

En torno a *Music from Somewhere*

About *Music from Somewhere*

HAIZE LIZARAZU  0000-0001-7444-2299

Universidad de Girona, Girona, España.

CARMEN PARDO  0000-0002-4026-9923

Universidad de Girona, Girona, España.

Resumen

Music from Somewhere (Fran MM Cabeza de Vaca, 2017-2019) es una obra para manos de pianista, luces y electrónica que explora el silencio, la memoria y la gestualidad como materiales sonoros. La ausencia del piano físico convierte el cuerpo de la intérprete en un mediador entre sonido, luz y espacio, desplazando el foco desde la emisión sonora hacia el pre-gesto: ese estado perceptivo previo al movimiento visible. De este modo, el cuerpo de quien interpreta la pieza se entiende como transductor en el sentido simondoniano: un agente que modula energías y produce transformación. Así, la pieza se examina como práctica de hibridación e intermedia. Su hibridez no deriva solo del uso tecnológico, sino de la fusión cognitiva, estética y corporal entre medios heterogéneos (luz, memoria, gesto, sonido). Desde la perspectiva intermedial —tras Higgins y Citton—, la obra propone habitar un espacio “entre” los medios, en un estado de in-mediatez que confunde límites entre cuerpo, técnica y memoria. La obra desplaza así la tradición pianística hacia un territorio performativo donde percepción, tacto y recuerdo confluyen en una experiencia compartida entre intérprete y público, haciendo visible la dimensión corporal, temporal y sensorial de la música ausente.

PALABRAS CLAVE: Hibridación, intermedia, *Music from somewhere*, performatividad.

Entrevista

Interview

Correspondencia/

Correspondence

Haize Lizarazu

haize.lizarazu@gmail.com

Financiación/Fundings

Sin financiación

Received: 30.09.2025

Accepted: 28.12.2025

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Lizarazu, H., & Pardo, C. (2025). En torno a *Music from Somewhere*. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22535>

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22535>

About *Music from Somewhere*

HAIZE LIZARAZU & CARMEN PARDO

University of Girona, Girona, Spain.

Abstract

Music from Somewhere (Fran MM Cabeza de Vaca, 2017–2019) is a work for pianist's hands, light, and electronics that explores silence, memory, and gesture as sonic materials. The absence of the physical piano turns the performer's body into a mediator between sound, light, and space, shifting the focus from sound emission to the *pre-gesture*—that perceptual state preceding visible movement. In this sense, the performer's body functions as a *transducer* in the Simondonian sense: an agent that modulates energies and produces transformation. The piece thus unfolds as an inter-media and hybrid practice. Its hybridity does not stem merely from technological use, but from the cognitive, aesthetic, and bodily fusion of heterogeneous media (light, memory, gesture, sound). From an intermedial perspective—after Higgins and Citton—the work invites inhabiting a space *between* media, a state of *in-mediate* experience that blurs the boundaries between body, technique, and memory. In doing so, it displaces pianistic tradition toward a performative territory where perception, touch, and remembrance converge in a shared experience between performer and audience, rendering visible the bodily, temporal, and sensorial dimensions of absent music.

KEY WORDS: Hybridity, performativity, Music from somewhere, intermedia.

Summary – Sumario

1. Presentación a cargo de Haize Lizarazu
2. Suite a dos: hibridación e intermedia (a cargo de Carmen Pardo y en diálogo con Haize Lizarazu)
 - 2.1 Hibridación
 - 2.2 Intermedia
3. Una percepción desbordada

1. Presentación a cargo de Haize Lizarazu

Music from Somewhere (Fran MM Cabeza de Vaca, 2017–revisión 2019)¹, para manos de pianista, luces y electrónica, despliega un sencillo dispositivo escénico para amplificar el gesto pianístico en el momento previo a la emisión sonora del instrumento, trabajando con el silencio y la memoria como material que precede a la música que está por venir, la que se encuentra en un lugar *otro*. La relación entre la pianista y su instrumento es explorada aquí partiendo de la ausencia del mismo, eliminando el piano como objeto físico. Dicha ausencia nos lleva a pensar en el piano y en su sonoridad desde una abstracción. La eliminación del instrumento posibilita que la pianista pueda pensar en el sonido y en las sensaciones de los movimientos y gestos pianísticos desde un lugar muy diferente al que lo haría si tuviera el piano delante. Este planteamiento hace que el movimiento y el gesto se conviertan en nuestro principal foco visual, centrándonos en ese lugar virtual —el que forman el silencio y la memoria—, en el que se encuentra la pianista, justo antes de que el sonido se haga audible.

Al trabajar esta obra como intérprete, exploro las distintas formas de conectar el cuerpo con el instrumento ausente, vinculándolo no sólo a los gestos visibles, sino también al estado previo en el que existe el movimiento invisible: el pre-gesto. El pre-gesto remite a un estado perceptivo en primera persona que prepara el gesto



visible dentro de un proceso continuo. Dicho proceso sucede en el entramado de cuerpo-instrumento-sonido, entendiendo aquí el cuerpo como un agente transductor (Simondon, 1995; 2007), es decir, un modulador de energías sonoras.

Al atender a la escena que nos presenta *Music from Somewhere*, podemos observar que el panel blanco representa una frontera visual entre dos espacios: el espacio público, donde los gestos de manos, dedos y brazos son perfectamente visibles, y el espacio semiprivado, donde la pianista, con una tenue luz y música lejana (con grabaciones de la propia pianista), calienta, practica y ensaya sus gestos. Cabeza de Vaca explora con ello los espacios que se crean antes, durante y después de emitir y escuchar un sonido. El desvelar de estos espacios ocurre a través de los gestos de la pianista, accediendo a ellos a través de una video-partitura ligada a una sincronía lumínica y sonora (las luces son controladas con los pies). Dicha partitura, como veremos, no funciona como una representación sonora tradicional, sino como una guía gestual y mnemónica.

Figura 1. *Music from Somewhere*.

© Marta Azparren

1 La obra puede visionarse en el siguiente enlace: <https://youtu.be/c8dJ2U4o1qc?si=EMTIPECXTWFrO43j> (Accedido: 22.07.2025)

Umática. 2025;8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22535>

La partitura de *Music from Somewhere* aparece de dos formas: como una imagen que se debe imitar (mostrando las posiciones de los brazos), o en formato de partitura tradicional pianística, con fragmentos de obras que he interpretado en algún momento de mi vida. Al no existir un piano físico, el pentagrama se convierte en una guía gestual de movimientos direccionados hacia las sonoridades imaginadas y recordadas a partir del papel, vinculadas a mi memoria sonora y gestual. La partitura se desvela como una puerta de acceso al pasado, a las técnicas corporales aprendidas y a memorias musculares tantas veces ensayadas y mecanizadas.

El movimiento gestual y la sensibilidad del contacto cobran un nuevo sentido en esta obra. Las referencias perceptivas que tengo cuando estoy tocando las obras del repertorio en un piano físico remiten a cuestiones de presión, resistencia de las teclas, peso y cómo éstas pueden afectar a la sonoridad resultante. Al eliminar el piano, sin embargo, el acceso a las citadas referencias perceptivas ocurre en forma de memoria incorporada, haciendo el trabajo de visitar esos pasajes en un piano físico primero, memorizando las sensaciones, y reviviéndolas a posteriori en forma de energía cinética y háptica. El contacto del dedo con la mesa (teclado imaginario) ocurre por primera vez hacia la mitad de la obra, marcando la separación física de los dos espacios sonoros desplegados a los lados del panel,

así como los momentos de antes-durante-después del sonido. Antes del contacto con la mesa, percibimos los silencios previos, los gestos previos, las sensaciones previas. Posteriormente, tras la sincronía entre contacto, luz y sonido, nos trasladamos a ese lugar semiprivado donde apenas podemos vislumbrar los movimientos de la pianista. Desde el inicio, *Music from Somewhere* nos está guiando por un viaje sonoro y gestual, mostrando el proceso continuo de los momentos previos y posteriores en los que se mueven los gestos y los sonidos.

El título de la obra hace referencia a los conceptos desarrollados por Paul Craenen (2014) acerca de la música como fenómeno espacial.² *Music from Somewhere* es el espacio íntimo donde la música nos transporta, tanto a oyentes como a músicos; es el espacio de la música. En la primera parte de la obra, la pianista se relaciona con el sonido que está por llegar, desean-do sonar, a punto de ser. El sonido se encuentra en un lugar que casi se puede tocar y localizar: aquí. En el momento en que la actualización gestual y sonora se encuentran, ocurre el cambio de espacio sonoro y temporal. En el instante en que el sonido se hace presente, se disuelve en un pasado y un futuro simultáneamente: allí. A partir de entonces, en la privacidad de la sombra tras el panel, la pianista se encuentra ya en otro lugar, donde ella, o cualquiera de nosotras, podría estar: *somewhere*.

2 El autor lo clasifica en tres puntos: 1) espacio que rodea la música; 2) espacio para la música; 3) espacio de la música (Craenen, 2014: 20–25)

2. Suite a dos: hibridación e intermedia (a cargo de Carmen Pardo y en diálogo con Haize Lizarazu)

Los espacios y los tiempos de los que surge *Music from Somewhere* nos lleva a preguntar si esta obra es un ejemplo de hibridación, o de obra intermedial. Y si es el caso, ¿qué es lo que la hace participar de estos conceptos?

Para intentar dilucidar estas cuestiones es oportuno hacer siquiera un breve recorrido por estas nociones en relación con el arte contemporáneo.

2.1 Hibridación

El término hibridación se ha convertido en un lugar común en el vocabulario del arte. Usualmente, se utiliza para calificar aquellas obras en las que se recurre a las nuevas tecnologías. En este sentido, se podría considerar que esta obra para manos de pianista, luces y electrónica es en sí híbrida. Sin embargo, pensamos que esto no es suficiente para considerarla una obra híbrida.

La hibridación supone una suerte de transformación, sea ésta social, artística, identitaria...). Más que una categoría en sí, remite a una puesta en cuestión de una cierta ontología del arte que se inicia desde el siglo anterior, caracterizada por la profusión de mezclas y fusión entre las artes. Las investigaciones de las primeras y las segundas vanguardias y la interdisciplinaridad practicada en la Bauhaus o el Black Mountain College se situarían en primer plano de esta trayectoria.

El origen del término hibridación —en las ciencias naturales—, recuerda que se trata de una fecundación que no sigue las leyes universales; es decir, que se cruzan dos especies o géneros distintos para que nazca un híbrido. En este caso, las manos de la pianista no son equiparables a la luz o a la electrónica, son como de otra especie. Lo que surge es una obra, un híbrido que sigue siendo calificado como arte, pero no es el mismo arte que el de las manos de la pianista tocando solamente las teclas del piano. Entre las dos imágenes —las manos al piano y las manos sin piano—, lo sabemos, se modificó la consideración de lo artístico.

Music from Somewhere puede situarse en la línea de la hibridación puesta en marcha el siglo pasado con obras como *Music for Solo Performer* de Alvin Lucier (1965). No obstante, a pesar del tiempo transcurrido, para algunos todavía puede ser comprendida según la otra acepción de lo híbrido: lo monstruoso. Se seguiría esa concepción según la cual las obras híbridas son las que “mezclan influencias, estilos, o géneros dispares y mal asimilados, de lo que se deduce la falta de unidad y disarmonía” (Souriau, 1990: 840). No parece que sea el caso de esta obra, a pesar de que la pianista explica que muchos de los fragmentos que aparecen pertenecen a piezas que, en algún momento de su vida, estudió y tocó: las sonatas para piano de Beethoven, las Variaciones op.27 de Webern o los Estudios de Debussy. El hecho de que estas obras no suenen la pondrían al abrigo de engendrar lo monstruoso, según lo entiende Souriau. Esa mezcla de estilos que ocupan la memoria muscular y visual

de la pianista debe estar bien asimilada para que forme parte del proceso que será *Music from Somewhere*.

Music from Somewhere forma parte de una nueva estética caracterizada por la hibridación. La obra responde a la estética propia del tercer milenario en el que la investigación de la relación entre los medios toma la forma ya sea de una hibridación y fusión entre los medios, o de la superposición y entrecrocamiento de esos mismos lenguajes y medios (Barbanti, 2009: 25-26).

Hibridar es una forma de responder a un encuentro; una manera particular de entrar en colaboración con la finalidad de que resulte algo nuevo. Hibridar es una forma de activar la invención. Pero es esta una invención que quiere transcurrir por derroteros desconocidos. *Music from Somewhere* se mueve en lo desconocido en tanto híbrido que permite desvelar aspectos de la creación artística que eran silenciados o, sencillamente, relegados a un segundo plano. Pero, ¿cuáles son estos elementos?

En el caso de la obra de Lucier, en la que el músico se somete a un electroencefalograma y a la "sonorización" que resulta de sus ondas cerebrales —particularmente las ondas alfa que el cerebro produce en estado de relajación—, el cuerpo del músico es el lugar de hibridación del cuerpo con la tecnología. En *Music from Somewhere*, la hibridación —aun teniendo el cuerpo como elemento principal—, también es estética y cognitiva. En este sentido, ¿crees que entender el cuerpo como elemento transductor —siguiendo a Simondon— puede explicar este tipo de hibridación?

HL: Según Gilbert Simondon, la transducción es un proceso de transformación continua que conduce la energía potencial a su actualización (Simondon, 2007: 160-161). La transducción implica un cambio continuo, una modulación que se encuentra siempre en devenir y que está ligado al proceso de individuación. Entendiendo el sonido como una forma de energía, el cuerpo se presenta entonces como un transductor, haciendo visible su proceso modulador a través del gesto. En este sentido, la transducción remite a un entre, a un lugar que, con entidad propia, hace emerger algo nuevo. En *Music from Somewhere* —al igual que en *Lucier*— el cuerpo se coloca como agente híbrido, funcionando como filtro transformador entre los espacios que el sonido y el gesto están creando.

2.2 Intermedia

Music from Somewhere es una hibridación que toma el cuerpo como centro. Pero, ¿esto la convierte también en una obra intermedial?

Si en 1966, Dick Higgins utiliza el término intermedia para describir el happening —expresión híbrida de música, teatro, collage—, *Music from Somewhere* es una obra intermedial. Sin embargo, ¿entre qué disciplinas se encuentra esta obra que trabaja con dos tipos de partituras: la imagen gestual imitativa y la partitura pianística tradicional?

La disciplina a la que se adscribe la obra sigue siendo la musical: sea notación gráfica tradicional, imagen gestual, o por recurso al video.

Siguiendo a Higgins "un intermedium (es) un terreno inexplorado que se encuentra en medio

de... No está gobernado por reglas; cada obra determina su propio medio y forma de acuerdo con sus necesidades (Introducción del libro *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia* (1966). Esto lo exponía Higgins mientras se asistía al movimiento Fluxus en los años sesenta. En ese momento, el terreno inexplorado que se encuentra en medio aludía tanto a las distintas disciplinas como al espacio-tiempo en el que estas disciplinas tenían lugar. Se trataba de quebrar no solamente las técnicas que se consideraban propias a cada disciplina, sino también la división entre el arte y la vida. Esto respondía a un cambio de la sensibilidad que había sido anunciado de modo estridente por los futuristas. Lo intermedial para Higgins, era una aproximación que enfatizaba la dialéctica entre los medios (Higgins: np).

La cuestión es ahora plantear qué área intersticial ocupa y deja sentir *Music from Somewhere*. Para ello, es de gran utilidad el desplazamiento que Yves Citton realiza respecto al término intermedia. Es importante recordar sus palabras:

Me gustaría reflexionar aquí sobre otra forma de intermedialidad e interacción, en la que somos nosotros, los sujetos humanos, los que nos encontramos en el espacio intermedio. Ya no estamos frente a imágenes que producir o contemplar, ya no estamos frente a medios que entremezclan sus diferencias genéricas: estamos dentro, inmersos en las circulaciones mediáticas —in medias res mediáticas— en un estado a la vez perfectamente banal y perfectamente traumático

de im-medialidad. Estamos efectivamente «entre» los medias, pero en el sentido de que nos encontramos caminando «entre» una multitud en movimiento: en medio de ella y ampliamente fundidos en ella y por ella (Citton, 2016: 99-120, parag. 2)

El desplazamiento de Citton concierne a los media, pero dada la hibridación dada entre medios y medias en la sociedad contemporánea, permite poner el foco sobre el carácter intermedial y a la vez confuso, fusionado de nuestros cuerpos y nuestras tecnologías. Las manos de la pianista, su cuerpo, su memoria se encuentra en el espacio intermedio que se ha gestado entre la luz, las partituras, las imágenes, la memoria y el piano ausente. Los medias a los que se refiere Citton son los de las mismas tecnologías que usamos también en las obras artísticas. Sin embargo, la im-medialidad no es la misma, es de otro grado. En unos años en los que la atención ha estado solicitada por los medios técnicos de memorización acústica, esta obra reenvía a la memoria corporal. Si la desmaterialización fue considerada como lo propio del fenómeno técnico, en *Music from Somewhere* es la desmaterialización del elemento técnico piano la que hace emerger la memoria musical que el cuerpo contiene. Esta memoria se ha forjado en la relación entre la partitura, el piano, la pianista y el contexto cultural en el que se encuentran. En este sentido, podemos admitir que formamos parte de las imágenes y los sonidos que circulan. La memoria de la pianista se situaría entonces en esa suerte de im-medialidad: los sonidos de Beethoven,

Mozart... circulan por ese cuerpo y por un imaginario colectivo que pertenece a un público melómano. La pianista es medio y mediación. Se sitúa entre los medios: eléctrico, sonoro, visual.

HL: Situar al cuerpo entre los medios implica que éste habita los procesos de conexión y relación de esos mismos medios. Aquí, de nuevo, el cuerpo transdutivo nos sirve para entender no solamente los espacios creados a partir del sonido y el gesto, como ya hemos explicado, sino también las múltiples temporalidades a las que ese cuerpo accede a través del recurso mnemónico y experiencial. La memoria, presente en toda situación musical, es aquí accedida de manera activa y consciente. De esta forma, lo que el cuerpo sabe, siente y conoce se conecta con el imaginario y recuerdo sonoro de las citadas obras que la pianista ya ha tocado, desvelando que el cuerpo como filtro perceptivo, se mueve en varios planos simultáneamente: temporal, espacial, sonoro.

3. Una percepción desbordada

CP: Una obra como *Music from Somewhere*, calificada como híbrida e intermedial sitúa al cuerpo de la pianista en *un entre* muy particular: entre la ausencia de instrumento y la presencia de un corpus inscrito en su memoria corporal. Esta situación le conduce a transformar la percepción de ese instrumento que se da entre la presencia y la ausencia.

Si el sentido que percibe su instrumento fueran las manos, entonces la pianista se encuentra en un estado de desproporción entre un tocar

(las teclas ausentes del piano) y lo que percibe al colocar sus manos sobre la mesa. Las manos no le devuelven un saber del instrumento: el piano. Lo que sabe se mantiene en esa memoria virtual encarnada.

¿De qué modo haces para que ese entre en el que habitas con esta obra se convierta en un espacio creativo?

HL: La percepción que viaja entre lo presente y lo ausente se sitúa en un recorrido que evoca lo que no está físicamente (el instrumento) y que, al mismo tiempo, toca — quiere tocar — las teclas que los dedos sienten desde su recuerdo táctil. Esa sensación, tocar el aire como si fueran teclas en la primera mitad de la obra, hace que la pianista deba revisar características mecánicas del propio instrumento, tales como el peso o la resistencia. Solo encarnando estas sensaciones, al mismo tiempo que la memoria musical y emocional asociada a la obra o fragmento, podrá percibirse el gesto pianístico como algo personal y singular asociado a una intérprete en concreto. Si esta obra fuera interpretada por otra persona, sería completamente diferente. Habría que recomponer los sonidos y partituras asociados a una nueva memoria personal y, en consecuencia, las gestualidades derivadas serían otras: el baile manual que observaríamos tendría otra coreografía. Al preguntarle al autor, nos cuenta que esta nueva versión es una de las opciones que se planteó al concebir la obra. Sin embargo, hoy en día también contempla que las partituras y grabaciones no se modifiquen si otra persona interpretara la obra, ya que apelan a un repertorio canónico de aprendizaje pianístico académico que,

de alguna forma, es común a la mayoría de pianistas. De este modo, una nueva intérprete podría acceder igualmente a una memoria personal, aunque no desde el mismo lugar que la mía. Asistiríamos a una suerte de meta-ficción, donde cualquier pianista puede interpretar a partir de las memorias de otros. Pero, ¿no es éste el caso de toda obra tantas veces interpretada anteriormente? ¿No sentimos las pianistas, de alguna forma, toda memoria personal ligada a una memoria colectiva de la historia del piano?

CP: Y luego, hay otra cuestión que, aunque desborda el alcance de esta conversación, me parece de suma importancia: el tacto de esas manos sin piano.

HL: En la segunda mitad de la obra, el tacto, peso y resistencia, no se revisitan desde el recuerdo encarnado, sino que se transforman. En ese momento, el tacto existe, pero se topa con la dureza de la mesa. La mesa no responde de la misma forma, no devuelve la tecla y el dedo a su lugar de reposo, no baila en un juego de palancas y martillos. No hay un tope al que llegar modulando el peso de la mano o la articulación del dedo. La mesa es el propio tope desde el primer momento del tacto. Desde esa consciencia, Cabeza de Vaca no trabaja solamente con el tacto de llegada a la mesa, sino también con los gestos de salida. La salida, que se realiza tras colocar la mano en un estado alto de tensión y presión hacia la mesa, aparece como una suerte de inversión gestual, casi como un video que observamos marcha atrás, como un sonido en *reverse*. Lo que vemos en esos momentos, entre luz y oscuridad, nos hace preguntar si la memoria accedida

durante la obra no está, como un recuerdo grabado con la cámara, distorsionada y modificada también por el filtro del tiempo.

CP: Según M. Serres, “el tacto puro abre la puerta a la información, correlato sutil de lo que antes se llamaba intelecto” (1985: 102). La asociación entre el movimiento de la mano, y la percepción a nivel de la autopercepción transmite esta doble textura de sensación-pensamiento. Igualmente, para los artistas del Renacimiento, la mano es un instrumento mediador entre lo sensible y lo espiritual. El tacto entonces, no se topa con la dualidad entre teoría y práctica o entre sensibilidad e intelecto.

HL: En *Music from Somewhere* la mano funciona como un medio de conocimiento sensorial y cognitivo al mismo tiempo. La mano conoce las obras aprendidas, tiene memoria. A su vez, la mano palpa y reconoce las superficies que debe tocar, sean estas imaginadas (el no-teclado) o físicas (la mesa). La importancia que a lo largo de la historia se le ha otorgado a la mano-dedo-brazo en el aprendizaje pianístico, es exaltado en esta obra tapando la visión del resto del cuerpo. No vemos a una pianista, solo sus brazos. Este hecho no es casual, ya que, de esta forma, podemos imaginarnos a cualquier pianista interpretando cualquier obra canónica del repertorio. A la centralidad visual y gestual que comentábamos en la presentación, se le suma la consciencia de la importancia del tacto a la hora de tocar el instrumento. No existe separación entre ejecución técnica y emoción musical (sensibilidad e intelecto). Eliminando el piano se pone de manifiesto que no puede existir un gesto

pianístico que no contenga una multitud de planos cognitivos y sensoriales, tales como la memoria corporal, el recuerdo y sus distorsiones o el conocimiento de las obras. Son de hecho estas cuestiones las que personalizan lo que como público se percibe, ya que la pianista y el repertorio se encuentran velados.

CP: Me parece importante señalar que, a diferencia de algunas corrientes de las segundas vanguardias, como el azar y la indeterminación de John Cage, la percepción en esta obra, no se desliga completamente de la memoria en el caso de la intérprete.

No obstante, para el público es diferente. El público no cuenta con la memoria corporal de la intérprete y tampoco —respecto a la obra—, con la posibilidad directa de activar el tacto.

El público se encuentra en estado concierto —aún experimental—, atendiendo a los diferentes elementos que forman la obra: luz, video, manos, sonidos... Lo que vive el público no es del orden solamente de la audición o de la visión. Se trata de una percepción que también se sitúa en *un entre*. Este *entre* se da entre lo visto y lo escuchado, *entre* la sensación que proporciona el ambiente, la temperatura del lugar, las actitudes del resto de las personas... Pero la percepción del público se da también *entre* la música y la escucha, *entre* la luz y las imágenes y la mirada... porque el público está también habitado por una memoria corporal e intelectual que puede activarse a pesar del carácter efímero de la obra.

HL: Al remitir a una memoria personal, pudiera parecer que la experiencia de la intérprete sea muy diferente a la del público, pero, ¿es

realmente así? A pesar de que el público no conozca las obras que la intérprete está tocando, la voluntad de búsqueda de posiciones y pasajes pianísticos es más que evidente. En ese momento, ¿acaso no se activa en el público una búsqueda simultánea en su memoria —consciente o no— de otras tantas pianistas que haya podido ver en su vida? ¿No existe, de alguna forma, una universalidad en ciertas posiciones y pasajes (octavas, arpeggios, escalas) que puedan remitir a una obra de Mozart, Beethoven o Debussy? En ese momento, la memoria corporal y musical del público se activa también: no ven a la pianista interpretando un repertorio concreto, sino la resonancia y el recuerdo de otras pianistas y repertorios que han llegado a hasta nuestros días. No importa si existe coincidencia entre la memoria a la que accede la pianista y el recuerdo que pasa por la mente del público. Lo que importa no es transitar las mismas obras, sino el propio transitar en el recuerdo. En ese tránsito, público y pianista se encuentran en un *entre* que cada persona habita, en ese *otro lugar* que es, a la vez, individual y colectivo.

Music from Somewhere replantea y desafía desde su concepción los preceptos tradicionales y asumidos de la tradición pianística. Nos invita a escarbar en los planos internos e íntimos de nuestra percepción corporal y gestual. El cuerpo se desvela en esta obra como un transductor de energías y un archivo de memoria donde la convivencia de múltiples planos temporales es perceptible desde lo sonoro, lo visual y lo gestual. Desde todos esos lugares —reales y virtuales— surge la obra.

Referencias

Citton, Yves, « Immedialità intra-attiva e intermedialità estetica », *Rivista di estetica*, nº 63, 2016, p. 99-120, parag. 2.

Craenen, Paul. (2014). *Composing under the skin. The Music-making Body at the Composer's Desk*. Leuven University Press. Disponible en : <http://journals.openedition.org/estetica/1289>

Higgins, Dick, « Statement on Intermedia », op. cit., np

Serres, Michel. (1985). *Les cinq sens*, París, Hachette.

Simondon, Gilbert. (1995). *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Éditions Jérôme Millon.

Simondon, Gilbert. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo Libros.