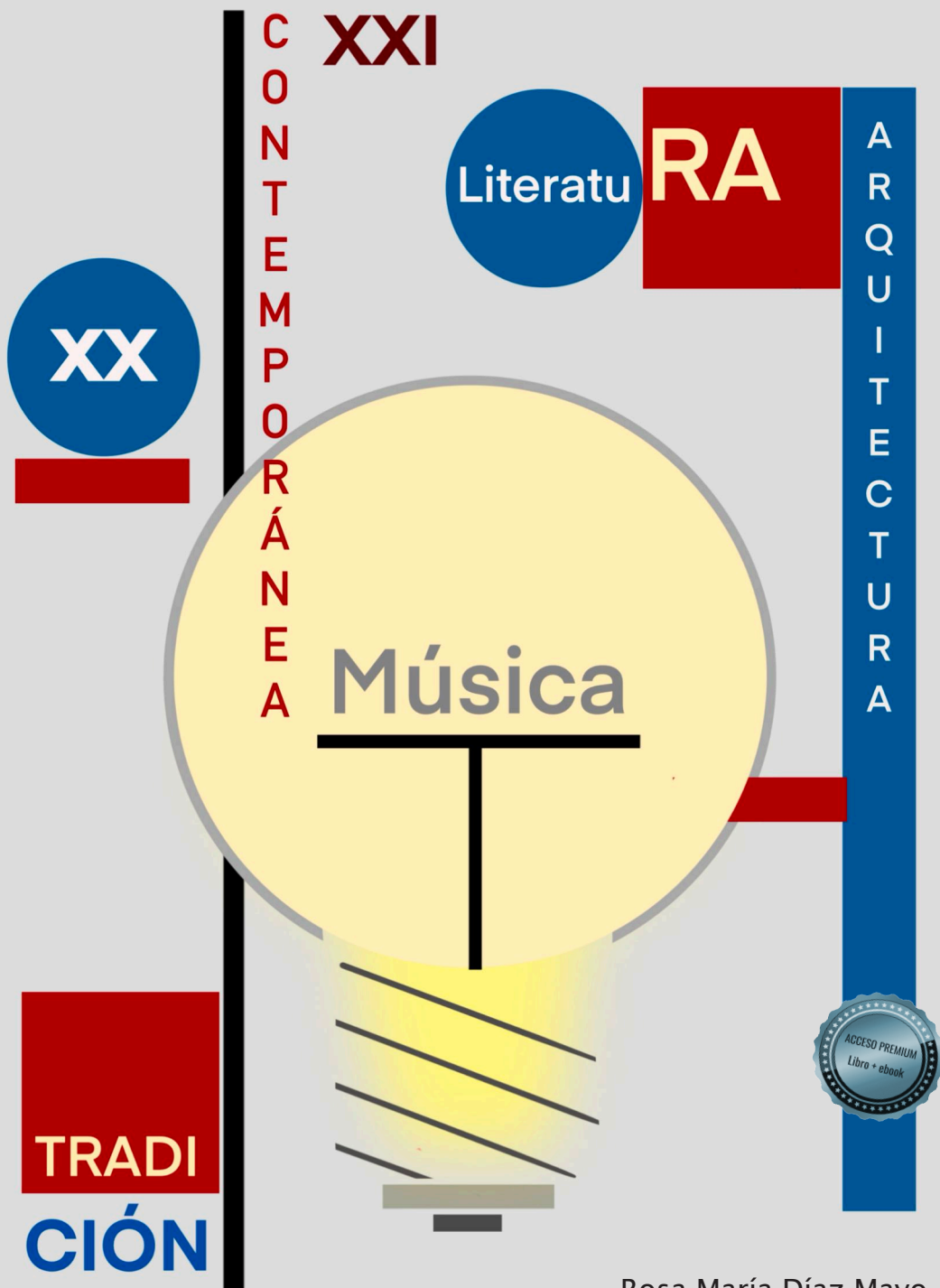


CREACIÓN ARTÍSTICA INTERDISCIPLINAR. LENGUAJES Y RETOS DEL SIGLO XXI



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

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 vehicular 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.

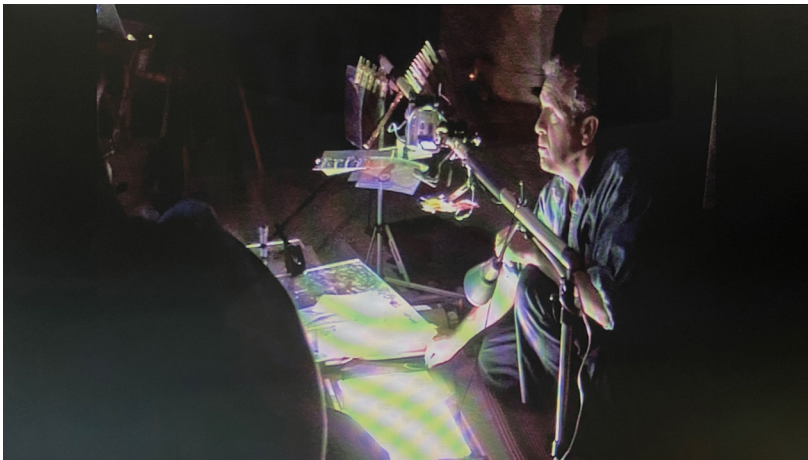
³ Aquí, debemos entender este término en dos sentidos: primero, que la tecnología permitiera producir el resultado deseado de forma lo suficientemente rápida como para que su usuario pudiera fluir creativamente, y segundo, que su uso se entendiera desde la perspectiva de un proceso en el que, a diferencia 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.

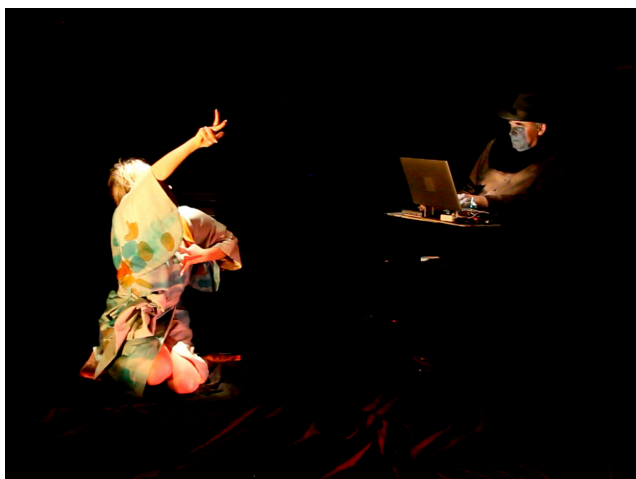
⁹ Sobre todo en lo que se refiere a "procesos causales circulares y de acoplamiento [feedback] en sistemas biológicos o sociales" (von Foerster et al, 1951), tal y como fueron descritos y estudiados a finales de la década de 1940 y principios de la siguiente.

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.

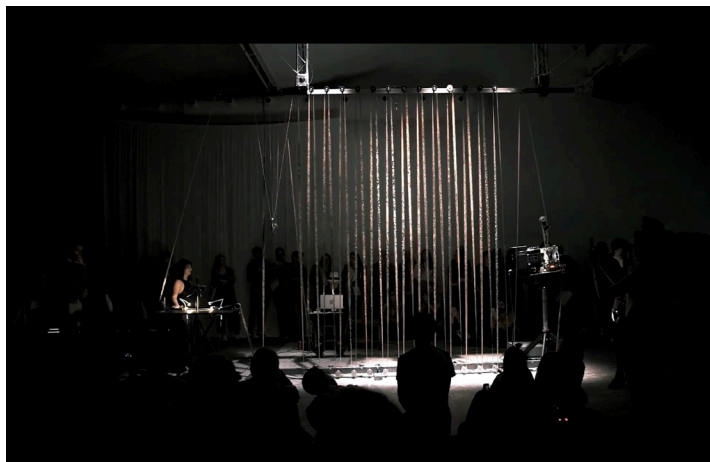
Gold Film

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 bellísimo 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

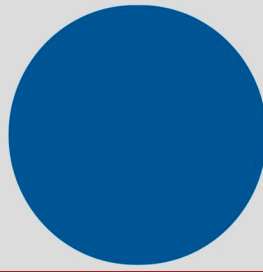
El presente texto refleja tres firmes creencias del autor. Primero, que la teoría nace de la práctica, o más precisamente, de la *reflexión* acerca de ella. Alguien dijo, de hecho, que la experiencia es lo que tienes justo después de cuando la necesitabas. Segundo, que la mejor forma de entender una 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.



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

