

**Ocho reflexiones  
sobre  
*Ínsulas. Siete retratos sonoros  
de las Islas Canarias***

1. *El pan que hacíamos antes*
2. *Donde la Tomasa*
3. *Bueno bueno*
4. *Pa' ganarnos cinco o diez pesetas al mes*
5. *El rofe*
6. *Las más queridas*
7. *Aunque te quedes sin aire*

Para entender en qué consisten las siete piezas que aparecen en este CD, por qué suenan como suenan, y por qué las llamamos retratos sonoros, podemos comenzar con una pequeña explicación de las etapas por las que hemos pasado en su elaboración. En los posteriores apartados, más densos en su mayoría, nos adentramos en algunos de los conceptos de más calado que subyacen en todo el proyecto.

### **1. Las etapas**

La primera ha sido esencialmente organizativa. Ha consistido en aclarar lo que queríamos hacer, quiénes íbamos a estar, qué haría cada uno, cómo lo podríamos llevar a cabo, etc. Ni que decir tiene que la voluntad de la Fundación CajaCanarias de apoyar esta iniciativa ha sido fundamental en nuestras decisiones, y también en los resultados.

La segunda etapa ha sido la identificación de posibles sitios, temas, materiales, personas, etc. que, *a priori*, nos parecían interesantes (o imprescindibles) para la realización de las grabaciones de campo que constituyen el eje identitario de esta obra en siete partes.

Una vez tomadas estas decisiones y acordadas las fechas más favorables, para la tercera etapa, el que escribe ha realizado varios viajes a distintas islas, siempre con Tenerife como base de operaciones, para realizar las grabaciones acordadas. En este proceso, ha sido fundamental, también, mantener una gran apertura hacia el entorno para captar los mundos imprevisibles que emergían ante nuestros micrófonos a la hora de grabar. El resultado es un conjunto de grabaciones muy variadas en el que voces, ruidos de máquina, mar o viento, de piedras y hojas, lluvia, tranvías o campanas han llegado a constituir una gran cantidad de material sonoro que sorprende por su riqueza, y sobre todo, por sus posibilidades. La inmensa mayoría de este trabajo se ha realizado en trío. Aunque fuera yo el que portaba los micrófonos y operaba el equipo de grabar, nada de esto habría sido posible sin los conocimientos, el entusiasmo, la claridad de escucha, los contactos, la abierta curiosidad, voluntad de

trabajo y ganas de compartir de los dos participantes canarios: Carlos Costa y Manolo Rodríguez.

La cuarta etapa ha tenido lugar en mi estudio madrileña donde, trabajando en solitario, he revisado todas las grabaciones de campo. En vista de lo variadas que resultaron, nuestro claro propósito de reflejar, justamente, la enorme variedad de las islas, y las muy distintas maneras en que pudieron funcionar estas grabaciones en las piezas finales, las cuales haríamos los cuatro juntos en mi madrileño estudio, nuestros criterios a la hora de elegir las que íbamos a utilizar no podían carecer, tampoco, de una similar amplitud de miras.

Por experiencia previa—llevo haciendo retratos sonoros desde 1985—sabía que algunas grabaciones tendrían una función esencialmente icónica/identitaria, que otras podrían funcionar de una manera más musical, por sus frecuencias claras, sus ritmos u ambas cosas. Y, al igual que en anteriores proyectos, preveía que algunas funcionarían en ambos planos a la vez. Así, por ejemplo, las campanadas tienen algo de icónico, crean ambiente y aluden a una estructura social en gran parte perdida hoy en día, aunque no del todo, y todavía presente en nuestra memoria colectiva. Pero también marcan frecuencias y ritmos claros, lo cual permite utilizarlas de forma estructural dentro del discurso. Por último, y justamente porque son tan reconocibles, su entrada, o desaparición puede marcar, incluso determinar, aspectos formales de una pieza. Por otra parte, había que considerar el espectro de frecuencias ocupadas por cada sonido, ya que uno con un espectro relativamente estrecho (con un contenido muy agudo, muy grave o limitado esencialmente a medios, por ejemplo) deja espacio sonoro para que intervengan los cuatro participantes con sus propios sonidos, mientras que una grabación de muy amplio espectro tiende a enmascarar todo lo demás. Y en ese sentido, no he dudado, tampoco, en filtrar las partes de cualquier grabación que no aportaban nada. Así, por ejemplo, una grabación de dos personas hablando cerca de un camión diesel puede ser interesante como tal, pero si lo que interesa realmente es lo que se está diciendo, o poder combinarlo con sonidos de otras procedencias, será conveniente filtrar las frecuencias por debajo de las voces, eliminando en gran parte el ruido del motor diesel y dejando espacio para lo demás.

Para la quinta etapa, vinieron Manolo Rodríguez (síntesis digital) y Carlos Costa (contrabajo) desde Canarias y nos reunimos ellos dos, el magno guitarrista e improvisador madrileño Javier Pedreira, y yo (grabaciones de campo, objetos amplificados, síntesis digital) en mi madrileño estudio para grabar las piezas. Es aquí donde la anterior etapa comenzó a dar sus frutos. Yo había preparado las grabaciones de campo solo, y aunque había razones prácticas para hacerlo—ni Manolo ni Carlos podían estar tanto tiempo en Madrid, y Javier, como gran profesional que es, tampoco dispone de mucho tiempo, aunque eso sí, estando más o menos permanentemente de gira, me llamaba desde Ucrania, Turquía y varias partes de América Latina o España para saber cómo iba el proceso. Tampoco había elegido procesar las grabaciones de campo sin la presencia de los demás simplemente porqu era yo quien iba a utilizarlas en la siguiente etapa (y en los conciertos posteriores, claro está). En realidad, se trataba de mi deseo de mantener un máximo grado de frescura y de sorpresa. No nos interesaba a ninguno de los cuatro familiarizarnos tanto con ciertas grabaciones como para escoger, siquiera inconscientemente, los materiales propios con los que *siempre* las afrontaríamos. Era mucho más interesante la idea de

encontrarse con todo ese material allí mismo, en mi estudio, a la hora de grabar las piezas. Y así ha sido.

Así, es esa quinta etapa, nos juntamos los cuatro y grabamos las piezas que se escuchan en este CD. Más específicamente, hicimos dos cosas.

Primero, improvisamos las piezas, combinando nuestras respectivas aportaciones sonoras con lo que escuchamos de los demás y con las grabaciones de campo.

Y segundo, nos sentamos en la sala de control, bebimos té e intercambiamos ideas sobre lo que habíamos escuchado y tocado a la hora de grabar, sobre lo que queríamos conseguir a continuación, cómo entendíamos el material, el proceso o el proyecto en su totalidad.

He de decir que esas conversaciones han sido fundamentales en la conformación del disco presentado aquí, y que es motivo de autentico satisfacción para mí el haberlo podido llevar a cabo con un grupo capaz no sólo de generar material sonoro enormemente estimulante, sino también e igualmente, de pensar y de expresar esos pensamientos—no exentos, tampoco de una fuerte carga emocional—verbalmente.

La sexta etapa ha consistido en escuchar juntos todo el material grabado en mi estudio e identificar las piezas potencialmente dignas de aparecer en el disco. Tras esa primera criba, comenzamos a mezclar las piezas elegidas. Es allí donde habrían podido aflorar formas muy diferentes de entender todo el proceso, y sin embargo, ha habido una sorprendente similitud entre nuestras respectivas maneras de oír ciertos sonidos en primer plano, otros en segundo, etc. No creo que haga falta aquí describir el resultado. Basta con escuchar el disco.

La última parte de esta etapa ha sido el *mastering*—un proceso que ayuda a producir piezas finales detalladas y abiertas, con buena presencia y que se entienden bien en el contexto de las demás piezas—y la inevitable decisión impuesta por el hecho de que no se pueden escuchar a todas las piezas a la vez: el orden final. Si bien cada pieza tiene su forma, su devenir y su retórica, también los tiene el disco entero. Elegir la pieza que abre el disco, la que lo cierra, y el orden de las demás combina innumerables reflexiones sobre cómo oímos algo tras haber escuchado otra cosa más fuerte, más denso, más percutido, más lírico, etc. Es todo un arte, y constatar que puede haber varias soluciones, cada una con un resultado realmente distinto, no lo hace más fácil.

Como comenté anteriormente, llevo más de treinta años desarrollando y trabajando con los conceptos y las técnicas empleadas en la presente colección de retratos sonoros. A lo largo de innumerables proyectos, he resuelto muchas cuestiones, a menudo con soluciones prácticas (es decir, basadas en la praxis) que no adquirirían tintes conceptuales hasta más adelante, cuando, terminado cada proyecto, me encontraba con un poco de tiempo para reflexionar sobre ellas. En ese sentido, y como observé anteriormente, la presencia en este proyecto de tres compañeros realmente comprometidos con este proceso y sobradamente capaces de captar los conceptos y las decisiones que lo cimientan nos ha llevado a una conversación extremadamente estimulantes, desde la primera etapa hasta hoy mismo. Preguntas como ¿los retratos sonoros son música, o arte sonora? En unos retratos sonoros de lugares con muy fuertes tradiciones musicales, como son estas islas, ¿cómo hemos de entender nuestro uso de métodos y materiales tan decididamente *no* tradicionales? Y más aún, ¿cómo entender nuestra aplicación de métodos *no* tradicionales a materiales

*muy* tradicionales? O, ¿en qué consiste un retrato (sonoro o no)? ¿Cuál es la función de un retrato? ¿Cómo hemos de escuchar las grabaciones de campo a la hora de tocar con, sobre, alrededor de por de bajo de ellas? ¿Qué pasa con las de voz cuando las escucha alguien que no entiende el español?

En este sentido, nos ha parecido importante aclarar que este proceso, desde su primera etapa hasta las que todavía no se han llevado a cabo, *no es* simplemente la preparación de un disco. El disco es un producto del proceso, pero no es el único, y no es necesariamente más importante que otros varios, como son los conciertos que haremos con los mismos materiales, o *todo lo que hemos vivido y aprendido* a lo largo del proceso. Las preguntas y reflexiones que nos hemos planteado, y las que nos han hecho plantearnos las experiencias y vivencias asociadas con todo este proyecto también merecen compartirse. Son parte del proyecto. A continuación, hemos intentado desplegar algunas de ellas, con el rigor, y también el humor, que les caracterizan.

## 2. ¿Son elefantes los animales?

Aclaremos una cosa: las preguntas sólo tienen respuestas válidas cuando lo son las preguntas en sí. Cuando no lo son, el problema no es contestarlas, sino reconocer que están basadas en presupuestos erróneos.

Si, por ejemplo, nos preguntáramos: ¿Los animales son, o no son elefantes? Tendríamos que contestar, como si de los pimientos de Padrón se tratara, que *algunos sí e otros non*. Mucho más razonable sería invertir la pregunta para plantear si los elefantes son animales, ya que la categoría “animales” es enormemente mayor que los ya enormes, si cada vez más escasos, elefantes.

Igualmente, ante la pregunta de si el arte sonoro es música, nos parece mucho más lógico preguntar si la música es arte sonoro, o más precisamente, *si la música es una de las artes sonoras*. Y en este sentido, más que con los elefantes, encontramos mejor paralelo con las bien llamadas, si no siempre bienaventuradas *artes plásticas*. ¿La pintura es una de las artes plásticas? Sí. ¿Y la escultura? También. ¿Y el *performance*, los *happening*, las instalaciones...? Desde luego que sí.

Resumiendo: Si la música es arte, y si se hace con sonido, entonces *es* una de las artes sonoras, junto a los paisajes sonoros, los retratos sonoros, buena parte de la poesía, el *Hörspiel* y demás formas de radioarte, los *sound walks* y otros muchos usos del sonido con fines artísticos, habidos o todavía por inventar.

Una vez entendido esto, queda claro que preguntar si, por ejemplo, los retratos sonoros son música tendría tan poco sentido como preguntar si la escultura es pintura. Sin en ningún momento negar las diferencias entre estos dos últimos—ambos, baluartes de las artes plásticas<sup>1</sup>—, hemos de reconocer que, a lo largo del siglo XX, el reconocimiento del cuadro como *objeto* ha llevado a artistas de muy variado estirpe a elaborar obras que muchos pintores verían como escultura, mientras que otros tantos

---

<sup>1</sup> Diferencias que se manifiestan, tanto con respecto a cuestiones puramente técnicas como a otras de índole estética, por no decir, en sus respectivos papeles en la evolución de la concepción plástica como ejercicio del intelecto, donde, tradicionalmente, se le ha asignado un papel mayor a la pintura que a la escultura.

escultores las verían como pintura. Para los demás, serían, simple o no tan simplemente, *objetos artísticos*.

Enormemente repartida entre los artistas más inquietos de siglo XX y posteriores, esta tendencia a servirse de las técnicas, los medios y los materiales que consideran idóneos para plasmar sus obras sin molestarse en canalizar la obra resultante por una de las categorías convencionales de la plástica (escultura, pintura, grabado, etc.) resulta especialmente llamativa en el contexto de las artes sonoras. Consideremos, por ejemplo, la decepción expresada por Pierre Schaeffer, padre de la *Musique Concrète*, en una entrevista con Tim Hodgkinson en 1986. Tras observar que “...si quieres hacer música, has de abandonar toda esperanza,” Schaeffer compartió su propia experiencia en ese sentido: “viendo que ya nadie sabía qué hacer con *DoReMi*, [pensé que] quizá teníamos que mirar más allá. Por desgracia, tardé cuarenta años en concluir que nada era posible fuera de *DoReMi*. En otras palabras, he desperdiciado mi vida.”<sup>2</sup>

¿No sería más justo para con Schaeffer, y más aún, sus colegas y herederos—Pierre Henry, François Bayle, Bernard Parmigiani y otros muchísimos creadores sonoros posteriores—decir que, si bien sus obras no funcionan como música según los criterios personales de Schaeffer, abren las puertas a una enorme variedad de prácticas sonoro-artísticas cuya validez no tiene por qué radicar en si son, o no, música?

### **3. El pan que hacíamos antes**

En su *Retrato del artista*, James Joyce observó que “un retrato no es un medio de identificación, sino una expresión de emociones.” Sin embargo, no nos parece tan sencillo separar estas dos cosas. Al fin y al cabo, identificarse con algo o alguien parece implicar las emociones de manera ineludible, como bien demuestran dos procesos arraigados en justamente esa acción: el nacionalismo y la empatía. Cómo y por qué estos dos procesos generan reacciones y emociones tan distintos entre ellos son cuestiones que podrían venir a cuento aquí, pero que simplemente no caben en el espacio disponible. Por otra parte, en el contexto de un retrato sonoro nos incumbe tratar, incluso ponderar, las relaciones entre *identificar* e *identificarse con*.

De Goya, entre otros pocos y especialmente brillantes retratistas, se dice que no sólo logra captar la apariencia de sus modelos, sino que también consigue transmitir al observador aspectos de su personalidad. Esto sugiere, a su vez, que ninguna de estas dos acciones requiere, mucho menos implica, la otra. Es posible identificar lo retratado sin identificarse con ello en absoluto. Igualmente, es perfectamente posible identificarse con una figura retratada, y con su situación, sin saber quién es. El retrato más inelástico de un personaje actual del cine o de la política será fácil de identificar, aunque no esté lo suficientemente bien pintado como para transmitirnos más que su apariencia física. Sin embargo, un retrato realmente bien pintado puede presentarnos un personaje totalmente desconocido, incluso por los actuales expertos en pintura antigua, y que, sin embargo, nos transmita una personalidad, una forma de ser, que extiende mucho más allá de sus meras facciones o ropa.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Citado por Mike Pursley en: <http://www.furious.com/perfect/pierreschaeffer.html> consultado el 28 de noviembre de 2016.

<sup>3</sup> Invito a mis lectores/as a mirar, por ejemplo, *El caballero del reloj*—hoy en el madrileño Museo del Prado—que pintara Tiziano en torno a 1550; o el mucho más maquiavélico *Unknown Man*, atribuido a Cornelius de Neve y fechado en 1627, actualmente en la National Portrait Gallery

En el contexto de los retratos sonoros que presentamos aquí, esta diferencia emerge como resultado de la distinta procedencia de los participantes: Carlos Costa y Manolo Rodríguez son de las Islas Canarias, mientras que Javier Pedreira y yo, no. Las implicaciones de esta diferencia emergieron en todas las etapas del proceso de elaboración de estos retratos. A la hora de realizar las grabaciones de campo, descubrimos que había cosas—sonidos, contextos, personas—que jamás descubriría por sí solo alguien que no se hubiera criado en estas islas. Por otro lado, había muchas que sorprendían a los de fuera pero que a los isleños les resultaban tan familiares que ni siquiera reparaban en ellas, por no decir valorarlas. No es que unos u otros, nativos o foráneos, estuvieran más abiertos a los entornos sonoros que allí encontramos, sino que los escuchamos y vivimos de maneras distintas. Y esas diferencias adquirirían una importancia creciente en cada etapa del proceso, empezando con las conversaciones sobre qué grabar, y pasando por la realización de las grabaciones, su posterior escucha en mi estudio madrileño, las reacciones de los cuatro músicos a estas grabaciones en el contexto del discurso compartido, cómo nos sonaban una vez grabado ese discurso, su presencia y función en las piezas a la hora de mezclar, etc. Es más, es de suponer que esto seguirá en los conciertos que contamos con dar a partir de la finalización del disco. Pero no podemos obviar, tampoco, subrayar hasta qué punto las diferencias entre nuestras respectivas formas de escuchar generaban una mezcla de complementariedad y complicidad cuya fecundidad es patente en las piezas presentadas en este disco.

A modo de ejemplo, y con especial énfasis en la distinción entre *identificar* e *identificarse con*, comento que, escuchando en mi estudio madrileño la grabación de olas en la playa que emerge, aunque severamente filtrado, entre los minutos 4.47 y 5.20 de *Aunque te quedes sin aire*, Manolo observó que, de haberla escuchado en casa—en Tenerife, con la playa a unos escasos 20 metros de distancia—la habría rechazado por tópico, pero que, oyéndola en Madrid, le producía algo similar a lo que un gallego llamaría *morriña*. Javier, madrileño de pura cepa, identificaba el sonido como de olas en la playa, pero al no haber estado presente durante la grabación, no lo asociaba con ninguna playa en particular, canaria o no. Yo, que había hecho la grabación, recordaba, es decir, *identificaba*, el lugar y el momento, pero a diferencia de Manolo, ni Javier ni yo *nos identificamos con ella*. Nos suena a playa, pero no a casa.

En cambio, en *El pan que hacíamos antes* oímos una voz hablando de justamente eso. Se trata de una entrevista informal con un lugareño que encontramos en un bar a escasos metros de una de las playas del norte de Tenerife. Con este hombre, cuyo nombre no logro recordar, yo sí me identifico. Reconozco el impacto que han tenido y siguen teniendo determinadas fuerzas de mercado en la elaboración, distribución y calidad de nuestros alimentos, y me identifico con el resignado lamento de una persona de una cierta edad que habla del pan de su infancia y de cómo han desaparecido ambas cosas: su pan y su infancia. En cambio, ni Javier ni yo *identificamos* a este hombre. Javier no estuvo cuando se grabó, y sólo un tinerfeño nativo como Carlos podría reconocer el acento del que habla como el de una persona de familia humilde de la zona de Anaga.

Igualmente, podríamos extender esas consideraciones identitarias a los oyentes. En *Aunque te quedes sin aire*, oímos a un buzo experimentado aconsejando a un alumno suyo

sobre cómo respirar bajo el agua. Al escuchar por primera vez esta conversación que grabé en una playa de La Gomera, Manolo comentó el “acento canarión”, el cual reconocía inmediatamente a pesar de no haber estado presente durante la grabación. Además, ese acento le resultó gracioso, ya que, junto al contenido de la conversación (el pánico que le produce a un buzo quedarse sin aire), confirmaba su idea de la expresividad de cierto tipo de isleño. Javier notaba el acento canario, pero dudó mucho que fuera capaz de precisar la isla en cuestión, y tampoco conoce los tópicos sobre el comportamiento de los nativos de cada una. Al igual que Javier, yo reconocía el acento como canario, y me hacía gracia cómo se expresaba el protagonista, pero carecía de más referentes.

Pero, ¿y los oyentes? Suponemos que, ante la grabación de los dos buzos, un chileno escucharía a dos españoles hablando. Es decir, entendería el contenido, pero sin poder especificar con más claridad la procedencia. Un finlandés, en cambio, puede que reconociera que hablan en español, pero lo más probable es que no entendiera el contenido. Y alguien de más lejos aún, puede que ni siquiera lo distinguiera del portugués o del italiano. Lo interesante, sin embargo, no es lo que *no* captarían oyentes más o menos familiarizadas con el habla de las Islas Canarias, sino lo que sí captarían. Cuando se entiende perfectamente un idioma, *no se oyen las palabras, ni los ritmos ni las entonaciones*; sencillamente, se recibe el significado. Es sólo cuando quien habla tiene un acento distinto a lo que uno acostumbra oír, o una voz sorprendente, que uno se fija, no sólo en lo que está diciendo, sino también en cómo lo está emitiendo. Y por último, ante un idioma que uno *no* entiende, lo único que queda es el sonido del idioma en sí. Así, uno se fija en sus ritmos, entonaciones, énfasis, etc. Es decir, en el contenido puramente sonoro.

#### **4. Ya tienen su propia música**

Hemos visto ya la cuestión de *identificar* o *identificarse con*, y también el cuestionamiento por parte de James Joyce del papel del retrato como algo puramente identitario. Así, quizá no sorprenda a quienes lean este texto que *hemos rechazado algunas de las grabaciones de campo más identitarias y emotivas*. Entender por qué ayudará también a captar los criterios más amplios de inclusión o descarte, los cuales dependen de numerosos factores.

En La Gomera, tuvimos la alegría de asistir a la procesión nocturna con la que los habitantes de un pequeño pueblo de la montaña celebran su patrona, la Virgen de las Mercedes. Y esa misma noche también pudimos escuchar cómo una joven cantaba un romance, acompañada del mismo tipo de tambor que había sonado en la procesión junto a las chácaras, las panderetas, las voces e incluso las campanas de la iglesia. Escuchando estas grabaciones en mi madrileño estudio varios meses más tarde, los cuatro participantes tuvimos la misma reacción: se nos izaban los pelos de brazos y nuca. La energía humana, emocional y espiritual transmitida por estas manifestaciones sonoras no podía dejar indiferente a nadie con capacidad de escucha.

Así, tanto desde la perspectiva identitaria como de la emocional, esas grabaciones parecerían ideales. Y si estuviéramos haciendo grabaciones de campo antropológicas, o incluso *paisajes* sonoros contruidos íntegramente con grabaciones de campo, no habríamos dudado ni un instante en incluirlas. Pero lo que convierte las piezas presentadas aquí en *retratos* sonoros son su capacidad y sus variadas formas de

combinar las grabaciones de campo con las aportaciones de los cuatro creadores involucrados en ellos. Y esta cuestión de combinar es clave. Hace años, el compositor de ópera Jack Beeson me aconsejó que, a la hora de poner música a un poema, ni se me ocurriera elegir un gran poema, ya que éstos “ya tienen su propia música”. Se trataba, más bien, de elegir un texto con suficiente fuerza como para resultar estimulante—tanto para el compositor como para el futuro oyente—pero que no fuera tan contundente como para volver irrelevante al contexto musical aportado por aquél. En ese mismo sentido, las grabaciones de la procesión y del romance tenían tanta fuerza que ni se beneficiarían de cualquier añadido nuestro, ni aportarían al retrato algo que no fuera su propia presencia absolutamente central. En este sentido, invito a mis lectores a imaginarse el retrato de alguien con una *enorme* nariz. Hay un momento en que ya no es un retrato de una persona, porque lo *único* en lo que se fija la persona que contempla el cuadro es en la nariz.<sup>4</sup> Todo lo demás pasa tan desapercibido que no se puede hablar de ningún tipo de integración. Es decir que falla el retrato al no lograr presentar una imagen íntegra del modelo.

## 5. De tradiciones

Estas grabaciones de procesiones y romances nos remiten también a otra cuestión ineludible: la de las tradiciones. Tanto las tradiciones sonoras propiamente dichas como las manifestaciones sonoras de tradiciones más generales. Toda cultura tiene sus tradiciones sonoras, y todas ellas tienen algo de identitario. En Dakar, Senegal (unos 500 kilómetros más cerca de Tenerife que Madrid), los músicos tradicionales o *Griots* son, además, los historiadores de cada comunidad. En otros países, la relación no es tan directa, pero existe y no es baladí. Y en casi todos los sitios en los que la globalización produce la sensación de estar perdiendo lo propio—*el pan que hacíamos antes*, por ejemplo—hay personas luchando por mantener vivas las tradiciones sonoras, incluidas pero ni mucho menos limitadas a lo musical.

Inevitablemente, el encuentro con la música tradicional canaria nos ha llevado a otra pregunta: si nuestros retratos sonoros son de Canarias, están hechos con grabaciones de material sonoro recabado en las islas, y por un cuarteto que incluye a dos músicos canarios, ¿qué cabida tienen estas obras resultantes en el contexto de las tradiciones sonoras canarias? La primera respuesta,—sobre todo la de cuatro creadores sonoros comprometidos justamente con elaborar trabajos que ni se basan en las convenciones no se ven coartado por ellas—, parecería ser un rotundo “ninguna”. Pero a mayor profundidad, la cuestión se muestra demasiado complejo como para poderla resolver con una simple negativa.

Primero, ante el término *tradición sonora*, tendríamos que preguntarnos si “tradición” se refiere a cómo se hace, o más bien a qué función social cumple. En pocas palabras, estamos identificando los dos polos de la etnomusicología. Hace unos años, una colega mía me comentó que su tesis doctoral versaba sobre la “música celta”, tal y como se entendía el término en Galicia. Sorprendido por su elección (hasta entonces, la había conocido por sus estudios de la música *Noise...*), exclamé irreflexivamente: “pero si lo de la música celta es una pura invención”. Más sorprendente aún fue su respuesta:

---

<sup>4</sup> No es, exactamente, el caso del *Viejo con su nieto*, actualmente en el Musée du Louvre, y que pinto Domenico Ghirlandaio en 1490, ya que la cara del niño y el paisaje realmente extraño que aparece a través de la ventana son igualmente llamativos, pero la nariz del Viejo es, como diría Manolo Rodríguez, “espectacular”.

“eso, justamente, es lo que la hace tan interesante”. Es decir, fuera o no interesante esa música como tal, era fascinante como manifestación social profundamente ligada a cuestiones identitarias en la Galicia de finales del siglo XX—varios miles de años después de la llegada de los celtas *Hallstatt* a esa región en el siglo IV antes de Cristo.

En otras palabras, las tradiciones sociales pueden asociarse con distintas músicas a lo largo de su existencia, particularmente cuando se trata de tradiciones más longevas que cualquier música. De hecho, las bodas, entierros y otras muchas funciones sociales, incluidas las identitarias, son actividades tan ligadas a la condición humana que difícilmente desaparecerán mientras siga existiendo nuestra especie. Cambiar, cambiarán, pero seguirán existiendo, y es justamente en ese proceso de cambio que entramos nosotros. Es más, no se trata de que sigan existiendo a pesar de cambiar, sino que cambian *para poder seguir existiendo*.

Y es aquí donde los guardianes de una tradición empiezan a parecerse alarmantemente a sus enterradores. Viendo amenazados por los cambios, no tardan en dictaminar qué es de la tradición y qué no lo es. Eso se llama inmovilismo, y no suele favorecer la supervivencia.

Cuentan el chiste del que dice: “*mira, ésta es el hacha de mi abuelo. ¿Bonita, verdad? Bueno, he tenido que cambiar un par de veces el mango, y una vez la cabeza, pero está en perfecto estado.*” No queda una sola pieza del original, pero sigue siendo un hacha y para su dueño es la del abuelo. Es más, se supone que las piezas de esta herramienta se han ido cambiando para que el objeto pudiera seguir cumpliendo su función. Algo similar ha de ocurrir con las tradiciones vigentes: se harán los cambios necesarios para que puedan seguir funcionando. Otra cosa es que se disequen para guardarlas en un museo, y de hecho, en una de las conversaciones que tuvimos los cuatro en mi estudio, me saltaron las lágrimas al recordar el almacén de instrumentos del Musée Quai Branly. En ese cilíndrico mausoleo de cristal, yacen amontonados en polvorientos estantes una cantidad absolutamente obscena de instrumentos pertenecientes a culturas *primitivas* y traídos a París para nunca más sonar. Algunas de estas culturas ya ni existen—quedan sus instrumentos, pero nadie que sepa sus canciones. Se trata de uno de los testimonios más elocuentes y condenatorios de un colonialismo difícilmente despejado por el resto del museo.

Y luego está la *falsa tradición*—otro tema que emergió durante nuestras conversaciones a cuatro en mi estudio madrileño—en la que personas que jamás se *rebajarían* a vivir en un pueblo se visten de folklóricos, se maquillan, y venden sus melosas canciones en la televisión regional y nacional. Parecería que los *coros y danzas* del franquismo no podrían empeorarse, pero las fuerzas de mercado lo han conseguido. Estas “canciones tradicionales” se parecen a las de verdad como el skay al cuero, y envejecen igual de mal.

Claramente, nuestros retratos sonoros no son lo que en el siglo XVI se presentaba en la Península Ibérica como “Endechas de Canaria”, pero su función identitaria se parece mucho. Sólo ha habido que cambiarle un par de veces el mango y la cabeza.

## **6. Identitario pero no tradicional**

En el apartado 2 de este texto, comenté una tendencia ampliamente repartida entre creadores artísticos actuales consistente en “servirse de las técnicas, los medios y los

---

materiales que consideran idóneos para plasmar sus obras sin molestarse en canalizar la obra resultante por una de las categorías convencionales”. Entre estas técnicas está la grabación, la cual permite al artista sonoro trabajar con materiales generalmente ausentes en la creación sonora pretérita. Así, en la elaboración de estos retratos sonoros, hemos podido utilizar sonidos que, sin estar relacionados con ninguna de las tradiciones sonoras de Canarias, han sido y siguen siendo parte de su realidad sonora más característica e identificable. Buen ejemplo son los cencerros del rebaño de cabras que tanta presencia tiene en *Donde la Tomasa*, o el ruido del molino de gofio que se escucha el minuto 1.12-1.29, y de nuevo en 2.14 y 2.33 de *Pa’ ganamos cinco o diez pesetas al mes*. A diferencia de las mujeres Peule de Senegal, que cantan al ritmo de los sonoros golpes con los que machacan el mijo en grandes morteros, los canarios no suelen considerar el ruido de un molino de gofio como parte de su tradición musical. Pero, ¿qué duda cabe de que pertenezca a sus tradiciones *sonoras*? O, ¿acaso hay molinos de gofio en Palencia? ¿En Islámabad?

Así, la posibilidad de grabar, y de incluir nuestras grabaciones en nuestra creación sonora nos permite acceder a elementos icónicas (como los cencerros) o profundamente identitarias aunque no necesariamente ligadas a ninguna tradición musical anterior en estas tierras. Y así lo hemos hecho.

## **7. Junto al qué, los cómo.**

Esta posibilidad de emplear, y explorar, elementos nuevos aporta también una cierta libertad. Si determinadas técnicas y/o materiales (aquí, la grabación y las grabaciones, respectivamente) no son tradicionales, ni convencionales, entonces no habrá ni tradición ni convención que especifique cómo han de utilizarse. En el caso de las grabaciones de campo que forman parte de estos retratos sonoros, hemos optado por explorar una variedad de usos, a menudo en la misma pieza.

Para el oyente, esto puede no ser particularmente obvio, pero eso, también, es intencional, como veremos a continuación. Antes observamos, con referencia a las voces grabadas, que distintas personas las escucharían de distintas maneras, según su capacidad de entender el español, reconocer el acento canario, etc. Añadimos que, mientras que algunos captarían el significado de las palabras sin apenas notar los ritmos y entonaciones de las voces, otros oirían exclusivamente estas últimas características. La excepción somos los cuatro responsables de estos retratos, ya que a nosotros nos incumbe estar conscientes de todos esos niveles semánticos. Y no por algún tipo de responsabilidad estética, sino por la libertad que nos brinda esa percepción multiplanar a la hora de interactuar con ellos en el contexto del discurso sonoro que elaboramos entre los cuatro.

Otros materiales grabados son menos complejos que las voces, por lo menos en su lectura superficial. Pero resultan particularmente ricos para borrar la frontera entre las grabaciones de campo y los demás sonidos que constituyen estos retratos. En este tipo de retratos, siempre cabe el riesgo de que las grabaciones sobresalgan demasiado, que no parezcan pertenecer a las piezas, o que de alguna manera conviertan al resto del contenido sonoro en poco más que abigarrados marcos para ellos. Una de las maneras de evitar esto consiste en aplicarles a dichas grabaciones un tratamiento mucho más libre. Tratándolas como pura materia sonora *sin rechazar ni privilegiar* su contenido referencial, les asignamos un papel que deriva de su tímbrica, sus

frecuencias, ritmos y duración. Esto, además de integrar las grabaciones en el discurso general, ayuda a que sean sus características sonoras, y no sólo identitarias, las que enriquecen el discurso general y lo acercan más a las grabaciones que sí se están utilizando con fines referenciales. Para que esto sea posible, no hemos dudado en someter las grabaciones a cualquier manipulación que resultara conveniente para generar materia interesante, sin importar en lo más mínimo que, mediante esos procesos de transformación (cambios de velocidad y/o de frecuencia, filtraje, etc.) perdieran por completo su posible función referencial.

En otras ocasiones, sí hemos querido que las grabaciones destacasen, aunque fuera momentáneamente, *sobre* un fondo generado por los demás sonidos. En esas ocasiones, y por las razones identitarias mencionadas frecuentemente en este texto, procuramos *ampliar* nuestra conciencia del contenido puramente sonoro de las grabaciones para elaborar un entorno en el que, por un lado, fueran claramente audibles, y por el otro, su contenido se viera contextualizado, no sólo desde perspectivas rítmicas, tímbricas, etc., sino también con un contenido emocional y/o emotivo—y eso sin ningún complejo. En este contexto, hemos de observar que, aunque nuestra admiración por Pierre Schaeffer, sus colegas y herederos, no nos permite compartir su propia idea de que había malgastado su vida, sí creemos que el concepto de la escucha reducida que elaboró parcialmente en base al concepto Husserliano de la *epoché* resulta algo inflexible para nuestros tiempos y prácticas.

## **8. La academia de los malentendidos**

En su reciente discurso ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Estrella de Diego nos recordó la afirmación de Merleau-Ponty que “buscar una explicación para lo oscuro es hacerlo más oscuro todavía.” Y en ese mismo discurso, se refirió a “una suerte de malentendido, territorio privilegiado del entremedias donde surgen las mejores preguntas.” Para nosotros, es exactamente allí, si es que pudiera haber algo de exactitud en el malentendido, donde nos hemos situado para elaborar estos retratos sonoros. Constituir un discurso entre varios es colocar las ideas motrices, los puntos de inflexión, el proyecto en toda su proyección, *entremedias* de todos. Es, además, privilegiar el malentendido. Entendiendo, no con cierta ironía, ese concepto como la constelación de entendidos y entendimientos distintos que rodean los elementos del proyecto y que provienen de los múltiples creadores involucrados en su elaboración. Es la interacción entre estos distintos entendimientos—a veces sinérgica, otras, poética justamente en su abierto conflicto— la que vuelve especialmente fecunda la creación colectiva.

En varias ocasiones a lo largo del presente texto, he mencionado las conversaciones que los cuatro participantes tuvimos en mi estudio madrileño. Y no cabe duda de que tuvieron una importante influencia en las piezas que presentamos aquí. Quizá por esa misma razón, me parece especialmente importante comentar que esas conversaciones, esos esfuerzos por plasmar ideas y conceptos en palabras, nacieron de otro diálogo distinto: el que los cuatro establecemos entre nosotros y con las grabaciones de campo mientras tocamos y grabamos estas piezas. Un diálogo sonoro pero no verbal, influido clara e inevitablemente por nuestras respectivas experiencias como músicos pero sin que necesitáramos definir el discurso como música. Y es en ese diálogo artístico-sonoro, donde el riesgo, la vulnerabilidad y la voluntad de experimentar—en ambos

---

sentidos de la palabra—producen algo imposible de plasmar de ninguna otra forma. Se trata de *pensar en el medio*, utilizando los mismos sonidos, y la experiencia adquirida tras toda una vida trabajando con ellos, para enfocar la concepción, el contraste, y el descubrimiento que sólo pueden ocurrir en un medio puramente sonoro despejado de cualquier presión de *nombrar*. Eso viene después, en el esfuerzo de aplicar el logos para tender puentes verbales que aclaran algunas cosas mientras, como observó Merleau-Ponty, oscurecen otras. Es allí donde emerge lo que, en el mismo discurso, Estrella de Diego llama “la conciencia del malentendido a partir del cual empezaremos a entendernos.”

Construir el discurso sonoro entre cuatro es entrar de lleno en ese “territorio privilegiado de entremedias” para volver lo más fecundo posible los malentendidos que surgen inevitablemente en un trabajo compartido—máxime cuando los materiales son tan polisémicamente ricos. Ante la comparativa unicidad—tanto de lenguaje artístico como de entendimiento del material, especialmente las grabaciones—que caracterizaría un enfoque individual, proponemos la inevitable pluralidad de lenguajes artísticos y (mal)entendimientos del material que nos brinda la creación colectiva. Y a esto, añadimos la variada procedencia geográfica y cultural de los cuatro, que, como comentamos anteriormente en este texto, no es ni mucho menos baladí en un trabajo enfocado justamente en los aspectos identitarios de una determinada geografía y cultura.

---