

ÍNDICE

Introducción:

Definición general del proyecto:	3
Título	
Línea de investigación en la cual se inscribe	
Receptor	
Motivación y experiencia previa	5
Objetivos y metodología	10
Contenido general del proyecto	12

1 Estado de la cuestión:

1.1 Conceptos fundamentales:	15
Una aproximación a la relación música-imagen	15
Breves reflexiones sobre el audio-vídeo	29
La imagen proyectada y la música en directo	35
El espectador,	
¿pasividad o participación, una cuestión de movimiento?	41
Importancia del montaje para la construcción de sentido	48
1.2 Algunos referentes de interés:	52
Imagen para la música:	
<i>Fantasia</i> (Walt Disney) con música de diversos autores	52
Imagen para la música:	
<i>Come to daddy</i> De C. Cunningham con música de Aphex Twin	54
Imagen para la música:	
<i>Thriller</i> . Música de M. Jackson e imagen de David Fincher	56
Imagen y música:	
<i>Oh Superman</i> . Imagen y música de Laurie Anderson	58

2 Proceso práctico:

2.1 Condiciones o situación en la que se desarrolla el proyecto	63
Equipo técnico y recursos necesarios	63
Planta de escena	77
2.2 Implicación personal en el proyecto	81
2.3 Restricciones, límites e importancia del proyecto en el panorama actual	84
2.4 Proceso de realización de la obra	90
2.5 La obra desde cerca	106
Una aproximación a la obra de Jenkins	106
Descripción de los vídeos trabajados para cada una de las partes de la obra <i>Concierto por la paz.</i> <i>The Armed Man, a Mass for Peace</i>	125
Breve reflexión técnica	156

Conclusiones

Fuentes bibliográficas

Anexos

Introducción

Definición general del proyecto

Título

El título que define mi proyecto es “escenografía visual para el concierto de música clásica *The Armed Man, a Mass for Peace*”.

Se trata de un proyecto fundamentalmente práctico, cuyo objetivo principal es generar un montaje de imagen que será proyectado durante la citada representación musical. No obstante, mi proyecto personal forma parte de una obra conjunta entre la Real Sociedad Económica de Amigos del País (Entidad cultural para la cual trabajo), y el Conservatorio Profesional de Música de Valencia, cuyo título es distinto:

Concierto por la Paz. The Armed Man, a Mass for Peace.

Una vez realizamos la parte práctica de este Proyecto Final de Máster, la obra pudo ser estrenada según lo previsto, en Valencia en abril de 2009 con motivo de la celebración del concierto anual de la Económica (que así es como se conoce a la Asociación Cultural) y el Conservatorio Profesional.

El título del concierto está basado en la composición original del músico galés Karl Jenkins *The Armed Man, a Mass for Peace*, estrenada en Londres en el año 2000. Este título define la temática de la obra y presenta dos de sus puntos más importantes: el hombre armado y la paz. A partir de estos dos conceptos, se construye toda la narrativa musical y visual.

Línea de investigación en la cual se inscribe el proyecto

Por sus contenidos, podría inscribir el proyecto dentro de la línea de investigación de Lenguajes Audiovisuales, Creación Artística y Cultura Social; y dentro de ésta, podría estar inscrito entre la sub-línea de televisión, comunicación y participación pública alternativa y la de cine expandido.

Receptor

En mi proyecto podríamos distinguir dos tipos de receptores: el receptor de la vertiente práctica y el de la reflexión teórica.

El receptor de la parte práctica del proyecto se corresponde con el público del concierto y abarca todos los grupos de edad, al igual que los desastres de la guerra afectan tanto a niños como a adultos. Mi interés en este apartado se centra en lograr transmitir un mensaje que llegue eficazmente a todo el público con independencia de su razón social o del grupo de edad al que pertenezca. He dedicado una sección del apartado 1.1 de esta memoria a una reflexión más extensa sobre el receptor del mensaje de la obra.

El destinatario de la parte teórica es muy diverso: desde aquellas personas especializadas en el ámbito visual, interesadas en la relación entre la música y la imagen, tanto aquellas personas con nociones de música que deseen conocer más acerca del funcionamiento de ésta junto con la imagen, hasta aquellas no especializadas en ninguno de los dos campos, que deseen tener un conocimiento general sobre este tema, puesto que el lenguaje utilizado no es excesivamente especializado y los términos propios de la jerga musical o audiovisual no son tan abundantes como para impedir el entendimiento del trabajo.

De este modo, aunque el mensaje que pretendo transmitir a lo largo del proyecto reflexivo llegará mejor a aquellos receptores con un perfil más artístico, cualquier persona puede acceder al contenido y ser capaz de comprenderlo sin ningún problema.

Motivación y experiencia previa

Motivación

The Armed Man es la continuación de un proceso de aprendizaje personal en el campo de la Comunicación Audiovisual que empezó con mis estudios de Licenciatura, continuó con la realización de varios proyectos musicales, basados en las obras *Carmen*, de G. Bizet o *Carmina Burana*, de K. Orff, también con la Real Sociedad Económica y el Conservatorio Profesional.

Carmen fue el primer proyecto que realicé en una sala de conciertos pública. Entonces, trabajaba con precarios equipos y condiciones técnicas muy limitadas; no obstante, me sirvió como primera toma de contacto, en la cual pude anotar numerosas referencias que me permitieron mejorar mi experiencia posterior. En *Carmen* me dediqué a la realización del evento, contando únicamente con dos cámaras domésticas. El montaje fue dificultoso debido a la escasez de material visual. Además, el audio, tomado directamente de las cámaras, resultó de una calidad ínfima.

En el segundo proyecto, *Carmina Burana*, ya dediqué un tiempo de estudio de la obra antes de trabajar en ella (hecho que resultó esencial). Entonces me centré básicamente en la elaboración del diseño de la realización. No obstante, como sucede en numerosos proyectos de similares características, la implicación personal en ocasiones no se reduce a un único frente, así que también colaboré en la edición de algunos de los vídeos que se proyectaron durante el concierto.

Fue una novedad, ya que en anteriores conciertos anuales de la Económica no se había incluido vídeo. También se añadió, como idea innovadora, la proyección de imágenes generadas que se modificaban al ritmo de la música en directo.

Pese a que los vídeos de *Carmina Burana* quedaron muy bien, todavía faltaba mejorar la calidad y cantidad del material, ajustar más la sincronía entre audio y vídeo o conseguir una mayor fluidez en el montaje. Nuevamente, anotar los errores serviría para experiencias venideras, como la que me ocupa.

Antes de estos proyectos, únicamente me había dedicado a la edición de vídeo en pequeños cortometrajes para algunas asignaturas de la Licenciatura así como a algunos más con amigos, a nivel doméstico, pero nunca nada a nivel profesional, que fuera a ser exhibido en una sala pública delante de casi dos mil personas. Así que mi participación en el proyecto *The Armed Man* supuso un gran reto así como la oportunidad de mejorar y ampliar conocimientos.

De este modo, mi interés por mejorar técnicamente en el ámbito de la edición audiovisual fue una de las principales razones por la cual decidí “embarcarme” en esta nueva obra. Al mismo tiempo se combinan en ella dos de mis grandes aficiones: la imagen y la música, por lo que dedicar largas horas al proyecto resultaría más reconfortante que forzoso.

Por otro lado, poder realizar un proyecto académico en un ámbito profesional del nivel del Palau de les Arts de Valencia (en el caso del *Carmina Burana*) o del Palau de la Música (con *The Armed Man*), supone una gran oportunidad que es difícil rechazar.

También existe una motivación teórica, en la cual encuentran fundamento algunas de mis preguntas:

- ¿Cómo reacciona un espectador de música clásica ante la existencia de imágenes?
- ¿De qué manera le condicionan a la hora de interpretar el mensaje de la obra?
- ¿Dónde empieza la relación música-imagen?
- ¿Quiénes fueron los pioneros de este tipo de audiovisuales?
Concibiendo el videoclip como uno de los medios de relación música-imagen más extendidos ¿Cómo funciona la relación entre ambos elementos en dicho formato?
¿Qué criterios de montaje son más acertados para transmitir el mensaje de esta obra?

Experiencia previa

Tan importante son la documentación, el análisis y la investigación, como la experiencia previa. Siempre que se plantea la realización de una obra, se puede realizar una lista de previsión ante posibles inconvenientes, seguir un orden estricto de realización así como tener en cuenta diversos aspectos del montaje. Todos ellos son planificables y previsibles, salvo el factor sorpresa, propio de una representación en directo.

Es difícil predecir cómo quedará finalmente una obra hasta que no ha pasado el día del estreno; no obstante, aprovechar la experiencia a la hora de abordar nuevos proyectos, es un factor a tener muy en cuenta. A través de la práctica no solo afianzamos conocimientos ya aprendidos, sino que incorporamos otros nuevos que nos ayudarán a mejorar nuestro trabajo así como a evitar repetir errores ya cometidos.

Hasta mi participación en *Carmina Burana*, nunca había trabajado y experimentado sobre un espectáculo de aquellas dimensiones, pues aquel proyecto anterior, *Carmen*, con escasos recursos, y aquellos cortometrajes para la Licenciatura y los amigos, lejos estaban de semejarse en calidad y dificultad a lo que representa *The Armed Man*.

La práctica en el *Carmina* me ayudó a descubrir la importancia del trabajo en equipo, así como del reparto de trabajos, puesto que el factor tiempo resulta determinante a la hora de desarrollar el proyecto. Cuando una obra tiene fecha límite de entrega o presentación, trabajar en equipo y bajo una organización muy controlada y estricta resulta imprescindible.

Y sin embargo, tras la planificación, reuniones, ensayos, reparto de tareas, trabajo y correcciones, prever sorpresas no deseadas es materialmente imposible. En este caso, ser capaz de desarrollar la habilidad de superar los obstáculos de última hora, representa una de las destrezas más valoradas. Ser capaz de suplir un “negro”¹ en directo, o matizar con un fundido una imagen errónea, solo se aprende mediante la práctica y la experiencia.

¹ Un momento sin imagen, de pantalla negra.

Por último, tras enfrentarse al directo y una vez terminada la obra, resulta de sumo interés reflexionar sobre lo sucedido y tomar nota de los fallos o posibles mejoras, para proyectos futuros. Evitar la repetición de fallos en la producción es, en mi opinión, uno de los puntos que más nos aproximará al éxito.

Tras el proyecto *Carmina*, me quedó un tema por responder: el espectador. Ya entonces utilizamos la imagen proyectada y la traducción de textos de la obra de manera simultánea como elementos de influencia sobre la interpretación de la obra; y entonces ya resultaron de gran utilidad, puesto que ayudaron a comprender de una manera más clara la obra, ya que una gran mayoría público la percibía como una obra religiosa, cuando se trata de una crítica al clero y un llamamiento a los placeres terrenales.

En el caso *The Armed Man*, pese a que la obra musical no parezca tan ambigua como *Carmina* (camuflándose bajo melodías corales, casi místicas, que esconden un tono burlesco e irónico), la presencia de imagen y textos también ayudará a establecer un orden de sucesión de acontecimientos que, al fin y al cabo, contribuirá a expresar visualmente la narrativa de la obra y reforzar el mensaje que pretendemos transmitir.

Objetivos y metodología

Tras el planteamiento del proyecto y previo al desarrollo de la obra, nos proponemos alcanzar los siguientes objetivos:

1. Analizar la banda sonora de la obra y la traducción de sus textos: Resulta una tarea esencial, pues en el audio se basarán los vídeos que editemos mi equipo y yo. Conocer previamente el audio, antes de editar nos permitirá tener una impresión general de la obra; la traducción de los textos también es imprescindible para conocer la temática de cada una de las piezas y adaptar los contenidos visuales a las mismas.
2. Describir el material visual empleado para la obra de Jenkins. Se trata del referente más significativo que tenemos, así que el visionado general, unas cuantas veces, seguido de un visionado más detenido, otras tantas, supondrá una gran ayuda a la hora de orientar la vertiente práctica del proyecto.
3. Seleccionar el material de los vídeos de archivo: Ante la cantidad de material disponible, la selección se convierte en una amplia y minuciosa tarea².
4. Clasificar el material por temática: Este objetivo está estrechamente ligado al anterior, pues, tras seleccionar todo el material que más interese en función de la temática y exigencias de la obra, resultará práctico, a la hora de abordar el montaje, una división de los vídeos o escenas por su contenido: imágenes de batallas, imágenes de abrazos, de muerte...

² Se puede consultar en el apartado 2.4

5. De esta manera, teniendo bien clasificada la información disponible, resultará más fácil hacer uso de ella en cada momento, y teniendo en cuenta las exigencias del *timing* (diagrama de horarios), la buena organización facilitará el trabajo.
6. Documentarme sobre la importancia del montaje para la transmisión de información: pese a que el proyecto es práctico, resultará esencial una base teórica que argumente mis decisiones y que cohesione nuestra interpretación de la obra, a la vez que le confiera un sentido más claro y sólido.
7. Reflexionar sobre la figura del receptor en el proceso de transmisión del mensaje artístico. Resultará imprescindible tener en cuenta el tipo de espectador al que nos dirigiremos, para asegurarnos que nuestro mensaje de Paz y rechazo a la guerra llegue de manera natural e inteligible.
8. Editar el vídeo: Teniendo en cuenta que formamos un equipo, con la consiguiente necesidad de coordinación y organización en el reparto del trabajo con la finalidad de conseguir un montaje coherente con las intenciones comunicativas, acertado a las exigencias de la obra y las directrices del director artístico.
9. Reflexionar y establecer conclusiones finales sobre el trabajo realizado tras el estreno. Las conclusiones resultarán muy útiles para detectar fallos y anotar posibles mejoras para afrontar nuevos proyectos.

Metodología

En cuanto a la metodología, al tratarse de un trabajo práctico, será fundamentalmente experimental, y consistirá en varias pruebas con el material disponible, hasta dar con los contenidos que más se ajusten a nuestro criterio personal, en base a los requerimientos de la dirección artística y de la obra.

Para la elaboración del apartado teórico, utilizamos en cambio un método descriptivo, basándonos en la recogida y análisis de información, a fin de ampliar nuestra comprensión del tema y enriquecer el desarrollo práctico del proyecto.

Contenido general del proyecto

Hemos estructurado el proyecto en dos partes interrelacionadas: una primera en la que abordaremos conceptos esenciales para el trabajo; y una segunda en la que describiremos el proceso práctico.

En el primer apartado se desarrollarán varias cuestiones necesarias para una buena contextualización del trabajo, tales como una breve introducción a la historia del cine, mencionando figuras tan importantes de este género como son los hermanos Lumière o G. Méliès, una pequeña aproximación a la importancia de la aparición del medio televisivo, de la mano de la BBC.

Además, haremos una aproximación al nacimiento de nuevos géneros cinematográficos como el cine experimental, o nuevos formatos como el vídeo arte, a través de algunos autores de cine de vanguardia como O. Fischinger o James Whitney, hasta llegar a la importancia de géneros más novedosos, también de gran importancia para nuestro proyecto, como son el cine expandido, de la mano de autores como Gene Youngblood o el videoclip, un género que combina la fuerza de la música y del vídeo con fines comerciales.

En este punto también se realizará un pequeño análisis sobre algunos de los primeros trabajos de determinados creadores de vídeo experimental, así como una reflexión sobre conceptos y afirmaciones de diversos autores, las cuales utilizaré para compararlas con la idea que pretendemos desarrollar en nuestro proyecto.

Por otro lado hablaremos de la obra *Concierto por la Paz. The Armed Man, a Mass for Peace*, que se corresponde con el apartado práctico. Esta obra no es sino un conjunto de varias disciplinas (iluminación espectacular, interpretación musical, proyección de vídeo, regiduría...), cuyo funcionamiento conjunto da lugar a una obra compleja. Uno de los componentes de esta obra es mi proyecto audiovisual, el cual consistirá en la elaboración de vídeos en base a imágenes de archivo (condicionante externo) para ser proyectados durante el concierto.

The Armed Man, a Mass for Peace es una cantata sinfónico-coral formada por 13 números consecutivos sin descanso, que empieza por una obra rítmica, próxima a una marcha militar y termina con una pieza similar pero a un *tempo*³ más rápido y de un modo más alegre que la primera. La obra incluye algunos de los siguientes elementos artísticos en escena:

- Música en directo de orquesta, coro y cantantes
- Proyección de vídeo sobre pantalla
- Iluminación espectacular

En nuestra versión de la obra, además de incluir estos elementos, como novedad, añadimos los siguientes:

- Una pequeña introducción de mensajes de paz en diversas lenguas, a cargo de niños de distintos países.
- Un sistema de proyección de imagen generada, sincronizada con la música en directo mediante recepción de impulsos sonoros por micrófonos.
- Traducción simultánea de los textos de la obra (originalmente en inglés, francés, árabe, griego, latín...) a castellano y valenciano.

La conjunción de todos estos elementos, da como resultado una nueva obra original, que se convierte en estreno absoluto en la Comunidad Valenciana el 1 de abril de 2009, en el Palau de la Música de Valencia.

³ El tempo hace referencia a la velocidad de interpretación de la partitura. Generalmente se modifica tomando como referencia el valor de la figura "negra", un valor de nota que ocupa justamente un tiempo de compás.

1 Estado de la cuestión

1.1 Conceptos fundamentales

Una aproximación a la relación música-imagen

En este apartado, pretendo hacer una aproximación teórica al origen de la relación que se ha ido estableciendo de una manera creciente entre la imagen proyectada y la música. Partiré desde los experimentos de autores de referencia en el ámbito audiovisual, como son Oskar Fischinger, James Whitney, J. Belson y Marcel Odenbach, entre otros. Todos ellos podrían ser concebidos como autores de cine experimental, una de las tendencias audiovisuales más dedicadas a la relación audio-imagen.

El intento de asociar música e imagen existe desde el nacimiento de la imagen icónica en movimiento, desde los orígenes del cine, con los primeros experimentos de Lumière, en 1895. Entonces se trataba de películas muy breves y mudas, aunque posteriormente, en algunas películas se incluirían textos que ayudaban al espectador a interpretar los sentimientos, deseos o acciones de los personajes. La cámara fija y los decorados naturales también eran características propias de este medio. Además, estas primeras películas carecían de actores e historias con planteamiento, nudo y desenlace, puesto que todavía no se había concebido el concepto de montaje. Si bien estos inicios del cinematógrafo tuvieron una finalidad más experimental, gracias al avance tecnológico, el cine fue convirtiéndose progresivamente en un instrumento de ocio y de narración de historias.

Unos años después, G. Méliès comienza a realizar diversos experimentos con trucajes, convirtiendo las ya pasadas de moda películas de Lumière en algo novedoso, muy creativo y con una gran imaginación. Se considera a Méliès el padre de los primeros efectos especiales.

No obstante, las obras de Méliès únicamente representarán puestas en escena teatrales, sin evolucionar hacia obras más narrativas. Una de sus obras más conocidas fue *Viaje a la luna*, de 1903.

La siempre polémica industria cinematográfica, conocida como tal, nace de la mano del cine estadounidense a principios del siglo XX. En Estados Unidos aparecen las salas Nickel- Odeon, pequeñas salas de proyección destinadas al ocio de sus espectadores. Algunos autores de cine comenzaron sus trabajos a partir de la existencia de estas salas, como W. Fox, quien posteriormente dirigirá sus esfuerzos a intentar crear una cadena de salas de exhibición de lujo.

Unos de los mayores contribuidores con la industria estadounidense fueron Porter y Griffith, quienes modificaron por vez primera la posición de la cámara y los puntos de vista, a fin de dinamizar la composición visual.

En estos momentos empezará a proliferar un cine más narrativo, caracterizado por complejas historias de larga duración, como *Intolerancia*, de D. W. Griffith (1916).

Alrededor de los años 20, surge el cine de vanguardia o cine experimental, junto a movimientos plásticos como el cubismo (Fernand Léger, Picasso...), el dadaísmo (V. Eggeling o Marcel Duchamp), el surrealismo (Buñuel, Dalí o Man Ray), o el futurismo (A. Ginna, Bruno Corra...), y se presenta como un sistema que pretende transgredir los protocolos cinematográficos clásicos mediante una iconografía libre, frente a las limitaciones anteriores, el uso de la música y la abstracción o los abundantes movimientos de cámara.

El cine de vanguardia albergará diversos géneros, todos ellos independientes y en contra del cine convencional. Uno de estos movimientos será el denominado absolute film o “cine abstracto”, donde se produce un acercamiento de los artistas plásticos al ámbito cinematográfico.

Los artistas de este género pretendían, como afirma Miguel Molina en su artículo *¿Narciso enamorado de Eco?* “[...] sustituir lo que tiene el cine de representativo por signos abstractos y lo narrativo por el ritmo”⁴. Así, generaban obras en las cuales utilizaban técnicas propias de la pintura, que posteriormente se animaban, dando lugar a obras de “pintura animada”, como serán denominadas por diversos autores.

En este movimiento artístico, a los autores se les plantea el problema de la temporalidad cinematográfica, el de la necesidad clásica del cine de narrar acontecimientos o historias a través de la sucesión de imágenes. Este problema, según Molina, es solucionado por los artistas mediante la utilización de la música como “lenguaje no mimético que utiliza el tiempo”⁵. De esta manera, conjugan elementos comunes a ambos lenguajes (visual y sonoro) como la armonía y el ritmo visual. Destacan obras como *Symphonie Diagonale*, de V. Eggeling (1917) o *Prelude et Fugue*, de Hans Richter (1920).

⁴ MOLINA, M. *¿Narciso enamorado de Eco? Cuando la imagen visual móvil persigue a la música: Del absolute film a los VJ's*. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador, Bahía, 2009, pág. 9.

⁵ Ibidem.: pág. 10.

El expresionismo alemán, otro movimiento cinematográfico alejado del convencionalismo del cine narrativo tradicional, se caracterizará por una puesta en escena pictórica, protagonizada por fuertes contrastes de iluminación, decorados antinaturales, la presencia de seres fantásticos así como una interpretación exagerada de los personajes. Una de las obras más reseñables de este periodo será *Nosferatu*, de Murnau (1922).

Como autores de referencia del cine experimental a nivel español destacarán los trabajos de Buñuel, *Un perro andaluz* (1929) o Val del Omar, con obras como *Fuego en Castilla* (1958). Estos autores también desarrollarán un estilo de cine surrealista donde, en la mayoría de casos, se pretende perturbar al espectador hasta tal punto en que algunas de sus obras, como *La edad de oro* (1930) de Buñuel, fueron censuradas.

En algunas de las obras de estos autores, como en el caso de Val del Omar, comienzan a hacerse exploraciones de la proyección sobre un espacio más extenso, en comparación al limitado espacio de la pantalla de proyección del cine clásico. Será lo que Val del Omar defina como “desbordamiento apanorámico de la imagen”.

La aparición del cine sonoro marcará un antes y un después en el ámbito cinematográfico. Los inicios del cine sonoro se conocen desde diversos frentes. Uno de ellos, de la mano de la Western Electric, una compañía que desarrolla la patente del “Vitaphone”, un sistema de sonido para cine, la cual ofrece a varias empresas como la Warner.

Si bien hubo varios experimentos de sonido sincronizado, *El cantante de jazz* (1927) de Alan Crosland fue considerada una de las primeras películas sonoras. No obstante, hasta años después no se consolidaría el audio en el ámbito cinematográfico.

La aparición del sonido supuso un retroceso inicial en las técnicas de registro de imagen ya que hubo que volver a inmovilizar las cámaras para evitar el ruido en las grabaciones, pero en general el sonido tuvo una gran acogida por parte del medio cinematográfico, al cual complementó excelentemente incrementando el valor expresivo de sus producciones.

A raíz de este adelanto, empiezan a presentarse nuevos conceptos en el ámbito sonoro, como el fuera de campo sonoro, relativo a sonidos del fuera de campo que representan un espacio que no aparece reflejado en el plano. Además, el sonido permitirá fluidificar los relatos audiovisuales así como incrementar su realismo. Podría decirse que tras el nacimiento del sonido, se produjo la consolidación del modo de representación clásico.

Las consecuencias de la aparición del sonido trascenderán hasta el punto de dar pie al nacimiento de nuevos formatos, como los musicales, generándose una convergencia entre la industria cinematográfica y la discográfica. Se trataba de películas cuyo argumento estaba justificado por la banda sonora. Un musical que pasó a la historia por su tema musical principal fue *Singing in the rain* (Cantando bajo la lluvia), de 1952.

En este tipo de cine, se establece una relación audio-imagen más narrativa: el movimiento de los personajes así como algunas de sus interpretaciones vienen determinadas por el ritmo musical; también se utiliza la transición entre planos justificada por la banda sonora. Sería lo que Ana María Sedeño, autora del libro *Lenguaje del videoclip* denominaría “Vasallaje al tema musical”, que implica esta dependencia de la imagen sobre la música.

Este cine musical continúa en los años 50 y 60, diversificándose hacia la creación de grandes mitos musicales como fueron Elvis o los Beatles, que dieron pie a la proliferación de cortos o largometrajes en los que se incluía a algún cantante o grupo famoso como protagonista de la historia.

Alrededor de los años 30, se produce un hito que marcará la existencia del cine: aparece la televisión de emisión pública (1927), de la mano de la BBC, en Inglaterra y tres años después con la CBS y la NBC en EEUU. En apenas 10 años, los espectadores de sala de cine se redujeron desde 95 a 47 millones, y todo debido principalmente a la aparición de este nuevo fenómeno de masas. Pese a que la televisión no tuvo una buena acogida por parte del cine, finalmente se llegaron a acuerdos en los que la industria del cine se ofrecía a vender a las cadenas de televisión stocks de películas. También surgen los telefilmes, películas de bajo coste que serían emitidas por televisión.

La aparición de este duro competidor, despertó en la industria cinematográfica un interés de renovación, dando pie a importantísimos avances en el ámbito de la imagen que tuvieron lugar gracias a una evolución técnica de los dispositivos:

- Surge el color (1935); mientras que la televisión seguía siendo en blanco y negro. Una de las obras más llamativas tras la aparición del color será *Gone with the wind* (Lo que el viento se llevó), en 1939.
- Aparece el cinemascope, como pantalla de gran formato.
- Se crea el sonido estereofónico (envolvente).
- Comienzan a proliferar las superproducciones.

Sobre esta época, surgen autores como el que será conocido como “el maestro del suspense”, Alfred Hitchcock, que producirá obras de gran éxito como *La ventana indiscreta* (1954) o *Psicosis* (1960); o Billy Wilder, director de la famosa *Con faldas y a lo loco* (1959).

En América, alrededor de los años 40 el cine experimental, *underground* o de autor, viene de la mano de autores como Stan Brakhage, Kenneth Anger o Maya Deren o M. Snow. En su interés por la experimentación con el medio fílmico conjuntamente con las artes plásticas, estos autores realizarán pruebas de pintura, rascaduras o *collage* sobre el celuloide, dando lugar a interesantes composiciones.

A finales de los años 50 surge en Francia la Nouvelle Vague. Uno de los aspectos llamativos de este cine fue la utilización de la cámara en mano, hecho que permitía una mayor libertad creativa que en anteriores proyectos más estáticos. Además, existía una gran preocupación por parte de los autores por reflejar un elevado realismo psicológico de sus personajes; se conocerá como “retrato psicológico”.

Este movimiento estará formado principalmente por cinéfilos y críticos de cine, grandes admiradores de autores como A. Hitchcock, J. Ford y O. Welles. Aunque este género no llega a consolidarse como modelo cinematográfico, dará pie a generaciones de autores, todos ellos implicados con un tipo de cine muy personal y crítico, como C. Chabrol, director de *El bello Sergio* (1958), F. Truffaut, *Los cuatrocientos golpes* (1959), J. L. Godard, *Al final de la escapada* (1959).

Otra modalidad de cine independiente será el cine estructural, término que recoge las reflexiones de autores como P. Adams o A. Sitney en 1969 y que designaría un tipo de cine implicado con el proceso de elaboración de sus producciones y muy desligado de la tendencia narrativa del cine clásico.

De este tipo de cine destacan características como la estaticidad de la cámara o la repetición en bucle de determinados fragmentos de imagen. En este movimiento cinematográfico, el sonido jugará un papel importante, más en forma de sonidos, ruidos o silencios que como banda sonora; el sonido era utilizado como un elemento más de experimentación que en ocasiones se dibujaba literalmente sobre el celuloide. Del cine estructural podemos destacar autores como P. Kubelka.

Ante un incremento constante de producciones abstractas surgen detractores como Tartovsky, que siguen defendiendo la habilidad del cine de registrar la realidad conforme es y por tanto la imposibilidad de que aquello que se registre carezca de forma o que esta se distancie tanto de la realidad como para que sea concebida como una abstracción.

Entre los 40 y 50, este tipo de cine experimental marcará las pautas a seguir y servirá de influencia para una nueva modalidad: el vídeo independiente, que se desarrollará sobre todo entre los 60 y 70, a modo de oposición de algunos autores a ese punto de vista único de la televisión. La aparición del vídeo viene determinada, como generalmente sucede, por un avance tecnológico, en este caso, uno de los más llamativos fue el Portapak de Sony, (1967), que permitió una mayor movilidad de los dispositivos.

Diversos autores comenzaron sus experimentos sintetizando imágenes y modificándolas. Uno de los artistas más destacados de los inicios del video-experimental es Nam June Paik, con obras como *Global Groove* (1973), considerada una de las obras más características del video arte ya que aglutina gran parte de las referencias del ámbito artístico del vídeo junto con la aplicación de las nuevas tecnologías.

La condición de músico de Paik le llevará a la creación de numerosas obras en las que relaciona estrechamente la imagen con el sonido. Este creciente interés por el ámbito visual-sonoro, llevará a la proliferación de nuevas modalidades artísticas como la performance, la videodanza o la videoinstalación. Hasta tal punto se desarrolla el interés de los artistas por relacionar sus obras con el campo sonoro, que sobre estos años, se acuña el término Sound Art, para denominar este tipo de producciones artísticas que usan, generan o complementan sus obras con algún tipo de sonido o ruido, ya sea natural o sintético y ya tenga una presencia principal, decorativa o meramente experimental. Algunas de estas obras son concebidas como “música visual” por su intento de representar visualmente el contenido de la música.

Además del portapak, la aparición de sintetizadores de imágenes propiciará la proliferación de una generación de artistas de vídeo independiente que serán capaces de crear por sí mismos todas sus obras, eso sí, con presupuestos muy ajustados.

Figuras como la de los hermanos Vasulka, también se sumergieron en el ámbito del vídeo con un objetivo experimental. De sus trabajos destacan sus interesantes experimentos con el sonido. Según su definición de vídeo y audio, los hermanos llegaron a la conclusión de que ambos elementos se representaban mediante ondas electromagnéticas, así que no resultaba extraño pensar que el sonido fuese capaz de generar imágenes y viceversa.

Gary Hill, investigó las relaciones entre sonido-imagen hasta conseguir visualizar, en blanco y negro, las vibraciones que la música producía (se trata de experimentos que llevan esta relación entre ambos elementos hacia un terreno más físico que expresivo).

Uno de los trabajos de Gary Hill fue *Around and About* (1980)⁶; en ella, una voz en off (del propio autor) transmite un mensaje; a la vez, se van sucediendo rápidamente diferentes fotografías por corte. Cuando la voz se detiene, también las fotografías.

Una de las características más peculiares de esta nueva etapa experimental del vídeo es que en ella, al igual que sucedió con el cine experimental, se produce la interdisciplinaridad, acogiendo autores de diversos campos (desde pintores, cineastas, músicos, hasta coreógrafos), provocando un enriquecido y novedoso formato.

El vídeo se convirtió entonces, según afirma Ana María Sedeño, en “[...] el soporte más adecuado para la creación y la experimentación artística, como ya ocurrió en los años 20 con el cine de vanguardia (surrealismo, expresionismo), con el que guarda no pocas similitudes”. Sin embargo, una ventaja del vídeo con respecto al cine era su inmediatez ya que podía ser exhibido desde el mismo momento en que era registrado; por el contrario, el cine debía ser tratado antes de ser mostrado.

Además del creciente interés de los artistas por relacionar la imagen con la música y viceversa, el interés por involucrar al espectador en su arte también fue *in crescendo*. Uno de los autores dedicados a esta causa será Bruce Nauman, quien, además de mostrar esa preocupación reconocida en otros autores de video arte por la experimentación y los nuevos medios, otorgaba una mayor prioridad al proceso de creación sobre el resultado final de la obra. Nauman será concebido como uno de los pioneros del concepto de *performance*, por sus experimentos sobre su propio cuerpo o el de los espectadores, como forma de involucrar al espectador en la obra de arte.

⁶ Se puede ver en: www.youtube.com/watch?=DnuHVAIpY2I

El vídeo se convierte en un medio para fomentar la participación del espectador, ofreciendo distintas lecturas de la obra; aunque será a través de las video instalaciones donde se alcance una mayor proximidad (física) entre la obra y el espectador.

La constante evolución tecnológica aproximará el medio del vídeo experimental a la computación. En los años 70, Bill Viola realiza experimentos de montaje por ordenador. En sus trabajos, Viola realiza ensayos con la luz y la forma, donde en muchos de ellos también se ve reflejada su inquietud espiritual. En la misma década de los 70, algunos críticos como Gene Youngblood proponen un nuevo género, el expanded cinema, para referirse a una nueva modalidad visual que, además de extender su imagen más allá del siempre limitado espacio fílmico de la pantalla, redefine sus límites temporales; así, en sus obras, además de reflejar las características propias del cine experimental, también presentan peculiaridades como la dilatación del tiempo del discurso. Un claro ejemplo es *24 Hour Psycho* (1993); una obra que toma como referencia la famosa película de Hitchcock, *Psycho* (*Psicosis*) y la prolonga en el tiempo hasta que esta dura 24 horas. Se trata, en ocasiones de una controversia, puesto que el hecho contemplativo de las obras resulta, en ocasiones, materialmente imposible, dada la extensión de alguna de ellas.

Paralelo al desarrollo de este nuevo medio del video, la televisión y el cine también siguen evolucionando hacia nuevos géneros, también muy comprometidos en la relación audio-vídeo.

De la televisión, a raíz de las crecientes vinculaciones entre los artistas de la música y del vídeo, nace alrededor de los años 80 el videoclip, un nuevo formato influenciado por técnicas del video arte (dada la ausencia de una línea narrativa) o la publicidad (por su objetivo comercial) y cuya finalidad principal es promover la venta de música, acercando a un sector, mayoritariamente joven, una imagen que ha de representarles, en una época de economía, ahora creciente, tras la recesión y la decadencia durante la guerra; esta imagen les llegará de la mano de figuras como Elvis o los Beatles, que se convertirán en modelos a seguir, tanto por su música como por su estética.

El videoclip, según afirma Lev Manovich en su libro *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, es un medio que ha permitido la experimentación de la imagen con diversas técnicas que cobran forma en el interior de los ordenadores, como herramienta cuyo uso también se ve incrementado progresivamente.

Posteriormente, algunos video-artistas como Rybczynski, Laurie Anderson o Pipilotti Rist, se unieron a la creación de videoclips con el objetivo de acercar sus obras a un público más amplio. No obstante, en sus trabajos se aprecian notables diferencias con respecto a los videoclips de otros artistas pop o rock, claramente más comerciales, orientados a la sociedad de consumo.

El cine continúa su lucha por la renovación y entra en el ámbito digital de la mano de los nuevos avances tecnológicos (como el tratamiento de la imagen digital por ordenador), dando lugar a la aparición de las superproducciones de Hollywood, en las que los efectos especiales y un sistema de sonido digital se convierten en perfectos transmisores de historias que cada vez más tienden hacia la ficción y que dan lugar a la aparición de nuevos géneros paralelos como los “así se hizo”, así como a

la proliferación de superproducciones elaboradas por completo a ordenador, donde se sustituye la imagen real por composiciones totalmente digitales, de modo que la imagen real únicamente se utiliza, en ocasiones, como plantilla o base para obtener un modelo de referencia a la hora de incrementar el realismo de las nuevas creaciones digitales. En esta nueva situación de aparente avance y renovación, lo que está sucediendo, según L. Manovich, es una vuelta hacia lo pictórico puesto que pese a que el uso del ordenador implica necesariamente un avance en el tratamiento de la imagen, así como en la utilización de sofisticadas técnicas y recursos de rodaje, existe una gran preocupación por ocultar esta utilización de la nueva tecnología que en ocasiones lleva a la manipulación directa sobre el celuloide como sucedía con el cine de principio de siglo.

A modo de breve conclusión de esta última etapa de los medios de comunicación en su relación audio- imagen, cabe destacar que en el cine, la tendencia creciente fue emplear el sonido como herramienta de potenciación del realismo, así como para generar un mayor espectáculo con sus producciones; en la televisión, el sonido se empleó sobre todo para desarrollar musicales, telefilmes y videoclips.

Destaca nuevamente ese interés independiente de los video artistas por experimentar con la herramienta audio-vídeo, dando lugar a la creación de interesantes obras, de las cuales analizaré unas pocas a continuación, por considerarlas de gran interés a la hora de abordar la parte práctica de mi proyecto⁷.

Breves reflexiones sobre el audio-vídeo

Para comprender desde varios puntos de vista esta relación audio-vídeo, realizaré una breve aproximación hacia algunos artistas y teóricos del ámbito musical y visual:

Como uno de varios autores muy implicados en la relación audio-vídeo destaca O. Fischinger. En su obra *Study nº7* realiza experimentos con el color y pruebas con movimientos cambiantes de líneas que se modifican al ritmo de la música. En *Allegretto* (1936), encontramos el uso de formas geométricas, tales como rombos y círculos. Mezcla estas formas con colores. Ambos elementos van variando al ritmo de la música, con movimientos más rápidos o más lentos, así como alteraciones en el color, en función del ritmo musical.

James Whitney (1963)⁸, en *Lapis*, utiliza una música relajante de corte indú. En esta obra, juega con esferas de color más o menos difusas que giran y cambian de aspecto, tamaño y color progresivamente. Se trata de una película sobre la piedra filosofal, el balcón espiritual.

⁷ En el apartado 1.2 reflexionaré más extensamente sobre algunos trabajos que considero referentes destacados a la hora de abordar el apartado práctico de este proyecto.

⁸ Se puede ver en: www.youtube.com/watch?v=kzniaKxMr2g

En este caso sobre todo, se hace patente una intencionalidad por parte del autor, como venía siendo costumbre en las obras de cine experimental, donde los autores utilizaban los medios audiovisuales del cine con el objetivo de hacer sentir emociones, experiencias o sentimientos, con obras artísticas muy libres.

Otro caso similar sería el de J. Belson en 1970 con *World*. En este caso se trataría de una proyección sobre el planetario de San Francisco, con un sistema de sonido cuadrafónico⁹. Belson, como muchos otros autores de cine experimental, empieza su carrera artística como pintor¹⁰ y tras ver trabajos de Fischinger, decide probar suerte él mismo en este nuevo campo más próximo a la cinematografía que a la pintura.

Autores como Marcel Odenbach experimentan con imágenes reales. En *As if memories could deceive me* (1984-86), Odenbach realiza una proyección con un elemento similar al teclado de un piano; de fondo, sobre este se aprecian imágenes teatrales hitlerianas filmadas en blanco y negro.

Se trata de unos inicios muy llamativos del uso de la imagen cinematográfica como apoyo de la música o viceversa. Resulta difícil establecer como prioritario uno de ambos elementos. No obstante, en casos concretos resulta evidente distinguir uno sobre otro. Por ejemplo, Stephen Beck, en *Illuminated Music* (1973) toma la música como punto de arranque y la parte visual se construye y diseña en relación a la música.

⁹ Sonido envolvente precursor del actual sonido envolvente 5.1, 7.1, etc.

¹⁰ Jules Engel afirmaba que el cine abstracto se da cuando un pintor pone en movimiento una imagen.

En su obra, el autor emplea pequeñas líneas, casi a modo de interferencias que acompañan a una música minimalista, construida prácticamente a partir de ruidos repetitivos.

En otros casos, como el de Sven Harding *The needle* (1987), donde el autor muestra al principio imágenes de una máquina de coser que se mueve a gran velocidad, se emplea como banda sonora el sonido amplificado y modificado que produce esta máquina, dando como resultado un sonido similar al que podría estar producido por una caja de percusión. Superponiendo imágenes de otras máquinas de coser, se genera un ritmo similar al que produciría una batería sintetizada.

En este último caso, claramente la imagen es fuente de un sonido que termina convirtiéndose en banda sonora. En mi proyecto sucedería algo similar, aunque no estrictamente, como en el caso de Beck. La música sería mi punto de partida; una base sobre la cual yo habría de construir un sentido evocado por la música y transmitido en forma de sucesión de imágenes.

Existen, no obstante, numerosos autores que dan su explicación personal a cómo funciona esa conjunción sonido-imagen. Pierre Schaeffer, por ejemplo, afirmaba que “nuestras artes de expresión son, al mismo tiempo, de sonido y de imagen. Pero hay dos direcciones muy específicas, según se interese uno en lo que ve, en lo que se da a ver, o en lo que oye, en lo que se da a oír”¹¹.

¹¹ PÉREZ ORNIA, José R. *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*. Ed. Del Serbal. Barcelona, 1991, pág. 129.

Otro autor muy dedicado a la relación música-imagen es Michel Chion, para quien la conjunción de ambos elementos implica la generación de un valor añadido que se cierne sobre el espectador. Como comentaba al principio, tras la fase experimental, cuando el autor de cine experimental decide hacer partícipe al espectador, provocando sentimientos o sensaciones en este, el valor añadido del cual habla Chion resulta un elemento de lo más significativo. Según Chion, este valor añadido sería “el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada [...] esta información o esta expresión se desprende de modo “natural” de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen”¹².

Según Chion, pues, esta relación de valor añadido se produce al aplicar un sonido a una imagen. Esto responde a la tendencia innata del hombre a asociar sonidos a imágenes, sean cuales sean estas; a buscar la fuente de producción de sonido. Así pues, no resulta sorprendente o imposible ver doblada una película en otro idioma distinto al original, aunque realmente las bocas de los protagonistas no estén emitiendo los mismos sonidos que escuchamos. Por ello resulta tan desagradable ver películas con el sonido desfasado y por la misma razón podemos asimilar con tanta facilidad los sonidos cómicos de las películas de animación o las de dibujos animados (sonidos tales como las caídas de los personajes, los sonidos cuando estos saltan o lanzan golpes al aire).

Para explicar este hecho, Alejandro Montiel afirma en su libro *El desfile y la quietud* que el espectador interpreta aquella información que no entiende, confiriéndole así un sentido.

¹² CHION, Michel. *La audiovisión*. Paidós Comunicación. 1993, pág. 16.

Aunque en la mente del espectador se generará el sentido último de la obra, algunos factores como la música juegan a favor de la significación. La música es capaz de completar el sentido e incluso ocultar información que parece obvia, pues la música participa directamente en el audiovisual. Michel Chion establece dos diferencias de participación de la música en un relato audiovisual: música empática y la anempática.

La música empática expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando ritmo, tono y fraseo. Un ejemplo de música empática podría suponer una escena en la cual el protagonista se ve influenciado directamente por el sonido produciéndolo o interactuando por su presencia. La música anempática, se correspondería con la música de fondo.

Comparando estos términos con algunos de los ejemplos visuales comentados anteriormente, podríamos concebir como música empática el sonido de las máquinas de coser de Hadring (aunque se trataría de un sonido modificado). En este caso, se muestra en pantalla un objeto y a la vez se escucha un sonido; es el cerebro del espectador el que interpreta que ese sonido procede del objeto que está mirando.

En el caso de la música anempática, podría tratarse de la típica melodía de fondo mientras se suceden una serie de imágenes encadenadas, sin que ningún personaje de la obra se vea afectado. Sería el típico caso de la utilización de la música para generar suspense o para acompañar a un personaje durante una aventura, siendo imposible que este personaje sea consciente de la existencia de esta música que en el conjunto del film le persigue mientras desarrolla su acción.

Aunque la música de *The Armed Man* resultará anempática para el conjunto de vídeos proyectados, considero que su función va más allá de la de ser un mero acompañamiento, partiendo de la idea de que la imagen tiene su razón de ser en la composición de la partitura de Jenkins. La música nutre y se realimenta de la existencia de los vídeos de proyección. A su vez, estos vídeos, elaborados en base a la influencia de formatos como el video arte (por su carácter anti-narrativo, la discontinuidad espacio-temporal y su finalidad expresiva) o el videoclip (por su carácter marcadamente social y próximo al espectador televisivo, con un lenguaje visual sencillo y directo, sin demasiados artificios) se complementan con una música con la cual encajan perfectamente, pues es esta la que les ofrece la continuidad que no reflejan las imágenes por carecer de hilo narrativo.

Si a este círculo de beneficios le incluimos la ventaja de la representación en directo, nos encontramos ante un nuevo formato, novedoso ante todo en el ámbito de la música clásica, donde las representaciones audiovisuales no resultan frecuentes, sobre todo puesto que la existencia de proyección, implica una iluminación escasa, hecho que es difícil de asimilar por los músicos, que requieren de una buena iluminación para interpretar la partitura. No obstante, existen puntos intermedios en que esto es posible.

La imagen proyectada y la música en directo

Los experimentos de música en directo e imagen proyectada se remontan a los inicios del cine mudo. Entonces, la existencia de música en directo era más una necesidad que una acción artística voluntaria. El misterioso silencio de los films de principios del siglo XX era sofocado con la presencia de un grupo de músicos que amenizaba las representaciones.

La aparición del sonido en el cine, relegó la figura de los músicos a las salas de conciertos. No obstante, los artistas continuaron sus experimentos con el medio sonoro con piezas como las comentadas en el primer apartado de este punto 1.2.

Durante los primeros años del cine y el vídeo experimental, la mayoría de obras se dedicarán a la experimentación del medio, concediendo mayor importancia al proceso creativo que a la obra en sí, por lo cual, la existencia de músicos en la composición artística no resulta relevante para el proceso creativo.

Algunas de las aproximaciones más evidentes entre la música y el artista vendrán de la mano de la performance o la videodanza. Sin embargo, nuevamente aquellos músicos, acompañantes de las proyecciones de cine clásico siguen en el anonimato, pues la música que se utiliza suele ser pregrabada.

No será hasta finales del siglo XX y principios del XXI cuando esta relación entre la música y el vídeo, trascienda de los límites del altavoz. Si la imagen ya lo hizo en el siglo pasado con los experimentos de diversos autores cuyo interés residía en ampliar los horizontes de la representación, más allá de la televisión o la pantalla de cine, con un carácter independiente, opuesto a convencionalismos, en esta ocasión es la música, y no el ruido, el silencio o las interferencias, la que reivindica su espacio en la obra de arte.

Uno de los casos más extremos, en el que la pieza visual del artista tiene su razón de ser en base a una música establecida viene de la mano de los VJ's, surgidos a principios del año 2000, a raíz de la proliferación de la música electrónica. Si sus hermanos sonoros, los DJ's, tenían como principal función mezclar música y "*scratchear*" sobre vinilos generando nuevos sonidos a raíz de otros pre-diseñados, ahora los VJ's mezclan y generan nuevas imágenes al ritmo de la música en directo, generalmente reproducida mediante altavoces.

Se trata de una modalidad de artista que desarrolla su obra en directo, en presencia de un público que se mueve al ritmo de la banda sonora. Ante esta situación, se produce un desplazamiento físico del contexto artístico hacia el entorno de ocio, como son las discotecas y grandes salas. Su finalidad es más comercial que reivindicativa o experimental. Si los artistas de video experimental generaban sus obras para estimular o perturbar al espectador y provocar en el cierto tipo de reacciones, esta nueva modalidad fomenta la inhibición de los estímulos para fomentar una conducta fundamentalmente consumista.

Aunque generalmente este tipo de proyecciones con música suelen asociarse más a espectáculos de música electrónica, también se encuentran interesantes aplicaciones de la imagen (no figurativa sobre todo), en numerosas representaciones de música *rock*. Algunos grupos de *rock alternativo* como Muse utilizan la proyección de imágenes en numerosos de sus conciertos.

En algunos de ellos, no únicamente proyectan sobre una pantalla, sino también sobre estructuras construidas como parte de la escenografía.

La escenografía audiovisual también es frecuente en los musicales, como es el caso del *Hoy no me puedo levantar*, de Nacho Cano. En algunas de las piezas que componen este musical, también se incluye algún tipo de proyección de imágenes. No obstante, tanto en el caso de Muse, como ejemplo de proyección en la música *rock*, como en el del musical, pese a que la música es en directo, se confiere una mayor importancia a la proyección de luces y demás efectos de iluminación, que a la proyección de vídeo; y por supuesto, el artista estrella es el músico, y no la imagen (caso contrario que el del VJ).

En el caso de la música clásica, no se encuentran tantas referencias de proyección de audiovisuales. El género que más se ha aproximado al ámbito de la proyección es la ópera, de por sí un género muy volcado en la construcción de escenografías que en un principio eran pintadas o construidas con madera, cartón piedra y telas. En la actualidad se interpretan numerosas óperas convertidas en verdaderos espectáculos, donde la iluminación, la escenografía y la proyección de imágenes conforman un formato de ópera muy novedoso.

Un ejemplo destacado es la ópera *Siegfried*, de Wagner, interpretada por la Orquesta de Valencia bajo la dirección de Lorin Maazel y estrenada en El Palau de les Arts en 2008. En esta representación, se incluía un sistema de pantallas al fondo del escenario sobre las cuales se iban proyectando una serie de imágenes de gran calidad.

De las óperas más actuales, desarrolladas en el ámbito valenciano, destaca la realización de *Salomé*, recientemente estrenada en el Palau de les Arts; interpretada por la Orquesta de Valencia y bajo la dirección del maestro Zubin Mehta. Esta obra contempla no solo a los músicos y cantantes en escena, sino que además realiza todo un despliegue de medios audiovisuales.

Uno de los momentos llamativos de la representación tiene lugar cuando uno de los protagonistas musicales toma una cámara en mano y registra imágenes de su compañera de escena, que son inmediatamente proyectadas en directo.

Como se puede comprobar, en la actualidad existe una proliferación creciente obras donde la conjugación entre la música y la imagen dan pie a verdaderos espectáculos audiovisuales. No obstante, el ámbito de la música clásica tradicional, el ámbito de la música sinfónica, permanece más alejada de este tipo de montajes.

Como una gran súper producción, puesto que implica un gran despliegue de medios, con su consiguiente coste económico (inalcanzable para una producción educativa, como es *The Armed Man*), destacaríamos la obra *Carmina Burana* interpretada en Pamplona a inicios de este año 2010, por la Orquesta Sinfónica de Navarra y el Orfeón Pamplonés, y bajo la dirección del Maestro Ernest Martínez.

Se trata de una obra completa que implica una generosa inversión para hacer posible una abundante iluminación espectacular, acompañada de un suculento sistema de proyección a gran escala. Además, en esta obra, tanto la imagen como la música interactúan complementariamente potenciando mutuamente sus posibilidades.

En este tipo de casos, el factor económico podría concebirse como un factor delimitador de gran peso; no obstante, confiamos en la diestra capacidad de la dirección de la obra *The Armed Man* para, una vez más, hacer servir los recursos existentes con el máximo grado de aprovechamiento, logrando unos resultados de obra artística, con un presupuesto de boceto.

Uno de los ejemplos que más se aproxima, en cuanto a presupuesto, a lo que nosotros pretendemos realizar con *The Armed Man*, es el *Concierto-proyección*, una obra que se representará próximamente en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela.

Este consiste en un concierto, cuya banda sonora está diseñada por el compositor madrileño José Luís Turina y que servirá de soporte visual para una serie de proyecciones del cineasta español Segundo de Chomón. Las composiciones musicales para los cortometrajes recogen versiones de otros reconocidos compositores como Bernard Hermann o Prokofiev.

No obstante, si existe una diferencia notable entre este proyecto y el nuestro, esta reside en que, al igual que sucede en el cine convencional, en esta obra la banda sonora está condicionada por la imagen establecida.

Así pues, Turina tuvo que ajustar la composición de sus pequeñas obras a la sucesión de imágenes de los cortometrajes de Chomón. Por este motivo, la banda sonora queda relegada, nuevamente a un segundo plano, al igual que sucede en el cine narrativo, concediéndole el protagonismo a la imagen.

Para completar la información sobre este evento, faltaría saber en qué condiciones se encuentra la Orquesta de Madrid en el momento de la representación. Es decir, ¿se encontrará sobre el escenario, con las proyecciones tras de sí? ¿O por el contrario se situará en el foso, como sucede en las representaciones operísticas?

La situación del músico en el directo resulta de sumo interés a la hora de establecer un orden jerárquico de elementos en escena. En los casos de la ópera y la música electrónica, se concede una mayor importancia a la imagen o al sonido, dependiendo de cada caso. El problema consiste en armonizar la presencia de ambos elementos, cuando el objetivo de la obra es concederles la misma importancia. De lo contrario, corremos el peligro de que el espectador no logre descifrar el mensaje de la obra y se pierda entre reflexiones innecesarias acerca de la preponderancia de un elemento sobre otro. Para que ello no ocurra, nuestra pescadilla audio-vídeo no puede dejar de morderse la cola para que resulte imposible determinar dónde empieza el vídeo y dónde la música.

En esta reflexión sobre la imagen proyectada y la música en directo, hemos obviado hasta este último instante cuán importante resulta la figura del espectador, del “multi espectador” de la obra en directo. ¿Hasta qué punto resulta imprescindible el espectador en las obras audiovisuales? ¿Qué tipo de actividad se espera de un espectador de *The Armed Man*?

El espectador, ¿pasividad o participación, una cuestión de movimiento?

En este punto planteo la doble posibilidad de participación o pasividad por parte del espectador con relación a nuestra obra; ya que generalmente se relaciona a un espectador activo con las llamadas obras abiertas. Nuestra propuesta consiste en ir más allá y suponer que no se requiere el sentido del tacto para participar de alguna manera en la obra, para experimentar de algún modo con ella.

Respecto a la participación del espectador, Alejandro Montiel afirma que “Deberemos, además, considerar al espectador aquí definido no sólo como el intérprete del *film*, sino como alguien que participa muy activamente (e, incluso, a menudo, muy caprichosamente) en dotarle de sentido y en poner en marcha los mecanismos de placer que el *film* potencialmente entraña”¹³.

De este modo se presenta a un espectador de cine que lejos de sentarse pasivamente y dejarse embaucar por la magia de la imagen, debe poner en marcha todo un conjunto de mecanismos sensoriales, perceptivos e interpretativos para lograr descifrar el mensaje que la imagen pretende transmitirle.

Frank Popper afirma que la participación del espectador se promueve a través de “principios pasivos” y “principios activos”. Activos son aquellos que promueven la participación del espectador desde un comportamiento explorativo del espacio artístico o desde un comportamiento manipulativo del objeto artístico. Este tipo de expectación desembocaría en la llamada “obra abierta”.

¹³ MONTIEL, A. *El desfile y la quietud*. Ed. Cimal Arte internacional. Generalitat Valenciana, 2002, pág. 45.

Los principios pasivos serían aquellos que centran la atención visual y mental del espectador, desencadenando procesos perceptivos, psicológicos, simbólicos, imaginativos, etc.

Según esta afirmación, el espectador de nuestra obra sería totalmente pasivo, pues no es posible que establezca contacto alguno con la obra, sin embargo yo propongo un contacto no tangible basado en la exploración visual y sonora desde un punto fijo (la butaca), pero que implica un proceso de selección (de información), análisis (de la misma), reflexión e ideación o generación de una conclusión o historia que confiera sentido al conjunto de elementos que se le presentan.

Puesto que la multitud de interpretaciones es posible, ya que cada persona constituye una individualidad, utilizamos en el proyecto una mayoría de imágenes cuyo contenido resulta bastante explícito, aunque mediante el montaje, prima más una intencionalidad estética que narrativa. Según Santos Zunzunegui, en su libro *Mirar la imagen*, “Es a través de esta dimensión estética como la imagen, más allá de su capacidad de transmisión de una información, se constituye en una fuente de placer para el observador”¹⁴. Sería lo que Roland Barthes denomina “campo de dispersión del sentido”, donde el placer estético de evocación de sentimientos predomina sobre la intencionalidad puramente funcional de la imagen.

Barthes afirma que ese placer del espectador debería ser plural en todos los sentidos, pero a su vez, distinto en cada sujeto, pues cada uno es distinto a los demás, así como sus vivencias.

¹⁴ ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Cátedra/ Universidad del País Vasco. Madrid, 1998, pág. 24.

Según Santos Zunzunegui “[...] el percepto nunca es determinado completamente por el estímulo físico. De hecho, el observador contribuye de forma sustancial mediante una contribución subjetiva”¹⁵. Y no solo influye la subjetividad del observador sino que también “[...] desde el momento que concebimos la percepción como un proceso no pasivo sino activo y en el que se implica la globalidad de la persona no podemos dejar de lado la relación existente entre las estructuras cognoscitivas planteadas por el sujeto y el marco que las hace posible”¹⁶. De este modo, resulta obvia la diversidad de interpretaciones posibles a las que pueden llegar los espectadores, puesto que en esta observación de la imagen estética interviene no solo la capacidad de descodificación de la imagen, sino también la experiencia personal del individuo; así, resulta probable que no llegue a la misma conclusión un niño de 10 años cuando ve un tanque de guerra, que una persona de 75. Ante este hecho, M^a. Jesús Cueto, en su libro *Los deleites del fingidor* afirma que “Esa necesaria tergiversación de lo narrado, esa indispensable interiorización de lo externo, es condición *sine qua non* para el goce, porque el goce es (¡naturalmente!) individual y egoísta”¹⁷.

Para una correcta percepción de la obra, además se requiere una predisposición contemplativa por parte del espectador; según afirma Cueto “Así pues, la correcta interpretación de un relato audiovisual requería en sus comienzos una adaptabilidad de los sentidos – y una predisposición de la voluntad- que hoy, en la era de los incesantes video-clips, nos resulta incluso difícil de imaginar”¹⁸.

¹⁵ ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Cátedra/ Universidad del País Vasco. Madrid, 1998, pág. 48.

¹⁶ *Ibidem.*: pág. 66.

¹⁷ VV.AA. *De la obra al espectador*. Ed. Universidad del País Vasco. Bilbao, 1998, pág. 173.

¹⁸ *Ibidem.*: pág. 15.

Ante la necesidad de este esfuerzo de selección e interpretación por parte del espectador, así como de la posibilidad de construcción de esa infinidad de historias posibles, con un mismo final (el del mensaje que la obra pretende transmitir) pero una trama diferente, considero poco acertado denominar al espectador de *The Armed Man* “espectador pasivo”, y por el contrario, considero muy enriquecedora la posibilidad de obtener multitud de puntos de vista, partiendo de un mismo relato, aunque mi máximo objetivo sea propiciar que la multitud perciba una idea similar: que la guerra es una nefasta solución a cualquier problema; que es el final trágico de cualquier historia y hay que evitarla a toda costa.

Dentro de este interés por hacer llegar un mensaje o provocar ciertas emociones en el receptor, cabe destacar que no siempre ha existido esta intención en el ámbito audiovisual. Como era lógico, los primeros *films* tuvieron un carácter más experimental con la herramienta que con las posibilidades de influencia que sobre la psicología humana esta tenía. Podríamos concebir el Movimiento Futurista italiano como uno de los pioneros en tratar de desencadenar una respuesta por parte del espectador. En este movimiento, se dieron los primeros pasos hacia la ruptura de límites en la obra, con la representación del movimiento, como intento de provocación del espectador. Este interés fue proliferando con el cine experimental, ya muy implicado con la participación del espectador.

Uno de los hechos que provocó esta situación, cada vez más participativa por parte del espectador fue la modificación de la clásica situación de representación de las obras visuales. De este modo, el clásico espectador de butaca se va acercando progresivamente a la obra hasta casi poder tocarla.

Al hilo de la condición de representación, cabe destacar su gran importancia, cada obra puede ser diferente si la situación de representación varía. Así, no se percibe, por ejemplo, de igual modo, una escultura dentro de un museo, que en la calle o en la entrada de una oficina. Ni una película se percibe igual en una sala de cine, que en una video instalación, en la cual podemos contemplar el film en toda su dimensión (incluso tras la pantalla, contemplando el film invertido).

Nuestra pieza, basada en el original *The Armed Man* de Karl Jenkins, pese a respetar la idea fundamental (los músicos, el coro, los cantantes, la iluminación e incluso la existencia de vídeos proyectados), implica una modalidad de representación diferente: nuestra puesta en escena es diferente; así como el lugar de la representación o la presentación de los personajes, e incluso la interpretación de la obra musical... Es la magia de la puesta en escena, sobre la cual María Jesús Cueto, afirma que “[...] el acto de establecer las relaciones entre, la obra y el sub-soporte por un lado, entre la obra y el espectador por otro. Es decir, la puesta en escena incluye dos datos principales: colocación y condiciones de contemplación”¹⁹. Por lo tanto, una misma obra, representada bajo condiciones de contemplación distintas, implicaría una obra muy distinta, pese a que el contenido sea el mismo.

En nuestra versión de la obra, además, se opta por un desbordamiento de la imagen, que no se reduce únicamente al espacio reservado de la pantalla central, como sucede en el caso de Jenkins, con la consecuencia que ello implica sobre la situación de percepción del espectador.

¹⁹ VV.AA. *De la obra al espectador*. Ed. Universidad del País Vasco. Bilbao, 1998, pág. 43.

Según afirma Zunzunegui, el tamaño de la imagen influye en el espectador: “Los estudios psicológicos han revelado que una imagen que ocupa un porcentaje del campo visual central de entre un 25 y un 30% comienza a obnubilar a su contemplador. Aunque no puede dejarse de lado que buena parte de la incidencia psicológica de una imagen se relaciona directamente con la situación de recepción de la misma, lo que puede afectar a la actuación concreta de fenómenos como el tamaño”²⁰.

La imagen y sus dimensiones, la iluminación, el carácter de la proyección, la puesta en escena, la música en directo... Todo un conjunto de factores destinados al contemplador de la obra artísticas; todos ellos diseñados para complementarse unos a otros y potenciar su significado conjunto y hacerlo más asequible para el espectador, ese máximo receptor de la obra artística, ese ojo que mira, sin el cual, el objeto observado pierde su sentido original.

Para explicar esta existencia necesaria del espectador en la obra, M^a. Jesús Cueto extrae en su libro una cita de U. Eco en la cual el autor afirma que todo texto “[...] está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones:

- 1- Ante todo porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en casos de extrema pedertería o de extrema preocupación didáctica o de extrema represión el texto se complica con redundancias o especificaciones ulteriores.

²⁰ ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Cátedra/ Universidad del País Vasco. Madrid, 1998, pág. 22.

- 2- En segundo lugar, porque a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa”²¹.

En líneas generales, si el objetivo principal de la obra, de *The Armed Man*, en concreto, consiste en transmitir un mensaje al espectador, por medio del código reconocible de la imagen y para ello se utilizan diversas técnicas (musicales y visuales) y medios (proyección, iluminación, orquesta, coro y cantantes, traducción simultánea...), y en esa circunstancia de recepción intervienen distintos factores tan determinantes como la individualidad de cada espectador, no podemos concluir de otra manera en que es este, el receptor de la obra, la pieza clave sin la cual el sentido de la obra se tambalea peligrosamente.

Un cuidado minucioso de cada detalle técnico y artístico sumado a la capacidad y predisposición del espectador, son los elementos necesarios para convertir nuestro boceto en una gran obra audiovisual.

No obstante, para alcanzar este nivel, existen diversos aspectos técnicos que deben ser tenidos en cuenta para el buen funcionamiento, en este caso, de las imágenes; para una correcta adecuación de su contenido y forma a los requisitos de la obra musical y de las exigencias de la dirección artística.

²¹ VV.AA. *De la obra al espectador*. Ed. Universidad del País Vasco. Bilbao, 1998, pág. 43.

Importancia del montaje para la construcción de sentido

Teniendo en cuenta la subjetividad del término “sentido”, puesto que el sentido en última instancia se genera en la individualidad de la mente humana, aplicado al ámbito cinematográfico solemos hablar de la generación de sentido cuando se confiere cierta unidad a una sucesión de imágenes originalmente inconexas.

En los inicios del cine clásico las pequeñas producciones se caracterizaban por la carencia de una historia reconocible (entre otros factores), a pesar de que estas sí contenían su propio sentido o explicación; esto se debía sobre todo a la inexistencia a principios de siglo del concepto de montaje, que vendrá años después de la mano de Lev Kúleshov, quien alrededor de 1916 realizará varios experimentos. En uno de ellos, Kúleshov utiliza un plano en el que aparece un actor con mirada inexpresiva; en otros utiliza diversas imágenes de comida. Mediante el montaje, se obtienen diversas interpretaciones posibles:

- Significado denotativo: Un hombre tiene comida delante
- Significado connotativo: Un hombre hambriento

En base a esta reflexión, concluimos que el sentido connotado viene de la mano del espectador. Este es quien interpreta ese sentido de la historia, a través de un modelo ideológico de referencia (que variará según culturas y según sus experiencias personales).

El montaje, según la definición de diversos autores como Aumont, es el principio regulador de la organización de los elementos fílmicos visuales y sonoros (los planos y el sonido), cuya composición genera el discurso cinematográfico (de la película, del vídeo, del programa televisivo...).

Esta información, puede articularse con un sentido narrativo (contando una historia en la que intervienen unos personajes) o estético (como en el caso de muchas de las obras de cine de vanguardia, donde prima la experimentación a la narración).

Según el propio Kúleshov, “Gracias al montaje, se podía crear, digámoslo así, una nueva fotografía, un nuevo lugar de acción. Se podían crear de esta manera nuevas relaciones entre los objetos, la naturaleza, los personajes y las peripecias de la película”²².

A la hora de abordar una secuencia, son infinitas las posibilidades teniendo en cuenta el concepto de montaje, ya que cada plano contiene información en sí mismo, pero este sentido se modifica en conjunto con el resto de planos y en función del modelo ideológico de representación de cada espectador.

De este modo, resulta evidente la infinidad de probabilidades que se abren a ojos del espectador conforme la complejidad de la producción se incrementa. Para focalizar más la interpretación del receptor, para inducirle a una reflexión concreta y evitar la dispersión de la atención, resulta imprescindible elaborar un montaje muy cuidado.

Existen elementos utilizados en el montaje, cuya función consiste en completar su significado. Los más recurridos para la elaboración del apartado práctico de este proyecto son:

²² VV.AA *Cine y revolución*. Ed. De la Flor. Buenos Aires, 1974, pág. 74.

Transiciones:

- **Por corte:** Son las que se utilizan generalmente; permiten mostrar una acción así como una elipsis o dilatación temporal sin continuidad espacial evidente (permite presentar dos espacios distintos en los cuales transcurre una acción similar o distinta, de manera simultánea, anterior o posterior). Además también permiten establecer un montaje muy rítmico, mediante el uso de planos breves.
- **Encadenado:** En algunos programas de edición se le denomina disolución. Se produce cuando una imagen se encadena con la anterior o la siguiente. Suele ser una descripción visual del paso del tiempo. Resulta muy útil para describir situaciones en las cuales se requiere un mayor detenimiento. Además, se emplea para distanciar la imagen de la realidad, generalmente para representar sueños o procesos psicológicos de los personajes.
- **Fundido:** Se puede fundir a negro o a blanco. Este tipo de transición suele utilizarse para finalizar una secuencia. También puede utilizarse con una finalidad expresiva, como para simular el paso del tiempo o generar un determinado efecto dramático.

Utilización del sonido con finalidad expresiva:

Las funciones que cumple el sonido dentro de una producción visual son diversas:

- Dotar de sentido a un plano
- Función expresiva
- Facilitar la transición entre planos
- Dar una coherencia general a un conjunto de planos

En *The Armed Man*, la utilización del sonido a la hora de abordar el montaje de planos, cumple una función fundamentalmente expresiva, pero además, ayuda a dar coherencia a un conjunto de imágenes cuyo origen y contenido es en ocasiones muy distinto; sin embargo, gracias al montaje y a la música, son puestos en común con total naturalidad.

La música, además, puede ser objetiva (forma parte de la acción de la imagen) o subjetiva (pretende generar emociones). En el caso de esta obra se produce una situación curiosa, puesto que en un principio los vídeos serán editados sobre una música subjetiva, no diegética (no justificada por el relato audiovisual); pero en el estreno, la música, en el conjunto de la representación será objetiva, de algún modo, ya que veremos a los músicos interpretar las notas que acompañarán a los vídeos. Por tanto, la música sería objetiva para el *Concierto por la Paz*, pero subjetiva para el montaje de vídeos.

Si bien en el caso concreto de esta obra la imagen se ha construido en función de la banda sonora ya establecida, es difícil interpretar en última instancia cuál de los dos objetos está supeditado al otro, puesto que se ha buscado una complementación, más que un apoyo expresivo por parte de alguno de ellos para suplir las carencias del otro (aunque así suceda en caso de que alguno de los dos presente alguna carencia). Así como en el cine clásico se buscaba una música de foso, la cual adquiriese el mínimo protagonismo, este concepto ha ido modificándose progresivamente. T. W. Adorno y H. Eisler en su libro *El cine y la música* afirman que entre ambos elementos debe existir un equilibrio.

Es el equilibrio de elementos (no solo audio-vídeo) el que confiere unidad al relato. El montaje es capaz de generar sentido donde no lo hay. Para comprender este hecho, los autores del libro *Cine y revolución*, afirman que “Las experiencias que siguieron a las del “efecto Kúleshov” son interesantísimas. Se trata del “espacio recreado”: la acción de desarrolla en espacios diferentes, mientras que los actores siguen la misma línea dramática, como si esos lugares lejanos se encontrasen próximos, reunidos”²³.

Esta afirmación cobra especial interés en nuestro proyecto práctico, puesto que ese origen distinto de los contenidos audiovisuales (no únicamente por pertenecer a DVD diferentes, sino por incluir contenidos dispares) es puesto en común con total naturalidad y es capaz de funcionar de igual modo que en el caso de que los planos correspondiesen a una misma secuencia, con un mismo escenario y personajes similares.

²³ VV.AA. *Cine y revolución*. Ed. De la Flor. Buenos Aires, 1974, pág. 77.

Es la magia del montaje, capaz de generar sentido cuando no lo hay, capaz de modificar un sentido establecido y tan solo con la colocación de un determinado orden de planos, pues, en el montaje audiovisual, el orden de los factores sí altera el producto.

1.2 Algunos referentes de interés:

Para enmarcar un poco más el proyecto práctico en el ámbito audiovisual y previo al desarrollo completo de lo que fue la obra, voy a analizar brevemente algunas de las obras visualizadas, las cuales considero relevantes por diversos motivos:

Imagen para la música: *Fantasía* (1940). Con imágenes de Walt Disney; con música de Bach, Schubert y Moussorgsky, entre otros compositores; bajo la dirección de Leopold Stokowski e interpretada por la Orquesta de Filadelfia.

Considero esta obra como un referente de gran interés puesto que, como en el caso de mi trabajo, Walt Disney y sus dibujantes partieron de una música ya existente y tuvieron que construir la imagen en base a esa banda sonora. La música, pese a que en la mente de sus compositores expresaría imágenes en parte diferentes, en la mente de los creadores de *Fantasía*, expresaba algo muy concreto. Resulta llamativo el hecho de que en la mente de cada “escuchador”, puede generarse una imagen completamente diferente.

Sin embargo, cuando a esa música le acompañan imágenes, las posibilidades se reducen. Puestos a focalizar la imaginación del espectador, la elección de las imágenes que acompañarán a una banda musical, resultan de gran interés, así como, posteriormente, la correcta elección de planos, el orden de estos así como sus transiciones; ya que, el hecho de montar un plano tras otro, ya se podría considerar un relato, pero el orden en que estos aparecen, puede modificar el sentido conjunto.

Un experto en experimentar con el cambio de sentido que se produce según el orden de planos fue Lev Kúleshov, uno de los fundadores de la cinematografía soviética, quien fue de los primeros en ser capaz de establecer relaciones entre objetos que en un principio no tenían nada que ver, así como con espacios separados o personajes independientes, y todo gracias al montaje.

Continuando con el interés que me merece esta obra, además del hecho de que la banda sonora, al igual que en mi proyecto, fuera el primero de los elementos, también me resulta muy destacable el tratamiento de la animación de los personajes, coordinado de forma asombrosa al ritmo de la música. Hasta tal punto en que la música a veces pasa a formar parte del movimiento de los personajes, y no al revés.

Una de las piezas más interesantes, por su semejanza con nuestra obra, es la inicial, en la que los dibujantes de Disney juegan con diferentes formas y colores. Los elementos van haciendo aparición sobre distintos fondos y van cambiando de color y forma.

En este fragmento, se podría establecer una relación entre tamaño y movimiento y ritmo e intensidad, que podría ser aplicable a cualquier otro:

- Fuerte: cerca y grande; generalmente se utilizan varios objetos
- Débil: lejos y pequeño; suelen aparecer objetos individuales

En la mayoría de piezas que componen *Fantasía*, la narración de acontecimientos está subordinada a la música y la belleza de las imágenes y el movimiento; no obstante, el conjunto de imágenes sí deja entrever una historia a grandes rasgos. En nuestra obra sucede algo similar, pues cada imagen es tomada de una fuente distinta; no obstante, en su conjunto, se genera una narración, apenas intuida.

Si bien en *Fantasía* el dramatismo de las imágenes también viene matizado por el uso de colores más fuertes o más oscuros en cada caso, en de *The Armed Man*, dada la ausencia de color en la mayoría del proyecto, hubo que recurrir directamente a la dureza o sutileza de las imágenes como modo expresivo, hecho que implica una mayor dedicación a la elección de cada plano para cada una de las secuencias.

Imagen para la música: Videoclip *Come to daddy*. Imagen de C. Cunningham con música de Aphex Twin. Se trata de un videoclip donde destaca sobre todo el movimiento y el ritmo frenético de imágenes y de la música, como una simbiosis casi perfecta.

Se trata de una canción más rítmica que melódica (el hilo conductor es el ritmo, la batería); y este ritmo está apoyado en numerosos casos por la imagen, que refuerza los golpes, casi siempre, de la caja, como cuando esta se repite rápidamente, casi arrastrando un sonido detrás de otro, y este sonido es acompañado por una imagen de unos niños golpeando o dejando arrastrar, durante la carrera, un bate de beisbol sobre una persiana de metal. La imagen en numerosas ocasiones refuerza o incluso pretende justificar el sonido que se está produciendo en la melodía.

Otro ejemplo es el rostro azul que grita las palabras que son reproducidas, en la realidad, por el cantante del grupo musical. Se trata de justificaciones del uso de la imagen que vienen determinadas por el audio y que contribuyen a la potenciación del significado.

Aunque en nuestra obra no se produzca esta empatía entre sonido e imagen a un nivel tan estricto, como hemos visto, sí que existen momentos en que el sonido y la imagen establecen un vínculo tan fuerte que se convierten en un único elemento: vimos el ejemplo de *Charge*, pero también sucede en las canciones *L'homme armé* y *Better is peace*, con la marcha de los soldados y las cajas de percusión, también representadas en imagen.

Si hay otro elemento en el que se asemeje este formato al de nuestra obra, como he citado al establecer cierta analogía entre el formato del videoclip y el de proyección de vídeo de *The Armed Man*, es esa predisposición al cambio de plano y al uso de planos breves, sobre todo en los momentos musicales más rítmicos.

Imagen para la música: Videoclip *Thriller*. Música de M. Jackson. Videoclip realizado por David Fincher, cineasta dedicado también al mundo del videoclip. Por último me gustaría hacer referencia a este clásico del ámbito del videoclip que mezcla de una manera fascinante este tipo de género, con el clásico cinematográfico. Así pues, se extraen de él interesantes similitudes con nuestro proyecto que reseño a continuación.

El videoclip comienza con un sonido ambiente de naturaleza, dominado por el croar de varias ranas. Se trata de la ambientación de una escena nocturna. Un cambio de plano nos aproxima a los personajes que se encuentran en el interior de un vehículo: el propio Michael Jackson y una chica, situada en el asiento del copiloto. Cuando todo parecía perfecto, Michael se vuelve serio y le dice a la chica que tiene algo que decirle, que él no es como los otros chicos; pese a que a la chica parece no importarle, él insiste en que realmente es diferente. Un cambio de plano hacia la luna, que se oculta parcialmente entre unas nubes negras, vuelve la atmósfera siniestra, acompañada de una música misteriosa y oscura. Michael se convierte en un hombre lobo.

Se trata de una escena de una película que el propio Jackson ha acudido a ver a un cine en compañía de su novia, que sale horrorizada de la sala.

A partir de ahora comienza un juego interesante en el que se alternan varias historias:

- La historia “real” de los dos jóvenes que van a ver una película de miedo al cine: En este caso, la angulación, transiciones y tipos de plano están destinados prácticamente a contar de un modo determinado una historia.

- La historia “ficticia” del cine: Es contada con las características típicas de cualquier película, como en el caso superior.
- La historia-videoclip: Protagonizada por dos jóvenes, que van al cine. Una vez salen, ven cómo los monstruos, aparentemente solo existentes en la pantalla, son reales.
- La historia alternativa: justificaría la anterior y supondría que todo ha sido consecuencia de un sueño de la protagonista, tras quedarse dormida en casa de Michael.

Esto es, por lo menos, lo que se pretende hacer creer a un ya más que mareado espectador, que ha perdido completamente la noción de la realidad. La última risa malévola de Michael, acompañada de un rostro maligno, revelan un nuevo engaño y constatan la verdadera existencia de todo aquello que hasta ahora solo ha sido mostrado “en sueños”.

Desde el punto de vista técnico, se trata de un videoclip muy completo, no solo por el tratamiento de la imagen, sino por los movimientos rítmicos de los personajes, totalmente acordes a la música. Se refleja una importante labor de fusión entre música e imagen.

En este último caso, se lleva al extremo la sincronía visual a la musical, puesto que los personajes desarrollan complicadas coreografías que recuerdan lejanamente a algunos personajes de Fantasía y difícilmente a los protagonistas de la música de *Comme to daddy*.

He considerado de gran interés seleccionar estas tres obras porque cada una de ellas busca un mismo objetivo, aunque la forma de perseguirlo y alcanzarlo sea distinta. En todos los casos se busca una sincronía entre música e imagen y en todos ellos, y cada uno de estos dos elementos se combina para potenciar el significado del otro.

Al igual que sucede en *Thriller*, donde se producen momentos de “descanso” o “transición”, en los cuales esta relación sonido-imagen no es tan estricta ni evidente, sucede en nuestra obra; siempre existen puntos donde la sincronía da paso a una aparente desconexión, que se convertirá en una nueva relación cohesionada unos cuantos compases después.

Tan importante es utilizar la sincronía como estos puntos de descanso, que ayudan a despejar la mente del espectador y permiten seguir el hilo de la historia de una forma diferente. La tendencia del videoclip es llamar la atención sobre el espectador; y en su origen más esencial, vender. En mi caso, no se pretende llamar constantemente la atención del espectador, sino inducir en este una reflexión, acompañada de momentos llamativos que provocan sorpresa y entusiasmo.

En conjunto, se genera una obra dinámica y con mensaje. Considero un error buscar el ritmo constante, puesto que aplicado a un concierto de una hora, podría resultar pesado y terminar por echar a perder el objetivo principal: mantener el interés y la atención.

Imagen y música; *Oh Superman*. Imagen y música de Laurie Anderson. Considero esta obra como un referente interesante pues existe una notable vinculación entre una música e imágenes minimalista que interactúan, en numerosas ocasiones de manera rítmica, la una con la otra.

La obra se inicia mostrando la imagen de un círculo blanco sobre fondo negro. A la vez, se escucha un “ah” sintetizado con la voz de una mujer. Este “ah” servirá de bajo continuo para toda la canción; será la base sobre la cual se construirá la evolución de la melodía simple que

canta una voz de mujer, también sintetizada. El círculo blanco, va volviéndose rojo por los bordes.

De repente el “ah” del inicio se vuelve más presente; el plano se abre y vemos a la protagonista del vídeo, fuente de ese sonido que estábamos escuchando al principio. El plano se detiene en un plano medio de la protagonista, que deja ver a sus espaldas, hacia el centro del plano, ligeramente desplazado hacia la parte superior, el círculo blanco con borde rojo. La protagonista levanta el brazo, que queda reflejado dentro del círculo. Hace un gesto de fuerza (imitando al superhéroe Superman, como guiño al título de su obra) y a la vez canta con su voz sintética “Oh Superman”. Se trata de una melodía muy sencilla, siempre acompañada de ese “ah” continuo. Ahora, un grupo de violines sintéticos acompañan muy de fondo a la melodía.

Como se puede apreciar, se trata de una utilización discreta de los elementos, tanto visuales como sonoros, que armonizan perfectamente entre sí. En esta primera estrofa, hemos podido comprobar cómo la economía musical va acompañada de una economía visual, así como cuando la complejidad de la banda sonora se incrementa, también aumenta la actividad visual.

“Are you there? Are you coming home?”

Ahora de fondo se escucha una música ambiente de pajarillos. Funde a negro y ahora vemos a la protagonista de frente, mirando a cámara.

“Hello? Is anybody at home?”

El rostro de la protagonista se vuelve oscuro, en sombra y ahora solo vemos su contorno, gracias a un foco a contraluz que apenas permite visualizar el borde de su pelo. Ahora la protagonista vuelve a cantar.

Esta vez vemos, desde este primer plano, su boca, iluminada por dentro, como si tuviera alguna fuente de luz en su interior.

“You don’t know me, but I know you...”

Vuelve a fundir a negro. Ahora vemos a la protagonista en plano entero, sentada, toda vestida de negro y sobre fondo rojo. Sigue cantando.

“So you better get Ready; Ready to go...”

La melodía sigue siendo sencilla, y sobre esta, se van construyendo una serie de pequeños experimentos visuales de la protagonista en diversas situaciones. Puesto que estas diferentes pruebas visuales no acompañan al contenido lírico de la obra, se concede una mayor importancia a su valor estético, al juego de la figura-fondo, el contraste luz-sombra y el color.

“And I say... Ok. Who is this really?”

Cambia el plano y volvemos a ver el punto blanco en el centro de la pantalla, devolviendo a la composición visual cierta simetría.

“This is the hand...”

Mientras, la protagonista mantiene extendida la mano hacia su lado y realiza movimientos muy simples con esta. Se ha sumado una breve variación al “ah” inicial, intercalando otro “ah” y dando una sensación de mayor velocidad”. Se trata de una variación muy breve que se detiene al nuevo cambio de plano.

Ahora la protagonista, nuevamente sentada en una postura de meditación, habla a cámara.

“Smoking? Or not smoking?”

En este momento, de la parte inferior de la pantalla asciende un humo similar al de un cigarrillo pero en mayor cantidad. Este humo alcanza toda la pantalla hasta que hace desaparecer a la cantante de plano. El humo se concentra en el centro de la pantalla hasta que deja ver el punto blanco del principio.

En un momento determinado, la música evoluciona a la vez que se van alternando distintos movimientos y gestos del brazo y la mano de la protagonista. La última melodía va desapareciendo hasta dejar de nuevo el “ah” continuo como único motivo musical. Al ritmo, le sigue un gesto, a modo de saludo, del brazo con la mano extendida hacia el frente y moviéndose de izquierda a derecha. Este movimiento rítmico termina con el gesto de Superman que realizó al inicio y en alguna situación más.

Se trata de un videoclip donde se produce una fusión casi perfecta entre la imagen y la música. Ambos elementos, caracterizados por el minimalismo, se combinan de una manera sencilla pero eficaz, potenciándose su significado mutuamente. Descontextualizando tanto la música como la imagen, ambas muy sencillas, no provocarían el mismo efecto.

Se concede mucha importancia a los planos cortos, habiendo una mayoría de primeros planos, en los que se ofrece un mayor detalle de la acción. Se otorga mayor importancia al cuerpo o a parte de sí (en este caso el brazo y la mano), y sobre todo al lenguaje gestual más que al hablado. Pese a que existen fragmentos hablados, el peso de la información recae sobre los gestos que efectúa la protagonista, autora de su música y su imagen, al igual que sucede en nuestra proyección de vídeos de *The Armed Man*.

En *Oh Superman*, los planos tienden a ser largos y cargados de una información sutil, que tiende a repetirse, como característica típica del videoarte. No se reconoce una preeminencia del espacio sobre el personaje ni viceversa; sino que se genera un juego constante entre la protagonista y su espacio, etéreo y minimalista.

Se trata de un caso más de sincronía entre música e imagen. En este caso, más que las transiciones de planos, que también tienden a coincidir con un cambio de estrofa musical, se concede importancia a un movimiento armónico del personaje, coherente al ritmo de la música. Algunos de los gestos que Laurie hace con la mano, cambios de movimiento y demás expresiones de su cuerpo, se modifican en función del ritmo.

Todas estas piezas audiovisuales se asemejan o podrían funcionar a modo de interesantes referentes a la hora de abordar mi proyecto práctico, ya sea por su proximidad con la intención de nuestra obra práctica de establecer una relación, entre planos o por movimiento de personajes, entre audio y vídeo, por la tendencia estética, más que narrativa del uso de la imagen así como porque las imágenes son diseñadas una vez conocida la banda de sonido.

2 Proceso práctico

2.1 Condiciones o situación en la que se desarrolla el proyecto

Como en cualquier proyecto de otro tipo, resulta muy importante no sólo tener en cuenta los aspectos más próximos a la obra (como su forma, contenido o sentido conjunto), sino aquellos que la envuelven y que contribuyen a que sea posible: el entorno y la situación en la cual se desarrolla. *The Armed Man* se desarrolló en la Sala Iturbi del Palau de la Música de Valencia, una sala rectangular con un gran órgano al fondo, que en este proyecto quedó cubierto tras la pantalla central de proyección de vídeo. A ambos lados de esta pantalla, cubriendo todas las filas de butacas (menos dos) de los anfiteatros del fondo, se construyeron otras dos pantallas blancas con telas estiradas, sobre las cuales también irían proyecciones de imágenes.

Equipo técnico y recursos necesarios

En obras como esta, se requiere una participación conjunta de diversos equipos, donde cada uno se aplica al máximo en su disciplina y el resultado es un proyecto común, cohesionado. *The Armed Man* se presenta como una obra de arte compleja en la que se fusionan equipos de índole dispar, como son:

- El equipo de escenografía audiovisual (iluminación, proyección de imagen generada y edición de vídeo)
- Dirección Artística
- Regiduría
- Equipo de sonorización
- Realización
- Dirección musical
- Dirección coral
- Artistas o intérpretes (cantantes, cantores y músicos)

Para empezar me referiré al equipo del cual formaba parte yo: el equipo de escenografía audiovisual. Este estaba compuesto principalmente por: equipo de iluminación espectacular, equipo de proyección de imagen generada y equipo de edición de vídeos, que era en el que trabajé.

Todos los equipos estaban dirigidos por el Director Artístico, Ricardo Callejo, quien aportaba un sentido conjunto a la obra, pero el equipo de iluminación dependía todavía más de él. Ricardo tomaba las decisiones sobre el tipo de iluminación que correspondía a cada momento musical de la obra. La iluminación variaba de una canción a otra e incluso dentro de una misma canción, en momentos concretos. Las luces se proyectaban sobre las paredes y fondos de la escena, así como sobre los propios músicos, invadiendo todo lo posible el espacio escénico, para construir un mural de luz y color desde el centro hasta el fondo de la sala.

El equipo de imagen generada se encargaba de la elaboración de las imágenes, partículas o demás elementos que serían proyectados al ritmo de la música a ambos lados de la pantalla central. Este equipo gestionaría sus imágenes y las del equipo de edición de vídeo, que estaban almacenadas en el disco duro de un *Macintosh* (en adelante *Mac*). Un sistema de microfónica captaba el audio en directo de la sala, que era gestionado por una mesa de mezclas, que a su vez dirigía ese sonido al *Mac*. La finalidad de utilizar este sonido en directo era adecuar las imágenes generadas a él. Este proceso se realizaba con el *software Quartz Composer*, al que se le asignaban una serie de órdenes de control de imagen que se modificaban en función de la intensidad o el ritmo de la música del directo. En la imagen se alteraban factores como el color, el tamaño de las formas e incluso se cambiaban unas imágenes por otras, y todo en función de la música del momento.

A modo de ejemplo más visual, podríamos imaginar una situación en la que la orquesta está tocando *piano* (a un nivel muy bajo); acompañan a este momento musical un conjunto de pequeños puntos de luz que parpadean, a modo de estrellas. De repente, el fuerte sonido de un *gong*, precedido de un *crescendo* (va en aumento su intensidad) de la orquesta deriva en una escenografía audiovisual donde predominan grandes destellos a modo de fogonazos anaranjados. Este conjunto de sonido e imagen augura el final apoteósico de uno de los números.

Aunque se trata de un mero ejemplo, describe muy similarmente el proceso y resultado del funcionamiento de este *software*. Los componentes de este equipo de imagen generada fueron:

- Jaime Busquets: Dirigía el equipo en cuanto a la gestión de dispositivos.
- Luís Morcillo: Técnico Informático de la Universidad Politécnica de Valencia. Se dedicaba al manejo del programa que gestionaba las imágenes. Con el mismo, trataba, tanto las imágenes generadas, como los vídeos que el equipo de edición le habíamos entregado.
- Carlos Turró, Junto con Luís, manipulaba el programa gestor de imágenes.
- Fanny García: Colaboraba en la gestión del programa pero fundamentalmente ayudaba a diseñar las partículas o imágenes que se proyectarían (alambre de espino, pequeñas luciérnagas, oradores...).
- Maya Callejo: Aunque yo no perteneciese estrictamente a este equipo, sí que participé en él como apoyo, durante la proyección de las mismas en el concierto. Para ello realicé una escaleta de proyección (de la que hablaré más adelante) en la cual se especificaba el número de canciones que tenía la obra, acompañadas de un minutaje aproximado de cada una de ellas, así como las imágenes (de vídeo figurado) que debían verse aproximadamente en puntos concretos, en los cuales se requería una sincronización especial entre vídeo e imagen (sincronización que sería en todo momento manual y dependiente de nosotros, el equipo de proyección de imagen generada). De ello hablaré más extensamente cuando me refiera a la escaleta de sincronía, en el apartado 2.4.

Por último, del grupo de escenografía audiovisual faltaría hablar del equipo de edición de vídeo, equipo en el cual desarrollé la mayor parte de mi proyecto. Este equipo se dedicaba al montaje de vídeos para ser proyectados simultáneamente durante el concierto de música. Estaba formado por 3 personas:

- Javier Sánchez: Técnico de canal 9 que ofreció su ayuda desinteresada y colaboró en el montaje de 3 de los vídeos de la obra para las canciones:

Nº 3 *Kyrie*

Nº 4 *Save me from bloody men*

Nº 10 *Agnus Dei*

- Francesc Ginés: Técnico de canal 9 que también se ofreció a colaborar, sin compensación alguna, en el proyecto. Realizó un vídeo para la canción nº 2 *Call to prayers* (la llamada a la oración).
- Maya Callejo: Me dediqué a los 8 vídeos restantes:

Nº 1 *L'homme armé*

Nº 5 *Sanctus*

Nº 6 *Hymn before action*

Nº 7 *Charge*

Nº 8 *Angry flames*

Nº 9 *Torches*

Nº 12 *Benedictus*

Nº 13 *Better is peace*

En resumen, estos tres equipos serían los que formaban el conjunto de la escenografía audiovisual.

De la dirección artística se ocupaba solamente Ricardo Callejo, Director del Conservatorio Profesional de Música de Valencia y Vicedirector Segundo de la Económica. Él se encargaba de situar cualquier elemento, persona o máquina que interviniese en la obra. La estética conjunta fue decisión suya. Diseñó las luces para cada uno de los números, así como la colocación de cada uno de los personajes y sus indumentarias; en el montaje de los vídeos intervino con interesantes sugerencias y apreciaciones, pero su mayor aportación al equipo de edición fue la selección de cerca de treinta DVD que recopiló, entre los fondos del que fuera documentalista de Canal 9, Federico Segundo, los fondos documentales de la Marcha Mundial por la Paz, así como de la Asociación Mundo sin Guerras; DVD cedidos por todos ellos como muestra de colaboración en el proyecto.

Ricardo se encargó de visionarlos y de realizar esquemas, donde indicaba el contenido de cada uno de los DVD, que posteriormente me entregaría a mí para que yo pudiera seleccionar de cada DVD únicamente lo que interesaba para cada número, sin tener que visionar todo el contenido de nuevo. Así pues, esta labor del Director Artístico fue clave para el comienzo de mi proyecto de edición.

El equipo encargado de dar entrada y salida a los personajes que se desplazaban, en contadas ocasiones, por escena era el de regiduría. Estaba formado por: Belén Valiente, Juana Blanco, Desamparados Fernández, Amparo Morella y Javier Polanco.

El equipo de sonido estaba formado principalmente por 2 personas, que se encargaban de gestionar la microfónica (que era mayoritariamente propiedad del Palau) así como de manejar el audio del directo (diversos textos leídos por una voz en off que se escuchaba al principio de la obra).

Se encargaban de controlar los niveles de audio en la sala así como de “pinchar” pequeños fragmentos de audio cuando estos eran necesarios (Ejemplo en el nº 7 *Charge*, donde el estruendo final va acompañado de la melodía de un trompeta solista; de fondo se escucha el sonido de la lluvia). También controlaban los micrófonos de todos los solistas: tanto de cantantes como de músicos solistas (trompeta y violonchelo).

El equipo de realización estaba formado por 4 operadores de cámara:

- Vidal Lázaro
- Fernando Colón
- Miguel Ángel Valero
- Pablo Soler

Como otra de mis aportaciones al conjunto de la obra, menciono mis breves pero directas indicaciones al equipo de cámaras. Para ellos elaboré una sencilla escaleta en la cual podían apreciar los aspectos más destacados de cada una de las canciones²⁴.

Ejemplo:

Momento 0 Entrada de niños (+/- 4 minutos)

Sale la orquesta – voz en off – Entra el director – Entran los niños en dos filas por los laterales. Unos se quedan en el escenario.

²⁴ Ver Anexo 1 “Escalaleta de cámaras”

1 L'homme armé

Sonido percusión (al fondo)- Inicio flautín – Coro niños y mayores
– Minuto 2' 20" (+/-) empieza trompeta – 3' 10" violonchelos – 4'
30" destacan los violines

2 Call to prayers

Orador – Director – Público – Plano más abierto de orador con
orquesta y partículas (imagen generada)

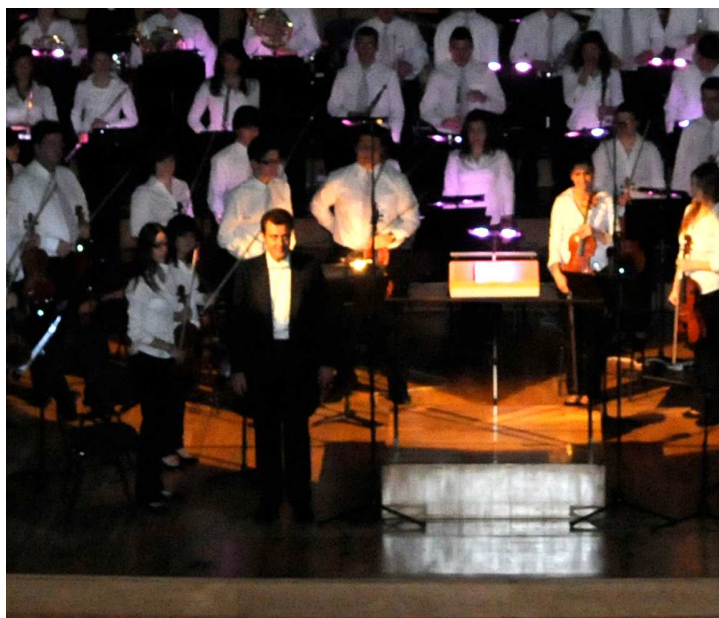
3 Kyrie

Viento madera – contrabajos – 10' 20" flauta travesera – 10' 50'
niño solista

Etcétera

El Director Musical fue Juan José Garrigues, quien también es profesor de orquesta en el Conservatorio Profesional de Música de Valencia. Era el máximo responsable del buen funcionamiento de la orquesta y del coro. Se le conoce generalmente como Director de orquesta.

Su función se complicaba en la representación de *The Armed Man*, puesto que no sólo debía encargarse de dirigir a la gran masa coral, con la dificultad que ello supone, sino que también tenía que encargarse de mantener un *tempo* bastante estricto, ajustado al de la obra de Jenkins, para que la fusión entre la música y los vídeos (que habían sido editados sobre esta primera versión) fuese la que se esperaba.



El *tempo*, como aclaración, es básicamente la duración de una canción, repartida rítmicamente en el tiempo. El *tempo* debe seguirse sin alteraciones, a menos que la obra así lo requiera. No obstante, muchas veces los Directores Musicales hacen interpretaciones más personales de las obras y en ocasiones las dirigen a un tempo más lento o más rápido. Sin embargo, en nuestro caso, debido a la proyección de los vídeos, que no estaban sincronizados por ningún mecanismo automático con la música, el tempo debía seguirse estrictamente. Para compensar los pequeños desfases o adelantos en el tiempo, contábamos con la habilidad de Luís Morcillo, el técnico informático encargado de la proyección de imagen generada y figurada, quien propuso la elaboración de puntos de sincronía entre el vídeo y el sonido en directo, por si se producían desfases entre ambos.

La indumentaria del Director Musical, no era relevante para la estética audiovisual, puesto que seguía los cánones estéticos típicos de un concierto de música clásica: traje negro con chaqueta y camisa blanca.

Por otro lado se encontraba el equipo de dirección coral, cuya dirección dependía de una única persona, encargada de dirigir guiar musicalmente al coro: José Francisco Sánchez. De él dependía que la afinación del coro fuese la correcta. Para ello, también se situó entre los cantores durante el concierto, a modo de apoyo y guía.

Por otro lado estaban los artistas o intérpretes: músicos, cantantes, cantores, niños lectores del mensaje inicial y Director Musical. Su función principal era conocer bien la obra e interpretarla con el mayor sentimiento posible; además se les exigía cierta disciplina a la hora de entrar y colocarse en escena, así como a la hora de finalizar el concierto, saludar y desalojar la sala. A continuación los analizaré más detalladamente:

Músicos: Conjunto de la orquesta. En la imagen inferior puede verse la colocación de cada uno de ellos según sus instrumentos.



Todos los músicos iban vestidos con camisa blanca y pantalón negro, salvo los percusionistas (en la fotografía superior, al fondo, bajo el coro), que iban de negro. El vestuario de los músicos también formaba parte de la escenografía, puesto que la proyección de luces se efectuaría sobre cualquier elemento del escenario.

Dentro de los músicos, cabe reseñar que en determinados momentos de la obra, destacan músicos solistas:

- N° 7 *Charge*. Destaca el trompeta solista
- N° 12 *Benedictus*. Violonchelo solista:

Cantantes: Son aquellos que en algún momento de la obra destacan por encima del resto de voces. Los cantantes de la obra fueron: una soprano, una mezzosoprano, un tenor, un bajo y el almuecín. En las imágenes inferiores vemos a algunos de ellos:



Los cantantes iban vestidos de blanco (tanto el pantalón como la camisa), por el mismo motivo que la orquesta: para reflejar mejor las luces.



Cantores: Conjunto del coro, situado en una parte más elevada (se puede ver en la imagen inferior). El coro iba vestido diferente, para “salpicar” de color la parte superior de la escena (justo bajo la pantalla de proyección).



Las mujeres vestían camisas anchas, lisas, cada una de un color, que variaba entre: verde, rosa, violeta o blanco. Los hombres vestían camisa blanca y corbata de color liso, cada uno de un color y que combinaba con las blusas de las mujeres (verde, rosa o violeta). El resultado visual fue muy bueno, ya que contrastaba con los colores más neutros de la orquesta y los cantantes.

Cantores; coro de niños: Estaban situados en los anfiteatros del fondo; en dos filas por cada anfiteatro. Ellos vestían también camisas de colores en tonos anaranjados y rojizos, de modo que el efecto visual desde la situación del espectador era muy llamativo. Puede verse en la imagen inferior.

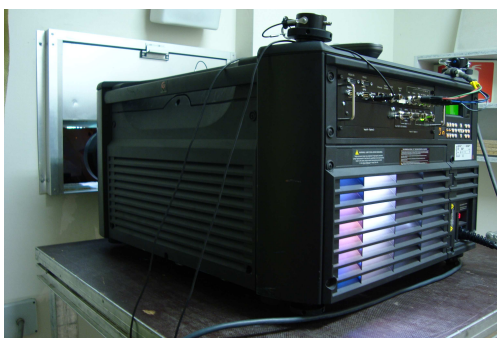


Niños lectores: Eran los 6 niños que leían el mensaje de paz inicial; cada uno en su propia lengua. Estos mensajes aparecían subtítulos al castellano y valenciano en directo. Los niños lectores vestían libremente ya que en el momento de la obra que actuaban no era necesario.



El efecto visual del conjunto de los participantes de escena fue muy bueno. La estética conjunta dio muy buen resultado ya que por un lado los músicos potenciaban el conjunto de la iluminación, y por otro lado los cantores daban un toque de color al resto de la escena, y puesto que la mayoría de vídeos eran en blanco y negro, este efecto de color fue muy llamativo.

El equipamiento técnico del que disponíamos fue suficiente para realizar la obra con gran éxito, aunque cabe destacar que al tratarse de un proyecto cultural, ya se sabe que, por lo general, los recursos no son excesivos. Nuestro equipamiento consistía en: un proyector de 20.000 lúmenes, cámaras semi- profesionales Sony HDV, sistema de iluminación espectacular de colores, ciclorama (pantalla central) de proyección y dos grandes telas blancas que, tapando los asientos de los fondos de la sala, se convertirían también en superficies de proyección. El sistema de microfonía sería cedido mayoritariamente por el Palau. A continuación añado una pequeña explicación de algunos de estos recursos.



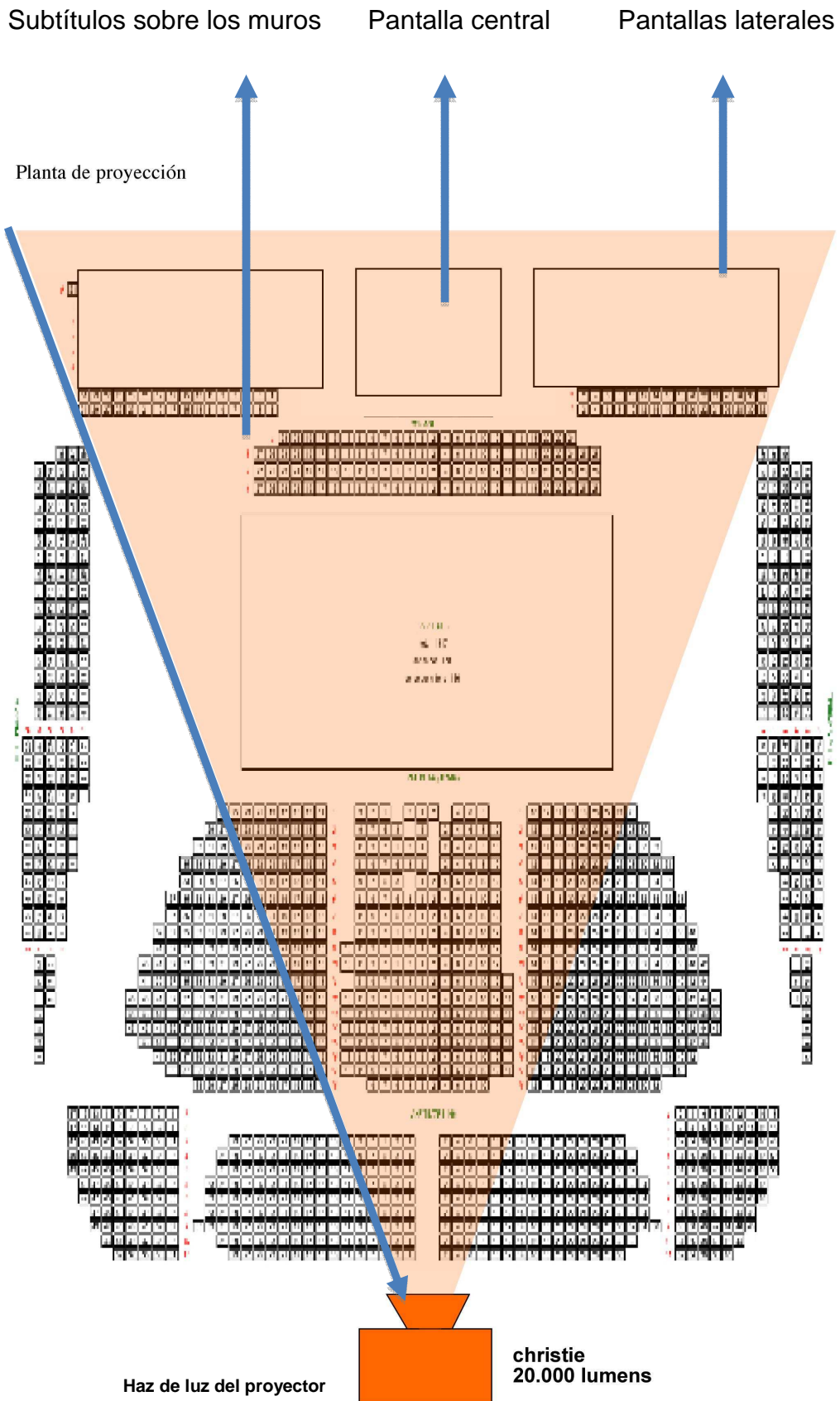
Como mejora del proyecto anterior, esta vez contamos con un proyector Christie de 20.000 lúmenes (puede verse en la imagen) frente al de 5000 Lúmenes que utilizamos en el proyecto anterior. Los lúmenes se refieren a la cantidad de luz que es capaz de emitir el aparato, por lo que el de este año, resultaba notablemente más potente. Con el Christie se proyectarían simultáneamente el vídeo central (elaborado por el equipo de edición de vídeo) y las proyecciones laterales de imagen generada.



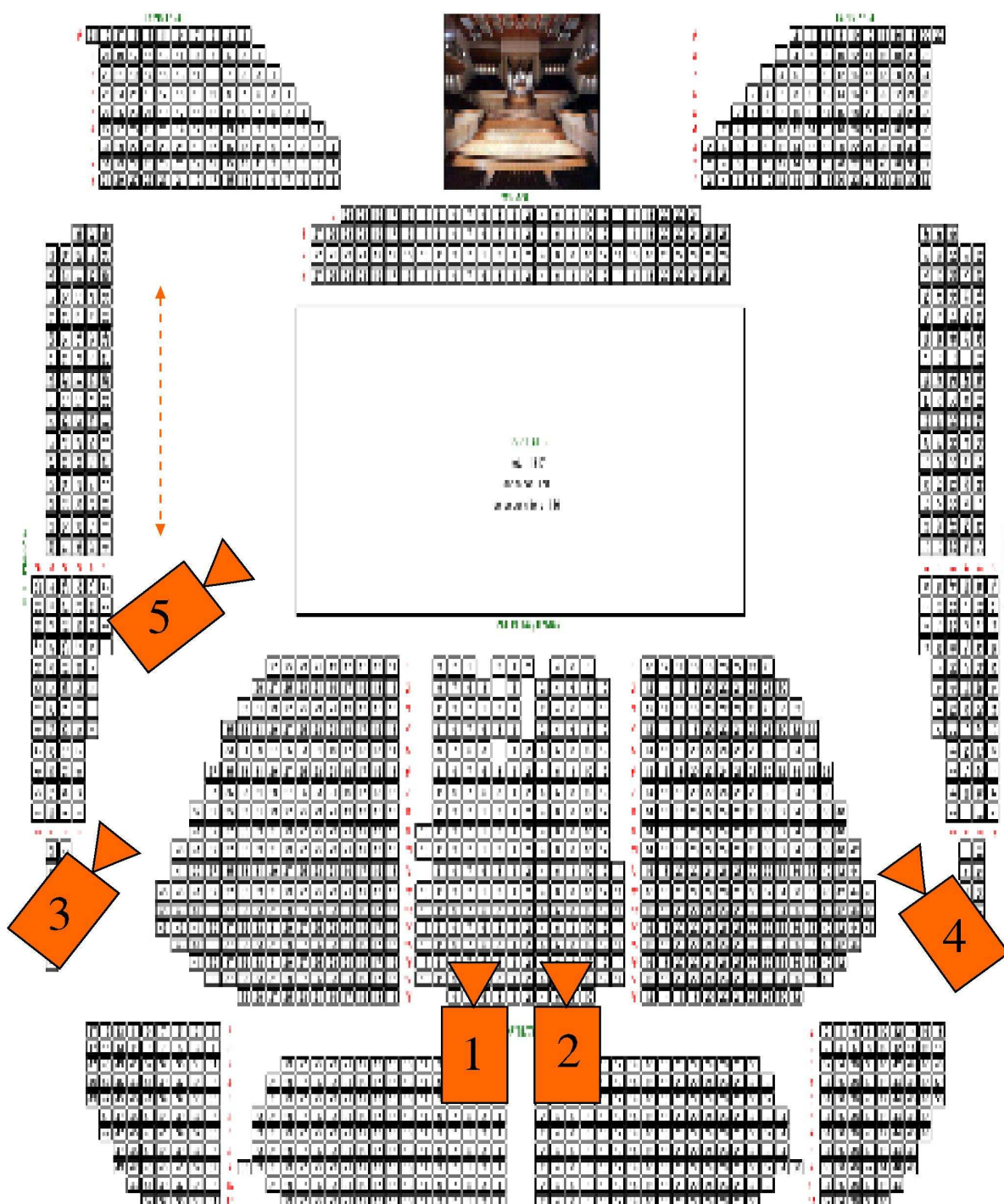
El sistema de micrófonos estaba gestionado por los técnicos del Palau, sin embargo, hubo que colocar algunos micrófonos adicionales para cantores y músicos solistas. En la imagen superior puede verse una de las cabinas de control de sala.

Las cámaras utilizadas (modelo SONY HDV) para registrar la obra, fueron todas cedidas por el Área de Sistemas de Información y Comunicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia.

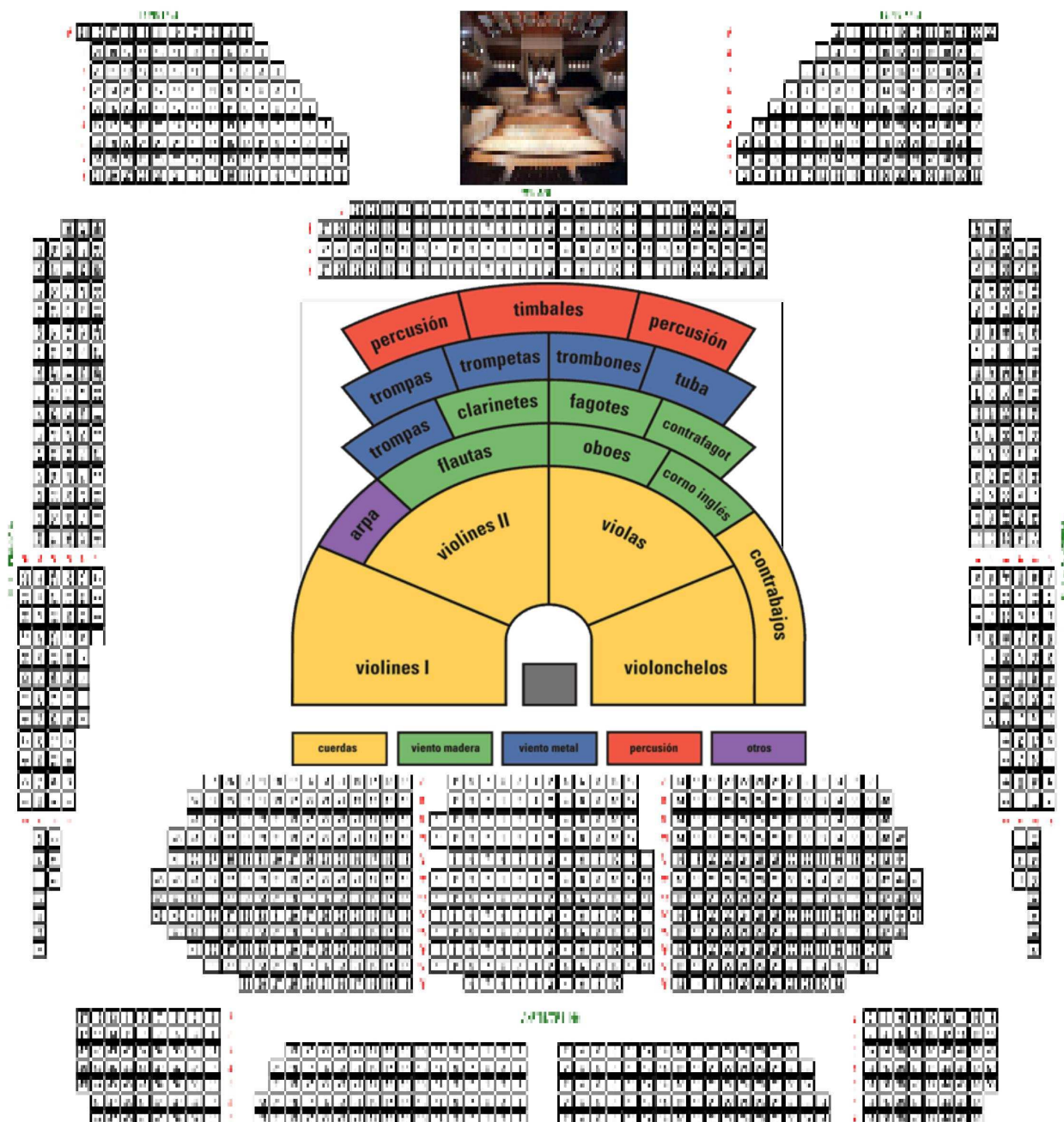
En las imágenes siguientes podemos ver la **planta de escena** de la sala del Palau, con algunos de los distintos elementos que se emplearon para la realización de la obra:



Planta de cámaras



Colocación orquesta



2.2 Implicación personal en el proyecto

Resumiendo todas las tareas que desempeñé durante el tiempo que duró la preparación, desarrollo, montaje, producción y postproducción de la obra, resumiría mi dedicación en las siguientes funciones, que detallaré en el punto 2.4, dedicado al desarrollo de la obra:

Edición de vídeos para ser proyectados en directo y asesoramiento al equipo de proyección: Esta fue la tarea principal a la cual me dediqué. En este punto, mi labor consistió fundamentalmente en la selección de material visual y la composición de material nuevo basándome en la historia que sugería la banda sonora sobre la cual se basaría toda la obra. Esta composición visual sería proyectada sobre la pantalla central, situada al fondo de la sala. En mi labor de edición de vídeo, se incluyó la de ayudante de proyección, puesto que los vídeos que yo edité iban acompañados de otras proyecciones laterales y frontales (sobre la estructura de la sala), cuya temática iba acorde a la de los vídeos, así como a la de la música. En este punto, resultó esencial el trabajo con el equipo de proyección. Puede verse el resultado de la edición consultando el anexo nº 5.

Ayudante de realización: Mi labor al respecto consistió en la elaboración de sencillas escaletas con indicaciones precisas sobre la información que aparecía en sala en cada momento musical, para que así resultara fácilmente reconocible para los cámaras la localización del foco de acción que debía ser registrado en cada momento²⁵.

²⁵ Se puede ver en Anexo 1.

Diseño del programa de mano: El diseño del programa resultó muy intuitivo en cuanto a la decisión de la apariencia general del mismo, puesto que casi venía dada ya por la estética que emplearíamos en escena: utilización de la paloma de la paz, sobre un fondo relajante, tranquilizador de un amanecer, que simbolizaba el comienzo de una nueva vida de paz y esperanza.

La complicación que supuso la elaboración de este programa, fue el esfuerzo de incluir a todos los participantes del proyecto en un espacio reducido. No olvidar mencionar a nadie y que a la vez, a simple vista, no diera impresión de un folleto de propaganda donde la masa de texto provoca tal agobio visual que ni siquiera se lee. El resultado fue bastante bueno.



En la imagen superior, ejemplo del programa de mano del concierto (portada y contraportada) abierto completamente. Sus medidas reales son de 20cm x 11cm con el programa cerrado²⁶.

²⁶ Ver Anexo 2.

Elaboración del tráiler: Con el fin de promocionar y dar a conocer al público la existencia del DVD del concierto, se decidió la elaboración de este tráiler, que recoge varios de los momentos más llamativos del concierto y que se “colgaría” en varias páginas *Web*. El tráiler también puede verse junto al DVD que adjunto²⁷.

Co-edición del DVD: La elaboración del DVD documental de la obra, dada su complejidad fue un trabajo compartido. La mayor parte del mismo fue elaborada por Fanny García, perteneciente al equipo de proyección. En algunos pasajes del principio de la obra o los créditos finales, ayudé a Fanny en la edición. No obstante, el mérito del buen resultado de la edición fue prácticamente suyo.

Diseño de la carátula y galleta del DVD: Para este DVD, diseñé tanto la carátula como la galleta interior del mismo; ambos diseños basados en la imagen del concierto, ya recogida en el programa de mano.

Asistente de proyección de imágenes: Mi labor al respecto tuvo lugar durante la representación de la obra, y consistió en orientar a Luís, el técnico de la UPV, a la hora de dar entrada o salida a los vídeos que habíamos editado el equipo de edición de vídeo. Para ello, resultó imprescindible la elaboración de una escaleta de sincronía, de la cual hablaré más extensamente en el apartado relativo al desarrollo de la obra.

²⁷ Consultar en Anexo 3.

2.3 Restricciones, límites e importancia del proyecto en el panorama actual

He dividido los límites y la importancia, según estos hagan referencia al apartado teórico o al práctico.

En el apartado teórico existen algunos límites, como son:

- La existencia de suficiente material de investigación, pero gran cantidad del mismo, sobre todo el referido, por ejemplo, a cine expandido, se encuentra en inglés, con la dificultad añadida que ello implica si no se posee un control absoluto del idioma.
- Hay más proyectos que estudian la relación entre sonido e imagen así como la relación del espectador con la representación, por lo que evitar la repetición de algunos términos y reflexiones, a veces resultará inevitable.
- Dada la abundancia de experimentos, técnicas, autores y obras, resulta muy complicado establecer una reflexión teórica sin olvidar mencionar a alguno de ellos; además de que resultaría materialmente imposible condensar toda una historia audiovisual en una memoria en la cual existe un límite de extensión establecido.

En cuanto a la **importancia** del apartado teórico, cabe destacar que tiene puntos fuertes que la hacen diferente de obras similares.

- Uno de esos puntos hace referencia al hecho de que el apartado práctico al cual acompaña, ha sido desarrollado y además en una sala profesional, como es la Iturbi, del Palau de la Música. No se trata de una reflexión teórica sobre un boceto de proyecto, o de un proyecto en sí, sino que la obra acerca de la cual se están estableciendo diversas comparativas y aplicando reflexiones teóricas de diversos autores, ya está estrenada y con un resultado positivo.
- Generalmente muchas de las obras que relacionan al espectador con la representación suelen referirse a un espectador de cine, al espectador de las obras abiertas o al de música electrónica o pop; generalmente el espectador de música clásica suele permanecer más oculto; generalmente las obras de música clásica en las cuales se establece un vínculo sonido-imagen que implica un proceso perceptivo y reflexivo por parte del espectador suelen ser óperas o grandes representaciones de este estilo, en las cuales la composición visual, en numerosas ocasiones, sustituye a los antiguos decorados. Por lo que en el caso de este proyecto, establecer una reflexión sobre el espectador pero aplicado a un contexto de música clásica, resulta más novedoso.

En el **apartado práctico**, los principales límites son: los factores temporal, económico, y humano.

- Factor tiempo: viene determinado por la fecha del estreno
- Factor económico: depende del presupuesto que genera la idea creativa y su posibilidad de ejecución, considerando las vías de financiación existentes (participación económica de empresas e instituciones en el proyecto)
- Factor humano: Depende de las necesidades planteadas por el guión musical (cantidad de músicos participantes), así como de los equipos técnicos necesarios para el montaje escénico, iluminación, video-composición, diseño gráfico, vestuario, movimiento escénico- regiduría, realización y sonido.

A continuación pasaré a desarrollar un poco más ampliamente estos tres factores:

Por un lado se plantea cumplir con el factor tiempo, con la fecha del estreno del concierto: el 1 y 2 de abril de 2009. Se trata de una fecha cerrada (en principio) que se corresponde con una cesión por parte del Ayuntamiento de Valencia de una de las salas del Palau de la Música: la sala Iturbi. De este modo, cualquier objetivo, trámite o preparativo del proyecto, deberá ajustarse a esta fecha límite.

La existencia de una fecha, tiene más ventajas que inconvenientes ya que, sabida con tiempo, permite una mayor programación de las tareas que se realizarán durante la preparación y desarrollo del proyecto. Permite contemplar posibles contratiempos, sobre todo después de una experiencia anterior con el *Carmina Burana*, donde muchos de los errores cometidos ya son corregidos.

Por otro lado, el factor económico se plantea como un límite pero no estanco; ya que, tanto desde la dirección del Conservatorio Profesional, como desde la Económica, se pactaron colaboraciones con empresas que se mostraron interesadas en participar en la obra. Algunas han participado económicamente, otras cediendo instrumentos o colaborando en su afinación gratuita; otras, prestando gratuitamente sus infraestructuras, como es el caso del Palau de la Música.

Este factor se presenta como un límite o condicionante puesto que, bien es sabido que el desarrollo de actividades como esta tiene un elevado coste; dependiendo de la cantidad de elementos extras que se utilicen, el desembolso económico será mayor y podremos permitirnoslo o no en función de la economía disponible. Generalmente, y hablo en base a la experiencia que me precede, no suele obtenerse una gran cuantía económica, así que el éxito de la representación vendrá mayormente determinado por la habilidad de la dirección artística del proyecto de conseguir con un presupuesto limitado, grandes resultados; y así viene siendo.

Concretamente, el factor económico resulta también determinante a la hora de abordar mi proyecto, ya que los vídeos proyectados podrían haberse elaborado con imágenes alquiladas, cedidas, o propias, así como una mezcla de ambas. La cesión de vídeos por parte de cadenas de televisión (que suelen ser grandes “contenedores” de imágenes de archivo) es complicada; resulta necesaria una completa explicación del uso que se va a hacer de los vídeos, hecho que resulta costoso y pocas veces da resultado (según nuestra experiencia pasada con el Carmina Burana, donde esta cesión también resultó imposible, pese a informar a las productoras de que nuestra intención era ofrecer una actividad no lucrativa de carácter educativo).

Por otro lado, el alquiler de imágenes resulta desorbitadamente caro (alrededor de 1000 euros por minuto _cadenas estatales_).

Sin embargo, en este proyecto, tuvimos la suerte de contar con las fuentes citadas, que poseían interesantes colecciones de imágenes sobre las diversas guerras que ha sufrido el mundo. Imágenes duras sobre el campo de batalla y el desastre. Podría decirse que sin estas imágenes cedidas, el contenido de los vídeos habría sido muy pobre, ya que este material de archivo ocupa la mayor parte del montaje.

Por último, el factor humano también es determinante. La realización de una actividad de esta envergadura implica, como hemos visto en el apartado anterior a gran cantidad de personas trabajando en ella.

Desde los propios artistas (músicos y cantantes), hasta los equipos técnicos que hacen posible que el concierto se realice. La mayor parte de equipos del proyecto trabajaron bajo presupuesto. Otros, como los técnicos de canal 9 o los de la UPV, colaboraron desinteresadamente. Esta actitud, junto con la buena labor de los equipos contratados, es la que hace que un proyecto tan complejo, termine siendo una obra de gran éxito.

Importancia del proyecto práctico: La realización de obras de este corte, artístico y cultural a la vez, donde se fusionan artes de distinto fondo como son la música y los audiovisuales, resultan de gran interés. No solo por el mensaje que transmiten sino por lo que significa la actividad en sí. De este modo, este proyecto se plantea como una actividad interesante por varios motivos:

Desde el punto de vista de la práctica de estudiantes, este proyecto supone la increíble oportunidad de realizar trabajos académicos en un ámbito profesional, como es el Palau de la Música. Para los jóvenes músicos implica la posibilidad de enfrentarse a una situación que puede ser aquella que se repita en su futuro profesional.

Como experiencia personal de estudiante de Máster, este proyecto ha supuesto nuevamente la posibilidad de presentar un proyecto personal en una sala de gran nivel, como es la sala Iturbi del Palau de la Música, una sala de reconocido prestigio tanto por su infraestructura como por sus magníficas condiciones acústicas y su flexibilidad a la hora de adaptar la sala a distintas representaciones.

Desde el punto de vista social, la elaboración de proyectos de trasfondo socio- cultural, provoca (o al menos lo pretende) una concienciación general por parte del público. El título de la obra, *The armed Man: a mass for peace (El hombre armado: una Misa por la Paz)*, connota claramente una intención por parte del autor de la obra. Karl Jenkins compone *The armed man* como una apología al fin de las guerras y dedica su obra en un principio a las víctimas del conflicto de Kosovo (1996 y 1999). En nuestro caso, siguiendo con esta idea de la búsqueda de un mundo de paz y esperanza, también se plantea *The armed man* como una obra de gran interés tanto por su temática, como por su rico y variado contenido musical, donde destaca una importante participación de la percusión (que generalmente no suele tener una presencia muy destacada en las obras de música clásica), además de la participación de gran variedad de instrumentos, cantantes y cantores.

Desde el punto de vista tecnológico también supone una obra de gran interés, ya que en ella se hace uso de nuevas tecnologías como cámaras *High Definition* (HD), el gran proyector Christie, sistemas de iluminación, así como la inclusión de subtítulos para la traducción simultánea de los textos de la obra a castellano y valenciano. Se trata de un conjunto de elementos que no resulta muy frecuente en un concierto de música clásica como los que habitualmente se representan en la misma sala Iturbi.

Se trata, pues, de una obra muy completa, en la cual se fusionan dos tipos de actividades artísticas de distinta índole: los conciertos de música clásica y los espectáculos audiovisuales más propios de la música electrónica. Además, en esta obra proponemos la presencia de un espectador parcialmente activo al que, aunque no se le permita interactuar estrictamente con la obra sí se le ofrece la posibilidad de atender a diversos focos de interés, así como de llegar a su propia conclusión, utilizando como herramienta toda la información audiovisual que contiene la obra.

2.4 Proceso de realización de la obra

En todo proceso de realización de un proyecto, el inicio suele ser lo más lento y costoso. Poco a poco, cuando los elementos van conformándose y la obra va adquiriendo una forma más “tangible”, por decirlo de alguna manera, los distintos apartados o fases de elaboración vienen a ser más predecibles, o típicos.

Escucha y visionado de la obra de Jenkins

El primer paso fue adquirir una copia del CD de audio de la obra de Jenkins (grabación del estreno del 25 de abril de 2000 y que también dispone de un DVD). Anteriormente, Ricardo me había hablado de la obra y me había hecho escuchar un par de veces el tema primero *L'homme armé*. Me comentó la idea de realizar la versión de aquella obra y me propuso participar en ella. Puesto que estaba trabajando en prácticas en la Económica y el concierto se realizaría en colaboración entre ambas entidades, acepté sin pensarlo, pues era una gran oportunidad.

Mi primera impresión de la música fue muy buena. Me entusiasmaron la fuerza y la grandeza del primer tema, que va *in crescendo* desde un ritmo marcado con cajas de percusión, hasta una fusión perfecta de instrumentos, predominando sobre todo la voz del gran coro. Mientras la escuchaba la primera vez, empecé a pensar en qué imágenes me sugería aquella música. Y es cierto que la música sugiere; y no solo es lo que a cada individuo pueda insinuarle, sino que la mayoría de veces, esta música lleva implícita una intencionalidad por parte del compositor (intención relajante, de tensión, misterio, alegría o tristeza, acción, victoria, pérdida...). Según afirma Miguel Molina en su artículo *¿Narciso enamorado de Eco?*, la experiencia del hombre siempre es "sonoro-visual", es decir, que siempre imaginamos sonidos para las imágenes, y de igual modo visualizamos imágenes para aquello que escuchamos. El único factor condicionante es el individuo, cuya interpretación dependerá de otros muchos factores.

Esta característica de la música la utilizan los compositores de música de cine cuando diseñan a conciencia sus bandas sonoras, las cuales componen la mayoría de veces, basándose en la imagen de la película; y con ellas son capaces de manipular la acción de la imagen (desde anticipar la sorpresa hasta retrasar o ralentizar una situación de tensión) y todo ello con la música.

En mi opinión, en este proyecto sucede exactamente lo mismo a la inversa. Los compositores de imágenes debemos ser, de igual modo, capaces de manipular el sentido de la música. Recuerdo un interesante trabajo que realicé durante mis estudios de Licenciatura, en una asignatura de Música, en la cual se debía aplicar, a una misma conocida escena de la película "Tiburón", músicas diferentes para comprobar el efecto que estas producían sobre la imagen. La escena consistía en una pequeña secuencia donde el conocido protagonista vigila la playa, sospechando que hay algún tipo de animal peligroso entre las aguas. Se alternan planos del vigilante y de la orilla.

Entre uno de los planos del agua, se ve nadando a una señora. Un nuevo cambio de plano nos lleva a la mirada atenta del vigilante, que mira hacia la señora, que se baña tranquilamente. En uno de tantos otros planos en que vemos al protagonista, vemos cómo su rostro se torna diferente, asustado y más tenso. Un cambio de plano nos muestra el motivo de su horror; en el agua se ve un especie de aleta. En la escena original, en este momento la música se vuelve más tensa, induciendo al espectador a pensar que algo va a suceder. Sin embargo, en nuestra secuencia, todo era mudo. Seguimos viendo en plano ese especie de aleta, que claramente recuerda a una aleta de tiburón. Se alternan planos del vigilante, que ya parece dispuesto a lanzarse al agua, cuando de repente, de las aguas emerge un niño, con un especie de flotador que lleva una aleta en la parte superior.

A esta secuencia le alternamos música de suspense, que fue la que más se acercaba al propósito de las imágenes; y también música alegre. Aunque las imágenes tienen una clara intención, la aplicación de una música u otra generó un sentido absolutamente distinto. La música de suspense y tensión enfatizaba el sentido de las imágenes; por el contrario, la música alegre, generó una situación completamente diferente, dando como resultado una escena casi cómica. Este efecto que provoca la música sobre la imagen, al igual que sucede a la inversa, lo explica Michel Chion en su libro *La música en el cine*: “¿Para qué <<sirve>> la música en el cine sonoro? En principio, diríamos, para suavizar sus limitaciones realistas, permitiendo prolongar la emoción de una frase más allá del momento forzosamente breve en que ésta se pronuncia, prolongar una mirada más allá del momento fugaz en que ésta brilla, prolongar un gesto que ya no es más que un recuerdo. La música destaca una palabra, un movimiento, un elemento concreto...”²⁸.

Desde mi punto de vista, sucede igual tanto con la música como con la imagen. Ambos elementos son capaces de complementar e incluso transformar el sentido del otro.

A mí la música de Jenkins me sugiere una escena bélica; un desfile de soldados, caballos y grandes carros de combate. La marcha de los tambores iniciales genera un ritmo que inevitablemente recuerda a una de tantas películas donde los soldados se preparan para la guerra y forman, perfectamente alineados.

²⁸ CHION, Michel. *La música en el cine*. Ed. Paidós Comunicación. 1997, pág. 196 y 197.

Tras la escucha del CD, visioné el DVD de *The Armed Man: a Mass for Peace*. Este DVD, como he mencionado anteriormente, se corresponde con el estreno que se hizo de la obra en el Royal Albert Hall de Londres, el 25 de abril de 2000, bajo la dirección del propio Karl Jenkins e interpretada por la Orquesta Filarmónica de Londres y “The National Routh Choir” de Inglaterra. Tras un primer visionado del DVD identifiqué su estructura escénica:

La orquesta estaba situada sobre un escenario con forma ligeramente ovalada. El coro, más elevado, al fondo; sobre sus cabezas y enmarcada con una figura de alambre espinado y amapolas engarzadas, la pantalla de proyección.

Fue entonces cuando el Director Artístico del proyecto me transmitió que quería que nosotros hiciéramos una versión, más personal, de la obra de Jenkins, aunque tomando esta como necesaria referencia.

Dando forma a nuestro proyecto

Así fue como me reuní por primera vez con el Director Artístico para meditar sobre la forma que deseábamos que tuviera nuestro proyecto. Tenía muy claro que quería imágenes y planteó en un principio solicitar a la productora del DVD de Jenkins el derecho de las imágenes que había utilizado durante su concierto. De hecho, se procedió a enviar algunos e-mails que nunca fueron contestados.

Tras esta negativa, Ricardo me comentó que le gustaría que nosotros hiciéramos un montaje de imágenes para la obra. Para ello, se puso en contacto con diversas fuentes. Una de ellas fue la Marcha Mundial Por la Paz, la cual disponía de una colección de imágenes de la I y II Guerra Mundial que resultaron esenciales para la realización de los vídeos de proyección.

Otra, Federico Segundo, ex documentalista de Canal 9, quien también colaboró generosamente en el proyecto, cediendo parte de su colección personal de imágenes sobre la Guerra Civil Española, entre otras; por último, la Asociación Mundo sin Guerras, también participó con la cesión de parte de su material de archivo.

En general, la colaboración de estas tres fuentes resultó fundamental para la realización del proyecto visual, ya que nuevamente, el coste de solicitar los derechos de algunas de esas imágenes a las televisiones resultaba desorbitado.

Selección y organización del material

Después de tener clara la estructura general de nuestra obra y ya teniendo en nuestro poder los DVD con las imágenes para realizar los vídeos que se proyectarían, empezó una intensa labor de selección de todo el material del que disponíamos. Este proceso del trabajo lo desarrolló principalmente Ricardo, quien visionó y clasificó las imágenes de los cerca de 20 DVD que las fuentes habían cedido. Para ello, realizaba una ficha descriptiva en la cual especificaba el contenido de cada uno de los DVD.

Transcribo un pequeño ejemplo de las notas que Ricardo escribía:

DVD 12 (continuación)

13:24 al 13:25 réplica de un barco disparando al caza

13:26 al 13:41 tanquetas de desembarco americanas y asalto a la costa con tanques

13:42 al 13:48 caras de políticos japoneses

15:44 al 16:12 soldados rusos y americanos brindando y bailando para nº 13 "Better is peace"

Etc.

Como se puede comprobar, el DVD aparecía minutado según se sucedían imágenes que Ricardo consideraba de interés para la elaboración de nuestros vídeos. Unas veces hablaba de imágenes que le llamaban la atención, sin tener claro dónde las utilizaríamos; otras, como vemos en el caso anterior, donde señala desde el minuto 15:44 al 16:12, mencionaba imágenes y las asociaba a algunos de los números de la obra. Desde el punto de vista de la elaboración de mi proyecto, esta clasificación resultó imprescindible.

Mientras él iba visionando más de aquellos DVD, yo pasaba a formato "avi" (editable para programas de edición de vídeo) los que ya estaban visionados y analizados.

Una vez estuvieron todos los DVD en el disco duro de mi ordenador, abrí un proyecto de *Premiere* (empecé trabajando con *Premiere*; posteriormente con *Final Cut*) y fui añadiendo en él todo el material que teníamos, así como fui seleccionando las imágenes que, según mi criterio personal, eran más adecuadas (por su estética, por su valor informativo o narrativo, por su dureza, por su carga expresiva...) para cada momento de la obra.

Añadí pistas al proyecto de edición para clasificar las imágenes según su temática: tanques, soldados, abrazos, niños, destrucción, muerte... Una vez tenía una pista llena de imágenes, la exportaba y le ponía el nombre que le correspondía según su contenido (desfiles de guerra, campo de batalla, destrucción...).

Las carpetas de trabajo

Mientras Ricardo y yo estábamos seleccionando el material, supimos que contaríamos con la ayuda de dos técnicos de canal 9 que, desinteresadamente, colaborarían conmigo en la edición de los vídeos.

Así que como la edición de vídeo sería una tarea compartida, la correcta clasificación y el almacenaje organizado de todos los archivos, resultó más que necesario, para que fueran fácilmente localizados por todos los miembros del equipo de edición. De este modo, una vez tuve todos los fragmentos separados por temática, creé una carpeta con el nombre del proyecto *The armed man*; y dentro de ella, otras 13 carpetas se corresponderían con cada canción de la obra. En el interior de cada una de ellas, iría aquél grupo de imágenes que, por temática, fuese acorde a su pieza musical. Por último, creé una carpeta más, cuyo contenido era más neutro (imágenes de naturaleza sobre todo) y que por ello podía utilizarse en distintos números. A esta la denominé “imágenes sin canción concreta”.

En aquél momento fue esencial adquirir una copia de la traducción de los textos²⁹ de la obra a castellano, para evitar confusiones en la temática. Así, al leer los textos resultaba más sencillo distribuir la información por carpetas.

Primera reunión del equipo de edición

La primera reunión que tuvimos todos los componentes del equipo de edición fue en las instalaciones del Conservatorio Profesional. Ricardo explicó el contenido de la obra y los objetivos que se perseguían. Dado que éramos un equipo y trabajaríamos con el mismo material, y teniendo en cuenta el factor tiempo como principal condicionante, concluimos en que resultaba necesario diseñar una sala de edición en red, donde habría un PC, que actuaría como servidor (el mío) y el resto podría acceder a él y adquirir información, así como depositarla, de una manera rápida.

²⁹ Se puede ver en Anexo 4.



Arriba, dos imágenes de la sala de trabajo en el Conservatorio.

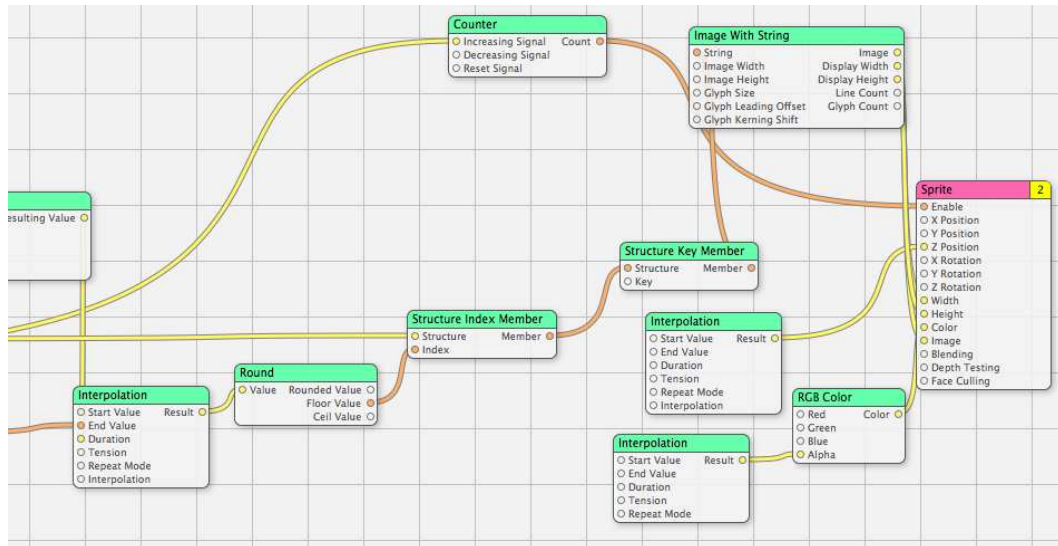
Durante una de nuestras reuniones de equipo, procedimos al reparto de los vídeos. Puesto que los técnicos de canal 9 no disponían de demasiado tiempo, no podrían editar más de 2 o 3 números cada uno; entonces se decidió que ellos se encargaran de los números: *2 Call to prayers* , *3 Kyrie*, *4 Save me from bloody men*, *10 Agnus Dei* y *11 Now the guns have stopped*.

Hacer el trabajo más sencillo

Dado el poco tiempo del que disponíamos, la clasificación de imágenes por canciones facilitó mucho el trabajo. Cada montador accedía a la carpeta que le correspondía, pasaba las imágenes a su ordenador y las importaba a su proyecto de Premiere o Final Cut. Era sencillo: Montar y exportar. Una vez finalizaban la edición, las pequeñas películas exportadas las devolvían a mi ordenador, con el nombre de la canción a la que pertenecían y las colocaban en una carpeta que se bautizó con el nombre de “montajes finales”.

Uno de los factores que hubo que tener en cuenta a la hora de editar, fue la sincronización de las imágenes con el audio, para lo cual, en el momento de importar el material visual, también importamos al proyecto de edición de cada canción su pista de audio correspondiente, obtenida de la obra original de Jenkins y construimos el ritmo de las imágenes sobre ella. No obstante, los vídeos que nosotros editábamos no iban a ser proyectados con esa música, sino con la del directo, así que los vídeos eran realmente mudos. La sincronización de los vídeos con la música en directo, supuso una dificultad añadida, ya que la responsabilidad era del Director Musical, quien debía ser fiel a los *tempos* de la obra original; y puesto que aún así había problemas de sincronía, procedimos a emplear otro sistema. Para ello, Luís Morcillo, el técnico de la UPV (en adelante, Luís) nos comentó que el *Quartz Composer*, que nos permitiría “disparar” y tener un alto control sobre las imágenes proyectadas, no permitía rebobinar en tiempo real, así que decidimos analizar cada una de las canciones y determinar en cuáles de ellas resultaba más imprescindible una sincronización audio-vídeo. Entonces hablamos de la necesidad de establecer momentos concretos en determinadas canciones en los cuales, presionando una tecla del ordenador de control de Luís, podríamos “saltar” hacia un punto del vídeo para volver a sincronizarlo con el audio.

En la imagen inferior puede verse un ejemplo de un área de trabajo de este *software* en el cual, como vemos, se establecen relaciones entre diferentes parámetros y características por medio de tablas.



Establecimos puntos de sincronía en:

Nº 3 *Kyrie*: contaba con 2 puntos de sincronía

Nº 5 *Sanctus*: contaba con 2 puntos de sincronía

Nº 7 *Charge*: contaba con 2 puntos de sincronía

Nº 9 *Torches*: contaba con un punto de sincronía

Nº 12 *Benedictus*: contaba con un único punto de sincronía

Nº 13 *Better is peace*: contaba con 3 puntos de sincronía

Estos puntos de sincronía no eran más que divisiones físicas que se hacían en el vídeo, y que convertían, por ejemplo, una canción nº 7 *Charge*, en tres pequeños fragmentos de *Charge*. Para comprenderlo mejor: consistía en dividir o establecer un punto de sincronía en aquel momento de la canción donde el ritmo musical precisaba el acompañamiento de un determinado tipo de imágenes.

Si nos arriesgábamos a que el Director Musical siguiese el *tempo*, sin establecer puntos de sincronía, era probable que llegado ese punto de sincronización imagen-sonido necesario, este no se produjese. Así que por ello Luís nos encomendó al equipo de edición la tarea de dividir estos números de la obra que he citado en tantos fragmentos como fuese necesario. Así por ejemplo, siguiendo con el caso de *Charge*, esta canción quedaría dividida en:

- Charge 1: Duraría desde el inicio hasta el punto de sincronía pero con una pequeña “cola” final (imágenes estándar, que admiten un desfase musical, para que si el *tempo* de la orquesta va más lento de lo que debiera, siga habiendo imágenes)
- Charge 2: Empieza estrictamente en el primer punto de sincronía y deja una pequeña “cola” de imágenes al final
- Charge 3: Empieza en el segundo punto de sincronía hasta el final. Los finales de cada canción también cuentan con una “cola” de imágenes por si la música avanza más lenta.

Para comprender mejor el funcionamiento del sistema de sincronismo que utilizamos, adjunto, en el Anexo número 6 la “escaleta de sincronía”, un efectivo documento que elaboré cuando Luís, dada mi disponibilidad durante el concierto, así como mi conocimiento de la obra musical, me propuso asistirle durante el concierto para determinar en qué momento debían proyectarse unos vídeos u otros o en qué instante debía pasarse de un fragmento de vídeo al siguiente.

En este documento, indicaba una serie de datos de interés que me ayudarían a orientarme en esta tarea de apoyo: Número de canción y minutaje aproximado; indicaciones de aquellos números que contaban con puntos de sincronía (en aquellos que contaban con estos puntos, indicaba el tipo de imágenes que se visualizaban en cada uno de los fragmentos, justo antes del cambio, para prevenirme de este así como alguna indicación del tipo de estrofa musical que se estaba interpretando en ese instante. En el anexo puede visualizarse toda esta información de una manera más clara.

El directo

Preparar un directo cuando apenas se ha ensayado en la sala del concierto resulta complicado. En nuestro caso, el Palau de la Música de Valencia acordó que nos cedía la sala 2 días para los dos conciertos del día 1 y 2 de abril, así como una tarde, previa a estos dos días, para probar materiales, colocación de personajes y dispositivos técnicos y demás pruebas.



Una de las ventajas con las que contábamos era que la mayoría de equipos que intervenían en el proyecto ya habían trabajado de una manera u otra en aquella sala, conocían su estructura, accesos y demás “entresijos”, hecho que ya supuso un adelanto. Así que, en la primera visita reconocimos rápidamente la sala y esa misma tarde que tuvimos para “probar”, resultó muy provechosa.

El día del estreno, hubo un ensayo general previo que resultó determinante a la hora de tomar las últimas decisiones. Cada uno de los equipos tomó posiciones. El equipo de luces terminó de ajustar los focos en sus barras correspondientes y recolocó las dos pantallas blancas laterales, antes ondeantes y ahora estiradas, para reflejar mejor la imagen proyectada. En las dos filas que quedaban libres, bajo las telas, iban los niños del coro.

El equipo de cámaras también se colocó en sus posiciones³⁰ con las escaletas que les facilité. El equipo de sonido estaba situado en cabina; aunque durante los ensayos, algunos técnicos accedían frecuentemente al escenario para controlar la colocación de los micrófonos. Del equipo de edición de vídeo solo estuve yo, comprobando que todos los vídeos se visualizaban bien y orientando a Luís en la proyección, utilizando como herramienta de trabajo mi escaleta.

El equipo de imagen generada también estaba en cabina, ya que allí se encontraban todos los dispositivos técnicos que necesitaban (mesa de mezclas, ordenadores y el proyector). En la imagen inferior, una toma de la cabina de trabajo.

³⁰ Consultar página 79.



El Director Artístico supervisaba a todos los equipos desde cabina, aunque también bajó durante los ensayos al escenario a retocar determinados aspectos de la puesta en escena y demás detalles de la representación. El ensayo general fue una réplica del concierto, por lo cual, el movimiento en escena quedó reservado únicamente a los artistas.

La documentación de la obra consistió en la elaboración de un DVD a partir de la banda sonora recogida por los micrófonos del Palau, junto con las imágenes registradas por nuestro equipo de realizadores. La edición del vídeo final sería realizada por Fanny en su mayoría, aunque yo colaboré en determinados pasajes.

La edición compartida resultó laboriosa. Trabajamos entre las dos en la “limpieza”³¹ del material. Para ello, nos dividimos el material e vídeo de las cámaras, y cada una inició un proyecto de Final Cut en el que se seleccionaba el material útil. Una vez hube trabajado todo el material que me correspondió, le pasé a Fanny mi proyecto para que combinase mis pistas de vídeo útil con las suyas. Así fue como ella realizó la mayor parte del trabajo de edición y cuando finalmente lo hubo terminado, fue cuando yo modifiqué algunas partes, principalmente de la introducción (bajada de niños a escena), donde detectamos algunos planos que no respetaban el eje³².

A raíz de la realización de este vídeo documental de la obra, se me encomendó la realización del tráiler, fusionando algunas de las canciones de la obra con otras, intentando que la transición de las mismas fuese muy armónica. Pese a lo costoso de la edición en sí, como el material visual ya estaba montado, mi principal preocupación fue coordinar unas canciones con otras, además de añadir más material de los vídeos que edité, junto con mi equipo, que no habían estado tan presentes en la edición del documental de la obra. El resultado fue un tráiler dinámico y llamativo que finaliza con un mensaje comercial. Anunciando la disponibilidad próxima del DVD documental. La Real Sociedad Económica no pensaba vender el DVD, que sería ofrecido gratuitamente a los socios de la Entidad, pero el tráiler permitió darlo a conocer, ya que fue colgado en la Web de la Entidad así como en otro enlace por la UPV.

³¹ El descarte o la limpieza de planos consiste básicamente en suprimir aquellas tomas o fragmentos de vídeo que no pueden ser utilizados en el montaje final, bien sea porque son planos borrosos, porque realizan movimientos bruscos o porque el encuadre no es acertado, por sobreexposición o subexposición... en general, consiste en deshacerse del material inutilizable.

³² Hace referencia al eje imaginario que indica en qué dirección sucede la acción en una escena. Un salto en el eje supone un fallo de raccord (de continuidad en la imagen), y por tanto un error en la composición del plano.

2.5 La obra desde cerca

En este apartado me detendré un poco más en la obra: tanto en la original de Karl Jenkins, de la cual analizaré la grabación del DVD del estreno del Royal Albert Hall del año 2000, como en nuestra propia interpretación de la obra. Además, distinguiré tres de los 8 números que edité, sobre los cuales hablaré más extensamente, por considerarlos puntos clave para el conjunto de la obra.

Una aproximación a la obra de Jenkins:

La obra fue compuesta en 1999 por el músico galés Karl Jenkins a petición del Real Museo de Armamento de Leeds, para la celebración del nuevo milenio. *The Armed Man*, fue dedicada a las víctimas de la guerra de Kosovo, aunque esta dedicación se hace extensible a todas las víctimas de la guerra en el mundo.

La obra, por su composición es una misa coral para orquesta y coro. La letra está extraída de diversas fuentes:

- 1 *L'homme armé*. Proviene de la canción tradicional francesa que lleva el mismo nombre.
- 2 *Call to prayers*: Del original árabe Al- Adhan (la llamada a la oración).
- 3 *Kyrie*: Original en griego del Ordinario de la Misa.
- 4 *Save me from bloody men*: La Biblia. Salmo 56.
- 5 *Sanctus*: Original en latín, del Ordinario de la Misa.
- 6 *Hymn before action*: Texto original en inglés de Rudyard Kipling (1865- 1936).

- *7 Charge*: Texto original en inglés del poeta y dramaturgo John Dryden (1631- 1700).
- *8 Angry flames*: Texto original de Togi Sankichi (1917- 1953), escritor que sobrevivió la bomba atómica de Hiroshima.
- *9 Torches*: Texto original del Mahabharata (mitología indú).
- *10 Agnus Dei*: Original del Ordinario de la Misa.
- *11 Now the guns have stopped*: Texto original en inglés de Guy Wilson, encargado del *Royal Armouries*.
- *12 Benedictus*: Original en latín del Ordinario de la Misa.
- *13 Better is peace*: Textos del escritor inglés Sir Thomas Malory (1405/1416- 1471) y Alfred Lord Tennyson (1809- 1892), poeta inglés del posromanticismo.
- *A capella*: La Biblia: las Revelaciones

La obra *The Armed Man*, según afirma Karl Jenkins en su página web www.karljenkins.com, fue concebida como una Misa moderna, inspirada en el Réquiem a la guerra de B. Britten y basada en el mensaje de Guy Wilson, Presidente del *Royal Armourie Museum*: el hombre armado debe ser temido. Esta idea, inspiradora para Jenkins, se convirtió en motivo de reflexión acerca de uno de los años más destructivos de la historia del hombre, que debería convertirse en referente irrepetible, de camino hacia un milenio que se esperaba que fuese más pacífico.

Karl Jenkins: Nació en Gales en 1944. Inició sus estudios musicales de la mano de su padre, profesor de escuela, organista y profesor de coro. Inició su carrera musical como oboísta con la Orquesta Nacional de Gales. Prosiguió sus estudios en la Facultad de Cardiff y posteriormente en la Real Academia de Música, donde conoció a su esposa.

Algunos de sus trabajos son:

- *Palladio (1996)*
- *Imagined Oceans (1998)*
- *The Armed Man (1999-2000)*
- *Dewi Sant (2000)*
- *Diamond Music (1996)*
- *In These Stones Horzons Sing (2004)*
- *Stabat Mater (2008)Stella Natalis (2009)*

Entre otros.

Con la grabación de la representación de *The Armed Man* el 25 de abril de 2000, Jenkins vio crecer su prestigio musical, que se vio reflejado en numerosas publicaciones en diarios como el *Times*, en los cuales se criticaba muy positivamente su obra; y además, el CD que se grabó del directo alcanzó el estatus de Disco de Oro. Actualmente, Jenkins continúa su carrera musical, produciendo obras tan majestuosas como las citadas anteriormente.

A continuación, realizaré una **breve descripción del tipo de material visual que utilizó Jenkins** para la presentación de su obra en abril de 2000 en el Royal Albert Hall:

El concierto se desarrolla en una amplia sala, con anfiteatro y tribunas en los fondos y laterales. Una gran pantalla central viste el centro-fondo de la representación. Delante de esta, está situado el coro, y delante, la orquesta, presidida por la figura del propio Jenkins, que está situado algo más elevado sobre una peana.

Las molduras de las tribunas laterales que se ven desde escena, están decoradas con algún tipo de material (tela y papel adhesivo) que tiene dibujado un especie de alambre de espino. Alrededor de la pantalla central, un borde dibujado con amapolas espinadas, enmarca los vídeos proyectados.

La iluminación es escasa y homogénea sobre escena. Comienza la representación con iluminación escénica azulada.

1 L'homme armé

La pieza comienza con un campo verde desde un punto de vista aéreo. Cuando el cielo se nubla, esta imagen se encadena con banderas blancas de desfiles de juegos olímpicos desde distintos puntos de vista. Cuando a la melodía inicial del coro de mujeres se le unen las voces de los hombres, generando una melodía más poderosa, ese desfile de deportistas se convierte en un desfile armado y cada vez más, conforme se le van uniendo más instrumentos, hasta el punto de que la pantalla está llena de soldados armados.

Se establece, pues, una clara relación entre la cantidad de instrumentos, más escasa al principio, y la docilidad de las imágenes, más ingenuas e indefensas al inicio, pero que sucesivamente se vuelven más mortíferas, conforme se van sumando más músicos a la pieza musical y por lo tanto, se incrementa su intensidad.

En un principio utiliza planos, normalmente generales o grandes planos generales, de desfiles en las ciudades. Conforme va evolucionando la canción, estos batallones de soldados se aproximan más al campo de batalla, estableciendo mediante el montaje cierta narrativa visual.

El tipo de plano y contenido de los mismos, se ajusta a la temática de la obra musical. No ocurre así con el ritmo de las imágenes, que se suceden, aparentemente, de manera inconexa con la música. Puesto que el vídeo de Jenkins es la grabación del estreno, también aparecen imágenes de los músicos y cantantes, así que en ocasiones resulta difícil realizar el análisis de los vídeos. De esta manera, es imposible conocer qué vídeo se utilizó para terminar esta pieza inicial, puesto que al último acorde de coro y orquesta le acompaña la imagen en plano medio del director, mirando de frente hacia la orquesta, de cara a cámara.

Cuando finaliza cada pieza, en la pantalla central de proyección aparece la imagen, símbolo del concierto de Jenkins, de la fotografía de una paloma blanca que vuela hacia cámara.

2 Call to prayers

El almuecín comienza su oración *a capela*. Tras de sí, se van encadenando diversas imágenes. Comienza con un mar dorado por el amanecer, que va disolviendo con imágenes de una mezquita y de devotos rezando en diversas situaciones. Se alternan imágenes de varias religiones, aunque predominan imágenes del islam.

La cámara lenta es el recurso utilizado para armonizar la lentitud de la melodía del almuecín con los vídeos. Las transiciones por encadenado, también ayudan a suavizar el cambio de plano.

3 Kyrie

Se suceden distintas imágenes de fabricación de armamento durante los primeros compases dominados por la oscura melodía del fagot y los contrabajos. Las imágenes, inicialmente en blanco y negro, se encadenan con otras en color, donde predomina la tonalidad rojiza del fuego. Van transcurriendo este tipo de imágenes mientras el niño solista reza "Kyrie eleison".

Cuando el soprano termina, se le une el coro. Entonces las imágenes también cambian y de nuevo vemos más planos de fabricación de armamento, estableciéndose un paralelismo entre la temática musical y la visual.

Nuevamente el niño solista repite la frase anterior, pero en este caso, el tipo de imagen no varía. Ahora vemos, tras de sí imágenes de grandes naves llenas de misiles, tanques y demás maquinaria de guerra.

El coro responde de nuevo dos veces a la melodía del solista. Mientras, en plano aparecen diversas imágenes del coro, que finalmente se encadenan con una breve imagen de un pasillo creado por tanques a ambos lados, que van elevando hacia el aire sus cañones. Con esta imagen, seguida de la de Jenkins, finaliza esta primera parte del *Kyrie*.

El *Christe* está acompañado de sucesivas imágenes encadenadas de una catedral: sus vidrieras y sus columnas, pasillos, arcos de crucería, bóvedas y capillas... Al último acorde del coro le acompaña la imagen de una vidriera que deja entrar un gran rayo de luz a través de ella. En este caso, sí se hace coincidir la entrada de máxima luz de la vidriera con el último acorde del *Christe*, dejando entrever esa ya reconocida intencionalidad de cohesión audio-vídeo que se repetirá en diversos momentos.

De nuevo el coro, acompañado de la orquesta, repite el *Kyrie*. Durante esta primera melodía introductoria vemos únicamente imágenes del coro encadenadas con imágenes de Jenkins.

Finalmente, un plano general nos permite ver la pantalla central, en la cual ahora aparecen imágenes de familias despidiéndose de los soldados, que parten hacia la guerra en tren, en barco, a caballo... Cuando el coro repite la penúltima vez el tema "Kyrie eleisson", vemos una panorámica del coro que al repetir una última vez el tema, se disuelve con un plano más abierto que permite ver de fondo a una madre consolando a su hijo, que se esconde bajo sus brazos. Esta se encadena con otras de algunos marineros y soldados consolando a sus mujeres e hijos. La frase final del coro va acompañada de un fotograma congelado de un soldado que sostiene en brazos a su hijo.

Cuando termina la pieza, esta imagen desaparece y vuelve a aparecer la paloma blanca, característica de la identidad visual del concierto (se repetirá en la carátula del DVD, así como en los títulos de menú del mismo). En estos últimos minutos de la pieza, el uso de imágenes cargadas de sentimiento, nuevamente refleja una intención, no solo de hacer coincidir la tristeza de las imágenes con una melodía melancólica, sino de provocar un sentimiento de congoja por parte del espectador.

4 Save me from bloody men

Comienza la *a capela* de hombres. De fondo vemos imágenes de batallones militares que se disuelven con diversas imágenes de esvásticas y planos fijos de varios personajes.

La lentitud de la pieza musical es acompañada por esta serie de planos estáticos o fotogramas congelados, como si de una proyección de diapositivas se tratase. Entre los rostros, reconocemos a Sadam Hussein o Bush.

Cuando termina la melodía de los hombres, vemos en plano el rostro del director, dando por finalizada la pieza. Seguidamente da la entrada a los músicos para el siguiente número.

5 Sanctus

Comienza la melodía acompañada de imágenes de un pasillo hecho por una multitud; por este, desfila un grupo de militantes nazis realizando su característico saludo. Esta imagen se alterna con otras de diversos personajes como Sadam, de nuevo, o Mussolini.

En este caso, se utilizan planos más cerrados (generalmente planos enteros o medios), de forma que es más fácil reconocer a los personajes que aparecen en pantalla. El dramatismo que la melodía y la letra de esta pieza transmiten, es traducido visualmente mediante el uso de planos muy próximos, que permiten visualizar claramente la información, así como retenerla fácilmente, gracias al uso del estatismo.

Se alternan imágenes de estos personajes con una formación de niños que imitan a sus mayores con los gestos típicos de un pelotón de soldados.

En este número se incide de manera notable en el nazismo, mediante el uso de diversas imágenes alusivas a este movimiento, tales como saludos y esvásticas.

Seguidamente vemos imágenes de soldados americanos entrando en Irak. Frente a las otras imágenes, en blanco y negro, estas, más actuales, son en color. En este caso se ha establecido una relación entre los hechos pasados con los actuales, para acercar al espectador a una realidad más próxima, puesto que la guerra no queda únicamente en aquellas tan conocidas, bautizadas como “I y II Guerra Mundial”, sino que los conflictos siguen sucediéndose aunque no se les ponga un nombre tan reconocible.

Cuando el coro grita “Hosanna”, se suceden diversas imágenes de enfrentamientos entre militares y civiles dentro de las ciudades. En este instante, de nuevo se hace coincidir un momento de mayor exaltación musical con un movimiento de mayor actividad visual.

Durante el último “Sanctus” del coro, vemos imágenes, sobre todo, del coro. Finalmente, una última imagen de una revista, en la cual vemos en portada a un bebé de no más de 4 meses, vestido de militar. Esta imagen queda congelada y termina la pieza. De nuevo, el estatismo de la imagen acompaña a un ritmo más pausado de la melodía.

6 Hymn before action

Este número empieza con una melodía dominada por las cuerdas, que son respondidas sobre todos por el grupo de viento metal. Tras la introducción se ven imágenes de un cielo de atardecer parcialmente nublado, que resulta más oscuro que un cielo soleado y que por lo tanto armoniza más con la melodía, también oscura, de esta introducción. Seguidamente, con la escasa luz del ocaso, se ven figuras casi en sombra de soldados vigilantes. Estas imágenes se alternan con otras que se suceden rápidamente de familias refugiadas en el metro, que se alternan con otras de escuadrones aéreos que sobrevuelan la ciudad.

Seguidamente y sin seguir ritmo alguno, vemos cañones antiaéreos dirigiéndose hacia el cielo a fin de controlar el espacio. A través de esta rápida sucesión de planos y gracias a la magia del montaje, se nos permite interpretar una situación de guerra en la cual, los civiles se ocultan bajo tierra, mientras los soldados atacan, unos, y defienden, los otros.

Cuando se inicia la melodía más romántica, protagonizada sobre todo por los violines primeros, acompañados del grupo de viento, vemos imágenes de despedida ente familiares que se alternan con otras de la partida de soldados en aviones. De nuevo, la dulzura melódica es acompañada por una imagen más dócil, ralentizada y sin contenidos agresivos o destructivos.

Seguidamente, vemos planos más abiertos de los aviones en escuadrón. Cada vez el plano es más alejado hasta que finalmente los aviones quedan como pequeñas salpicaduras en la pantalla. Hacia el final de la pieza, de los aviones empiezan a saltar paracaidistas, cubriendo el cielo de pequeños puntos negros.

Antes de la aparición de la paloma que indicará el final de este número y el principio del siguiente, volvemos a ver el mismo cielo que apareció al principio de esta pieza, y de nuevo, la paloma, como objeto que constata una intención de búsqueda de cierta simetría entre las piezas; sin duda la paloma no tiene únicamente una intención de división física entre piezas, sino que también busca una estética entre las piezas, y entre estas y el conjunto de la obra.

7 Charge

La melodía de la trompeta va acompañada de la marcha de varios vehículos de guerra. Primero un caza, luego un tanque, luego varios, un helicóptero y así sucesivamente. Cuando la melodía crece al unírsele la percusión, vemos imágenes de más soldados sobre los tanques, estableciéndose así una relación entre la intensidad de la música y la cantidad de objetos en pantalla (cada vez más abundantes conforme la intensidad se incrementa).

Seguidamente vemos imágenes del campo de batalla, donde los soldados corren entre las trincheras humeantes. Se alternan varias imágenes de aviones atacando y de soldados desde tierra lanzando ataques desde el suelo o con tanques. Esta primera estrofa musical se caracteriza por el uso de un montaje rápido de planos breves, que acompañan a un ritmo musical muy acentuado.

El tema más dulce del coro de sopranos apoyado por unas campanillas va acompañado de imágenes de helicópteros volando. Estas cambian por corte con otras de tanques corriendo a gran velocidad desde tierra. Una vez más, se aprecia ese paralelismo tan recurrente entre el audio y el vídeo, donde la temática más dulce de las imágenes va acorde a un momento melódico más sutil o romántico.

Uno de los momentos de sincronía entre la música y la imagen más claro, viene de la mano del momento de máximo esplendor del coro y la orquesta, donde vemos unas imágenes muy implicadas con el ritmo y que hacen coincidir una serie de disparos de soldados y explosiones, con los golpes de la percusión.

Cuando el coro canta la estrofa final repitiendo varias veces el grito de “charge”, apoyado por un incremento de la intensidad de la música, no se aprecia en las imágenes una mayor tensión o ritmo que acompañe, puesto que las imágenes siguen siendo las mismas que anteriormente. El mismo tipo de planos, generales, seguidos por corte y siguiendo un ritmo rápido, pero no orientado por la música.

Tras el grito del coro, se hace un breve silencio que va seguido de 8 golpes de timbal, a los que le sigue el tremendo estruendo producido por gritos del coro apoyados por una melodía estridente y aparentemente desordenada de la orquesta. En imágenes, este momento musical se traduce con el atentado de las Torres Gemelas. Desde un punto de vista muy alejado, podemos ver el avión colisionar contra una de las torres mientras la otra arde en llamas. Mientras permanece el grito del coro sintetizado en un especie de gran eco, vemos estas imágenes fluir a cámara muy lenta. Cuando el eco del coro se ha perdido en el silencio casi por completo, empieza a escucharse el sonido de una lluvia. Las torres se diluyen para dejar paso a un cielo nublado.

Acto seguido, se ve una imagen en gran plano general de varios soldados posando en señal de duelo. Comienza la melodía de luto de una trompeta.

En estos últimos compases, se aprecia una interesante relación entre el sonido o el silencio y las imágenes. Tras el grito del coro, se produce un silencio dramático que se acentúa en presencia de las devastadoras imágenes de las torres gemelas. Este silencio se rompe por el sonido de la lluvia y seguidamente el de una trompeta en señal de duelo. A esta melodía trágica, le acompañan imágenes de luto de los soldados caídos, generándose un sentido conjunto entre la melodía y la imagen, que funcionan perfectamente coordinadas por temática.

8 Angry flames

Las campanadas iniciales del campanólogo van acompañadas de un cielo nublado que rápidamente se disuelve con imágenes que suceden a cámara rápida de un pueblo en llamas. Seguidamente vemos imágenes de este pueblo en ruinas. En este inicio es muy común la utilización de la panorámica como recurso para mostrar el espacio. Una panorámica de izquierda a derecha nos muestra en su plenitud el resultado del desastre. Seguidamente y mientras dura la introducción de las trompetas que son acompañadas de las campanillas, vemos una imagen de plano entero del vuelo de un avión lanzando una bomba, que estalla contra el suelo generando una gran onda expansiva. Las imágenes se suceden rápido, pese a la lentitud de la melodía. El uso de planos generales, nuevamente, describe una situación sin entrar en detalles, como sucedió, por ejemplo, en el número cuatro, donde interesaba más el uso de planos cortos en los cuales pudiera identificarse el rostro de determinados personajes. En este caso se opta más por los planos más abiertos.

La mezzosoprano comienza una oscura melodía, que es continuada por la soprano. Acto seguido, el barítono las sigue; y por último, el bajo. Mientras dura este fragmento, vemos de fondo más imágenes de esta bomba desde un punto de vista aéreo, que se encadenan con otras de paisajes desolados.

Este número está dominado por el uso de la cámara lenta, que resalta el ritmo pausado y agónico de la música. La utilización de paisajes vacíos, sin vida, se repite en todo este fragmento, como representación de la muerte y el vacío, que transmite la letra de esta canción.

9 Torches

Torches comienza rápidamente, utilizando un paisaje verde visto desde un punto de vista aéreo, del que surge una gran columna de humo. Sucesivos planos a cámara lenta, cada vez más cerrados, nos aproximan al origen de ese humo: un gran fuego que está producido por centenares de cuerpos de animales ardiendo. Esta secuencia de imágenes traduce el significado de la obra escrita, en la cual el coro de mujeres narra: “Los animales se dispersaron en todas direcciones, lanzando terribles alaridos. Muchos estaban ardiendo, otros, se habían ya carbonizado”. Las imágenes en color de los animales se alternan con otras en blanco y negro de soldados quemando cadáveres.

En esta pieza se utiliza el recurso de la pantalla partida, que permite mostrar informaciones distintas de manera simultánea.

En la melodía, el coro mantiene un diálogo entre hombres y mujeres. De manera simultánea, también se alternan imágenes en pantalla partida, a modo de diálogo visual entre las distintas situaciones que se están produciendo.

Las imágenes de ciudades o cadáveres en llamas se van volviendo más duras y explícitas hacia el final, cuando vemos imágenes de cadáveres desnutridos o abrasados, combinadas con otras de más soldados en tonalidades rojizas que siguen quemando sin parar. En estos momentos, el coro recita “Por doquier había cuerpos que se retorcían: alas, ojos y garras ardían, consumiendo su último aliento como antorchas vivientes”.

Cuando el coro grita el “torches” final, vemos en pantalla completa un mar salvaje rompiendo con agresividad contra las rocas. De fondo, un sol ondulado por efecto del calor, se va poniendo lentamente.

Desde mi punto de vista, se ha utilizado el mar como recurso de “limpieza visual”; son estas olas enfurecidas las que arrastran todo aquello que hemos visto unos planos atrás: los cadáveres, el fuego y sus ascuas, las cenizas, cuerpos carbonizados, la muerte. Y tras esta tempestad, el mar en calma devuelve la paz a este mundo castigado.

En esta pieza, muy explícita en cuanto a su contenido visual, se opta por una mayoría de planos generales o enteros, que permiten apreciar el contenido de los mismos, pero también su magnitud, puesto que no muestran un cadáver, sino cientos.

La imagen del mar en calma se mezcla rápidamente con unas ramas secas sobre las que descansan algunos gorros, abandonados, sin dueño, símbolo de la muerte. Esta imagen da paso al siguiente tema.

10 Agnus Dei

Se inicia la frase de la trompeta y el trombón; una sucesión de notas que recuerda a una trágica melodía de duelo. La temática de esta canción “Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros”, está apoyada por imágenes de un contenido absolutamente religioso que se suceden de manera sutil, con encadenados o movimientos de cámara (panorámicas) muy suaves. El zoom, un recurso muy utilizado para evitar el estatismo excesivo de la imagen, también contribuye a enriquecer el escaso contenido visual de los planos del *Agnus Dei*.

Al finalizar el coro la última estrofa, la imagen de un atardecer se encadena con la que vimos al inicio de la canción, de unas ramas secas sobre las que cuelgan varios cascos de militares, ahora vacíos.

11 Now the guns have stopped

Comienza la melodía de los violonchelos, que es seguida rápidamente por los violines. Durante estos primeros compases, se realiza una presentación del espacio, mediante el uso de breves planos generales. Seguidamente, con planos más cortos (planos enteros y medios), se muestra a los personajes, donde se pueden apreciar con detalle sus expresiones, con la intención de provocar cierta sensibilidad y sentimiento de empatía por parte del espectador hacia estos protagonistas. Estas imágenes transcurren a velocidad normal y se suceden por corte, contrastando con el ritmo y el carácter pausado de la melodía.

Tras la introducción inicial de violonchelos y violines, comienza la *mezzosoprano*.

“Silent, so silent now, now the guns have stopped”.

Tras de sí, vemos imágenes fijas de cascos de soldados en el suelo, caídos, al igual que sus propietarios. Estas imágenes se disuelven con otra de un soldado sentado en el suelo, con las manos puestas sobre su cabeza, con actitud reflexiva y de dolor al mismo tiempo. El dramatismo musical, reflejo de una triste estrofa recitada por la solista, es reflejado con esta sucesión de trágicas imágenes donde la reflexión, la tristeza y la desolación son los sentimientos predominantes; sentimientos que el editor de las imágenes claramente pretende transmitir al espectador, a través de planos más cortos, así como del uso de rostros de jóvenes y niños.

La utilización de civiles, inocentes e indefensos para la interpretación en imágenes de esta obra musical, es uno de los recursos que mayor sentimiento de desgracia me produce. Puesto que de los soldados, de los ejércitos, se presupone un alto riesgo y probabilidad de daño o muerte, aunque no en el caso de los más jóvenes e indefensos.

12 Benedictus

Tras una breve introducción de las cuerdas, empieza la melodía del violonchelo solista, que repite el primer tema dos veces. Mientras, vemos imágenes de soldados en situación pacífica, terminando de transportar a sus compañeros heridos. Estas se alternan con otras de detenciones de otros soldados, que caminan con las manos en alto. Se suceden una serie de planos enteros, combinados con otros planos medios, que permiten identificar los rostros de los protagonistas.

Cuando el violonchelo solista interpreta la evolución del primer tema, vemos tras de sí imágenes de un atardecer oscuro por las nubes, que se mezcla con imágenes a cámara lenta de otro paisaje con unas finas espigas en primer plano. Se trata de una breve transición entre el primer tema musical y su continuación.

Nuevamente, volvemos a ver más imágenes de detenidos y liberados.

La melodía del violonchelo es contestada por la orquesta, que de nuevo introduce el tema inicial y tras este, de nuevo el solista retoma el primer tema. En este momento, vemos solo personas de una población destruida en distintas situaciones.

La transición de imágenes se produce lentamente, al igual que transcurre la melodía de esta pieza. Solo hacia el final se percibe una mayor preocupación por la conexión audio-vídeo, durante el grito de "Hosanna" del coro, donde vemos coincidir este acorde final con una imagen de la tierra desde el espacio, que gira rápidamente.

Se repite una vez más la estructura de la melodía, alternándose el diálogo entre el coro de hombres y mujeres. Y de nuevo, aparecen imágenes de reconstrucción de las ciudades.

Finaliza la pieza con un paisaje verde a todo color, con un cielo parcialmente despejado sobre un prado verde y con un lago manso entre montañas. Este paisaje, que podría corresponderse con un escenario típico Irlandés, representa la vida, la esperanza, la reconstrucción.

13 Better is peace

El alegre sonido de una pandereta reforzado por los golpes de un tambor representa el inicio de la última pieza de la obra. Tras varios compases, se le une la viva melodía del grupo de viento protagonizado sobre todo por las flautas, flautín y oboe. Seguidamente se unen el tenor y el bajo, que son contestados por la *soprano* y la *mezzosoprano*:

“Better is peace than allways war”

De fondo se van sucediendo rápidamente diversas imágenes, por corte, de desfiles de soldados, ahora con un carácter desenfadado y de celebración. Pese a que el ritmo de la melodía es muy significativo, no se aprecia preocupación alguna por hacer coincidir el cambio de plano o los movimientos que sus personajes protagonizan con la música.

Si se aprecia una mayor coordinación al llegar el repetido “ring” del coro, coincidente con sucesivas imágenes de brindis y celebración entre soldados.

En este número, abundan los planos con multitud de personajes, en referencia con otros anteriores donde predominaba más la presencia de personajes individuales.

Las últimas repeticiones del “ring” del coro se alternan con imágenes en color de distintas culturas, generando un contraste de colores y bailes de distinto tipo.

Hacia el final de la obra, nuevamente la naturaleza representa la pureza y el progreso. Ahora, un mar con un oleaje espumoso llena de blanco la pantalla central; este mar embravecido, ahora claro y puro, arrastra los restos de una vida de dolor y sufrimiento, dejando un camino limpio y libre a las nuevas generaciones.

Tras el grito final del coro, comienza la *a capela* sin compañía de ningún instrumento, que llama a la reflexión tras el éxtasis anterior. A esta pieza le acompañan varias imágenes de pequeñas luces que resultan ser cirios y que se alternan con otras a cámara lenta de gente rezando en distintas situaciones (iglesias, el muro de las lamentaciones, sinagogas...). Todos ellos ahora reflexionan sobre lo sucedido y piden por aquellos que ya no están, así como rezan para que no vuelva a suceder de nuevo aquello que tanto les ha hecho sufrir tiempo atrás.

Una vez el coro queda en silencio, vuelve a la pantalla central la paloma blanca que vimos al principio entre un número y otro.

Esta breve pieza es una manera de terminar con una reflexión, más que con una celebración, una obra dedicada al rechazo a la guerra, a la Paz.

Descripción de los vídeos trabajados para cada una de las partes de la obra *Concierto por la Paz. The Armed Man, a Mass for Peace.*

El análisis de la obra de Jenkins resultó esencial como referencia a la hora de abordar mi proyecto personal. En nuestra versión se aprecia un notable guiño a la obra original, aunque con interesantes diferencias que la convierten en una interpretación de *The Armed Man* también muy original.

1 L'homme armé

Se escuchan a lo lejos pisadas de una marcha militar, representada por los pasos sobre la tarima de los propios músicos. La imagen permanece en negro. Cuando las pisadas se encuentran ya muy próximas, se escucha poco a poco la melodía de una caja de percusión que seguidamente es acompañada por un flautín. Al igual que en la obra de Jenkins, este inicio va acompañado de imágenes aéreas que simulan la vista de los campos de batalla, todavía sin soldados. Esta imagen se encadena con la de otros verdes campos vistos desde un desplazamiento de cámara lateral constante.

Cuando termina la frase del flautín, el coro repite la misma melodía. Imágenes de soldados en formación de distintos rangos desfilan por las calles. El orden de aparición de los marchantes, así como su paso, siguen un ritmo, coherente al de la música (coincide generalmente con un cambio de compás o de tiempo)³³.

La música va *in crescendo*,³⁴ acompañada de un incremento de cambios de plano, así como un mayor número de personajes en los planos.

Cada vez las concentraciones son más numerosas conforme van sumándose un mayor número de instrumentos (en el análisis de *Fantasía*, de Disney, que he añadido en este punto, realizo una reflexión acerca de la relación entre la intensidad musical y la cantidad de personajes o el tamaño de los elementos de escena).

³³ El compás es la unidad de medida del ritmo en la música. El compás indica dónde se encuentran las partes rítmicas fuertes y débiles. En este caso, el compás es de 12/8, lo que quiere decir que cada compás tiene 4 tiempos, que a su vez se subdividen en 3 sub- partes o pulsaciones por tiempo y es el primer tiempo el más fuerte.

³⁴ Va adquiriendo progresivamente una intensidad más notable. Generalmente no tiene por qué afectar a la velocidad; únicamente al volumen.

La temática de este vídeo se repite una y otra vez, remarcando el gran despliegue de medios materiales y físicos que implica una guerra. La orquesta se silencia para dar paso a un canon de coro que culmina con un *tutti*³⁵ *fortissimo*³⁶ de toda la orquesta acompañando al acorde sostenido del coro, que se desarrolla en forma de última repetición *forte* del tema inicial, con el cual se da por finalizado el primer número de la representación. En pantalla seguimos viendo imágenes de soldados que desfilan y se van alejando cada vez más.

En esta secuencia destaca sobre todo la utilización del ritmo musical como principal criterio de montaje. Generalmente se utilizan planos más sencillos, con pocos personajes moviéndose a cámara lenta, cuando el ritmo es obstinado pero no *forte*.

Generalmente, el *crescendo* va acompañado de cambios de plano más frecuentes (implica planos más breves) y con más personajes, hecho que incrementa el peso visual del plano, otorgándole una gran presencia, muy acorde al estilo musical de esta primera pieza.

2 Call to prayers

La cálida voz del almuecín va acompañada de un amanecer rojizo sobre el mar y bajo un manto de nubes. El sol asciende lentamente sobre las aguas.

“Aláh- Dios es lo más grande. Declaro que no hay Dios más que Aláh. Declaro que Mahoma es el mensajero de Aláh, venid a la oración, venid a la felicidad”.

³⁵ Término que se refiere a una participación por parte de toda la orquesta en un momento determinado de una obra musical.

³⁶ *Forte, fortissimo, piano, pianissimo...* Estos términos se refieren a la intensidad con la que deben los músicos interpretar una obra en cada momento determinado.

Pese a que esta pieza anuncia directamente la existencia de la religión musulmana como la única religión, desde la dirección artística del proyecto se decidió incluir imágenes diversas, no únicamente de corte musulmán.

Los planos se van sucediendo muy lentamente, encadenados unos con otros al ritmo de la melodía pausada y suave. Generalmente, las transiciones por encadenado resultan más sutiles que el cambio de plano por corte, más propio de un montaje más rítmico. En este caso, la finalidad del montaje no era transmitir ningún mensaje en concreto, sino mostrar una serie de imágenes armónicas, acordes parcialmente al tema de la canción, de manera que se intuya su corte religioso, pero sin incidir literalmente en su temática. De este modo, la función de las imágenes sería más de mero acompañamiento que de complemento descriptivo o narrativo.

3 Kyrie

Este número se divide en tres partes musicalmente diferenciadas, aunque la temática es la misma. La primera parte es el *Kyrie*, seguida del *Christe* y nuevamente del *Kyrie*, como reposición al primer tema.

Empieza la tenue melodía de los contrabajos e instrumentos de viento. Mientras, aparecen imágenes de fábricas de fundición. Se trata de una melodía oscura, protagonizada por estos instrumentos con notas muy graves. La oscuridad de las notas graves es acompañada por estas otras imágenes, también muy oscuras en cuanto a brillo. La cámara lenta, exagerada en ocasiones acentúa la melodía tenebrosa que se va volviendo más clara al aparecer el flautín y el niño soprano.

En este número quise representar el proceso de preparación de las armas y el material bélico. Por ello se van mostrando lentamente imágenes de fundición de balas, montaje de aviones, tanques y demás material de guerra. Mientras, las voces de los niños sopranos y del coro rezan “Señor ten piedad” repetidamente.

Se trata de un contraste entre estas imágenes y las plegarias del coro, que parecen no ser escuchadas.

Nuevamente, las lentas transiciones por encadenado acompañan a la melodía pausada de este número. La cámara lenta transmite armonía y tranquilidad. En este número, no se sigue tan estrictamente el ritmo musical; simplemente se persigue la armonía entre las imágenes y una melodía pausada y sutil.

Durante el *Christe*, predomina la melodía del coro, acompañada por unos pocos instrumentos (sobre todo viento). En este momento, se suceden diversas imágenes de catedrales, enlazadas por encadenado. Vemos sus vidrieras y columnas encadenarse unas con otras lentamente al ritmo de la música.

Este corto espacio de tiempo que dura el *Christe* se plantea como un breve paréntesis, como la escapatoria ante una realidad de la cual los creyentes huyen y ante la cual únicamente encuentran amparo mediante la fe. Durante el acorde final del coro, permanece congelado un fotograma de un rayo de sol entrando por una ventana.

Seguidamente, vuelve el *Kyrie*, que va acompañado de imágenes de despedida de soldados de sus familias. Algunos niños deben huir en tren para evitar la guerra; otras personas, en cambio, permanecen en su ciudad, a la espera de lo que ha de venir.

Nuevamente, las imágenes contrastan con una letra de súplica de la melodía, generando un mayor dramatismo. Se pone fin a este número con la marcha de un tren lleno de evacuados, que se aleja a cámara lenta.

En todo este número, como en los que han aparecido, se hace un uso frecuente de la cámara lenta, como manera de enfatizar determinadas situaciones. Con ello, pretendo extraer de cada pequeño momento, como puede ser el beso de un padre a su hija, la despedida de una madre a sus hijos, un instante emotivo y relevante para la línea argumental de la obra. Generalmente se suele poner más énfasis en imágenes más provocativas, llamativas, morbosas o conocidas. Sin embargo, en esta obra nosotros buscamos aproximar al espectador a una realidad que es visible a través de estas ventanas abiertas hacia el pasado (las pantallas de proyección).

4 Save me from bloody men

El coro de hombres *a capela* va acompañado de imágenes de un almendro en flor, que da paso a una imagen de Hitler. Se van sucediendo diferentes imágenes a cámara lenta de distintos dirigentes políticos y militares que se mueven a cámara lenta o permanecen quietos en distintas situaciones. En este número se pretende generar un contraste entre la belleza natural y la tragedia de la acción humana.

La belleza salvaje y natural, representada por las breves imágenes del almendro en flor, se ven contaminadas rápidamente por el resto de imágenes de hombres, al igual que en la vida cotidiana, el hombre destruye la naturaleza con su actividad diaria.

Esta sería la pieza más crítica y explícita de toda la obra. Mientras que en el resto queda el mensaje más abierto a la libre interpretación por parte del espectador, en esta se focaliza más claramente hacia un punto: los hombres sanguinarios. En ella, se emite un claro mensaje de rechazo hacia la idea abstracta que representan estos personajes, asociando a la oscura melodía del coro de hombres, el conjunto de imágenes de hombres sanguinarios, que son alternadas con breves muestras de las atrocidades que cometieron en el pasado.

Nuevamente, el uso repetido de planos medios a cámara lenta, permite ver claramente los rostros y gestos de los protagonistas.

5 Sanctus

Comienza una marcha rítmica protagonizada por la percusión, que es acompañada por imágenes de dirigentes políticos y militares saludando a sus tropas. Duras imágenes de pequeños nazis siguiendo los desfiles nos aportan la nota más dramática de este número.

Se suceden las revueltas en las calles y los militares cargan contra los civiles sublevados. En este número se refleja el desastre que también se vive en las ciudades.

En este número podemos ver algunas imágenes a cámara más rápida, que generan un mayor ritmo visual. Los encadenados son más breves, puesto que el ritmo musical es más marcado y predominante. Sobre este ritmo, la melodía del coro destaca sobre el acompañamiento de las cuerdas. En ocasiones los cambios de plano por corte marcan puntos concretos de cambio de compás, para acentuar el ritmo musical. En otros momentos, también se interrumpe el movimiento de algún plano (como por ejemplo el lanzamiento del hacha de un niño), acentuando el dramatismo al hacer coincidir el movimiento de personajes con la música.

La temática de la letra de este número es una breve plegaria a Dios. Nuevamente nos encontramos ante el caso de tener que representar en imágenes una situación diferente a la que plantea la letra, a modo de contraste. Mientras la guerra avanza y las libertades se reducen, al pueblo solo le queda, una vez más, su fe. Sin embargo, en este número nosotros, decidimos mostrar más la parte humana que la religiosa.

Con la última estrofa musical, vuelve la calma, y con ella, las imágenes más relajadas de desfiles pacíficos de soldados. El movimiento más lento de personajes, más armónico, en desfiles o grupos, devuelve al plano cierto relajo visual.

Durante las últimas repeticiones de “Sanctus” del coro, se hacen coincidir una serie de movimientos de saludos de varios personajes con el ritmo musical. El objetivo de ello, es intentar mecanizar los movimientos de los soldados, convirtiéndolos en débiles máquinas de guerra.

La imagen final de un autobús lleno de civiles, sobre el cual cuelga un gran cartel que pone en letras grandes “freedom” (libertad) pone la nota más dramática a este número. Hasta este punto la población se había sublevado y pretendía retomar la normalidad; sin embargo, cuando ya parece que todo está perdido solo queda huir y esperar, aunque nunca dejen de soñar con aquello que anhelan: la libertad.

6 Hymn before action

El himno previo a la batalla, como su nombre indica, representa el último paso previo a la guerra. A los primeros acordes musicales, les acompañan imágenes oscuras en color de distintas localizaciones naturales. Estos primeros planos, lejanos ya a las ciudades, nos introducen en un ambiente distinto, lejano a la civilización: el campo de batalla.

Las imágenes de naturaleza se encadenan con varias de soldados. En las ciudades, todo el mundo corre despavorido a refugiarse. Un punto de vista picado nos muestra la multitud nerviosa corriendo a los refugios. Seguidamente vemos a la multitud desde un punto de vista más próximo. Nuevamente, los niños ponen la nota trágica, pues parecen ajenos a la guerra, por su corta edad, pero irremisiblemente se ven envueltos en ella.

En esta pieza, cabe destacar la letra:

“La tierra se ha llenado de cólera, los mares, de furia se han oscurecido. Las naciones reúnen a sus guarniciones para cruzarlas en nuestro camino. Antes de que enviemos a nuestras legiones, antes de que empuñemos la lanza, ¡Señor de los Truenos, Dios de las Batallas, ayúdanos!”

En esta primera estrofa, claramente se está describiendo un panorama de inminente explosión. La cólera, la furia, son sentimientos unidos por oposición al miedo de aquellos que se refugian. En este tema, claramente son quienes se dirigen a la batalla aquellos que lanzan estas plegarias a esos “Dioses de la guerra”. No dejan de ser muestras de fe, pero unidas a ese sentimiento de odio y rabia.

En la segunda estrofa se percibe un claro cambio en la intención de las palabras. Se muestra una resignación:

“Codicia vehemente y conducta altiva; orgulloso corazón y frente rebelde; oídos sordos y alma desatenta. ¡Todo eso fuimos! Por eso buscamos tu piedad. Desde el pecador que renunció a tu nombre, al ignorante que frente a ti no se detuvo; porque nuestros días los conoces Tú mejor que nadie, Señor, danos fuerzas para morir (repetido 3 veces)”.

Este texto completo está basado en una de las obras de Rudyard Kipling. En esta última parte, como he comentado, se percibe un claro reconocimiento de derrota. Representa el sentimiento de culpa que se percibe tras un ataque de ira, aunque nunca es tarde para el arrepentimiento, y por ello estos soldados malditos rezan a su Señor para que, puestos a morir, puedan hacerlo con fuerza, con valentía y honor.

En las imágenes, la cámara lenta nuevamente acentúa la agonía. La furia está representada por los disparos nocturnos; el fuego no descansa, mientras los civiles desarmados y atemorizados, permanecen quietos en los refugios. Solo queda esperar; ¿esperar a morir? ¿Esperar a vivir? El último ataque de un avión desde el aire, reproducido a cámara muy lenta representa ese inicio de lo que irremediabilmente va a venir: la guerra

7 Charge

La melodía inicial de la trompeta va acompañada de sucesivas imágenes de tanques de guerra. Cuando a esta melodía se le suma el redoble de una caja de percusión, que le aporta la nota bélica a este número, se van alternando distintas imágenes de carros de combate, aviones, camiones, jinetes a caballo y por último, soldados en moto y a pie.

Se trata de un número muy dinámico, caracterizado por el cambio de plano por corte y la abundancia de planos cortos. Se van alternando imágenes de tierra y aire. La mayoría de planos transcurre a velocidad normal. Hay escasos planos a cámara lenta, ya que en este número prima el ritmo, el dinamismo y la velocidad, al igual que en la batalla se suceden los acontecimientos de forma rápida e irrevocable.

En el momento musical menos bélico, donde destaca la dulce melodía del coro de mujeres acompañado de unas campanillas y de una siempre presente percusión, que en este momento también se torna más sutil, vemos imágenes de paracaidistas saltando y salpicando el cielo como si de un mar grisáceo infectado con miles de medusas se tratase.

La vuelta a la carga musical, protagonizada por el último acorde del coro acompañado por una percusión más presente, es seguida de un plano fijo de disparos de misiles desde un buque, seguido de otro plano fijo del mismo buque, pero desde un punto de vista lateral. A estas dos imágenes de disparos frenéticos le sigue una imagen también estática de un gran cañón que propina un sonoro disparo, que se corresponde con un golpe de percusión y al que le sigue un brevísimo silencio que vuelve a dar paso a la batalla.

Tras el breve silencio, nuevamente se retoma el tema bélico del principio, protagonizado por la reconocida melodía de las trompetas, acompañadas sobre todo por las cajas de ritmos. Vuelven nuevamente las imágenes de carga de soldados en tierra. Vemos de nuevo más y más camiones, aviones y demás carros de combate que se movilizan por tierra, mar y aire.

Al momento musical destacado protagonizado por golpes pareados de bombo y timbales le acompañan sincronizadas imágenes de disparos de cañones y demás armas de gran tamaño. Estos disparos se alternan con otras imágenes de soldados corriendo entre el paisaje humeante.

Algunas de estas carreras de soldados se reproducen a cámara más lenta para generar un contraste entre la prisa que ellos realmente tienen para correr a refugiarse, y la lentitud real con que se desplazan; con ello, se incrementa la sensación de agonía y terror que sienten los soldados, buscando la clásica situación de los sueños en la cual uno se ve envuelto en algún tipo de problema, del cual huye, y cuanto más cerca se encuentra el asesino, o cualquiera que sea el peligro que nos persigue, huimos más y más lentamente. Se trata de un contraste entre la velocidad real a la que deberían suceder los acontecimientos con la velocidad ficticia del relato.

Finalmente, el coro grita “charge” repetidas veces. A este grito le acompañan varias imágenes de aviones y soldados a la carga, remarcando el dramatismo de las palabras.

Tras el grito final del coro, se hace un silencio que va acompañado del sonido de la lluvia. La imagen de un paisaje humeante describe una soledad trágica, resultado del desastre.

Al tiempo, una trompeta de duelo comienza una melodía triste, representando a todas las víctimas caídas. Se muestran diversas imágenes a cámara lenta y en blanco y negro de un campo de amapolas en el cual vemos, en la parte central, ligeramente posicionada a la izquierda, una cruz construida con palos, sobre la que descansa un casco militar, ahora vacío, sin dueño. Otras imágenes a cámara lenta nos muestran a soldados malheridos y angustiados; algunos con sus rostros bañados en sangre reflejan el temor en sus ojos.

8 Angry flames

Sigue lloviendo sobre las ciudades destruidas. Una vista aérea de una ciudad derruida acompaña a las siniestras notas del campanólogo. Le siguen los violines con una nota aguda sostenida, provocando un claro sentimiento de tensión y misterio. Se suceden varios planos largos reiterando el recurso del uso de la cámara lenta para enfatizar el dramatismo de las imágenes.

Cuando empieza la mezzosoprano a cantar, mediante una secuencia de planos, se produce un acercamiento a las ciudades. Vemos a través de paredes derruidas lo poco que queda en pie. La gente corre despavorida por las calles huyendo ahora de los. A la mezzosoprano le sigue la soprano, el tenor y por último, el bajo. La letra de esta canción, también muy descriptiva, refleja un lugar desolado:

“Elevándose a través de la humareda, desde un mundo oscurecido por la gran nube que creció del suelo, como un velo, en forma de hongo, que se expandió vertiginosamente y golpeó la cúpula del cielo negro, rojo, azul... danzan en el aire, se funden, esparcen sus reflejos sobre toda la ciudad, temblorosos como alga de mar”.

A esta estrofa le acompañan imágenes de casas en ruinas. No queda nada. Algunas personas rebuscan entre los escombros a sus seres queridos. Esta pieza es una de las más trágicas, puesto que, tras la crueldad de la guerra, los que permanecen, los que sobreviven, ven incrementado su dolor cuando sufren la pérdida de sus seres queridos.

La siguiente estrofa, describe claramente una escena:

“El torrente de llamas avanza a borbotones, despuntando entre la densa humareda, arrastrándose, bajo la espiral de fuego. Innumerables humanos se mueven a gatas, entre un monte de ascuas que ora crece, ora amaina; desagarrada, rígida y muerta, arde allí una maldición”

Este fragmento va acompañado de una sucesión de planos donde las llamas o el humo que estas provocan, cubren las ciudades, una vez los ataques han cesado.

En este número no existe una narración de acontecimientos, sino más bien una sucesión de planos descriptivos de una situación. La finalidad de este tipo de planos y transiciones es fundamentalmente apoyar el dramatismo de la música de manera visual, sin seguir una lógica rítmica.

9 Torches

Las casas siguen ardiendo; también las iglesias, fábricas y granjas. Algunos soldados, con lanzallamas van quemando lo poco que queda. Los tonos rojizos (originalmente en blanco y negro) tiñen algunas de las imágenes de este número. Se suceden diversas imágenes de cadáveres, de soldados, campos de humanos desnutridos, niños malheridos y multitud de calaveras humanas. En esta pieza no existe intención de suavizar la crudeza de las imágenes, sino que se busca el reflejo más dramático de la realidad.

En la mayoría de casos, las imágenes se suceden a cámara lenta, cuando interesa enfatizar algunos puntos más fuertes o dramáticos, con la intención de incidir en ellos para que sean retenidos con mayor facilidad por el espectador. En otros momentos, las imágenes a cámara rápida, sobre todo algunas de llamaradas, recuerdan a la violencia y la rapidez con que el fuego consume cuanto encuentra a su paso.

Al grito de “Torches” del coro, le sigue un mar rompiente que parece intentar arrastrar toda la tragedia consigo. Un atardecer cierra este número como si de un leve rayo de esperanza se tratase. Finaliza con un mar dorado que, tras la puesta de sol, ahora descansa en calma.

10 Agnus Dei

El Agnus Dei se trata de un tema totalmente religioso: “Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, ten misericordia de nosotros”.

En este número decidimos utilizar imágenes que representasen ese carácter de paz y armonía que transmite la música, pero dándole un carácter más imparcial, no estrictamente religioso. Por ello utilizamos imágenes de naturaleza (árboles en flor combinados con rayos solares intercalándose), a fin de endulzar un poco una temática musical notablemente melancólica. No obstante, para no olvidar el carácter religioso de esta pieza, se emplean símbolos de diferentes religiones.

El vuelo de un pájaro blanco simbolizaría la esperanza y la libertad. Este número, en general, representa un punto de reflexión, donde las imágenes se encadenan lentamente al ritmo de la música. Se trata de un punto neutro que marca un antes y un después en la obra.

Hasta este punto, la tragedia va *in crescendo* y a partir de ahora, se produce un cambio de mentalidad: aquellos, a quienes únicamente les queda seguir adelante y empezar desde cero, encomiendan su destino a Dios, a una fe cristiana, en sentido estricto (siguiendo literalmente el significado de la letra), pero también la fe en la subsistencia y la paz interior.

Nuevamente, el mar dorado en calma nos va acercando más a una paz, todavía intangible, pero que se va dejando ver lentamente.

11 Now the guns have stopped

Pese al breve momento de calma, el rayo de esperanza vuelve a ocultarse para dejar ver la realidad. Tras la batalla, los soldados recogen a sus compañeros heridos y los moribundos se lamentan.

La trágica melodía de los violines que precede a la de la *mezzosoprano*, que le aporta un matiz todavía más amargo a las imágenes.

“Silencio, cuánto silencio hay ahora que las armas han callado. He sobrevivido a todo, yo que pensé que no sería así. Pero ahora tú no estás aquí; tendré que regresar a casa, solo, y debo intentar vivir mi vida como antes, y esconder la pena que siento por ti, mi más querido amigo, que deberías estar conmigo ahora, sin frío, tan pronto y en tu sepultura, solo”.

En esta estrofa se refleja el dolor de los supervivientes que, sorprendidos por haber logrado sobrevivir al terror, lloran la pérdida de sus seres queridos. En imágenes, vemos cómo los prisioneros que no han sido exterminados son liberados. Algunas familias vuelven a casa; en coche o a pie, tirando de sus carros con niños y lo poco que les queda. Tras las rejas otros esperan la llegada de sus familiares. Se ven duras imágenes de una mujer besando a un soldado que la libera, reflejo de la desesperación y el agradecimiento.

Las imágenes a cámara lenta en este número sirven para enfatizar determinados momentos. El resto son reproducidas a velocidad normal y las transiciones son por encadenado; una forma de hacer evolucionar la acción de manera armónica entre la melodía sutil y una imagen, por su contenido, resulta muy dura, descontextualizada de este ámbito.

La imagen de un nazi hecho prisionero, con las manos en alto y expresión de temor finaliza este número.

12 Benedictus

Una primera vista aérea de una ciudad en *zoom in* encadenada con una panorámica lateral desde un punto de vista más próximo de esta ciudad representa nuevamente la destrucción al inicio de este número.

La letra de esta pieza, totalmente religiosa, breve y repetitiva, sirve de colchón melódico, dulce pero melancólico, para las imágenes de reconstrucción que la acompañan.

Algunas familias todavía esperan en los campos a ser liberadas; otras, siguen su duro viaje de regreso a “ninguna parte”, pues ya no queda nada. La melodía del violonchelo solista domina la primera parte de esta pieza.

Cuando el coro repite el tema inicial del violonchelo, volvemos a ver retenidos en los campos. Esta vez se trata de soldados prisioneros. En este caso se ha querido mostrar ambas partes afectadas en la guerra, ya que en la guerra realmente no hay bandos; todo el mundo pierde. Primero civiles; luego, militares.

En esta pieza se concede importancia a los personajes, por lo que abundan más los planos enteros, medios e incluso primeros planos. Con estos, se logra extraer la máxima expresividad de los rostros de los personajes que, dado que las imágenes son reales, son totalmente naturales y transparentes y capaces de narrar mucho más que la propia sucesión de imágenes.

13 Better is peace

Tras la reconstrucción, la celebración. Las tropas de soldados forman ahora de una manera más desenfadada. Tropas de todo el mundo ahora desfilan por las calles aclamadas por una sociedad muy reconfortada. Los que todavía quedan en el campo de batalla brindan por el fin de la guerra. Las puertas de los campos de refugiados se rompen para liberar a los cautivos.

Los planos se suceden de una manera rítmica, coincidente en numerosos casos con los tiempos de compás. Los planos, en los cuales predomina la acción de personajes, se suceden por corte.

Se suceden diversas imágenes de reconstrucción, de niños jugando y chapoteando por un mar en calma, de industrias y comercios funcionando... Parece que la guerra ya se vive desde muy lejos. La sonrisa vuelve a los rostros de aquellas personas que pretenden olvidar.

Este número está protagonizado por el ritmo, tanto en los cambios de plano, como en el contenido de cada uno de ellos.

El último "Ring" del coro va seguido de un pequeño silencio que va acompañado de un corro de personas saltando, como muestra de festejo; este círculo va ralentizándose una vez finaliza el coro con el "Ring" final y se encadena con una gran campana balanceándose, que seguidamente da paso a una *a capela* del coro, llamando a la reflexión, a la cual acompañan sucesivas imágenes de muestras de cariño entre familiares y conocidos.

Pese a la temática religiosa de esta pieza: "Dios enjugará todas las lágrimas y no habrá más muertes, ni pena, ni llanto ni más dolor; ¡Alabado sea el Señor!"; esta me pareció una forma muy adecuada de terminar la obra, porque considero que un abrazo es uno de los gestos de la comunicación no verbal que es capaz de transmitir más sentimientos: afecto, cariño, amor, amistad, alegría, temor, tristeza... o todos a la vez, como una extraña mezcla de sensaciones, reflejo de un pasado terrible y de un futuro incierto.

Análisis detallado de tres de los 13 vídeos de la obra

A continuación realizaré un análisis más detallado de 3 de los 8 números que edité:

- El número 7 *Charge*
- El número 12 *Benedictus*
- El número 13 *Better is peace*

La razón por la cual me centraré en estos tres, desde mi punto de vista, resulta fundamental. Las tres se corresponden con momentos clave en el desarrollo de la obra.

Por un lado, desde un punto de vista comunicativo, *Charge* como un punto muy importante, puesto que el propio mensaje que pretende transmitir la obra “el hombre armado ha de ser temido”, alcanza el momento de mayor significación en este número. En *Charge* explota toda la furia del hombre en una batalla sangrienta que finaliza con consecuencias terribles. Este punto sería el momento de máxima carga narrativa, llevaría el peso del título de la obra y es el número en el cual existe una mayor dedicación en la coordinación música-vídeo.

Benedictus implica justo lo contrario. El fin de la guerra y la asunción de sus consecuencias, el intento desesperado de una población destrozada por sobrevivir y seguir adelante, soportando la carga de la ausencia.

Better is peace, con sus dos partes: la primera de celebración y la segunda de reflexión, implica el tercer eslabón. El sentimiento reconfortado y de júbilo tras la guerra y la reconstrucción. Se trata de un eclipse de lo ocurrido mediante la música, el baile y la euforia.

No obstante, es un eclipse parcial, puesto que esta segunda parte con la *a capela* del coro, recuerda, con su tonalidad melancólica que no hay que olvidar lo sucedido ni maquillarlo, pues sigue presente y el hombre, por su condición, es susceptible de tropezar una vez tras otra con sus mismos errores.

Nº 7 Charge

Se trata de uno de los movimientos más rítmicos de toda la obra. La percusión, también muy presente en otros números, en este se hace más evidente y conductora de la melodía de la pieza. Esta obra comienza con las rápidas y marcadas notas de un trío de trompetas solistas, que representan el movimiento de los ejércitos hacia el campo de batalla.

Mientras duran estas notas iniciales, vemos imágenes de pesados tanques de guerra que se desplazan lentamente. El tema de las trompetas se repite hasta 2 veces sin acompañamiento y posteriormente evoluciona en compañía de la percusión.

Este ritmo musical es acompañado de planos con más movimiento: el despegue y vuelo de aviones de guerra, el desplazamiento de camiones y tanques, que ahora desaparecen rápidamente de las ciudades. Tras esta evolución del tema, vuelve la melodía de trompetas acompañado de percusión como al principio y seguidamente da paso al coro, que lleva el tema principal de este número. Junto a este, vemos en escena a los soldados de a pie, que se desplazan rápidamente por los campos. Les siguen breves planos de otros soldados con moto, en batallones, aviones y a caballo.

La letra, con un alto contenido dramático, refleja las órdenes de algún cabeza de mando, indicando a sus hombres que deben luchar, defender su país; insinúa que es demasiado tarde para la huida y que solamente queda la carga contra el enemigo, que se aproxima peligrosamente.



La abundancia de material visual de guerra, dificultó su selección a la hora de abordar el montaje. Tras varias horas de visualización, seleccioné las escenas más acordes a la música y la letra de la canción.

Referente al tipo de montaje, el ritmo musical exigía un montaje frenético de planos cortos y transiciones por corte. Planos cargados de acción incesante que comienzan con protagonistas materiales (tanques, aviones, camiones...) y terminan con la acción personal de soldados reales que se enfrentaron cuerpo a cuerpo contra sus enemigos durante la I y II Guerra Mundial.

Como característica propia de este número, destaca el cambio de plano condicionado por el ritmo musical (generalmente cambia con el compás, sobre todo en momentos en que se hace coincidir el disparo de algunos cañones y demás armamento con los golpes de percusión, que simulan reproducir su estruendo). El cambio de imagen, coincidente con el cambio de compás, puede parecer tan sutil que pase desapercibido. No obstante, cuando se busca el ritmo, la diferencia entre coordinar audio-vídeo, o no hacerlo, es abismal; digamos que el espectador interioriza como una unidad ambos elementos, pese a que es consciente de que no es así.

Al tratarse de una obra visual realmente muda, al igual que sucedía en el cine mudo de los inicios, la carga expresiva la lleva la imagen; y de igual modo, la música en directo contribuye a enfatizar esa narrativa no verbal. La importancia de este número reside precisamente en su contenido. Si el sentido u objetivo del concierto es “la paz”, esta pieza se convierte en su antagonista.

El tratamiento rítmico y desenfadado que se le otorga a este fragmento tiene que ver con una intención de contraste con el verdadero sufrimiento que genera una guerra.

Cuando el coro comienza su último grito de “charge”, la música se vuelve agrisada, para desembocar en un gran estruendo producido por toda la orquesta y coro, que permanece suspendido en el aire mediante el empleo de un *delay*³⁷.

Esta música trágica va acompañada de un plano a cámara lenta, casi interminable de una de las torres gemelas de Nueva York en llamas. Ahora, las imágenes detienen por completo su ritmo y se vuelven estáticas, casi plásticas y se encadenan lentamente unas con otras para dejar paso al paisaje de lluvia.

Se escucha, a la vez la melodía en señal de duelo de una trompeta, representación musical de los muertos en combate. Donde antes veíamos dinamismo, actividad y energía, ahora vemos estatismo, tristeza, dolor, pérdida...

El duelo de la trompeta va acompañado de una larga imagen de una cruz realizada con palos de madera sobre la que descansa un casco de algún soldado muerto. La cruz yace solitaria en medio de un campo de amapolas, que se encadena con imágenes soldados maltrechos y finalmente, cuando a la trompeta se le une la melodía aguda y sostenida de los violines, vemos distintas imágenes también a cámara lenta de un avión oficial que llega con cadáveres de soldados.

Se trata de un final trágico que pone fin a un número que empezó con gran vigor, pero al que no hay que subestimar, pues aquello que fue rabia, fuerza o valor, ahora es dolor o nada.

³⁷ El sonido es recogido por los altavoces y después amplificado y tratado con este efecto de “retardo” o un *reverb*, simulando que el sonido es reproducido en una gran estancia en la cual el queda suspendido en el aire de una manera casi residual, a modo de eco lejano.

Nº 12 Benedictus

Se trata de una canción de temática radicalmente distinta a la anterior. El ritmo musical también es diferente y la melodía más melancólica del coro, predomina frente a otros instrumentos. Una breve introducción de las cuerdas, da paso a la triste melodía del chelo solista.

Esta pieza representa la tristeza tras la pérdida y la voluntad de reconstrucción. Por ello, comienza con imágenes aéreas de una ciudad devastada y seguidamente se encadena con imágenes más próximas de la ciudad, pero ahora desde el suelo, de manera que vemos a centenares de personas trabajando en la limpieza de los escombros. Otras, buscan a sus seres queridos. Algunos deciden marcharse al haberlo perdido todo. Todos, mayores y pequeños recogen cuanto pueden y se deciden a marcharse. En este primer instante, mediante el montaje, se ha representado un escenario, pero seguidamente el centro de atención lo ocupan todos los personajes que van apareciendo.

La letra de *Benedictus* no describe hechos: “Bendito el que viene en nombre del señor; Hosanna en el cielo”. No obstante, su melodía, amarga y pausada, sí es capaz de transmitir mucho más.



En esta breve plegaria queda representado el dolor y la pérdida de quienes han padecido los efectos de la guerra; es un reclamo sonoro de paz y de búsqueda de la reconstrucción tras el desastre. Lograr Transmitir esta idea abstracta en imágenes me pareció un reto muy interesante, puesto que es más complicado transmitir la idea de “reconstrucción y esperanza” que, por ejemplo la de la guerra, que es mucho más visual y directa.

Para ello, se alternan imágenes de aquellas personas afectadas, sus rostros demacrados, sus cuerpos mutilados o magullados, con otras de destrucción de armas, tanques de guerra tumbados en el suelo, inmóviles para siempre, imágenes de gente talando árboles para hacer fuego...

En general se produce una referencia constante a aquellos que han padecido la guerra (soldados y civiles), cada uno desde su ubicación en el momento en que esta termina.

En esta pieza, los planos se suceden más lentamente que en el caso anterior. Desde un principio, las transiciones se dulcifican por medio del encadenado. En general, se utilizan planos enteros y medios, que permiten apreciar mejor a los protagonistas. Casi siempre se muestran rostros tristes y apagados, como reflejo del sufrimiento.

El número finaliza con una mujer asomándose al balcón y clavando una gran bandera blanca en son de paz. Por fin la guerra ha acabado. Esta imagen se encadena con aquella que vimos al principio de la ciudad en ruinas desde el aire, pero esta vez nos alejamos de ella hasta que vemos la imagen de la Tierra desde el espacio. Esta imagen coincide con el grito “Hosanna” del coro. La imagen de la Tierra se disuelve con un nuevo paisaje natural, protagonizado por el sol, que siempre está presente en aquellos planos que requieren ese “rayo de esperanza”.

Conforme la melodía del coro, acompañada mayoritariamente del grupo de violines va haciéndose más sutil, también va desapareciendo poco a poco el sol, hasta que finalmente vuelve la melodía del chelo solista. El número termina con paisajes de atardecer más fríos, predominando en estos los tonos azulados y verdes.

Nº 13 “Better is peace”

Se trata del número que finaliza la obra. Tiene la fuerza de la primera canción pero en versión mayor. Podríamos estructurar la canción en cuatro partes, marcadas por la entrada de una melodía de un grupo de viento, protagonizado por la flauta. Una breve introducción de percusión a marcha rápida, recuerda de lejos a la introducción del primer número. Seguidamente, el grupo de viento introduce el tema “l’homme armé”, que cantó el coro también en la pieza primera, pero esta vez en modo mayor.

Por su semejanza con el primer tema, se trata también de una pieza muy rítmica, pero el ritmo más frenético que en esta se desata de la mano de instrumentos de viento como la flauta, le otorga un ritmo más desenfadado que en el caso de *L’homme armé*. Al igual que en *Charge*, el ritmo musical requiere un complemento visual rápido y cargado de información.

A las primeras notas de esta pieza le acompañan imágenes de formaciones de soldados de distintos países perfectamente engalanados. Todos ellos desfilan al ritmo de la música, ahora más rápido que al inicio de la obra. En este caso, puesto que la música es muy rítmica, las imágenes se reproducen casi todas a velocidad normal, e incluso algunas, a velocidad algo más rápida, para hacer coincidir el paso de los soldados con el ritmo musical.

Tras la introducción de la sección de viento, el cantante bajo solista y el barítono cantan al unísono (aunque en octavas diferentes³⁸) “better is peace than allways war”; le siguen la soprano y la mezzosoprano, respondiendo a su melodía con otra diferente, pero con la misma letra; responden los hombres, dejando la nota final sostenida unos segundos. Mientras dura este fragmento musical, seguimos viendo imágenes de formaciones de soldados, solo que ahora vemos al público intervenir con ellos, aclamándoles desde más cerca e incluso tocándoles o abrazándoles. En este momento vemos a un público muy entregado y relajado, a causa del festejo. La actitud de muchos de los soldados también es más informal que al inicio. Seguidamente se inicia la melodía de viento acompañada únicamente de percusión que veremos repetida otras tres veces a lo largo de la pieza. Cuando esta melodía aparece, las imágenes se vuelven radicalmente distintas. Ahora mostramos a esa multitud eufórica desde un punto de vista más próximo.



³⁸ Octava se denomina la conjunto de los siete grados (más un octavo que se repite) de la escala musical. Por ejemplo, en la escala de DO, la octava se inicia en el primer grado, DO, hasta el siguiente DO, más agudo o más grave.

Acto seguido, un guiño nuevamente a la canción primera, protagonizada por la presencia única de la caja, ahora redoblando a gran velocidad y acompañada de la soprano, que ahora recuerda también ese tema “L’homme, l’homme, l’homme armé”. Empieza ahora un canon a cuatro voces entre soprano, mezzosoprano, barítono y bajo, acompañados de esta caja de percusión. Al comienzo de este guiño al primer tema, vemos imágenes irónicas de un grupo de gente bailando con cascos militares, simulando un saludo nazi. Se establece así una gran armonía entre la imagen y la música, puesto que ese guiño al tema bélico inicial es respondido con la imagen del saludo militar, pero el carácter desenfadado de la melodía, también, con esa especie de representación cómica del saludo fascista.

Cuando el canon finaliza, vuelve el acompañamiento de percusión y todo el coro vuelve a repetir el tema “Better is peace than allways war” que antes recitaron los cantantes solistas. Nuevamente, al terminar la frase, una nota larga sostenida da paso a la repetición del tema alegre del grupo de viento. Mientras dura esta frase del coro, vemos más imágenes próximas de los espectadores de la calle, que se lanzan al aire unos a otros en señal de festejo. Se van sucediendo más imágenes de distintos bailes. En la última frase, acentuada sobre todo por el apoyo de contrabajos y grupo de viento metal al coro, vemos cómo unas puertas de un campo de prisioneros se abren, dejando a todos los presos salir corriendo.

La nota larga sostenida final de esta frase anterior da paso a la palabra “ring”, repetida por el coro hasta 38 veces. Esta repetición va acompañada de cambios de plano rítmicos, acordes al fraseo musical, de diferentes trabajadores picando piedra, máquinas girando a gran velocidad, fabricación de moneda, medias, papel, fundiciones, bicicletas....

En general, un conjunto de actividades que lejos están ya de la guerra y sus consecuencias. Se trata del progreso, la reconstrucción, en sentido más puro.



Tras este fragmento del “ring” del coro, la melodía evoluciona hacia un nuevo tema protagonizado por el mismo coro y apoyado por la melodía de las cuerdas. Esta melodía sigue acompañada por más imágenes de planos enteros y medios de personas trabajando y niños jugando.

Cuando esta nueva melodía finaliza, vuelve otra vez el tema repetido del grupo de viento, que esta vez está traducido en imágenes como el alegre correteo de un grupo de niños por una orilla. La risa de los niños nos distancia todavía más de los problemas del pasado.

Las últimas notas de esta obra son representadas en imágenes por un conjunto de coros concéntricos de personas que danzan dando vueltas. El corro se ralentiza con el último “ring” del coro, hasta quedarse casi detenido.



Tras un breve silencio, se inicia la *a capela* final del coro, como contraposición a la euforia anterior. La imagen del corro anterior va disolviéndose muy lentamente con un primer plano de una gran campana que repica silenciosa para acallar a la multitud extasiada. Seguidamente, esta imagen se encadena con otra de un beso de un hombre a su mujer. Esta es la primera de una larga colección de imágenes de muestras de cariño de familiares y amigos a sus seres queridos.

Pese a la temática religiosa de este tema, nosotros preferimos cambiar el amor intangible hacia Dios, por otro: el de las personas que agradecen, quizá a Dios, quizá a la suerte, el poder abrazar a aquellos que les importan.

Esta *a capela* final evita la banalidad que podría haberse generado, de haber terminado esta obra, dedicada a la Paz y el rechazo a la guerra, con el ambiente de fiesta, diversión y despreocupación que transmite el número 13 *Better is peace*.

La obra termina con el abrazo de dos personas mayores. Esta me pareció una imagen capaz de transmitir mucha información, con un simple gesto. Se trata de una imagen más neutra. No es el soldado que abraza a su mujer ni la llegada de tanques, aclamados por un público que los recibe con banderas y guirnaldas. Se trata del abrazo más sincero de toda una vida compartida que nada ha conseguido romper; ni siquiera la guerra.



Breve reflexión técnica

Se trata de una obra muy completa, que contiene desde piezas musicales muy dinámicas hasta otras muy pausadas. Las dinámicas se caracterizan por la utilización de gran cantidad de instrumentos, con independencia de cuáles sean estos. No obstante, el principal factor del ritmo en esta obra es la velocidad de interpretación de la partitura. En cuanto a las melodías más pausadas, estas, además, suelen estar interpretadas en una intensidad menor.

En cuanto al estilo de montaje desarrollado a lo largo de la obra, destaca la utilización en un 95% de imágenes documentales reales, extraídas de material de archivo; de este hecho deriva la dureza de alguna de ellas.

En principio no se persigue la construcción de una narrativa reconocible, aunque sí a grandes rasgos se busca el esbozo de una historia.

La elección del punto de vista y del tamaño del plano, cuando utilizamos el material de archivo, está determinada por el tipo de plano disponible. Es decir, que no existe la posibilidad de elegir un plano más abierto o más cerrado, puesto que el material ya estaba grabado; no obstante puede optarse por seleccionar un tipo de plano u otro, dentro del catálogo de imágenes disponible. Así pues, por norma general, se ha optado por la utilización de planos más generales y cargados de personajes en los momentos más rítmicos (como el número 1 *L'homme armé*, el 7 *Charge* o el 13 *Better is peace*); en aquellos en los que la melodía es más pausada, generalmente se profundiza más en un grupo más reducido de personajes (nº 2 *Call to prayers*, nº 4 *Save me from bloody men...*).

En cuanto al ritmo de las imágenes, destaca la voluntad, en la mayoría de casos, de una conexión más estrecha entre música e imagen. El ritmo visual se hace más evidente en los números más rítmicos. En ellos, la gran mayoría de las transiciones entre planos es por corte y coincidiendo con el cambio de compás o con alguna de las partes de este. Este tratamiento de la imagen estrechamente ligado al ritmo musical, confiere a estas piezas un carácter más próximo al estilo del videoarte o el videoclip que al del cine convencional.

The Armed man es una obra completa en la que se combinan melodías diversas, con letras muy diferentes y ritmos variados. No obstante, el mensaje conjunto de todos estos elementos es el mismo, y las imágenes le confieren esta uniformidad y sentido inequívoco.

Conclusiones

Partiendo del resultado personal que he obtenido al finalizar el proyecto, podría dividir esta experiencia en dos partes: la teórica y la práctica.

Respecto al apartado teórico, uno de los aspectos que me resultó más enriquecedor fue conocer nuevos géneros audiovisuales, para mí desconocidos hasta la elaboración de este trabajo, como el cine estructural o el expandido. Además, también he podido recopilar más datos acerca del espectador, esa tarea pendiente que había quedado por responder en proyectos anteriores. Uno de los hechos que me ayudó en esta tarea de conocer un poco más la opinión del receptor del mensaje del apartado práctico de mi proyecto fue la elaboración de una breve encuesta que mi tutora de proyecto y yo consideramos interesante realizar para así recoger la opinión de espectadores reales de la obra. Así pues, esta encuesta se pasó a una breve muestra de distintos grupos de edad y nivel profesional para conocer sus opiniones.

Destaca que la mayoría de ellos salieron de la sala impactados por la dureza de las imágenes, aunque las consideraron perfectas para el conjunto de la obra; sin embargo un reducido porcentaje de ellos consideró las imágenes excesivamente fuertes. Solo una persona mostró abiertamente su rechazo al uso de imágenes muy violentas. Otro reducido grupo afirmó que pese a que las imágenes le habían parecido muy correctas, en algún momento de la obra dejaría espacio únicamente para la música, elemento que en ocasiones perdía su fuerza debido a la presencia de estas imágenes.

No obstante, el resto de encuestados afirmó que el uso fue correcto y que la conjunción de ambos elementos les ayudó a comprender mejor la obra; y su experiencia final fue un rechazo unánime hacia la guerra y sus consecuencias. Adjunto dos de las encuestas más significativas al anexo nº 7 de esta memoria.

Esta gran expectación que despertó la obra se previó ya incluso a principios de su desarrollo, y propició la decisión, por parte de la dirección del proyecto, de que la obra se interpretase dos días consecutivos en lugar de uno, así que en lugar de celebrarse únicamente el día 1, también se presentó el día 2 de abril, con un aforo completo ambos días y cientos de personas que se quedaron sin poder asistir al acto.

Respecto a la obra *The Armed Man*, me ha resultado muy enriquecedor poder profundizar un poco más en su música, hecho que me ha permitido conocer además, de la mano de diversos autores, que la música de *The Armed Man*, así como en obras similares, lejos está de ser un mero objeto decorativo o de fondo cuando aparece ligada a la imagen. Del mismo modo, he podido conocer más posibilidades de la fuerza expresiva de la imagen como complemento de la música, a través del análisis de diversas piezas audiovisuales, como *Fantasía*, *Come to Daddy*, *Thriller*, *Oh Superman*, entre otras. A través del análisis de estas obras, he podido apreciar diferentes maneras de transmitir un mensaje mediante el uso de la imagen y la música.

En su vertiente práctica, el proyecto ha supuesto una gran experiencia, como alumna de Máster y como Profesional del medio audiovisual, al haber podido desarrollar este proyecto en un entorno profesional del nivel de la Sala Iturbi del Palau de la Música de Valencia.

Esta experiencia me ha permitido, tanto aplicar mis conocimientos aprendidos durante los 5 años de estudiante de Licenciatura como me ha ofrecido la posibilidad de seguir profundizando en una nueva línea de aprendizaje que se abre ante mí, novedosa y prácticamente desconocida hasta ahora, el cine expandido, como el uso de multiplicidad de espacios de proyección y el uso de la luz como elemento expresivo, así como del espectador como objeto activo, en cierto modo, de la representación.

Como experiencia profesional, el hecho de haber podido participar nuevamente en un proyecto de tamaño envergadura ha supuesto para mí una constante obligación personal por seguir aprendiendo nuevos conceptos, técnicas de trabajo, tanto a nivel individual como en equipo, así como disciplinas de trabajo y funcionamiento del orden lógico de acontecimientos que se suceden en obras de este estilo. Dada la complejidad del proyecto, mi participación en el mismo ha abarcado muchos ámbitos (desde el diseño gráfico hasta la edición de vídeo), resultando una práctica completa y satisfactoria, una vez obtenidos los resultados.

Cabe destacar que los objetivos marcados al inicio se han completado satisfactoriamente, destacando, además, la utilidad, sobre todo de alguno de ellos, a la hora de abordar y finalizar el proyecto con éxito. En este caso, uno de los que más ha facilitado mi labor práctica en este proyecto ha sido el análisis de la obra de Jenkins. Además, visualizar otros estilos de montajes como el de los videoclips o del videoarte resultó también muy enriquecedor, no solo para tomar referencia de algunos sino, por contraste, descubrir nuevas maneras de exponer y construir información.

Como otro aspecto muy destacable, también querría reseñar la importancia de la buena organización. Resulta esencial establecer una detallada planificación así como seguir estrictamente los tiempos para cumplir bien con los objetivos; y en este caso, la buena organización de todos los equipos dio un resultado muy satisfactorio. A nivel personal, tener todo el material visual que utilizaríamos en el equipo de edición de vídeo bien clasificado, así como la utilización de todo el material de apoyo que necesité a lo largo de la elaboración del apartado práctico de la obra, me permitió desarrollar un trabajo más ameno y sencillo. Es tras la elaboración de proyectos como este cuando se descubre la verdadera efectividad que tienen herramientas como la escaleta de proyección, o el guión orientativo de las cámaras. Sencillos documentos creados por necesidad, más que por protocolo, que resultan de más apoyo de lo que parece. En ocasiones vale la pena dedicar unas pocas horas a organizarse y redactar documentos de este tipo, pues al fin y al cabo, posteriormente nos van a adelantar muchas más horas de trabajo y sobre todo van a hacer que ese trabajo sea más sencillo y quede mejor acabado.

La realización de los vídeos para *The Armed Man* me ha permitido transmitir un mensaje (de Paz), a través del vídeo, como un modo de expresión muy personal, de manera inconcreta (montaje de vídeo pre-existente utilizado como acompañamiento) e indirecta (sin el uso del discurso sonoro) pero muy efectiva; y de un modo muy distinto al que suelen utilizar los medios de comunicación de masas. El vídeo se me ha presentado como un medio alejado de convencionalismos y capaz de utilizar sus propias reglas del discurso, pero que a su vez se hace servir de técnicas propias de la publicidad para propiciar una proximidad mayor con un espectador que se presupone amplio y no especializado.

Mediante el uso de técnicas como un montaje rápido, planos breves y un movimiento visual muy rítmico, acorde al fondo musical, (características que podrían reconocerse en géneros comerciales como el videoclip o la publicidad), se consiguió acaparar la atención del receptor y despertar en él un mayor interés por descubrir el mensaje de la obra, que únicamente podía ser descifrado utilizando todas las herramientas de significación que se le ofrecen y que se corresponden con cada uno de los elementos artísticos de expresión utilizados para la realización de la obra: iluminación, proyección de vídeo e imagen generada, artistas intérpretes...

La obra en su conjunto (tanto el apartado teórico como el práctico), ha permitido demostrar que la existencia de audiovisuales en conciertos de música clásica como este, sin la interpretación teatral de ningún personaje, son viables y bien aceptados, siempre y cuando exista una armonía en el uso de todos los elementos. *Concierto por la Paz: The Armed Man, A Mas for Peace* se convierte, de este modo, en una obra artística compleja y equilibrada que admite multitud de enfoques, todos reunidos bajo el mismo mensaje: "better is Peace, than allways war" (mejor es la Paz, que siempre la guerra).

Fuentes bibliográficas

Bibliografía

- ADORNO, T.W. y EISLER, H. *El cine y la música*. Ed. Fundamentos. 1944
- AUMONT. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós. Barcelona, 1995
- BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Cátedra. Madrid, 2006
- CHION, Michel. *La audiovisión*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1993
- CHION, Michel. *La música en el cine*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1997
- LE GRICE, Malcom. *Experimental Cinema in the Digital Age*. Bfi Publishing. UK, 2006
- LUCIE-SMITH, E. *Dictionary of Art Terms*. Thames & Hudson. London, 2003
- MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Paidós Comunicación. Barcelona, 2005
- MITRY, J. *El cine experimental*. Ed. Fernando Torres. 1974
- MONTIEL, A. *El desfile y la quietud*. Ed. Cimal Arte internacional. Generalitat Valenciana, 2002
- MONTIEL, A. *Los deleites del fingidor*. Tesis doctoral. Ed. UPV. Valencia, 1993
- PÉREZ ORNIA, J.R. *El arte del vídeo*. Ed. Serbal. Barcelona, 1991
- POPPER, Frank. *From Technological to Visual Art*. Ed. The MIT Press. Cambridge, 2007
- PROSPER, Josep. *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Ed. UPV. Valencia, 2004
- REES, A. L. *A History of Experimental Film and video*. Bfi Publishing. UK, 1999
- SAENZ DE BURUAGA, Gonzalo y VAL DEL OMAR, M^a. José. *Val del Omar Sin Fin*. Diputación Provincial de Granada. Granada, 1992
- SEDEÑO, Ana. M^a. *El lenguaje del videoclip*. Ed. Universidad de Málaga
- VV.AA. *Cine y revolución*. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1974
- VV.AA. *De la obra al espectador. Lo bello, lo kitch, lo distante*. Ed. Universidad del País Vasco. 1998
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Ed. Universidad del País Vasco. Zarautz, 1984

Filmografía

AVANT- GARDE. *Experimental Cinema of the 1920 and '30s*. New York: Kino on video. 2005

TVE 2. *El cine experimental*. 1989

METRÓPOLIS. *El documental ficticio*

METRÓPOLIS. *Heartfield y el Efecto Kúleshov*

Artículos:

MOLINA, Miguel. *¿Narciso enamorado de Eco? Cuando la imagen visual móvil persigue a la música: Del absolute film a los VJ'S*. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais. 2009

Web sites:

<http://www.baluarde.com>

<http://www.boosey.com/podcast/Karl-Jenkins-on-Karl-Jenkins/12614>

<http://www.cine.suite101.net/article.cfm/cine-y-vanguardias-artisticas>

<http://www.churchtimes.co.uk/content.asp?id=67372>

http://www.divulgacion.unal.edu.co/mc_geoffroy.html

<http://www.emiclassics.co.uk/release.php?id=12750>

<http://www.expandedcinema.blogspot.com>

<http://www.karljenkins.com/armedman.php>

<http://www.lafuga.cl/apuntes-sobre-el-videoclip/12>

<http://www.lafuga.cl/contemplaciones-de-lo-inmutable/335>

<http://www.manovich.net/>

<http://www.newmediaplay.com/cine-expandido-y-el-new-media-art/>

<http://www.upv.es/laboluz/2222/temas/estructu.htm>

<http://www.upv.es/laboluz/2222/textos/handhardt.htm>

<http://www.valdelomar.com>

<http://www.vasulka.org>

ANEXOS

Nº 1: Escaleta de cámaras

Nº 2: Programa de mano

Nº 3: DVD concierto y tráiler

Nº 4: Textos de la obra

Nº 5: Vídeos íntegros para ser proyectados durante la obra

Nº 6: Escaleta de sincronía

Nº 7: Ejemplo de encuestas