

VIVIR EN APORESIS
(...O TURBULENCIAS...)
PRIMERA EXPERIENCIA
EN EL TALLER DE COMPOSITORAS

Ana Teruel Medina

Compositora y profesora

<https://doi.org/10.5281/zenodo.6367129>

Resumen:

El presente artículo refleja la experiencia vivida desde el encargo de composición por parte del Festival de Música Española de Cádiz y del Centro Nacional de Difusión Musical, como parte del Taller de compositoras, hasta el estreno y posteriores conciertos de la obra *Vivir en Aporesis (...o Turbulencias...)*. Explica, además, algunos aspectos del funcionamiento interno del Taller y del proceso compositivo de la obra, acompañado de un breve comentario analítico de la misma.

Palabras clave:

Vivir en Aporesis, Turbulencias, Taller de compositoras, Festival de Música Española de Cádiz, comentario analítico.

VIVIR EN APORESIS (...O TURBULENCIAS...). FIRST EXPERIENCE IN THE FEMALE COMPOSERS WORKGROUP.

Abstract:

The current article reflects the experience I lived, as part of the female composers Workgroup, since I received the assignment of composition by the Cadiz Spanish Music Festival and by the National Centre of Musical Diffusion, until the premiere and subsequent concerts of the piece: *Vivir en Aporesis (...o Turbulencias...)*. This also explains some aspects of the internal functioning of the workgroup and the composition process of the piece, together with a brief comment of it.

Key words:

Vivir en Aporesis, Turbulencias, composers Workgroup, Cadiz Spanish Music Festival, analytical comment.

Teruel Medina, A. (2021). Vivir en Aporesis (... o Turbulencias...). Primera experiencia en el Taller de compositoras. *Música Oral del Sur*, 18, 191-208.
<https://doi.org/10.5281/zenodo.6367129>

Fecha de recepción: 30-6-2021 Fecha de aceptación: 2-11-2021

INTRODUCCIÓN

Este artículo se plantea como un ejercicio autoetnográfico en el que es imposible evitar escribir en ocasiones en primera persona, pues se trata de contar una experiencia propia en sus diferentes etapas.

Estas “nuevas” investigaciones vienen a ofrecer lo que podríamos denominar la “cara oculta” del estudio sobre el arte, pues no se centra en el objeto artístico, ni en el documento que lo explica de una u otra manera, ni en la biografía del creador, ni en la respuesta del público o el eco en sus diversos medios de difusión y múltiples interpretaciones. La investigación “desde el arte” se centra en el propio proceso de creación, sea éste el que lleva a crear una nueva obra de arte o sea el necesario y no menos rico proceso de recreación que es necesario para que, a través de un intérprete, unas instrucciones musicales, literarios o coreográficas sean, de verdad, una obra de arte al mostrarse hechas sonido, voz o gesto frente al público (...)¹

Creo interesante explicar el proceso completo y darle visibilidad a unas vivencias que suelen pasar desapercibidas: cuando se asiste a un concierto o a cualquier espectáculo musical o de otra disciplina artística, es difícil percibir la complejidad de las circunstancias que rodean al trabajo de composición hasta llegar al momento en el que se puede compartir con el público.

En esta ocasión ha sido un proceso diferente, con unas circunstancias especialmente duras por la situación de pandemia mundial y confinamiento, y aun así, bonito y especial, compartido con el resto de integrantes del Taller: toma de decisiones conjunta, aprendizaje de las compañeras y satisfacción personal por poder aportar a las demás. Raras veces se tiene una sensación tan intensa de sinergia en un grupo tan heterogéneo en muchos sentidos, pero con un objetivo común: el buen funcionamiento del Taller y la llegada con éxito al momento del estreno en el Festival.

¹ Zaldívar García, Álvaro. Investigar desde el arte. *Revista Anales de la RACBA*. 2008, nº 1, pág. 57-64.

EL ENCARGO

La obra fue compuesta por encargo del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) y el Festival de Música Española de Cádiz, para ser estrenada en el Festival de Música Española de Cádiz, en su XVIII edición, temporada 2020-2021.

Este es el único Festival en España que organiza un taller de compositoras desde 2005, que ha contado con la presencia de grandes nombres a lo largo de estos años. La generosidad de estas enormes profesionales las ha llevado a entender el Taller como una ocasión para abrir paso a compositoras más noveles a las que se les da la oportunidad de trabajar codo con codo y aprender de estas veteranas y de intérpretes de proyección internacional, teniendo como guinda del proceso el estreno de la obra en Cádiz y posteriores conciertos en otros puntos de la geografía española.

La coordinadora del Taller de compositoras de esta edición fue Diana Pérez Custodio, y fue ella quien contactó conmigo en este caso para proponerme la participación en el Taller y el Festival, a lo que accedí con gran sorpresa y enorme entusiasmo.

EL TALLER

Una increíble experiencia en todos los sentidos, sin lugar a duda; no sólo a nivel musical, sino también humano. Rodearte de personas de una altura profesional como las compositoras del taller y trabajar con ellas durante tantos meses fue todo un regalo.

La sola existencia de un taller como éste y su continuidad durante estos años es un logro de las compañeras veteranas, y sigue siendo insólito hoy en día, no habiendo ningún otro taller de estas características en España.

El Taller de mujeres compositoras es una iniciativa del Festival de Música Española de Cádiz, que desde su primera edición en 2005 se ha convertido en un punto de encuentro, de reflexión y creación de las creadoras musicales españolas. Se realizan seminarios, encuentros, propuestas y discusiones, se realizan publicaciones del pensamiento estético, ediciones de música impresa, encargos de obras y grabaciones sonoras. Su objetivo es conectar la creación musical de las compositoras y proyectar su visibilidad.²

² Agencia cultural de Andalucía. “Festival de música española de Cádiz: taller de mujeres compositoras”. Agencia andaluza de instituciones culturales. Consejería de Cultura y Patrimonio histórico. <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/agendaculturaldeandalucia/evento/festival-de-m%C3%BAsica-esp%C3%A1ola-de-c%C3%A1diz-taller-de-mujeres-compositoras-0>

El Taller ha pasado por diferentes etapas desde su inicio, llamándose en su primera edición Taller “Mujeres y creación musical actual”.

En esta edición, las veteranas eran (por orden alfabético de apellidos) María José Arenas Martín, Anna Bofill Levi, Consuelo Díez Fernández, Diana Pérez Custodio (coordinadora) y Dolores Serrano Cueto. Las debutantes, Beatriz Arzamendi Zeziaga, María del Carmen Asenjo-Marrodán, Pilar Miralles Castillo, Reyes Oteo Fernández, y la que escribe, Ana Teruel Medina.

No obstante, a lo largo de estos años, ha contado con otros muchos ilustres nombres de pensadoras y compositoras, que han aportado su música y palabra en conferencias y obras estrenadas en conciertos en el marco del Festival. Entre estos nombres encontramos a Inmaculada Almendral del Río, María de Arcos Rus, Nan-Maró Babakhanian, Teresa Catalán, Zulema de la Cruz, Carme Fernández Vidal, Pilar Jurado, Samira Kadiri, Marisa Manchado Torres, Gabriela Ortiz, Iluminada Pérez Frutos, Marcela Rodríguez, Rosa María Rodríguez Hernández, Laura Vega Santana, Mercedes Zavala. Destacamos la presencia e influencia de la recientemente desaparecida M^a Luisa Ozaita Marqués.

LA INTÉRPRETE

La intérprete propuesta fue Kathleen Balfé, violonchelista estadounidense, solista de la Orquesta Ciudad de Granada. Esta increíble profesional resultó ser una enorme fuente de inspiración y una permanente ayuda desde el comienzo del proceso compositivo. Trabajar con ella ha sido un aprendizaje continuo. Escucha, aprende, acepta las ideas y propone diferentes soluciones. Ha estudiado incansablemente hasta pulir las obras al máximo de la mano de las compositoras. Ha sido una compañera más dentro del Taller.

Además de su talento musical nos sorprendió más tarde con su iniciativa para conseguir conciertos donde llevar el espectáculo.

LA TEMÁTICA

La organización del Festival propuso, como temática transversal a todas las actividades y conciertos del mismo, “sortilegios”, que luego se cambió por “incertidumbre”. Esta última propuesta nos pareció muy apropiada para el momento histórico que se estaba viviendo con la pandemia mundial y el confinamiento. Incluso la posibilidad de que se celebrara el Festival estaba inmersa en un halo de incertidumbre que impregnaba cada rincón de nuestras vidas en ese momento.

El Taller de compositoras propuso, como título para el concierto “Tapiz de incertidumbres”. El término tapiz ilustraba muy bien la heterogeneidad del conjunto sonoro del espectáculo que formarían las obras de diez artistas con vidas y visiones del mundo y de la realidad actual tan diferentes.

TIPO DE CONCIERTO

Previa consulta con la organización del Festival y con la intérprete se decidió plantear la posibilidad del uso de electrónica, aunque el procesamiento en vivo no estaba garantizado, por lo que la opción más plausible era la música mixta, con interpretación en directo sobre música pregrabada.

Seis de las obras compuestas utilizaron electrónica, y cuatro fueron para instrumento solo.

POEMAS PARA LA INCERTIDUMBRE

Anna Bofill Levi propuso el uso de poemas en los que inspirar las obras y compartió con las compañeras un conjunto de ellos sobre la incertidumbre escritos por poetas de reconocido prestigio. Cada una de las compositoras escogió un poema en el que basarse, de entre los propuestos o no.

Para *Vivir en Aporesis (...o Turbulencias...)*, el poema fue *La misma incertidumbre*, de Rossana Acquaroni, que aparece a continuación, con el consentimiento de su autora:

La misma incertidumbre...

La misma incertidumbre
con la que un día preciso
que ya fuiste acordando sin saberlo,
comienza a desprenderse
la leve gasa que ocultara
la trama de tu herida,
una herida reciente que late sin hablar
y está tan dentro
que tu vida depende de mantenerla viva.
Con la misma soltura
con la que cada órgano se acomoda para el parto

y se abre un trecho de luz
en mitad de tu cuerpo,
una tarde descubres
que no puedes contar tus cicatrices
pues sus bordes te unen a fragmentos de otros,
a vidas paralelas,
a bálsamos de humo.
Y es entonces
que esa herida se cumple
y es más cierta que el mundo,
nos regresa al origen,
sus lámparas de arena,
la palabra en el vientre,
cuando todos vivíamos
recíprocos y juntos
cuidando las heridas.³

La actriz y recitadora Julia Oliva se ofreció para recitar los poemas en directo.

EL TÍTULO DE LA OBRA

Vivir en Aporesis (...o Turbulencias...) es un compuesto de dos nombres, no porque dé dos opciones de título, como cabría pensar, sino que se trata de un título con dos partes que deben ir siempre unidas.

Su elección obedeció a varias razones. En primer lugar, al deseo de que la incertidumbre impregnara la obra desde la lectura de su título que, por ello, es un juego de palabras: *Aporesis* no es un lugar, es un estado... La *aporesis* es una figura retórica literaria utilizada para expresar la duda; recibe también los nombres de *diaporesis*, *aporía* o *dubitatio*. *Vivir en Aporesis* significa por tanto vivir en la duda, en una situación de incertidumbre continua, y sin embargo podría dar lugar a engaño y a entender del título, por estar en mayúscula, que

³ Acquaroni, Rossana. *Lámparas de arena*. Madrid. Colección Poesía en Madrid. Fundación Gerardo Diego. Dirección General de Promoción Cultural. Consejería de Cultura. Comunidad de Madrid. 2005. ISBN-13 = 978-8445119266

se trata del nombre de un lugar y que el significado del título de la obra es vivir en ese lugar. De esta forma, la incertidumbre aparecía escrita en el mismo título de la obra con la palabra *Aporesis*, y al mismo tiempo, se crea con su lectura por dar a entender algo diferente a su significado real.

La incertidumbre, elegida como temática del Festival en su conjunto, y que reflejaba la situación que se estaba viviendo.

Entre paréntesis aparece la segunda parte del título (...o *Turbulencias*...). Esta fue una de las opciones contempladas como título, ya que el término define una situación de inestabilidad, y en este caso, la inestabilidad social, económica y emocional era el estado general que se estaba viviendo a nivel mundial.

También hay aquí un juego de palabras, un guiño a mis hijos (a quienes está dedicada la obra), como se explica en las notas al programa, pues las “turbulencias” es el nombre de un juego que nos inventamos y al que solemos jugar.

EL CONCEPTO *APORESIS* EN LA OBRA

Conceptualmente se trataba de utilizar la *aporesis* como elemento estructural de la obra, utilizando la retórica como punto de partida para el planteamiento musical.

La *dubitatio* o *duda* ha sido una figura retórica utilizada excelsamente. En la música tonal solía expresarse esta duda o sorpresa con un cambio brusco de tonalidad, con una cadencia rota en la tonalidad de destino. La cuestión era cómo plantearla en un lenguaje libre: la música tonal funcional se mueve según un código conocido para el público, casi como un lenguaje propio, por lo que es relativamente sencillo plantear elementos sorpresivos en los momentos en los que la música se mueva rompiendo el código preestablecido y esperado. En un lenguaje personal, el oyente carece de experiencia previa que cree una expectativa de lo que debe acontecer, y esto hace más difícil introducir elementos inesperados porque, simplemente, no sabe qué esperar.

Había de crear expectativas, por tanto, para poder romperlas, y eso pasaba por asentar desde el principio de la obra los elementos a utilizar y ser coherente con ellos para posibilitar rupturas con lo establecido en momentos puntuales: focos tonales específicos (notas o armonías completas), líneas melódicas aparecidas reiteradamente con pequeñas diferencias o diferente tratamiento instrumental, uso repetido de algunos elementos en la electrónica para ayudar a crear el universo sonoro, etc. Una vez establecidos los elementos de la obra, la *dubitatio* se presenta de varias formas: rompiendo con lo preestablecido en cualquiera de los parámetros musicales (cambios bruscos en dinámicas, articulaciones,

registro...), con finales abiertos, alternancia de diferentes técnicas instrumentales que parecen interrumpirse, etc.

Otro elemento fundamental en el planteamiento conceptual de la obra es conformar la obra mediante dos mundos sonoros distintos, el violonchelo y la electrónica, que parecen convivir de forma independiente la una de la otra sin apenas puntos de conexión aparentes, para ayudar a crear duda y sorpresa.

SOBRE EL PROCESO

El proceso de composición de la obra estuvo también sumergido en una incertidumbre casi total desde el principio. A la situación social vivida se unían una serie de factores personales que impedían tener disponibilidad total para la composición y pasaban los meses sin tener un resultado tangible.

La idea era que la obra reflejase esta incertidumbre a todos los niveles, desde el título, como se explicó con anterioridad, hasta el más mínimo detalle musical. Para ello fue excepcionalmente útil el poema. Quería transformarlo en música, expresar sonoramente esa incertidumbre hecha carne de la que nos habla Rossana. Con el fin de lograr una mayor comprensión del espíritu del texto, pedí una grabación a su autora quien, en un gesto de gran generosidad, me envió el poema recitado de su viva voz y me autorizó para utilizarlo, no solo como inspiración, sino también como material sonoro para la parte electrónica de la obra.

Utilicé algunas de sus frases con diversos tratamientos para crear una base sonora que ayudara a la intérprete a construir una arquitectura musical coherente y firme. Me serví de algunos efectos para que la voz apareciera por una parte de la sala (en estéreo) o viajase de un altavoz a otro. Busqué el efecto eco con las diferentes dinámicas de una misma frase.

Además de la voz de Rossana, utilicé otros dos elementos para la creación de la electrónica: unas muestras tomadas de un sintetizador analógico y una grabación de muy buena calidad de parte de la obra y otros elementos pensados expresamente para la electrónica, realizada de forma completamente desinteresada, por la violonchelista María del Carmen Coronado Almena (en adelante me referiré a ella como Mery). Los sonidos sintéticos me proporcionaron una fuente sonora muy alejada tímbricamente del sonido del violonchelo que me servía para crear este universo paralelo y a la vez opuesto en muchos aspectos a la música interpretada en directo. La grabación del violonchelo me permitió el introducir en el audio elementos más cercanos al sonido natural del instrumento, con un nivel variante de efecto para jugar con diferentes tímbricas; esto podría suplir en gran medida la ausencia de

procesamiento en vivo del instrumento. El violonchelo solista y el grabado podrían tocar a dúo, lo que aumentaba las posibilidades compositivas.

Escuché y analicé mucha literatura del instrumento de diferentes épocas y estilos antes de comenzar a escribir. Una gran inspiración fue la música para violonchelo de Sofia Gubaidulina que explota las posibilidades del instrumento con una enorme intencionalidad musical, no por el efecto en sí mismo.

El proceso compositivo comenzó con una fase de completa incertidumbre sobre cómo plantear la obra. Hubo muchos intentos que acabaron en la basura tras varios días de trabajo. Recibir el audio de la voz de Rossana fue un regalo porque ayudó a gestar una idea. El germen musical de la obra fue un gesto, un pasaje con dobles cuerdas en el que la voz más aguda canta una melodía. En estos momentos iniciales tuve la inestimable ayuda de Mery, que me asesoró sobre las posibilidades técnicas del instrumento y cómo optimizar su uso en favor de la idea musical.

La composición de la música instrumental y la de la electrónica fueron de la mano, aunque el esbozo de la partitura quedó terminado antes de pulir la parte del audio. Luego hubo que retocar la partitura, volver a revisar el audio para cuadrar los tempos, volver a la partitura, etc.

Una vez entregada la obra vino el momento de revisión profunda de la mano de Kathleen, lo que supuso un enorme aprendizaje musical en muchos sentidos, no solo en cuanto a posibilidades instrumentales. Creo que muy pocos intérpretes se ofrecen a trabajar conjuntamente como ella lo hizo, revisando hasta el último detalle para hacer de la partitura “un documento para la historia”, según sus palabras. El trabajo asíncrono que ofrecen las tecnologías de la información y la comunicación en cualquier dispositivo facilitó mucho todo el proceso, y no faltó un ensayo presencial donde poder hablar y compartir ideas y probar en un auditorio si funcionaba a nivel acústico la parte electrónica y el conjunto de la obra.

El resto era esperar al estreno e ir ultimando fechas y horarios de actividades. Se acercaba el momento de conocer en persona a las grandes profesionales con las que había compartido toda esta experiencia y los nervios no faltaban.

LA OBRA, BREVE COMENTARIO ANALÍTICO

La partitura tiene un total de 133 compases, en los que se escribe la parte instrumental y se añade, cuando es necesario, una línea superior en la que se indican los elementos que suenan en la electrónica que pueden ayudar a la intérprete para la interpretación, no todo lo

que suena, ya que algunos elementos no son significativos para este fin. Se escriben, por ejemplo, las frases del poema que van sonando.

♩=90

ECO: *Con la que cada órgano...* VOZ: *Y se abre un trecho de luz*

(Duración aproximada, sonido con eco)

65

El. 

Vc. 

f cresc.
non vib. *ff*

pp subito *pp legato* ord. → sul pont.

Compases 65-72

La duración total de la obra es 5:32, que coincide con la duración de la electrónica, con la que comienza la obra, entrando el violonchelo en el segundo 16 con notas largas.

El elemento esencial de la parte instrumental es una línea melódica que aparece en varias ocasiones, con tratamientos diferentes. Nos referiremos a ella como la idea melódica primaria. En el siguiente fragmento, suena en la voz superior de las triples cuerdas:

Vc. 

ff espress. doloroso (mantener la línea del bajo constante, cantar la aguda) *ff simile*

31

Vc. 

fff *f*

Compases 26-32

VIVIR EN APORESIS (...O TURBULENCIAS...)
PRIMERA EXPERIENCIA EN EL TALLER DE COMPOSITORAS

Aparece esta melodía en el siguiente fragmento, a partir del compás 75, en notas largas con arco, estando las dobles cuerdas más graves en pizz.

Compases 73-80

Esta parte melódica se apoya siempre sobre un bajo Do.

Más tarde, este gesto se troca, encontrando la melodía de notas largas en la voz grave y sonidos más cortos en la aguda (un ostinato sobre la nota Sol). La primera intención era mantener estas notas cortas en pizz., pero el resultado sonoro no compensaba el esfuerzo exigido al intérprete.

Compases 97-102

Ya llegando al final aparece esta idea melódica sola.

106

Vc.

vib. intenso

f *espress. legato*

accel.

p

Compases 106-112

En el c. 56 hace entrada otra idea melódica, una línea ascendente en dobles cuerdas.

Vc.

f *cresc.*

p

Compases 56-58

Aparece dos veces más como una especie de idea secundaria sucediendo a la idea primaria expuesta con anterioridad; a esta línea se añade una armonía más, creando diferentes sensaciones con finales más o menos abiertos.

Gracias a estas dos ideas, sostenidas sobre la nota Do o el ostinato sobre Sol, apareciendo el Mi bemol, se crea una sonoridad que para un oído educado en la tonalidad podría resultar cercana a un Do m, si bien es cierto que aparecen otras muchas notas muy ajenas a la escala de esta tonalidad y que no se siguen en ningún momento los códigos tonales, ni en el plano horizontal ni en el vertical. Sin embargo, esta focalización sobre Do y Sol (junto con el uso reiterado del mismo material musical con pequeñas variaciones en sus diferentes apariciones) sirven para crear ciertas expectativas en el oyente y nos ofrecen la posibilidad de crear la duda rompiendo con lo esperado.

La obra se articula mediante la alternancia de estas ideas melódicas, con diferentes tratamientos instrumentales como hemos visto, con otras ideas musicales muy diferentes.

Se podría decir que el parámetro utilizado para organizar formalmente la obra es la densidad de material, tanto en el tiempo, yuxtaponiendo las ideas musicales de manera que los elementos explicados con anterioridad aparecen cada vez más seguidos: la primera entrada de la melodía primaria es en los compases 26-40, y hasta el compás 56 (56-58) no aparece la idea secundaria, volviendo la idea principal en el compás 75. Entre unas entradas y otras hay una serie de compases en los que aparecen ideas musicales diferentes. Sin embargo, estas secciones intermedias se van acortando, de manera que al final de la obra, desde el compás 107, las dos ideas melódicas, primaria y secundaria, se van alternando sin dejar espacio a nada más. A esta acumulación de material se une la aceleración de los tempos desde el $q=70$ del principio al $q=110$ del final ($q=70$, $q=90$, $q=100$, $q=90$, $q=110$).

También en el plano vertical observamos una acumulación textural: la obra empieza con una cierta alternancia entre la electrónica y el instrumento que presenta líneas melódicas simples, pero pronto, en el compás 26, cambia a dobles y triples cuerdas. Estos pasajes en los que aparece la idea melódica primaria van acompañados de glissandos en la electrónica y de las frases del poema en la voz de Rossana. (Todo este material de la electrónica también se va acumulando en el tiempo hacia el final de la obra superponiendo unas frases con otras). Sin embargo, la idea melódica secundaria, suena sola, sin nada en el audio (excepto en su última aparición, que viene acompañada de notas largas en la electrónica), de manera que, cuando aparece, supone un descanso sonoro tras la mayor densidad textural de la anterior.

La voz de Rossana es uno de los agentes definitorios a la obra: su uso se planteó en un principio con una función cohesionadora, pero pronto fue evidente que una tímbrica tan especial daba una impronta única al mundo sonoro que se estaba creando en el audio, convirtiéndose en el centro de todo este universo. Las frases no seguían el orden del poema; algunas se repetían una y otra vez, creando diferentes núcleos de atención del texto, y otras aparecían desde lejos, como un eco. Su acumulación en el tiempo y la superposición textural de diferentes frases (o incluso de la misma con diferente procesamiento) contribuyó a organizar formalmente la obra, como se explicaba anteriormente.

La intención compositiva viene impregnada de una estética personal, una forma de entender la obra como un ente vivo y la música como lenguaje orgánico. Es por ello por lo que no se plantea el proceso de creación como un ejercicio de técnica, sino como una búsqueda de puntos de conexión con el escuchante para crear lazos de comunicación.

EL ESTRENO Y OTROS CONCIERTOS, PASADOS Y FUTUROS

El estreno fue el 28 de noviembre de 2020 a las 18.30 de la tarde, en el Teatro del Títere de la Tía Norica, con una cantidad de público que ocupaba casi la totalidad del aforo permitido, que en ese momento era la tercera parte del aforo posible. Julia Oliva no pudo venir en esta ocasión y envió los poemas grabados, por lo que pudo escucharse cada uno antes de la obra que inspiraba.

A pesar de la imposibilidad de llevar a cabo algunas de las actividades previstas para el Taller con anterioridad a la pandemia, tales como conferencias o el encuentro con asociaciones de mujeres entre otras, era un logro realizar un concierto de este tipo con la situación que se estaba viviendo.

Una experiencia inolvidable a nivel personal y profesional que queda en el recuerdo y en soporte audiovisual gracias a la magnífica grabación que hizo el Festival de Música Española de Cádiz.

El programa fue el siguiente:

María José Arenas Martín (1983)

Los tiempos del porvenir (2020)

Inspirada en el poema *Cuando no había futuro* de Nieves Vázquez Recio

María del Pilar Miralles Castillo (1997)

Stunt Fall V (2020)

In Memoriam Galina Ustvolskaya

Consuelo Díez Fernández (1958)

La Senda (2020)

Inspirada en el poema *La senda* de Antonio Martín-Carrillo

VIVIR EN APORESIS (...O TURBULENCIAS...)
PRIMERA EXPERIENCIA EN EL TALLER DE COMpositorAS

Beatriz Arzamendi Zeziaga (1961)

Policronías de las Sibilas (2020)

Basada en la figura de las Sibilas

María Dolores Serrano Cueto (1967)

Funambudumbre: cuando todo se apaga (2020)

Inspirada en el poema *Funambulismo* de Antonio Serrano Cueto

Anna Bofill Levi (1944)

Viajar es lo que importa (2020)

Basada en el poema *Al paso de los años* de M.Cinta Montagu "Al paso de los años"

Ana Teruel Medina (1981)

Vivir en Aporesis (...o Turbulencias...) (2020)

Inspirada en el poema *La misma incertidumbre*, de Rosana Acquaroni

Reyes Oteo Fernández (1982)

*Veritas Vincit** (2020)

Basada en la leyenda de Ludovico Angulo

María del Carmen Asenjo-Marrodán (1978)

Questo tremito, questo vacillamento (2020)

Inspirada en el poema *Città dispersa tra gli incensieri* de Maria Attanasio

Diana Pérez Custodio (1970)

Un mundo sin bocas y con olor a desinfectante (2020)

Inspirada en el poema *Oigo el cuchillo azul de las sirenas*, de M. Cinta Montagut. ⁴

Además del concierto, en el Taller tuvieron lugar varias reuniones a nivel interno entre las compositoras, y con los representantes del Festival de Música Española de Cádiz y del Centro Nacional de Difusión Musical. De estas reuniones salieron varias ideas para el Taller del siguiente año; cabe destacar la decisión de que las cinco compositoras “nuevas” en el Taller repitamos experiencia participando en la siguiente edición, cambiando algunas de las compositoras veteranas.

Se celebraron, como estaba previsto, otros dos conciertos el 27 de febrero, en las XXVIII Jornadas de Música Contemporánea de Segovia, en la Iglesia de San Nicolás; y el 1 de marzo, en Madrid, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

En estas dos ocasiones tuvimos la suerte de contar con el recitado en directo de Julia Oliva.

Personalmente pude acudir al de Madrid y vivir una experiencia muy enriquecedora.

⁴ Agencia cultural de Andalucía. Consejería de Cultura y Patrimonio histórico. “Festival de música española de Cádiz. Clone de Kathleen Balfe. Tapiz de incertidumbres”. <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/aaicc/festival-musica-cadiz/content/clone-kathleen-balfe-tapiz-de-incertidumbres>.

VIVIR EN APORESIS (...O TURBULENCIAS...)
PRIMERA EXPERIENCIA EN EL TALLER DE COMPOSITORAS

Gracias a la iniciativa de la intérprete, se celebró también el día 4 de marzo en el Auditorio de Tenerife. En esta ocasión se utilizó una proyección con los poemas y el recitado grabado.

Kathleen Balfe participará también, el día 25 de julio, en el Cabrillo Festival of Contemporary Music con Tapiz de incertidumbres.

Que una obra suene en auditorios con características acústicas tan diferentes ofrece una gran enseñanza, puesto el resultado sonoro no siempre era el esperado, sobre todo cuando se trabaja con electrónica. La cantidad de reverberación necesaria para una sala es demasiada o insuficiente para otra, lo que nos debe servir de aprendizaje para futuras ocasiones en las que se trabaje con electrónica sin procesamiento en vivo, en la que el trabajo aplicado al sonido queda grabado y no tiene posibilidad de adaptación a la sala en cuestión más allá de buscar el volumen apropiado.

CONCLUSIONES

Tras conocer la experiencia, el lector entenderá que cuando se nos ofreció participar en el Taller de la siguiente edición aceptamos sin dudarle un momento.

De toda lo vivido, en contra de lo que podría parecer, lo más importante no es el concierto que pone la guinda a tantos meses de trabajo, sino el crecimiento como persona y compositora por haber conocido y colaborado con artistas de una calidad humana y profesional excepcional, tanto las compañeras del Taller como Mery, Kathleen y Rossana, de las que he aprendido tantísimo.

El Taller de compositoras es un evento único, posiblemente no valorado en su justa medida, en el que se gesta una producción musical de gran calidad. En mi caso personal ha sido un regalo participar de él y estoy tremendamente agradecida.

REFERENCES / REFERENCIAS

Acquaroni, Rossana. *Lámparas de arena*. Madrid. Colección Poesía en Madrid. Fundación Gerardo Diego. Dirección General de Promoción Cultural. Consejería de Cultura. Comunidad de Madrid. 2005. ISBN-13 = 978-8445119266

Agencia cultural de Andalucía. Consejería de Cultura y Patrimonio histórico. “Festival de música española de Cádiz. Clon de Kathleen Balfé. Tapiz de incertidumbres”. <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/aaicc/festival-musica-cadiz/content/clone-kathleen-balfe-tapiz-de-incertidumbres> Consultado el 15-6-2021).

Agencia cultural de Andalucía. Consejería de Cultura y Patrimonio histórico. “Festival de música española de Cádiz: taller de mujeres compositoras”. <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/agendaculturaldeandalucia/evento/festival-de-m%C3%BAsica-espa%C3%B1ola-de-c%C3%A1diz-taller-de-mujeres-compositoras-0> Consultado el 15-6-2021).

Zaldívar García, Álvaro. Investigar desde el arte. *Revista Anales de la RACBA*. 2008, nº 1, pág. 57-64.