinta distinción entre “mixed-media”, “multimedia” e “intermedia”. Citado por Sara Hurdis (1975), especialista en presentaciones literarias, Roloff especifica que en una presentación multimedia “todos los elementos están llevados a la proyección de películas, diapositivas y [otros medios] visuales, y el sonido es grabado y presentado mediante sistemas de amplificación” (pp. 11-12). No hay humanos en escenario, ya que “este tipo de actuación utiliza exclusivamente los dispositivos de medios [como] diapositivas, luces, espectáculos de luces, cintas magnéticas, música en vivo y música electrónica” (p. 12)¹.

En cambio, las producciones “mixed-media” serían actuaciones en las que “los intérpretes y los medios comparten el proceso” (p. 12). Según cuenta Hurdis desde su perspectiva de mediados del siglo XX, “la mayoría de las actuaciones de medios son producciones ‘mixed-media’, todas las cuales “comparten el uso de dispositivos mediáticos junto a seres humanos” (p. 12). Por último, aclara que la intermedia se define como “el uso simultáneo de varios medios para propiciar al público una experiencia totalmente envolvente” (p. 12).

¹ Concluimos que se utiliza aquí el término “música en vivo”, no para indicar la presencia de músicos humanos en escenario, sino para distinguirla de la “música electrónica”, es decir, más para distinguir entre, por una parte, la música hecha con instrumentos acústicos, y por la otra, la que se hacía todavía en esa época con sonidos electrónicos en un laboratorio, plasmándola en soporte magnético para su posterior reproducción acústica.

Hoy, casi medio siglo después de estas definiciones, la presencia de múltiples medios, incluso en actuaciones relativamente sencillas, es tan común que a los artistas apenas nos parece necesario comentarlo salvo, quizá, en el *rider* que nos piden los técnicos antes de organizar cualquier espectáculo. Sin embargo, a la hora de asumir la responsabilidad de manejar un medio en el contexto de una obra en la que proliferan otros, conviene reflexionar sobre nuestro papel en ella, y a mayor escala, sobre cómo se relacionan todos entre sí, además de con el público, cuya mirada y cuya escucha pueden constituir los elementos más definitorios del todo. En el presente texto comentaré cuatro proyectos de intermedia en los que he estado personalmente involucrado como músico e improvisador electroacústico. Expondré mi papel en ellos, los criterios que he aplicado a la hora de participar, y formularé algunas reflexiones *ex post facto*.

2. LA IMPROVISACIÓN INTERMEDIAL Y LA CUESTIÓN DEL DIÁLOGO

Intermedia 28

El germen de *Intermedia 28* fue el deseo de volver a generar un proyecto creativo con mi colaborador y amigo más antiguo, el fotógrafo Adam Lubroth, al que conocí por primera vez en 1967, a pocos meses de mi llegada a Madrid. A lo largo de los años, habíamos colaborado en innumerables proyectos, tanto en España como en los Estados Unidos, en los que él ponía las imágenes y yo los sonidos para constituir lo que hoy llamaría composiciones. Pero en 2007 quise explorar otra forma de trabajar con él, aprovechando su creatividad y su imaginación para emprender un proyecto que privilegiara la improvisación. Él seguía con su actividad creativa como fotógrafo, la cual le había merecido el Premio Magnum de Fotografía Artística, pero nunca había empleado la improvisación como elemento axial a la hora de estructurar una obra. El tercer miembro del grupo en ese momento era el guitarrista improvisador y arquitecto, Julio Camarena, con el que yo ya colaboraba en otros proyectos puramente musicales.

En vez de basar nuestro trabajo exclusivamente en la libre improvisación, decidimos comenzar con un tema definido, el cual nos permitiera canalizar nuestro proceso como un diálogo improvisado en el que propiciaríamos una experiencia en torno a unas vivencias cuya documentación nos daría materias con las que trabajar. Así, en julio de 2007, Lubroth y yo visitamos el pueblo de Las Pedroñeras en la provincia de Cuenca para documentar sonora y visualmente la cosecha del ajo morado. Lubroth llevó sus cámaras fotográficas y yo, mis micrófonos y una grabadora digital. Juntos adquirimos imágenes y sonidos de las personas, los lugares y las actividades de lo que constituía, para los habitantes de Las Pedroñeras, el evento central del año.

El material que recabamos durante ese fin de semana en La Mancha, además de proveernos de lo necesario para elaborar un discurso, nos ayudó a definir los me-

dios necesarios para hacerlo. Lo que queríamos era plantear la experiencia como un proceso dialógico de creación intermedia en tiempo real, algo que nos supondría un desafío en varios sentidos. Los medios iban a ser: fotografías, grabaciones de campo, sonidos electroacústicos (sobre todo de síntesis digital) y sonidos de guitarra eléctrica expandida. Con la cantidad de imágenes fotográficas y de grabaciones sonoras de ruidos y voces, la claridad temática estaba ya establecida; lo que hacía falta era encontrar un elemento *procedimental* para vehiculizar el discurso de manera que no hubiera que restringir ni la espontaneidad ni la capacidad de reaccionar en aras de la coherencia discursiva.

Para mí, la clave venía con la constatación de una relación recíproca entre tiempo y material. Por una parte, las imágenes y los sonidos tenían que ordenarse en el tiempo, pero por la otra, eran justamente esas imágenes y esos sonidos *los que ordenaban el tiempo*. Se trataba de una obra de puro proceso en el que el significado de cada elemento cambiaba según el contexto establecido por todos los demás elementos. Así, era imprescindible que el manejo, tanto diacrónico como sincrónico, de *todos* los elementos fuera igualmente fluido para los tres artistas involucrados.

Esta fluidez exige tres capacidades: primero, la habilidad y la disciplina de fijarse en el trabajo propio, en el de los otros miembros del grupo, y en el devenir global del discurso, de forma que la contribución de cada uno tuviera una(s) relación(es) coherente(s)² con lo que ocurría en cada instante. Segundo, la tecnología necesaria para que se pudiera articular esas contribuciones *en tiempo real*³. Y tercero, que los artistas tuvieran la pericia necesaria para operarla de forma no sólo competente sino confiada e incluso ocurrentemente.

Para Camarena, como guitarrista e improvisador, esto no era nada nuevo. Es, de hecho, el pan de cada día para un libre improvisador musical. En mi propio caso, suponía conjugar dos lenguajes distintos pero ni mucho menos independientes. En este primer trabajo de *Intermedia 28*, manejaba, por un lado, los sonidos, tanto los ruidos grabados durante la visita a Las Pedroñeras como los que sintetizaba en tiempo real en mi ordenador. Y por el otro, el contenido verbal de lo grabado allí. Sería fácil proponer los sonidos/ruidos como el contenido musical y las voces como el contenido verbal/semántico, pero como he sugerido, esa distinción resulta demasiado limitada en la práctica. La cuestión de si los ruidos (sobre todo cuando tienen un origen identificable) pueden tener un significado (y por lo tanto, un uso) semántico en un discurso musical

² La sugerida pluralidad de relaciones es imprescindible aquí, ya que damos por entendido que las que percibe uno de los participantes en el proceso pueden ser considerablemente distintas a las que percibe otro, máxime en contextos de creación intermedia.

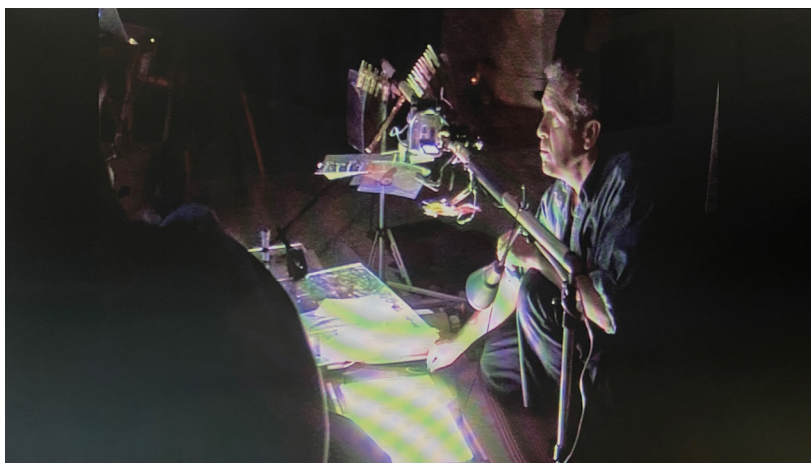
³ Aquí, debemos entender este término en dos sentidos: primero, que la tecnología permitiera producir el resultado deseado de forma lo suficientemente rápida como para que su usuario pudiera fluir creativamente, y segundo, que su uso se entendiera desde la perspectiva de un proceso en el que, a diferencia de la composición musical convencional, la creación y su plasmación ante un público comparten un mismo eje temporal. Es decir que no se trata de componer para *luego* interpretar.

ya se ha debatido largamente desde los comienzos de la *musique concrète* hace ya unas ocho décadas y no creo que necesiten más exégesis aquí. Pero debemos añadir que, por otra parte, las grabaciones de voz no existen en un espacio mágico librado de cualquier característica (o responsabilidad) acústica; ocupan rangos de frecuencia, tienen amplitudes, ritmos y duraciones. Digamos, pues, que las voces no sólo expresan ideas en un plano semántico, sino que también funcionan como puras presencias sonoras⁴. Así, para contribuir a la experiencia procesual que era nuestra obra, tenía que encontrar la manera de combinar estas distintas fuentes sonoras de forma que dialogaran entre sí a la vez que constituyesen un lenguaje integrado con el que dialogar con mis colegas.

Para Lubroth, la cuestión del tiempo era quizá la más compleja. En su momento, había trabajado con cine, y de hecho él y yo habíamos colaborado en dos películas, pero su medio principal era la fotografía. Es más, su trabajo fotográfico no es, esencialmente, una forma de captar acontecimientos. A diferencia de ciertos fotógrafos clásicos como Cartier-Bresson⁵, o actuales, como Reuben Radding, que brillan por su forma de transmitir la inmediatez de una situación, Adam Lubroth trabaja con rimas visuales y los marcos proveídos por elementos físicos dentro de la imagen.

Figura 1

Adam Lubroth ante su instrumento



Nota. Presentación de Las Pedroñeras. La cosecha del ajo en el *Festival In-Sonora*, 2009, Madrid. Imagen fija del video propiedad del autor. En su mano derecha, Adam Lubroth sostiene la esquina de una transparencia cuya imagen es recogida por la videocámara visible en el centro de la imagen, montada en la vara. Lubroth no mira la transparencia, sino la pantalla de proyección en la que aparece.

⁴ Esto es especialmente claro cuando se trata de la presencia en una obra musical de una voz que habla un idioma desconocido por el oyente, e incluso por el creador sonoro.

⁵ Creo recordar que fue él quien sugirió, como forma de plantearse una fotografía, “encuentra un buen fondo y espera que ocurra algo”.

Fue Lubroth quien me hizo descubrir *la Jetée*, un magnífico film de Chris Marker que utiliza imágenes fijas para narrar una historia cinematográfica, pero cuyo resultado es una obra, no un proceso improvisado en tiempo real. Lo que buscaba Lubroth era otra cosa. Primero, necesitaba discurrir en, y *con*, el tiempo con una inmediatez y una fluidez que no le ofrecía el procedimiento de Marker. Y segundo, necesitaba poder reflejar su sorprendente habilidad para organizar y reorganizar las relaciones e interacciones entre múltiples imágenes dentro del rectángulo mayor de una pantalla de proyección. Le hacía falta un instrumento que le permitiera conjugar a la vez lo puramente visual, el movimiento de las imágenes y colores, y sus funciones a la vez narrativas y simbólicas dentro de un discurso con un tema general predeterminado (en este caso, la cosecha del ajo en Las Pedroñeras) y una forma orgánica en constante cambio, dialógica y sin predeterminar.

Para afrontar estas necesidades, totalmente nuevas para él, inventó un instrumento que consistía en una mesa de luces sobre la que pasaba una vara que sostenía una cámara de vídeo compacta, del tipo utilizado por turistas, con auto enfoque y ajuste automático de luz. Con el tiempo, este instrumento se haría más complejo, pero nunca perdió su funcionamiento originario. Arrodillado en el suelo, Lubroth situaba la mesa de luces delante de él con transparencias fotográficas apiladas a cada lado. A la hora de participar en la obra, elegía libremente las imágenes que quería combinar y mover sobre y dentro del encuadre de la mesa de luces para crear composiciones visuales en constante cambio. Por delante, tenía la pantalla de proyección que veíamos todos (los tres miembros del grupo y el público), y sobre la mesa de luces, la cámara que recogía las imágenes y transmitía el resultado al proyector. Con esto, generaba un lenguaje de imágenes en movimiento que respondía tanto al contenido referencial de mis grabaciones de ruidos y voces como al lenguaje temporal y rítmico en el que estaba transcurriendo todo.

LAC

Desde octubre de 2020, un equipo de artistas de vídeo, performance, música electroacústica y creación lumínica se junta bajo el nombre de LAC⁶ en la sala del madrileño colectivo de artistas CRUCE: arte y pensamiento contemporáneo para “trata[r] de potenciar, mediante la colaboración creativa, los frutos de la creación transmedia”. Invitado a formar parte de esta iniciativa por su fundador, Mario Gutiérrez Cru⁷, me encontré con un conjunto de creadores muy capaces en sus respectivas prácticas artísticas, pero con poca experiencia como improvisadores. Afortunadamente, esto se fue solucionando, y mejor aún, no se dieron en demasía algunos de los problemas que pueden llevar a semejantes iniciativas a desaparecer, tales como una

⁶ <https://crucecontemporaneo.org/lac/>

⁷ <https://crucecontemporaneo.org/autor/mario-gutierrez-cru/>

manifiesta incapacidad de trabajar en equipo, excesos de ego y/o inseguridad, o ideas tan claras (o, al menos, inflexibles) que impiden el tipo de crecimiento orgánico que lleva a un grupo a convertirse en lo que realmente puede, en vez de limitarse a lo que uno u otro cree que *debería ser*.

La falta inicial de experiencia con la improvisación se manifestaba, sobre todo, de tres maneras. Primero, una falta de cohesión entre todos. Había voluntad de colaborar y de adoptar la improvisación dialógica como manera de crear, pero al principio esto tomó la forma de pequeños grupos de dos o tres artistas que ocupaban distintas partes del espacio y actuaban sin ninguna consciencia real de lo que pudieran estar haciendo los otros grupúsculos. Coincidían en el tiempo, pero poco más. Esto, claro está, no es necesariamente un mal planteamiento, pero es difícil que funcione cuando es el único, más aún cuando no refleja una elección sino una simple incapacidad de concebir y/o llevar a cabo otras formas de proceder.

Poco a poco se desarrolló una mayor consciencia de la actividad global, pero esto reveló el segundo problema: la dificultad de mantener esa consciencia durante más de unos pocos minutos. Las improvisaciones empezaban bien, pero tanto su energía inicial como su coherencia decaían al cabo de poco tiempo y lo que seguía era una larga “improvisación” carente de todo interés real. Esto, lo solucionamos a base de ejercicios que consistían en limitar las improvisaciones a tiempos cortos y preestablecidos, alargando poco a poco esas duraciones a medida que los participantes aprendían a mantener su capacidad de consciencia durante más tiempo. Hoy, no hace falta especificar nada; los participantes ya son capaces de mantener la consciencia, y con ella la energía, durante improvisaciones de cualquier duración, y sobre todo, de notar cuando ha terminado, y parar.

El tercer problema, aunque se manifestaba como un exceso de egoísmo individual, nacía, en realidad, de otras dos cosas. Primero, un cierto malentendido sobre la energía, y segundo, un nerviosismo asociado con la falta de experiencia escénica. Para entender esto, conviene saber que la mayoría de los encuentros de LAC tienen lugar a puerta cerrada. Sólo están presentes los creadores. Una vez al mes, sin embargo, se admiten a personas de fuera del grupo a asistir como público. Es en estas sesiones abiertas donde se ha manifestado este tercer problema, como explicaremos a continuación.

Una de las sorpresas más comentadas, aún hoy, por los componentes de LAC es el nivel de energía artística alcanzado en muchas de las improvisaciones a puerta cerrada. Se trata de algo que surge orgánicamente y que nace del relajo de los participantes, el cual permite que la intensidad crezca poco a poco y como reflejo real de los acontecimientos. En cambio, en las sesiones abiertas, algunos de los participantes tenían cierta dificultad en relajarse y fluir ante un público, y esto generaba una tensión que no dejaba crecer la energía de la misma manera que en las sesiones abiertas. Más conscientes de la falta de fluidez energética que de sus causas, algunos participantes

intentaban generar una especie de energía *ersatz* mucho más forzada y nerviosa que la que fluía naturalmente en las sesiones a puerta cerrada.

En otras palabras, la energía de las sesiones a puerta cerrada nace del *estar*, con todo lo que eso supone de la consciencia descrita antes. Pero la energía que a veces (cada vez menos, por cierto) se manifiesta en las sesiones abiertas puede nacer, no del estar, sino del *hacer*, y así tiene, inevitablemente, algo de impostado. Es más, ese *hacer* hay que *hacerlo* (valga la redundancia), y así, los más nerviosos tienden a alargar muchísimo su presencia en escena. Esto, que puede malentenderse como una pulsión egoísta de ser, en todo momento, el centro de atención surge, en realidad, del simple deseo de que la improvisación tenga la energía tan potente que se ha vivido en las sesiones a puerta cerrada. A medida que se acostumbran los participantes a improvisar delante de un público, mengua el problema, pero el cambio no es inmediato, y mientras tanto, no es fácil para los demás.

Aquí, convendría resaltar uno de los aspectos más interesantes del trabajo de *LAC*, algo que nace de la improvisación e incide directamente en el concepto de este grupo como equipo trans o intermedial. En anteriores publicaciones mías⁸ he comentado la relación recíproca entre el desarrollo de nuevos instrumentos y los cambios en el lenguaje musical. Claramente, esta tendencia no se limita, ni a los instrumentos musicales, ni a la música. Se manifiesta por igual en nuevas formas de emplear tecnologías ya existentes, y en la manera en que los lenguajes artísticos propician y también exigen estas nuevas formas para su propia relevancia. En mi narración de la génesis de *Intermedia 28*, comenté la necesidad de encontrar una manera en que la manipulación de las imágenes compartiera (y ayudara a estructurar) la misma línea temporal que la de los sonidos. En parte, esta preocupación había nacido de mi propia frustración, en proyectos anteriores a *Intermedia 28*, al intentar improvisar de forma dialógica con videastas que ponían vídeos sin mucha conciencia de cómo esas grabaciones estructuraban el tiempo. Se esforzaban muy poco por descubrir cómo podían ser manipulados sus vídeos (como músico e instrumentista, yo diría “tocados”) para establecer un diálogo fecundo dentro del fluir temporal de una obra de creación compartida que ya tenía su propia línea y elasticidad temporales.

En *LAC*, este problema es sencillamente inexistente. Los videastas son, incuestionablemente, tan flexibles, atrevidos y creativos como todos los demás participantes. A veces, conectan una cámara directamente a un proyector para plasmar una imagen fija en una pared u otra superficie del espacio escénico. Otras, dirigen la cámara a uno de los performers, proyectando su movimiento e incluso estableciendo un diálogo directo con la persona en movimiento, que ve la imagen de sus propios movimientos e interactúa con ella, tanto cinéticamente como a base de las sombras que arrojan sobre la proyección en vídeo de su propio cuerpo. Así, se establece un diálogo directamen-

⁸ Especialmente en *El Instrumento. Evolución, gestos y reflexiones*. (2022) Editorial Turner, Madrid.

te cibernético⁹, y esto se extiende a las reacciones de los demás improvisadores. Por otra parte, los videastas de *LAC* pueden trabajar desde sus ordenadores, escribiendo palabras o incluso frases enteras que entran directamente en lo semántico para aportar observaciones frecuentemente enigmáticas o irónicas. Estas frases se proyectan sobre imágenes fijas o en movimiento propiciadas por los mismos videastas o por otros. Igualmente, pueden proyectar imágenes cuyo movimiento ni tiene un sentido narrativo ni se debe a ningún tipo de montaje, por ejemplo, imágenes de la superficie del agua, o la luz y las sombras que se mueven cuando el sol atraviesa las hojas de un árbol agitadas por el viento. Este tipo de imágenes en movimiento son especialmente fecundos en su diálogo con los músicos.

Figura 2

Actuación de LAC durante la Semana de Encuentros de Improvisación Interdisciplinar, 2021



Nota. Fotografía fija del video cedida por Mario Gutiérrez Cru.

Sería imposible, y quizá tampoco especialmente interesante, enumerar todas las posibles relaciones que se producen entre los distintos improvisadores de *LAC*, pero resulta iluminador constatar cómo la interacción entre ellos les lleva a expandir el lenguaje y las técnicas de sus respectivos medios para generar un entorno intermedia digno de ese apelativo. Esto no es "multimedia" sino "intermedia" porque lo que sobresale no es la multitud sino los resultados producidos por, y sobre todo, durante, su interacción.

Gala & Matthews

Aunque comenzó como dúo de libre improvisación constituido por la bailarina butoh Cecilia Gala y este autor, se consolidó como auténtico equipo intermedia con la incorporación de la improvisadora lumínica Pilar Duque.

⁹ Sobre todo en lo que se refiere a "procesos causales circulares y de acoplamiento [feedback] en sistemas biológicos o sociales" (von Foerster et al, 1951), tal y como fueron descritos y estudiados a finales de la década de 1940 y principios de la siguiente.

A partir de entonces, nuestra actividad se ha centrado en la elaboración de piezas donde la improvisación es el motor para trabajar en escenario con algún tipo de temática acordada. Ahora mismo, mientras escribo estas líneas, estoy robando tiempo de la preparación de *Xenophonia*, una obra en la que llevo pensando más de doce años, pero que no ha encontrado su verdadero camino hasta la incorporación en ella de Gala y Duque.

A la hora de improvisar las cinco partes de esta obra sobre lo que es ser e identificarse como extranjero, las relaciones dialógicas que establecemos Gala, Duque y yo se parecen a las que entablamos los tres componentes de *Intermedia 28* hace ya dieciséis años, salvando, claro está, la diferencia de medios. Comencé a trabajar en lo que se estrenará antes de la publicación del presente texto (el 22 de septiembre de 2023 en el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de G.C.) por la necesidad de entender mi propia experiencia vital e identitaria como inmigrante, hijo de inmigrantes y nieto de inmigrantes, como persona que no nació en el mismo país que sus padres, que había vivido en seis países antes de cumplir los doce años, cuya lengua madre no es la misma que su lengua nativa y que hoy no vive ni en el país de sus padres ni tampoco en el de su nacimiento.

Figura 3

Diario de una pérdida



Nota. Cecilia Gala – danza, Wade Matthews - música, Pilar Duque – luz. Fotografía fija de video cedida por la compañía Gala & Matthews.

Así, sin saber en qué desembocaría, comencé entrevistando a colegas míos que eran o habían sido en algún momento de sus vidas, extranjeros. Una vez realizadas las entrevistas (con personas escocesas, italianas, portuguesas, estadounidenses, españolas, libanesas, venezolanas y de doble nacionalidad), probé varias formas de emplearlas,

pero siempre con la idea de que el contenido verbal fuera el elemento vertebral de la eventual obra. Nunca había considerado, siquiera, la incorporación de la danza ya que no encontraba especialmente interesante la relación palabra hablada - danza.

La solución a mi dilema llegó cuando entendí hasta qué punto, desde mi niñez hasta hoy mismo, mi identidad ha sido marcada por el *desplazamiento*, por la sensación de *existir sin tener lugar*. Al fin y al cabo ¿Qué es lo que hace una bailarina? Se mueve. De hecho, combina el movimiento postural con el desplazamiento espacial. ¿Qué mejor forma de transmitir la experiencia del extranjero? Ya no era cuestión solamente de contar la experiencia en palabras, sino de *encarnarla* en el cuerpo, de plasmar la sensación de desarraigo a través del movimiento corporal. Y sobre todo en diálogo con una excelente improvisadora que, siendo española, ha vivido también en Japón y Francia, que también ha sido extrajera a su manera.

Pero todavía faltaba algo, y vino con las luces escenográficas. Desde mi limitada perspectiva como músico, siempre las había concebido como una manera de iluminar a las personas en escenario. Pero en el año 2001, conocí al técnico de luces de un conocido teatro madrileño, un personaje abiertamente hostil cuya pericia con la iluminación contrastaba con su casi total falta de habilidades sociales. Sin saber muy bien cómo, le caí bien y me llevó a su centro de control en la parte más alta del teatro, tras las butacas del fondo y con una excelente vista de todo el escenario. Allí, me enseñó cómo lograba transformar el espacio escénico con un habilísimo manejo de la luz y tanto, o más, de la sombra. No se trataba sólo de hacer visibles a los actores, músicos o bailarines, sino de *ubicarlos*, de dar sentido a su desplazamiento dando identidad al espacio por el que se desplazaban. Me quedé fascinado y retuve la lección.

Esto era la pieza que faltaba para que tomara forma *Xenophonia*, y la aportó Pilar Duque, con quien ya habíamos colaborado Gala y yo en dos obras de danza anteriores. Se trata de alguien igual de habilidosa y creativa con las luces que el técnico de luces mencionado en el párrafo anterior en 2001, pero enormemente más agraciada en lo social. Con estos elementos, estos artistas, cada uno con sus respectivos medios, se ha constituido la compañía *Gala & Matthews*, y con ella, también, una obra intermedial que ha tardado doce años en encontrar su camino.

En cuanto a mi propia participación en este trío, el desafío es similar al de *Las Pedroñeras*, ya que me obliga a combinar las voces de los extranjeros entrevistados con los sonidos sintetizados y demás ruidos musicales que, juntos, constituyen el entorno sonoro. Y aquí no puedo olvidar el consejo que dio Erik Satie a Claude Debussy cuando este le anunció que trabajaba en la ópera que llegaría a ser, en 1901, *Pélleas et Mélisande*: "procura, amigo mío, que la música sirva como su escenografía"¹⁰. Allí mismo hay una idea de intermedia, *avant la lettre*, y algo de eso hay,

¹⁰ Se trata de una anécdota que me contó a modo de consejo Jack Hamilton Beeson (1921-2010), McDowell Professor of Music de la Columbia University y autor de varias óperas, incluidas *Captain Jinks of the Horse Marines* y *Lizzie Borden*.

claro está, en el diálogo que se establecía en *Intermedia 28*. En la Cía. *Gala & Matthews*, esto dio otro paso más, ya que se ha podido incorporar lo que pide y ofrece, en términos sonoros, el movimiento y el desplazamiento en escenario del cuerpo de Cecilia Gala. Y es que el cuerpo humano, y más en movimiento, tiene una fuerza incomparable. Así, nuestro diálogo (el de Duque y el mío) con Gala no sólo acompaña y/o propone movimientos; también sirve para crear sensaciones afectivas que contextualizan esos movimientos, especialmente en diálogo simultáneo con el contenido semántico de los fragmentos verbales que forman una parte clave de *Xenophonia*. Y por otra parte, así como las voces que aparecen en *Las Pedroñeras* no tienen ninguna transformación audible, las de *Xenophonia* suenan tanto en “versión original” como transformadas digitalmente para así integrarse, tímbrica y rítmicamente, en la totalidad de esta “escenografía sonora”. Cualquier errónea separación entre la palabra y el significado puramente sonoro se vuelve imposible cuando, mediante una cuidadosa manipulación digital, las voces comienzan a entrar directamente en el territorio del ruido.

El cine expandido de Deneb Martos

Hasta el momento, he tenido el gusto de colaborar en tres proyectos con la especialista en cine expandido Deneb Martos. Aunque muy variados en sus planteamientos, los tres tienen en común la proyección de una película elaborada sin cámara, es decir tratando el medio con métodos muy alejados de las convenciones fílmicas que conocemos todos. Igual de distintos han sido mis criterios a la hora de responder a cada una.

Gold Film

La primera película, *Gold Film*¹¹, consiste en un larguísimo bucle de película de 35 mm tratado con oro en paño. Montado en un soporte con innumerables rodillos, el bucle cicla, en un extremo, por un proyector analógico que proyecta su imagen en blanco y negro en una pantalla. En el otro, pasa por otro par de rodillos montados en una mesa, de forma que corre debajo del objetivo de una cámara de vídeo que proyecta la imagen en color (un brillante juego de color y movimiento en el que predomina el oro) sobre otra pantalla alargada. Las imágenes proyectadas en ambas pantallas son realmente espectaculares, y no lo es menos la presencia visual del gran soporte sobre el que corre la película, iluminada de forma que tanto su movimiento como su bellissimo color constituyen una impactante presencia en el centro de la sala.

¹¹ Un vídeo de la presentación de *Gold Film* en la *Mostra de Cinema Periférico (S8)* de A Coruña puede verse aquí: <https://www.facebook.com/s8cinema/videos/2157434484423683>

Figura 4

El soporte de la película de Gold Film



Nota. Fotografía fija del video cedida por Deneb Martos.

Deneb Martos se ve a la izquierda, desde donde gestiona la proyección digital, y Wade Matthews, con su sombrero blanco y su ordenador, detrás de la película. A la derecha, el proyector analógico de 35 mm. Arriba y abajo, se ven los rodillos por los que corre la película.

Para generar los recursos con los que improvisaría mi diálogo con esta imponente obra, realicé grabaciones de los distintos ruidos mecánicos producidos por el proyector analógico, de los ruidos electrónicos producidos por el lector óptico de lo que sería, en una película convencional, la banda sonora; y por último de los distintos ruidos producidos por la máquina empalmadora de película.

A la hora de acompañar la proyección era importante tener en cuenta el considerable ruido que produce el proyector, lo cual establece un umbral sonoro que vuelve imposible cualquier exploración de niveles por debajo de un robusto *mezzo forte*. Lo que se oye, por ejemplo, en el bello video cuyo link aparece en la nota 10, es casi exclusivamente lo que toqué yo. No se oye el ruido real del proyector en la sala, con lo cual ni se aprecia el diálogo entre las dos fuentes sonoras, ni tampoco se capta la fuerza y presencia que tenían en la proyección, donde constituía un *continuo* aparentemente constante pero en realidad, sorprendentemente cambiante. También es importante comentar otro diálogo que difícilmente se capta en el vídeo. Resulta que el soporte del bucle está diseñado para reaccionar ante cambios de tensión en la película. Esto permite a Deneb ralentizar o incluso parar durante unos instantes el paso de la película bajo el objetivo de la cámara de vídeo sin que afecte a la proyección analógica. El resultado es que, además de interactuar con los ritmos establecidos por la ininterrumpida proyección analógica en blanco y negro, puedo dialogar con las decisiones de Deneb a la hora de ralentizar o parar el movimiento de las formas doradas

que aparecen en la pantalla de proyección digital. Estos constituyen aspectos importantes de la experiencia de esta obra en vivo, especialmente en la medida que aportan un grado de matización a un trabajo ya sorprendentemente matizado, dada su impresionante contundencia y presencia¹². En todo caso, el video da una clara idea de hasta qué punto su presentación constituía un acontecimiento *social*. Por parte del público, su disfrute como tal es manifiesto.

Skin film

El segundo proyecto, *Skin Film*, se concibe desde el principio como trío, con la presencia de la bailarina butoh Cecilia Gala en la película, y también en vivo y en movimiento en la escena de proyección. Aquí, en vez de tratar la película con oro u otro material adherente y opaco, Deneb Martos envolvió meticulosamente el cuerpo entero de Cecilia con película de 16 mm y luego la reveló para captar los detalles, pliegues y cambiantes texturas de cada centímetro de su piel. A la hora de proyectarla, se marcó claramente en el suelo la zona correspondiente al haz de luz del proyector. Así se establecía el área en el que bailaba completamente desnuda Cecilia. De esta manera, las huellas de su piel captadas en la película se proyectaban, no sólo sobre la pantalla del fondo sino también, sobre su propia piel en escenario¹³. A la hora de ver *Skin Film*, el desplazamiento de Cecilia influye directamente en cómo entendemos la proyección. Cuando ella está muy cerca de la pantalla, nos cuesta distinguirla, ya que el constante movimiento de las imágenes sirve como una especie de camuflaje que funde su cuerpo con el plano de la pantalla. Luego, cuando se aleja un poco más de ese plano, se distingue claramente la sombra que proyecta su cuerpo sobre la pantalla, además de su propio cuerpo, iluminado por la proyección. Y por último, cuando se acerca mucho al proyector, su sombra comienza a ocupar una parte tan sustancial de la pantalla que ya no se aprecia como silueta corporal sino que disuelve la ortogonalidad de la pantalla, dejando visible solo las partes no bloqueadas por su sombra y así, iluminadas por la proyección.

Aunque asumí para *Skin Film* el mismo desafío que en *Gold Film*: la decisión de elaborar todo mi lenguaje sonoro exclusivamente con los ruidos del proyector, la presencia del cuerpo humano, su movimiento, su efecto sobre la proyección, y los ritmos de la proyección en sí, marcaron una diferencia sustancial a la hora de afrontar el desafío de improvisar un discurso sonoro profundamente fundido con el discurrir visual de la obra.

¹² La real fuerza de *Gold Film*, tanto visual como sonora, es más fácil de captar en los breves videos realizados durante su anterior proyección en Madrid durante el Festival Filmadrid de 2019, visibles aquí: <https://vimeo.com/371582541>

¹³ No hay más luz en la sala que la de la proyección, ya que, a efectos prácticos, la de mi pantalla de ordenador apenas ilumina mi propia cara.

Kosmogonía

Mi tercera y más reciente colaboración con Deneb Martos, *Kosmogonía*, vuelve a ser un dúo. Una vez más, Deneb explora las técnicas de cine sin cámara, pero en este caso, no utiliza una sola sino varias, las cuales también tienen una función formal, distinguiendo las partes sucesivas de la obra. Esto me ha llevado a optar por otro planteamiento con respecto a mi elección de material. En vez de basar la música en la manipulación de los ruidos del proyector, he optado por trabajar con otras fuentes más variadas, las cuales amplían mis posibilidades a la hora de elaborar un mundo sonoro acorde con lo que ofrece visualmente la película. Esta decisión refleja, también, lo que me ha contado Martos sobre sus propios criterios y motivaciones a la hora de crearla, incluido el hecho de que una parte se elaboró con las cenizas de su padre y otras con procesos relacionados con el agua. Esta pieza se estrenó en el planetario de Pamplona como parte del festival *Punto de Vista 2023*, y se volvió a presentar en una proyección al aire libre dentro del jardín botánico de Vitoria.

Resumiendo, diría que el determinante más claro de mis decisiones a la hora de colaborar con Deneb Martos es el hecho de que el cine no escucha. Se trata de un medio fijo, por lo menos en comparación con las técnicas de proyección empleadas por Adam Lubroth en *Las Pedroñeras*. De una obra a otra, sus procedimientos varían mucho, pero todos ellos ocupan un tiempo de creación previa al de la presentación ante el público. Constituyen, pues, actos compositivos. En el momento de esa presentación, esto no limita la capacidad de escucha de la persona que se encarga de la proyección, pero sí limita sus posibilidades a la hora de responder a las propuestas improvisadas de los demás participantes. La película no improvisa, y si quiere improvisar la persona que la proyecta, tendrá unas posibilidades limitadas por el medio, por lo menos en comparación con lo que puede hacer una bailarina o un músico.

Es esta combinación de un medio *compuesto* con otros dos *improvisados*, lo que vuelve especialmente importante la manera y el grado en que éstos puedan influir en cómo se percibe aquél. Esto ya lo hemos comentado con respecto a *Skin Film*, donde la distancia entre la pantalla y el cuerpo de la bailarina cambia sustancialmente la función, y nuestra percepción, no sólo de la proyección (en la pantalla e igualmente sobre la piel de la bailarina) y de las sombras, sino también del cuerpo de la bailarina. Sin esa proyección, esto no sería posible, pero no es la película en sí, sino cómo se mueve la bailarina, la que efectúa estos cambios perceptivos. En este mismo sentido, en *Kosmogonía*, las rápidas secuencias de imágenes blancas que aparecen con distintas formas y densidades a lo largo de la película pueden entenderse como ritmos cuando les acompaña una música igual de rápida que ellas, o más bien como texturas, cuando la música impone unos ritmos más lentos. Se trata de maneras de estructurar el tiempo que influyen directamente en cómo se percibe la película pero que nacen, en realidad, de cómo se está oyendo el sonido.

3. CONCLUSIONES

El presente texto refleja tres firmes creencias del autor. Primero, que la teoría nace de la práctica, o más precisamente, de la *reflexión* acerca de ella. Alguien dijo, de hecho, que la experiencia es lo que tienes justo después de cuando la necesitabas. Segundo, que la mejor forma de entender una teoría es viendo su aplicación a la práctica, bien la de uno mismo, bien la de la persona que la formuló. Y tercero, que no debemos confundir una teoría con una fórmula. Si hay alguna fórmula, es la que asegura el desastre cuando intentas tratar una situación que no entiendes del todo a base de fórmulas. Y ¿habrá, acaso, alguna situación que realmente entendemos del todo?

Son estas, pues, las tres razones por las que he intentado combinar aquí una narrativa (quizá excesivamente autobiográfica) de mis experiencias con distintos trabajos intermediales, con una breve enumeración de los criterios y prácticas que he aplicado a la hora de realizarlos. Ofrezco este breve texto con la esperanza de que ayude a los lectores a concienciarse de lo que está en juego a la hora de realizar obras artísticas de este tipo para que tomen decisiones informadas y no tengan que proceder a base de fórmulas o convenciones innecesarias.

REFERENCIAS

- Cox, C., Warne, D. (Eds.). (2004). *Audio Culture. Readings in Modern Music*, Continuum.
- Denworth, L. (2023): Synchronized Minds. *Scientific American*, 329, 1, 50-57. <https://www.scientificamerican.com/article/brain-waves-synchronize-when-people-interact/>
- Frank, P. (2005). The Sound and the Theory: Intermedia as Construct, Intermedia as Category. *The Art Section. An Online Journal of Art and Cultural Commentary*. <https://www.theartsection.com/sound-and-the-theory>
- Hurdis, S. M. (1975). *Multimedia, Mixed-Media and Intermedia: Their Utilization in the Oral Interpretation of Literature*. [Tesis de Maestría, North Texas State University].
- Keislar, D. (2009). A Historical View of Computer Music Technology. En Roger T. Dean (Ed.), *The Oxford Handbook of Computer Music*, (pp. 11-43). Oxford.
- Markus, H. R., Kitayama, S. (1991). Culture and the Self: Implications for Cognition, Emotion, and Motivation. *Psychological Review*, 98, (2), 224-253. https://www.researchgate.net/publication/232558390_Culture_and_the_Self_Implications_for_Cognition_Emotion_and_Motivation/link/0912f50cf6d56c9739000000/download

- Matthews, W. (2012). *Improvisando. La libre creación musical*. Turner Publicaciones S.L.
- Solomos, M. (2020). *From Music to Sound. The Emergence of Sound in 20th and 21st-Century Music*. Routledge.
- Foerster, H. von. (Ed.). (1951). *Cybernetics: Circular causal and feedback mechanisms in biological and social systems*. Transactions of the seventh conference. Josiah Macy, Jr. Foundation.

ACERCAMIENTO A LA RELACIÓN ENTRE MÚSICA, ARQUITECTURA Y TODO LO DEMÁS EN LA OBRA DE IANNIS XENAKIS

SUSANA MORENO SORIANO (*Universidad Europea de Madrid*)

ADOLFO JORDÁN RAMOS (*Universidad Europea de Madrid*)

RUBÉN MORALES GONZÁLEZ (*Universidad Europea de Madrid*)

JOSE ENRIQUE PÉREZ PALOMO (*Universidad Europea de Madrid*)

FRANCISCO JAVIER GONZÁLEZ GONZÁLEZ (*Universidad Europea de Madrid*)

Dedicado a la memoria de Felipe Asenjo Álvarez, copartícipe en el proyecto Xenakis.

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, la conexión entre Música y Arquitectura ha suscitado interés de índole muy diversa, destacando siempre su relación frente a la de la arquitectura con otras manifestaciones artísticas. En la Antigüedad Clásica, la música se consideraba una de las cuatro vías del conocimiento, junto con la geometría, y en ambas, las nociones de razón y de proporción eran fundamentales, dando lugar a una explicación geométrica del universo: la *música de las esferas*.

Uno de los temas importantes en la relación entre la arquitectura y la música ha sido siempre la construcción de teatros y auditorios. Inicialmente, las creencias dominaron este tipo de construcción hasta que la ciencia acústica se estableció a fines del siglo XIX. El proyecto moderno de auditorios surgió de la colaboración entre la arquitectura y la ciencia acústica al servicio de la música. Sin embargo, en la posmodernidad, se reveló una falta de correspondencia entre los auditorios existentes y las necesidades de los compositores, en cuanto a nuevos espacios y formatos, lo que con-

dujo a una revisión de la relación entre la arquitectura y la música. El conocimiento ampliado del repertorio musical de la segunda mitad del siglo XX, destacando el hecho del extenso repertorio que hace del espacio una variable más del hecho musical, hizo posible plantear en notables ejemplos la condición experimental que requería adoptar también el espacio arquitectónico (Moreno, 2008). Esta aproximación, enfocada en los aspectos espaciales y requerida por los nuevos lenguajes musicales, se vio afectada por la rápida evolución de los medios tecnológicos.

Tras la contribución de John Cage, la escucha creativa desplazó su foco hacia el oyente, que puede otorgar valor a cualquier manifestación sonora en función de su propia percepción. Las observaciones de Murray Shaffer y de la ecóloga y compositora Hildegard Westecamp amplían esta dimensión sonora incluso al paisaje resaltando que su interpretación reside de hecho, esencialmente, en el oyente. Por ejemplo, un habitante que transita un lugar a diario, ya sea con atención o entregándose al fluir sonoro a su alrededor, practica también una escucha creadora. El paisaje sonoro ha experimentado un importante desarrollo como campo especializado, enriqueciendo el concepto de paisaje y aportando valor a la perspectiva desde la disciplina arquitectónica (Augoyard, 2006; Moreno, 2020; Palmese, 2018; Sand, 2012). No obstante, a pesar de ser un campo prometedor, los casos en los que esta dimensión resulta operativa en el ámbito del proyecto urbanístico y arquitectónico son relativamente excepcionales (Palmese, 2024).

Iannis Xenakis, uno de los grandes pensadores y creadores del siglo XX, dedicó un considerable esfuerzo a explorar la intersección entre música y arquitectura. Sus propuestas, visionarias en muchos aspectos, se adelantaron al futuro al abordar a fondo la relación entre música y arquitectura, especialmente en el contexto de los espacios para la audición. Además, llevó a cabo proyectos artísticos en el paisaje, interpretando fenómenos naturales, paisajes arqueológicos y relaciones cósmicas, fusionando estas dimensiones en sus obras arquitectónicas y musicales. Su obra, junto con sus textos, es fundamental para trazar las conexiones más profundas entre las dos.

En el año 2022 se realizó un proyecto en el que estudiantes y profesores de los primeros cursos de diseño y de arquitectura de la Universidad Europea de Madrid trabajaron sobre la obra de Iannis Xenakis, para celebrar el centenario del nacimiento del artista. Los resultados de este proyecto se presentan a continuación, precedidos de algunas consideraciones sobre el pensamiento de Xenakis.

2. ESPACIO SONORO Y ESPACIO GEOMÉTRICO

Espacio transformable

En el siglo XIX se consolidó la idea del auditorio, coincidiendo con el establecimiento de un programa de arquitectura pública destinado a preservar y difundir

conocimiento mediante museos y bibliotecas. El concepto de auditorio en esta época quedó definido como un solo edificio que albergaba dos salas, una para la música sinfónica y otra para la música de cámara.

A finales del siglo XX se revisó el programa de los auditorios para satisfacer la demanda de un espacio más versátil y adecuado para la interpretación de obras con formatos más flexibles. Se introdujo entonces una tercera sala, configurable, con alto grado de flexibilidad, que permitía ajustar la disposición del escenario y del público. Este nuevo diseño incluía un considerable equipamiento técnico de medios audiovisuales y, con frecuencia, características de acústica también ajustable. La concepción de estas innovadoras salas se materializó gracias al liderazgo de compositores muy influyentes tales como Luciano Berio, Pierre Boulez o Karlheinz Stockhausen. El resultado fue la creación de dos espacios pioneros en este sentido: el espacio de proyección del IRCAM en 1978 y el Pabellón Alemán esférico para la feria de 1970 en Osaka.

La consolidación de la tercera sala, como un tipo arquitectónico transformable y equipado con medios tecnológicos, surge pues como respuesta al proceso evolutivo de la música y de las artes escénicas, explorando sus diversas vertientes y conexiones con lo performativo, lo tecnológico y lo experimental. Este tipo de sala, que se asemeja más a un “tinglado” que a una estructura arquitectónica convencional, ha sido extensamente abordado desde la perspectiva que brinda el transcurso de casi cinco décadas desde la introducción de los primeros ejemplos que surgieron.

Espacio fuerte, rígido, rico

Iannis Xenakis, objeto principal de nuestra observación para esta propuesta, tuvo un acercamiento novedoso al espacio arquitectónico y su ocupación en el ámbito musical. Las formas arquitectónicas en la concepción xenakiana, más allá de las consideraciones geométricas y su repercusión sobre la acústica, ejercen sobre el cuerpo un efecto táctil (Xenakis, 2009).

Colaborando con Le Corbusier, fue el principal creador del *Pabellón Philips* de 1958, arquitectura absolutamente extraordinaria, creada para dar cabida al *Poema electrónico*, de Edgard Varese, música, y Le Corbusier, proyección. Posteriormente, profundizó y dio forma a un concepto propio para lograr la integración de música y arquitectura, construyendo el *Diatopo* en 1978, un Pabellón que, siendo heredero del *Pabellón Philips* en cuanto a su envolvente de doble curvatura, que le da forma, sin embargo, plantea un volumen interior completamente orientado a integrarse y hasta confundirse con el espectáculo que se desarrollaba en su interior.

Sus incursiones en proyectos de música especializada dentro de arquitecturas efímeras, y con tantísimo interés por incorporar los medios tecnológicos, muy en particular los recursos audiovisuales y también digitales, verdaderos nuevos materiales al servicio de la música, y también de la arquitectura, expandieron los límites. Con

motivo del concurso de la *Ciudad de la Música de La Villette* de 1984, al que presentó un proyecto también muy notable, en su doble condición de compositor y arquitecto, lo expresó de forma rotunda:

“Como artista, prefiero disponer de algo fijo, interesante, que me atrape, más que la libertad de estructurar totalmente el espacio cada vez que hay que utilizarlo. La polivalencia demuestra falta de gusto, de voluntad de reflexión por parte del arquitecto. Hay que crear un espacio fuerte, rígido, rico en posibilidades de disponer y permutar cosas y acontecimientos” (Xenakis, 2009, p. 232.).

3. IANNIS XENAKIS. ARTISTA CONCEPTIVO E INTEGRADOR

Sección Áurea

Iannis Xenakis cuestiona la idea de que “la música es una arquitectura móvil”, en contraposición con la noción de que “la arquitectura es una música petrificada”, que dice Goethe, considerando esta perspectiva como superficial, al no abordar las estructuras internas de ambas disciplinas (Xenakis, 2009). En su obra, Xenakis buscó una relación más abstracta entre música y arquitectura. Además, en sus escritos, dedicó atención y ofreció interesantes observaciones sobre el impacto que ambas artes tienen en nosotros. Refiriéndose a la obra *Metastasis*, para orquesta clásica, explicaba como el *Modulor*, sistema de proporciones ergonómicas adoptado por Le Corbusier basado en la sección aurea, es aplicable tanto a la arquitectura como también a la música. Las dos series de medidas, roja y azul, del *Modulor* se utilizaban para dimensionar todo tipo de elementos; desde el mueble a la arquitectura. Xenakis dedicó mucho tiempo a esta actividad con gran habilidad, por ejemplo, la aplicó a la distribución de las carpinterías de ventanas de la *Unidad de Habitación* de Marsella, al mismo tiempo que estaba componiendo *Metastasis* (Xenakis, 2009).

“En *Metastasis* la duración está tratada de modo relativista. Dentro de este orden de ideas, una de las utilidades esenciales de las *Metastasis* es emitir los seis intervalos algebraicos y temperados de la escala de doce sonidos en duraciones proporcionales a las relaciones de frecuencia. De lo cual se deducen gamas de seis duraciones que acompañan la emisión de los intervalos. La sucesión de intervalos temperados es una progresión geométrica. Las duraciones también lo son. Por otro lado, la duración tiene la propiedad aditiva. Una duración puede sumarse a otra, y la suma se percibe como tal... De entre todas las progresiones geométricas sólo hay una cuyos términos gozan de esa propiedad aditiva. Es la proporción de la Sección Áurea.

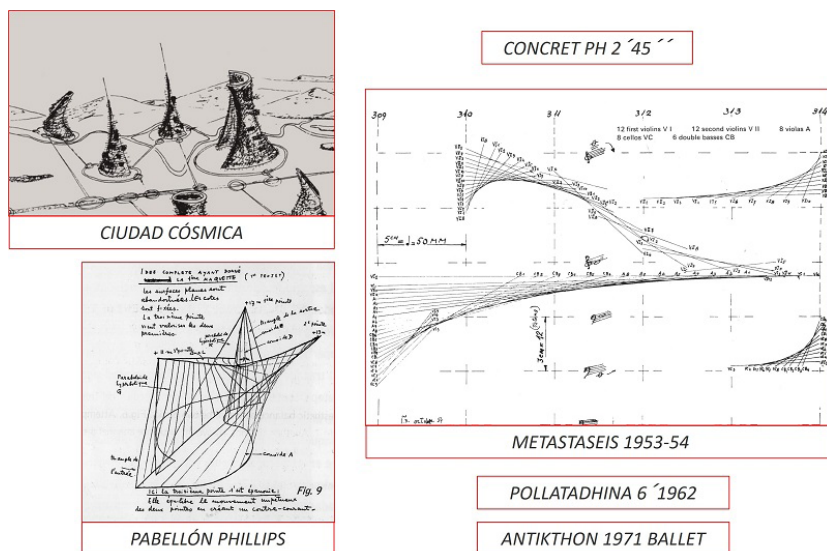
De este modo, la idea del *Modulor* ha creado una estrecha ligazón estructural entre el tiempo y los sonidos” (Le Corbusier, 1955, p. 344).

Este texto, incluido en *Le Modulor 2: la parole es aux usages*, viene a reforzar con un texto de Xenakis, las virtudes del *Modulor*, a través de un ejemplo aplicado a la música. Un principio abstracto, la *Sección Áurea*, llevado a la arquitectura por Le Corbusier en el *Modulor*, queda unida a las dimensiones tomadas del cuerpo humano, para construir una arquitectura a la medida del hombre (Le Corbusier, 1955). En su aplicación a la música, la proporción permite “una ligazón estructural entre el tiempo y los sonidos”.

Y de tal modo, el artista pasaba de la arquitectura a la música sin establecer diferencias y abordando los mismos problemas, aun cuando a veces transcurrían años, incluso décadas, para que abordara un mismo asunto en una partitura o en el proyecto de un edificio o de un espectáculo. En un cuadro, a modo de diagrama conceptual, que elabora en 1976, apunta relaciones concretas (Xenakis, 2009, pp. 418-419) de las que podemos extraer dos grupos en los que relaciona arquitectura y música.

Figura 1

Conceptos tratados en la partitura Metástasis y obras arquitectónicas y musicales relacionadas con ella



Nota. Imagen creada por Susana Moreno, a partir del detalle diagrama realizado por Iannis Xenakis (Xenakis, 2009, pp. 418-419).

Continuidad-Discontinuidad

Metastasis (1953-54), construida empleando las proporciones del *Modulor*, es la partitura en la que aborda el tema de las partículas (granos) y lo continuo versus lo dis-

continuo. En el diagrama realizado por Xenakis, antes referido, aparece su partitura *Bohor* (1962), en la que los temas tratados son las microestructuras y la espacialización. Directamente relacionado con *Metastasis*, surgió el *Pabellón Philips*, que como explicamos, se concibe para el *Poema electrónico* de Le Corbusier y Edgar Varese. Es decir, el *Modulor* lleva a *Metastasis* y *Metastasis* lleva al *Pabellón Philips* aun cuando el Pabellón Philips no guarda una relación arquitectónica con la partitura del *Poema electrónico* de Edgar Varese, ya que ambos fueron concebidos simultáneamente, su conexión radica en la obra *Metastasis*. Xenakis aborda el problema de lo continuo y lo discreto en el espacio sonoro de la composición y en la geometría del *Pabellón Philips*, utilizando el mismo método: la superficie alabeada, como se evidencia claramente en la representación gráfica de ambas obras.

Y en la misma línea de experimentación, el *Pabellón Philips* fue escenario de otro innovador proyecto: la espacialización de la partitura del *Poema electrónico*. No obstante, Xenakis optó por no emplear este enfoque en su composición *Concret PH*, también creada para el mismo pabellón. *Concret PH* se adscribe al grupo temático de *Metastasis*, explorando la continuidad y discontinuidad. La espacialización, como se ha observado, es abordada por Xenakis en *Bohor*, estableciendo así el camino para comprender la serie de sus primeros *Politopos* hasta los dos de *Cluny* (1972-74). A pesar de su participación en la colaboración con Le Corbusier para definir las rutas sonoras del *Poema electrónico* en el Pabellón Philips, Xenakis no aplicó estos conceptos en su propia obra hasta más adelante.

Dado que el diagrama fue realizado en torno al 1976, no incluye la obra arquitectónica posterior incluido el *Diatopo*, su último *Politopo* creado para un interior. De ambos núcleos, *Metastasis* y *Bohor*, también parten numerosas relaciones entre sus obras musicales hasta 1976.

Efecto de las formas arquitectónicas

En su gran obra de los *Politopos*, vista en conjunto como una serie de espectáculos de sonido y luz concebidos espacialmente como arquitecturas, vemos a un creador con una extraordinaria capacidad de integrar conocimientos. Cabe destacar dos textos suyos, el que titula *Topoi* y *Notas sobre un "gesto electrónico"*, así como también podemos mencionar *Politopos* para *Temps actuels* para el Festival de Otoño de París de 1982 y *Gesto de luz y sonido*, que escribió para el programa de mano del *Diatopo*. Desde la perspectiva de Xenakis, las manifestaciones artísticas, ya sean música, pintura o arquitectura, deben tender a la abstracción, manejando conceptos puros. Además, deben adoptar enfoques más generales y abarcadores. En palabras de Xenakis, una vez que la música alcanza la abstracción a través del serialismo, puede incorporar la dimensión espacial mediante medios electroacústicos, como estereofonías estáticas y dinámicas. Y, por otra parte, la arquitectura debe emplear superficies más generales, como las formas alabeadas, y la proyec-

ción de baños de color debe evolucionar hacia soluciones que prescindan de la oscuridad. En cuanto a la pintura, Xenakis propone la incorporación del tiempo mediante la *Pintura cinematográfica*. Xenakis señala que “...una conciencia conceptual nueva, la abstracción, y una infraestructura técnica, la electrónica, están hoy transformando la civilización humana” (Xenakis, 2009, p. 202), dijo en 1958, tras la experiencia del *Pabellón Philips*.

Y en relación con la iluminación que se presenta en forma de nubes de puntos y haces en los *Politopos*, considera que constituye una “música visual”, aplicando los mismos principios utilizados en la música para el sentido del oído. Un ejemplo concreto es el *Politopo de Montreal*, donde los puntos de luz se colocaron sobre una estructura transparente formada por una red de cables y se encontraban rodeados por cuatro altavoces que emitían la obra *Duel*. Ambos discursos, el visual y el musical, están regidos por procedimientos matemáticos similares, basados en la teoría de conjuntos, pero con una diferencia crucial: mientras que la música es continua, compuesta por glissandos, la música visual es discreta, conformada por una multitud de puntos con detenciones y arranques (Xenakis, 2009, p. 306).

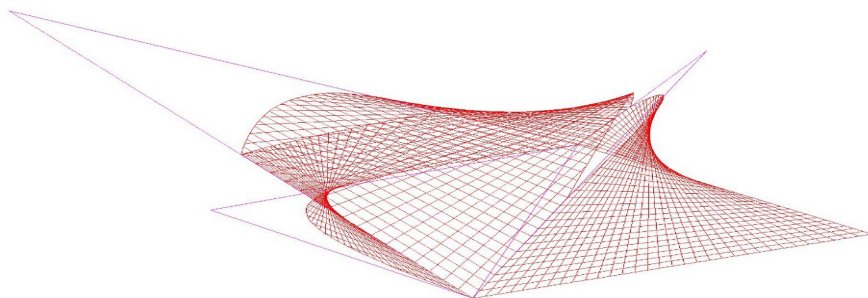
La continuidad entre arte y vida es también notable en la obra de Xenakis. De forma explícita, convirtió experiencias vitales, algunas de ellas muy dramáticas, en expresión artística. Aparentemente despojadas de su dramatismo, según él mismo las presenta, dejan en su obra una huella expresiva que sobrecoge y que se hace por ello inseparable de su biografía la que adquiere un gran peso. Del mencionado texto *Politopos*, recogemos este fragmento esclarecedor:

Ser sensible a los fenómenos luminosos, sobre todo a los naturales: rayo, nubes, fuego, mar refulgente, cielo, volcanes... Ser mucho menos sensible a los juegos luminosos de las películas, incluso de las abstractas, a los decorados de teatro, de ópera.

Preferir los espectáculos naturales sin el hombre. Preferir el vértigo que crea el abismo del cielo estrellado cuando sumergimos en él nuestra cabeza y olvidamos la tierra sobre la que reposan nuestros pies. O bien, el surrealismo de los sueños, donde dos lunas extralúcidas ascienden simultáneamente sobre el cielo negro. De hecho, todo lo que en la luz se aproxima a la música por su lado más abstracto: formas, movimientos, intensidades, colores, extensiones... Imaginarlo, combinarlo, entrecarlo, hacerlo evolucionar como los paisajes luminosos de las galaxias y de los gases interestelares, iluminados por nuevos soles azules o impulsados por explosiones de supernovas en movimientos gigantes. Música luminosa para los ojos, simétrica de la música sonora para los oídos (Xenakis, 1982, p. 218).

Figura 2

Diatopo. Politopo creado por Xenakis con motivo de la inauguración del Centro Georges Pompidou. Imagen alámbrica de la geometría del pabellón



Nota. Imagen creada por Susana Moreno.

4. IANNIS XENAKIS. TECNOLOGÍA Y NATURALEZA

Planteamiento

En el centésimo primer aniversario de su nacimiento, la Universidad Europea de Madrid desarrolló un proyecto educativo que, de manera transversal e integradora, tenía como objetivo vincular las diversas manifestaciones de este “artesano mosaico”, tal y como lo define Sharon Kanach (Xenakis, 2009). En este sentido, se trabajó con los estudiantes con este enfoque y a partir de las consideraciones que describimos a continuación:

Una parte importante del trabajo que se realiza durante la época universitaria tiene, sin duda, un valor significado como producción artística, que a menudo se pasa por alto. Ni siquiera los propios estudiantes suelen percatarse de que, mientras cursan sus estudios, están realmente involucrados en la creación de obras. Uno de los objetivos de esta iniciativa consistió entonces en resaltar la calidad de producción propia lograda, tanto a nivel individual como grupal, promoviendo la construcción de un portafolio personal desde los inicios de la carrera universitaria. Asimismo, se buscó fomentar la interacción entre estudiantes de distintos cursos y de las dos disciplinas participantes, a saber, Diseño y Arquitectura.

Y, por otro lado, se buscaba estimular el interés de los estudiantes de disciplinas STEAM por la música de Xenakis, planteando el trabajo con la intención de examinar

específicamente algunos de sus proyectos, pero sin incorporar directamente ninguno de ellos de la parte de creación musical, de manera que este aspecto, fundamental, del autor no se abordaba explícitamente desde el inicio. Pues Xenakis afirmaba que componía para cualquier oyente sin la condición de ser un *connoisseur* (Xenakis, 1979). De hecho, es notable el dato de que sus espectáculos de luz y sonido convocaron a decenas de miles de personas, lo que hizo que después del *Politopo de Cluny* en 1972, se le encargase un segundo Politopo, dos años después.

A partir de esa idea, el planteamiento consistió en profundizar en el mundo de Xenakis desde distintos ángulos y dejar que sus ideas y su obra musical aparecieran de forma espontánea. La inmersión en cualquiera de sus obras, siendo su producción tan integrada y estructurada, debería dotar a los participantes de una sensibilidad y entendimiento mayor del resto de la obra xenakiana. De este modo, el proyecto tenía su clímax en una exposición y en un evento multidimensional en vivo que tuvo lugar el 2 de octubre de 2023 en el Salón de Actos del Colegio de Arquitectos de Madrid. La exposición de los trabajos se concibió para que el visitante se sumergiera en el mismo ambiente antes del acto, propiamente dicho.

Proyecto

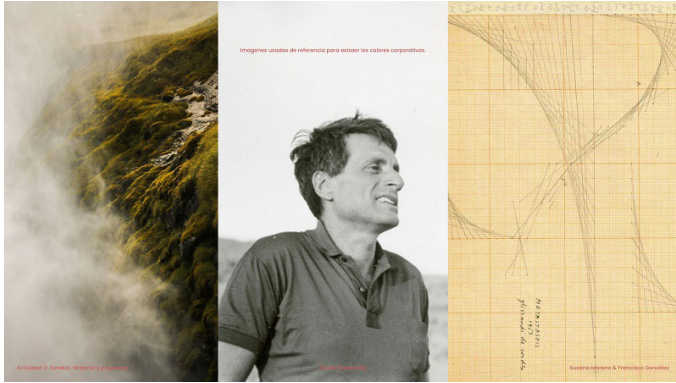
Las distintas secciones del proyecto se estructuraron con un alto grado de autonomía, permitiendo a cada profesor vincular su contribución al proyecto global de manera flexible y acorde a lo que resultara beneficioso y apropiado para cada asignatura. El vínculo primordial radicaba en presentar el producto final y establecer conexiones entre los subproyectos al exhibirse en el mismo espacio, cohesionados por el concepto expositivo. Se llevaron a cabo dos exposiciones, la primera en la propia Universidad y la segunda en el Colegio de Arquitectos de Madrid.

En líneas generales, el trabajo en grupo desempeñó un papel crucial, enfrentándose juntos a restricciones temporales y presupuestarias. Se requirió una coordinación y gestión interna eficaz, fomentando que fueran los propios estudiantes quienes la llevaran a cabo. En ciertos casos se implementó un enfoque autogestionado, bajo la supervisión del profesor, mientras que en otros casos se optó por un proceso más “incierto”. No todos los proyectos se basaron en actividades previas de años anteriores; hubo una notable dosis de innovación. Los estudiantes acogieron con entusiasmo las nuevas propuestas y apreciaron la oportunidad de explorar otras formas de expresión.

A pesar de toda la organización, los estudiantes asumieron una sensación de incertidumbre a lo largo del proceso, lo que también fue interesante porque la experiencia estuvo más cerca de un proyecto de creación real que de una actividad pautada de aprendizaje.

Figura 3

Elementos gráficos para elaborar el cartel de la exposición interpretando la presencia de la Naturaleza y la Tecnología en la obra de Xenakis. Guiado por Francisco Javier González

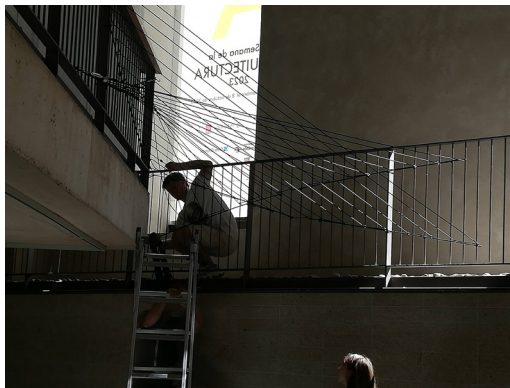


Nota. Imagen creada por Daniel Morocho.

El concepto expositivo en todas sus dimensiones, diseño espacial, gráfica y creación de todos los soportes tenía que crear puentes entre el tiempo de Xenakis y el presente. Sobre todo, se trabajó para entender cómo trata Xenakis en su obra la naturaleza y cómo la tecnología la atraviesa transversalmente en su calidad de artista pionero en su uso.

Figura 4

Alumnos montando una superficie alabeada para instalar sobre ella luces led controladas por arduino inspirada en la música visual de los Politopos de Xenakis . Guiado por Susana Moreno, Francisco Javier González y Miguel Carmona



Nota. Fotografía tomada por Susana Moreno.

Como hemos comentado, los Politopos fueron los principales referentes en la obra de Xenakis, puesto que son obras que integran música, arquitectura y luz. El primer Politopo fue creado para la *Feria de Montreal*, dedicada a “El hombre y su mundo”. Entre la *Ciudad cósmica*, su relevantísima propuesta futurista en clave tecnológica, y el Politopo de Montreal transcurrieron apenas tres años. En ese momento en el que muchos confiaban en un futuro transformado por la tecnología, Xenakis opta en la *Ciudad Cósmica* por una propuesta de habitar en megaestructuras autónomas separadas de la naturaleza. En su obra arquitectónica y musical se vuelca con extraordinaria pasión a trabajar con los fenómenos naturales, que son una constante fuente de inspiración donde persigue emular a la naturaleza aplicando procesos estadísticos. Naturaleza y Tecnología son pues dos pilares importantes en Xenakis que fueron haciéndose cada vez más presentes, a medida que avanzaba el proyecto.

Figura 5

Izquierda. *Detalle de la maqueta de la Ciudad Cósmica. Restitución tridimensional de la vista aérea dibujada por Xenakis, en un proceso de restitución inversa, fresado de terreno e impresión 3D de los Hiperboloides. Guiado por Felipe Asenjo, Diego García Cuevas y Jorge Cerdá*

Derecha. *Mesa Politopo creada por los alumnos de Diseño de Producto. Guiada por Susana Moreno y Francisco Javier González*

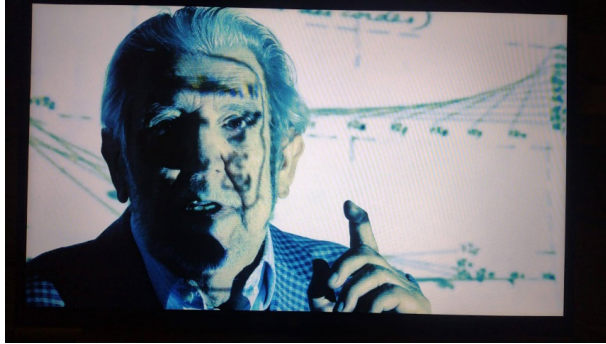


Nota. Fotografía tomada por Susana Moreno.

Se analizó rigurosamente el dibujo de Xenakis para la propuesta de la *Ciudad Cósmica* instalada en el paraje del delta de un río donde se aprecian al fondo cadenas de montañas, y se llevó a cabo una restitución tridimensional gracias a la cual se interpretó mejor la propuesta xenakiana y se pudo realizar un modelo tridimensional.

Figura 6

Julio Martínez Calzón durante el rodaje del documental dirigido por Rubén Morales: El Fluir Polidédrico



Nota. Fotografía tomada por Susana Moreno.

Se realizó también un documental y los alumnos tuvieron la oportunidad de participar en su realización. Se invitó a varios expertos a presentar facetas distintas del autor en micro intervenciones. Fueron invitados, en el orden de intervención, Julio Martínez Calzón, Susana Moreno, Adolfo Jordán, Adolfo Núñez, Ana Vega Toscano, Cristina Palmese y Jose Luis Carles. Se trabajó con imágenes de la obra de Xenakis, que fueron sometidas a deformación por proyección directa sobre las figuras de los personajes. En este proceso, además, los alumnos realizaban todas las actividades necesarias para la filmación y tenían la oportunidad de escuchar a los expertos que presentaban distintas facetas de Xenakis entrando así a conocer de primera mano aspectos profundos del autor.

Figura 7

Pabellón Xenakis, guía del proceso de diseño y construcción a cargo de Jose Jurado. Estructura de madera y goma elástica a Escala real, con una altura del vértice superior de cinco metros

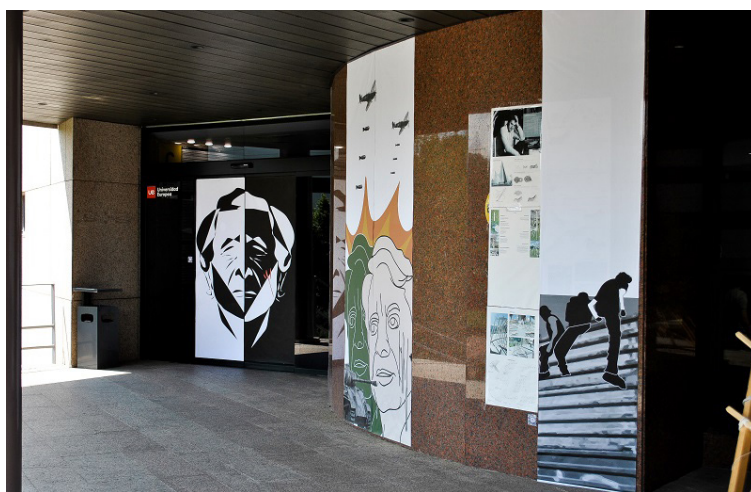


Nota. Fotografía tomada por Susana Moreno.

La pieza arquitectónica se enfocó en un pabellón “a la manera de Xenakis”, y para ello se analizaron proyectos y propuestas en los que él empleó cubiertas laminares múltiples. Esta idea que, como hemos ya visto, había sido el resultado de la trasposición de un concepto musical -que Xenakis exploró en la partitura *Metastasis*- al *Pabellón Philips*, tiene continuidad después a través de varias obras que comparten propiedades que se analizaron para generar nuevas formas. El proceso completo estuvo marcado por varios condicionantes materiales y temporales, pero también humanos ya que los propios estudiantes diseñaron y construyeron el Pabellón huyendo así de la enseñanza convencional que consiste en solamente un “proyecto de papel”. El pabellón se instaló en el jardín del campus de la Universidad, y tuvo una vida efímera. Se terminó de construir y pudo verse el proceso durante la exposición que se hizo en la universidad en el mes de junio, pero se desmontó dos semanas después ya que no existieron medios para trasladarlo e instalarlo en la segunda ubicación.

Figura 8

Comic tridimensional, “comic expandido” a cargo de Quique Palomo, en su primera ubicación en la Universidad Europea



Nota. Fotografía tomada por Susana Moreno.

La biografía de Xenakis se exploró a través de un cómic expandido que, mediante la narrativa bidimensional y el formato del cómic, se adentró en la intersección con el espacio, implicando una reflexión sobre la escala arquitectónica. La presentación espacial se vio notablemente influenciada por la capacidad inmersiva que caracteriza al cómic como disciplina, generando así un intrigante traslape entre distintas disciplinas.

Finalmente, tuvo lugar el evento con el que se inauguró la exposición en el Colegio de Arquitectos de Madrid. Con un coloquio dedicado al pensamiento utópico de Xenakis y su relación con Le Corbusier. Se interpretaron además dos obras a cargo

del trio *Neopercusion* que interpretó *Homage a Xenakis* de Juanjo Guillem, compuesta en 2022 que se interpretó desde detrás del público, al fondo de la sala, al tiempo que se hizo una proyección de imágenes en tres pantallas frontales, y *Okho* de Iannis Xenakis compuesta en 1989. Sobre la obra de Juanjo Guillem, son esclarecedoras estas palabras de Rafael Gálvez.

Obra collage Xenakis-Fulchignono-Henry-Guillem. En 1959 Enrico Fulchignoni, Pierre Henry y Iannis Xenakis crearon *Orient-Occident: images d'une exposition*, en el fragmento de las imágenes que acabamos de ver, tomando como punto de partida la idea de encuentro y cruce de caminos. Hemos propuesto ensanchar los límites del documental que los tres crearon para traerlo al presente y conectarlo con el público actual. Es una obra que, aunque con entidad propia, dialoga con *Orient-Occident* a partir del trabajo tímbrico, textural y del espacio, tomando como principio generador todo lo que pueda surgir de intersecciones como oriente-occidente, pasado-presente, intérprete-público. Los 3 percusionistas han golpeado los simantrones interpretando la obra de Juanjo Guillem uniéndose con la obra de Fulchignoni, Henry y Xenakis con patrones rítmicos extraídos de la música escolástica, para simular un casi trance que conjuga a la perfección con el movimiento lento de las esculturas del extracto del documental *Orient-Occident*. (R. Gálvez, comunicación personal, 29 de septiembre de 2023)

Figura 9

Un momento de la interpretación de Okho durante el concierto y coloquio celebrado en el Colegio de Arquitectos de Madrid



Nota. Fotografía cedida por la Fundación Arquitectura.

5. CONCLUSIONES

Los resultados de este proyecto han permitido destacar los nexos entre tecnología y naturaleza que aparecen en la obra de Xenakis, una relación que, como señala Jose Luis Carles en su intervención en el documental dirigido por Rubén Morales, se aborda desde el propio cuerpo y donde claramente Xenakis se decanta por el ruido.

Se consiguieron trabajos formidables, gracias a la creatividad que surgió en todos los talleres propulsada por la inspiradora personalidad artística y humana de Iannis Xenakis. Los temas de Xenakis resultaron muy atractivos para desarrollar proyectos propios, que fueron muy variados y que pudieron llevarse a cabo materialmente en el tiempo de que se disponía: una partitura de luz “música para la vista”, la espacialización del cómic “Comic expandido”, etc. La construcción del Pabellón en el exterior hizo patente la cualidad “casi táctil” de las superficies tan queridas por Xenakis, y también apareció la dimensión cósmica, tan esencial para entenderlo; durante la construcción y luego, una vez terminado, fueron la luz y el resto de los eventos naturales los que hicieron patente tal dimensión, que dota a la arquitectura de movimiento y temporalidad, y es precisamente en ese aspecto, de dimensión cósmica xenakiana, que creemos que está el ser la música de la arquitectura.

La noción de arte expandido como práctica artística, aquel que amplía los límites de una disciplina, es otro resultado importante del proyecto. Y también lo son las contribuciones de los estudiantes. Sus creaciones han sido muy útiles para confirmar interpretaciones teóricas sobre la obra de Xenakis. Gracias a este proyecto las ideas que se han expuesto en la primera parte del texto se han visto refrendadas y reforzadas.

La inmensa mayoría de los alumnos disfrutaron verdaderamente del proyecto y se mostraron orgullosos de haber participado. Las enseñanzas necesitan asentarse y sus frutos se interiorizan con el paso del tiempo. El objetivo que se había propuesto, de apertura de una ventana a la música de Xenakis, está ya en progreso, mientras el proceso siguió su curso y más allá. Y también abre una puerta a proyectos futuros con estudiantes de música.

REFERENCIAS

- Augoyard, J. F., Torge, H. (Eds.). (2006). *Sonic Experience. A Guide to everyday Sounds*. McGill-Queen's University Press.
- Domouso de Alba, Francisco (2 de octubre 2023). *Coloquio y Concierto XEN 101: Arquitectura y Música*. [Discurso] Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. <https://www.coam.org/concierto-y-coloquio-xen-101-arquitectura-y-musica>

- Le Corbusier. (1955). *Le Modulor 2: La parole est aux usagers*. Editions de L'Architecture d' Aujourd' hui.
- Moreno-Soriano, S. (2008). *Arquitectura y música en el siglo XX*. Colección arquia/tesis 27, Edición Fundación Caja de Arquitectos.
- Moreno-Soriano, S., Maragano-Leveque, A., Torres-Torres, E. (2020). A Workshop on Sonic Ambiances at the School of Architecture of the University of Talca, Chile. Instrumental Condition of Space. En G. Chelkoff & T Marchal (Eds.), *Alloaesthesia: Senses, Inventions, Worlds, Réseau International Ambiance 4th International Congress on Ambiances* (pp. 250-255). <https://hal.science/hal-03220331/>
- Palmese, C., Carles, J. L. (2018). Paisaje en movimiento, paisaje en escucha y otras temáticas del paisaje. En *Una Mirada al Paisaje. XII simposio sobre Patrimonio Inmaterial* (pp. 27-32). Diputación Provincial de Valladolid, Fundación Joaquín Díaz.
- Palmese, C., Arribas, J., Antolín, A. (2024). The Soundscape and Listening as an Approach to Sensuous Urbanism: The Case of Puerta del Sol (Madrid). *Urban Planning*, 9. <https://doi.org/10.17645/up.7206>
- Sand, M., Atienza, R. (2012). Playing the space - Resonance, improvisation, variations of urban ambiances. *Ambiances in action / Ambiances en acte(s) 2nd International Congress on Ambiances* (pp. 153-158). <https://shs.hal.science/halshs-00745533>
- Xenakis, I. (31 de mayo de 1978-15 de enero de 1979). *Geste de lumiere et de son. Diatope* [Notas al programa]. Centro Georges Pompidou, París, Francia.
- Xenakis, I. (1979). *Arts/Sciences Alliages*. Tournai Casterman.
- Xenakis, I. (2009). *Música de la Arquitectura*. (Textos, obras y proyectos arquitectónicos escogidos, presentados y comentados por Sharon Kanach. Trad. M.A. Ruiz-Larrea) Ediciones Akal. (Trabajo original publicado en 2005).

AL-AZAHAR, AROMAS DE LEYENDA COMO OBJETO DE ESTUDIO

ILUMINADA PÉREZ FRUTOS

ORCID iD: 0009-0004-4045-8283

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo es una breve introducción de uno de mis trabajos cuyo título es *AL-AZAHAR, Aromas de Leyenda*. Uno de los objetivos principales es el estudio sinérgico entre Arte y Ciencia, entre Música y Ciencia. La compositora enlaza en su obra los sentidos de la vista, el olfato y el oído, intentando adentrarse en el mundo de los sentimientos y emociones del espectador. La investigación se centra en el desarrollo y estudio de la correlación que se produce durante la audición de una obra musical contemporánea, -composición de la autora de esta tesis-, y el uso -durante la audición de esta misma pieza musical- de aroma de azahar, sintetizado por el químico Darío Sinerol. El segundo objetivo de la investigación es comprobar si la obra musical es capaz de transmitir al público determinadas sensaciones y emociones que la compositora pretende comunicar.

Se emplearon una serie de técnicas e instrumentos de recolección de datos, específicamente el análisis de fuentes documentales, la observación directa, las entrevistas no estructuradas, el Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada, planteando una encuesta cerrada creada para esta ocasión y una prueba experimental doble ciego de carácter piloto, realizada en la Universidad Autónoma de Barcelona el 7 de mayo de 2013. Con el objetivo de obtener el Doctorado con Mención Internacional, y poder completar el trabajo de investigación *La presencia del Aroma en el Arte*, la investigadora se puso en contacto con la Dra. Anne Sedes (*Maison des Sciences de l’Homme Paris Nord*) Universidad París VIII. El trabajo de colaboración tutelado (exceptuando la música), se realizó entre los meses de junio y octubre de 2012.

2. MARCO CONCEPTUAL

Concepto epistemológico

“Las sensaciones lo que captan son cualidades sensibles o accidentes particulares de los cuerpos, pero no la naturaleza de estos o su esencia” (Arregui y Choza, 1988, p. 174).

Los investigadores Daniel Rojas-Líbano y Leslie M. Kay, en la conclusión de su estudio *Olfactory system gamma oscillations* (2008), afirman que las oscilaciones cerebrales reflejan la evolución dinámica de las redes neuronales.

Bajo ciertas condiciones, los grupos interconectados de células generan fluctuaciones periódicas en el potencial extracelular que han modelado la estructura temporal en el que distintos estados pueden ser identificados y definidos. Debido a esto, pueden ser estudiados como sistemas dinámicos. Por otra parte, debido a la fiabilidad de la grabación oscilatoria en animales de experimentación, la relación entre estas oscilaciones neuronales y los procesos conductuales y cognitivos de un animal puede ser estudiada en el laboratorio, creando un espacio interdisciplinar que reúne a los conceptos y métodos extraídos de la neurobiología, las matemáticas, la psicología, modelos computacionales, y la ciencia cognitiva.

Para los mamíferos y ciertamente, para los seres humanos, el olfato juega un papel crucial en la percepción y está profundamente ligado a los procesos emocionales, de aprendizaje y la memoria.

Varias líneas de investigación, incluyendo la neurofisiología del comportamiento y el modelado computacional, también han comenzado a dilucidar el papel de las oscilaciones en el procesamiento sensorial, proporcionando información sobre la integración de los correlatos neurobiológicos de los fenómenos cognitivos.

Estos autores han podido comprobar el dinamismo de la estructura cerebral cuando ésta es sometida a distintos estímulos sensoriales externos. Así, los aromas, a través del olfato, desempeñan un papel fundamental en nuestro aprendizaje vital y emocional.

Hoy en día no existe la menor duda acerca de la supremacía de las percepciones sensoriales olfativas sobre el resto de los sentidos, en cuanto a la interrelación con las emociones se trata.

Al analizar y profundizar en la sinergia entre la experiencia sensitiva del olfato, memoria emocional del ser humano y el arte que, como creación, implica y trae consigo una forma nueva de acercarse al público, observamos que, al mismo tiempo, esa sinergia nos proporciona un mayor conocimiento de nuestro entorno, ya que nos movemos por fuera de nuestros márgenes tradicionales, impuestos por la

cultura y la sociedad, trascendiendo de ese modo, la esfera de lo cognoscible. Con ello, podemos crear nuevas formas de pensamiento y por qué no, de factores cognitivos desde el mismo momento en que recibimos la información desde diferentes puntos de vista.

Los registros sensoriales constituyen el punto de entrada de la información de los sentidos. Estos registros son capaces de almacenar una gran cantidad de sensaciones procedentes de los sentidos, pero durante un período de tiempo muy corto (generalmente entre décimas de segundo y un segundo, dependiendo del sentido). De todos los datos almacenados inconscientemente por los registros sensoriales, sólo una pequeña parte de ellos se selecciona para su procesamiento posterior, según su importancia para el proceso cognitivo. Este proceso de selección se denomina “atención”. La información seleccionada pasa a la memoria de corto plazo, donde es utilizada para completar la actividad que está haciendo actualmente el sujeto.

Pero el sistema olfativo es el resultado de miles de años de evolución.

En 1991, en la revista *Cello* de la Universidad de Columbia (Nueva York), los científicos (Buck y Axel, 1991) descubrieron los primeros genes de las proteínas receptoras del olor. Estas moléculas receptoras residen en las membranas de células sensoriales que retienen un aroma y envían el mensaje correspondiente al cerebro a través de una cadena de reacciones químicas. En 1996 fue caracterizado el primer receptor olfativo humano.

Un receptor olfativo puede reconocer a varias moléculas odorantes distintas y a su vez, estas pueden ser reconocidas por varios receptores. El cerebro recibe una información integral para cada sensación olfativa. Cuando una neurona del epitelio olfativo es excitada por una molécula odorante, la señal eléctrica viaja por el axón celular y es transferida al bulbo olfativo, y de allí, al córtex cerebral.

El sentido olfativo utiliza patrones de olor almacenados en su memoria. También emplea modelos matemáticos basados en la teoría del caos en la construcción de las sensaciones olfativas.

Tanto en el cine y en la literatura, como en otras artes, el olfato juega un papel muy importante en determinados acontecimientos narrativos. En algunos casos no se transmite en directo, sino que hacen uso de medios específicos propios, como imágenes o palabras, para evocarlos.

Los autores Samuel y Socquet, en su libro *¿Etes-vous au parfum? Comment mieux sentir, pour mieux vivre* (2008), nos comentan que el sentido del olfato permite ampliar percepciones y al desarrollarlo, aumentamos la capacidad sensitiva y de desarrollo interior. Tras un experimento realizado en el hospital de Garches, en el año 2000, ilustraron muchos testimonios tras el experimento de los olores, frutales, de flores, de árboles, o incluso, de especias, en la psiquis.

La percepción, la emoción y los sentimientos, constituyen una parte esencial de la vida de cualquier ser humano. De hecho, las emociones afectan a las percepciones, a la memoria, a la comunicación, a la toma de decisiones, a la planificación del futuro, a la creatividad o al sistema de valores y la moral de las personas (Morgado, 2012).

La intensa carga emotiva de los recuerdos provocados al oler un perfume se explica por las conexiones del lóbulo temporal del cerebro con el sistema límbico, encargado de controlar la conducta emocional.

La científica y médico estadounidense Linda Brown Buck, junto a sus colaboradores, observaron que ciertas moléculas, a concentraciones elevadas, se unen a un gran número de receptores distintos. En cambio, las mismas moléculas, a concentraciones bajas, se unen a un número menor de ellos.

Por ello se explica por qué algunas moléculas muestran olores distintos en función de la concentración, como por ejemplo el indol (olor a podrido, olor floral).

A través de la percepción, el ser humano recibe la información externa mediante los sentidos. El cerebro la procesa y tiene la capacidad de combinarla con sus experiencias y conocimientos pasados e historias personales. De hecho, en la teoría de la Psicología de Morris, la memoria sensorial constituye uno de los tres niveles fundamentales de la memoria humana, junto con la memoria a corto plazo y la memoria a largo plazo.

En efecto, la memoria a corto plazo suele retener información para un período entre 1,5 y 2 segundos. La información que se procesa y codifica en la memoria de corto plazo se transfiere, finalmente, a la memoria de largo plazo. Este tipo de memoria de largo plazo es permanente, pudiendo almacenar una gran cantidad de información durante muchos años, al tiempo que no tiene límite de capacidad. Sin embargo, la información almacenada en esta memoria es codificada en términos de significados y esquemas, eliminando gran parte de los detalles procedentes de la memoria de corto plazo. Se pueden destacar cuatro tipos de memoria a largo plazo, según la información almacenada: memoria episódica (recuerdos de eventos personales ligados a un momento particular); memoria procedimental (hábitos y destrezas motoras); memoria semántica (conceptos generales no ligados a un momento particular); y memoria emocional (respuestas emocionales asociadas a estímulos).

Sin embargo, aunque hayamos explicado el proceso cognitivo en un único sentido (memoria sensorial, memoria a corto plazo y memoria a largo plazo), debemos tener en cuenta que también se producen interacciones en el sentido contrario. Así, por ejemplo, durante el proceso de percepción que concede significado a los estímulos sensoriales almacenados en los registros, se utiliza la memoria a largo plazo para comparar esos estímulos con la información conocida antes de almacenarlos en la memoria a corto plazo. Del mismo modo, cuando la información está en la memoria a corto plazo, también se realiza un proceso de recuperación de

información similar de la memoria de largo plazo, con el objetivo de integrar la información nueva con la antigua.

Estas interacciones entre los distintos niveles de la memoria demuestran que las sensaciones obtenidas a partir de los sentidos influyen directamente en el conocimiento que tiene el ser humano de su entorno (memoria semántica), construyendo un activador para su memoria episódica (haciéndole recordar situaciones donde experimentó sensaciones similares), y haciéndole sentir emociones asociadas a estímulos similares (memoria emocional).

El Arte y el Olfato

Música y aroma, son dos formas artísticas que generan experiencias sensoriales a partir de lo intangible: invisibles ondas que entran en nuestros oídos o moléculas que generan una interacción química en nuestra mucosa olfativa, traducida a su vez en una señal eléctrica enviada a nuestro cerebro. Existen determinadas señales químicas que hacen que las personas se sincronicen emocionalmente.

La atracción que sentimos, desde el punto de vista creativo, por el empleo de los sentidos para que la comunicación sea más fluida y no menos azarosa, es la constatación de que existen planteamientos y propuestas artísticas estrechamente vinculadas que trascienden los límites de la disciplina actual y que pueden conseguir aplicaciones objetuales (refiriéndose en sentido estricto a aquellas donde la representación de la realidad objetiva ha sido sustituida por la presentación de la propia realidad objetual -del mundo de los objetos- a una superación absoluta del objeto artístico) precisas, independientemente del rastro que pueda quedar, reflejándolo en preguntas:

¿Cómo lograr atribuirles, con rigor, una serie de cualidades, de atributos o de adjetivos? ¿Cómo designarlos con precisión? El lenguaje (la lengua común, lo mismo que la lengua filosófica) parece muchas veces que está huérfano de palabras para referirse con precisión a los olores, para nombrarlos, para describirlos o, simplemente, para comunicarlos a los demás "receptores".

Carecemos de unas convenciones científicas de clasificación del olfato, aunque sí del resto de los sentidos. Sabemos que existen cuatro gustos básicos, definidos cada uno de ellos por distintos receptores presentes en la lengua: dulce, salado, ácido y amargo; la vista, por su parte, está determinada por la luz y los fotones -que pueden ser medidos-; el sonido es una vibración determinada que viaja en forma de onda por el aire; y el tacto, por último, está determinado por la temperatura, presión, umbrales de dolor, etc. Pues bien, aunque no existe ningún acuerdo para medir el olfato, nuestro interés se ha centrado en enlazar en la obra musical los sentidos de la vista, el olfato y el oído.

La apertura del Arte al olfato implica devolver a este sentido un estatus de validez, arrebatado a lo largo de la historia. El olfato, el sentido más primitivo, puede alcanzar nuevas metas dentro del arte contemporáneo. La finalidad no es otra que proponer al público nuevas sensaciones, percepciones o sentimientos en un intento de renovar sus inquietudes de escucha. En definitiva, renovar el arte y liberarlo de sus pensamientos, de su ideología.

Este mismo pensamiento lo encontramos en superposiciones de intervalos creando un acorde característico y con un aroma contemplativo, como sucedió con el famoso acorde místico de Scriabin.

Tradicionalmente se considera un paradigma de sinestesia el “Acorde Místico” de Alexander Scriabin (1882-1915), o también llamado “acorde Prometeo” (derivada de la escala de dicho nombre), es un acorde complejo de seis notas: formado por las notas do, fa#, sib, mi, la y re. Interpretadas normalmente como un hexacorde por cuartas consistente en una cuarta aumentada, una cuarta disminuida, cuarta aumentada y dos cuartas justas.

Y uno de esos acordes místicos, entre otros, es el que reproduce texturas empolvadas y las tonalidades pastel del olor a talco, a polvos de iris, a polvos de arroz, coloretos, barras de labios y todo tipo de productos cosméticos de olor limpio y ligeramente floral.

En relación al planteamiento sensorial de Scriabin, por poner algún ejemplo de compositor del S. XX, con respecto a su música se vincula perfectamente a los procesos compositivos establecidos en la composición de un olor. Hay muchos términos comunes a ambas disciplinas como son: Piano, Nota, Matiz, Tonalidad, Textura, Movimiento, Acorde, etc.

Entonces podríamos definir el perfume como la combinación armónica de diversos aceites esenciales mezclados entre sí. Ya a finales del siglo XIX comenzaron a realizarse experiencias olfativas por el experto Septimus Piesse (1820–1882), o las mismas actividades llevadas a cabo en la Universidad de Goetheanum en Dornach (Suiza), o las experiencias de Oliver Sacks, en las cuales los sentidos son alterados, manipulados y dirigidos para potenciar la percepción musical del oyente, de modo que la Música llegue totalmente hasta la zona más recóndita del cerebro humano: inundándolo de sensaciones.

3. CONCLUSIONES

El trabajo del compositor es, de alguna manera, como el del artesano. En este sentido, tal y como afirmaba Helmunt Lacheman: “Componer es, quizás, establecer un campo de relaciones y el equilibrio entre los distintos elementos”. Como es sabido,

una obra musical se construye a partir de la selección y combinación de diferentes materiales, apoyándose en la audición, en la interpretación y, en general, en la estimulación de los sentidos interrelacionados. La composición, así desarrollada, es tanto una actividad, como una manera de pensar. No se trata de poner al espectador en frente de un sonido, en un discurso narrativo con una dramática lineal, sino sumergirle dentro del sonido a través del sentido del olfato. Su estudio desde esta perspectiva requiere un abordaje multidisciplinar.

El aroma forma parte de la sociedad desde los tiempos más remotos, aunque el sentido del olfato resulte ser el más invisible para el hombre. Asimismo, se trata de un elemento interdisciplinar presente en las diferentes artes, ya sea de forma directa o indirecta, pero que no está vinculado, habitualmente, desde la perspectiva de la escucha. Por ello, este trabajo surgió del convencimiento de que son necesarios más estudios, analíticos y sistemáticos sobre el desarrollo de la percepción auditiva en el público asistente, al que se estimula a través del sentido del olfato con el objetivo último de transmitir determinadas sensaciones y emociones.

En esta investigación experimental en la que la base científica ha sido la experiencia empírica, un estudio cuantitativo de la obra AL-AZAHAR, su valoración radica en la proximidad de las fuentes con el campo de estudio. Siendo el mismo investigador el primer interesado en descubrir las posibles relaciones sinérgicas establecidas entre varios sentidos y quien conoce de primera mano la dinámica del medio musical, se apela a su experiencia para saber cómo perciben la situación actual de su campo de actividad.

Por otra parte, en la investigación que hemos llevado a cabo, también nos interesó desde un primer momento la actitud del público que participó en la prueba piloto. Hemos observado siempre, con gran atención e interés, la reacción del público y de los músicos en los conciertos de música contemporánea y, en especial, en los estrenos absolutos. La mayoría de las veces, tanto unos como otros, se enfrentaban a estas creaciones ávidos de nuevas experiencias sonoras que les provocasen algún tipo de sensación, emoción o de percepción y, también, en algunas ocasiones, se quedaban con las ganas de que esto sucediese.

Siempre en consecuencia con los objetivos planteados, se analizaron detalladamente las entrevistas realizadas al público con el objetivo de conocer su grado de interés en los dos temas relacionados con el trabajo investigación, dentro del marco de la música contemporánea, y de la percepción que ellos tenían de su relación con los estímulos olfativos.

Según nuestra hipótesis, este conocimiento puede repercutir de forma positiva en los diferentes agentes involucrados (público, intérpretes, etc.), proporcionándoles herramientas para entender mejor el complejo lenguaje de la música contemporánea. Así, a modo de ejemplo, creemos que posibilitaría nuevos medios de entendimiento a personas y disciplinas sociales de diversa naturaleza:

- Tanto a docentes como a público, intérpretes e, incluso, a todo el sector musical, les ayudaría a entender las motivaciones e inquietudes de la compositora y, con ello, disponer de más claves para abordar y comprender sus obras.
- Posibilitando un conocimiento más directo de las sensaciones y emociones que la compositora pretende transmitir a través de los posibles agentes directamente involucrados en la acción.
- Aportando una imagen de la sociedad actual desde la mirada contemplativa, reflexiva y crítica de la creadora.
- Dando y, al mismo tiempo, ayudando al público a obtener una imagen mental no basada exclusivamente en el recuerdo, para conocer los puntos comunes y divergentes de sus opiniones, a través de los cuestionarios cumplimentados.

Estoy convencida de que la apuesta por la innovación es necesaria para el crecimiento, desarrollo y competitividad de nuestro sistema cultural musical. Por ello, es esencial tanto el apoyo a la creación como, también, la consolidación de nuevas ideas creativas basadas en la investigación e innovación. Como consecuencia, es necesario profundizar en la vertebración de las relaciones entre público, intérprete y compositor, así como en el diálogo que se establece entre ciencia, tecnología, sociedad y cultura, con el objetivo final de facilitar dicha innovación.

Del mismo modo, también perseguimos promover una mayor participación ciudadana, porque creemos que la divulgación de este tipo de actividades innovadoras debe adaptarse a las nuevas necesidades del siglo XXI con el claro objetivo de mejorar el pensamiento compositivo, la percepción extrasensorial y social, facilitando, de paso, el acceso de la sociedad a una mayor comprensión del discurso musical.

Con todo ello, considero que se puede obtener más claves para abordar nuevos planteamientos artísticos-compositivos, a través de la estimulación olfativa, y repercutiendo de una manera más directa en la percepción de la escucha, profundizando de una manera más directa y, así, conocer la percepción que nosotros pretendemos transmitir a través de los diferentes agentes involucrados.

El vínculo establecido entre el aroma y la música incide en nuestras decisiones composicionales, e incita a la elección de futuros aromas para la puesta en escena de otras estrategias creativas.

Es preciso manifestar que nos encontramos en un momento de madurez artística, manteniendo una intensa actividad creativa, que ampliará de forma notable nuestro catálogo de obras al encontrarnos bajo el estímulo de nuevos sentimientos que converjan interdisciplinariamente.

Por todo lo expuesto, creo en la necesidad de conocer y analizar el sentido olfativo para alcanzar con ello una comprensión más precisa de nuestra propuesta compo-

sitiva, ya que define un componente sustancial a la hora de apreciar las cualidades estéticas del planteamiento musical de nuestra obra.

Creo firmemente que el futuro de la música, tanto desde el punto de vista pedagógico como compositivo e interpretativo, pasa por alcanzar un mayor diálogo entre ciencia, tecnología y música. Dicho diálogo permitirá, en particular, llegar a innovadoras formas de relacionar al público con el compositor y los intérpretes. Hay que buscar nuevos vehículos para que la creación artística impacte en los niños, en los más desfavorecidos, en el conjunto de la sociedad, y contribuya a nuestra formación espiritual y emocional.

REFERENCIAS

- Buck, L., Axel, R. (1991). A novel multigene family may encode odorant receptors: a molecular basis for odor recognition. *Cell*, (65), 175-187. <https://www.cell.com/action/showPdf?pii=0092-8674%2891%2990418-X>
- Canac, P., Samuel, C., Socquet-Juglard, S. (2008). *Etes-vous au parfum ? : Comment mieux sentir, pour mieux vivre*. Interedición.
- Choza, J. y Arregui J.V. (2002). *Filosofía del hombre: una antropología de la intimidad*. Rialp.
- Freeman, W.I. (1991). *The Physiology of Perception*. <https://escholarship.org/content/qt6z9633sn/qt6z9633sn.pdf?t=mm4pq6>
- Freeman, W.I. (1991). *Sentir y percibir*. <https://opentextbc.ca/introductiontopsychology/chapter/4-4-tasting-smelling-and-touching/>
- Lachenmann, H. (1996). *Música como experiencia existencial*. Breitkopf & Härtel.
- Morgado, I. (2012). *Cómo percibimos el mundo. Una exploración de la Mente y de los sentidos*. Ariel.
- Morris, C. (2005). *Psychology: An Introduction*. Prentice Hall.
- Rojas-Líbano D, Kay LM. (19 de junio de 2008). Rojas-Líbano, D., Kay, LM. (19 de junio de 2008). Olfactory system gamma oscillations: the physiological dissection of a cognitive neural system. *Cogn Neurodyn*. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/19003484/>
- Septimus P. (1857). *The Art of Perfumery*. Lyndsay and Blakiston.

LA PATRONA DE CANARIAS EN EL PENSAMIENTO MUSICAL DE SANTIAGO SABINA Y EMILIO COELLO

ANA MARÍA DÍAZ PÉREZ

1. INTRODUCCIÓN

Bajo el título *La Patrona de Canarias en el pensamiento musical de Santiago Sabina y Emilio Coello* abordamos una tarea multidisciplinar, ya que comprende varias disciplinas, y también interdisciplinar concatenada, pues podemos compararla con una cadena, cuyos eslabones van dando paso unos a otros, de tal forma que partimos del contexto religioso para continuar por el arquitectónico, el escultórico y el pictórico, hasta conducirnos al tema objeto de esta comunicación, es decir, a sendas piezas musicales que en honor a la Virgen de Candelaria crearon los compositores canarios Sabina y Coello, para celebrar la inauguración (1959) de la Basílica que da nombre a “La Morenita” y, más tarde, el 50º Aniversario (2009) de su apertura al público, respectivamente.

No obstante, todos estos ámbitos han sido abanderados por personas que cumplieron el objetivo que se habían fijado. Comenzamos por D. Domingo Pérez Cáceres, que nació en Güímar (10 de noviembre de 1892), concretamente en su casa familiar del *Del Buen Retiro*, y recibió las aguas bautismales en la parroquial de San Pedro con los nombres de Andrés Avelino Domingo. Fue el Primer Obispo canario de la Diócesis Nivariense, título otorgado por el Papa Pío XII desde 1947, máximo representante de la Iglesia en las Canarias Occidentales que se caracterizó por haber ocupado varios cargos eclesiásticos, sirvan de ejemplos el de cura regente del Salvador de la Matanza (1920), Coadjutor del templo Ntra. Sra. de la Concepción de la capital tinerfeña (1925), así como cura párroco de la citada Parroquia de San Pedro de su localidad natal (1928), y deán de la Catedral de La Laguna (1935). Su abierta mentalidad hizo que abogase para que los Carnavales se celebraran con la denominación de *Fiestas de Invierno* durante la etapa política franquista en la que fueron prohibidos, en tan-

to que su bondadosa humanidad le llevó a ayudar a las personas más desfavorecidas económicamente, lo que le valió el sobrenombre de “Obispo de los pobres”. Monseñor Pérez Cáceres, Prelado muy querido y respetado, falleció en el lagunero Palacio Episcopal (1 de agosto de 1961), a los 68 años, constituyendo su entierro un acto multitudinario, y tras llevar su cuerpo sin vida desde la Ciudad de los Adelantados a su Güímar natal, fue inhumado en la Basílica de Candelaria. Hoy podemos recordar a D. Domingo en un busto que se halla en el exterior de la Catedral de La Laguna y también en un yeso modelado (1965) por el escultor Enrique Cejas Zaldívar (Cádiz, 1915- S/C de Tenerife, 1986) que formó parte recientemente de una exposición (2023) que exhibía fondos de dicho espacio museístico, comisariada por Germán Rodríguez Cabrera y titulada *La obra escultórica pública*; este monumento, de bronce y de cuerpo completo, puede admirarse en la plaza güímarera que se distingue con el nombre de Monseñor, junto a la parroquia de San Pedro Apóstol. En esta ocasión, destacamos que fue el impulsor de la construcción de este visitado santuario candelariero, deseo que vio hecho realidad un par de años antes de su óbito, un templo mariano que se levantó a lo largo de una década, entre 1949 y 1959.

Figura 1

D. Domingo Pérez Cáceres. Yeso modelado



Nota: Autor: Enrique Cejas Zaldívar. Exposición: La obra escultórica pública (mayo 2023). Comisario: Germán Rodríguez Cabrera. Museo Municipal de BB.AA. de S/C de Tenerife. Fotografía: Ana María Díaz Pérez

En ese último año de la década de los cincuenta (1959) se inauguró el Santuario según los planos dibujados por José Enrique Marrero Regalado, quien vio la luz por vez primera en Granadilla de Abona, en 1897, y dejó de existir en Santa Cruz de Tenerife en 1956, a los 58 años. El citado arquitecto sureño trazó una planta de cruz latina y unos elementos arquitectónicos neoclásicos y neocanarios, así pues, en líneas generales, observamos, unida al convento dominico, una torre de 45 mts. de altura que soporta el campanario y bajo este una balconada canaria que la rodea; la puerta que da acceso a este recinto religioso está enmarcada por dos pilastras sobre las que aparece un frontón partido en el que media una hornacina, todo ello rematado por otro frontón cortado y en lo alto de este una cruz, idéntico modelo que reprodujo en la entrada lateral, flanqueando el frontis un par de torres de 35 mts. cada una.

Figura 2

Basílica de Ntra. Sra. de Candelaria



Nota. Arquitecto: José Enrique Marrero Regalado. Fotografía: Ana María Díaz Pérez.

En el interior preside el altar Ntra. Sra de Candelaria una escultura de candelero, que sujeta el Niño con su mano derecha y porta una candela en la opuesta, obra que tallara, con bello rostro de tez morena en el siglo XIX (1827), uno de nuestros afamados escultores tinerfeños, el orotavense Fernando Estévez (La Orotava, 1788 – La Laguna, 1854), imagen titular que goza de gran veneración entre los habitantes de estas islas, siendo declarada Patrona de todo el Archipiélago por el Papa Clemente VIII en 1599, nombramiento que fue ratificado en 1867 por el Pontífice Pío IX.

Figura 3*Imagen de la Virgen de Candelaria.*

Nota. Capilla Mayor. Basílica de Ntra. Sra. de Candelaria. Autor: Fernando Estévez. Fotografía: Ana María Díaz Pérez.

Además de “La Morenita”, como se le llama popularmente, encontramos pinturas murales que se deben a los pinceles de uno de nuestros mejores muralistas, el pintor considerado gomero José Aguiar García (Cuba, 1895 – Madrid, 1976), realizadas al óleo sobre lienzo y adosadas a la pared, mas de todas ellas, nos referiremos únicamente, por rodear a la referida imagen mariana, las que adornan la Capilla Mayor, de modo que apreciamos a Ángeles a su alrededor y, en el ángulo inferior izquierdo, desde la óptica del observador, al pueblo, y frente a este, en el lado derecho, al mencionado Obispo Pérez Cáceres acompañado de monjes dominicos.

Figura 4*Mural del presbiterio. Encausto sobre lienzo (1200 x 1000 cms.)*

Nota. Basílica de Ntra. Sra. de Candelaria. Autor: José Aguiar. Fotografía: Ana María Díaz Pérez.

Figura 5

Detalle del mural del presbiterio. Encausto sobre lienzo



Nota. D. Domingo Pérez Cáceres acompañado de monjes dominicos. Mural del presbiterio (Ángulo inferior derecho). Basílica de Ntra. Sra. de Candelaria. Autor: José Aguiar. Fotografía: Ana María Díaz Pérez.

2. LOS COMPOSITORES SANTIAGO SABINA Y EMILIO COELLO.

Santiago Sabina Corona

Figura 6

Santiago Sabina Corona



Nota. Fotografía cedida por su nieta Elena Parejo Sabina.

Hasta aquí hemos expuesto los antecedentes históricos que nos conducen al tema principal de esta comunicación, llegamos así a una persona valorada como músico y muy apreciado como ser humano por sus conciudadanos. Santiago Sabina Corona, uno de los cuatro hijos, dos niñas y dos niños, del matrimonio candelariero formado por D. Santiago Sabina Hernández y D^a Rosa Corona Martín, vino a este mundo, el 25 de abril de 1893, en el santacrucero barrio de El Toscal, concretamente en la Calle de San Martín, n^o 14, recibiendo las aguas bautismales en la capitalina Iglesia de San Francisco de Asís. A continuación nos remitiremos a algunos de los muchos datos relevantes de su biografía. Cuando todavía era un niño el maestro Ricardo Sendra, profesor de música de sus dos hermanas, lo oyó tocar el piano y auguró que en aquella criatura había un gran futuro musical.

Este piano será donado por su nieta, D^a Luisa María Sabina Trujillo, a la institución que se haga cargo de su restauración y la Tertulia Amigos del 25 de julio ofrece su sede para depositarlo en ella una vez restaurado, si así lo considerase la entidad a la que pasase su propiedad. En estos momentos la que suscribe, que sigue ahondando en la biografía del Maestro Sabina y es miembro de dicha asociación cultural, está realizando las gestiones oportunas para que esta idea se haga realidad.

Santiago estudió solfeo, piano y armonía en su ciudad natal y luego en Madrid con el Profesor del Conservatorio Nacional, Sr. Fontanilla. Aquel presagio del docente Sendra fue una realidad, pues con tan solo 10 años aquel niño da un concierto en la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia y a los 17 debuta como director al dirigir la orquesta del teatro de La Princesa en Valencia. Entre 1910 y 1917 no solo va a dirigir, sino también a componer, así pues, trabajó en casi toda España llevando la dirección de diferentes compañías de opereta y zarzuela, actuando también en la capital tinerfeña en el desaparecido Parque Recreativo al frente de la Compañía de Gamero y, luego, unido al célebre artista Frégoli, actúa en Francia y realiza una tournée por varios países del continente americano: Brasil, Argentina, Chile, Cuba y América Central, regresando de nuevo a Italia, *El país soñado de todos los artistas*, según sus propias palabras. Su actividad fue incesante, de modo que vuelve a París y da a conocer en el Teatro Sarah Bernhard dos de sus obras con gran éxito: Polichinela e Impresiones de Oriente. En Italia otra vez, Gofredo Fanti le pide que ponga música a un poema de trama romántica y aquí compone su primera ópera *L'Errante* y, una segunda, *Místico Fonte*. Finalizada ya la Primera Guerra Mundial, en 1919, el director de orquesta italiano Toscanini puso en escena, en Padua, una de sus primeras composiciones, *Danza Exótica*. Transcurridos un par de años, en 1921, trabaja en la compañía de Esperanza Iris en los teatros más importantes de la Península y luego en Uruguay, Argentina y Brasil. Su dirección pasó por los escenarios más importantes, tales como el Apolo de Madrid, El Dorado de Barcelona y Novedades de la capital de España, sin olvidar Santa Cruz de Tenerife, donde estrenó su ópera *Nelva*, y las zarzuelas *La Serrana* y *La Fuente de los Álamos*, respectivamente.

D. Santiago, a pesar de llevar una trayectoria profesional tan activa, tuvo tiempo para encontrar el amor de su vida y en Madrid conoce a la joven M^a de la Cruz Sánchez López-Sanford, con la que se casa en 1923 y tiene tres hijos: una niña y dos varones: M^a Natividad, Santiago y José.

Ya en la década de los treinta, en 1934 dirige la orquesta de una compañía española de ópera, a la que pertenece el tenor Arregui, en el teatro Colón de Argentina, país al que pensó volver, con un contrato, en 1936, pero causas ajenas a su voluntad le impidieron cumplirlo. Fue su adiós definitivo a Sudamérica.

Al año siguiente, en 1935, regresa a la Península y se produce un hecho trascendental, pues D. Rafael Hardisson, director del Conservatorio de Música de Santa Cruz de Tenerife va a verlo para convencerlo de que regrese a Tenerife y se ponga al frente de la proyectada Orquesta de Cámara, la cual se crea en junio del referido año, mientras que su estreno tuvo lugar cinco meses después, el 16 de noviembre, en el Teatro Guimerá. De la decoración de éste para la ocasión se encargó el pintor Pedro de Guezala (La Laguna, 1986 – Santa Cruz de Tenerife – 1960). En febrero de 1936 se programa un concierto, la primera parte dirigida por Sabina y la segunda por el Joaquín Alberto de Prusia, el cual toca tres de sus propias composiciones: *Raskolnikow*, *E'toile D'Amour*, *Fantasia Alemana* en La Mayor. El Príncipe se deshizo en elogios acerca de la belleza natural de Tenerife y de la Orquesta de Cámara de Canarias, opinando de esta última que era magnífica.

En 1943 el Maestro Sabina, como también se le llamaba, toma posesión de profesor y subdirector del conservatorio de Música de Santa Cruz de Tenerife y obviamente también actuó en nuestro Archipiélago, sirva de ejemplo La Palma y distintos municipios de Tenerife, tanto del sur como del norte, de modo que su dirección llegó a Güímar, Arafo, Puerto de la Cruz, La Orotava e Icod.

Tres años después, en 1946, muere en Argentina Manuel de Falla y sus restos mortales fueron trasladados desde Buenos Aires hasta la capital tinerfeña, en cuyo ayuntamiento depositaron el féretro y allí D. Santiago Sabina daba el adiós definitivo a Falla al interpretar los músicos, bajo su dirección, el *Amor Brujo* y los *Cantos Canarios*.

Este conjunto musical realizó 549 actuaciones con partituras de diversos compositores nacionales y extranjeros, incluyendo las propias de Sabina Corona.

En el Café El Águila se reunían artistas y allí el afamado retratista Teodoro Ríos (Cuba, 1917, S/C de Tenerife, 1992) le dedicó un retrato, donde observamos a D. Santiago, un sexenio antes de fallecer (31 de agosto de 1966, en la calle Puerta Canseco, nº 28) con su abundante cabello ya cano, pintura que se conserva en el Conservatorio de Música de esta santacrucera ciudad.

Figura 7*Imposición de la Medalla de Plata de la Ciudad (1952)*

Nota. Imposición por el Sr. alcalde D. Heliodoro Rodríguez González. Fotografía cedida por su nieta Elena Parejo Sabina.

En vida se le rindieron varios homenajes, entre otros, en el Hotel Villa de la Peña, y en Radio Club Tenerife; se le concedió (1952) la Medalla de Plata por el Ayuntamiento de Santa Cruz y también después de su fallecimiento la Corporación Municipal puso su nombre a una calle en 1969; en Lanzarote también se le recordó en un concierto en 1973, llevándose a cabo la última remembranza a su memoria en el Teatro Guimerá por la Tertulia Amigos del 25 de Julio el 11 de abril de 2015.

Emilio Coello Cabrera**Figura 8***Emilio Coello Cabrera*

Nota. Fotografía cedida por el propio compositor.

Cinco décadas más tarde (2009) se ocupa de rememorar la inauguración de la Basílica identificada con el nombre de la Patrona del Archipiélago Canario, un compositor, de tan solo 45 años en aquel entonces, que aunque, si bien es cierto, que nació en el Municipio de Granadilla de Abona, creció y se educó en otro Término Municipal sureño, el de Candelaria, ya que sus raíces paternas se hallan en esta Villa Mariana. Hijo de D. Emilio Coello Marichal, natural de la Isla de la Gomera, y de D^a Pura Cabrera González, es el mayor de las dos hermanas que le siguieron. Estudió en la Agrupación Escolar Mixta de Cuevecitas y siendo aún un adolescente se sintió atraído por la música, de modo que se integra en la Banda Las Candelas y, como persona agradecida, Emilio siempre destaca la labor docente de sus maestros en el ámbito musical, D. Abilio Alonso y D. Antonio Sosa. Con el fin de iniciar su formación se matricula en el Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife para continuar los estudios en el de la capital de España y superar las asignaturas con excelentes calificaciones.

No obstante, aquel estudiante dejó Tenerife físicamente, pero nunca lo apartó de su brillante mente, tanto es así, que siempre que podía viajaba a su isla y, en la actualidad, a pesar de que continúa viviendo en Alcobendas, donde, desde 1987, es profesor de armonía, composición y orquestación en el aula de nuevas tecnologías de la Escuela Municipal de Música de la citada localidad matritense, lo encontramos aquí, incluso ahora con mayor asiduidad, cada vez que sus ocupaciones se lo permiten.

Su trayectoria compositiva ha sido una constante en su carrera musical, de modo que muy pronto sus dotes de compositor empiezan a destacar y llegan los reconocimientos, así pues, en el año 1995, obtiene su primer premio otorgado por la Comunidad de Madrid por su composición titulada *ARBA, AMIAT, SAT (4,3,7)* y en esa misma década (1996 y 1999) se le otorga el Premio Ciudad de La Laguna por *Arrorró de mi tierra* y *Nana Triste*, respectivamente; también de ese último año es *Isla y Mujer* para soprano y orquesta de cuerda, que fue destacada con el Premio del CCMI. Fue nominado a los premios MAX de música para teatro con la obra: *Aquí necesitamos desesperadamente una terapia* estrenada en el año 2000 en el teatro Reina Victoria de Madrid. En 2017 se le concede ser “Miembro de Honor de los Sabanderos” por imbricar la música popular con la sinfónica. En 2018 recibe el “Pentagrama de Honor” Miguel Castillo por sus trabajos en pro de la música vocal.

Aparte de las galardonadas, de su extensa relación de composiciones hemos entresacado algunos ejemplos que testimonian que nunca ha olvidado Canarias, afirmación que corroboran los nombres dados a varias de sus obras, tales como el primer concierto sinfónico para timple y orquesta (1998), con la denominación de *Altahay*. Este es un término aborígen que expresa el coraje de los guanches al enfrentarse a situaciones arriesgadas; el *Concierto para timple*, estrenado, a principios de este siglo XXI (2001) por la Orquesta Sinfónica de Tenerife, primero, en La Orotava y, después, en Santa Cruz, siendo dirigido por el entonces conductor de la OST, Edmund Co-

lomer, y actuando como solista el timplista canario Benito Cabrera, quien hiciera la solicitud de la obra al autor de esta. Posteriormente, en 2004 fue interpretado por la Orquesta Sinfónica de Córdoba y en 2023 por la Filarmónica de Gran Canaria.

Coello Cabrera es un autor versátil, ya que tanto se sumerge en el teatro clásico, tal es el caso de *La Celestina* (Sala Galileo y Almagro. RESAD), en creaciones infantiles teatrales (1995), sirvan de paradigma, todas para espacios escénicos de la Comunidad de Madrid: *Las Tres Reinas Magas* (Casa de la Cultura de Alcobendas), *La niña de la Luna* (Teatro Albéniz) y *EL Pirata Pata Palo* (Auditorio Adolfo Marsillach), como en un Musical Sinfónico, el titulado *La leyenda de Gara y Jonay* (2017), que sonó a través de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, guiada por la experta mano de Víctor Pablo Pérez, en el XXIV Concierto de Navidad y con el que Coello, junto a Benito Cabrera, reproduce la triste historia de estos dos enamorados aborígenes, ella gomera y él tinerfeño, los cuales, a causa de un amor imposible, decidieron quitarse la vida a la par desde la altura de Garajonay en la isla Colombina, por lo que más tarde se representaría en La Gomera con idénticos intervinientes.

Lógicamente en la provincia de Madrid, donde habita, su producción ha sido incesante, dándola a conocer en diferentes escenarios, recordemos *Necesitamos desesperadamente una terapia* (1997) en el Teatro Reina Victoria, *Perfume de Jueves* (2006), para soprano y piano, en el Teatro Auditorio de Tres Cantos y *Los sueño de Ossian* (2017) en el Auditorio Nacional a cargo del Coro y Orquesta de la Comunidad matritense, etc.

Hemos podido comprobar a lo largo del repaso del cosmopolita recorrido profesional del protagonista de este epígrafe que sus fronteras van mucho más allá de la Península, puesto que acerca su música a nuestro Archipiélago y a distintos países europeos, por consiguiente, estrena (2003) *Piano Wave I, II y III* en el Museo Atlántico de Arte Contemporáneo de las Palmas de Gran Canaria, una partitura realizada por medios electro-acústicos; al año siguiente (2004) interpreta, en el auditorio de Tenerife y en el Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria, *Axis Mundi*, un encargo para el XX Festival de Música de Canarias, siguiendo la Orquesta Sinfónica de Galicia los movimientos de la batuta del célebre director Víctor Pablo Pérez, quien, de igual manera, se encargó de dirigir la OST en la adaptación (2010) que efectuó Coello de *La Cantata del Mencey Loco*, cuyos versos pudieron ser escuchados en las voces de nuestro grupo folclórico más internacional, Los Sabanderos, un evento que reunió a más de 25.000 personas; un nuevo encargo, en esta ocasión, de la SGAE y AEOS, hizo que escribiese (2013) *eCaos*, para Soprano y Orquesta, por lo que pudo verse a la OST bajo la dirección, una vez más, del apreciado Víctor Pablo Pérez.

En cuanto al área europea, a principios del Siglo XXI (2001) estrenó, recordando a su país, *Spanish Music Europe* en el “Romanian Atheneum Great Hall” de Bucarest; dos años después (2003) dio a conocer al público en el Concert Hall Mannes University de Nueva York el concierto para trompeta y orquesta *Soul and Guaya* y

transcurridos un par de años más (2005) tuvo lugar el estreno de *Kanarische Pinse- lstriche*, obra de encargo para el Konzerthaus de Berlín en homenaje a los canarios muertos en los campos de concentración, corriendo a cargo su interpretación por el Capriccio Streichquartett, junto a Esther Ropón -Klavier- y Benito Cabrera -Timple-, no obstante, en 2007 da un salto a América con el *Cantos de las Islas* (Timple y quinteto de cuerda), que presentó en el estadounidense Teatro San Antonio de Texas, sin dejar atrás (2008), *Las Rosas de Hércules*, con textos del poeta canario Tomás Morales (voz bajo y orquesta de cuerda) que acercó hasta la Embajada de Italia en Hungría y que fue interpretada por la Hungarian Chamber Symphony. Su periplo por el continente europeo no ha dejado de fluir y en noviembre del referido año, bajo el patrocinio del Gobierno de Canarias a través de su Programa Septenio Canario, realizó una gira de conciertos por diversas ciudades europeas: Zagreb, Ljubljana, Venecia, Salzburg, Munich, Berlín, Prague, Bratislava, Budapest, Vienna, acompañado de la citada Orquesta, guiada por la batuta de Alberto Roque Santana. La voz solista se debió a Alberto Feria -bajo-. Por último, de este resumen de la labor de Emilio Coello fuera de España, entresacamos también su participación en América del Sur, y, en esta ocasión (2013), en el caraqueño gran Teatro Teresa Carreño pudo oírse de nuevo, al lado de Los Sabanderos, *La Cantata del Mencey Loco*, esta vez siguiendo los acordes de la Orquesta Sinfónica de Venezuela (OSV), sin olvidar, y regresando de nuevo a Norteamérica (2016), el *Quixote en New York* una pieza para piano, que se escuchó en el neoyorkino Carnegie Hall.

El compositor, director y profesor Coello Cabrera posee un gran afán de superación por lo que no se ha resistido a utilizar la electroacústica en sus creaciones, por consiguiente, las posibilidades que brindan los adelantos tecnológicos han estado presentes en su producción. Asimismo, se ha valido de la multipercusión y con este conjunto de instrumentos deleitó los oídos de los alemanes con *Revelations* (Multipercusión y Orquesta) (2022) en el Estado alemán de Hessen bajo la responsabilidad de la Youth Symphony Orchestra, una orquestación de algunos números de la ópera de su único descendiente, Alejandro Coello Calvo (León, 25 de julio de 1989), a la que nos referiremos en las líneas finales de este párrafo. Si bien, con anterioridad (2010), atrajo su atención con *Weimar* en la University of Music Franz Liszt de esa ciudad germana, que escribió para su hijo con motivo de que la tocara en su recital de fin de carrera. Coello Calvo, a pesar de que tan solo tiene 34 años, es hoy un excelente percusionista, de quien el pasado año 2022 tuvimos la oportunidad de escuchar su música en uno de sus conciertos en la centenaria Sociedad del Círculo de Amistad XII de Enero, ubicada en Santa Cruz de Tenerife (casualmente D. Santiago Sabina Corona fue Socio de Honor de esta entrañable entidad), a lo largo del que explicaba cada obra antes de cautivar al público asistente con los sonidos de las marimbas (cedidas amablemente para la ocasión por la *Orquesta Las Candelas* de Candelaria), al tocar las baquetas las distintas láminas, movimientos que este habilidoso de la percusión realiza con extraordinario virtuosismo, incluso la segunda parte del repertorio

se centró en *Percussion Opera*, de creación propia, por lo que ya despunta también como compositor.

Figura 9

Alejandro Coello Calvo. Percusionista



Nota. Fotografía cedida por el propio percusionista.

No es de extrañar que el pequeño Alejandro se decantase por la música, dado que en su hogar la vivió constantemente, no solo por parte de su progenitor, como hemos venido narrando, sino también por el lado de su madre, la leonesa María Luisa Calvo Rodríguez, pues profesionalmente es flautista, y, por si esto fuera poco, su abuelo materno, D. Luis Calvo Rey, que lamentablemente nos dejó para siempre el presente año, fue director de la Banda Municipal de Música de Astorga. La carrera del joven Coello Calvo ha sido meteórica, pues siendo aún un niño, recibió clases en la Escuela Municipal de Música de Alcobendas, a los 16 años en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca y posteriormente, con una beca del Programa Erasmus, se marcha a Weimar para continuar formándose en la Escuela Superior de Música Franz Liszt, centro docente, donde debido a sus cualidades instrumentales, obtiene, a los 23 años, el puesto de profesor de percusión solista. En la actualidad reside en la mencionada ciudad alemana, está casado con la cantante mejicana Liliana Cortez con la que ha tenido dos preciosas niñas, Sarah y Paula.

Volviendo a su padre, durante la pandemia de Covid 19 tampoco dejaron de fluir en su mente apuntes musicales, y en estos momentos ha incorporado a su catálogo: *Cuaderno para muy jóvenes* (11 piezas para voz infantil y piano), *Misa Fraternal*, (coro masculino y órgano), *Navidad feliz*, (10 piezas para coro mixto), *Los cuadernos de Pi*, (18 piezas para violonchelo y piano), *Angelus Domini*, (solista, coro mixto y orquesta de cuerda), *“Hay Música en Ti”*, 40 Aniversario (solista, coro infantil y orquesta).

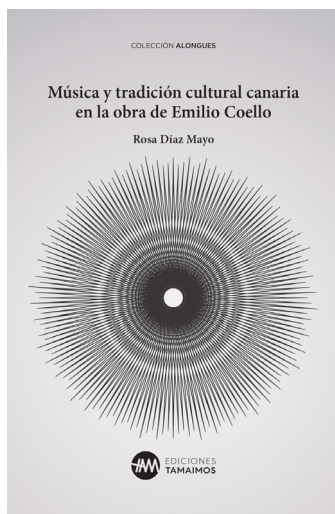
El músico tinerfeño objeto de nuestro interés tanto se siente a gusto con una agrupación orquestal con solera, como con una integrada por chicos y chicas como los de

la Joven Orquesta de Canarias para la que pensó (2016) la *Obertura Canaria*, además, la Orquesta de Cámara de Canarias le pidió que idease para este conjunto unas notas musicales y de ahí surgió *Le Canarien* (2019), de igual forma que lo hizo el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife con la intención de conmemorar la Gesta del 25 de Julio de 1797, registrando entonces la memoria de Coello unos acordes sinfónicos impregnados de reminiscencias españolas y británicas que dieron como resultado *Gloria y Paz* (2018), todavía pendiente de estreno y con la esperanza de la Tertulia Amigos del 25 de Julio de que pueda darse a conocer al público en una fecha no demasiado prolongada en el tiempo. Como hemos podido apreciar, los encargos se han ido sucediendo, no solo de instituciones públicas, sino también privadas, constituyendo un ejemplo de estas últimas *la Missa Fraterna* (2019).

La valía de Emilio Coello es indudable y por sus méritos pertenece, desde 2016, como Académico correspondiente, a la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel de Santa Cruz de Tenerife, incluso su producción ha sido ya objeto de una interesante tesis doctoral, muy bien planteada y estructurada, calificada con sobresaliente Cum laude, llevada a cabo por la musicóloga Rosa María Díaz Mayo y presentada en la Universidad de Oviedo (2017), con el título *El compositor Emilio Coello: Un microhistoriador de la cultura canaria en la posmodernidad musical*. En la actualidad la Dra. Díaz Mayo imparte docencia en la Universidad Autónoma de Madrid y con anterioridad formó parte de la plantilla del Conservatorio Superior de Música de Canarias en Tenerife. Posteriormente, en 2019, publica un libro monográfico sobre el compositor titulado *Música y Tradición Cultural Canaria en la obra de Emilio Coello*.

Figura 10

Libro de Rosa M. Díaz Mayo



Nota. Fotografía portada: Ana María Díaz Pérez.

El 16 de noviembre de 2018 la autora de estos párrafos tuvo la enorme satisfacción de entrevistar al protagonista de este epígrafe y una vez terminado el recorrido por su vida y por su obra hasta esa fecha, llegó a la siguiente conclusión: *Emilio Coello es un evidente paradigma de cómo en un pequeño enclave tinerfeño puede nacer un compositor, con una adquirida dimensión nacional e internacional, que eleva, doquiera que suenan sus exquisitas creaciones, el pabellón de Canarias a la cima del majestuoso Teide, convirtiéndolas, por lo tanto, en disfrute de toda la Humanidad.* (Díaz Pérez, Ana María (2018) Entrevistas: “Conversamos con D. Emilio Coello Cabrera”. Círculo de Amistad XII de Enero. Santa Cruz de Tenerife).

Finalizamos este apartado con las certeras palabras del compositor, musicólogo y Premio Nacional de Composición Javier Darías:

Quizás, como nunca, Emilio Coello, ese drago reimplantado en la meseta desde donde reivindica sus raíces entre la más rabiosa añoranza, está siendo muy justamente recuperado por una tierra que le supo redescubrir, y que hoy le reconoce como uno de los compositores canarios más representativos y fundamentales de su generación. (Darías, Javier (2001) EMILIO COELLO . Las raíces del drago. Separata del Festival de Música de Canarias).

Obras de Sabina y de Coello dedicadas a Nuestra Señora de Candelaria

No podríamos entender la razón por la que estos músicos, Sabina y Coello, dedicaron una obra a la Virgen de Candelaria sin el conocimiento previo de sus respectivas semblanzas, ya que, como hemos podido comprobar, ambas están estrechamente unidas a esa Villa Mariana.

El 1 de febrero de 1959 se inaugura la Basílica de la Virgen de Candelaria, como ya hemos comentado con anterioridad, y para esta ocasión Santiago Sabina creó la composición *Invocación a la Virgen de Candelaria*, con letra de Rafael Hardisson y cantada por el tenor Antonio de la Rosa. Pero he aquí que la partitura no la hemos encontrado, puesto que, de momento, no se halla entre las catalogadas en el Archivo de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, ni en las depositadas en el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, dado que solamente se custodian las siguientes obras suyas: en aquel, *Danza exótica, Nocturno, Fuga en re menor, La Serrana -Preludio-* y, en este último, además de las mencionadas, también constan *El hechizo, El vencedor de los parthos, La Serrana, La Serrana -serenata-*, *Misa de la consolación de Canestrari -orquestación-* y *Así cantan los chicos* (tres escenas infantiles de Guridi) -transcripción para coro y pequeña banda-. Esperemos que algún día aparezcan las anotaciones musicales correspondientes a la obra desaparecida, ya que con esa esperanza seguiremos investigando.

Figura 11*El Maestro Sabina dirigiendo*

Nota. Fotografía cedida por su nieta Elena Parejo Sabina.

Cincuenta años después de la creación del Maestro Sabina, Emilio Coello, concentra su pensamiento en producir una partitura (2008) en honor a “La Morenita”, al objeto de celebrar esas cinco décadas de la apertura al público de la mencionada Basílica y para tal fin se centró en la *Misa de Conmemoración* para solista, coro y orquesta, que fue interpretada por Candelaria González (soprano), Candelaria Gil (mezzosoprano), Carlos Javier Méndez (tenor) y Jeroboam Tejera (bajo), Benito Cabrera (tiple) Coro Contemporáneo de Tenerife, Camerata Lacunensis y Coro Discanto-Per Musicam, así como por la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Canarias, siendo Maestro de Coros Antonio Abreu y dirigidos todos por el propio autor. La importancia de esta eucaristía de Coello Cabrera quedó patente también el 8 y el 9 de mayo de 2009, fechas en las que sus acordes volvieron a sonar, pero esta vez en la Iglesia de Santa María de Tres Cantos y en la Catedral de la Almudena de Madrid, respectivamente, mientras que pasado un lustro, el día 20 de junio de 2014, traspasó las fronteras españolas, de modo que los sonidos y voces que la componen pudieron vibrar ahora en Alemania, concretamente en la Katholische Kirche de Weimar, siendo guiados por Christian K. Frank el Chor des Instituts für Kirchenmusik, acto dentro de la programación de la Hochschule Für Musik Franz Liszt.

La musicóloga Rosa María Díaz Mayo, que como ya hemos comentado, ha analizado la obra de Coello en profundidad, considera que es una pieza musical plenamente

conseguida, en la que cada uno de sus segmentos se secuencian de manera independiente, pero sin dejar de formar parte del todo. Se trata de una composición, continúa asegurando Díaz Mayo, redonda, equilibrada y perfectamente unitaria (Díaz Mayo, 2019), a pesar de que no ha sido habitual que su autor incluyese en su repertorio creaciones religiosas, pues, según su propia expresión, fue una osadía suya escribir esta eucaristía, respetando la lengua latina original y teniendo siempre presente la formalidad y relevancia del evento litúrgico, sin embargo, pudo más su deseo de emprender este proyecto que el hecho de que el resultado del mismo constituyese una frustración, por ende, para ello se inspiró en la Virgen de Candelaria, sin obviar su intención de que despertase en los creyentes un profundo sentimiento, lo que conllevó una duración compositiva de un trimestre, si bien se alargó a cinco meses al tener que compaginarla con el estreno de *Las Rosas de Hércules*, vertiendo su empeño en todo este quehacer, que abordó desde la espiritualidad y no desde la religiosidad, de tal forma que visitó la Basílica con frecuencia para rodearse del misticismo que la envuelve, apreciar la fe de los feligreses y revivir sus experiencias en este sagrado espacio candelariero.

Además, hay que hacer hincapié en que Coello Cabrera se enfrentó a una tarea sujeta a una estructura histórica acorde al texto litúrgico, que ciñen las anotaciones musicales a una forma ya predeterminada, por lo que combina la tradición con su libre eclecticismo, una labor que contempla la aflicción y el júbilo que conllevan los textos y con estos condicionantes crea una obra sui generis con algunas aportaciones.

Teniendo en cuenta que nos brinda una pieza polifónica, la orquesta está compuesta por instrumentos de cuerda, junto al órgano, de viento, metal y madera al completo, teniendo en cuenta la percusión, el arpa y la introducción de un elemento típico de la música canaria, el timble, dando todo ello como resultado, según Díaz Mayo (2019), un *stylus mixtus* del siglo XXI, o estilo combinado, que abarca estéticas del Renacimiento, del Barroco y clásicas.

En lo que respecta a la participación vocal, está formada por un coro de voces mixtas y cuatro solistas, separando, en ocasiones, las voces masculinas de las femeninas, y, a veces, de un lado, las divide por sopranos y tenores, y, de otro lado, por contraltos con bajos, de tal manera que escinde al coro en dos subgrupos de un número de componentes más reducido, los cuales intervienen de forma alternativa, sin olvidar la individualidad de los miembros integrantes del cuarteto.

Al tratarse de una pieza musical inmersa en la religión católica reproduce la estructura de la renovación del sacrificio del cuerpo y de la sangre de Cristo, por lo tanto, incorpora las seis secciones que configuran el ordinario de esta celebración litúrgica cristiana, de modo que principia invocando al Señor con el *Kyrie*, seguido del *Gloria*, con el que se alaba a la Santísima Trinidad, del *Credo*, que constituye una declaración de fe, del *Sanctus*, en acción de gracias y de alabanza a Dios, y, tras la elevación de la Sagrada Forma, el *Benedictus*, que implica bendecir al Señor por redimir

a su pueblo, por último, cierra estos cantos el *Agnus Dei* o Cordero de Dios, que supone la crucifixión de Jesucristo por los pecados de la humanidad. Es una bella obra, de una textura homorrítmica y homofónica en algunos de sus fragmentos, que pone de relieve las partes de una misa y que emociona a sus oyentes, desde el punto de vista sentimental, por la imagen a la que va destinada, y, desde la vertiente musical, por la armonía de la composición y por la magistral dirección de su compositor.

Esta *Misa de Conmemoración*, insistimos, es recibida por la audiencia, no solo con un lleno al completo, sino que produce en ella una gran carga emotiva, aquella que se propuso su compositor. Por último, para la que suscribe este artículo, escuchar esta magnífica composición sacra de Emilio Coello supone experimentar el verdadero significado de lo sublime en cada una de sus fases y en todo su conjunto.

3. CONCLUSIONES

Existen una serie de concomitancias, obviamente cada uno en su época, entre Sabina Corona y Coello Cabrera: Ambos son canarios de nacimiento y unidos estrecha y sentimentalmente a la Villa Mariana de Candelaria; sus primeros estudios de música los realizan en su tierra natal para continuarlos luego en Madrid; su presencia en Canarias es una constante con el fin de visitar a su familia y actuar en distintos escenarios; músicos polifacéticos que abordan paralelamente la dirección de orquesta, la composición y la docencia; compositores a nivel nacional e internacional; alta calidad compositiva, en las que derrochan un gran afán de superación, pues intentan continuamente mejorar su actuación anterior; de estos dos profesionales han hablado importantes figuras entendidas de este ámbito artístico, elogiando su excelente quehacer musical, recordemos al Príncipe Joaquín Alberto de Prusia en el caso de Sabina Corona y Javier Darías en el de Coello Cabrera; su naturalidad ratifica, una vez más, la sencillez de los espíritus cultivados; dedican una obra a la Virgen de Candelaria en la inauguración de la Basílica que lleva su nombre y en la conmemoración del cincuentenario de la apertura al público de Ésta, respectivamente.

Por último, hemos de insistir en que no se conserva la partitura, al menos, no consta en los archivos, de la *Invocación a la Virgen de Candelaria* del Maestro Sabina, en tanto que, por lógica temporal, de la *Misa de Conmemoración* de Emilio Coello tenemos, además, una grabación discográfica, editado por Creatimusic (Arafo) y en la que colaboraron, entre otros, la SGAE, la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Candelaria, el Gobierno de Canarias, etc., destinándose los beneficios de este CD a la Fundación Canaria Santuario de Candelaria.

REFERENCIAS

Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife: Partituras del Maestro Santiago Sabina Corona: *La Serrana* 1-4, *El vencedor de los Parthos* 5-9, *El hechizo* 10, *Serenata*, *La Serrana* 11/1- 11/37, *Danza exótica* 11/38 – 11/120, *Nocturno* 12/1-12/54, *Fuga en re menor* 12/55-121/86, *Misa de la Consolación* 12/87-12/103 y *Así cantan los chicos* 12/104-12/125 LP.

Darias, J. (2001) EMILIO COELLO. Las raíces del drago. [Separata]. Festival de Música de Canarias.

Díaz Mayo, R. M. (2019). *Música y tradición cultural canaria en la obra de Emilio Coello*. Tamaimos.

Díaz Pérez, A. M. (16 de noviembre de 2018). Conversamos con D. Emilio Coello Cabrera. [Entrevistas] Círculo de Amistad XII de Enero.

ENTRE LA COMPOSICIÓN MUSICAL Y LA PERFORMANCE

Experiencias de Laboratorio junto al Nuevo Ex Ensamble Wonderland

SILVINA ZICOLILLO

(Universidad Nacional de las Artes - UNA)

ORCID iD: 0009-0001-4396-450X

MATIAS GIULIANI

(Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”, Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires “Ástor Piazzolla”)

ORCID iD: 0009-0001-4164-0309

1. INTRODUCCIÓN

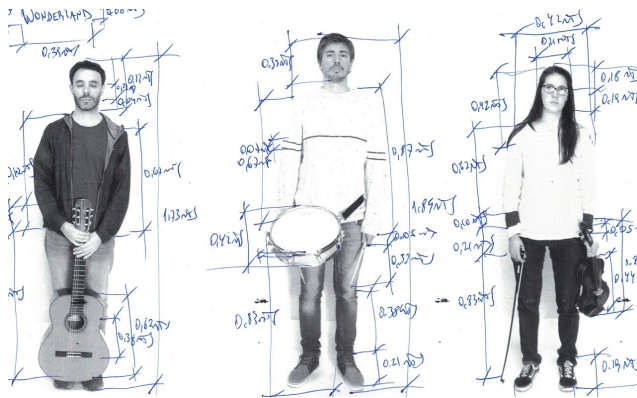
Corrientes de pensamiento artístico contemporáneo como Fluxus, el Happening, John Cage entre otros grupos o artistas de los años 50's y 60's, han funcionado posiblemente como detonantes de una línea de acción y creación conceptual no ceñida a los límites de las distintas “disciplinas del arte”. Desde allí y hasta hoy, pareciera cada vez más necesario entender al arte contemporáneo como un pensamiento que opera sobre su contexto, colmado de símbolos y gestos que puedan viabilizar una representación más honesta y real, en lugar de un arte contemporáneo que se distraiga y se preocupe por generar representaciones fácilmente susceptibles a “encajar” en una determinada disciplina.

El trabajo que llevamos adelante desde el año 2009 junto al Nuevo Ex Ensamble Wonderland surge de estas zonas de pensamiento, ubicándose en tierras intermedias entre la composición musical y la performance. Todos los miembros del ensamble/laboratorio provienen de la disciplina musical. Sin embargo, no son concebidos como

intérpretes sino como performers en escena con saberes musicales específicos. Lo que se tensiona -tanto en esta operación de concebir performers con saberes específicos en lugar de intérpretes, como casi en todo el resto de las operaciones que se presentan en los trabajos del ensamble- es el diálogo con la tradición musical y con todos los elementos y tipos de relaciones que conforman ese universo: La relación compositora/intérprete, la relación público/intérprete o público/compositor, la relación de la institución con cualquiera de estos actores, etc.

Figura 1

Medidas



Nota. Fotografía intervenida, 2022. Realizada por M. Giuliani y S. Zicolillo.

En definitiva, lo que se investiga desde el trabajo de laboratorio que llevamos adelante con el ensamble, es en qué medida es posible generar y producir, desde un pensamiento contemporáneo y situado en un campo disciplinar determinado, obras que interpelen ese mismo campo disciplinar a partir de distintos dispositivos de acción, que expongan y friccionen los modos tradicionales de entender la interpretación y la composición musical.

2. OBRAS QUE SE COMPLETAN CON LA IMAGINACIÓN, LA MEMORIA O EL RECUERDO DE LA AUDIENCIA

Hacia un público activo

Una de las líneas de trabajo y experimentación del Nuevo Ex Ensamble Wonderland se centró en la producción de obras o ejercicios que promovieran la necesidad de pensar, imaginar o recordar -por parte del público- para poder “completar” la

obra. En varios casos produjimos obras que incluyeron un texto audible, una voz en off -como parte constitutiva de la obra, no como una traducción o subtitulación de lo que “se ve”- sino como una invitación que por momentos propone a la audiencia, por ejemplo, el recordar tal o cual sonido que acaba de suceder, o incluso imaginar sonidos superpuestos a los que se están escuchando. La obra entonces no sucede en su totalidad frente a la audiencia, sino que necesita de ella para terminar de construirse, ojalá, en una tierra intermedia entre los creadores y el público.

El Recuerdo

El Recuerdo es una obra que presentamos junto al Nuevo Ex Ensemble Wonderland en el “Club del Teatro”, sala -de teatro- de la Ciudad de Mar Del Plata. La secuenciación de las acciones en escena las propone un audio con una voz neutra reproducida a través de los teléfonos celulares de los intérpretes vía auriculares. A su vez, el público escucha ese mismo audio, desfasado 3 minutos con respecto al que escuchan los performers. El audio/texto expone abiertamente el dispositivo a la audiencia a la vez que expone sus dificultades: el desfase entre lo que se está escuchando y lo que se está viendo es tan extenso, que nos convoca a realizar un gran esfuerzo por recordar lo que se dijo hace 3 minutos para comprender lo que veo en escena, mientras intento paralelamente retener el audio que suena en la sala para comprender “el futuro” de la obra.

Puede ver la obra en el siguiente enlace:

<https://youtu.be/oJINgnOl0KE?si=xEMMtsJ4yJo6UuxA>

A note (Una nota)

Una Nota es un ejercicio en el que el discurso musical se encuentra atomizado en una sola nota durante toda la pieza. Esa nota -repetida insistentemente, monótona- es en realidad “portadora” o sostén de un audio/texto que comienza a deshilar a la misma obra abriendo diferentes ventanas que promueven la reflexión sobre el hecho artístico, la conciencia acerca de quién está en escena, y el imaginar diferentes sonidos sobre otros que se están escuchando en el momento. El audio/texto también propone irnos más allá, para pensar la relación y el encuentro entre el/la artista y el público, o el por qué el/la artista necesita de él.

Puede ver la obra en el siguiente enlace:

https://youtu.be/iirW2UBKZX4?si=tn16_rktqA2iRarU

Escuchando

Figura 2

Escuchando



Nota. Conservatorio de la Ciudad de Buenos Aires “Astor Piazzolla”, 2010. Realizada por M. Giuliani y S. Zicolillo.

Músicos, intérpretes, que usualmente se encuentran en escenarios tocando sus instrumentos para producir música -o al menos, sonidos- se erigen frente al público en silencio, escuchando. Mientras que uno de los performers -Federico Sarudiansky- posee el audio que explica el procedimiento del ejercicio, el resto se encuentra escuchando audios diferentes que contienen sonidos provenientes de -también- diferentes orígenes. Estos últimos tienen la misión de intentar explicar al público, en tiempo real, aquello que están escuchando. Creemos que la textura que se genera a partir de las superposiciones eventuales de sus voces es la que permite y sostiene en el tiempo que podamos exponernos a la propuesta de simplemente imaginar, buscar para imaginar, esos sonidos que ellos están escuchando.

Puede ver la obra en el siguiente enlace:

<https://youtu.be/tRHw4vuYV4E?si=krb-todyeQbWROUH>

En este instrumento sonó...

Los miembros del Nuevo Ex Ensemble Wonderland llevan adelante -como muchos músicos- diferentes proyectos artísticos. En esos proyectos, con los mismos instrumentos que vemos en el video -y en algunos casos durante muchos años-, han interpretado muchas músicas. También han estudiado ejercicios técnicos, o han repetido insistentemente fragmentos difíciles de su repertorio. Y en muchos casos, esos instrumentos tuvieron también “otrxs dueñxs”, que interpretaron a su vez otras

músicas. Este ejercicio propone a los intérpretes que intenten recordar -y reproducir- micro fragmentos que sepan que hayan sido ejecutados en ese instrumento.

Puede ver la obra en el siguiente enlace:

<https://youtu.be/jaipIRIVg9w?si=aITQa-QD2ZIMZFFa>

Mics de contacto

Figura 3

Mics de contacto



Nota. Ensayo en el Centro de Investigaciones Artísticas. Buenos Aires, 2013. Realizada por M. Giuliani y S. Zicolillo.

Dentro del ámbito de la música experimental se ha establecido desde hace décadas una corriente que explora sonoridades alternativas, producidas por medios no convencionales o mediante la utilización de maneras diferentes de acción sobre los instrumentos. En este contexto, ha sido común la utilización de micrófonos de contacto (aquellos que amplifican las vibraciones que captan por contacto directo con las fuentes, no “de aire”). En esta propuesta, se establece para la audiencia -en este caso virtual, en formato video- un paradigma que cuenta, explica, que los micrófonos adheridos al instrumento son los que amplifican la acción del intérprete. La intervención que promueve el utilizar la imaginación es el corte en vivo de los cables de los dos micrófonos adheridos al instrumento. A partir de allí, él intérprete -Juan Denarincrementa la actividad e intensidad de sus acciones, pero sin ser escuchado del otro lado de la pantalla. Pero sabemos -porque lo imaginamos- casi exactamente como suena aquello que estamos viendo.

Puede ver la obra en el siguiente enlace:

https://youtu.be/6Ls_OYUUm8?si=80gkSQKNtAjX08EM

3. SECUENCIACIÓN DE EVENTOS MUSICALES O SONOROS A PARTIR DE SITUACIONES AJENAS A LA TRADICIÓN O USOS MUSICALES

Tennis

Figura 4

Tennis



Nota. Campus de la Cité Internationale Universitaire de Paris, 2012. Realizada por M. Giuliani y S. Zicolillo.

Para un compositor o una compositora, la secuenciación y duración de los sonidos en el tiempo son algo especialmente importante. El “qué” cobra sentido en un “cuándo”. Ambos provenimos originariamente de disciplinas -disciplinadas- musicales, donde “el tiempo de las cosas” son una preocupación permanente. En pos de ejercitar el quebrar los estándares de la dinámica de un ensayo de un ensamble musical (y así exponernos o asumir riesgos que interpelen nuestra misma actividad o que incluso nos lleven a buscar al borde en el que algo comienza o deja de ser arte), durante una estada en la ciudad de París (Francia), además de nuestros ensayos establecidos para terminar de ajustar detalles de nuestras presentaciones, decidimos generar un espacio de ensayo con mayor apertura de búsqueda. En esos ensayos/recorridos generamos situaciones como esta, en donde eventos externos o ajenos a la tradición musical secuencian la actividad del ensamble.

Puede ver la obra en el siguiente enlace:

https://youtu.be/te50lPnp2pY?si=Yk_sk7FpzL5L1p6a

*Caffe latte***Figura 5***Caffe latte*

Nota. Ensayo en la Universidad Nacional de las Artes, 2018. Realizada por M. Giuliani y S. Zicolillo.

En sintonía con el ejemplo anterior, este ejercicio consiste en la secuenciación de acciones musicales, sonoras o escénicas a partir de un recurso arbitrariamente lejano al ámbito musical: un juguete infantil de cafetería. Este juguete posee botones que reproducen audios con el contenido del “menú”. Estos audios fueron asociados a una ejecución instrumental o gestual específica para cada performer. Este ejercicio forma parte de una serie de ensayos que realizamos durante el año 2018 en una de las sedes de Artes Dramáticas de la UNA -Universidad Nacional de las Artes- sin presencia de público exceptuando la participación de invitados específicos que fueron convocados a trabajar con el ensamble con la idea de nutrir la experiencia de laboratorio a partir de aportes de artistas provenientes de diferentes disciplinas.

Puede ver la obra en el siguiente enlace:

https://youtu.be/BqlgNDBJvh4?si=0Y9HYH1O7teJL0l0_

Batman

Entre otras, obras como *Recitations* de Georges Aperghis o *Not I* de Samuel Beckett han dejado consistentes ejemplos acerca del potencial musical/dramático/sonoro de la voz. En este caso tomamos secciones de comics de *Batman* en las que preponderan las onomatopeyas con la intención de que el ensamble -o eventualmente cualquier persona que quisiera sumarse- haga un recorrido de los cuadros del comic omitiendo el texto y pronunciando sólo estas onomatopeyas. La aleatoriedad de la superposición de discursos paralelos en simultáneo no impide que con el transcurrir

del tiempo se establezca cierta unidad otorgada justamente por el carácter particular de las sonoridades vocales.

Puede ver la obra en el siguiente enlace:

<https://youtu.be/51cSx8k3wRw?si=l0NDBhhvqGlz9koU>

Llamando a compositores

Este ejercicio intenta exponer la cuestión de la autoría sobre todo en el contexto de la música académica. Tercerizar o “desligarse” de la composición de una obra, siendo quien toma esta decisión justamente un compositor/a, y funcionar en cambio sólo como un facilitador que va mediando entre otrxs compositores y lxs intérpretes para que, en tiempo real, se produzca una pieza, podría pensarse como un modo de invitar a reflexionar acerca del rol del autor/compositor en una línea temporal que va desde desde una concepción “romántica” del mismo, hasta la contemporaneidad.

Puede ver la obra en el siguiente enlace:

https://youtu.be/8eV5nhO_Lcw?si=zhJE-nnBQpj71peU

4. LOS INSTRUMENTOS MUSICALES COMO OBJETOS ESCÉNICOS O SIMBÓLICOS

Sinusoides

Figura 6

Sinusoides



Nota. Centro de Investigaciones Artísticas. Buenos Aires, 2013. Realizada por M. Giuliani y S. Zicolillo.

En el ámbito sonoro, las ondas senoidales son aquellas que poseen sólo una frecuencia. Es decir, que a diferencia de un sonido producido por un instrumento musical en el que entre otras componentes posee sus armónicos naturales -constituyéndose un sonido “rico”, las sinusoides tienen un espectro sonoro muy pobre, carente de armónicos u otras componentes.

En este ejercicio, intentamos llevar a la escena a aquellos elementos que suelen ser periféricos al hecho artístico, utilitarios: los parlantes. Estos parlantes son “portadores” de sonidos simples -sinusoides- que se activan y desactivan indicando a los performers cuando o no exponerlos. Este recurso nos permite a la vez atomizar la acción performática casi a su mínima expresión, potenciando paradójicamente la presencia de los intérpretes.

Puede ver la obra en el siguiente enlace:

https://youtu.be/AuoHJrK_E_w?si=-9cx7DaYDKxnJLdx

Pasaje de instrumentos

En este caso nos propusimos ubicar en el centro de la escena a sus instrumentos. Los instrumentos son, para los intérpretes, herramientas o medios para generar sonidos o músicas que suelen ser el centro de lo que se espera ver o escuchar en un escenario. Con la simple consigna de pasarse sus instrumentos muy lentamente entre sí, intentamos desplazar el “interés” escénico del intérprete hacia el objeto.

Puede ver la obra en el siguiente enlace:

https://youtu.be/zJS4qE5T_BU?si=hpG36R8NGA8qx8iL

Suenan

Este ejercicio se alinea con los anteriores en el sentido de que un audio neutro -voz en off- secuencia acciones instrumentales mínimas (siempre una y la misma nota) dejándonos tiempo para reparar en la inacción de lxs intérpretes como en el potencial escénico de sus instrumentos/objetos.

Puede ver la obra en el siguiente enlace:

<https://youtu.be/00rSbPwa9JM?si=BoaOO4MW9vB3VENn>

5. ENTRE LA COMPOSICIÓN MUSICAL Y LA PERFORMANCE: CON-CIBIENDO A LOS MÚSICOS NO COMO INTÉRPRETES SINO COMO PERFORMERS EN ESCENA CON SABERES MUSICALES ESPECÍFICOS

Pregrabado

Figura 7

Pregrabado N°2



Nota. Conservatorio Manuel de Falla. Buenos Aires, 2011. Realizada por M. Giuliani y S. Zicolillo.

Esta serie de ejercicios tiene relación con el eje conceptual del capítulo anterior, en donde los instrumentos, los parlantes, los medios, se vuelven un fin en sí mismo o al menos el centro de atención. De la misma manera, la inacción performática/interpretativa no solo incrementa la atención en estos objetos/instrumentos, sino que también promueve la exposición de los intérpretes durante períodos extensos de tiempo. En esta serie, los músicos no representan o interpretan, sino que exponen, presentan, sonidos previamente grabados, quitando de la escena a la acción que esperamos por parte de una persona con un instrumento sobre un escenario.

Puede ver la obra en los siguientes enlaces:

<https://www.youtube.com/watch?v=ayn8yxJJT5o>

<https://youtu.be/AqPe2UmjG-0?si=qX58uwy53OrF6Cqj>

<https://youtu.be/ljIUm4HSH10?si=UZZhYDEzw6vVmoRe>

<https://youtu.be/3lPjnDL8xxs?si=QKccYcCH2qEFnoTZ>

Gloria

Gloria es una obra que presentamos en una sala de teatro del Club Cultural Matienzo. Lo que trabajamos allí, fue por un lado inversión del ensamble y del público desde el punto de vista espacial, ya que el ensamble se ubicó a lo largo de toda la performance en la platea, mientras que el público se encontraba sentado en el escenario. El segundo elemento que organiza la obra desde su estructura y desde su concepto, es un texto que -mientras los performers realizan sus acciones- va proponiéndole a la audiencia, una determinada cantidad de pregunta acerca de lo que estamos viendo, acerca de lo que está sucediendo y acerca de cuál podría ser el “sentido” de asistir a un concierto o a una performance.

Es decir, propone repensar el sentido de lo que estamos haciendo y de lo que está sucediendo, mientras sucede.

Puede ver la obra en el siguiente enlace:

https://youtu.be/H8eA5wGBT4Y?si=NOD__aNKwcCMInLz

Planta

Figura 8

Planta



Nota. Centro de Investigaciones Artísticas. Buenos Aires, 2013. Realizada por M. Giuliani y S. Zicolillo.

Pensando en alternativas que nos acerquen a deconstruir el hecho escénico musical realizamos ejercicios como este en donde se anula el circuito creación-interpretación-recepción usual. El intérprete toca para un público, o incluso, eventualmente, para sí mismo. Convertir a un eventual público en una planta propone exponer la fricción que produce la acción performática/musical dirigida a un oyente que no oye, a un público que no puede ver.

Puede ver la obra en el siguiente enlace:

<https://youtu.be/8uAraZojYt0?si=gBia-grBQ2MU7GJ7>

Notas mudas

El ejercicio propone filtrar toda la producción sonora-instrumental de una pieza musical para exponer únicamente la gestualidad y la presencia del intérprete. A pesar de que la partitura contiene en su escritura toda la rigurosidad en cuanto a alturas, dinámicas, etc., las intérpretes deberán, a pesar de dirigir su intención hacia la producción sonora de esas alturas y esas dinámicas, contener la emisión.

Puede ver la obra en el siguiente enlace:

<https://youtu.be/N8-suWebSKM?si=cLgMWR9kJWAyc0cK>

6. EL “HECHO MUSICAL” INTERVENIDO O RECONTEXTUALIZADO POR ELEMENTOS EXTRAÑOS A LA DISCIPLINA

Abrazos

Figura 9

Abrazos



Nota. Centro de Investigaciones Artísticas. Buenos Aires, 2013. Realizada por M. Giuliani y S. Zicolillo.

¿Qué tipo de elementos o acciones podrían ser las más alejadas en nuestro imaginario, a un concierto o a la ejecución de una pieza musical? *Abrazos* como también otros ejercicios, propone justamente partir de esa pregunta. Y, ¿podría ser el universo de lo afectivo una de las gestualidades más distanciadas del imaginario de la música académica? Buscando indagar la cuestión produjimos este ejercicio que asocia intervalos consonantes con abrazos.

Puede ver la obra en el siguiente enlace:

<https://youtu.be/LSP5VfxLe5o?si=1xwcm7Zlo0Fb7tS7>

El beso

Este ejercicio es de alguna manera una radicalización de la propuesta anterior: enmarcado en un tipo de actividad y sonoridad habituales dentro del ámbito de la música contemporánea académica o experimental en donde se erige cierta solemnidad, concentración sobre lo sonoro y una gran seriedad, *El beso* -cuya duración es considerablemente extensa- produce la coexistencia forzada de dos situaciones en un punto antagónicas o al menos que no deberían estar sucediendo en el mismo tiempo espacio. *El beso* es para nosotros un ejercicio más acerca de las posibles fricciones que se pueden generar para con el archivo y la tradición musicales. En esas fricciones quedan expuestas, sobre todo, más preguntas que respuestas.

Puede ver la obra en el siguiente enlace:

<https://youtu.be/-lY7Cui9yHw?si=YjEETyEDtVJcTZay>

Archivo Wonderland (Fundación OSDE)

Convocados para realizar una obra dentro de un ciclo titulado “La música en diálogo con otras artes” en la galería de arte de la Fundación OSDE, nos encontramos con la necesidad de crear una situación que efectivamente planteara un diálogo entre las obras pictóricas expuestas en todo el espacio del lugar y nuestro “relato”. Para esto, diseñamos una especie de instalación sonora viva, en la que cada performer se ubicaba frente a uno de los cuadros y que luego de una determinada cantidad de acciones, llegaba a su máxima forma de interactuar con éstas, a partir de una descripción literal de los colores, formas y figuras presentes en los cuadros, que incrementaba desde lo expresivo su manera de enunciarlo, llegando a hacerlo con gritos desesperados.

Puede ver la obra en el siguiente enlace:

https://youtu.be/26OTy_2oWwk?si=cuVFZlCD8-SRlOCr

Ópera Selfie

Vinculándose con ejercicios y experiencias pasadas, *Ópera Selfie* surge como reacción al contexto y al sitio específico: habiendo sido convocados para realizar una filmación como avance de una ópera que se realizaría en el Teatro Colón de Buenos Aires (que finalmente no ocurrirá, al menos por ahora) comenzamos a pensar acciones que dialogarán por oposición a la tradición de semejante institución cultural. La ópera es solemne, y la inmensidad y características del teatro hacen que el espectador sea un receptor casi anónimo de aquello que sucede, a lo lejos, en el fastuoso e histórico escenario. Es desde este punto en el que comenzamos a proponernos actividades o acciones que justamente dialogarán por oposición con tamaño contexto,

proponiendo corridas entre las plateas, besos en los palcos, o simples juegos con los instrumentos.

Puede ver la obra en el siguiente enlace:

<https://youtu.be/WN06VIV2UdM?si=VJEc8-vM-zrwuQcV>

7. CONCLUSIONES

Como artistas provenientes de la composición musical, nos hemos realizado en primera instancia, algunas preguntas en relación con los modos y dinámicas establecidas en el circuito de la música académica. Dichas preguntas nos condujeron a indagar desde la práctica y la exploración qué otros modos existen de exponer el hecho musical desde un pensamiento contemporáneo. El presente artículo intenta condensar parte de lo que hemos realizado desde el año 2009, e intenta -en el mejor de los casos- constituir algún tipo de aporte para la comunidad artística general más allá de disciplinas específicas.

REFERENCIAS

- Giuliani, M. y Zicolillo, S. [@matiasgiuliani] (1 de octubre de 2012). *Pregrabado N°2 - Ensamble LEMC* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/AqPe2UmjG-0?si=qX58uwy53OrF6Cqj>
- Giuliani, M. y Zicolillo, S. [@matiasgiuliani] (12 de octubre de 2013). *Llamando a compositores* [Video]. Youtube, https://youtu.be/8eV5nhO_Lcw?si=zhJE-nnBQpj71peU
- Giuliani, M. y Zicolillo, S. [@matiasgiuliani] (14 de noviembre de 2013). *Sinusoides* [Video]. Youtube. https://youtu.be/AuoHJrK_E_w?si=-9cx7DaYDKxnJLdx
- Giuliani, M. y Zicolillo, S. [@matiasgiuliani] (22 de noviembre de 2012). *Tennis* [Video]. Youtube. https://youtu.be/te50lPnp2pY?si=Yk_sk7FpzL5L1p6a
- Giuliani, M. y Zicolillo, S. [@matiasgiuliani] (27 de abril de 2013). *Notas mudas* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/N8-suWebSKM?si=cLgMWR9kJWAyc0cK>
- Giuliani, M. y Zicolillo, S. [@matiasgiuliani] (22 de junio de 2013). *Mics de contacto* [Video]. Youtube. https://youtu.be/6Ls_OYUUm8?si=80gkSQKNtAjX08EM

- Giuliani, M. y Zicolillo, S. [@matiasgiuliani] (8 de julio de 2013). *Prueba escuchando* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/tRHw4vuYV4E?si=krb-todyeQbWROUH>
- Giuliani, M. y Zicolillo, S. [@matiasgiuliani] (17 de agosto de 2013). *Suenan* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/00rSbPwa9JM?si=BoaOO4MW9vB3VENn>
- Giuliani, M. y Zicolillo, S. [@matiasgiuliani] (15 de septiembre de 2013). *En este instrumento sono...* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/jaipIRIVg9w?si=aITQa-QD2ZlMZfFA>
- Giuliani, M. y Zicolillo, S. [@matiasgiuliani] (16 de septiembre de 2013). *Abrazos* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/LSP5VfxLe5o?si=1xwcm7Zlo0Fb7tS7>
- Giuliani, M. y Zicolillo, S. [@matiasgiuliani] (12 de noviembre de 2013). *Gloria* [Video]. Youtube. https://youtu.be/H8eA5wGBT4Y?si=NOD__aNKwcCMInLz
- Giuliani, M. y Zicolillo, S. [@matiasgiuliani] (23 de noviembre de 2013). *Planta* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/8uAraZojYt0?si=gBia-grBQ2MU7GJ7>
- Giuliani, M. y Zicolillo, S. [@matiasgiuliani] (22 de marzo de 2014). *El beso* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/-lY7Cui9yHw?si=YjEETyEDtVJcTZay>
- Giuliani, M. y Zicolillo, S. [@matiasgiuliani] (9 de junio de 2014). *BATMAN - Ensamble WONDERLAND! - Club del Teatro - Mar del PLata* [Video]. Youtube, <https://youtu.be/51cSx8k3wRw?si=l0NDBhhvqGlz9koU>
- Giuliani, M. y Zicolillo, S. [@matiasgiuliani] (15 de junio de 2014). *El Recuerdo* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/oJINgnOl0KE?si=xemmTsJ4yJo6UuxA>
- Giuliani, M. y Zicolillo, S. [@matiasgiuliani] (8 de septiembre de 2018). *Caffe Latte* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/BqlgNDBJvh4?si=0Y9HYH1O7teJL0l0>
- Giuliani, M. y Zicolillo, S. [@matiasgiuliani] (9 de septiembre de 2018). *Pasaje de instrumentos* [Video]. Youtube. https://youtu.be/zJS4qE5T_BU?si=hpG36R8NGA8qx8iL
- Giuliani, M. y Zicolillo, S. [@matiasgiuliani] (27 de abril de 2019). *A note* [Video]. Youtube. https://youtu.be/iirW2UBKZX4?si=tn16_rktqA2iRarU
- Giuliani, M. y Zicolillo, S. [@matiasgiuliani] (22 de noviembre de 2019). *Archivo Wonderland (Fundación OSDE)* [Video]. Youtube. https://youtu.be/26OTy_2oWwk?si=cuVFZICD8-SRIOCt

Giuliani, M. y Zicolillo, S. [@matiasgiuliani] (12 de noviembre de 2021). Ópera *Selfie* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/WN06VIV2UdM?si=VJEc8-vM-zrwuQcV>

PIONEROS DEL PUNK EN TENERIFE: MÚSICA, FILOSOFÍA E IMAGEN

DAMIÁN MARTÍN MARRERO

(*Doctorando, Universidad de La Laguna*)

ORCID iD: 0000-0001-9036-8690

1. INTRODUCCIÓN

La música punk surgió a mediados de la década de 1970, con un conjunto de grupos neoyorquinos y londinenses que supieron canalizar el descontento de la juventud con la sociedad y la política. Sin embargo, lejos de ser un fenómeno homogéneo, el punk engloba numerosas sensibilidades, ideas y actitudes. Desde la sociología, en trabajos como el de Beer (2014) se ha hablado de un *ethos* punk, pero resulta complejo dar una definición consistente. Las contradicciones intrínsecas de un movimiento definido muchas veces de forma negativa (contra la sociedad, contra el sistema, contra la moda, contra las etiquetas, etc.) se suman a la lucha por atribuirse la invención del propio género. Es por ello por lo que resulta complejo definir “lo punk”, pues podemos encontrar incluso a grandes figuras de esta música que plantean definiciones incompatibles entre sí. Nuestro objetivo será alcanzar una definición satisfactoria desde la perspectiva musical y analizar las diferentes formas de entender este género por parte de sus músicos, puesto que sus diferentes concepciones generan una filosofía espontánea.

Al margen de los numerosos matices que puedan existir, comprobaremos que la principal división dentro del punk es filosófica. Mientras algunos asocian el punk con un modo de ser, otros lo consideran un modo de estar, algo que nos retrotrae incluso a la filosofía de Aristóteles. Esto no es exclusivo del punk, pues la idea ya aparece en los trabajos de Castro (2019; 2020) aplicada a la música urbana, particularmente la

española. No solo eso, sino que puede llegar a extrapolarse a numerosos casos, especialmente en el ámbito de la música popular. Para desarrollar estas ideas en el ámbito del punk, acudiremos a los grupos fundacionales del punk tinerfeño: Escorbuto Crónico y Familia Real. Ambos, de forma espontánea, se enmarcaron en una de estas dos tendencias, y en la breve existencia de ambas formaciones llegaron a desarrollar una profunda rivalidad debido a esto.

Finalmente, analizaremos que estas dos líneas de pensamiento no son meras abstracciones, sino que tienen un reflejo directo en la música y en la estética adoptada por los grupos estudiados. El análisis de las letras, las imágenes elegidas para los trabajos de estudio y la estética de videoclips y fanzines son coherentes con las dos visiones del punk que expondremos. De igual manera, veremos que incluso la trayectoria musical de los integrantes de Escorbuto Crónico y Familia Real tras la disolución de ambos grupos obedece a sus respectivas ideas de punk. Concluiremos extrapolando nuestras conclusiones a otros nombres célebres del género en el plano internacional y a la música popular en sentido amplio.

2. PIONEROS DEL PUNK EN TENERIFE

Música

El problema de definir el punk

Uno de los principales problemas al trabajar la música punk desde una perspectiva académica es acotar y definir el propio término “punk”. Estudios clásicos como el de Hebdige (1979) se centran en la cuestión sociológica. Marcus (2005) hace un excelente análisis de la actitud punk, relacionándola con otros movimientos artísticos e intelectuales, como el dadaísmo o el letrismo. Gendron (2002) hace interesantísimos aportes sobre el proceso dialéctico entre las escenas neoyorquina y londinense de la segunda mitad de la década de 1970. Sin embargo, estos y otros trabajos no nos permiten delimitar el punk en sí como objeto de estudio.

La situación es igual de problemática cuando acudimos a los propios músicos. En el ámbito neoyorquino, los integrantes de Ramones renegaron inicialmente de la etiqueta “punk”, afirmando que su música era “el auténtico *rock n’ roll*” (Cultura Subtitulada, 2017). Mientras tanto, en Londres, veremos que la creación del punk es sujeto de disputa. Malcolm McLaren, manager de los Sex Pistols, afirma que “mi invento más exitoso fue el punk rock” (Malcolm McLaren en Temple, 1980). Esto será negado por los miembros del grupo en otro documental, producido desde su perspectiva “todo el mundo en este planeta sabe que Malcolm solo dice gilipolleces [sic]” (John Lydon en Temple, 2000). De hecho, John Lydon se atribuye prácticamente la exclusividad sobre el

género, al expresar que “(Punk) ¡No significa nada! Una vez aceptas una etiqueta como esa eres un esclavo del sistema” (John Lydon en Robb, 2006).

Una definición desde la música

Para clarificar qué es el punk, definido desde parámetros musicales, proponemos la siguiente definición: la música punk es un derivado del *rock and roll* consolidado como género en la década de los 70 a partir del desarrollo de las escenas neoyorquina y londinense. Se caracteriza por emplear la instrumentación clásica del rock: voz, guitarra eléctrica (puede haber una o dos), bajo y batería. Generalmente los *tempi* son rápidos, con ritmos ágiles de bombo-caja en la batería. Tanto guitarras como bajo forman armonías sencillas; las guitarras muchas veces tocando *riffs* a base de quintas y el bajo reforzando las notas fundamentales de la progresión de acordes. En ambos instrumentos es frecuente el empleo de la técnica del *downpicking*, en la que se usa la púa dando exclusivamente golpes hacia abajo de forma continua. Las melodías no tienen grandes saltos, pero sí pueden salirse del tono o tener desafinaciones. Esta música busca timbres distorsionados, y suele producir canciones de poca duración con letras sencillas y directas.

Los grupos punk tanto de la escena estadounidense como de la inglesa se ven reflejados en esta definición. De igual manera, las formaciones tinerfeñas, señaladamente Escorbuto Crónico y Familia Real, se acogen a estos parámetros. ¿Dónde se encuentran entonces las discrepancias? ¿Cuál es el origen de la división filosófica que ya hemos mencionado? La respuesta se deja entrever cuando John Lydon afirma “todos los grupos de Nueva York tienen padres con dinero que les compran guitarras relucientes [...] pontificaban mucho, pero solo eran malditos universitarios [sic.]” (John Lydon en Robb, 2006). Aunque la música sea similar, existe un *ethos* punk que es tanto o más importante. Para Sabin (1999), éste se caracteriza por el *no future*, la conciencia de clase y el *do it yourself*. Por su parte, Beer (2014) coincide en la importancia del *do it yourself*, pero incide más en la importancia del rechazo a las etiquetas y la oposición al sistema, sin mencionar explícitamente la conciencia de clase ni el pesimismo del *no future*. Como veremos más adelante, esta es la diferencia fundamental entre las dos visiones del punk que estudiaremos, y estuvo presente tanto en la escena local tinerfeña como en los principales focos del punk a nivel mundial.

Constitución de la escena en Tenerife

Es imposible determinar la fecha exacta en la que el punk llega a Tenerife. Sin embargo, la gran afluencia de turismo británico y la importancia del puerto de Santa Cruz de Tenerife permitieron que esta música llegara directamente desde Inglaterra sin alteraciones, “el rock llegó a Canarias en estado puro, sin filtros. [...] las discográficas nacionales ‘suavizaron’ el potente sonido que llegaba de fuera y lo ‘españolizaron’.

Aquí no” (Ramos, 2010). Para Zurda, fundador de Escorbuto Crónico, las primeras influencias fueron La Banda Trapera del Río (en especial *Venid a las cloacas*) y los Sex Pistols, como afirma en Díaz (2007) y De Páiz (2018). El primer concierto de Escorbuto Crónico se celebra en 1979 en La Laguna y marca el inicio de la escena en la isla. El estudio de Acinas (1986) muestra cómo el punk lagunero estaba profundamente politizado, siendo mayoritarias las ideas anarquistas y antiestatistas. Estas ideas continuaron en formaciones posteriores como Guerrilla Urbana o Conemrad.

En el caso de Santa Cruz, la primera formación punk fue Familia Real, surgida en 1980. El grupo encarnaba algunos de los elementos más representativos del *ethos* punk, como el *no future*, pero no se posicionaba políticamente con la vehemencia de otros. Tienen canciones con carga política, como *Eres un neonazi* o *La Ley*, pero no se manifiestan próximos a ningún grupo de la izquierda radical. Lo mismo sucedería con otros proyectos musicales de la ciudad, citados en Pardellas (1993): El Humano Marrano, Fulio Miglesias y su Padre Secuestrado, Lester Polies-ter o Taco and the Bunnytex, varios de ellos creados por el guitarrista de Familia Real, Domi Delgado.

Tradicionalmente se ha hablado de una rivalidad por motivos geográficos entre los grupos de La Laguna y Santa Cruz. Sin embargo, consideramos más preciso decir que esta discrepancia es fruto de las diferentes visiones del punk y de la importancia conferida a la ideología. Un ejemplo de la poca relevancia del lugar de origen es la figura de Txetxo Baucells, natural de Santa Cruz pero miembro de la escena punk lagunera. Baucells, guitarrista de Conemrad, llegó a afirmar en una entrevista con nosotros en 2022 que el componente político es una condición necesaria para considerar una música como punk. De igual manera, explica cómo sus ideas anarquistas de juventud le permitieron ser aceptado por los punks de La Laguna sin importar su origen santacruzero. El contrapunto a esta visión lo aporta Silver, fundador de Familia Real, que en una charla de 2022 con nosotros expresó lo siguiente:

En La Laguna se encuentra la Universidad, obviamente se respira cultura. Siempre han opinado sobre el estado de la nación y sus menesteres. En Santa Cruz eso nos la traía floja. Claro que ellos tenían derecho a realizar discursos llenos de retórica y grandes proyectos, [...] nosotros nos dimos cuenta de que la cultura nada tiene que ver con el poder o los cambios políticos.

La baja consideración en la que los punks laguneros tenían la escena de Santa Cruz se ve reflejada en numerosos fragmentos del fanzine Cirrosis. Un buen ejemplo sería este fragmento del número 5:

[Santa Cruz es] un asco, no hay nada, solo mucho paliqye y más pasteleo. Mucho punk-disfraz, gente que le gusta vestirse de tipos duros, pero nasti de plasti, aunque eso no quita que haya alguna minoría que sea bastante legal. [...] no hay unidad, el “Colectivo punk” y skin del chicharro solo son un par de tíos que se lo montan como pueden. (López-Molina, 2020)

También son frecuentes los ataques a músicos y formaciones de la capital tinerfeña. Es habitual encontrar en Cirrosis entrevistas a músicos laguneros, con elogios continuados a grupos afines y mordaces críticas a Familia Real y a sus integrantes, especialmente al guitarrista Domi Delgado.

Como podemos ver, las diferencias entre los punks de Tenerife guardan más relación con la política que con la geografía (aunque identifiquemos a cada grupo con su ciudad para simplificar). Ahondando más aún, nos encontramos con que la importancia conferida al posicionamiento político obedece a diferentes concepciones filosóficas sobre lo que es el punk “auténtico”. A continuación, profundizaremos en este análisis, definiendo las dos posturas antagónicas mayoritarias.

Filosofía

El problema de la autenticidad

El concepto de lo “auténtico” o lo “real” no es algo exclusivo del punk. En muchos géneros musicales es habitual ver esta distinción entre los “de verdad” y los “postu-retas” (adaptación del inglés, *posers*). También es frecuente escuchar que diferentes artistas se han mantenido fieles “esencia”, o por contra se han “vendido” o han “evolucionado” (dependiendo el término elegido de si los cambios se valoran de forma negativa o positiva respectivamente).

La pregunta de qué es ser “real” ha sido abordada por Castro (2019; 2020) en relación con el trap, y muchas de sus conclusiones son extrapolables a otros géneros musicales. El autor considera lo siguiente:

Es una de las palabras más usadas y peor definidas del vocabulario urbano. Para algunos, refiere a la extracción social de la que uno proviene o al número de horas que ha pasado en la plaza o en el parque. [...] Para otros, por el contrario, ser real no consiste en ninguna entidad social o callejera, sino en exponer con claridad de dónde vienes y a dónde vas, con independencia de cuál sea tu clase social y cuántos de tus días has perdido o ganado en la calle (Castro, 2019).

Como hemos anticipado, la primera de estas definiciones apela a lo que se es, mientras que la segunda al punto en el que se está. En el caso del punk se mantiene el criterio de clase. Sin embargo, debemos encontrar un elemento equiparable al de “calle” tan importante en el caso del trap. Consideramos que es en este punto donde entra en juego la orientación política. De este modo, nos quedarían dos definiciones de lo que es la autenticidad en el punk. En la primera, es imprescindible el origen de clase trabajadora y una ideología antisistema, generalmente vinculada a movimientos de extrema izquierda (de forma predominante el anarquismo); en la segunda, el

origen no tiene ese peso, y lo que se valora es hacer una música coherente con el momento vital en el que se está.

Esto nos lleva directamente al concepto de sustancia (*ousía*) en Aristóteles, como se expone en Castro (2020). El autor relaciona la primera definición que hemos expuesto con la sustancia primera, aquello que es propio e indefinible, intrínseco al individuo y por ello inmutable. En este caso, ser auténtico sería algo reservado a los sujetos de una determinada clase y con un determinado bagaje ideológico. La segunda definición irá en relación a la sustancia segunda, aquello que puede ser predicado sobre algo. Si atendemos a ella la autenticidad es mutable, pues demanda una coherencia entre lo que se es en un determinado momento y la exteriorización que se hace de ello. En el primer caso la autenticidad es una condición permanente, mientras que en el segundo debe ser puesta en práctica en todo momento, lo cual estará presente en la trayectoria de los grupos que estudiaremos a continuación.

Autenticidad respecto a la sustancia primera: el punk de La Laguna y Escorbuto Crónico

En base a lo expuesto anteriormente, podemos afirmar que los punks de La Laguna se definían en base a esta sustancia primera. Los punks de esta corriente compartían su origen de clase obrera y su proximidad al anarquismo (o al menos su oposición al sistema). Esto lo sabemos gracias al exhaustivo estudio de Acinas (1986) que muestra cómo los punks del ámbito lagunero tenían ideas mucho más próximas a la izquierda radical, mientras que en el caso de Santa Cruz se puede detectar incluso cierto conservadurismo. También podemos afirmar que, en caso de contradicción, prima el aspecto ideológico sobre el geográfico. Ya hemos comentado el caso de Txetxo Baucells, aceptado en los círculos punk de La Laguna pese a su origen en Santa Cruz. El artículo *Punk y Revolución*, publicado en el número 3 del fanzine *Cirrosi*, de septiembre de 1983, es esclarecedor “El PUNK es por tanto, un movimiento artístico de características revolucionarias y no una forma rara de vestir o llevar el cabello para ‘ir a la moda’ o ‘llamar la atención’” (López-Molina, 2020). Acinas, tras mencionar el rechazo que muchos punks expresan hacia el estereotipo de “niño bien [sic]”, concluye:

Excepto por estas advertencias y en contra de lo que pueda parecer, los punks no son un colectivo especialmente cerrado. Es cierto que una pinta “apropiada” y unos gustos musicales semejantes facilitan el contacto y una más rápida aceptación, pero ni una ni otros son auténticamente imprescindibles si, por encima de eso, se frecuenta sus lugares [...], se comparten sus preocupaciones (militarismo, represión, “mayoría moral”, etc.) y se participa en sus actividades (Acinas, 1986).

La inclinación ideológica de estos colectivos tiene un carácter central en su constitución. Esto no queda exclusivamente en el campo de las ideas, sino que tiene una

traslación directa a la forma en la que hacen música. Si analizamos las letras de muchas canciones, veremos que los cuatro principios del anarquismo definidos por Heywood (2017) están presentes en ellas: anti-estatismo, bondad natural del ser humano, anticlericalismo y libertad económica. Además, identificamos una serie de elementos significativos básicos que son compartidos por otras escenas. Para comentar esto nos valdremos del concepto de “punkema”, propuesto en Portela Lopa (2020). El autor no solo los define, sino que propone ejemplos en la escena punk del país vasco. Al tratarse de grupos con una ideología similar, veremos que estos punkemas también están presentes en las letras que estamos estudiando.

De los principios anarquistas antes mencionados, el que más peso tiene es sin duda el anti-estatismo. El retrato que realiza Escorbuto Crónico de la policía en su sencillo Documentación es uno de los mejores ejemplos. También tenemos críticas al sistema judicial en la canción *Togas y piojos*. Sin embargo, el mayor rechazo al sistema y al estado lo encontramos en las canciones contra la ciudad de La Laguna: *La Laguna ciudad retrete* y *La Laguna debe morir* son los dos ejemplos más claros. Tampoco podemos olvidar el fanzine Cirrosis, con numerosos artículos antibelicistas y antimilitaristas. El anticlericalismo también tiene un peso importante, destacando en este caso la canción *Quiero ir a Roma a matar al Papa*. Estas críticas pueden llegar a ir en conjunto, como en la letra de 1984, de Guerrilla Urbana, *Salve, salve, Ronald Reagan, los que han muerto no te olvidan / salve, salve Juan Carlos I, salve, salve Barrionuevo*. El elemento de la libertad económica tiene menos presencia, aunque canciones como *Tieso de talegos* también lo reflejan, destacando versos como *hay talegos para todos en tu maldita cuenta corriente / asqueroso montado de mierda te vamos a tirar los dientes*. El único elemento que no encontramos explícitamente es el de la bondad natural del ser humano, pues la letra de las canciones se centra en los colectivos contra los que se canta. De hecho, en ocasiones se llega a contradecir este principio, con mensajes como *las calles de La Laguna apestan todas a mierda / y no es problema de alcantarillas, de desagües o de aceras / ya que todos sus habitantes son cagadas ambulantes, (La Laguna debe morir)*.

A estos ideogramas anarquistas, debemos añadir los elementos discursivos analizados por Portela Lopa (2020). El más recurrente y compartido con la escena punk del País Vasco es el empleo de la primera persona del plural en muchas de las canciones:

En el proceso de comunicación punk existe una tendencia marcada (si bien no exclusiva) a la identificación colectiva entre la figura enunciativa y la coenunciadora. Se revela así otro de los paralelismos con la parresía. Al tratarse de un acto de habla fundamentalmente perlocutivo, se logra la implicación de la audiencia en el proceso se utilizan mecanismos lingüísticos de adhesión. El más recurrente es, sin duda, el uso de la primera persona del plural. [...] Aunque en una primera lectura la primera persona del plural se puede identificar exclusivamente los integrantes del grupo musical, la intencionalidad del discurso la

hace extensiva también a la audiencia, al señalar una tercera persona contra la que se dirige el discurso (Portela Lopa, 2020).

Esto está presente en multitud de ejemplos, algunos de los más destacados son: *La Laguna debe morir, para que nosotros podamos vivir*, (*La Laguna debe morir*) o *somos la sarna social, nos alimentamos del odio que supura esta mierda de ciudad*, (*Sarna social*).

Finalmente, nos parece interesante comentar la trayectoria de algunos músicos tras la disolución de Escorbuto Crónico. Concretamente, varios integrantes de la formación se integraron en el grupo Guerrilla Urbana. Actualmente siguen en activo, y pese a los numerosos cambios en la formación y a la evolución en cuanto a sonidos, han seguido tratando las mismas temáticas y con las mismas ideas. Por lo tanto han sido coherentes con su propia definición de autenticidad en el punk, que hemos asociado a la sustancia primera aristotélica, y que emana de la extracción social y las reivindicaciones políticas.

Autenticidad respecto a la sustancia segunda: el punk de Santa Cruz y Familia Real

En el caso de Santa Cruz, el concepto de autenticidad se puede vincular a la sustancia segunda aristotélica: la autenticidad es ser coherente con lo que se es en cada momento. En contraste con el discurso cargado de mensajes ideológicos, la música de estos grupos es mucho más individualista y nihilista. El principal reflejo de esta cosmovisión es el uso de la primera persona del singular, además en canciones que aluden al ánimo del vocalista: *Estoy podrido*, *Voy a fracasar*, *Yo soy punk* o *Cambié de personalidad*. Mientras que los grupos de La Laguna usaban el singular para ideas compartidas (*Quiero ir a Roma a matar al Papa*) o de forma satírica (en *Documentación*, cantando desde la perspectiva de un policía) en este caso son canciones plenamente individualistas.

De los cuatro ideogramas anarquistas antes mencionados, tienen presencia es el anticlericalismo, materializado en la canción *Dios se salve a sí mismo*; y también el antiautoritarismo, presente en la canción *La ley*. Llama la atención además encontrar letras que podrían considerarse belicistas. Es el caso de *Depresión*, canción en la que cantan *yo espero impaciente la próxima guerra / me alistaré y así tendré una muerte joven*. No obstante, el tema principal de esta canción es la muerte, otro de los punkemas recogidos por Portela Lopa (2020). El estribillo es esclarecedor en este sentido, repitiendo cuatro veces la frase *quiero morir*. Continuando con el análisis de los punkemas, la muerte y el *no future* son los que tienen más peso en las canciones del grupo. Sus letras son fundamentalmente nihilistas e individualistas, reflejando la etapa vital en la que se encontraban los jóvenes músicos.

La trayectoria de los integrantes de Familia Real tras la desaparición del grupo también ha sido coherente con su visión de la autenticidad en el punk, que hemos re-

lacionado con la sustancia segunda aristotélica. Los músicos han continuado juntos en diferentes proyectos como Ataúd Vacante, Tractores, 13 Motos o Eméritos. Es llamativo cómo los mismos músicos han ido variando la denominación de su proyecto en función del momento de su trayectoria. En ese sentido han cumplido plenamente con la máxima de ser fiel a lo que se es en cada momento. Para terminar de ilustrar esto, un ejemplo. En 2007 Familia Real se reúne para homenajear a Domi Delgado tras su fallecimiento, ofreciendo varios conciertos. El vocalista, Silver, nos admitió en una entrevista sentirse extraño cantando las canciones de su juventud, por el hecho de no ser la misma persona que entonces y no poder sentir las de la misma manera.

Imagen

La representación visual del punk

El último elemento de nuestro estudio será la traslación de las cuestiones filosóficas expuestas en los apartados anteriores a la imagen. Para ello, analizaremos en primer lugar la imagen de los sencillos editados por Escorbuto Crónico y Familia Real. Estos son fundamentales, por ser los únicos de esta primera etapa del punk tinerfeño y por permitirnos comparar elementos de las mismas características. Posteriormente, profundizaremos en los medios audiovisuales en los que se prodigó cada uno de los grupos: los videoclips producidos por el programa Acetato Futuro en el caso de Familia Real, y el fanzine Cirrosis en el caso de Escorbuto Crónico.

Al analizar las letras comprobamos que la condición de autenticidad asumida por ambos grupos se ve reflejada fundamentalmente en el discurso político en el caso de Escorbuto Crónico y en el individualismo nihilista en el caso de Familia Real. Esto mismo sucederá al estudiar la imagen que proyectan a través de diferentes medios audiovisuales.

Escorbuto Crónico y la lucha callejera

El sencillo *Documentación* fue la única grabación profesional editada por Escorbuto Crónico en su periodo de actividad (tiempo después llegaría el LP *La chusma no se rinde*, una recopilación de maquetas y directos). La canción narra una redada policial desde la perspectiva de los propios agentes, que es representada de forma literal en la portada del sencillo. En la Figura 1 podemos ver cómo se representa un agente con la porra en alto, entrando en la habitación donde aparece una figura acurrucada con una manta. El mensaje antipolicial, por extensión antiautoritario, es evidente, y queda aún más reforzado por la presencia de una enseña anarquista en la pared de la habitación. La estética es la misma que la del fanzine Cirrosis, con un fondo negro similar al de una fotocopia y el texto solapado con la imagen, lo que dificulta la legibilidad.

Figura 1

Portada del single *Documentación*



Imagen extraída de Escorbuto Crónico (1982).

Este tipo de imágenes no son algo puntual. En *Cirrosis* podemos encontrar numerosos ejemplos de caricaturas en las que se satirizan actuaciones policiales, prácticamente cada número contiene viñetas como la de la Figura 2. Otros temas frecuentes son el antimilitarismo, con numerosos artículos antibelicistas y anti-OTAN; el anticlericalismo, con viñetas y artículos de esta naturaleza; y la crítica musical, tanto a formaciones afines (“auténticas”) como ajenas. Es evidente cómo el activismo realizado a través del fanzine complementa la producción musical de estos grupos, y además, a juicio de los autores, es condición necesaria para ser un “verdadero punk”.

Figura 2

Viñeta de *Cirrosis*



Imagen extraída de López-Molina (2020).

Familia Real y la falta de futuro

El único trabajo de estudio editado por Familia Real durante sus años de actividad fue el sencillo *Destruye/Depresión*. En la portada podemos ver a los integrantes del grupo posando frente a una montaña de basura, en el antiguo vertedero de Santa Cruz de Tenerife. El emplazamiento no es arbitrario, sino que es coherente con muchas de las letras del grupo. Tanto con las dos canciones del sencillo, como con otras ya mencionadas como *Voy a fracasar* o *Estoy podrido*, el nihilismo y el pesimismo son dos leitmotivs presentes en toda la trayectoria de la formación chicharrera.

Podemos observar cómo la indumentaria de los músicos recuerda a los del punk de la escena anglosajona, aunque con matices. En una sociedad como la tinerfeña de aquel entonces, el grado de extravagancia necesario para escandalizar a la población local era mucho menor que en urbes de las dimensiones de Londres o Nueva York, razón por la que no vemos indumentarias tan llamativas.

Figura 3

Portada del single Destruye/Depresión

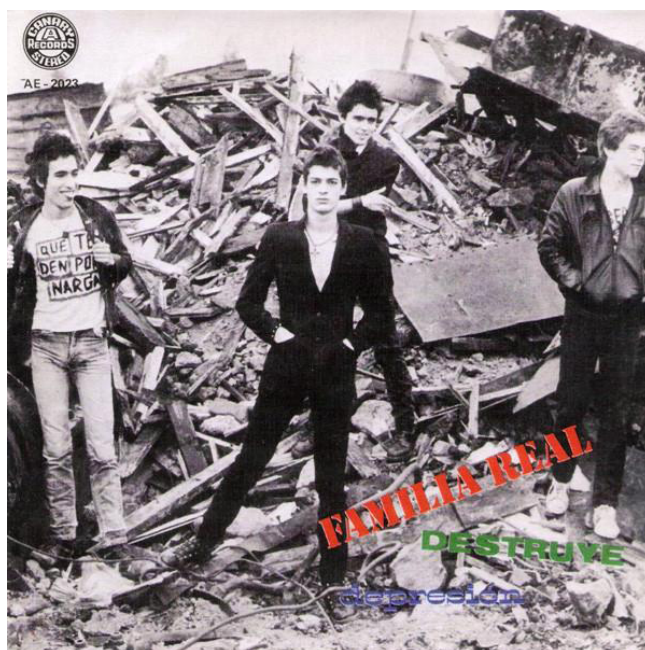


Imagen extraída de Familia Real (1982).

También debemos resaltar cómo Familia Real no adopta acríticamente los símbolos del punk anglosajón, y en algunos casos los rechaza. El mejor ejemplo lo tenemos en el uso de la esvástica. Mientras en la escena punk de Londres su uso era una pro-

vocación, los tinerfeños la emplearon de forma crítica en el videoclip de su canción *Eres un neonazi*, que constituye un duro ataque a esta ideología (algo que podría ser además un sutil dardo dirigido a los grupos *skin* existentes en ese momento en el área metropolitana tinerfeña). Por lo demás, son videoclips que se acogen a los cánones estéticos de los primeros 80, expuestos extensamente en Fraile Gómez (2018). Simplemente se muestra a la banda tocando sus canciones en diferentes contextos. El grupo aparece en entornos que refuerzan la línea pesimista y nihilista de sus letras: unas ruinas, un descampado, un bar de copas decadente o una sala oscura. En definitiva, los vídeos de Familia Real, incluso habiendo sido producidos por una televisión pública, son coherentes dentro de la corriente punk a la que consideramos que se adscriben, la autenticidad respecto de la sustancia segunda.

3. CONCLUSIONES

Una vez analizada la música y la estética de los grupos objeto de nuestro estudio, podemos afirmar que ambos son perfectamente coherentes con la idea de autenticidad a la que los hemos vinculado en base a sus propias afirmaciones a lo largo del tiempo y su producción musical y visual. Las profundas discrepancias entre ambos, como hemos expuesto, trascienden lo meramente geográfico e incluso lo político (ambos comparten su anticlericalismo y su antiestatismo). La verdadera brecha entre estas dos visiones del punk la encontramos en el campo de la filosofía.

Aunque nos hayamos centrado en un área geográfica muy concreta, la isla de Tenerife, no resulta complicado extrapolar estas conclusiones a otras escenas punk e incluso a otros géneros musicales. Ya hemos mencionado el desprecio de John Lydon al punk neoyorquino por el supuesto origen de clase media de sus músicos, algo que coincide de pleno con la concepción de la autenticidad en base a la sustancia primera. De igual manera, está claro que los Ramones, que siempre catalogaron su música de “auténtico *rock n’ roll*” y “*rock n’ roll* para jóvenes”, entendían la autenticidad como la coherencia con el momento presente. Es por ello que no debe sorprender que renegaran del término “punk” en un principio para acabar aceptándolo años después (aunque probablemente el marketing también tuviera un papel en este giro).

Las consecuencias de estas dos ideas de autenticidad trascienden por mucho las fronteras del trap o del punk. Ya hemos mencionado cómo en la música popular son frecuentes las críticas a artistas que se vuelven “comerciales” o “se venden a la industria”. En este caso, las críticas vendrían de personas que consideran la autenticidad como algo vinculado a la sustancia primera y no valoran la posibilidad de que un proyecto musical pueda evolucionar paralelamente a la etapa vital o los intereses de las personas que lo integran. Lo contrario sucede cuando artistas de extracción social humilde son criticados y calificados de falsos por cantar sobre la pobreza tras haber

alcanzado altas cotas de fama y ganar grandes cantidades de dinero. En este caso, los críticos estarían alineados con la idea de autenticidad en base a la sustancia segunda.

Abandonando ya el campo de la música popular, no queremos dejar de resaltar un hecho llamativo. Mientras este tipo de disputas sobre la autenticidad son habituales en muchos géneros englobados dentro de lo popular, es extraño encontrarlas en el ámbito de la música académica. Planteando dos ejemplos: no se cuestiona la autenticidad de Beethoven por el aparente retroceso que supondría su Sinfonía nº8, de un corte mucho más clásico que sus antecesoras; tampoco la de Stravinski por su giro neoclásico tras el impacto causado con *El pájaro de Fuego*, *Petrushka* y *La consagración de la primavera*. Virajes como estos serían imperdonables para buena parte de la audiencia de artistas populares y sin embargo son aceptados con naturalidad en la música académica. Este hecho podría ser sujeto de futuras investigaciones, pero no dejaremos de plantear una hipótesis al respecto. Mientras en la música popular es habitual el deseo del público de identificarse con aquellos artistas que escucha, en el ámbito de la música académica estas figuras quedan prácticamente deificadas, en gran medida por la influencia de la idea romántica del «genio creador» que aún hoy goza de vigencia. Es frecuente que el público busque la conexión emocional con grupos y cantantes del presente, mientras que esto es poco habitual con las grandes figuras de la música académica.

El último aspecto a mencionar de nuestro estudio es probablemente el más general y está implícito en muchas partes del mismo. El conflicto entre los dos grupos de punk pioneros del punk tinerfeño, entre las escenas neoyorquina y londinense del punk y, en definitiva, entre las dos concepciones filosóficas de la autenticidad que hemos tratado; no es más que un simple recordatorio de cómo nuestras ideas y nuestra cosmovisión tienen un papel crucial en la construcción de este tipo de discursos y en la valoración que podamos hacer de cualquier manifestación musical y artística. En definitiva, al hablar de música, al tratar de discernir entre lo auténtico y lo impostado, muchas veces no estamos hablando más que de nosotros mismos.

REFERENCIAS

- Acinas, J.C. (1986). *Crisis civilizatoria y marginalidad: un estudio del movimiento punk* [Tesis doctoral, Universidad de La Laguna].
- Beer, D. (2014). *Punk Sociology*. Palgrave Pivot.
- Castro, E. (2019). *El trap: filosofía millennial para la crisis en España*. Errata Naturae.
- Castro, E. (24 de enero de 2020). ¿Qué es ser $\mathbb{R}\mathbb{E}\mathbb{A}$? [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=TTjKbtLMWko>

- Cultura Subtitulada. (28 de noviembre de 2017). *Ramones en Tomorrow Show 1981* [Entrevista Subtitulada - español] [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=X9rnv682vTY>
- De Páiz, J.M. (Director). (2018). *Zurda: una historia de Escorbuto Crónico y Guerrilla Urbana* [Película]. Los 80 pasan factura.
- Díaz, M. (2007). *Islas canallas*. Los 80 pasan factura.
- Escorbuto Crónico (1982). *Documentación* [Sencillo]. Ja Ja Records.
- Familia Real (1982). *Destruye / Depresión*. [Sencillo] Canary Records.
- Fraile Gómez, D. (2018). *Videoclips en la era post-internet. El universo de PC music*. Cendeac.
- Gendron, B. (2002). *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*. University of Chicago Press.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of Style*. Routledge.
- Heywood, A. (2017). *Political ideologies*. Londres: Palgrave.
- López-Molina, J. (2020). *Cirrosis*. Los 80 pasan factura.
- Marcus, G. (2005). *Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX*. Anagrama.
- Pardellas, J.M. (1993). *El rock en Canarias*. Colección Añaza.
- Portela Lopa, A. (2020). Contra todo: análisis del discurso punk en España. *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 7, 666-679. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.202074771
- Ramos, A. (2010). *La discografía canaria del siglo XX: catálogo comentado de la discografía moderna editada en Canarias desde 1962 a 1999*. Los 80 pasan factura.
- Rebollo-Bueno, S. (2022). La representación audiovisual de la música punk: un estudio ideológico y contextual. *Zer: revista de estudios de comunicación*, 27(52), 199-216. <https://doi.org/10.1387/zer.23264>.
- Robb, J. (2006). *Punk Rock: An Oral History*. Ebury Press.
- Sabin, R. (Ed.). (1999). ¿Punk Rock, So What? *The Cultural Legacy of Punk*. Routledge.
- Temple, J. (Director). (1980). *The Great Rock and Roll Swindle* [Película]. Virgin Films.
- Temple, J. (Director). (2000). *The Filth and the Fury* [Película]. Filmfour.

LA ANSIEDAD ESCÉNICA Y SU RELACIÓN CON EL PERFECCIONISMO Y BIENESTAR EN MÚSICOS DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

SOFÍA GARCÍA ALEMÁN

ORCID iD: 0009-0005-0472-6233

1. INTRODUCCIÓN

La ansiedad en músicos a la hora de interpretar en conciertos, audiciones o exámenes puede causar interferencias en la calidad de la actuación (Dalia, 2004), reflejando en ocasiones interpretaciones que no se adecúan a las habilidades que posee el músico (Herrera-Torres y Campoy-Barreiro, 2020). Esta ansiedad puede verse relacionada con el ambiente establecido en los Conservatorios (Demirbatir, 2015; Zarza-Alzugaray, Casanova y Orejudo, 2016), con los rasgos perfeccionistas derivados de las expectativas altas (Mihajlovski, 2016), con el entrenamiento exigente, o con las horas de práctica solitaria, entre otros (Kenny, 2011). Asimismo, estas formas de práctica y actuación pueden afectar en ocasiones al bienestar y la salud de los artistas (Araújo et al., 2017). Diferentes investigaciones han destacado también: (1) la experiencia, el género, (2) el tipo de interpretación (3) y el número de intérpretes, como otros de los factores que pueden interferir en la ansiedad escénica (Belmonte y Robles de la Puente, 2018; Dalia, 2004; Holst et al., 2011; Iusca y Dafinoiu, 2012; Kenny et al., 2004; Kokotsaki y Davidson, 2003; Nedelcut et al., 2018).

El siguiente capítulo versará sobre una investigación realizada durante el año 2020 como parte de mi trabajo final de máster de Psicología General Sanitaria, en músicos de Las Palmas de Gran Canaria (n=51). La misma refleja peculiaridades que son relevantes en el día a día de los profesionales y estudiantes de la música. La investigación tuvo como objetivo principal describir la ansiedad manifestada antes y después de varios conciertos musicales además de relacionar la ansiedad con

diferentes aspectos o factores que pueden estar ligados al estudio y dedicación de la música.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Particularidades en la interpretación musical

Como ya menciona Kenny (2011), la interpretación musical requiere de diversas habilidades que conllevan prácticas exigentes, además de expectativas muy altas a fin de conseguir la perfección (Mihajlovski, 2016). Esto, y de acuerdo a los estudios revisados (Kenny et al., 2004; Mor et al., 1995; Papageorgi et al., 2007; Zarza-Alzugaray et al., 2016c), a la hora de interpretar en un concierto puede asociarse con la manifestación de ansiedad. Asimismo, la propia ansiedad ante los conciertos puede llevar al uso de estrategias para paliarla que van en detrimento del bienestar (Dalia, 2004), así como a generar patrones de pensamiento que perjudican la salud (Williamson y Philippe, 2020). Dalia (2004) destaca la observación de lo que ocurre antes y después de una actuación, puesto que en algunos casos se manifiesta a nivel cognitivo lo que se conoce como ansiedad anticipatoria (estar preocupándose antes del concierto, llegando incluso a padecer insomnio, irritabilidad, problemas gastrointestinales o inestabilidad emocional). En otros casos se tiende a la comparación, una vez terminado el concierto, con los niveles de perfeccionismo latentes en los músicos. Existen además, otros factores que se relacionan con la manifestación de ansiedad ante los conciertos: (1) los modelos de enseñanza presentados en los conservatorios, que a menudo muestran concepciones del aprendizaje poco actualizadas (Pozo et al., 2008), (2) los años de experiencia interpretando y la calidad de esas experiencias (Nedelcut et al., 2018; Papageorgi et al., 2007), (3) o el sexo y la edad de la persona (Holst et al., 2011; Papageorgi et al., 2007) entre otros.

En España, Zarza-Alzugaray et al. (2016b) investigaron la ansiedad escénica en músicos de diferentes conservatorios de España. Llegando a tener una muestra de más de 400 personas, encontraron niveles altos de ansiedad escénica entre los estudiantes, señalando que un 15% de la muestra, al situarse por encima de la muestra normativa y en el caso de no recibir la atención adecuada, serían los más propensos a desarrollar cuadros clínicos de ansiedad. Herrera-Torres et al. (2015) estudiaron la ansiedad escénica en estudiantes de flauta travesera en conservatorios profesionales de música de Andalucía, con una muestra de 162 estudiantes. Encontraron asociación entre la respuesta fisiológica y cognitiva ante la ejecución musical, ya que ésta aumentaba a medida que se acercaba el momento de exposición a conciertos. A su vez, en relación a factores personales, Zarza-Alzugaray et al. (2016a) indagaron acerca de la relación entre la ansiedad escénica y los constructos de autoeficacia, optimismo, motivación de logro y sensibili-

dad al premio y al castigo, en una muestra de 482 estudiantes, y encontraron diferencias significativas entre los constructos, así como un alto grado de ansiedad escénica entre los participantes. Además, Zarza-Alzugaray et al. (2016c) relacionó la ansiedad escénica con el perfeccionismo, hallando correlación entre ambas variables. Este estudio es el único que se encontró en España con estas características.

A tenor de los datos recabados, en la investigación realizada se describió la ansiedad manifestada antes y después de diferentes conciertos musicales; se examinó la relación entre el perfeccionismo y bienestar y los niveles de ansiedad; se describieron las diferencias entre el género de los participantes y la manifestación de ansiedad; se relaciona la ansiedad con los años de experiencia interpretando en público; y se comparó la ansiedad, el perfeccionismo y el bienestar percibido en la muestra de estudiantes de conservatorio (n=33) con la muestra de sujetos que no pertenecía al mismo (n=18).

3. INDAGANDO SOBRE LA ANSIEDAD ESCÉNICA Y SU RELACIÓN CON DIVERSOS FACTORES EN EL ÁMBITO MUSICAL

Recogida de datos y metodología de la investigación

Se realizó un estudio observacional y descriptivo de tipo longitudinal. Se describió el cambio en la manifestación de ansiedad antes y después de una situación concreta de exposición a concierto musical. Además, se midieron tres variables independientes en relación a los niveles de ansiedad: perfeccionismo, bienestar y años de experiencia como músico.

El proceso de recogida de datos comenzó el día 11 de febrero de 2020 y finalizó el 8 de marzo. Por cuestiones relativas a la situación de crisis sanitaria por la que se decretó el estado de alarma el 14 de marzo de 2020 (Real Decreto, 463/2020), no se pudo ampliar la muestra ni acudir al resto de conciertos que se tenía pensado. Se realizaron varios momentos temporales de recogida de información, proporcionándose en primera instancia el documento explicativo del trabajo, el consentimiento, el cuestionario sociodemográfico y los cuestionarios MPS y EBP, días antes de la realización de los conciertos. Así pues, en los conciertos se proporcionaba el STAI, que se realizaba antes y después de los mismos. Los resultados hallados se muestran en las siguientes tablas:

STAI antes y después del concierto

La Tabla 1 refleja la puntuación total del STAI y de las escalas que lo conforman (AE/AR) antes y después de los conciertos. La puntuación total del STAI mostró di-

ferencias significativas según el momento temporal en el que se aplicó ($t = 3.917$, $gl = 50$, $p = 0.000$), siendo la puntuación media mayor antes de un concierto que después de un concierto. Asimismo, cuando se compararon las escalas de este instrumento, las puntuaciones medias en la escala AE fueron mayores antes de un concierto que después de un concierto ($t = 3.733$, $gl = 50$, $p = 0.000$), mientras que las puntuaciones medias en la escala AR no presentaron diferencias significativas.

Tabla 1

Puntuación total STAI, A/E y A/R antes y después de concierto

	Antes		Después		<i>t</i>	<i>p</i>
	M	SD	M	SD		
PT	38.6	14.8	32.9	15.0	3,817	0,000*
AE	18.3	9.3	13.4	8.7	3,733	0,000*
AR	20.3	8.0	19.5	8.1	1,17	0,247

Nota: PT: puntuación total; AE: ansiedad estado; AR: ansiedad rasgo; M: media; SD: desviación típica; *t*: T de Student; *p*: significación estadística.

* $p < 0.05$. Tabla de elaboración propia.

En la Tabla 2 se reflejan las puntuaciones de las escalas del STAI según el sexo de la muestra total. No se observaron diferencias significativas entre hombres y mujeres en las escalas de AE ni AR tanto para la medición antes como después de un concierto. Los resultados de los hombres no reflejaron diferencias significativas en la comparación entre antes y después de un concierto en AE ($t = 1.679$, $gl = 19$, $p = 0.110$) ni en AR ($t = 0.086$, $gl = 19$, $p = 0.933$). En las mujeres se hallaron diferencias significativas en la comparación entre antes y después del concierto en AE ($t = 3.386$, $gl = 30$, $p = 0.002$) pero no en AR ($t = 1.583$, $gl = 30$, $p = 0.124$). Las mujeres presentaron una media AE mayor antes del concierto.

Tabla 2*Resultados de las escalas de STAI antes y después de concierto en hombres y mujeres*

	Hombres		Mujeres		<i>t</i>	<i>p</i>
	M	SD	M	SD		
AEA	15.7	7.08	20.0	10.25	-1,751	0,086
ARA	19.7	7.81	20.64	8.14	-0,583	0,563
AED	12.5	7.56	13.97	9.47	-0,411	0,683
ARD	19.6	8.20	13.48	8.22	0,049	0,961

Nota: AEA = ansiedad estado antes de concierto; ARA = ansiedad rasgo antes de concierto; AED = ansiedad estado después de concierto; ARD = ansiedad rasgo después de concierto; M = media; SD = desviación típica; *t* = T de Student; *p* = significación estadística. Tabla de elaboración propia.

Niveles de Ansiedad

Se clasificaron a los participantes en tres niveles de ansiedad de acuerdo a la puntuación en el instrumento STAI aplicado después de los conciertos, bajo el supuesto de que estas puntuaciones representaban una línea base de ansiedad más ajustada que la manifestada antes de los conciertos. Para cada una de las escalas de STAI (AE y AR) se utilizaron los baremos publicados en el manual (en su versión española, adaptada por Seisdodos, 2008). Así, la muestra fue clasificada en los tres niveles de ansiedad según las puntuaciones correspondientes al Percentil 25 y el Percentil 75 para cada escala y género.

Tabla 3

Puntuaciones establecidas para los niveles de ansiedad de AE y AR de STAI según sexo

		Hombres		Mujeres	
		AE	AR	AE	AR
Niveles de ansiedad	Bajo	≤ 14	≤ 14	≤ 15	≤ 15
	Medio	15 a 27	15 a 24	16 a 30	18 a 31
	Alto	≥ 28	≥ 25	≥ 31	≥ 32

Nota: AE = ansiedad estado; AR = ansiedad rasgo. Tabla de elaboración propia.

Cuando se compararon las frecuencias en los tres niveles de ansiedad entre hombres y mujeres, la Tabla 4 refleja que no se encontraron diferencias significativas en la escala AE (Test Exacto de Fisher, $p = 0.570$) ni en la escala AR (Test Exacto de Fisher, $p = 369$). Se observa que tanto hombres como mujeres presentaron una distribución entre los diferentes niveles de ansiedad similar en las dos escalas. Se reflejaron mayores proporciones en el nivel de ansiedad bajo y menores proporciones en el nivel alto en la escala AE, así como mayores proporciones en el nivel de ansiedad medio en AR.

Tabla 4*Resultados de los niveles de ansiedad en AE y AR según sexo*

		Nivel de Ansiedad								
		Hombres (n = 20)								
		Bajo			Medio			Alto		
		n	M	SD	n	M	SD	n	M	SD
AE		15	9.2	4.1	4	20.5	6.4	1	30.0	
AR		7	11.7	2.0	9	20.1	3.0	4	32.3	5.9
		Nivel de Ansiedad								
		Mujeres (n = 31)								
		Bajo			Medio			Alto		
		n	M	SD	n	M	SD	n	M	SD
AE		18	7.2	4.5	11	21.6	3.8	2	33.0	1.4
AR		13	11.6	4.8	16	24.1	3.7	2	33.5	2.1

Nota: AE = ansiedad estado; AR = ansiedad rasgo; n = tamaño de la muestra; M = media; SD = desviación típica. Tabla de elaboración propia.

Perfeccionismo y niveles de ansiedad

En la Tabla 5 se presentaron las medias y desviaciones típicas en las cuatro escalas del MPS tanto para los hombres y mujeres de la muestra, como para el total de los músicos encuestados. No se encontraron diferencias significativas entre hombres y mujeres en las subescalas DP/ME, ECP y EPL. No obstante, en la subescala O las mujeres presentaron una puntuación media mayor a los hombres ($t = -2.19, p = 0.03$).

Tabla 5*Resultados de las subescalas de MPS en la muestra total y según sexo*

	MT		Hombres		Mujeres		<i>t</i>	<i>p</i>
	(n = 51)		(n = 20)		(n = 31)			
	M	SD	M	SD	M	SD		
DP/ME	25.6	7.4	25.8	5.65	25.5	8.4	0,133	0,895
ECP	18.5	7.5	17.9	8.02	18.9	7.6	-0,425	0,673
EPL	28.0	7.8	29.0	7.79	27.4	7.88	0,718	0,476
O	23.4	4.4	21.8	4.65	24.5	4.06	-2,19	0,03*

Nota: DP/ME = dudas y preocupaciones/miedo a errores; ECP = expectativas y críticas paternas; EPL = expectativas personales de logro; O = organización; MT = muestra total; n = tamaño de la muestra; M = media; SD = desviación típica; *t* = T de Student; *p* = significación estadística.

* $p < 0.05$. Tabla de elaboración propia.

La Tabla 6 refleja las puntuaciones medias en las subescalas del MPS en relación a los niveles de ansiedad de AE y AR. Cuando se compararon las puntuaciones medias en las escalas de MPS entre los niveles de ansiedad según la escala AE, no se encontraron diferencias significativas para ninguna de las cuatro subescalas. Sin embargo, cuando se compararon las puntuaciones en las escalas de MPS según los niveles de ansiedad de la escala AR, se encontraron diferencias significativas en las subescalas DP/ME ($F_{2,48} = 5.108$, $p = 0.01$) y EPL ($F_{2,48} = 12.642$, $p = 0.000$). En la subescala DP/ME, las comparaciones pareadas con el Test de Tukey muestran una diferencia significativa entre los niveles de ansiedad Bajo y Alto ($p = 0.018$) pero no entre Bajo y Medio ($p = 0.052$) ni entre Medio y Alto ($p = 0.395$). Las personas con mayor nivel de AR (Medio a Alto) presentaron mayores puntuaciones en la escala DP/ME. En la escala EPL, el Test de Tukey mostró diferencias significativas entre los niveles de ansiedad Bajo y Medio ($p = 0.001$), Bajo y Alto ($p = 0.000$) pero no entre Medio y Alto ($p = 0.095$). Las personas con mayor nivel de ansiedad AR, presentaron mayores puntuaciones en la subescala EPL.

Tabla 6*Resultados para las subescalas de MPS según nivel de ansiedad AE y AR*

	Nivel de Ansiedad (AE)						<i>F</i>	<i>p</i>
	Bajo		Medio		Alto			
	M	SD	M	SD	M	SD		
DP/ME	24.7	7.6	27.3	7.3	27.7	5.5	0,787	0,461
ECP	17.5	7.4	20.4	7.8	18.7	8.3	0,778	0,465
EPL	27.1	7.8	30.0	8.3	28.7	4.0	0,736	0,485
O	23.3	4.6	24.1	4.2	21.0	4.0	0,638	0,533
	Nivel de Ansiedad (AR)						<i>F</i>	<i>p</i>
	Bajo		Medio		Alto			
	M	SD	M	SD	M	SD		
DP/ME	22.2	8.0	27.1	6.3	31.2	4.1	5,108	0,01*
ECP	16.8	8.2	18.9	6.3	22.7	9.4	1,542	0,224
EPL	22.9	6.1	30.1	6.9	36.3	5.6	12,642	0.000*
O	22.9	3.8	24.2	4.9	22.3	4.3	0,685	0,509

Nota: AE = ansiedad estado; AR = ansiedad rasgo; DP/ME = dudas y preocupaciones/miedo a errores; ECP = expectativas y críticas paternas; EPL = expectativas personales de logro; O = organización; M = media;

SD = desviación típica; *F* = Test exacto de Fisher; *p* = significación estadística.

* *P* < 0.05. Tabla de elaboración propia.

Bienestar y niveles de ansiedad

En la Tabla 7 se presentan las medias y desviaciones típicas en las escalas del instrumento EBP para hombres y mujeres, así como para la muestra total de participantes. No se encontraron diferencias significativas entre hombres y mujeres en BPS ($t = -0.828$, $gl = 48$, $p = 0.411$) ni en BM ($t = -0.515$, $gl = 48$, $p = 0.610$).

Tabla 7

Resultados de las subescalas de EBP en la muestra total y según sexo

	MT		Hombres		Mujeres		<i>t</i>	<i>p</i>
	(<i>n</i> = 51)		(<i>n</i> = 20)		(<i>n</i> = 31)			
	M	SD	M	SD	M	SD		
BPS	108.3	14.9	106.1	15.3	109.7	14.7	-0,828	0,411
BM	36.3	7.1	35.6	7.7	36.7	6.8	-0,515	0,610

Nota: BPS = bienestar psicológico subjetivo; BM = bienestar material; MT = muestra total; *n* = tamaño de la muestra; M = media; SD = desviación típica; *t* = T de Student; *p* = significación estadística. Tabla de elaboración propia.

La Tabla 8 muestra las puntuaciones medias en las subescalas del EBP en relación a los niveles de ansiedad de AE y AR. Cuando se compararon las puntuaciones medias de las subescalas de EBP entre los niveles de ansiedad según AE, se encontraron diferencias significativas entre los niveles de ansiedad y la subescala BPS ($F_{2,47} = 6,592$, $p = 0.003$). El Test de Tukey reflejó diferencias significativas entre las medias de EBP y los niveles ansiedad Bajo y Medio ($p = 0.007$) y Medio y Alto ($p = 0.025$) pero no Bajo y Alto ($p = 0.485$). Los músicos en los extremos de los niveles de ansiedad (Bajo y Alto) tuvieron puntuaciones más altas en BPS. Asimismo, se encontraron diferencias significativas en las puntuaciones medias entre niveles de ansiedad según AR (Tabla 14) en la subescala BM ($F_{2,47} = 3.973$, $p = 0.025$). No obstante, si bien el ANOVA mostró diferencias significativas a nivel global, cuando se aplicó el Test de Tukey para comparaciones pareadas en esta subescala, no se encontraron diferencias significativas entre los pares de niveles de ansiedad (Bajo vs Medio, $p = 0.053$; Bajo vs Alto, $p = 0.071$ y Medio vs Alto, $p = 0.750$).

Tabla 8*Resultados para las subescalas de EBP según nivel de ansiedad AE y AR*

	Nivel de Ansiedad (AE)						<i>F</i>	<i>p</i>
	Bajo		Medio		Alto			
	M	SD	M	SD	M	SD		
BPS	111.6	12.9	97.9	12.6	121.0	23.3	6,592	0.003*
BM	37.3	7.5	33.5	5.1	38.3	10.0	1.586	0.215
	Nivel de Ansiedad (AR)						<i>F</i>	<i>p</i>
	Bajo		Medio		Alto			
	M	SD	M	SD	M	SD		
BPS	112.9	13.2	106.6	15.3	101.2	16.3	1.148	0.169
BM	39.6	6.6	34.7	6.9	32.5	6.2	3.973	0.025*

Nota: AE = ansiedad estado; AR = ansiedad rasgo; BPS = bienestar subjetivo; BM = bienestar material;

M = media; SD = desviación típica; *F* = Test Exacto de Fisher; *p* = significación estadística.

* $P < 0.05$. Tabla de elaboración propia.

Población de conservatorio y no conservatorio

La Tabla 9 refleja la comparación de las puntuaciones de AE y AR antes y después de los conciertos entre la muestra de músicos de conservatorio y la muestra de no conservatorio. Se encontraron diferencias significativas en AR antes de los conciertos ($t = 2.430$, $gl = 49$, $p = 0.019$) y en AE y AR después de los conciertos ($t = 2.121$, $gl = 49$, $p = 0.039$ para AE y $t = 2.651$, $gl = 49$, $p = 0.011$ para AR). En los tres casos, la muestra de conservatorio presentó puntuaciones medias mayores que la muestra de músicos que no pertenecía al conservatorio. Asimismo, en la muestra de conservatorio, la puntuación media en AE fue significativamente mayor antes que después de los conciertos ($t = 2.411$, $gl = 32$, $p = 0.022$), mientras que la puntuación media de AR no mostró diferencias entre los distintos momentos temporales ($t = 0.767$, $gl = 32$, $p =$

0.466). Se observó un patrón similar en la muestra de no conservatorio, reflejándose que las puntuaciones medias en AE fueron mayores antes de los conciertos que después ($t = 3.504$, $gl = 17$, $p = 0.002$), y las puntuaciones medias en AR fueron similares en los dos momentos temporales ($t = 0.914$, $gl = 17$, $p = 0.373$).

Tabla 9

Resultados en AE y AR antes y después de los conciertos según la muestra

	Grupo conservatorio		Grupo no conservatorio		<i>t</i>	<i>p</i>
	(n = 33)		(n = 18)			
	M	SD	M	SD		
AEA	19.7	9.6	15.8	8.4	1,466	0,149*
ARA	22.2	7.4	16.8	8.0	2,430	0,019*
AED	15.2	9.2	10.0	6.7	2,121	0,039*
ARD	21.6	7.7	15.7	7.7	2,651	0,011*

Nota: AEA = ansiedad estado antes de concierto; ARA = ansiedad rasgo antes de concierto; AED = ansiedad estado después de concierto; ARD = ansiedad rasgo después de concierto; M = media; SD = desviación típica; *t* = T de Student; *p* = significación estadística. * $p < 0.05$. Tabla de elaboración propia.

En cuanto a las subescalas de MPS, la Tabla 10 muestra las comparaciones entre las puntuaciones de la muestra de músicos de conservatorio y la muestra de músicos que no estudiaba en el mismo. La muestra de conservatorio presentó puntuaciones medias mayores que la de no conservatorio en la subescala DP/ME ($t = 2.148$, $gl = 49$, $p = 0.037$).

Tabla 10*Resultados de las subescalas de MPS según la muestra*

	Grupo conservatorio		Grupo no conservatorio		<i>t</i>	<i>p</i>
	(n = 33)		(n = 18)			
	M	SD	M	SD		
DP/ME	27.2	6.6	22.7	8.0	2,148	0,037*
ECP	19.6	8.3	16.6	5.4	1,568	0,124
EPL	29.5	7.6	25.2	7.5	1,944	0,058
O	23.2	4.7	23.9	4.0	-0,540	0,590

Nota: DP/ME = dudas y preocupaciones/miedo a errores; ECP = expectativas y críticas paternas; EPL = expectativas personales de logro; O = organización; n = tamaño de la muestra; M = media; SD = desviación típica; *t* = T de Student; *p* = significación estadística. * $p < 0.05$. Tabla de elaboración propia.

Con respecto al bienestar entre ambas muestras, la Tabla 11 no mostró diferencias significativas en ninguna de las dos subescalas del EBP entre el grupo de conservatorio y el de no conservatorio.

Tabla 11*Resultados en las subescalas de EBP según la muestra*

	Grupo conservatorio		Grupo no conservatorio		<i>t</i>	<i>p</i>
	(n = 33)		(n = 18)			
	M	SD	M	SD		
BPS	106.4	15.8	112.0	12.5	-1,255	0,215
BM	35.3	7.0	38.4	7.1	-1,464	0,150

Nota: BPS = bienestar psicológico subjetivo; BM = bienestar material; MT = muestra total; n = tamaño de la muestra; M = media; SD = desviación típica; *t* = T de Student; *p* = significación estadística. Tabla de elaboración propia.

Años de experiencia y ansiedad

La Tabla 12 refleja la correlación realizada entre los años de experiencia interpretando en público y la ansiedad manifestada según las puntuaciones de AE y AR antes y después de los conciertos. Los años de experiencia como músico presentaron una correlación significativa con las dos subescalas de STAI (AE y AR) antes de los conciertos pero no después.

Tabla 12

Correlaciones de Pearson entre años de experiencia como músico y AE y AR antes y después de los conciertos

	r	p
AEA	-0,357	0,010
ARA	-0,299	0,033
AED	-0,209	0,141
ARD	-0,264	0,062

Nota: AEA = ansiedad estado antes de concierto; ARA = ansiedad rasgo antes de concierto; AED = ansiedad estado después de concierto; ARD = ansiedad rasgo después de concierto; r = Correlación de Pearson; p = *significación estadística*. Tabla de elaboración propia.

Los resultados que se obtuvieron a través de las medias y desviaciones típicas de las escalas de A/E y A/R, reflejaron diferencias significativas, encontrándose mayores puntuaciones en A/E antes que después del concierto. De esta manera, la hipótesis de que se experimentaría mayor ansiedad antes que después del concierto se cumplió. Estos resultados, de acuerdo a Dalia (2004), podrían relacionarse con la manifestación de ansiedad anticipatoria. Asimismo, la hipótesis de que la ansiedad rasgo no variaría significativamente antes y después de los conciertos también se cumplió.

En la presente investigación se dividió la muestra según el sexo. Esto reflejó que las puntuaciones significativas halladas en A/E antes del concierto se debían a las mujeres y no a los hombres. Kokotsaki y Davidson (2003), aplicaron el STAI a una muestra de 43 sujetos (14 hombres y 29 mujeres) de un conservatorio de Londres. La escala de rasgo la administró dos semanas antes del concierto y la escala de estado antes, durante y después del concierto. Halló mayores puntuaciones en las mujeres para A/E antes del concierto.

Otro de los objetivos del presente estudio fue examinar si existían diferencias significativas de ansiedad entre la población de estudiantes de conservatorio y no conservatorio. Para ello se comparó las medias de las puntuaciones directas entre los estudiantes de conservatorio y los de no conservatorio antes y después del concierto. Se reflejaron mayores puntuaciones de A/E antes del concierto y A/E y A/R después del mismo en los estudiantes de conservatorio, por lo que la hipótesis establecida se cumplió (Los músicos de conservatorio manifestarán más ansiedad que los que no son de conservatorio). Esto concuerda con el estudio de Kenny et al. (2004), en el que hallaron mayores puntuaciones de ansiedad rasgo en una muestra de coro profesional que en la muestra normativa. Asimismo, los resultados del presente estudio reflejaron mayores puntuaciones de A/E antes del concierto que después, en ambos casos.

Los resultados obtenidos en las diferentes subescalas del MPS mostraron mayores puntuaciones de las mujeres con respecto a los hombres en O. Además, se observó relación entre la A/R y DP/ME y EPL, pero no con el resto de subescalas que conforman el MPS. De esta manera, la hipótesis planteada se cumplió de manera parcial, ya que no todas las subescalas que componen el MPS se relacionaron con los niveles de ansiedad. Con respecto a la revisión consultada, la relación entre la preocupación y miedo a errores con la ansiedad fue hallada también en el estudio de Yoshie y Shigemasa (2007) Por otra parte, el estudio de Zarza-Alzugaray et al. (2016c) realizado en Alicante encontró una correlación directamente proporcional entre la ansiedad escénica (medida a través del KMPAI) y el perfeccionismo (medido a través del MPS de Carrasco et al., 2010)

En relación a las diferencias entre la población de estudiantes de conservatorio y sujetos que no pertenecían al mismo, se hallaron diferencias significativas en la subescala DP/ME. Los sujetos de conservatorio obtuvieron mayor puntuación que los de no conservatorio. De esta forma, la hipótesis inicial respecto a las puntuaciones de una población y otra, se cumple de forma parcial, ya que solo en una de las escalas los estudiantes de conservatorio puntuaron más. Belmonte y Robles de la Puente (2018) reflejan que la actitud que suelen tener los músicos de formación clásica suele mostrar preocupación, miedo a cometer fallos, a decepcionar a los profesores o miedo a las críticas.

Los resultados obtenidos encontraron diferencias significativas entre los niveles de A/E en la subescala BPS. Se observó que aquellos músicos situados en los niveles bajos y altos de ansiedad tenían puntuaciones más altas en dicha escala. Con respecto a BM, no se encontraron diferencias significativas entre ninguno de los niveles de ansiedad establecidos (A/E y A/R). Estos resultados no cumplieron con la hipótesis planteada, puesto que tanto los sujetos con nivel de ansiedad bajo como los que tenían niveles altos percibieron un alto bienestar psicológico subjetivo.

Por último, tras realizarse una correlación entre los años de experiencia y las medias de las puntuaciones típicas de A/E y A/R, se halló correlación positiva entre los

años de experiencia y las puntuaciones de A/E y A/R antes del concierto, pero no después, cumpliendo así con la hipótesis establecida. De esta manera, y en congruencia con la investigación de Nedelcut et al. (2017), se observó una correlación inversamente proporcional entre los años de experiencia y la A/E y A/R, es decir, cuantos más años de experiencia, menor ansiedad antes del concierto.

4. CONCLUSIONES

Si bien los resultados de este estudio permiten describir aspectos de la ansiedad, el perfeccionismo y el bienestar en músicos, una muestra de mayor tamaño hubiera aportado mayor solidez, obteniéndose así resultados más concluyentes. El ambiente a la hora de realizar el estudio fue algo limitante ya que no fue el mismo para toda la muestra. Los conciertos en los que se aplicaron los cuestionarios diferían en lugar, público y número de instrumentistas. Además, el tipo de concierto también fue diferente (tres conciertos de música de cámara y dos de orquesta). Belmonte y Robles de la Puente (2018) destacan como factores relevantes en la manifestación de ansiedad (1) el contexto de la interpretación, (2) si la misma se realiza como solista o en grupo, (3) así como el grado de implicación que tiene el público durante el concierto, entre otros. Estos factores pueden determinar el grado de ansiedad que se manifieste. Por otra parte, Dalia (2004) señala que existen casos en los que la interpretación musical causa menor ansiedad en un concierto de música de cámara (con un grupo reducido de intérpretes), que realizar un solo con la orquesta. De esta manera los resultados no esclarecieron los factores contextuales que más influyen en la percepción de mayor ansiedad en los conciertos. Asimismo, la aplicación de un cuestionario de ansiedad en un momento particular de exposición a concierto pudo ser limitante. Los instrumentistas de los dos conciertos de orquesta en los que se aplicaron los cuestionarios fueron pocos en relación al número de integrantes de la orquesta. Muchos de ellos se negaron a participar porque se encontraban nerviosos. Por ello, el presente estudio puede haber subestimado la prevalencia de sintomatología ansiosa ante la exposición a un concierto, reflejándose menor proporción de músicos con ansiedad ante dicha exposición. También, la propia exposición al cuestionario antes de la exposición al concierto puede haber aumentado la ansiedad en algunos casos, sesgando así los resultados. No obstante, aplicar el STAI en dos momentos temporales próximos a la interpretación de un concierto musical, también puede resultar beneficioso para conocer en qué momento temporal de la exposición a los conciertos tienen mayor ansiedad los músicos. De esta forma se puede tener un enfoque más exhaustivo a la hora de realizar cualquier intervención. Además, la relación entre el perfeccionismo y los niveles de ansiedad estado-rasgo se consideró una aportación respecto a los estudios que han tratado de relacionar esta variable (Araújo et al., 2017; Kenny et al.,

2004; Mor et al., 1995; Yoshie y Shigemasu, 2007). Ya Kenny et al. (2004) destacaron la escasez de investigaciones que han examinado el perfeccionismo en músicos.

La investigación en España respecto a la ansiedad escénica, aunque se considere relativamente reciente (Guardaño, 2019), no por ello deja de ser relevante. Hallar resultados significativos en la población de estudiantes de música puede ayudar a establecer o implementar medidas que incluyan aspectos psicológicos y de salud mental dentro del contexto de la enseñanza. Como ya se ha comentado, son diversos los estudios que arrojan aspectos que pueden afectar al bienestar en el estudio de la música (Araújo et al., 2017; Burwell, 2005; Dalia, 2004; Demirbatir, 2015; Pozo et al., 2008; Williamon y Philippe, 2020). Williamon y Philippe (2020), señalan que para aquellos que se quieran dedicar a la música de forma profesional, se necesita mayor acción para apoyar su salud y reforzarla, tanto a nivel personal como contextual. Pecun et al. (2018) destacaron la importancia de entrenar a los músicos no solo a nivel de técnica y conocimiento musical, sino a diferentes habilidades psicológicas que les preparen para lidiar con aquellos problemas que puedan influir en su nivel de rendimiento y bienestar. Hallar resultados significativos en esta línea puede ayudar a implementar nuevos programas de intervención para músicos, así como fomentar el desarrollo de un programa curricular que incluya el fomento de habilidades psicológicas que permita tanto a los estudiantes como a los profesionales de la música disfrutar de aquello que les gusta, sin perjuicio de la calidad y técnica interpretativa necesaria.

REFERENCIAS

- Araújo, L.S., Wasley, D., Perkins, R., Atkins, L., Redding, E., Ginsborg, J., Williamon, A. (2017). Fit to Perform: An investigation of higher education music students' perceptions, attitudes, and behaviors toward health. *Frontiers in Psychology*, 8(1558). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01558>
- Belmonte, E.M., Robles de la Puente, J. (2018). Ansiedad escénica e inteligencia emocional en intérpretes musicales en función del tipo de educación recibida: una comparativa entre intérpretes clásicos y modernos. *Educação e Fronteiras*, 8(24), 124-138.
- Burwell, K. (2005). A degree of independence: Teachers' approaches to instrumental tuition in a university college. *British Journal of Music Education*, 22(3), 199-215. <https://doi.org/10.1017/S0265051705006601>
- Dalia, G. (2004). Cómo superar la ansiedad escénica en músicos, un método eficaz para dominar los "nervios" ante las actuaciones musicales. *Mundimúsica*. Ediciones S.L.

- Demirbatir, R., E., (2015). Relationships between psychological well-being, happiness, and educational satisfaction in a group of university music students. *Educational Research and Reviews*, 10(15), 2198-2206. <https://doi.org/10.5897/ERR2015.2375>
- Guardaño, A.J. (2019). Revisión bibliográfica de los trabajos realizados en Universidades Españolas sobre la Ansiedad Escénica en músicos. *Edunovatic*, V, 646-649.
- Herrera Torres, L., Manjón, G. J., y Quiles, O. L. (2015). Ansiedad escénica musical en alumnos de flauta travesera de conservatorio. *Revista Mexicana de Psicología*, 32(2), 169-181.
- Herrera-Torres, L., Campoy-Barreiro, C. (2020). Ansiedad escénica musical en profesorado de conservatorio: frecuencia y análisis por género. *Revista de Psicología y Educación*. 15(1), 30-45. <https://doi.org/10.23923/rpye2020.01.184>
- Holst, G.J., Paarup, H.M. y Baelum, J. (2012). A cross-sectional study of psychosocial work environment and stress in the Danish symphony orchestras. *International Archives of Occupational and Environmental Health*, 85, 639-649. Doi: 10.1007/s00420-011-0710- z
- Iusca, D. y Dafinoiu, I. (2012). Performance anxiety and musical level of undergraduate students in exam situations: the role of gender and musical instrument. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 33, 448-452. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2012.01.161>
- Kenny, D. T. (2011). Defining music performance anxiety. En D. T. Kenny, (Coord.), *The Psychology of Music Performance Anxiety* (pp. 47-81). University Press.
- Kenny, D., T., Davis, P. y Oates, J. (2004). Music performance anxiety and occupational stress amongst opera chorus artists and their relationship with state and trait anxiety and perfectionism. *Journal of Anxiety Disorders*, 18(6), 757-777. <https://doi.org/10.1016/j.janxdis.2003.09.004>
- Kokotsaki, D. y Davidson, J.W. (2003). Investigating musical performance anxiety among Music College Singing Students: A quantitative analysis. *Music Education Research*, 5(1), 45-59. <https://doi.org/10.1080/14613800307103>
- Mihajlovski, Z. (2016). Musician as a Distinctive Personality Structure-Yes or No?. *Croatian Journal of Education*, 18, 125-143. <https://doi.org/10.15516/cje.v18i0.2113>
- Mor, S., Day, H., I., Flett, G., L. y Hewitt, P., L. (1995). Perfectionism, Control, and Components of Performance Anxiety in Professional Artists. *Cognitive Therapy and Research*, 19(2), 207-225. <https://doi.org/10.1007/BF02229695>

- Nedelcut, S., Leucuta, D.C. y Dumitrascu, D.L. (2017). Lifestyle and psychosocial factors in musicians. *Clujul Medical*, 91(3), 312-316. Doi: 10.15386/cjmed-959
- Papageorgi, L., Hallam, S. y Welch, G., F. (2007). A conceptual framework for understanding musical performance anxiety. *Research Studies in Music Education*, 28(1), 83-107. <https://doi.org/10.1177/1321103X070280010207>
- Pecen, E., Collins, D.J. y MacNamara, A. (2018). "It's your problem. Deal with it." Performers' experiences of psychological challenges in music. *Frontiers in Psychology*, 8(2374). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.02374>
- Pozo, J., I., Bautista, A., y Torrado, J., A., (2008). El aprendizaje y la enseñanza de la interpretación musical: cambiando las concepciones y las prácticas. *Cultura y Educación*, 20(1), 5-15. <https://doi.org/10.1174/113564008783781495>
- Williamon, A. Y Philippe, R.A. (2020). Wellbeing in and through performance: Perspectives from sports and music. *Frontiers in Psychology*, 11(399). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.00399>
- Yoshie, M. y Shigemasu, K. (2007). Effects of trait social anxiety and cognitions of perfectionism on state music performance anxiety. *The Japanese Journal of Personality*, 15(3), 335-346.
- Zarza-Alzugaray, F.J., Casanova, L. O. y Robles-Rubio, J.E. (2016). Relación entre ansiedad escénica, perfeccionismo y calificaciones en estudiantes del Título Superior de Música. *ReiDoCrea*, 5(3), 16-21.
- Zarza-Alzugaray, F.J., Casanova, L.O. y Orejudo, S. (2016). Ansiedad escénica y constructos psicológicos relacionados. Estudiantes de cinco conservatorios superiores de música españoles. *Revista Internacional de Educación Musical*, 4, 13-24. <https://doi.org/10.12967/RIEM-2016-4-p013-024>
- Zarza-Alzugaray, F.J., Casanova, L.O. y Orejudo, S. (2016). Estudios de música en los conservatorios superiores y ansiedad escénica en España. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 13, 50-63. <https://doi.org/10.5209/RECIEM.49442>

HACIA UNA NUEVA EXPERIENCIA MUSICAL: EL CONCIERTO EN VIVO COMO FENÓMENO VIRTUAL

SARA AHMED GONZÁLEZ (UCM)

ANTONIO NAVARRO VEGA

1. INTRODUCCIÓN

El uso generalizado de los teléfonos móviles y las nuevas formas de comunicación a través de las redes sociales están determinando las sociedades de este primer cuarto de siglo. Las nuevas tecnologías llevan tiempo irrumpiendo en la creación y en la interpretación musical y esta relación ha sido ampliamente estudiada desde los *Performance Studies*; sin embargo, la interacción del mundo virtual con la música en vivo plantea nuevos paradigmas que afectan a las dinámicas entre los artistas y la audiencia y, en definitiva, a la experiencia de la música en directo. De esta manera, surgen nuevas perspectivas para estudiar las músicas populares actuales. En *Music Scenes*, Bennett y Peterson (2004) definen las llamadas escenas “virtuales” como formaciones emergentes, distribuidas en grandes espacios, que producen un sentido de escena mediante publicaciones cada vez más especializadas de Internet. Además, desarrollan una división tipológica entre escena local, translocal y virtual. Si las escenas locales son las que surgen en los conciertos y espacios de encuentro físico de un público, las virtuales emanan de una comunicación online que puede darse entre fans, entre artistas o entre unos y otros.

Se podría decir que el público actual que asiste al concierto en vivo busca una suerte de validación de su experiencia compartiéndola en las redes sociales. En muchas ocasiones experimenta gran parte del concierto a través de la pantalla de su teléfono móvil y, mediante sus publicaciones en las redes, amplía la difusión del espectáculo a una audiencia virtual. El artista, por su parte, se retroalimenta del efecto viral que resulta de estas grabaciones y contribuye a crear esta escena virtual a través del diseño del espectáculo y de su propio contenido en redes sociales. Incluso concibe

su propio concierto como un proyecto audiovisual en el que uno o varios operadores de cámara pueden pasar por delante de los artistas dentro del escenario. En definitiva, hemos asimilado la experiencia musical del concierto en vivo como una confluencia entre lo real y lo virtual. Tal y como señalaba Auslander (1999), la música en directo de hoy día incorpora tal mediatización que el evento en vivo en sí mismo es un producto de la tecnología de los medios¹. Sin embargo, los medios digitales llevan constituyendo una parte fundamental de la experiencia del concierto de música popular desde mediados del siglo XX, teniendo en cuenta que los espectadores de las últimas filas en conciertos de grandes dimensiones como los de los Rolling Stones o Bruce Springsteen ya disfrutaban de la experiencia de la performance principalmente a través de los monitores de vídeo.

Este artículo parte de nuestra comunicación ofrecida en el I Encuentro Internacional Canario de las Artes (CanArts 2023) en el que nos planteamos un primer acercamiento al estudio del concierto de música popular actual desde tres perspectivas: la de la producción escénica, la del propio artista y la de las audiencias. A través de estos tres enfoques se pretende reflexionar sobre el fenómeno de “virtualización” que está experimentando la escena del concierto actual con el auge y la difusión de las últimas tecnologías digitales de producción, la generalización en el uso de los smartphones y de las redes sociales entre otros.

Producción escénica

Respecto a la producción de un espectáculo en vivo, consideramos oportuno destacar la gira de Beyoncé conocida como Tour Renaissance por el enorme despliegue tecnológico que asienta y por la narrativa vinculada al producto discográfico que desarrolla durante todo el evento. Esta escena virtual en el que el público puede percibir algo parecido a estar viendo una película de ciencia ficción traspasa la pantalla a través de vestuarios inteligentes, robots que aparecen junto a la artista incluso participando en esas coreografías, y un caballo de cristal que representa la portada del disco con el que sobrevuela al público.

La artista introduce a su audiencia en un mundo futurista a través de unas proyecciones que se van sucediendo durante las canciones y transiciones del espectáculo. Hay una estructura metálica semicircular que se va transformando en distintos elementos, desde una bola de discoteca donde se agrupan los músicos formando parte de esta escenografía; un túnel con un efecto óptico que introduce a los espectadores en el universo futurista hasta que aparece la artista; un eclipse; un casco; o incluso un útero con un feto dentro. En este sentido, cabe resaltar las observaciones recientes de Chris Anderton y Sergio Pisfil (2022) sobre la necesidad de abordar desde la

¹ Del original: “Live performance now often incorporates mediatization such that the live event itself is a product of media technologies”. Traducción propia.

investigación otros aspectos de la actuación o performance más allá de la figura del músico-intérprete. Considerando el concierto en vivo como objeto de estudio, deberíamos dar más peso desde la musicología a otros roles fundamentales como los que giran en torno al sonido y la iluminación, las coreografías y los vestuarios, entre otros, teniendo en cuenta que todos estos trabajos creativos conforman una parte esencial de la experiencia general de la performance. No obstante, en esta primera incursión decidimos partir de los acercamientos tradicionales de los *Performance Studies* para extrapolar algunos de estos conceptos a objetos de estudio más recientes como Beyoncé y Rosalía.

Poniendo el foco de la performance en el artista tomamos como referencia el concepto de *musical personae* de Auslander (2006), que puede definirse como la identidad que adopta el intérprete y que diferenciamos tal y como hace Frith (1996) en tres capas: *real person* (la persona real), *performance persona* (la identidad del artista durante la actuación) y *the character* (el personaje que el artista construye en sus canciones). Otro concepto esencial que tomamos de Auslander es el de *frame*, que traducimos como “marco” y entendemos como el contexto, aquellas determinadas estructuras asociadas por las que nos formamos ciertas expectativas y, a partir de las cuales, emitimos unos juicios particulares sobre la experiencia. El *frame* o marco de un concierto en un auditorio con capacidad para 20.000 personas es distinto al de un club pequeño de jazz. Asimismo, un mismo intérprete puede hacer música para entretenerse, para actuar ante un público, para ensayar una pieza musical o para enseñar a un estudiante cómo debe tocarse esa pieza, entre otras. Cada una de estas acciones puede ser clasificada en un “marco” en el que la actividad tiene lugar: el marco de la práctica, el del ensayo, el de la actuación en directo, el de la enseñanza, etc. (Goffman, 1974).

En relación con el concepto de “persona” de Auslander, tal y como sugiere Goffman, ofrecemos diferentes versiones de nosotros mismos en cada una de nuestras rutinas, por lo que no hay motivo para pensar que los artistas encarnan la misma identidad cuando hacen música que en otras rutinas de su vida cotidiana. Por ejemplo, la persona o identidad de Beyoncé en su vida cotidiana seguramente difiera en gran medida con respecto a la identidad artística que adopta durante sus espectáculos y creaciones discográficas, que es la de una de las grandes divas mundiales del pop. Aunque toda esta actitud y esta estética está presente siempre, en su última gira Tour Renaissance encarna un nuevo personaje: el espectáculo comienza y termina como una fiesta en la que la artista se autoproclama como una *Alien Superstar*. Todo este despliegue de ostentación y de reafirmación de la artista como una diva absoluta del pop queda reflejado en la canción *Alien Superstar* tal y como observamos en la letra:

I'm one of one

I'm number one

I'm the only one

Don't even waste your time trying to compete with me (don't do it)

No one else in this world can think like me (true)

I'm twisted (twisted)

I'll contradict it, keep him addicted

Lies on his lips, I lick it. Beyoncé (2022)

Por otro lado, la presencia del operador de cámara dentro del escenario se ha convertido en algo habitual e intrínseco en este tipo de conciertos. La artista se dirige a la cámara como si estuviera interactuando directamente con la audiencia que lo ve todo proyectado en las pantallas que hay sobre el escenario. Y a su vez, estas continuas interacciones con las cámaras tanto del espectáculo como de los móviles de los asistentes generan un gran flujo de contenido que acaba desembocando diariamente en el universo de la *memesfera*. Este último término ha sido recientemente definido por Navarro Flores (2022) como el conjunto de espacios virtuales en el que convergen los perfiles que producen memes. Según este autor, la memesfera urbana es un espacio en el que se pone en juego una doble codificación subcultural, ligada de forma simultánea a la música urbana y a lo memético.

Artista

La *persona* o identidad de Rosalía se caracteriza por su naturalidad, su osadía y por unos gestos característicos que va construyendo a lo largo de su evolución como artista. Desde el gesto de manos de Malamente hasta el meme de Bizcochito cuyo origen explica ella misma en una entrevista del podcast *La Pija y la Quinqui*:

Yo estaba en el ensayo, estábamos haciendo la coreografía y de tantas veces hacerla, una se aburre. Entonces, sin querer, empecé a hacer eso para que se rieran los chicos. Vi que se reían, entonces dije, pues lo voy a hacer. De la improvisación salió y dije, pues lo dejo (Peguer, C., y Maturana, M., 2022, julio).

Estos gestos y expresiones de la artista vienen ligados a una estética muy particular minuciosamente diseñada en función del proyecto. En su última gira *Motomami Tour*, sin ir más lejos, sigue la línea del estilo de motera con predominio del rojo y negro en todos sus vestuarios y el uso de cascos y botas.

Además, Rosalía es un caso paradigmático de artista que conoce muy bien el funcionamiento de las redes sociales y hace un uso inteligente de las mismas con cada lanzamiento. *Despechá* se viralizó antes de su publicación a raíz de un adelanto casero que la propia artista compartía en su cuenta de Tik Tok, y más adelante fue la propia cantante quien coreografiaría esta canción provocando que miles de personas imitaran y publicasen esta coreografía en sus redes sociales. Lo mismo ocurriría con *Hentai*, otro tema viralizado antes de su publicación a través de un video de Tik Tok

aparentemente espontáneo y desenfadado que compartía también en su cuenta personal de esta plataforma.

Las redes sociales han revolucionado así la industria musical hasta tal punto que parece que para que un tema triunfe económicamente tiene que aportar algo en unos treinta segundos susceptible de ser viralizado virtualmente. Además de los adelantos y las coreografías que viralizan estos temas, la cantante comparte habitualmente contenido personal sobre su rutina en una gira, como lo que hace durante el día de un concierto desde que se levanta hasta el inicio del mismo. De esta manera, a través del universo virtual de las redes sociales, estas nuevas generaciones de artistas están empezando a compartir una parte muy privada de sí mismos y de su evolución musical. Podríamos decir que estamos viviendo un proceso de “humanización” del *musical personae* en el que la propia audiencia participa en la construcción de este personaje a través de los múltiples diálogos que se dan en el entorno de las redes sociales. Existe una determinada cultura participativa en Internet por la que las fronteras en los roles de autor y receptor quedan difuminadas, cuando no subvertidas (Jenkins, 2008; Jenkins, Ford y Green, 2015).

Por otra parte, la relación de la artista con la plataforma Tik Tok va mucho más allá de una simple estrategia de marketing, pues no solo la utiliza para promocionar su música, sino que ella misma consume este tipo de contenido hasta el punto de incorporarlo en sus canciones. Rosalía se retroalimenta del efecto viral de Tik Tok, creando y consumiendo este contenido. La música se viraliza a través de la plataforma, pero al mismo tiempo lo viral de esta plataforma influye y participa en su creación, como vemos en el inicio de *Cute* en el que utiliza un fragmento sampleado de un vídeo de Tik Tok.

Audiencias

Quienes asisten a los conciertos de música urbana pertenecen en su mayoría a generaciones nativas digitales. Su día a día está ligado al uso de dispositivos electrónicos y su manera de interactuar con sus iguales está muy vinculada con las redes sociales. A la hora de asistir a un evento musical, su vivencia no es solo presencial sino virtual ya que a través de los dispositivos electrónicos (principalmente el teléfono móvil) interactúan con otros asistentes al concierto, con los artistas (a través de menciones en las redes sociales, por ejemplo), con la producción del evento, con sus familiares o amigos, o incluso con audiencias interesadas en el concierto, que no se encuentran presencialmente en ese lugar. Esta gran variedad de interacciones posibles da lugar a un uso intensivo de los teléfonos móviles durante este tipo de conciertos.

A diferencia de la música culta donde aún existen ciertos convencionalismos y reticencias, las músicas urbanas han asumido esta manera de experimentar la música en directo, naturalizando la utilización de los teléfonos móviles y convirtiéndolo en

un elemento muy importante a la hora de enfocar el diseño de producción del concierto o la imagen del artista, como ya hemos observado en los apartados anteriores. Esta división entre géneros musicales y rituales durante el concierto no es exclusiva del momento actual, sino que podemos rastrearla tiempo atrás. Francisco Cruces, en su artículo “Con mucha marcha: el concierto pop-rock como contexto de participación” establece unas claras diferencias entre la música culta y el pop-rock español de las últimas décadas del siglo XX;

En la tradición musical culta de Occidente, las condiciones ideales de recepción de la música son, podría decirse, la antítesis de la fiesta. El concepto cultivado de un arte sonoro pareciera contraponerse radicalmente a los lugares comunes de lo festivo: orden frente a desorden, pureza frente a mezcolanza, autonomía frente a necesidad, melodía frente a ruido. La alta música es algo para ser escuchado silenciosamente, en el recogimiento de la sala de conciertos, sin interrupciones, ecos ni interferencias; de forma individualizada (y no en grupo); con la atención puesta en una sola cosa (y no dispersa por multitud de canales que operan de forma simultánea); con las vías de recepción depuradas del sueño, la glotonería o la ebriedad (y no bebiendo, fumando y tomando golosinas). A primera vista, la fiesta popular es el anti-concierto (Cruces, 1999, párr. 1).

Entre otros aspectos, señala conceptos como el de interferencia, que bien podríamos trasladar al visionado de parte del concierto a través de las pantallas del teléfono móvil, como ocurre actualmente, y que producen una cierta distorsión de la realidad del momento. También se menciona la importante cantidad de canales que están operando a la vez dentro del espectáculo y que fácilmente podemos conectar con las múltiples interacciones que se realizan a través de los dispositivos con, por ejemplo, el uso de las redes sociales. En definitiva, la virtualización de la experiencia en vivo del concierto actual puede entenderse como una prolongación de los rituales de las músicas populares del siglo XX, en contraposición con la estética del concierto de música culta.

El teléfono móvil dentro de la experiencia del concierto tiene diferentes usos en función del momento o de la intención del público. La más evidente es la de cámara de fotos y vídeo, que produce material audiovisual para consumo propio como recuerdo de la vivencia, así como para compartirlo en redes sociales. También permite comunicarse a través de sistemas de mensajería instantánea en un momento donde el espacio sonoro está ocupado por la música en vivo y es posible así contactar con personas dentro del recinto del concierto (para encontrarse o intercambiar ubicaciones, por ejemplo). Otro uso frecuente es el de compartir la vivencia personal del concierto tanto en directo, a través del *streaming*, como con material elaborado (vídeos recortados, fotos con filtros, uso de hashtags, menciones, etc.), en entornos públicos o dirigido a amigos o familiares a través de mensajes de chat. La linterna incorporada en los teléfonos ha sustituido a los mecheros durante las baladas y el zoom de las cámaras a los prismáticos

de la ópera, como ejemplo de la multitud de herramientas que los dispositivos móviles han reemplazado y aglutinan en un mismo aparato. Por último, el uso de determinadas aplicaciones específicas como las creadas por los propios festivales de música, las que comparten geolocalización o las que identifican las canciones que están sonando incrementan el tiempo de interacción del público con los teléfonos.

¿Cómo se graba o fotografía?

Centrándonos en el aspecto concreto de la utilización de las cámaras de los teléfonos móviles observamos algunas características que nos resultan relevantes para entender de qué manera está teniendo lugar esta virtualización del concierto en directo. Asumiendo su uso extendido y generalizado existe sin embargo ambigüedad en el formato de la grabación. Que se grabe de manera apaisada o vertical depende de varios factores y se observa una simultaneidad entre ambos a pesar de que tradicionalmente el formato utilizado era el horizontal. Autoras como Laura Glitsos (2018) plantean que el concierto ha adquirido una estética cinematográfica y que se concibe como un espectáculo para ser grabado, lo que implica un formato de pantalla de televisor o de cine, es decir, apaisado. La cultura de la escucha musical ha quedado tan profundamente ligada al televisor -en particular con el interfaz de la pantalla- que toda experiencia musical, incluida la vivencial, ha sido asimilada por el “sistema mediático” (Jameson, 1991, p.162). Este proceso es naturalizado por la estética de la música comercial y produce un sujeto que recurre a la interfaz de la pantalla para dar sentido a la música en vivo a través de contextos digitales².

Sin embargo, en los últimos años la evolución de las pantallas de los teléfonos móviles, por cuestiones ergonómicas entre otras, ha desplazado esta opción y ha popularizado de la mano de redes sociales como Instagram o TikTok el formato vertical. Si atendemos a la producción de los conciertos observamos que artistas como Rosalía presentan pantallas verticales en el diseño de su escenario, muestra de cuánto ha penetrado este formato en el diseño de espectáculos que nacen ya pensados para su difusión en redes sociales. No obstante, giras recientes de grandes estrellas como Beyoncé aún recurren al formato cinematográfico (que presenta algunas ventajas en la distribución de los elementos escénicos en un mismo plano horizontal). Independientemente de la orientación de las pantallas en el escenario, la audiencia parece simultanear los dos formatos en función de la finalidad del vídeo o de la fotografía, bien si es para conservarlo como recuerdo o para compartirlo en redes sociales, donde el criterio varía en función de las características de esta.

² Del original: “*Listening culture has become so profoundly entangled with the televisual apparatus – in particular the interface of the screen – that all music experience, including liveness, has become subsumed into the ‘mediatic system’ (Jameson, 1991, p.162). This process is naturalised by the commercial music aesthetic and produces a subject who calls upon the screen interface in order to make sense of live music through digital contexts*”. Traducción propia.

Una consecuencia del acto mismo de grabar o fotografiar durante el concierto es la pérdida de interacción con el entorno inmediato. Esa característica de los conciertos de músicas populares, la posibilidad de interactuar con el resto de la audiencia presente queda en cierto modo limitada por los requerimientos del uso del teléfono para este fin. Mantenerse estático con los brazos en alto impide bailar o gesticular y además entorpece la visión a otras personas. Además, cabe preguntarse sobre el efecto que tiene la distracción del teléfono a la hora de experimentar en vivo el concierto, o en otras palabras, cuál es la necesidad de captar un momento concreto de la actuación si eso implica ciertas limitaciones (por las propias exigencias de la grabación) a la hora de disfrutar o vivenciarlo, máxime cuando lo que se quiere capturar es el momento más memorable. La propia Glitsos (2018) lo relaciona con la cultura cinematográfica y televisiva, y opina que la posibilidad de grabar el concierto se ha vuelto tan importante, si no más, en algunos sentidos y para algunos fans, a experimentar de primera mano ese concierto, lo que es un producto de la síntesis entre la música en vivo y los procesos de filmación que surgieron durante esta fase crítica de la música popular³. Esto es lo que ya Philip Auslander (1990) definía como “la precedencia de lo mediatizado sobre lo vívido, incluso para los propios intérpretes” al hablar de la “incorporación del vídeo en el evento en vivo”⁴ (Auslander, 1990, p. 10).

Para analizar este apartado también se hace necesario plantearse cómo es el contenido que se graba, o mejor expresado, cuál es el producto final de esa grabación que se comparte y se publica. Respecto de la imagen, su calidad queda supeditada a las posibilidades del teléfono móvil y, aunque la mejora de los dispositivos en los últimos tiempos es notable, la audiencia prioriza captar determinados momentos y situaciones del artista, que teniendo en cuenta las dimensiones de los macro conciertos con público situado a cientos de metros del escenario y la iluminación, a veces dirigida al público, el producto resulta en una grabación o una foto de baja calidad donde se ha abusado del zoom y es difícil, por tanto, un enfoque estático. El audio tampoco parece ser un elemento determinante a la hora de grabar: su calidad no es relevante dada las condiciones de la grabación más allá de evidenciar el ruido de la masa o para enseñar cómo quien graba participa cantando la canción.

¿Qué se captura?

La audiencia que hace uso del teléfono durante el concierto para grabar vídeos o hacer fotos lo hace estimulada por la posibilidad de captar diferentes vivencias del

³ Del original: “*The ability to film the concert has become just as important, if not more important in some senses and for some fans, as experiencing that concert first-hand, which is a product of the synthesis between live music and filming processes that emerged during this critical phase of popular music*”. Traducción propia.

⁴ Del original: “*The incorporation of video into the live event; and the precedence of the mediatized over the live, even for the performers themselves*.” Traducción propia.

concierto, al igual que en la producción audiovisual de conciertos además del escenario es recurrente que se muestre al público para intentar transmitir el ambiente del concierto, o incluso escenas concretas de interacción con los músicos. La idea de mostrar la experiencia vivida implica no solo mostrar lo que ocurre en el escenario, sino también a nuestro alrededor. Eso incluye a las personas con las que asistimos al concierto, aquellas con las que interactuamos, el espacio donde se encuentra el público y todos los aspectos que nos ayuden a transmitir nuestra visión de lo que está ocurriendo, de esta manera se prioriza en la traslación al vídeo o a la foto del momento, tal cual queremos que sea narrado, asumiendo que la calidad de la imagen y el audio está supeditada a las condiciones que ya hemos descrito.

La idea de narración que adquiere la experiencia del concierto en vivo en su traslación a las redes sociales incluye también momentos anteriores y posteriores. Como relato de una experiencia es usual incluir los preparativos para asistir al evento (elección o confección de la vestimenta, el momento de maquillarse y vestirse, la espera en la cola al entrar...). De esta manera se personaliza y se focaliza en la narrativa concreta del asistente al concierto, que muestra una línea en el tiempo más amplia que la del propio hecho musical en sí.

¿Cuándo y cuánto se graba?

Durante el transcurso del concierto, la interacción de la audiencia con sus teléfonos es intermitente. No se graba todo el concierto, sino que se seleccionan determinados instantes, que son aquellos que se consideran relevantes por algún tipo de motivación concreta. Por regla general, determinados puntos de la actuación resultan más atractivos o sugerentes de ser captados, como la obertura, los temas míticos del cantante o la banda, los momentos de interacción con el público, las transiciones entre temas (por ejemplo, cuando incluyen cambios de iluminación o ambientales que generan expectación) o los bises. Se produce una selección del material del concierto que atiende a la relevancia que tiene para quien graba, pero también para la audiencia que visionará esos vídeos o fotografías. Lo que se captura es vinculante porque quien lo selecciona busca retenerlo para sí o compartirlo con otras personas para las que también tiene un significado particular. Una determinada canción puede remitir a una situación vivida o una persona en concreto, y esa apelación nostálgica a la memoria (quizás compartida) que relaciona música con experiencias generar una necesidad que se traduce en la captura a través del teléfono de ese instante, y en una posible interacción con las personas implicadas, pero no presentes. Esto forma parte de las nuevas maneras de socializar que están teniendo lugar en nuestra sociedad y que permiten que, en el caso de un concierto de música en vivo, la vinculación emocional entre la música y las personas encuentre nuevas maneras de canalización, y sea posible compartir una experiencia musical en directo a través de una videollamada.

La duración de los vídeos es un tema interesante que merece una investigación profunda. Atendiendo al concierto como espectáculo musical, la lógica nos diría que, o bien se graban canciones completas, o la totalidad del mismo; sin embargo, las limitaciones del propio teléfono y de las publicaciones de determinadas redes sociales rebajan casi siempre ese periodo de tiempo. El propio acto de grabar con las manos en alto, sin poder moverse y perdiendo capacidad de interacción con lo que está sucediendo también actúa como limitación por lo incómodo que resulta y porque en cierto modo es contradictorio con la propia idea de experimentar el concierto. Las restricciones temporales que imponen TikTok o Instagram obligan a seleccionar los fragmentos del concierto que se quieren mostrar, o bien, y esto es algo que sucede a menudo, a editar mediante cortes varios videos y mostrar una secuencia que atiende a una narrativa concreta sobre ese espectáculo.

¿Para qué y por qué?

Una de las características principales de las redes sociales más utilizadas actualmente es la posibilidad de crear narrativas sobre las experiencias de los usuarios en su día a día. Las diferentes opciones que han desarrollado las aplicaciones de estas redes para construir y compartir experiencias en forma de publicaciones, *stories*, *reels*, etc., se retroalimentan también de la demanda de los usuarios por estos contenidos, y se ha creado toda una red de personalidades, artistas e influencers que monetizan y basan gran parte de su actividad profesional en la creación de este tipo de productos. Las nuevas audiencias de la música urbana son parte de este fenómeno y su asistencia a conciertos es una experiencia que demanda ser narrada y compartida como un evento relevante de su cotidianidad. La consecuencia en lo que respecta al hecho musical es la creación de multitud de narrativas (personales) sobre el mismo evento. Las múltiples perspectivas desde las que puede contarse un mismo espectáculo se trasladan al mundo digital creando cientos de interpretaciones distintas que nos muestran las diferentes visiones que cada asistente tiene, qué aspectos le resultan relevantes o dónde se encuentran sus focos de interés. El uso de hashtags o menciones a la hora de publicar contenido referente a un evento de música en vivo es una muestra de cómo se crean narrativas dirigidas a contenidos concretos o a audiencias seleccionadas. Las etiquetas permiten clasificar las fotos o vídeos en función de un parámetro determinado y crean categorías que agrupan las publicaciones en torno a elementos de muy diversa naturaleza haciendo que el contenido sea accesible a través de esa etiqueta para otros usuarios de la red. De esta manera se concreta una publicación en términos como el lugar del concierto, el festival donde ha sido programado, el nombre de la gira, lo que facilita su ubicación y la categoriza a la hora de buscar contenido relacionado. Las menciones, por su parte, conectan las publicaciones con personas de nuestro entorno o con el propio artista y funcionan como estrategia de interacción, al ser una apelación directa

de quien publica hacia otro usuario. Esta funcionalidad de las redes sociales genera videos y fotos con narrativas muy concretas pues buscan una interacción directa entre los dos usuarios, así que su contenido viene determinado por aquellos elementos que apelan a quien ha sido mencionado en la publicación⁵.

En ocasiones, un detalle concreto como un solo de batería durante el concierto puede remitir a una interacción con algún baterista conocido de entre la lista de contactos y generarse así una grabación de ese momento en particular, para luego publicarla y mencionar a esa persona, que quedará vinculada a un concierto al que es posible que ni siquiera asistiera; pero lo que quizás añade una reflexión más profunda es cuando esta interacción viene propiciada por sentimientos de nostalgia y vinculaciones interpersonales que tienen que ver con la memoria. La reacción que puede despertar en un asistente al concierto una determinada canción y la posibilidad de interpelar a una persona no presente, pero con la que puede establecer un vínculo a través de ese contenido propician la utilización de los teléfonos durante el concierto, ya sea en forma de mensajes, vídeos, fotografías o incluso videollamadas. Esta nueva concepción de la música en vivo como fenómeno no presencial contrasta con la propia definición del concepto de *aura* que Walter Benjamin (1973) definió como aquello que define la unicidad de la obra y, sobre todo, la vuelve irreplicable al situarla espaciotemporalmente. En la musicología, Hector Fouce (2012) ya aplicó desde la academia este término para la música en vivo y puso énfasis en la cualidad de irreplicable:

El concierto es, sin duda, una experiencia aurática, ligada al aquí y el ahora, una vivencia personal, intransferible. (...) Sin duda alguna, el concierto es el epítome de la experiencia y representa todas las características de la experiencia musical que el modelo digital finiquitó. Para empezar, el concierto es una experiencia personal que no puede ser intercambiada, transmitida o seriada y, por ende, digitalizada y pirateada (Fouce, 2012, pp. 103-104).

Sin embargo, términos como intransferible o (in)transmisible que el autor utiliza chocan con las nuevas formas de experimentar la música en vivo desde lo virtual. Aunque el concepto temporal, el “ahora”, pueda mantenerse por avances tecnológicos como el *streaming*, la espacialidad del concierto, el “aquí”, se diluye al introducirse en la escena virtual y se expande hasta cualquier punto del planeta con conexión a internet. Habría que preguntarse también por la necesidad de grabar momentos concretos del concierto y compartirlos si estos fueran irreplicables, cuando la finalidad de hacerlo es la de compartir “vivencias personales”.

⁵ Y todo esto sin contar con los algoritmos que seleccionan el contenido relevante y muestra aquello que puede ser de interés a partir de las interacciones que realizan los usuarios con los contenidos que se le van mostrando.

2. CONCLUSIONES

Podemos afirmar que el concierto en directo se vive hoy en día en el espacio físico y en el espacio virtual de las redes sociales de manera simultánea. La “virtualización” del concierto de músicas urbanas (todos aquellos géneros de música popular vinculados a la industria discográfica), si bien es cierto que tiene sus orígenes en el siglo XX donde ya se hacía uso de las tecnologías de la grabación, está revolucionando debido, en gran parte, a la incursión de las redes sociales, la experiencia de la música en directo. En relación con las teorías de los Performance Studies, se hace todavía más difícil discernir las tres capas de las que habla Simon Frith en las que diferencia la persona real del *musical personae* y del personaje o *character*, y además, esta construcción está hoy en día muy ligada a las interacciones de los artistas con los fans a través de las redes sociales.

La evolución vertiginosa de las tecnologías digitales está produciendo una aceleración cada vez mayor del desfase bibliográfico, por lo que el estudio de estas músicas se enfrenta a un nuevo reto. Las redes sociales se muestran como entidades cambiantes y en constante movimiento, pues responden a modas, tendencias y usuarios de distintas generaciones con diferentes necesidades. De esta manera, las investigaciones deben adaptarse y reinventarse constantemente, entendiendo como un proceso de cambio incesante todos los aspectos relacionados a las nuevas tecnologías, y sobre todo, a su relación con las diferentes disciplinas con las que interacciona. En pocos años, los parámetros para entender la experiencia de la música en directo habrán sido modificados por los avances que están por venir y su adaptación a los contextos musicales, como ya está ocurriendo. Por eso es importante entender la investigación de la relación entre los *Popular Music Studies* y las nuevas tecnologías como un proceso en constante evolución. Ya Victor Turner (1987) apuntó en esta línea al definir su concepto de *meaning* como “un proceso que no puede ser evaluado hasta que haya pasado completamente”. Para poder entender lo que está ocurriendo en referencia a este fenómeno de la virtualización del concierto (focalizando la definición en nuestro objeto de estudio) es necesario “evaluar el significado de cada parte del proceso por su contribución al resultado final” porque este será “comprendido mirando hacia atrás sobre el proceso” (Turner, 1987, p. 34). Asumiendo esta condición, estas imprecisiones que se producen en el análisis pueden explicarse por la propia naturaleza del hecho que estudiamos y que nos exige entender su naturaleza cambiante y en constante desarrollo.

La polémica por el uso de los teléfonos móviles en los conciertos es también un reflejo del gran impacto que está teniendo en el ritual que es la asistencia a espectáculos de música en vivo. Aunque parece existir una brecha generacional entre nativos y no nativos digitales en su opinión sobre este asunto, más allá de la división entre música popular y culta la controversia llega a artistas, salas de conciertos o festivales.

A pesar de lo anterior, también es cierto que el uso masivo de las tecnologías digitales y las plataformas de las redes sociales nos posibilita como musicólogos el acceso inmediato a múltiples fuentes nuevas de investigación como entrevistas de los propios agentes en *Youtube*, grabaciones en *TikTok* e *Instagram*, cuentas dedicadas a la recopilación de memes musicales (la “memesfera” urbana), entre otras.

Sin duda la interacción social de las generaciones nativas digitales incluye un entorno físico, pero también uno digital, donde la música en vivo se concibe también como una experiencia virtualizada. En definitiva, los nuevos usos de los teléfonos móviles gracias a su multifuncionalidad han redefinido la interacción de las audiencias con el conjunto del espectáculo en directo y, con ello, los parámetros con los que estudiamos estos procesos.

REFERENCIAS

- Anderton, C., & Pisfil, S. (Eds.). (2022). *Researching Live Music: Gigs, Tours, Concerts and Festivals*. Routledge.
- Auslander, P. (1999). Live performance in a mediatized culture. En *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (pp. 10-60). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003031314>
- Auslander, P. (2006). Musical Personae. *The Drama Review*, 50 (1), 100-119. <https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.1.100>
- Benjamin, W. (1973). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos* (pp. 15-57). Taurus.
- Bennett, A., & Peterson, R. A. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Vanderbilt University Press.
- Beyoncé (2022). Alien Superstar [Canción]. En *Renaissance*. Columbia Records.
- Cruces, F. (1999). Con mucha marcha el concierto pop-rock como contexto de participación. *Trans: Revista Transcultural de Música*, (4).
- Ford, S., Jenkins, H., & Green, J. B. (2015). *Cultura Transmedia: La creación de contenido y valor en una cultura en red* (X. Gaillard Pla, Trans.). Gedisa México.
- Fouce, H. (2012). Experiencias memorables en la era de la música instantánea. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, (Nº Extra-1), 97-109.

- Glitsos, L. (2018). The Camera Phone in the Concert Space: Live Music and Moving Images on the Screen. *Music, Sound, and the Moving Image*, 12(1), 33-52. <https://doi.org/10.3828/msmi.2018.2>
- Goffman, E. (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Harvard University Press.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós.
- Navarro Flores, I. (2022). Los autores de memes en Instagram y la mediatización de la música urbana en España. 9(17), 78-102. <https://doi.org/10.24137/raeic.9.17.4>
- Peguer, C., & Maturana, M. (Guionistas). (2022, julio). *Despechás* (Season 1, Episode 27) [TV series episode]. En *La Pija y la Quinqui* [Youtube].
- Turner, V. (1987). *The Anthropology of Performance*. PAJ Publications.

**INTEGRACIÓN DE LAS RAÍCES CULTURALES, LA
TRADICIÓN ORAL, LAS MÚSICAS POPULARES
ACTUALES, LA MULTICULTURALIDAD Y LA
INTERDISCIPLINARIEDAD DESDE LA PERSPECTIVA DE
LA MÚSICA ACADÉMICA OCCIDENTAL DEL SIGLO XXI:
MANIFIESTO ARTÍSTICO**

IVÁN CARAMÉS BOHIGAS
ORCID iD: 0009-0004-2320-9744

1. INTRODUCCIÓN

En este escrito manifiesto una visión personal de la música desde la perspectiva de un compositor y docente en el S.XXI. Los valores y la postura ética profesional e institucional que expongo se basan en las conclusiones extraídas a lo largo de mi formación académica y de mis experiencias profesionales como fuente de información y campo de investigación antropológica.

Las imágenes incluidas en este artículo pertenecen a algunos de los proyectos que me han llevado a dichas conclusiones.

Figura 1

Portada del álbum *Life in Our Time* de Contemporary Music Ensemble SORI, que incluye la obra *Bulerías Apócrifas*



Nota. Grabado en Seoul Arts Center en 2017. Imagen cortesía de Audioguy records.

2. PREMISAS LÓGICAS

Pensamiento tridimensional

Las categorías conceptuales establecidas en este escrito no son excluyentes. Se conforman desde el *Pensamiento Visual* (Arnheim, 1969), como objetos geométricos tridimensionales cuyos límites a menudo se fusionan con otras categorías. Cada aserción es una simplificación generalizada, susceptible de múltiples matizaciones, pero concluyente en su base conceptual.

3. SOBRE LA CULTURA

Definición de cultura

La música es parte del conocimiento artístico, que a su vez se engloba dentro del ámbito de la cultura. Según la definición de E.B. Tylor (1871), desde una perspectiva etnográfica amplia, la cultura o civilización es ese conjunto complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en cuanto miembro de

la sociedad¹. Esta definición, aunque aceptada mayoritariamente en el entorno académico, no es suficiente para desvelar cuál es la función de la cultura. Teniendo en cuenta que la Medicina Tradicional China define la salud como el equilibrio del hombre con el entorno, podríamos postular una definición más completa, no solo para determinar qué es, sino para poder entender para qué sirve afirmando que desde una perspectiva etnográfica amplia, la cultura o civilización es ese conjunto complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad (Tylor), que se ha transmitido de generación en generación a lo largo del tiempo, con el fin de alcanzar el equilibrio entre los individuos y su entorno, y por tanto, facilitar la salud individual y colectiva.

En última instancia, el propósito de la cultura y de la búsqueda de la salud individual y colectiva es garantizar la supervivencia de la especie, ayudando mediante el conocimiento práctico y teórico, a la *adaptación* de los sujetos a su entorno.

Más allá de la cultura

En realidad, la necesidad subyacente de todos los seres humanos en la búsqueda del equilibrio con el entorno y la salud lleva implícito el anhelo por la satisfacción de las necesidades básicas de los individuos para poder desarrollarse con plenitud. Debajo de la capa aparente del concepto de cultura está la realidad de que todos los seres humanos compartimos las mismas necesidades básicas. Las culturas no son más que soluciones que se han encontrado en diferentes entornos geográficos y diferentes momentos de la historia para satisfacerlas. Preservar la riqueza de estas soluciones, entendidas como patrimonio inmaterial, es fundamental para facilitar a la inmensa variedad de seres humanos que habitan el planeta una base sobre la que relacionarse con la inmensa variedad de realidades y contextos individuales que conforman las sociedades humanas.

La herencia cultural es un conjunto de conocimientos que cumplió su función en un lugar y un momento determinado; motivo por el cual, se continuó transmitiendo de generación en generación. Un conjunto de innumerables soluciones a los problemas de la vida cotidiana que experimentamos como individuos que se desarrollan en un ecosistema psicosocial. Un patrimonio cultural inmaterial, que, a su vez, debe reinventarse constantemente y evolucionar para adaptarse a las cambiantes realidades tecnológicas, sociológicas y ambientales del mundo a lo largo del tiempo; sin olvidar la esencia de la raíz y la función de la cultura: el equilibrio con el entorno y la salud.

¹ Traducción del autor del texto original en inglés: "Culture or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society" (E.B. Tylor, 1871, p. 1).

Figura 2

Fotograma de la película Soundesthesia I: Post-acculturation



Nota. Música e imágenes creadas por Iván Caramés Bohigas en SeMA Nanji Residency Seoul Museum of Art, Seúl, Corea del Sur, en 2016.

Etnocentrismo y Eurocentrismo

El término etnocentrismo define el acercamiento a otras culturas desde una perspectiva de superioridad consciente o inconsciente. Fue acuñado por W.G. Sumner (1906), quien lo define como la percepción desde la cual el propio grupo étnico-social o cultural es el centro y la medida de todas las cosas; lo que provoca que se valore al “otro” desde una perspectiva de superioridad y desprecio, alimentado, a su vez, por la vanidad del propio grupo, su orgullo y la exaltación de sus propias deidades².

Un ejemplo de etnocentrismo se da cuando alguien afirma “...pues para no saber música, Paco de Lucía tocaba muy bien”. Es obvio que Paco de Lucía fue un músico excelente que se desarrolló principalmente en el mundo del flamenco, cultura musical perteneciente a la tradición oral y no a la escrita, y que sabía mucho de esta y otras músicas. En este caso el interlocutor establece, de forma implícita, una visión supremacista de la cultura musical de tradición escrita basada en la falsa creencia de que esta es superior a la música de tradición oral. Es cierto que el desarrollo de la armonía (y paralelamente de la notación occidental) es una de las más grandes aportaciones de la cultura occidental a la cultura universal, pero también es cierto que la mayoría de las culturas no han necesitado valerse de este sistema, ya sea dentro del ámbito

² Traducción del autor del texto original en inglés: “Ethnocentrism is the technical name for this view of things in which one’s own group is the center of everything, and all others are scaled and rated with reference to it. (...) Each group nourishes its own pride and vanity, boasts itself superior, exalts its own divinities, and looks with contempt on outsiders” (Sumner, 1906, p. 13).

académico o del tradicional, para alcanzar la plenitud y hacer de la música una de las mayores herramientas que tiene la sociedad para disfrutar de la vida.

Figura 3

Estreno del espectáculo colaborativo multidisciplinar Life At Sea, creado en el intercambio CalArts/ IKJ Jakarta Institute of Arts en 2011



Nota. Fotografía de Scott Groller por cortesía de CalArts.

Otro ejemplo de etnocentrismo se pondría de manifiesto al hablar de “Música Culta” para referirse a un género musical al que considero más adecuado referirse como “Música Académica”. La categoría “Música Culta” establece que la que no lo es sería “Música Inculca”, otorgándole, por tanto, una injustificada carga negativa. Según define la RAE, el adjetivo inculca se refiere a alguien “que carece de cultura o tiene un nivel cultural bajo” (Real Academia Española, s.f., definición 1). Las músicas tradicionales o las populares también se estudian, y por supuesto, aportan un conocimiento extremadamente valioso al mundo, luego no es correcto catalogarlas indirectamente como “Músicas Inculcas”.

Otro ejemplo sería también ofrecer la asignatura de Historia de la Música en el conservatorio sin mencionar que, en realidad, se trata de “Historia de la Música Académica Occidental de Tradición Escrita”. La cultura occidental, aunque muy importante para los occidentales, es solo una entre las innumerables culturas que configuran las innumerables sociedades que habitan el planeta.

Figura 4

Estreno del espectáculo colaborativo multidisciplinar Life At Sea, creado en el intercambio CalArts/ IKJ Jakarta Institute of Arts en 2011



Nota. Fotografía de Scott Groller por cortesía de CalArts.

Cronocentrismo

Si extrapolamos el concepto de etnocentrismo al plano temporal, podemos hablar de “Cronocentrismo”, término acuñado por Jib Fowles (1974). Un ejemplo de esta falsa creencia sería pensar que somos más inteligentes que las generaciones anteriores; error probablemente inducido al tener a nuestra disposición y utilizar herramientas tecnológicas extremadamente complejas que aumentan nuestras posibilidades físicas y cognitivas. Sin embargo, como afirma Yuval Harari en su obra *Sapiens. De animales a dioses: Breve historia de la humanidad* (2015), nuestro cerebro y nuestras capacidades cognitivas no han aumentado en miles de años.

Desarraigo Cultural

La evolución de la tecnología ha constituido uno de los mayores avances para la humanidad, pero a menudo su uso ha conllevado un desajuste en nuestra relación con el entorno y con nosotros mismos, causando trastornos, enfermedades, e incluso la destrucción del ecosistema natural y del equilibrio propicio para la vida en el planeta.

El concepto de desarraigo define la desconexión y la pérdida del conocimiento albergado por la cultura en un proceso de evolución sesgada o incluso involutiva.

Uno de los ejemplos más representativos de la contradicción entre las ventajas del progreso tecnológico y los daños propiciados por su uso (a parte del sedentarismo, los problemas para los ojos, el cuello o la espalda, derivados de estar sentados durante largas horas delante de un ordenador, etc.), se pone de manifiesto en el estudio de la Stanford University Pelvic Floor Clinic que dio lugar a la campaña Squatty Potty. Este estudio demuestra que los seres humanos estamos diseñados para hacer de vientre en cuclillas y que, a pesar de las enormes ventajas a nivel higiénico y la incuestionable comodidad de los wáteres actuales, a lo largo de los apenas 80 años de historia desde la implantación generalizada de estos inventos, la sociedad occidental ha pagado un enorme precio por su uso, que se ha traducido en multitud de enfermedades y trastornos como cáncer de colon, estreñimiento, etc. En realidad, el WC sigue siendo un invento maravilloso si sabemos cómo utilizarlo y adaptarlo para poder recuperar la postura natural que el ser humano ha practicado durante miles de años para satisfacer esta necesidad tan básica y cotidiana.

4. FUNCIONES DE LA MÚSICA

La música, como parte del arte y de la cultura, es un conocimiento que se transmite de generación en generación para facilitar el equilibrio del hombre con su entorno, es decir, la salud individual y colectiva. Las funciones principales de la música se pueden resumir en tres ámbitos:

- **Social:** como herramienta de cohesión e interacción social: fiestas relacionadas con los cambios del ciclo climático y la agricultura (solsticios, etc.), cambios respecto al estatus social de las personas (bodas, bautizos, etc.), rituales de cortejo, transmisión del conocimiento a través de canciones, mitos y leyendas, etc.
- **Espiritual:** como vehículo de trascendencia espiritual al momento presente, como herramienta para el equilibrio psicoemocional, el trance y el éxtasis.
- **En el ámbito del trabajo:** economía energética, sincronización de movimientos entre diferentes personas, integridad intelectual-emocional durante el trabajo, etc. Y en conjunción con la danza (fuera del trabajo) para el acondicionamiento físico en la economía de movimientos, la higiene postural, el desarrollo de la psicomotricidad, etc.

Por supuesto, y como establecía en las premisas de este escrito, estas categorías no son cerradas, sino que confluyen de diferentes formas en la mayoría de los casos.

Figura 5

Estreno de la obra colaborativa multidisciplinar Ah! Opera No-Opera en REDCAT Theater, Walt Disney Concert Hall, Los Ángeles, EEUU en 2010



Nota. Fotografías de Scott Groller por cortesía de David Rosenboom.

5. CRITERIO DE CALIDAD ARTÍSTICA

Si aceptamos la definición de música y cultura anteriormente expuesta como premisa válida, podemos establecer como criterio de calidad artística el nivel de conexión entre el fenómeno artístico-musical y la finalidad básica de la cultura. Es decir, podríamos afirmar que si una obra artística ayuda directa o indirectamente a un individuo o a la sociedad a estar más sanos, significa que la obra es de buena calidad, y si de lo contrario no aporta nada a la salud del ser humano o de la humanidad, probablemente no es arte de buena calidad; o bien pertenece a otra categoría diferente a la del arte y la cultura.

Es cierto que se podrían establecer otros parámetros de calidad a la hora de valorar una obra artística, como por ejemplo, ponderando la conexión del autor con su propia necesidad de expresión a través de la obra, apreciando el valor experimental e innovador de un trabajo que abre nuevos horizontes estéticos y creativos, o resaltando el valor de una obra pionera en un momento dado de la historia, aunque ya no cumpla la misma innovadora función que cumplió en su momento. Aunque, en realidad, la base conceptual en todos estos casos sigue siendo la misma, porque en el fondo la calidad de la obra desde todas estas perspectivas refleja el impacto construc-

tivo directo o indirecto del artista al “otro” en un lugar, un entorno y un momento dado.

Podríamos, tal vez, polemizar afirmando que otros seres vivos como los animales también comparten nuestro criterio de calidad artística y gusto por la música, o más bien que no escapan a las consecuencias de su influencia (como se constata en la película documental *La Historia del Camello que Lloró*). O incluso afirmar que compartimos gustos estéticos con la mayoría de los insectos voladores, recordando que los olores y los colores de las flores no están diseñadas por la naturaleza para atraer a los humanos, sino para atraer a los insectos, con el objetivo de que les ayuden en el proceso de polinización y reproducción; y que los patrones matemáticos que las configuran, como es el caso de la serie Fibonacci o la sección áurea, han sido imitados por innumerables artistas a lo largo de la historia.

Por supuesto, todas estas aseveraciones tan simplificadas son susceptibles de multitud de matizaciones, especificaciones y contradicciones. No obstante, este acercamiento a la definición de cultura constituye la base conceptual y ética de mi práctica profesional como músico y docente, y establece las coordinadas políticas sobre las que creo que se deberían desarrollar las instituciones educativas, los auditorios y el ecosistema musical en su conjunto, sin olvidar que en última instancia *la música es salud*.

Figura 6

Estreno de “Raíces” en la Sala Roja de los Teatros del Canal de Madrid en 2021



Nota. Espectáculo de música y danza que integra músicas tradicionales ibéricas con estéticas contemporáneas. Interpretado por EIMUS Ensemble con Moisés Sánchez (piano), Karen Lugo (danza) y Miguel Hiroshi (percusión). Composición y dirección artística Iván Caramés Bohigas. Fotografía del archivo personal del autor.

6. GÉNEROS MUSICALES

El concepto de género aquí propuesto tiene que ver con el ámbito de desarrollo de un estilo musical en un contexto socioeconómico. A grandes rasgos, y obviando las constantes zonas de confluencia y retroalimentación mutua entre diferentes estilos, se pueden establecer tres grandes géneros musicales: música académica, músicas tradicionales y músicas populares actuales.

Música Académica

En la mayoría de las culturas existe una tradición musical académica además de otra tradicional/popular. Por música académica entendemos, de forma general, que ha sido desarrollada por estudiosos o profesionales especializados en un entorno académico.

En occidente la música académica está vinculada a la tradición escrita y al desarrollo de la armonía, que considero una de las aportaciones más importantes de nuestra región del mundo a la cultura musical universal. Es importante recalcar que en la mayoría de las culturas la música académica no está directamente vinculada a la tradición escrita, sino que está vinculada a la tradición oral, como es el caso de la música carnática del sur de la India, la música persa, la música coreana, etc.

Músicas Tradicionales

Las músicas tradicionales se han desarrollado en un ámbito popular, vinculadas principalmente a la vida y las actividades del mundo rural. Como decían al gran maestro Eliseo Parra durante su trabajo de campo sus informantes, “sin música no podían trabajar”, en un tiempo en el que no existía más música que la que se creaba en el momento presente. También transmite Eliseo que la música tradicional ha estado principalmente en manos de las mujeres, como tesoreras de la herencia de la tradición oral, valiéndose de su memoria para preservarla y transmitirla (G. R. Luna, 2017). En la mayoría de los casos, los músicos que cumplían la función de intérpretes tenían otras profesiones en su vida cotidiana.

Música y Danza

Es importante poner de relieve que la danza y las músicas tradicionales siempre han estado vinculadas entre ellas como caras de un mismo poliedro que no se podían separar. La una ha ido dando forma a la otra y viceversa. Toda persona conocedora de la música tradicional sabe cantarla, tocarla y bailarla. Este es el caso del flamenco, la música indonesia, la música africana, la música japonesa, la salsa, y un largo etc.

Músicas Populares Actuales

Las músicas populares actuales no son más que las músicas tradicionales atravesadas por la “revolución eléctrica” y posteriormente la “revolución digital”.

Historia de la Música Analógica

Desde este escrito propongo la creación de la categoría “Historia de la Música Analógica”, como un periodo caracterizado por la influencia que la revolución eléctrica tuvo en la historia de la música y que comprendería aproximadamente entre los años 1950 y 1990, hasta la llegada de la revolución digital. En este periodo liderado por el modelo económico estadounidense de la sociedad de consumo, la historia de la música vivió uno de los cambios más radicales hasta la fecha: la posibilidad de intemporalizar la música al desvincularla del momento presente a través de grabaciones. En un proceso paulatino propiciado por ingenieros como Nikola Tesla o Thomas Edison, la capacidad de transformar el sonido en electricidad (y viceversa), dio lugar a inventos como la radio, el micrófono, el amplificador, la cinta magnética, el disco de vinilo, la guitarra, el bajo y el teclado eléctrico, etc. Todos estos inventos, además de abrir el camino a nuevos géneros como el Rock y el Pop dieron lugar a lo que hoy llamamos “industria de la música”. En cualquier caso, todos los nuevos estilos que surgieron de la mano de la tecnología no son más que variaciones de las músicas tradicionales (y de las múltiples fusiones estéticas de las que derivan), condicionadas, eso sí, por el modelo económico y la lógica consumista del capitalismo.

Figura 7

MadGamelan en el estreno del espectáculo audiovisual Suara Kosmos en Madrid en 2015



Nota. Ensemble de música tradicional Indonesia y electrónica dirigido por David González Tejero e Iván Caramés Bohigas. Fotografía del archivo personal del autor.

Historia de la Música Digital

Con este término identifico un periodo que comprendería aproximadamente desde 1990 hasta la revolución de internet en la que el CD fue cediendo importancia frente al *streaming* digital. La consolidación de los ordenadores personales con capacidad para transformar la electricidad en un lenguaje binario de ceros y unos hizo que la industria de la música se descentralizara radicalmente dando paso a los estudios caseros o *Home Studio* como una de las nuevas formas mayoritarias de grabación y producción musical.

Historia de la Música en Streaming

Tal vez este término sirva para definir el contexto socioeconómico que vivimos en la actualidad. El modelo económico en el que la audiencia y los músicos se relacionan sigue transformándose al amparo del desarrollo y la implantación de internet. Supongo que estamos viviendo los albores de la siguiente etapa, que intuyo, estará caracterizada por la Inteligencia Artificial, de una manera que aún no atisbo a comprender.

Contradicciones de esta clasificación

Estas definiciones resultan acertadas si nos ceñimos a los orígenes de los diferentes géneros, pero la realidad es que, hoy en día, estos límites constantemente se desdibujan. Por ejemplo, en el caso del jazz, encontramos una música tradicional academizada; las músicas tradicionales a menudo se encuadran como otro estilo más dentro de las músicas populares actuales, al igual que hay músicos profesionales o académicos en el ámbito del rock o el pop.

7. ANÁLISIS SOCIOECONÓMICO DE LOS GÉNEROS MUSICALES

A la hora de entender cualquier género, estilo musical u obra artística, resulta revelador incluir el aspecto económico como plano de análisis para poder entender el contexto social y el propósito con el que el arte analizado fue concebido. Para desentrañar desde el pensamiento visual el intercambio en el flujo económico, postulé un modelo socioeconómico (Caramés-Bohigas, 2016) basado en un concepto de ecosistema social que se caracteriza por el intercambio de energía entre los seres vivos y/o la materia inerte. Desde esta perspectiva hay una sustancial diferencia al analizar los mencionados géneros:

Músicas Tradicionales

Transmitidas durante cientos o miles de años oralmente de generación en generación por su propio valor intrínseco. Simplemente porque la gente se sentía mejor después de tocar, bailar o cantar estas músicas. Inclusivas, principalmente no profesionalizadas, generalmente sin apoyo económico institucional externo.

Músicas Académicas

Apoyo de la élite intelectual y académica, cortesana, eclesiástica, institucional o gubernamental dependiendo del momento de la historia al que nos referimos.

Músicas Populares Actuales

Gestionadas por la denominada “Industria de la Música” de acuerdo con intereses privados principalmente económicos.

Figura 8

Bulerías Apócrifas *para cuarteto de cuerda, piano, cantaor flamenco, percusión y bailaora*

The musical score for 'Bulerías Apócrifas' is presented for five instruments: Piano (Pno.), Violin I (Vin. I), Violin II (Vin. II), Viola (Via.), and Violoncello (Vc.). The score begins at measure 30. The Piano part features a tremolo effect with the instruction '(with the hands inside the piano)'. The Violin I part is marked 'molto espressivo' and includes dynamic markings of *f* and *mp*. The Violin II, Viola, and Violoncello parts are marked *pp*. The score includes several time intervals: 'ca. 9 sec.' and 'ca. 5 sec.' at the top; 'ca. 4 sec.', 'ca. 3 sec.', 'ca. 3 sec.', and 'ca. 7 sec.' above the Violin I staff; and 'dolce rat.' and 'sul pont.' above the Viola staff. Performance instructions include 'dolce sul tasto' and 'p dolce sul tasto'.

Nota. Fragmento de la partitura de la obra compuesta por Iván Caramés Bohigas.

8. FUNCIÓN INSTITUCIONAL

Además del código deontológico de compositores y músicos, existe una importante responsabilidad institucional a la hora de gestionar los recursos económicos, ya que afectan al desarrollo de los diferentes géneros, como hemos expuesto en el apartado anterior. El propósito de las instituciones culturales y de la industria de la música es mediar entre los artistas, la audiencia y la herencia cultural, funcionando como catalizadores en el ecosistema sociocultural. Sus actividades deben estar supeditadas a la salud y el interés colectivo, y aún de forma más marcada, en el caso de las instituciones públicas que reciben ingresos del Estado. Estas instituciones se pueden clasificar como educativas o divulgativas.

Instituciones educativas

Los modelos educativos más afines a mis valores profesionales, y que más me han ayudado a definirlos a lo largo de mi formación en Europa, América y Asia son los siguientes:

California Institute of the Arts, CalArts

Paradigma del modelo universitario interdisciplinar, fue fundada por Walt Disney en Los Ángeles, EEUU, de acuerdo con su visión artística que se resume en: formación principalmente práctica, colaborativa, multidisciplinar, multicultural, libertad estética, libertad para configurar los estudios de forma individual, poca importancia de las calificaciones, integración de la formación en todas las artes en un mismo edificio, número reducido de estudiantes, financiación de la educación de los más pobres con los recursos de los más ricos, igualdad de género, etc.

Figura 9

Bulerías Apócrifas *para cuarteto de cuerda, piano, cantaor flamenco, percusión y bailaora*

The image shows a musical score for a string quartet and piano. The score is for a piece titled 'Bulerías Apócrifas' by Iván Caramés Bohigas. The score is divided into two sections: 'co. 1 sec.' and 'co. 2 sec.'. The instruments are Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score includes dynamic markings such as mp, ppp, ff, p, and fff, and performance instructions like 'asynchronous textures, random octaves' and 'FAST GLISS.'. The score also includes a vocal line for a flamenco singer, with lyrics in Spanish: '[CANTE POR "SEGURIVIA" (FLAMENCO)]' and 'si te di mal pago'. The score is written in a complex, multi-measure format with various rhythmic values and accidentals.

Nota. Fragmento de la partitura de la obra compuesta por Iván Caramés Bohigas.

El modelo holandés

La estructura de la oferta educativa en los conservatorios de los Países Bajos está articulada por géneros: música clásica, jazz, light music (pop) y música antigua. Así funcionan, entre otros, el Conservatorio de Utrecht o el de Rotterdam. Este último, también llamado CODARTS, además de incluir danza en su currículum fue el primer conservatorio en crear una cátedra universitaria de flamenco a comienzos de los años 80 con Paco Peña como catedrático de guitarra flamenca.

El modelo coreano

National Gugak Center (Seúl, Corea del Sur), es una institución pública encargada de la preservación de la herencia cultural inmaterial coreana a través de la divulgación y la formación. Entre los diferentes edificios del recinto que alberga varios auditorios y un museo, están las aulas donde se desarrollan los estudios universitarios especializados en músicas y danzas de corea, tanto a nivel práctico como a nivel teórico.

Instituciones culturales divulgativas e industria de la música

En este apartado es interesante mencionar el caso del auditorio Tivoli Vredenburg, situado en la ciudad de Utrecht (Países Bajos), que dispone de 7 salas bajo un mismo techo donde alojar conciertos de cualquier género, desde música clásica sinfónica hasta rock pasando por cualquier otro estilo musical.

9. CONCLUSIONES: ÉTICA PROFESIONAL Y MANIFIESTO ARTÍSTICO

En consonancia con las consideraciones expuestas, como compositor, músico y docente, las bases sobre las que construyo mi trabajo y sobre las que creo que se debería construir la Música Académica Occidental del S.XXI son:

Arraigo cultural

Desarrollar el presente y el futuro de la música desde la base que nos aportan las raíces culturales. Conocer las raíces como base para la innovación y la experimentación.

Valorar con humildad lo que nuestros ancestros crearon para adaptarlo a la realidad del mundo que nos ha tocado vivir.

Libertad estética

Entender las diferentes estéticas y técnicas compositivas que se han ido desarrollando a lo largo de la historia de la música como recursos compositivos válidos a disposición del compositor y de su necesidad de expresión.

Composición académica no orientada exclusivamente hacia audiencias especializadas, sino capaz de integrar otras corrientes estéticas actuales para poder comunicarse con el público general no especializado.

Superar la supremacía del “atonalismo” como estética dominante en la música académica contemporánea europea.

Integrar herramientas tecnológicas actualizadas, independientemente de su estética de procedencia, a la hora de experimentar con medios electrónicos o electroacústicos.

Igualdad de género

Revisión del papel de la mujer en la historia de la música desde la musicología feminista, revitalización de los referentes profesionales en el ámbito de la música clásica, igualdad económica y paridad en los cargos.

Enseñanza práctica

Formación académica basada en la práctica y la experiencia directa y no únicamente centrada en la teoría y la palabra escrita. Abandonar la supremacía de la palabra escrita como única fuente de información fidedigna. Equilibrar el conocimiento teórico y el conocimiento práctico de la experiencia directa para que los estudios universitarios puedan estar en concordancia con la realidad de la práctica profesional.

Enseñanza orientada a la práctica colaborativa

Dentro de una misma disciplina y entre diferentes artes.

Interdisciplinariedad

Integración de la música y la danza en la formación académica de los conservatorios. Formación instrumental (percusión, canto e instrumentos) y danza como principio básico para desarrollar la psicomotricidad de los músicos.

Inclusión cultural y multiculturalidad

Facilitar el intercambio con diferentes culturas desde una perspectiva no etnocéntrica. Fomentar el estudio y la práctica detallada de músicas y danzas de culturas de otros lugares geográficos dentro de los programas oficiales de los conservatorios.

Integración de la composición y la interpretación

Romper el distanciamiento generalizado de los compositores contemporáneos respecto a la interpretación de su propia música por ellos mismos. Fomentar la relación física de los compositores con su música desde la perspectiva del compositor-intérprete.

Integración cultural cross-género

Potenciar la integración y el diálogo entre músicos de diferente formación (clásicos, jazz, músicas tradicionales, flamenco, etc.), tanto a nivel académico como profesional, para estimular el enriquecimiento mutuo como una “tercera vía” estética.

Normalizar la integración de otros estilos en auditorios consagrados a la música clásica.

Luchar contra el desarraigo y la infravaloración estructural de la propia cultura de tradición oral en las instituciones académicas incluyendo en la formación de los conservatorios públicos vías profesionales para las músicas tradicionales y las músicas populares actuales.

Promover las instituciones universitarias que integren en su oferta académica el mayor número posible de prácticas artísticas, de subculturas y culturas.

REFERENCIAS

Arnheim, R. (1969). *Visual Thinking*. University of California Press.

Tylor, E. B. (1871). *Primitive Culture*. Harper.

Summer, W.G. (1906). *Folkways a Study of the Sociological Importance of Usages Manners Customs Mores and Morals*. Ginn and Company.

Fowles, J. (1974). *Futures*. Pergamon. [https://doi.org/10.1016/0016-3287\(74\)90008-1](https://doi.org/10.1016/0016-3287(74)90008-1)

Harari, Y. N. (2015). *Sapiens: a brief history of humankind*. Harper.

G. R. Luna, E. (2017). Eliseo Parra: La tradición está en manos de las mujeres por naturaleza. Los hits olvidados, 1. *Frontera D*.

Caramés-Bohigas, I. (2016) *Toccata para/for piano solo*. Smart Ibérica De impulso Empresarial, S. Coop. And.

GRACIAS POR CONFIAR EN NUESTRAS PUBLICACIONES

Al comprar este libro le damos la posibilidad de consultar gratuitamente la versión ebook.

Cómo acceder al ebook:

- ☞ **Acceda a nuestra página web**, sección Acceso ebook

(www.dykinson.com/acceso_ebook)



- ☞ **Rellene el formulario** que encontrará facilitando, el código de acceso que le facilitamos a continuación así como los datos con los que quiere acceder al libro en el futuro (correo electrónico y contraseña de acceso).
- ☞ Si ya es **cliente registrado**, deberá acceder con su **correo electrónico y contraseña habitual**.
- ☞ Una vez registrado, **acceda a la sección Mis e-books de su cuenta de cliente**, donde encontrará la versión electrónica de esta obra ya desbloqueada para su uso.
- ☞ Para acceder al libro en el futuro, ya sólo es necesario que se identifique en nuestra web con su correo electrónico y su contraseña, y que se dirija a la sección Mis ebooks de su cuenta de cliente.

CÓDIGO DE ACCESO

Rasque para ver el código

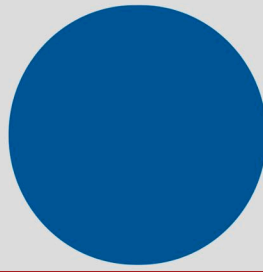
Nota importante: Sólo está permitido el uso individual y privado de este código de acceso. Está prohibida la puesta a disposición de esta obra a una comunidad de usuarios.



**MANTÉNGASE INFORMADO
DE LAS NUEVAS PUBLICACIONES**

**Suscríbese gratis
al boletín informativo
www.dykinson.com**

Y benefíciense de nuestras ofertas semanales



Rosa María Díaz Mayo es doctora en Musicología por la Universidad de Oviedo, Licenciada en Historia y Ciencias de la Música y Magíster en Gestión Cultural por la Universidad Complutense de Madrid y Maestra en Educación Musical por la Universidad de Extremadura. Ejerce como profesora e investigadora en el Departamento Interfacultativo de Música de la Universidad Autónoma de Madrid. Ha publicado varios libros en el campo de la música de los siglos XX y XXI y la Educación musical.

Almudena González Brito es profesora e investigadora del área de Música del Departamento de Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna (Tenerife). Su línea de investigación parte del marco conceptual de la musicología carnal y las implicaciones de los lenguajes artísticos contemporáneos y actuales mediante el análisis interdisciplinar de la neuromusicología y la neuroestética. Es también violonchelista profesional y desarrolla su carrera en diferentes orquestas y ensembles. Actualmente es directora académica de la Facultad de Mayores de la Universidad de La Laguna (EUPAM).

M^a Candelaria Gil Fariña es doctora en Ciencias Económicas, Premio Extraordinario de Doctorado en Ciencias Sociales por la Universidad de La Laguna y Premio Día de Canarias para Jóvenes Investigadores en Ciencias Sociales y Jurídicas. Actualmente es profesora titular en el Departamento de Economía Aplicada y Métodos Cuantitativos de la Universidad de La Laguna. Ha publicado diversos libros en el ámbito de la docencia y divulgación de los métodos cuantitativos en la economía y empresa.

Los autores que intervienen en este título cuentan con una avalada trayectoria en sus correspondientes campos de creación e investigación y aportan una amalgama de perspectivas plurales sobre el hecho musical y artístico. La interdisciplinariedad en la creación, con la música como eje vertebral, da unidad a esta publicación que nos acerca a un concepto abierto sobre el arte de hoy.

El proceso de edición y revisión de esta publicación cuenta con un trabajo por pares, llevado a cabo por un equipo de investigadoras, miembros de la Universidad de La Laguna, Tenerife, y la Universidad Autónoma de Madrid, fruto de un convenio entre ULL y Ayuntamiento de Candelaria para la realización de la publicación.



Universidad
de La Laguna

