

CUADERNOS DE ANÁLISIS Y DEBATE SOBRE MÚSICAS LATINOAMERICANAS CONTEMPORÁNEAS

Publicación temática anual

Año III – Número 3

Buenos Aires, 2020

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Facultad de Artes y
Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina

Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo

ISSN 2618-4583



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
**ARTES
Y DISEÑO**



Instituto de Investigación Musicológica
-CARLOS VEGA-



UCA

INM

INSTITUTO NACIONAL
DE MUSICOLOGÍA
CARLOS VEGA



Ministerio de Cultura
Argentina

**Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas
Contemporáneas**

Publicación temática anual

Año 3 – Número 3

Buenos Aires, 2020

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Facultad de Artes y
Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina

Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo

ISSN 2618-4583

Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas es una publicación temática anual coeditada por las siguientes instituciones:

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

México 564 (1097) Buenos Aires Argentina.

Tel: (54 11) 4361 6520

Email: info@inmcv.gob.ar

<https://inmcv.cultura.gob.ar>

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Facultad de Artes y Ciencias Musicales – Universidad Católica Argentina

Av. Alicia Moreau de Justo 1500

<http://www.iimcv.org/>

Carreras Musicales de la Facultad de Artes y Diseño

Universidad Nacional de Cuyo

Ciudad Universitaria s/n, Mendoza, Argentina

Tel: 261-413500 (int) 2388 - 2389

Email: musica@fad.uncu.edu.ar

<http://www.fad.uncu.edu.ar>

Noviembre de 2020

*Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas
Contemporáneas*

Publicación temática anual

Director

Juan Ortiz de Zarate

Editores Asociados

Pablo Cetta – Gabriela Gუმեbe

Comité Científico

Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires)

Mesías Maiguashca (Freiburg Musikhochschule)

Ezequiel Pazos (Universidad Católica Argentina)

Autoridades Nacionales

Presidente de la Nación
Alberto Fernández

Vicepresidenta de la Nación
Cristina Fernández de Kirchner

Ministro de Cultura de la Nación
Tristán Bauer

Jefe de Gabinete
Esteban Falcón

Secretaria de Patrimonio Cultural
Valeria González

Directora Nacional de Gestión Patrimonial
Viviana Usubiaga

Directora Nacional de Museos
María Isabel Baldasarre

Director del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"
Hernán Gabriel Vázquez

SUMARIO

Cortes sonoros: músicas, apropiaciones, contextos.....8

Raúl Minsburg

Entre la música y la performance. Características singulares en la producción musical escénica de Matías Giuliani.....23

Ramiro Mansilla Pons

Aproximación al 'minimismo' latinoamericano.....42

Luciana Natalia Orellana Lanús

Intertextualidad rizomática en la obra de Juan Carlos Tolosa.....66

Eva García Fernández

Biomúsica: estudio interdisciplinario del paisaje sonoro para la creación de música nueva.....103

Tania L. Rubio Sánchez

Music for eight persons playng things: un acercamiento a la obra de Jorge Antunes desde el pensamiento tímbrico.....131

Andres Gomez Huertas – Julián Medina Vega

Percepción de la educación musical del siglo XXI: un acercamiento fenomenológico a las visiones de docentes universitarios latinoamericanos.....156

Irma Susana Carbajal Vaca – Alejandra Sáez

El tiempo tardío en *exótica* de Juan Campoverde.....176

Carlos Rojas Reyes

Trío de las Proporciones. Análisis compositivo e interpretativo.....204

Teodora María Inés Caramello

Colaboradores del presente número.....240

Cortes sonoros: músicas, apropiaciones, contextos.

Raúl Minsburg

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Resumen

Son muy conocidos los ejemplos de *sampling* en la música de carácter comercial, aunque también está presente en la música electroacústica o acusmática, en las obras de paisajes sonoros, en el arte radiofónico y en las obras de arte sonoro que, además de música, incluyen sonidos de archivo de la radio y la TV como discursos, publicidades, etc. Expresiones como *collage*, *meta collage*, *mashup*, apropiación, intervención, *plunderphonic* y *remix*, así como los recursos de la cita, la parodia, la alusión, la paráfrasis o el tópic, forman parte del paisaje cotidiano de la creación contemporánea, muchas veces con límites difusos y pocos claros pero sin que esto represente un problema a la hora de su utilización. Sin duda, podemos considerar el *sampling*, o la cultura del *sampling*, como uno de los movimientos más innovadores y activos del siglo XXI, que comenzó su desarrollo a fines del XX. Ahora bien ¿cuáles son los orígenes de esta práctica? ¿en el marco de qué estéticas y tecnologías se empezó a considerar la posibilidad de usar fragmentos previamente grabados, sean musicales o no, y reconocibles como tal? ¿Por qué un/a creador/a elige utilizar un fragmento musical ya grabado y qué significa para quien lo escucha?

Palabras clave: Sonido – Referencialidad – Cita - Apropiación

Abstract

Sampling is very popular amongst commercial music, although it is also present in electroacoustic or acousmatic music as well as soundscapes, radio-art, sound-art and other non-musical media from radio transmissions and television like speeches, advertisements, and others. Artistic expressions like collage, meta collage, appropriation, intervention, plunderphonic, remix, parody, allusion and paraphrasing have become part of the landscape of contemporary artistic creation; they usually have ambiguous boundaries but without being a problem for the musicians/composers. It's safe to say, without a doubt, that sampling, or sampling culture, is one of the most innovative and active movements of the last decades. But what are its origins? Under which circumstances did we began to

consider using previously recorded and distinguishable pieces? Why does a creator/composer chooses to use a pre-recorded musical fragment, and what does it mean for the listener?

Key words: Sound – Referentiality - Quote - Appropriation

La gran actividad desarrollada en la actualidad alrededor de lo que hoy en día se denomina *sampling* –la captura y reutilización de un fragmento sonoro o musical grabado y reconocible, en mayor o menor medida, como tal–, incluye y cruza diferentes prácticas artísticas, géneros musicales y distintas tecnologías en un extenso período de tiempo. La aparentemente sencilla e inocua tarea de cortar, literalmente, un fragmento de cinta analógica, o realizar el mismo procedimiento virtualmente en un entorno digital, involucra ideas y conceptos muy dispares como los de recontextualización y resignificación, cuestiona la tradicional y ‘romántica’ noción de originalidad –esto es: de quién es la idea y, por tanto, a quién pertenece la obra–, y con esta también la figura del creador/compositor y, como consecuencia, el costado más político y comercial que es de quién es la propiedad de una determinada obra. Además, quien utiliza un determinado fragmento musical o sonoro ya grabado, lo elige por determinadas razones más o menos conscientes que involucran sus preferencias, sus referentes personales o ponen en juego cuestiones extramusicales –desde aspectos identitarios, pertenencia a un lugar de origen o generacional, auto percepciones de género hasta una referencia más o menos explícita a una postura ideológica–.

Hay que tener en cuenta que este recurso fue novedoso, durante el siglo XX y en la historia de la música, debido justamente al surgimiento de la grabación y la posibilidad de utilizar sonidos fijos en un soporte y extraerlos de allí. El poder disponer de cualquier tipo de sonido una vez que estuviera grabado trajo aparejado otra problemática: la de la referencialidad del sonido, es decir, la potencialidad que tiene el sonido de generar imágenes o asociaciones en el oyente, sean sonidos –reconocibles o no– o música ya grabada, utilizada como un sonido más. En efecto, además de ser portador de una determinada información acústica, el sonido puede producir imágenes en el oyente, así como diferentes estados emocionales. Es lo que plantea Simon Emmerson cuando afirma que el sonido puede generar un “complejo (...) ambiguo de estímulos auditivos, visuales y emocionales” (1985: 17). Y más aún, el sonido puede ser altamente evocativo de épocas

y de lugares, de situaciones personales y colectivas. Si bien este trabajo no profundizará especialmente en la referencialidad del sonido, es importante tener presente su alcance en relación con la temática estudiada, de la que es parte constitutiva.

De Schaeffer a Elvis

El origen de lo que actualmente denominamos *sampling* se remonta a 1948, en los inicios de la música concreta, cuando Pierre Schaeffer comienza a utilizar las grabaciones en discos para generar sonidos. Si bien durante la década de 1940 ya venía trabajando en la experimentación sonora, dedicado fundamentalmente al trabajo radiofónico, un accidente inesperado producido por una marca en los surcos de un disco –que hizo que la púa leyera indefinidamente el mismo fragmento produciendo el recurso conocido como *loop*–, es el hecho que captura la atención de Schaeffer y a partir del cual comienza su investigación sistemática sobre las posibilidades estéticas y tecnológicas de este nuevo tipo de música. Es así como los *Cinq études de bruits*, compuestos en 1948, contienen, entre otros, *loops* de sonidos de trenes, voces, toses y melodías de diferentes instrumentos, junto a otro tipo de sonidos menos reconocibles, todos ellos extraídos de diferentes discos. Si bien no era la primera vez en la historia de la música que se utilizaban sonidos claramente referenciales,¹ no era algo habitual en la década del 40.

Ese primer *loop* accidental, y todos los que después fueron realizados intencionalmente, posibilitó algo más que una repetición indefinida: dio lugar a la creación de patrones rítmicos a partir de una repetición sin ningún tipo de variación,² hizo posible que se comenzara a escuchar el sonido en sí mismo, más allá de atribuirlo a alguna causa o fuente, y más allá de su significado. En palabras del propio Schaeffer:

Todo fenómeno sonoro (como las palabras de un idioma) puede tomarse por su significado relativo o por su propia sustancia. Mientras el significado predomine y sea el enfoque principal, tenemos literatura y no música. Pero, ¿cómo podemos olvidar el significado y aislar *lo en sí mismo* del fenómeno del sonido? Hay dos pasos preliminares 1) Distinguir un elemento (escuchándolo en sí mismo, por su textura, materia, color) y 2) Repetirlo.

¹ Podemos considerar la obra radiofónica *Cinque sintesi radiofoniche* de 1933, de Filippo Tommaso Marinetti, como una de las pioneras en utilizar sonidos reconocibles, como sonidos de la naturaleza, voces, músicas, entre otros.

² Cualquiera de los Estudios de 1948 pueden ejemplificar este recurso. Sin embargo, el primero de ellos, el *Etude aux chemins de fer* (Estudio de los ferrocarriles) es muy claro en la utilización del *loop* como patrón rítmico.

Repita el mismo fragmento sonoro dos veces: ya no hay evento, sino música (2012: 13, traducción del autor).

Una vez que estaba/n seleccionado/s el o los *loops*, éstos tenían que ser disparados manualmente desde un reproductor de discos y, a su vez, eran enviados a través de una mesa de mezclas a un grabador de discos para que puedan ser almacenados y reproducidos. Este procedimiento constituía un antecedente de la técnica de ‘cortar y pegar’, que se comienza a utilizar en Francia dos años más tarde, a partir de 1950, con la llegada del grabador de cinta abierta, facilitando mucho la operación. Sin embargo, al avanzar en sus búsquedas e investigaciones teóricas y artísticas, el uso del *loop* en Schaeffer comienza a ser cada vez menor³ y, casi de forma coincidente, deja de utilizar sonidos referenciales en sus obras, con la idea de evitar asociaciones extra musicales para que los sonidos sean percibidos fundamentalmente como forma y estructura. Como plantea Daniel Teruggi:

Lo que Schaeffer estaba buscando era usar sonidos sin relación con un significado específico, es decir, ‘escucharlos por sí mismos’ sin ninguna referencia externa que pudiera contaminar la percepción. (...) si las primeras reglas operacionales desaparecieron muy pronto en la historia (...) de la música concreta, su influencia ha continuado en el tiempo como una referencia importante generando así una especie de regla universal: no te olvides que un sonido, antes de significar algo, es un sonido y tiene que ser considerado principalmente como tal. Esta idea permite que cualquier sonido sea considerado como un sonido posible para hacer música. Siempre debemos buscar el ‘sonido en sí mismo’! (2007: 214, traducción del autor).

En definitiva, la utilización de sonidos provenientes de grabaciones previas, y reconocibles como tal, trajo como consecuencia, en la estética de la música concreta, la problemática de la referencialidad. Para Schaeffer esos sonidos generaban secuencias dramáticas, no musicales. Y para evitarlas, propuso al menos dos recursos: aislar y repetir el sonido. Esto trajo como resultado un sonido extraído de su contexto, lo que permitía que la atención se focalizara en su sustancia, el sonido ‘en sí mismo’.

Contemporáneamente a lo que ocurría en Francia, más precisamente en París, surge en Alemania, en la ciudad de Colonia, una posición diferente en el abordaje del material

³ En los tres estudios de 1958-59 ya prácticamente no hay ningún *loop*, al menos con un uso tan claro como en los estudios de 1948.

sonoro generado por tecnología electrónica. Me refiero a la llamada *Elektronische Musik*, término empleado para designar la música hecha en los estudios radiofónicos alemanes, en la NWDR de Colonia. Todos los sonidos eran generados electrónicamente y utilizados con un criterio ordenador derivado del serialismo, cultivado especialmente por compositores como Karlheinz Stockhausen o Pierre Boulez. En este caso no había problemática alguna en relación a la utilización de sonidos previamente grabados y su referencialidad: estos eran directamente evitados, en tanto la búsqueda estética se centraba en la creación de sonidos electrónicos cuyos componentes espectrales eran determinados a priori por el compositor. Menciono esta forma de trabajo porque es ésta la manera de trabajar que va a impactar en la Argentina –según explicaré más adelante–. Unos pocos años separan la corriente francesa de la alemana: en 1948 se realiza el primer Concierto de ruidos en Radio France y en 1951 se constituye en París el Primer Grupo de Investigación en Música Concreta (GRMC), el mismo año en que el alemán Herbert Eimert crea el primer estudio de música electrónica en Colonia, al cual se suma Stockhausen en 1953. También es por esa fecha, en 1954, cuando se realiza en Radio Colonia el primer concierto con obras electrónicas.

Posteriormente, a comienzos de la década de 1960, es cuando se empiezan a componer algunas obras utilizando sonidos grabados que hacen referencia a músicas de otros estilos, géneros y culturas. En primer lugar, tenemos la *Wireless Fantasy*, de 1960, de Vladimir Ussachevsky, compositor ruso radicado en Estados Unidos. En esta obra, en la que el compositor hace un homenaje al nacimiento de la radio, se puede escuchar un fragmento del *Parsifal* de Wagner, a manera de cita, tratado electrónicamente para que suene como si fuera una transmisión de onda corta. Un año después, el compositor norteamericano James Tenney realiza una obra muy innovadora para la época: el *Collage No. 1 (Blue Suede)*, hecho íntegramente a partir de fragmentos de la canción *Blue suede shoes* interpretada por Elvis Presley⁴. Esta obra es particularmente interesante para la época por dos razones: por un lado, el material sonoro de partida no es del compositor sino que fue hecho, y grabado por ‘otro’. Es decir, parte de materiales que no le son propios. Por otro lado, esos sonidos, no sólo pertenecen a otro género musical sino que además son de una canción muy de moda en aquellos años, de la que Tenney, de alguna manera, se apropia,

⁴ Anticipándose más de veinte años a lo que, posteriormente, John Oswald denominaría *Plunderphonics* (Del Inglés, *to plunder* = saquear, robar), es decir, música compuesta íntegramente a partir de grabaciones existentes.

fragmentándola y aplicándole a los fragmentos distintos tratamientos (tales como cambios de altura y de duración, filtrado, reversa, etc.), de manera tal que la canción y la voz de Elvis sólo se reconocen en determinados momentos, generando una especie de ‘juego’ con la referencialidad de la canción: en algunos momentos se reconoce claramente, en otros se escucha algo que resulta parecido y en otros se desdibuja totalmente.⁵ En 1966 Karlheinz Stockhausen compone *Telemusik*, la primera obra en la que explora y trabaja con sonidos que no fueron generados exclusivamente por medios electrónicos, incorporando sonidos provenientes del archivo de los Estudios de la NHK, la radio estatal japonesa en donde compuso la obra. Allí pudo escuchar y analizar grabaciones de música folklórica de tradiciones de diferentes regiones del mundo (Japón, Bali, China, Vietnam, Hungría y de diversos países africanos), las cuales fueron transformadas por medio de efectos y procedimientos pero siempre eran reconocibles en calidad de música o canto folklórico. Este procedimiento representa una variante de los dos casos anteriores, conformando algo así como una cita indirecta:⁶ se reconoce la presencia de cantos folklóricos pero en ningún momento se reconoce puntualmente qué canto o que melodía se está escuchando. Lo mismo ocurre con *two times two* del argentino Alcides Lanza, compuesta en 1967, que incluye un fragmento de tango levemente transformado, aunque claramente reconocible por su rítmica y melodía, sin que se reconozca qué tango es en particular.⁷ Esta obra interesa particularmente porque se trata, al menos por lo investigado hasta el momento, de la primera obra latinoamericana en incluir una cita.⁸ Dedicó el próximo apartado a revisar qué estaba pasando en ese momento en nuestro continente, y especialmente en la Argentina.

Mirando a Europa (por un tiempo)

Al escuchar muchas de las obras electroacústicas argentinas (e incluso también muchas latinoamericanas), que fueron compuestas en las primeras décadas en que se establece

⁵ En palabras de Tenney: “la considero una celebración de Elvis Presley y me agrada pensar que es una obra que le hubiera gustado”. Citado por Polansky (1984: 145, traducción del autor)

⁶ Sobre la diferencia entre estilo directo y estilo indirecto, ver Beltramino y Minsburg (2006).

⁷ En un reciente intercambio personal de mails, el compositor admite no recordar, después de tantos años, de que tango se trata.

⁸ Esta investigación resulta particularmente difícil, dada la carencia en Latinoamérica de archivos de música hecha con tecnología —y podríamos extenderlo a la música contemporánea en general—. La afirmación se basa en la consulta del archivo *online* de la Fundación Daniel Langlois, único archivo de música electroacústica latinoamericana. Disponible en <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=547>

este tipo de música, la sensación es que podrían haber sido hechas en cualquier otro país. Para ser más directo: en Alemania o Francia, donde comenzó una parte de la historia que nos ocupa.

Para explicar las razones de esta asimilación, hay que remontarse a los orígenes de este tipo de música en Argentina. La música electroacústica en sus inicios tuvo como protagonista central, al menos institucionalmente, a Francisco Kröpfl, quien funda en 1958 en la ciudad de Buenos Aires, junto a Fausto Maranca, el Laboratorio de Fonología Musical, el primero de estas características en Latinoamérica. No sólo era un ámbito para la creación y la investigación sino también para la enseñanza, actividad que fue clave para el desarrollo posterior que tuvo la música electroacústica en el país. Es en este Laboratorio donde Francisco Kröpfl compone sus primeras obras, como el *Ejercicio de texturas*, de 1959, el *Ejercicio de impulsos*, de 1959–60, y donde fueron a estudiar y a trabajar Dante Grela, Eduardo Tejeda, José Maranzano, Jacqueline Nova y Eduardo Bértola, entre otros.

Kröpfl estaba totalmente comprometido con los procedimientos seriales provenientes del dodecafonismo vienés, practicados por Shöenberg, Berg y, muy especialmente, Webern; los cuales fueron derivados de la música instrumental hacia la generada electrónicamente, lo que constituía en ese momento la técnica de composición utilizada en los laboratorios de la Radio Colonia, especialmente en los trabajos de Stockhausen y Herbert Eimert, entre otros. Muchas de las obras compuestas en esta primera etapa en la Argentina tienen esta impronta. Es importante tener en cuenta que no sólo había una similitud estética con la ‘escuela de Colonia’ sino que, de alguna manera, ése era el modelo a seguir. La idea o, mejor dicho, la ideología de mirar a Europa como referencia o como portadora de una dirección de la que había que estar al tanto, no era algo nuevo ni original de Kröpfl. Responde a una forma de entender y practicar la cultura muy arraigada en nuestro país que se remonta a sus orígenes y a su constitución como nación.

Kröpfl fue discípulo del compositor Juan Carlos Paz, quien había introducido las técnicas dodecafónicas. Paz era un artista que expresaba sus ideas no solamente en la propia música sino también a través de la palabra escrita. En muchos de sus textos reaparecen

las dos caras de la misma moneda: por un lado, una gran admiración por Schönberg,⁹ y por otro, un claro desdén por cualquier otra propuesta que no adopte los modelos centro europeos. Por ejemplo, en su libro fundamental, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Paz habla sin rodeos del ‘retraso’ latinoamericano; un retraso que es ‘espiritual, técnico, especulativo y estético’. Según Paz:

(...) el artista culto de Latinoamérica está infinitamente más cerca de Picasso, de Joyce, de Schoenberg, de Max Bill, de Webern, de Tzara, de Arp, de Pound, de Vantongerloo, de Le Corbusier, que de los araucanos, los collas, los naturales de la región del Amazonas, del altiplano, de la manigua cubana o de los elementos indígenas de México. (1971: 466).

Así, da por sentado una sola posibilidad de ‘artista culto’, que es aquel que mira y tiene a Europa como referencia. Este tipo de afirmaciones de Paz (que abundan en sus escritos), expresadas generalmente sin ningún tipo de rodeo ni de corrección política, hay que entenderlas en un marco general de posicionamientos políticos y estéticos de la época, especialmente vinculados al debate ‘nacionalismo/universalismo’. En *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*, Omar Corrado señala, refiriéndose al período que transcurre en esas décadas, que ese debate “fue un tópico persistente en el campo musical argentino”, y ubica a Paz claramente del lado del universalismo.

Su asunción de la dodecafónica no hace sino intensificar el enfrentamiento con el nacionalismo. Construcción emblemática del internacionalismo de entre guerras y de las vanguardias musicales preocupadas por un nuevo orden constructivo, el método dodecafónico no sólo resuelve a Paz problemas técnicos planteados por la evolución de su propio lenguaje: le garantiza quedar en las antípodas del nacionalismo musical y político. La militancia dodecafónica (...) es también, indirectamente, una opción política; el nacionalismo está allí inscripto por ausencia. (2010: 323).

Más allá del debate en sí mismo, es necesario hacer un par de observaciones acerca de la forma en que ese debate fue asumido. En primer lugar, una cuestión que no es meramente nominativa. Ya desde la fórmula que lo enuncia (nacionalismo/universalismo), se parte de una premisa incorrecta. Si bien el debate es conocido bajo esta oposición particular, sería más correcto pensarlo como debate ‘nacionalismo/europeísmo’, ya que no existía

⁹ En una carta fechada el 10 de junio de 1938, Paz le escribe a Schönberg: “Le podría interesar, Maestro, saber que hice todo lo que pude para estudiar sus obras y sus escritos a pesar de la gran distancia que me separa del centro de la verdadera cultura musical europea”. Citado en Buch (2007: 14, traducción del autor)

una verdadera mirada universal o, peor aún, se consideraba a Europa como ‘el universo’ en sí mismo. En segundo lugar, se suele identificar al nacionalismo como una música portadora de elementos rítmicos, melódicos, armónicos o tímbricos vinculados al país de origen del compositor. Y el universalismo, al estar despojado de estas características, suele ser una música más abstracta. Por lo tanto, se establece una asociación de conceptos de carácter verdaderamente jerárquico, según la cual, por un lado, está el universalismo –que, en realidad, ni siquiera representa a Europa en su totalidad sino que se circunscribe a los países más poderosos económicamente–, vinculado a la abstracción, y por otro, los nacionalismos, con su color local y su exotismo. Como si ya en el planteo mismo del debate se disfrazara una cuestión mucho más profunda, vinculada a la oposición clásica de la filosofía occidental entre la razón (caracterizada por la abstracción y representada además por Europa) y los sentidos. Por algo, muchas veces se utilizó la expresión ‘música pura’ para referirse a la europea, abstracta, con todas las connotaciones que la palabra “pureza” contiene.

Volviendo a Kröpfl, quien fue formado en la tradición y procedimientos dodecafónicos, éste consideraba la música llamada electrónica –es decir, cuyos materiales eran generados electrónicamente a partir de osciladores– como una extensión de los rigurosos procedimientos seriales de control de la materia sonora. En el prólogo a la edición en castellano de la revista *Die Reihe*, Francisco Kröpfl escribe:

Los músicos seriales perseguían una identidad absoluta entre la estructura total y los elementos que la componen. Esto puede lograrse con ayuda de los recursos electrónicos en proporción no alcanzable en el terreno instrumental. (...) Es posible moldear el organismo sonoro en un continuo, desde la determinación del mínimo componente hasta la integración de la forma total. (1985: 14).

La idea era lograr un discurso unificado, por medio de los procedimientos seriales, extendiéndolos a la generación misma del timbre, allá donde el compositor instrumental no podía llegar. En esas obras se escuchan diferentes construcciones de espectros, de carácter electrónico y de origen sintético, que se suceden en una construcción musical que busca esta identidad absoluta antes mencionada. Lo que se percibe, como resultante, es una falta total de referencialidad en el sentido amplio del término: los sonidos no tienen ninguna vinculación con sonidos ‘reales’, ni siquiera con los instrumentales, y la organización musical, no tiene relación alguna con los recursos heredados de la tradición

clásica romántica. Una música radicalmente nueva en todos sus aspectos: sin ningún vínculo, a partir de su novedad misma, con el pasado así como tampoco con su lugar de producción.

En síntesis, los inicios de la música de carácter experimental en la Argentina, realizada íntegramente a partir de tecnología electrónica, están enmarcados en este contexto de ‘una mirada hacia Europa’, por un lado, y de una gran abstracción en su producción musical, por otro. Estas dos cuestiones, desde una perspectiva que trata de pensar el vínculo de la creación sonora con su lugar de pertenencia, se complementan.

La proyección de la estética de Kröpfl, y por tanto de la música electrónica alemana, interesa especialmente por lo siguiente. En el año 1962, se funda el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), perteneciente al histórico Instituto Torcuato Di Tella, cuya financiación provenía, en parte, de la empresa Siam. Y en el año 1967, en el marco del CLAEM, se inaugura formalmente el Laboratorio de Música Electrónica, con Francisco Kroöpfl como docente a cargo de composición con medios electrónicos. El CLAEM se convirtió en un importantísimo punto de encuentro para estudiantes y compositores de toda América Latina: por un lado, recibió la visita de compositores europeos y norteamericanos como Luigi Nono, Iannis Xenakis, Bruno Maderna, Aaron Copland, Olivier Messiaen, Vladimir Ussachevsky y Luigi Dallapiccola. Por otro lado, se estableció un sistema de becas para toda Latinoamérica (por lo general se otorgaban unas doce becas por año, aunque hubo años que fueron menos), que permitió un rico intercambio de ideas y experiencias en las generaciones más jóvenes. Entre los nombres de estos becarios (una lista numerosa: en total unos cuarenta y ocho), figuran los de quienes después dejarían su huella en la música electroacústica del continente: los peruanos César Bolaños, Alejandro Núñez Allauca y Edgar Valcárcel, la colombiana Jacqueline Nova, el ecuatoriano Mesías Maiguashca, el chileno Gabriel Brncic, los brasileños Jorge Antunes y Marlos Nobre, el boliviano Alberto Villalpando, el uruguayo Coriún Aharonián y los argentinos Oscar Bazán, Eduardo Kusnir, Luis María Serra, Mariano Etkin, José Maranzano y Alcides Lanza, entre muchos otros. Al escuchar muchas de las obras electrónicas latinoamericanas compuestas por ellos durante la década del 70, se hace evidente la influencia de la estética de la Escuela de Colonia introducida por Kropfl, incluso cuando ya el mismo Stockhausen –como señalé anteriormente– estaba tomando otro camino.

En este contexto es interesante señalar la obra *Auto retrato sobre paisaje porteño* de Jorge Antunes, compuesta durante los años 1969–1970, que incluye un fragmento de un tango de Francisco Canaro, tomado de un disco que el compositor había comprado de segunda mano (‘usado’) en el barrio de San Telmo. Antunes utiliza el fragmento tal como está, con el sonido ‘sucio’, y en un momento determinado, se genera un *loop*, producto de una rayadura. El compositor va a tomar esa repetición para que, lentamente, vaya generándose un ritmo de samba, con su rítmica característica. No parece casualidad que Alcides Lanza, un argentino viviendo en Canadá, haya utilizado un tango como cita, ni que Antunes, un brasilero viviendo temporalmente en Argentina, haya utilizado un tango que lentamente se convierte en una samba. Por el motivo que sea, estas citas, este pionero *sampling* latinoamericano, dan cuenta de una búsqueda personal ligada a una posición cultural, ‘situada’, más allá de aspectos meramente formales.

Nuevos aires, nuevos vientos

Con el paso del tiempo, la posibilidad de grabar sonidos y utilizarlos musicalmente dio lugar a dos maneras diferentes de incluirlos en una composición musical (al menos en la tradición europea) que no son incompatibles entre sí. Además de la que mencionamos previamente, centrada en la figura de Pierre Schaeffer y cuyo interés está puesto en las cualidades del sonido en sí mismo, surge posteriormente otra vertiente, sin un nombre particular que la identifique. En esta se encuentra Luc Ferrari, concretamente a partir de su obra *Heterozygote* compuesta entre 1963-64, con la llamada ‘música anecdótica’ como uno de sus pioneros, en la cual los sonidos son utilizados por su referencialidad y no solamente por su valor puramente musical. También podemos mencionar en ésta última línea la corriente llamada *soundscape* (término traducido habitualmente como *paisaje sonoro*), la cual, dejando de lado sus intenciones ecológicas, refleja claramente la idea de utilizar el sonido como evocación de un espacio, sea real o imaginario. El término surge entre fines de los 60 y principios de los 70 alrededor de Murray Schafer quien organizó y dirigió el *World Soundscape Project* (WSP), un proyecto educacional y de investigación radicado en la *Simon Fraser University*. Este fue el marco en el que se desarrolló esta noción a partir del intento inicial de prestar atención a los sonidos ambientales, buscando especialmente generar conciencia sobre la polución sonora. Posteriormente el concepto

derivó en un tipo de música llamada *soundscape composition* que, de acuerdo a Barry Truax: “Es un tipo de música electroacústica (...) caracterizada por la presencia de sonidos ambientales reconocibles con el propósito de invocar las asociaciones, recuerdos y la imaginación del oyente en relación al paisaje sonoro” (2002: online).

El compositor Jonty Harrison ilustra con cierta dosis de humor estas dos posiciones cuando relata:

Mi viaje acusmático parece llevarme a una calle ancha. Un lado de la calle tiene un cartel que dice ‘*rue Schaeffer*’ — aquí la preocupación es sobre abstraer datos musicales abstractos de objetos sonoros sin hacer referencia a su proveniencia—. (...) El nombre del otro lado de la calle es difícil de leer pero estoy seguro que dice ‘*Schafer Street*’ —donde el sonido natural es usado precisamente a causa de su proveniencia y donde su significado no reside en lo puramente musical— (2000: s/d, traducción del autor).

La posición de Harrison, compartida por muchos compositores, es situarse o sentirse en un “punto inestable en algún lugar por el medio del camino” (2000: s/d, traducción del autor). Es decir, no se trata de posiciones opuestas ni irreconciliables. Estas perspectivas acerca de la referencialidad o no del sonido cambian el eje de la clásica discusión establecida a principios de los años 50 en Europa, expandida y sostenida por más tiempo en muchos otros países, incluido el nuestro: estéticas en apariencia opuestas, como la electrónica y la concreta, coincidían en evitar la mencionada referencialidad. De la misma manera, se fue extendiendo cada vez más la utilización de música previamente grabada, en una nueva composición. Podemos mencionar, por ejemplo, la obra *Contrapunto*, de 1972 del mexicano Mario Lavista, que contiene una gran cantidad de citas, entre ellas de Mahler, de The Beatles, de Janis Joplin, del himno de Estados Unidos o la obra *Tramos*, de 1975 del argentino Eduardo Bértola, un verdadero *collage* hecho íntegramente a partir de capturas de emisiones radiofónicas.

Apropiaciones sonoras, territorios e identidad

A partir de la extensión, flexibilidad y sobre todo del incremento de la capacidad de procesamiento y almacenamiento en memoria que trajo la tecnología digital, esta práctica se fue extendiendo cada vez más. Abundan los ejemplos tanto del uso de citas, de géneros

y de estilos diferentes, como de *collages*, apropiaciones, intervenciones, etc. No es solamente debido a una cuestión de posibilidades tecnológicas, sino también por renovadas búsquedas estéticas de lxs diferentes compositorxs y artistas sonorxs. Esta renovación significó una apertura hacia diversas posiciones y planteos estéticos, para los cuales la referencialidad del sonido dejó de ser un problema a evitar. Muchas de estas posiciones se vinculan con el interés de dejar de lado la mirada europeísta que caracterizó una parte de la historia, para tratar, en cambio, de generar una mirada –y una historia– propia. Más allá de la riqueza sonora y artística de muchas de las producciones actuales, esto se relaciona directamente con la importancia de plantear una perspectiva diferente sobre la interacción entre músicxs, o artistas, y su comunidad. ¿Cuál es el vínculo, o qué tipos de vínculos, se pueden generar desde una perspectiva totalmente abstracta o ‘abstraída’? La discusión, muy actual entre quienes trabajamos con este tipo de lenguaje, supone la necesidad de tener presente a lxs oyentes, para que un público cada vez más amplio pueda tener la experiencia de este tipo de lenguaje. Esto último puede derivar en múltiples estrategias creativas.

En un artículo sobre el impacto de la cita en el oyente, escribí que:

Para el oyente no experto, escuchar un fragmento musical con rasgos reconocibles en medio de las estructuras, texturas y timbres característicos de la música acusmática, produce ciertas asociaciones y relaciones que le otorgan un significado a lo que está oyendo (2018: online).

Por ejemplo, en lo que respecta al entorno es interesante pensar no solamente desde el ‘paisaje’ sonoro, sino desde el territorio, que implica una toma de posición a partir de un involucramiento que puede dar lugar a muchas situaciones potencialmente ricas para un compositor/artista sonorx, como la participación en una zona de conflicto y disputa, hasta el diálogo con lxs vecinxs/habitantes de un determinado lugar acerca de sus preferencias, sus problemáticas y su memoria sonora, incluyendo a la música como un sonido más. Porque, haya o no elementos musicales folclóricos en una obra, creo que es posible reflexionar acerca de la existencia de algún rasgo de identidad, o de vínculo con una determinada comunidad –sin adherir a ningún ‘nacionalismo’ reduccionista–, que diferencie la música electroacústica, experimental o el arte sonoro realizado en Latinoamérica de la que se hace, por caso, en Europa.

Más allá de las posibles respuestas, importa el hecho de formular un interrogante que excede la intencionalidad estética y que puede ser un gesto político.

Bibliografía

- Beltramino** Fabián y Raúl **Minsburg** (2006) *La cita en la música electroacústica*, Revista Argentina de Musicología. Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, 2006, pp. 45 - 60.
- Buch** Esteban (2007) *L'avant-garde musicale à Buenos Aires: Paz contra Ginastera*, *Circuit*, Volume 17, Numéro 2, 2007, pp. 11–33. Disponible en <http://id.erudit.org/iderudit/016836ar>. Acceso: 11 de Noviembre de 2018.
- Castañeira de Dios** José Luis y otros (2011) *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad*. Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- Corrado** Omar (2010) *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Emmerson** Simon (1985) *Relation of language to materials*, en Simon Emmerson (comp.) *The language of electroacoustic music*, Londres, Macmillan Press.
- Ferrari** Luc (2009) Texto del CD *L'oeuvre électronique*, INA – GRM, París.
- Harrison** Jonty (2000) Texto del *booklet* del CD *Évidence matérielle*, Empreintes DIGITALes IMED 0052, Montreal. Disponible en https://electrocd.com/en/album/2312/Jonty_Harrison/%C3%89vidence_mat%C3%A9rielle Acceso Junio 2019
- Kröpfl** Francisco (1973) Prólogo a la edición castellana, Eimert et al. *¿Qué es la música electrónica?* Buenos Aires: Nueva Visión.

Minsburg Raúl (2018) *Entre música y músicas: la cita en la acústica*, Revista *Estudios curatoriales* [online], Nro. 6. Disponible en http://untref.edu.ar/rec/num6_dossier_4.php Acceso Octubre 2019.

Paz Juan Carlos (1971) *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Polansky Larry (1984) *The early Works of James Tenney, Sounding 13: the music of James Tenney*. Sounding Press, Santa Fe, EE.UU.

Teruggi Daniel (2007) *Technology and musique concrète: the technical developments of the Groupe de Recherches Musicales and their implication in musical composition*, *Organised Sound*, Volume 12, Issue 3, pp. 213-231, Cambridge University Press.

Truax Barry (2002), *Genres and Techniques of Soundscape Composition as Developed at Simon Fraser University*, (disponible en: <https://www.sfu.ca/~truax/OS5.html>, acceso en junio de 2018). Publicado también en *Organised Sound*, N^o 7 (1), pp 5-14, 2002.

Schaeffer Pierre (2012) *In search of a concrete music*. University of California Press. Berkeley Los Angeles London.

Entre la música y la performance. Características singulares en la producción musical escénica de Matías Giuliani

Dr. Ramiro Mansilla Pons

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza
del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Artes - Universidad Nacional de La Plata.
Argentina

Resumen

Este artículo estudia los aspectos sobresalientes de la propuesta estética del compositor argentino Matías Giuliani, indagando específicamente en su producción de músicas escénicas, la cual se caracteriza por el trabajo colaborativo con las y los intérpretes, donde se articulan procesos operatorios que implican una revisión del concierto como institución y una apertura hacia nuevas concepciones en torno a los agentes intervinientes y sus funciones, a partir de la experimentación en las instancias de proceso compositivo, notación, ensayo, registro, puesta en escena e interpretación.

Palabras clave: Música – *Performance* – Composición – Escena

Abstract

This article studies the outstanding aspects of the aesthetic proposal of the Argentine composer Matías Giuliani, specifically investigating his production of scenic music, which is characterized by the collaborative work with the performers, where operative processes are articulated that involve a review of the concert as an institution and an opening towards new conceptions around the intervening agents and their functions, based on experimentation in the instances of compositional process, notation, rehearsal, recording, staging and interpretation.

Keywords: Music – Performance – Composition – Scene

Introducción

La música occidental de concierto se caracteriza, entre otras cosas, por su renuencia al desarrollo de una escenificación planificada. Dicha negación se articula a través de la omisión —mediante la homogeneización o directamente la anulación— de algunos elementos habituales en cualquier puesta en escena (Small, 1989). Es decir, más allá de los mecanismos adquiridos del concierto como institución que, como hábitos y a la manera de un ritual, marcan el inicio, las partes intermedias y el final de la performance —ingreso y ubicación estandarizada de los y las artistas; saludo; disminución de la iluminación; interpretación sin interrupción del público, entre otros—, no suele haber un tratamiento de la escena como un espacio de simbolización.

En ese ámbito, las ‘músicas escénicas’, iniciadas a mediados del siglo pasado, se instalan como una práctica donde los compositores y las compositoras producen una obra musical —generalmente de cámara, es decir, de pequeñas dimensiones— que posee una escenificación diagramada, ya sea mediante el agregado de acciones visuales por parte de los y las intérpretes —usualmente músicos y músicas, pero no exclusivamente— o mediante la utilización de recursos escénicos ligados a otros campos disciplinares, como el video, el teatro, la danza o la *performance*.

Esta práctica ha sido denominada habitualmente como ‘teatro musical’ o ‘teatro instrumental’, términos en los cuales se evidencia la escenificación como una característica singular del teatro y no de otras disciplinas, así como también la prevalencia de lo escénico por sobre lo sonoro. Por el contrario, la denominación ‘música escénica’, propuesta en nuestra tesis de doctorado, supone un punto de partida disciplinar, la música, e implica la obligatoriedad de una escenificación, hecho que la distingue y define en ese ámbito, pero que se concibe y desarrolla desde la música. Esto permite, a la vez, incluir en dicha categoría cualquier producto musical que plantee un trabajo escénico —sea ligado al teatro, pero también a la danza, al circo, al video, al cine o a cualquier otra forma de representación escénica— y, de este modo, agrupar prácticas tan disímiles como las que se realizan en este campo (Mansilla Pons, 2018).

En esta área, el compositor argentino Matías Giuliani desarrolla una praxis particular, centrada en la indagación del fenómeno mismo de la representación escénica, ya sea en vivo o mediante registros filmicos, a partir de la investigación y de la experimentación con elementos narrativos visuales y sonoros que inciden en la manera en que se percibe dicha escenificación. Estos

elementos, que usualmente focalizan en la subjetividad de los y las intérpretes participantes, impactan también en los roles y las funciones que, en el campo musical, usualmente se les adjudican.

De este modo, su práctica compositiva se aleja de las formas más habituales del medio, acercándose al campo de la *performance*. Como él mismo lo señala,¹

Me interesa ese intermedio entre la composición musical y la *performance*, que es la manera más cómoda que sentí para identificarme. Trabajando con intérpretes, con *performers* con saberes musicales específicos en escena [...] Sí, para mí es *performance* desde la música [...] es la zona en donde me siento más orgánico. Vengo con ‘mis músicos’, entre comillas, con ‘la música’, y desde ahí hago *performance*. Tal vez sea solo *performance*... Porque no compongo una música y no pienso los pasos desde el punto de vista sonoro, en realidad. Pero a la vez siempre trabajo con músicos, así que sí, *performance* desde la música (Giuliani en Mansilla Pons, 2018: 177).

Asimismo, su proceso compositivo implica una indagación sobre sí mismo, a la vez que presenta rasgos colaborativos e investigativos que no resultan habituales en la producción musical académica, siendo más frecuentes en las modalidades de trabajo del teatro o de la danza, por nombrar dos tipos de artes escénicas de construcción colectiva en la instancia de ensayo (Cismondi, 2011). Esto resulta en una producción que excede las convenciones de la disciplina música, presentando dificultades para su categorización. A continuación, analizaremos los rasgos más llamativos de su propuesta.

Proceso

El proceso compositivo de Giuliani se caracteriza, en un primer enfoque, por el trabajo colaborativo con los y las intérpretes. Esta modalidad, sin embargo, no es exclusiva del compositor, sino que resulta común en quienes componen música escénica, según lo hemos estudiado en nuestra tesis doctoral (Mansilla Pons, 2018). Pero implica, como mencionamos anteriormente, procesos que incluyen revisiones en torno a las figuras de compositor/a y de intérprete, y a las competencias que habitualmente se les asignan.

¹ Los comentarios del compositor son extraídos de una entrevista realizada por el autor en noviembre de 2018, publicada en su tesis doctoral. Para este artículo, han sido levemente editados.

Es que la tradición musical occidental asocia a la figura del compositor —intencionalmente, nos permitimos aquí caracterizarlo como masculino, tal como lo ha hecho la historiografía musical positivista— con el concepto de genio creador (Raynor, 1986), aquél que produce ex nihilo la obra maestra, valiéndose en soledad de sus facultades innatas para establecer relaciones especulativas sobre los materiales sonoros, organizándolos en una partitura que posteriormente será decodificada por un o una intérprete. Así, este modelo de producción, que ha calado hondo en la educación musical a través de la historiografía tradicional (Eckmeyer & Cannova, 2010), ubica al compositor en lo más alto de la jerarquía musical, como alguien que, a partir del conocimiento y la consideración de las posibilidades técnicas de una determinada fuente sonora transferible —por ejemplo, un piano—, compone sin considerar las capacidades específicas de un o una intérprete en particular, y coloca a éste último agente como quien debe desentrañar y materializar los deseos del compositor (Small, 1989).

En el campo de las músicas escénicas, sin embargo, este paradigma se desarticula, ya que en ellas se establece un trabajo colaborativo entre estos agentes desde el inicio mismo de la composición, donde los ensayos funcionan como un espacio exploratorio, de búsqueda de materiales, de prueba y error. Es decir, a diferencia de otras formas de composición de la música de concierto,² aquí se compone ensayando.

Según la investigadora Carolina Cismondi (2011), en el ensayo del proceso teatral tiene lugar una dinámica de cruces entre los y las participantes —director/a e intérprete; dramaturgo/a y director/a; dramaturgo/a e intérprete; intérpretes entre sí— donde las indicaciones, los diálogos y los textos que se trabajan, interpretados subjetiva y colectivamente, generan construcciones corporales, temporales y espaciales, definiendo una forma. De manera análoga, en la composición de músicas escénicas se articulan usualmente este tipo de instancias, en las que el desarrollo de la obra queda notablemente ligado al encuentro con los y las *performers*, lo que genera un trabajo en conjunto que se sustenta en las posibilidades técnicas —musicales y escénicas— de un o una intérprete específico/a, que propone revisiones y se apropia de los materiales, a la vez que los modifica.

² Esta forma de creación colectiva es habitual en otras prácticas musicales —o al menos las instancias de arreglo o versión—, pero no lo es en el campo de la música académica, salvo algunas excepciones.

En ese sentido, la particularidad del trabajo colaborativo es que allí se articula una dinámica de diálogo —no siempre exento de disputas— donde las indicaciones de quien propone —el/la compositor/a, en nuestro caso— son interpretadas e interpeladas por los y las *performers*. A la vez, si la propuesta requiere de más de un/a intérprete, existe también una dinámica de reconocimiento, de diálogo y de tensión entre ellos y ellas. Así, esta forma de trabajo propicia una inestabilidad en la categorización habitual en torno a quienes se desempeñan como intérpretes y quien lo hace como compositor/a, ya que las opciones y posibilidades de desarrollo de un determinado material surgen de la interacción. Aunque es usualmente el/la compositor/a quien decide y fija una de ellas, su alcance, su concreción, se debe al trabajo colaborativo (Mansilla Pons, 2019).

En esta línea, Giuliani suele procurar sus materiales sonoros y visuales a través de ideas disparadoras que trabaja en estrecha colaboración con los y las integrantes del ‘Nuevo Ex Ensemble Wonderland’, el cual dirige. Su proceso, entonces, se caracteriza por la investigación con ellos y ellas, donde el compositor puede experimentar sus ideas, filmarlas y luego revisarlas.

Así, de modo similar a la manera en que un/a compositor/a imagina y prueba sonoridades con un instrumento, Giuliani lo hace con su grupo. Sin embargo, el proceso no es precisamente el mismo: aquí, el compositor obtiene devoluciones de sus colegas, quienes reinterpretan las ideas propuestas por él. El procedimiento de filmación y posterior revisión del material le otorga una distancia con el objeto que le permite una evaluación significativa de los resultados, para diagramar modificaciones o continuidades. El compositor lo explica:

Por ahí son pruebas o ejercicios, intuyendo que hay una idea que puede llegar a funcionar. Me imagino a mí mismo en un papel anotando, hago un dibujito del flautista, por ejemplo, marco un poco el espacio en un papel, y lo pienso en general. Aplico este procedimiento donde sea, en el Seminario de Experimentación del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, con el Nuevo Ex Ensemble Wonderland, o por ahí a veces con el Mix Lab, que es un proyecto que estamos haciendo en el Conservatorio Superior de Música Astor Piazzolla, para tocar con los y las estudiantes. Entonces, ahí pruebo, y eso lo filmo, me lo llevo y lo veo. Todos los viernes ensayo con el Ensemble, por ejemplo, y hago lo que más me gusta en la vida: a las doce de la noche, cuando ya todos se fueron, estar solo viendo el ensayo y ver aquello que venía pensando que quería explorar, ver si se logró... Y cuando se logra, se me pone la piel de gallina... Me hace sentir muy contento, realmente, y es muy angustiante también, pero es como un sufrimiento lindo.

Entonces, no sé si todo eso puede ser parte de una improvisación. Si la pulsión fuera más bien sonora musical, supongo lo haría con un instrumento, tocando, probando, grabando, escuchando de afuera (Giuliani en Mansilla Pons, 2018: 166).

Entonces, el proceso contempla, usualmente, distintas etapas. La primera, en la que el compositor diagrama ideas, que permanecen en un estado embrionario; la segunda, signada por el registro fílmico, en la que prueba los materiales con los y las intérpretes, atendiendo a sus posibilidades y devoluciones; y una tercera, de análisis del registro, en la que evalúa lo explorado, modifica, desecha y/o amplía. Al disponer de ensayos fijos con su ensamble, el compositor puede priorizar, de acuerdo a sus intereses, las etapas preliminares de búsqueda y desarrollo con los y las intérpretes, y no concentrarse demasiado en la fijación acabada de un producto. Asimismo, resulta llamativo el hecho de que Giuliani suela aplicar el método de prueba y registro en las cátedras y en los ensambles curriculares de espacios formativos en los que trabaja, lo que permite observar que la instancia privilegiada es, en definitiva, el proceso creativo en el espacio de ensayo –y no tanto el resultado–, aquí también con una función pedagógica.

Es importante destacar que, si bien algunas de estas pruebas parciales fecundan en obras de mayor extensión, más cerradas, con un seguimiento de varios ensayos, muchas otras quedan solo en la instancia de ejercicio, de prueba que no se corrige ni desarrolla en pos de la concreción de una obra. Se trata de proyectos que no tienen una preparación, sino que se llevan a cabo y, una vez finalizados, no se vuelven a realizar. No obstante, el registro fílmico es generalmente subido a su página web³ o a sus redes sociales, en lo que constituye también una revisión de la labor compositiva: nuevamente, lo que se comparte con un/a posible espectador/a no es necesariamente la obra acabada, sino el proceso.

Sucede que para el compositor esta forma de producción implica un desarrollo estético personal, un avance en su búsqueda artística, sin importar si se trata de una obra de dimensiones o de un ejercicio casero: el proceso es la instancia privilegiada. Señala:

Cuando hago una cosa así... hago, hago, y en un momento siento como que avanzo un casillero, mío, propio. En algunas cosas, que por ahí alguna puede sonar a una obra grande, más formal, o puede ser una nimiedad. A veces, se cristalizan más y decanta algo más sólido, como obra a la

³ <http://www.matiасgiuliani.com.ar/>

vieja usanza, o porque tiene que ser así porque se presenta, le ponen el título, y es una obra. Para mí, son pasos (Giuliani en Mansilla Pons, 2018: 166).

Por otro lado, esta praxis colaborativa supone que las obras queden signadas por las características que le imprimen las y los *performers*, lo que, frecuentemente, dificulta su transferencia. Esto, que es habitual en la práctica de las músicas escénicas, significa un cambio radical en la historia de la composición de música de concierto. Según Christopher Small (1989), la música occidental, en concordancia con los métodos de la ciencia experimental y los de la producción en masa, trabaja desde el siglo XVII con la idea de objetos y personas intercambiables donde, como decíamos anteriormente, no se compone para una persona, sino para una fuente sonora —un instrumento, por ejemplo— que pueda ser manipulada por cualquier individuo, siendo intercambiable el o la intérprete.⁴ La música escénica, por el contrario, se dirige usualmente a un/a ejecutante específico/a, aquel o aquella con quien se desarrolla el proceso compositivo, observando y considerando sus habilidades particulares.

Cuerpo y voz

Apartándose de la utilización de un vestuario homogeneizante y formal de colores blanco y negro —tradicional en la música académica—, Giuliani suele trabajar con la vestimenta habitual y cotidiana de cada uno de los y las performers, lo que implica un doble impacto: por un lado, los cuerpos en escena se presentan como urbanos, con signos identitarios en términos etarios, culturales y económicos; por el otro, se establece una diferenciación de cada uno de los individuos. Así, la presencia individual prima por sobre la homogeneidad colectiva. Esto es central en la estética del compositor, ya que su trabajo suele basarse en la presencia espacial de los y las intérpretes como portadores/as de una subjetividad concreta, con la corporeidad simbolizada en escena como eje narrativo. En este sentido, Josette Feral comenta:

Si en el teatro el actor es el portador de la teatralidad [...] todos los sistemas significantes —espacio escenográfico, vestuario, maquillaje, narración, texto, iluminación, accesorios— pueden desaparecer sin que la teatralidad escénica sea afectada en profundidad. Es suficiente con que el actor subsista para que la teatralidad sea preservada y que el teatro pueda tener lugar, prueba que

⁴ Hay excepciones, claro. Pero incluso en los habituales encargos que realizan intérpretes específicos/as a compositores/as, donde la obra suele considerar ciertas particularidades técnicas de su destinatario/a, es común que ésta sea pensada y compuesta con la pretensión de que pueda ser interpretada por otros y otras ejecutantes.

el actor es uno de los elementos indispensables para la producción de esta teatralidad. Es que el actor es a la vez productor y portador de la teatralidad. Él la codifica, la inscribe sobre la escena en signos, en estructuras simbólicas trabajadas por sus pulsiones y sus deseos en tanto sujeto. (Feral, 2006: 94).

La obra de Giuliani, entonces, se apoya en la presencia singular de cada uno y cada una de los y las *performers*, pero no lo hace desde las competencias habituales que se espera de un/a intérprete musical –tocar, cantar o dirigir–, sino que los y las propone como individuos específicos, únicos. Esto se logra principalmente mediante la utilización de una voz que habla de ellos y de ellas, comentando quienes son, de dónde provienen, de la relación que tienen con el compositor o de sus sentimientos. Así, los y las presenta como individuos humanizados, con historias, marcas y deseos, y no como reproductores/as de algo escrito mediante la exhibición de una técnica adquirida.

Asimismo, esa distancia con el estereotipo de intérprete tradicional se acentúa debido a que Giuliani les exige acciones mínimas –caminar, mostrar al público su instrumento, tocar materiales musicales muy pequeños– que distan mucho de las expectativas que se tiene en torno a este agente: ese ‘no hacer’ de los y las intérpretes no solo los/las involucra a ellos y ellas, sino también al público como tal.

Esto puede observarse en *Dedicatorias*,⁵ por ejemplo, donde el propio compositor articula un pequeño párrafo sobre cada uno de los y las intérpretes, que están allí parados, casi sin moverse. Comenta cómo los y las conoció, y les dedica algún material musical, que puede estar ya grabado y ser reproducido por los parlantes o bien interpretado en vivo por otro u otra *performer*. Lo que el/la espectador/a escucha y ve, entonces, son referencias particulares a los personas y a la relación que las une con el compositor. Así, sobre uno de sus colegas, el compositor señala: <<tengo la certeza de que es una buena persona. A él me gustaría dedicarle un solo de violín>> (Giuliani, 2018a); sobre otro, dice: <<Juan se emocionó y ese día lloró. Yo lo vi. A Juan también podría dedicarle, entre otras cosas, dos acordes de guitarra durante algunos segundos>> (Giuliani, 2018a). Aunque la acción realizada por los y las intérpretes sea mínima –adelantarse, mirar a la cámara, regresar a su sitio–, la carga emocional depositada en ellos y ellas, su caracterización, es el núcleo de la *performance*.

⁵ Disponible al 05/09/2020 en <https://www.youtube.com/watch?v=PhulnwPh5os&t>

No obstante el ejemplo anterior, la voz discursiva no suele ser en vivo sino artificial, generalmente grabada o producida mediante lectores de texto. Así, aparece siempre como una voz externa, en *off*, que articula consignas o que habla de los y las intérpretes, pero nunca es la de ellos ni ellas mismos/as. Se trata entonces de una voz mecanizada y etérea. Carente de una acentuación específica y de sensualidad, esta voz sintética se insinúa como neutra, sin corporeidad. Giuliani comenta al respecto:

Esa neutralidad hace que yo pueda escuchar el texto puro, un poco más limpio, con menos información o distorsiones o prejuicios que si veo a alguien que lo lee. Si veo a alguien leyéndolo, eso hay que trabajarlo, y si soy yo quien lo hace, también, tendría que ver qué y cómo decirlo. No me refiero a imposter la voz ni nada de eso, sino a cómo cuidar que sea lo más neutro posible, para que no esté sumando a lo que quiere decir ese texto mi propia corporeidad, mi gesto, como estoy vestido... Sobre todo porque lo que creo yo que intenta hacer el texto es poner en valor a las y los intérpretes, entonces, si quien habla también está en escena, es más raro (Giuliani en Mansilla Pons, 2018: 171).

Con su timbre robotizado, deshumanizado, la radical oposición que surge entre la voz mecánica y la presencia corporal de los y las intérpretes refuerza lo segundo: el cuerpo en escena es aún más humano.

Sí, eso me interesa mucho. A mí me resulta más interesante, en cuanto es más verdadero, por eso se me hace más pesado, más serio, más despojado también, más honesto... se me ocurren esas palabras. Menos solemne pero, a la vez, también aparece como una solemnidad de esa persona. [...] De hecho, había una obra que se llamaba *Pablo*, que era Pablo, un músico del ensamble, con un parlante por el que salía su voz, lo tenía así [a la altura del pecho], y lo que iba diciendo iba armando la obra, que tocaban tres flautistas a su alrededor. Y, de hecho, me acuerdo que me gustaba la idea de que la obra se llamara *Pablo* y no 'Intersticios en la concepción de la verdad y la reflexión de los astros', por ejemplo. No. *Pablo*. (Giuliani en Mansilla Pons, 2018: 170).

Puesta en escena

La definición de 'puesta en escena' no resulta sencilla para la teoría de las artes escénicas, debido a que al abrigo del concepto se agrupan diversas características y variables: la disposición espacial, la dinámica temporal, la existencia de un texto escrito, la interpretación actoral, la dicción, la iluminación, el vestuario, la escenografía, entre otras. En la teoría

cinematográfica, algunos autores suelen añadir también la disposición de la cámara, el tipo de plano, el montaje y hasta la utilización del sonido y de la música (Pavis, 2000).

No obstante las diferencias parciales, la puesta en escena es generalmente entendida como un todo integrado producto de una supervisión general. Así, el teórico Hans-Thies Lehmann la identifica como ‘metafórica’, ‘escenográfica’ y ‘del acontecimiento’: la primera sería la que surge de un texto dramático, estableciendo objetos, espacios y tiempos que lo escenifican e ilustran, usualmente mediante la mimesis. La segunda también partiría de un texto, pero se trataría de una representación con un alto grado de autonomía, distanciándose de él, donde la significación no se ofrece como síntesis, quedando a cargo del espectador. La última sería la escenificación de un acontecimiento, algo que no depende en absoluto de un texto previo, pero que dispara un dispositivo escénico dado por la conjunción de *performers*, objetos, espacio y espectadores/as (Lehmann, 2013). Esta última, justamente, es la que suele desarrollar Giuliani, donde mucha de su producción, signada por el hecho performático, consiste en la realización de actos ‘aquí y ahora’, que no direccionan hacia una síntesis posterior.

En los trabajos del compositor no resulta tan habitual el agregado de objetos escénicos externos a la práctica musical, pero sí la reconfiguración de los instrumentos musicales. Es frecuente que los y las intérpretes permanezcan en una disposición espacial de tipo friso, en forma paralela, delante de alguna pared sin marcas distintivas, sin generar mayores relieves o significación en torno al espacio, cada uno/a con su instrumento, mientras realizan acciones, aunque no deban tocarlo convencionalmente. Muchas veces solo lo exhiben al público mientras suena una música grabada que refiere a su sonoridad, indicando aquello que podría sonar en él. De este modo, el diálogo con la tradición del instrumento, con lo que se asocia a él, es un rasgo importante para el compositor.

Una de las características habituales del modo de representación de la música escénica es la ‘intermedialidad’, es decir, el intercambio dialéctico con una variedad de formas narrativas usuales en otros medios. Para la investigadora Fernanda Pinta, la intermedialidad es una marca del teatro actual, y supone un modo de producción experimental que resignifica los conceptos habituales de la escena, lo que implica una supresión de los límites genéricos (Pinta, 2012). La autora señala:

La noción de ‘intermedialidad’ designa los intercambios del arte teatral con los lenguajes, tecnologías, medios y dispositivos de la comunicación y el entretenimiento. Sobre el modelo de la ‘intertextualidad’ la perspectiva intermedial busca estudiar y/o experimentar las posibilidades de aquellas interacciones en el contexto de las experiencias vitales del actor y del espectador modeladas por los nuevos medios y tecnologías. Se trata, asimismo, de un teatro que suprime las fronteras genéricas, un teatro híbrido y de búsqueda de nuevos modos de representación, características que lo asocian, a su vez, al concepto de lo ‘posdramático’ desarrollado por Hans-Thies Lehmann en 1999. (Pinta, 2012: 209).

De este modo, el teatro integra conceptos estéticos de distintos medios y disciplinas –cine, video, radio, formatos web– en un nuevo contexto que lo aleja de las certezas, explorando los límites disciplinares. La práctica escénica musical, claro, hace lo propio, y sus características se modifican producto de esa búsqueda.

En el caso de Giuliani, la presencia de lo intermedial se articula principalmente por medio de la voz. Como hemos visto, el compositor suele trabajar con una voz en *off* que indica acciones. A veces, su timbre neutro y mecánico, sumado al talante imperativo, recuerdan al tutorial, forma narrativa contemporánea. Otras, se asemeja notablemente a la voz de un narrador omnisciente, habitual en algunas producciones cinematográficas. Asimismo, en aquellas producciones concebidas directamente para el video –es decir, que no son obras destinadas a una *performance* en vivo–, la edición del mismo adquiere un carácter singular en el aspecto formal, especialmente mediante el montaje de corte duro.

Narrativa

En la producción local de música escénica es habitual que las obras se aparten de una forma narrativa temporal ligada a la dramaturgia tradicional, inscribiéndose por el contrario en lo que se denominan como ‘narrativas posdramáticas’ (Mansilla Pons, 2018). Hans-Thies Lehmann entiende que en éstas se abandonan aquellos rasgos que resultan elementales en la dramaturgia, principalmente al suprimir los motivos mediante los cuales se desarrolla la acción. Así, la descripción narrativa de la realidad mediante la mimesis; la formulación de causas; el proceso de una acción como imagen de la dialéctica de la experiencia humana y el recurso de la tensión como encadenamiento de situaciones que hacen avanzar el drama son operaciones que se dejan de lado. Las estéticas posdramáticas utilizan entonces otros recursos, entre los que se destacan,

según el autor, el abandono de los signos como referencia, la producción de imágenes oníricas sin encadenamiento lógico, el uso de formas abiertas y fragmentarias, la estructura no causal de tipo collage, la desjerarquización de los elementos intervinientes y el abandono de la síntesis, entre otros aspectos (Lehmann, 2013). Estas características son nodales en la producción de Giuliani, especialmente la ‘isotonía posdramática’, un rasgo, según Lehmann, habitual en las producciones contemporáneas, que refiere a la ausencia de puntos de giro, de agudización, de momentos álgidos –vale decir, de un desarrollo en términos dramáticos–, lo que refuerza esa imagen de inmovilidad, de estatismo.

Los investigadores Gabriela González y Jerónimo Ruiz entienden que, en la *performance* en vivo, la presencia del actor impone una sensualidad que trasciende lo discursivo:

La presencia no se inscribe en un formato ‘cristalizado’, como una fotografía o un libro; es presencia viva, energía presente que interactúa a su vez con la presencia de los espectadores. El espectador no se encuentra ‘a salvo’ alejado de la obra; se encuentra en directa relación con el actor, con cuerpos, con presencias, voces y sonidos. Lo que intentamos decir es que la presencia en vivo del artista en relación con el espectador hace que las artes escénicas cuenten con un modo de llegar a la audiencia que trasciende lo discursivo. El sentido del discurso (incorporado a través del texto dramático) o de las convenciones teatrales se enriquece con un aspecto más sensual, o sensorial, de la comunicación entre personas, aspecto que no necesariamente se puede reducir a lo discursivo. Ese sentido, la total globalidad del evento es lo que constituye la obra. (González y Ruiz, 2009: 123).

De este modo, al igual que lo que señalara Josette Feral respecto a la teatralidad encarnada en la corporalidad de los y *las performers*, para González y Ruiz bastaría con esa presencia, con esa instancia aurática, prescindiendo de lo discursivo, para sostener un acto performático como tal. Esto posibilita una de las características habituales del teatro posdramático según Lehmann, el ‘acontecimiento’, una experiencia artística que consiste en la realización de actos aquí y ahora, que se valen por el momento mismo de su producción y que no tienen por qué perpetuarse en un rastro de sentido, en una síntesis posterior. Así, se define como proceso y acción, y no como producto acabado (Lehmann, 2013). Esto, según lo vimos, también es un rasgo particular de la estética de Giuliani.

No obstante, su trabajo no se articula únicamente desde la improvisación performática: a partir del concepto de ‘umbral mínimo de ficción’ acuñado por la dramaturga argentina Vivi Tellas,

el compositor suele abordar pautas y normas previas con sus intérpretes –en esa primera etapa del proceso que observáramos anteriormente–. El compositor lo explica:

Hay una suerte de punto, de eslabón perdido, diría yo, entre la representación y la presentación. Sí, acá no hay un texto de William Shakespeare, que lo estudio y dirijo a los actores y actrices que lo estudiaron. No, no es ese tipo de representación, pero siempre hay un libreto, siempre hay una cosa del tipo ‘bueno, ahora, *rec.* Así. No, pará, no, la idea sería esto, que es fricción de tal cosa con tal otra...’, y volver a largar. Hasta que ese texto o acción, que en realidad es una idea, que a veces está escrita, a veces no, pero que no es un formato tradicional, hasta que esa idea está, se logra (Giuliani en Mansilla Pons, 2018: 163).

Esto indica que el acontecimiento no es inmediato en términos de realización, aunque sí de celebración: ocurre aquí y ahora, sin necesidad de perpetuarse en un significado; los cuerpos se abordan por su sensualidad, no por su capacidad de significar; hay pocos elementos, todo es estático; aun así, todavía permanece un rasgo de ficción, ya que hay una pauta previa, una estructura preconcebida.

Decíamos que las obras posdramáticas no suelen presentar un desarrollo teleológico. Si bien hemos establecido que algunas de las obras de Giuliani se centran, mediante la descripción, en la especificidad de los y las intérpretes, muchas otras solamente articulan presencias, acciones y una voz que únicamente enuncia elementos, los cuales difícilmente pueden vincularse a las acciones que los y las performers realizan. En *Caffé Latte*,⁶ por ejemplo, cinco intérpretes responden a las consignas que expresa la voz sintética habitual en sus producciones, solo que las consignas son: *caffé latte*, *donut*, *expresso machiatto* y *muffin* (Giuliani, 2018b). No hay relación alguna entre las consignas y las acciones. No hay, tampoco, direccionalidad. Solo acciones que acontecen. En la obra *Click on*,⁷ por su parte, una pulsación –acentuada cada cuatro– y una voz mecánica en inglés que menciona, cada cinco, los números de compases, constituyen todo el discurso sonoro sobre el cual los y las *performers* solamente se paran en una línea paralela, avanzan, se colocan de perfil, levantan una mano y retroceden. No hay más. No hay dirección, ni tensión discursiva, ni signos que deban ser interpretados: solo cuerpos que están y que se mueven, de manera previsible, en el espacio.

⁶ Disponible al 05/09/2020 en <https://www.youtube.com/watch?v=BqlgNDBJvh4>.

⁷ Disponible al 05/09/2020 en <https://www.youtube.com/watch?v=gJJDzwfFS90&t>.

En otras obras, lo único que establece un desarrollo es la voz. Hemos observado que el compositor suele usar grabaciones o lecturas de voces desarrollando aspectos de la situación que se está contemplando o comentado singularidades de los y las intérpretes. Esa voz suele presentar un devenir, dirigirse a un punto, ya sea porque acumula tensión discursiva o bien porque establece una teleología en torno a un tiempo cronológico –evidenciando un antes y un después–, pero Giuliani contrarresta esto mediante la utilización de la voz neutra, que con su timbre mecánico y robótico suprime cualquier atisbo de emoción, de humanidad, de tensión sensual. Hay una contradicción entre lo que la voz propone y el modo en que lo hace. Asimismo, el contraste entre esta voz y la construcción singular en torno a la corporeidad del/a *performer*, como hemos visto, genera una dicotomía muy interesante, característica en casi toda su obra.

Por último, el uso de la voz articula, por momentos, un comportamiento muy interesante, en la medida en que se dirige a quien escucha –el/la espectador/a– y le demanda acciones, solicitándole que imagine sonoridades, que compare algunos elementos, que recuerde algo que el o la intérprete haya tocado antes o que elabore una conclusión. De este modo, pese a su estructura preconcebida, hay un rasgo abierto que el/la espectador/a debe completar. El compositor lo explica:

Sí, eso a mí me interesa bastante: ¿qué es lo que sucede a partir del texto compartido con una audiencia?, ¿cómo completar con la cabeza del otro el texto y lo que hay en la escena? Completar lo que falta, como si fuese una especie de procedimiento gestáltico, pero más yendo al lugar de las ideas, no a las formas y a las figuras, sino a las ideas. Es como hacer una cosa, decir algo sobre esa cosa y proponerte que te imagines algo. No sé si eso será así, si alguien habrá hecho alguna vez el esfuerzo de imaginar algo o no. Pero a mí me gusta la idea de que mi cabeza complete algo que está pasando ahí. Como que te diga ‘está tocando una violinista. *Stop*. Bueno, ahora imaginate un sonido de lluvia sobre lo que ella está tocando’. A mí me divierte ese tipo de cosas; me divierte, en líneas generales, el esfuerzo de intentar imaginarse, para completar lo que pasa, más que una audiencia que está ahí, mira y se va. Aunque pase eso finalmente. Es un ideal (Giuliani en Mansilla Pons, 2018: 173).

Ese ejercicio –imaginar una acción del/a ejecutante mientras éste/a permanece estático/a en la escena– supone una operación intransferible, pone en evidencia el carácter ficcional de la situación y, a la vez, los roles del público y del/a intérprete son puestos en tela de juicio. Hay allí un punto de interés para el compositor: esos momentos estáticos, de anulación de la

direccionabilidad y de ausencia de signos suponen un momento de belleza para Giuliani, quien comenta:

Claro, sí, el enfrentamiento entre *performer* y público, que se genere esa cosa o esa magia, o esa situación o esa incomodidad o ese montón de cosas que aparecen, o ese aburrimiento por parte de quién lo está haciendo, el *performer*; o el protocolo, la tradición que hay alrededor de todo eso. Cómo es el comportamiento de uno y de otros, del público y el performer. Me gusta que se arme esa situación y, ahí en el medio, abrir las preguntas. A mí mismo me interpela; es como si de alguna manera estuviera yo como público, yo como *performer*, yo como creador. Y quiero que hablemos de eso, que hablemos de esa situación y, a la vez, me interesa mucho cuando se atomiza la acción escénica. Y, de hecho, creo que los momentos más lindos, o que me gustaron más de las cosas que hicimos, son los momentos donde no sucede nada, son momentos de estatismo posteriores a haber escuchado un texto, y que ese texto condicione la manera en estoy percibiendo a ese *performer* ahí, cuya inacción me resulta mucho más potente que si se pone a hacer malabares con su instrumento (Giuliani en Mansilla Pons, 2018: 160-161).

Notación

En la tradición musical académica, la partitura constituye, según Antoine Hennion, no solo un medio y soporte de la música, sino también una forma de producción: la música suele componerse a la vez que se la escribe en una partitura, delimitándose así el objeto artístico, y luego se la representa, es decir, se la decodifica y materializa (Hennion, 2003). Esta forma de producción no resulta habitual en la práctica de la música escénica ya que, como vimos ejemplificado en el caso de Giuliani, el proceso compositivo es colaborativo, en estrecha relación con los y las intérpretes, por lo que la escritura no suele ser un objeto a priori, sino que se construye en paralelo al armado de la obra (Mansilla Pons, 2019).

Aun así, muchas de las composiciones suelen escribirse, a veces como forma de registro, o también como estructura que contiene y delimita la obra. No obstante, a diferencia de otras formas de producción musical, no se trata de un texto incuestionable para una representación literal sino que funciona como un mapa para la elaboración de un posible discurso. De este modo, de manera similar a lo que ocurre en el teatro actual según Patrice Pavis (2000), el texto escrito funciona como guía, como un marco de interpretaciones posibles que se materializan en la práctica escénica, pero no constituye en modo alguno la obra. De lo que en definitiva se trata,

según Pavis, es de cuestionar el estatuto del texto escrito, que implica otro modo de producción, signado por la colaboración, donde el texto no es central, sino lo que surge de su interpretación.

Entonces, es habitual que en estas partituras haya una gran utilización del texto escrito, que permite aclarar algunas indicaciones sobre los movimientos escénicos. Muchas veces, se trata de un texto que antecede a la obra –frecuentemente denominado ‘hoja de ruta’– y que explica algunos pormenores de la puesta, del modo de emitir sonidos, de la disposición de las fuentes sonoras en el espacio o de las acciones. El carácter innovador que suele tener la música contemporánea de concierto ha vuelto habitual este tipo de texto, incluso en obras que no proponen un tratamiento escénico. Sin embargo, mientras en aquellas prácticas estos textos son breves y constituyen una instancia previa a la obra –una condición preliminar para la lectura de la partitura–, aquí se trata de textos profusos, que ya forman parte del cuerpo de la misma. Es decir, aquí no anteceden la partitura, sino que forman parte de ella.

Este tipo de textos, en el caso de algunas obras de Matías Giuliani, constituyen las únicas indicaciones, prescindiéndose directamente de la notación musical. Por ejemplo, en *A note*,⁸ una *performance* para pianista femenina y audio, el contenido de la partitura es el texto grabado –que debe ser expuesto mediante parlantes– y, entre paréntesis, se indican las acciones de la instrumentista, quien debe tocar una misma nota con una pulsación fija y reaccionar a las indicaciones del audio. En este caso, el texto coincide con lo que el/la espectador/a escucha: el texto escrito del audio y las acciones de la pianista, fácilmente imaginables. No obstante, las miradas al público, la tensión de las detenciones, la postura corporal de quien toca –la ‘microscopía’–, son aspectos que, pese a adquirir una marcada relevancia –dada la casi nula acción musical de la intérprete–, no están definidos. En otros casos, como en *Masterclasses*,⁹ obra para ensamble, el texto escrito cobra otras dimensiones: Giuliani solo escribe las indicaciones de las acciones, donde cinco instrumentistas –de cualquier instrumento– deben brindar una clase magistral sobre sus instrumentos, de manera simultánea. Solo unas pocas indicaciones formales guían la performance. En palabras del compositor, <<el texto funciona como partitura, secuenciador y contenedor>> (Giuliani en Mansilla Pons, 2018: 169).

⁸ Disponible al 05/09/2020 en <https://www.youtube.com/watch?v=A6ehroe-Jrk&t>.

⁹ Disponible al 05/09/2020 en <https://www.youtube.com/watch?v=T0mU8LFPRR0>.

No obstante, el uso de la partitura constituye un problema nodal en estas producciones escénicas. La praxis musical precisa de movimientos específicos para su realización –por ejemplo, los movimientos de arco en los instrumentos de cuerda, las respiraciones en los de viento– que, en obras donde se tiene especial cuidado en el aspecto visual, deben ser abordados de manera singular. De lo contrario, son gestos que no se integran a la propuesta visual. La partitura es, en este sentido, limitante y compleja. Su utilización no significa solo un objeto que requiere ubicación espacial, sino también una forma de interpretación, un o una *performer* que mira hacia un punto, que lee, y que realiza acciones como pasar las hojas. Esto, pese a ser frecuente en el campo musical, quiebra el estado de las obras escénicas. Por ello, la mayoría de estas producciones suelen trabajar la instancia del concierto con la memoria, a partir de indicaciones mínimas que puedan ser recordadas, y no utilizar la partitura o, en todo caso, usar una guía más pequeña, que no requiera una atención constante (Mansilla Pons, 2018). El trabajo habitual de Matías Giuliani tiene esa lógica: las acciones son pequeñas, son transmitidas oralmente, y pueden ser recordadas por los y las intérpretes con facilidad, o bien, en muchos casos, hay una voz grabada que las enumera, voz que forma parte central de la propuesta auditiva. En ambos casos, no se trabaja con partitura en la instancia en vivo. En obras más complejas y más extensas, la escritura funciona como un a priori, como un mapa, según lo detalla el compositor:

Quando las obras son más grandes, ya tienen un poco más de contención, porque hay que acordarse de más cosas. Tiene que haber más contención, más partitura, y ahí sí, suelen ser textos, diagramas de posiciones, fotos –a veces de los y las intérpretes: sacan una foto, escribo ‘Escena uno’ y pongo una foto de la flautista, por ejemplo–. Y que ellos y ellas lo tengan afuera, en camarines, para saber dónde están. Es como si la misma hoja de ruta de la obra fuera un poco la partitura, o el tema de escenas, o el *storyboard* (Giuliani en Mansilla Pons, 2018: 168)

Conclusiones

El trabajo de Giuliani, según lo hemos observado, se aleja notablemente de las estandarizaciones propias del concierto musical, para ubicarse en el terreno de lo performático propiamente dicho. Esto implica varias características en su producción: un proceso compositivo colaborativo que se presenta como instancia privilegiada; el abandono de la síntesis; el acontecimiento efímero; una revalorización de los y las intérpretes como individuos

específicos; el cuestionamiento del uso de la notación y una posición crítica frente al concierto, su historia y sus agentes.

De este modo, Matías Giuliani establece, a través de su producción, constantes revisiones del campo musical y de sus prácticas, ya que propone reconfigurar las nociones de intérprete y compositor/a cuestionándose sus competencias, a la vez que permite repensar la categoría de obra de arte musical –con sus instancias de composición, inscripción y armado, así como también su voluntad de perfección y de duración para la posteridad– y, fundamentalmente, invita al público, de manera imperativa, a reflexionar sobre el fenómeno artístico y sobre su propio rol en él.

Bibliografía

Cismondi, Carolina. 2011. “Variaciones teatrales de crítica genética”. *Manuscritica. Revista de Crítica Genética* 21. Disponible en: <http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/1138> (último acceso 05-09-2020).

Eckmeyer, Martín. y Cannova, María P. 2010. “*Historiografía e historia de la música. La historiografía contemporánea y su posible impacto en la historia de la música*”. Ponencia presentada en el 2° Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y 5° Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 03 al 05 de noviembre.

Feral, Josette. 2004. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.

Giuliani, Matías. 2012. *Masterclasses* [Video on line]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=T0mU8LFPRR0> (último acceso 05-09-2020)

Giuliani, Matías. 2017. *A Note* [Video on line]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=A6ehroe-Jrk> (último acceso 05-09-2020)

Giuliani, Matías. 2017. *Click On* [Video on line]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gJJDzwfFS90> (último acceso 05-09-2020)

Giuliani, Matías. 2018a. *Dedicatorias* [Video on line]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PhulnwPh5os> (último acceso 05-09-2020)

Giuliani, Matías. 2018b. *Caffè Latte* [Video on line]. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=BqIlgNDBJvh4> (último acceso 05-09-2020)

Gonzalez, Gabriela y Ruiz, Jerónimo. 2009. “*Algunas consideraciones teóricas respecto del estudio de procesos de creación en las artes escénicas*”. *La escalera*. Anuario de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires 19: 121-129.

Hennion, Antoine. 2002. *La pasión musical*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Paidós.

Lehmann, Hans-Thies. 2013. *Teatro posdramático*. Ciudad de México, México: CENDEAC/Paso de Gato.

Mansilla Pons, Ramiro. 2018. “*Escenas sonoras. Análisis de músicas escénicas de concierto en Buenos Aires*”. Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata.

Mansilla Pons, Ramiro. 2019. “*Músicas para ver. Prácticas colaborativas en las músicas escénicas*”. *Metal 5*. Disponible en: <https://doi.org/10.24215/24516643e013> (último acceso 05-09-2020)

Pavis, Patrice. 2000. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, España: Ed. Paidós.

Pinta, Fernanda. 2012. “*Tecnoescena*”. En *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, editado por Claudia Kozak, 200-211. Buenos Aires, Argentina: Caja negra.

Raynor, Henry. 1986. *Una historia social de la música*. Madrid, España: Editorial Siglo XXI.

Small, Christopher. 1989. *Música. Sociedad. Educación*. Madrid, España: Alianza.

Aproximación al ‘minimismo’ latinoamericano

Prof. Luciana Natalia Orellana Lanús

Facultad de Artes y Diseño
Universidad Nacional de Cuyo

Resumen

El presente trabajo propone un acercamiento a la construcción de una definición de ‘minimismo’ latinoamericano. Esta expresión, acuñada por la compositora Graciela Paraskevaídis (1940-2017), es tomada como punto de partida para comprobar ciertas características que den cuenta de esta categoría. En este sentido, nos proponemos evidenciar rasgos como la austeridad, el despojamiento y el silencio en los medios compositivos como parte de las búsquedas de los compositores latinoamericanos. Para ello, ilustraremos aquellas diferencias estructurales entre el ‘minimismo’ latinoamericano y el minimalismo norteamericano, como así también respecto del pensamiento musical europeo. Posteriormente, analizaremos en un repertorio seleccionado para esta ocasión, elementos que se asocien a las premisas de Coriún Aharonián (1940-2017) y de Graciela Paraskevaídis, y que permitan ejemplificar los rasgos arquetípicos de estas músicas.

Palabras clave: Graciela Paraskevaídis- Coriún Aharonián- Arte y Sociedad

Abstract

This work proposes an approach to the construction of a definition of Latin American ‘minimism’. This expression, coined by the composer Graciela Paraskevaídis (1940-2017), is taken as a starting point to verify certain characteristics that account for this category. In this sense, we propose to highlight traits such as austerity, deprivation and silence in compositional media as part of these researches by Latin American composers. Thus, we will illustrate those structural differences between Latin American ‘minimism’ and North American minimalism, as well as regarding European musical thought. Later, we will analyze in a repertoire selected for this occasion, elements that are associated with the premises by Coriún Aharonián (1940-2017) and Graciela Paraskevaídis, and that allow to exemplify the archetypal features of these musics.

Key words: Graciela Paraskevaídis- Coriún Aharonián- art and society

Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas 3 (2020), 42-65.

Introducción

La reflexión en torno a la posible clasificación de ‘minimalismo’ latinoamericano merece nuestra atención, ya que consideramos importante entender cuáles son los rasgos musicales de producciones latinoamericanas que puedan delimitar esta categoría. A raíz de ello, nos proponemos en este trabajo comprobar ciertos procesos que den cuenta de la misma. De esta manera, partimos de los supuestos expuestos por Graciela Paraskevaídis y Coriún Aharonián en torno a las músicas contemporáneas latinoamericanas desde la década de 1960. Dada la cercanía con el término, como así también la utilización de ciertas técnicas, nos planteamos describir en una primera instancia ciertas características y autores del minimalismo norteamericano. Destacamos que, establecidos los elementos constitutivos de respectivas músicas, también será contemplado en esta ejemplificación, el pensamiento de estos autores en torno a su desvinculación con los movimientos musicales europeos de la época. En este sentido, nos concentraremos en aquellas diferencias estructurales entre el ‘minimalismo’ latinoamericano y el minimalismo norteamericano, como así respecto del pensamiento musical europeo. Posteriormente, analizaremos en un repertorio seleccionado para esta ocasión, elementos que se asocian a las premisas de los autores mencionados, y que permitan ejemplificar los rasgos arquetípicos de estas músicas.

Minimalismo norteamericano

De este modo, para comenzar exponiendo una síntesis acerca del minimalismo norteamericano, un sucinto recorrido histórico nos posibilita detenernos en los modos de utilización de ciertos parámetros musicales. El minimalismo norteamericano, cuyo término es tomado principalmente de las artes visuales, musicalmente comienza como la búsqueda de la deconstrucción de la complejidad propia del escenario europeo serialista. Estas obras, entonces, se desarrollan en torno a la repetición de un motivo limitado tal como una célula rítmica o una secuencia corta de alturas (generalmente diatónica). Visto de esta manera, los compositores norteamericanos concretan ideas más ‘simples’, denominadas células o patrones, y esto produce un resultado sonoro. En efecto, se interesan en el principio de la repetición, lo que implica la utilización de un repertorio ‘sencillo’ en la composición:

Muchos compositores consideran que la vanguardia como tal está muerta, y que las obras de los años sesenta apuntan hacia una dirección de retorno, de simplicidad, en definitiva, un retorno a los fundamentos del sonido mismo: altura, duración y silencio. (Cope, 1971:206)¹

Así, van imaginando procesos por los cuales se desintegran los pilares de composiciones más ‘complejas’. Para Dibelius (2004), este proceso posmodernista parte, contradictoriamente, desde una postura más positivista, y propone una música automática de orden impredecible:

El resultado acústico de estos procesos automáticos no se puede predecir [...] y esta sutil incursión en el campo de lo irracional, esta especie de espejismo acústico que se da cuando el orden absoluto, respetando al pie de la letra y de manera palpable el mecanismo previsto desde el principio, se transforma a pesar de todo, en un vertiginoso carrusel de perspectivas que no paran de multiplicarse, hacen aún más irritante la sensación de haber caído en un trance que la *minimal music* y sus infinitas repeticiones crea de por sí. (Dibelius, 2004:435)

De todas maneras, volvamos a los rasgos que caracterizarían estas producciones. La escuela fundacional del minimalismo americano tiene como referentes a cuatro compositores, La Monte Young (1935), Terry Riley (1935), Philip Glass (1937) y Steve Reich (1936).

A modo de ejemplificación, y reflexionando sobre los aspectos generales, comenzaremos analizando dos de las obras más icónicas de este movimiento. Estas son *In C* (1964), del compositor Terry Riley, y *Piano Phase* (1967), del compositor Steve Reich. En la primera de ellas se hace uso de 53 patrones rítmicos y melódicos que aluden a la tonalidad de Do mayor (de ahí el título). En la partitura, tal y como nos indica el compositor, los patrones deben reproducirse consecutivamente teniendo cada intérprete la libertad de determinar el número de repeticiones de cada uno de ellos antes de trasladarse al siguiente. De esta descripción deducimos un rasgo de aleatoriedad sumamente interesante que, aunque no lo abordamos en este texto, también puede vincularse con lo expresado por Dibelius. Continuando con la descripción de la obra, observamos que la reiteración de los patrones y el efecto polirrítmico resultante son un rasgo característico de una obra minimalista americana². La pieza finaliza cuando uno de los intérpretes toca

¹ Todas las citas de Cope (1971) han sido traducidas del inglés *ad hoc* por Luciana Orellana Lanús.

² Hacemos esta salvedad ya que proponemos en este escrito como objetivo principal, un acercamiento a los rasgos arquetípicos del ‘minimismo’ latinoamericano.

el patrón 53³. Sin embargo, la categoría de minimalista no es apta para la visión del compositor, quien afirma no haber conocido el término en el momento de la creación de la pieza:

Minimalista es una palabra extremadamente ‘seca’. Solo les interesa a las personas que les gusta poner a los artistas en cajas. Un psicodélico nunca se agotará porque todo se trata de una visión, inspiración y magia. Por eso mi meta como músico, es transformar algo mundano en algo excepcional.⁴

Es preciso destacar que Riley se compara con sus contemporáneos jazzistas en cuanto a la concepción acerca de su música, “como yo, crean su música en el momento”.⁵ En efecto, reflexiona sobre el proceso creativo. Al respecto dice “la creación es algo inesperado, el resultado de transformaciones impredecibles”⁶. Estas afirmaciones, plantean la concepción de sus obras a través de la experiencia sonora.

Por otra parte, para Reich el proceso compositivo y el resultado musical, como menciona Rosas (2015), “son una misma cosa” (p.83). Para los compositores minimalistas norteamericanos, sus obras generan un “misterio para el oyente, y la profundidad de la experiencia artística está dada por lo impersonal y los efectos psicoacústicos generados por el proceso.”⁷ En este sentido, “lo impersonal se entremezcla con una suerte de control absoluto”⁸. Es el mismo Reich el que explica la idea de control, asumiendo que el material propuesto sufre modificaciones en el transcurso de la producción. Aun contemplando previamente todos los parámetros necesarios, estos resultados son inalterables: “Escribiendo ‘una suerte’ de control total, quiero decir que canalizando el material en el seno de ese proceso controlo totalmente los resultados, pero también que los acepto sin alterarlos.” (Reich, 1974:2)

No obstante, un rasgo importante de destacar en las producciones de Reich es el empleo del procedimiento *Phase shifting*. El compositor se concentra en un recurso en el cual se perciben gradualmente cambios por los estados de fase y desfasaje producidos entre los patrones:

³ En la partitura, Riley brinda las indicaciones necesarias para la interpretación de la obra, como por ejemplo la forma en que debe finalizar.

⁴ Entrevista a Terry Riley (2015), consultada en <https://www.youtube.com/watch?v=7rnf35ukAs0>.

⁵ *Ibidem*

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

Comienzo a percibir estos ínfimos detalles cuando comienzo a concentrar mi atención, y un proceso gradual es una invitación a la concentración. Por ‘gradual’ quiero decir extremadamente gradual; se trata de un proceso que se desarrolla tan lentamente que su percepción demanda las mismas cualidades de atención que la observación de la aguja de los minutos en un reloj. Debe absorberse en su pequeña duración. Ciertas músicas modales que se ejecutan actualmente, de una cierta popularidad, tales como la música india clásica o el rock, nos hacen tomar conciencia de detalles sonoros ínfimos: dado que son modales (tonalidad constante, notas sostenidas y repetidas como un bordón a fin de crear un efecto hipnótico), se concentran naturalmente sobre estos detalles más que sobre la modulación, el contrapunto y otros procedimientos específicos de la música occidental.⁹

En la obra *Piano phase*, escrita para dos pianos, el patrón construido a base de una secuencia de doce ataques y cinco clases de alturas¹⁰, se presenta en un campo rítmico uniforme¹¹ (semicorcheas). Los dos intérpretes exponen al unísono el mismo patrón rítmico melódico. Una vez realizadas las repeticiones¹², uno de los pianos mantiene su pulso, mientras que el otro lo acelera progresivamente. Durante el estadio que se establece entre la sincronización de fase y desfasaje de los instrumentos, la música genera perceptivamente un nuevo contorno melódico-armónico que garantiza la experiencia gradual a la que hace referencia Reich. Efectivamente, el contenido interválico del patrón genera un halo diatónico en la medida que se utilizan predominantemente las clases de alturas [1, 2] (llevadas al orden mínimo o forma prima)¹³. De esta manera, una vez realizado este *acellerando*, los pianos vuelven a estar en fase, pero esta vez el segundo piano permuta el orden de las alturas. A medida que transcurre el paso del tiempo, el patrón con el que comienza la pieza, sometido a un procedimiento de sustracción, deja de contener doce ataques. En una posible segunda sección de la obra, se presenta con ocho

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ La metodología empleada es la de teoría de los conjuntos de Allen Forte, sistematizada por Joel Lester (2005) en *Enfoques analíticos de la música del siglo XX* y Pablo Cetta y Oscar Pablo Di Liscia (2010) en *Elementos de contrapunto atonal*. Con ‘clase de alturas’ nos referimos a todas las alturas duplicables en una octava. Por ejemplo, todas las notas llamadas do# constituyen la misma ‘clase de alturas’. Solo existen doce ‘clases de alturas’ que son designadas por números. Por último, un ‘conjunto de alturas’ es un grupo de ‘clases de alturas’. Según Lester (2005), “nos proporcionan una herramienta analítica para el estudio de las melodías, las armonías y la interacción entre melodía y armonía en la música no tonal” (p. 90)

¹¹ La metodología de análisis de la que nos apropiamos es la propuesta por Francisco Kröpfl y sistematizada por María Inés García. En el área motivico temática distinguimos los rasgos propios y comunes a los motivos. Los motivos son unidades mínimas con sentido musical. Estos son analizados en torno a sus diseños melódicos y a sus características rítmicas. Un campo rítmico uniforme, entonces, es aquel en el que todas las duraciones que componen un motivo son iguales.

¹² El compositor propone en la partitura de 12 a 18 repeticiones del patrón rítmico melódico.

¹³ La forma prima u orden mínimo consiste en considerar las menores distancias posibles en un conjunto de alturas.

ataques (semicorcheas)¹⁴ y, por último, finaliza con cuatro. El procedimiento de la obra es resuelto tomando como referencia los bucles de cintas utilizados por el compositor, con anterioridad, en la música concreta. Trabajando con estos, Reich repara en ciertas constantes que se producían cuando se presentaba el estado de cambios de fase: “tocando dos o más bucles idénticos a velocidades ligeramente diferentes, las repeticiones se van gradualmente moviendo aparte unas de otras (‘fuera de fase’) y finalmente alcanzan de nuevo la sincronización entre ellas.” (Morgan, 1999:449). Ejemplos de estas búsquedas, basadas en la repetición, estados de fase y desfase, son las primeras obras escritas con estas técnicas: *It's gonna rain* (1965) y *Come Out* (1966).

Así, salvando las diferencias estéticas y creativas de cada autor y sus músicas, son estas características las que imprimen los rasgos típicos de una obra minimalista americana. Esta resulta, “una música más ‘sencilla’ y ‘directa’” que “técnicamente supone: estructuras tonales estáticas, ritmos aditivos, consistencia textural y transparencia y una constante repetición temática” (Morgan, 1999: 445). En consecuencia, el artista avanza hacia la idea de una expresión artística menos compleja:

En la medida que el anticompositor/artista avance hacia este estado cero, ‘sin arte’, el círculo se completará. No hay una dirección posible excepto la de comenzar de nuevo tomando conciencia del sonido, la frescura de la simplicidad desorganizada por las vanidades de ‘obras maestras’ altamente ordenadas y estructuradas monumentalmente. (Cope, 1971:206)

Por otra parte, indagando sobre composiciones que nos otorguen información sobre el concepto que nos ocupa nos preguntamos: ¿Las obras latinoamericanas ‘minimalistas’ son el resultado de las mismas búsquedas y/o procesos?, ¿cuál es la necesidad por la que los compositores latinoamericanos se despojan de ciertos elementos sonoros?

Con la finalidad de responder a estos interrogantes, reflexionaremos sobre los postulados estéticos de Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis.

Mínima biográfica de los compositores

Coriún Aharonián (1940-2017), originario de Montevideo, inicia sus estudios de composición en la capital de Uruguay. Estudia musicología con Lauro Ayestarán y

¹⁴ En la secuencia de alturas se jerarquiza otro repertorio tales como las clases [2,5,8]

composición con Héctor Tosar y Luigi Nono. Entre 1968 y 1970 obtiene por concurso la beca del Instituto Torcuato Di Tella, así como otras de los gobiernos francés e italiano para estudiar, respectivamente, en el CLAEM, en París y, con Luigi Nono, en Venecia¹⁵. Asimismo, es docente de la Universidad de la República, en Uruguay. También es autor de libros, ensayos y artículos sobre música y sobre cultura, de gran trascendencia musicológica.

Graciela Paraskevaïdis (1940-2017), originaria de Buenos Aires, inicia sus estudios en el Conservatorio Nacional López Buchardo. Es becaria del CLAEM y luego del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico), en Freiburg. Estudia composición con Roberto García Morillo, Iannis Xenakis y Gerardo Gandini. Podemos mencionar también, otros formadores como los compositores Edgar Varèse, Silvestre Revueltas y Luigi Nono. Como docente lleva a cabo una extensa actividad privada y, de la misma manera, brinda seminarios y conferencias en numerosos países, integrando jurados de composición nacionales e internacionales. Escribe numerosos ensayos sobre música latinoamericana contemporánea.¹⁶

Un acercamiento a las características ‘minimistas’

Un rasgo notable de los escritos y composiciones de Aharonián es su posición y compromiso con la música. Estas se encuentran vinculadas con una postura ideológica de ‘resistencia’ latinoamericana:

Y para mí hay un antes y un después en mi vida en relación con mi primera visita a la Revolución Cubana, que fue en 1972. Que fue un encuentro dialéctico, es decir no complaciente, y que alimentó muchísimo una cantidad de cosas, de meditaciones, de dudas y de más dudas sobre qué le correspondía al artista creador en la sociedad en América Latina. (Vázquez, 2015:35)

Remarcamos de esta cita la fuerte ideología socio - política que lo ubica como uno de los principales compositores latinoamericanistas. Para el autor, el acto compositivo supone una actividad ideológica y asimismo una identidad¹⁷. Este posicionamiento propone una reflexión del hecho artístico en relación con la realidad latinoamericana, su contexto. De

¹⁵ Biografía consultada en VAZQUEZ, Hernán Gabriel. 2015. *Conversaciones en torno al CLAEM*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, P. 31

¹⁶ Reseña biográfica consultada en http://www.gp-magma.net/es_bio.html

¹⁷ Identidad que asume el hecho compositivo de una manera colectiva. Estas ideas son advertidas en su postura frente al modelo compositivo europeo, la colonización y el imperialismo.

esta manera, parafraseando a Mello (2008), “se podría decir que su música experimental suprime la primacía de los cánones de composición occidental y establece una igualdad entre las gramáticas musicales” (p.87).

No obstante, para poder acercarnos al objeto que nos compete, nos detendremos sobre las presunciones que Aharonián (2000), expresa refiriéndose a las prácticas musicales de los compositores desde 1960: “Podemos hablar de austeridad (o de una especie de ‘despojo’) como una constante en muchas de las composiciones latinoamericanas relevantes de las últimas décadas” (p.4)¹⁸

En la misma línea de pensamiento, Paraskevaídis manifiesta constantemente su fuerte vinculación ideológica en escritos, ponencias y entrevistas. Tal como en Aharonián, la Revolución Cubana aparece reflejada en una postura que involucra no solo el contexto sino también el acto compositivo:

La década del sesenta fue una época muy intensa, un punto de inflexión, primero a través de la Revolución Cubana, luego los movimientos de liberación en América Latina y muchas cosas que se replanteaban: la identidad artística, musical o cultural, la responsabilidad del artista y del músico. (Vázquez, 2015:217)

Desde una preocupación ideológica, en cuanto a la reproducción de un ‘modelo’, Paraskevaídis se identifica con las producciones latinoamericanas haciendo visible un posicionamiento estricto en torno a las teorías de la recepción de la época, la musicología y la composición:

En este contexto, el creador ha debido optar entre seguir al servicio de modelos o tratar de lib(e)rarse de ellos, entre permanecer al abrigo de lo conocido o desafiar la hegemonía impuesta intentando generar contramodelos. Todo el siglo XX ha sido testigo de esta encrucijada existencial, reflejo en los ámbitos artísticos y culturales de los desafíos ideológicos a nivel continental, cuyo epicentro podemos centrar en la década de 1960, un punto de inflexión histórica, también en música. (Paraskevaídis, 2009:2)

He aquí el epicentro de nuestra discusión. Nos preguntamos, a raíz de esto, ¿qué características musicales implica una estética pobre?, ¿qué significa el despojo y austeridad en la música de compositores latinoamericanos?

¹⁸ Todas las traducciones de la publicación de Coriún Aharonián (2000), *An Approach to Compositional Trends in Latin America*, han sido realizadas *ad hoc* por Luciana Orellana Lanús

Un artículo que nos acerca a una respuesta a estos interrogantes es *An Approach to Compositional Trends in Latin America* de Coriún Aharonián (2000). En este, se ponen de manifiesto los rasgos de su pensamiento reflexivo acerca del arte y de los procedimientos utilizados por compositores latinoamericanos nacidos entre 1936 y 1964. Esto nos permite sistematizar rasgos que den cuenta de una obra ‘minimista’. Del mismo modo, Paraskevaídis, en el texto *Las venas sonoras de la otra américa* (2009), reafirma algunas de estas premisas desde producciones como las de Cergio Prudencio (1955), Mesías Maiguashca (1938), Oscar Bazán (1936-2005), Mariano Etkin (1943-2016), entre otros.

Nos proponemos, entonces, acercarnos a obras latinoamericanas que dan cuenta de aspectos en la composición que resultan necesarios para la construcción de esta categoría¹⁹. Una primera reflexión se produce en torno al sentido del tiempo. En palabras de Aharonián “el sentido de tiempo latinoamericano es aparentemente distinto del europeo. El tiempo psicológico de compositores latinoamericanos es más corto y más concentrado que el de sus colegas europeos.” (Aharonián, 2000:3)

A raíz de esta afirmación, comenzaremos por detectar estos aspectos en las piezas que visibilicen estas características. En la obra *¿Y ahora?*²⁰ (1984), escrita para piano solo, iniciamos un primer abordaje reconociendo los principales motivos.



Ejemplo 1 c.2

El primer elemento motivico²¹ (ejemplo 1), que aparece en esta pieza, posee rítmicamente un comienzo anacrúsico y un final resolutivo. Contiene un acento dinámico en la primera

¹⁹ Graciela Paraskevaídis (2014), en su análisis de *Austeras* de Oscar Bazán, dice al respecto de la utilización del término “minimismo”: “prefiero este término en castellano al de ‘minimalismo’, el anglicismo en boga” (P.1)

²⁰ Las obras *¿Y ahora?* y *Pequeña pieza para piano III*, fueron cedidas por Nairí Aharonián Paraskevaídis, presidenta de la Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídis.

de las figuras rítmicas, reforzando la anacrusa. Esto produce una divergencia acentual entre la organización métrica y lo que se percibe como estímulo inicial. Melódicamente consiste en la utilización de dos notas repetidas presentadas en un intervalo de novena menor en la voz inferior y en la voz superior un contorno melódico que desciende por grado conjunto. Predomina el conjunto de alturas [7, 8, 9]. El ámbito de la voz superior es de cuarta justa descendente.

Dadas estas descripciones, nos surge un interrogante ¿qué información nos ofrecen estos datos estructuralistas acerca de este motivo? En parte, la brevedad y la ausencia de complejidad se podrían vincular con el minimalismo norteamericano. Sin embargo, este motivo en primer lugar, presenta un campo armónico más disonante dado por el repertorio de alturas generado entre los dos planos. En segundo lugar, no se repite inmediatamente.

Por otro lado, un dato condicionante en la partitura, y que el mismo compositor explica, es que cada uno de los cuatro motivos rítmicos melódicos que se presentan en esta pieza están distribuidos espacialmente en la partitura. Esto significa que cada uno de ellos es presentado paulatinamente a través de una ubicación espacio-temporal que, a simple vista, refleja una austeridad de la que hablaremos más adelante. A su vez, cada uno de ellos posee características únicas (ejemplo 2), contrastantes en ‘estados de ánimos’ y utilizados una cantidad limitada de veces. Esto induce a la percepción de una pieza que va construyéndose en la medida que estos elementos se exponen o se repiten.²² Es decir que, en esta música, la concepción del tiempo tiene que ver con la expectativa y esto surge en relación a las apariciones de los elementos constitutivos de la misma. De todas maneras, nos preguntamos si estos rasgos melódicos rítmicos, junto con la idea de distribución de estos motivos en el espacio físico de la grafía, son las condiciones necesarias para establecer un tiempo psicológico más corto.

Observamos así, que estos supuestos de Aharonián en torno al tiempo, parecen advertirse asimismo en los preceptos que impartía el compositor Gerardo Gandini en el CLAEM. Al

²¹ En un primer acercamiento a la obra, y dadas las características de sus componentes sonoros, habíamos considerado que lo mejor era denominarlos ‘patrones rítmicos melódicos’. Esta afirmación fue refutada en la medida que los textos de Aharonián y Paraskevaídís nos otorgaron las pautas para una definición concreta de los materiales utilizados por los compositores latinoamericanos, en comparación con los compositores norteamericanos.

²² La repetición no es inmediata como en las obras minimalistas norteamericanas. Aquí, los motivos se exponen y luego van presentándose en diferentes secciones de la pieza, en algunas ocasiones de una manera idéntica, y en otras, con leves modificaciones.

respecto de la obra *Diarios*, de Gandini, dice Etkin “Las duraciones adquieren un valor relativo dado tanto por la jerarquía de las notas como por su espaciamiento en la partitura” (Fessel, 2014: 142). Aunque los datos provistos en este último puedan ser observados como “expresiones de una *gestualidad* derivada de la práctica improvisatoria habitual en Gandini”²³, consideramos que la distribución espacial de los elementos y su aparente inmovilidad e invariabilidad en la pieza *¿Y ahora?* generan una impresión del tiempo diferente. Desde este punto de vista, la percepción de eventos sonoros inalterables propicia la sensación de un tiempo psicológico más corto.

Por otro lado, un aspecto significativo en varias composiciones de Aharonián y Paraskevaídis es la ausencia de discursividad. Existe un “alto porcentaje de piezas que aplican una forma discursiva o sintaxis no discursiva, dentro de la cual el encadenamiento de células sonoras [...] se sustituye por una estructura de zonas expresivas.” (Aharonián, 2000: 3)

Como ya hemos mencionado, los motivos o elementos temáticos que se exponen en *¿Y ahora?* lo hacen, aparentemente, de una manera inalterable. Podemos suponer que esto se debe al proceso de no discursividad.

♩ = 406

*come non détacca
non legato*

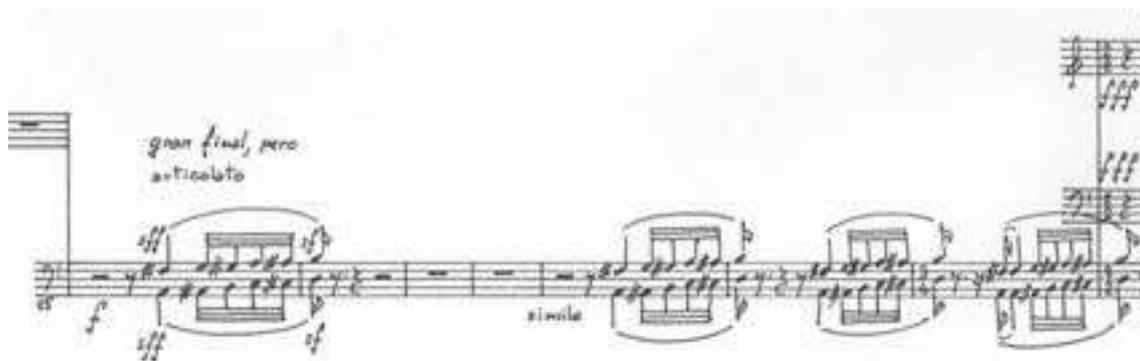
*caliente
non legato*

*ppppp
pianissimo possibile d'accordo con la mescolanza del pianoforte, sempre "legato", ascoltando le variazioni
frustrate inevitabili sull' "legato", mano sinistra appogg. destra*

ppp

ppp

²³ *Ibidem.*



Ejemplo 2 compases 1 a 11- 23 a 29 y 45 a 52.

Efectivamente, esta sintaxis no discursiva basada en la repetición de los elementos puede ser rastreada en otras composiciones latinoamericanas. En las obras *Austeras* (1975/1977), del compositor argentino Oscar Bazán, Paraskevaídís advierte:

El concepto de lo parco y austero abarca la utilización de pocos sonidos (en general y en particular) y se centra en un mínimo tensado hacia lo máximo, desde la no repetición de una secuencia, pasando por la indicación exacta de las reiteraciones requeridas y llegando a un número utópicamente indefinido de otras. Las repeticiones incluyen un despliegue horizontal de flexibilidad ‘melódica’ y otro vertical, a menudo percusivo y de incisiva insistencia. (Paraskevaídís, 2014:1)

Si bien este grupo de obras a la que se refiere plantea la reiteración de los complejos sonoros, es preciso destacar la inalterabilidad y la austeridad a la que hace referencia la autora. Del mismo modo que en las piezas de Aharonián, Bazán propone un grupo de quince obras en las que el material se desentiende de la idea de una discursividad basada en modelos ‘tradicionales’. La concepción de estas piezas supone una escucha atenta de los eventos, la que se plantea como una constante en las obras del tipo ‘minimista’:

Despojada de cualquier referencia anecdótica, esta música - que tiene hermandad con otras obras latinoamericanas de la época -, transita existencialmente por gestos y símbolos, antes que por alturas o intervalos, y va en pos de una percepción diferente del temperamento del legado europeo. (Paraskevaídís, 2014:1)

Asimismo, en la producción de la compositora observamos la inalterabilidad de los elementos temáticos. Por ejemplo, en la pieza *Nada* (1993), para soprano solista. La obra

comienza con un elemento rítmico melódico (ejemplo 3), clases de alturas [0,1], que se repite hasta el compás 9 casi sin alteraciones.²⁴



Ejemplo 3 compases 1 y 2.

Esta falta de desarrollo, haciendo una comparación con los compositores europeos, es el elemento fundante de una sintaxis característica de ciertas obras latinoamericanas. Este aspecto, conjuntamente con la repetición constante de un elemento motivico a modo de *ostinato*, lo podemos vincular con el siguiente postulado:

“Elementos reiterativos. Estos microprocesos consisten en las repeticiones de células de una manera no mecánica, enriquecidas sutilmente por elementos como el *ostinato*, comunes a los usados en culturas indígenas y afro americanas” (Aharonián, 2000:3)

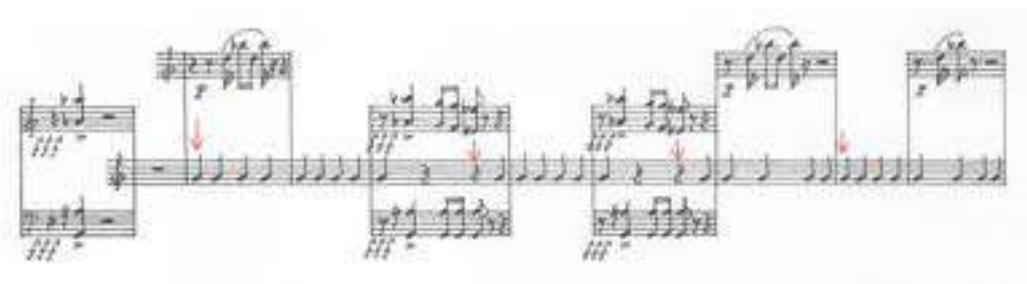
En la obra *¿Y ahora?*, el segundo motivo (ejemplo 4), que se introduce es un *ostinato* de negras.

Ejemplo 4 compases 3 a 11.

Este motivo, seguido de las indicaciones propuestas por el autor “es en la punta de los dedos, en el límite mismo de la posibilidad de que la nota pueda realmente no sonar”, planteado en un campo rítmico uniforme, garantiza y confirma el pulso en la pieza. De todas maneras, si bien reconocemos este aspecto rítmico entendemos que aparece como

²⁴ Solamente hay un cambio de la negra por una semicorchea y de la blanca con punto por una corchea con punto ligada a otras figuras. La variación es introducida por los formantes que se generan en la cavidad bucal de la soprano.

una repetición no mecánica en la medida que el autor propone cambios casi imperceptibles (ejemplo 5), sobre todo en la acentuación de los elementos rítmicos.



Ejemplo 5 compases 31 a 40.

En efecto, este desarrollo por microprocesos nos lleva a considerar que este material forma parte de una serie de eventos que plantean una expectativa en el oyente. Si reflexionamos sobre las palabras de Graciela Paraskevaídís, en torno a la obra *Austeras* de Oscar Bazán, necesitamos considerar el principio de la reiteración en función de lo ritual²⁵. Así, y como habíamos anticipado, en la obra *Nada*, el primer elemento motivico que se repite realiza una mínima variación en torno al timbre y a las figuras que lo caracterizan (ejemplo 6).



Ejemplo 6 compases 1 a 8.

En palabras de la compositora:

El manejo conceptual de lo reiterativo en función ritual y el voluntario despojamiento de materiales determina una esencialidad (es decir, carencia de retórica), donde el silencio es parte de la estructura sonora y el minimismo resultante se opone al minimismo estadounidense de la década de los sesenta, en particular por las 5 fuentes que lo estructuran conceptualmente: la observación de la experiencia musical indígena, el silencio y la fluctuación dinámica. (Paraskevaídís, 2009: 4,5)

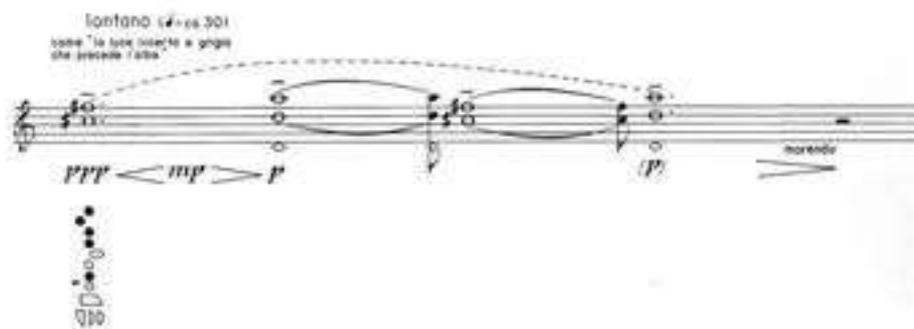
²⁵ Al respecto de su obra, Bazán reconoce su inspiración en torno a “una serie de piezas aborigenistas, que sentí a partir de experiencias en música pobre” (Paraskevaídís, 2014:2).

Esta descripción, sumamente precisa en cuanto a las diferencias estructurales entre las obras de otros compositores y los postulados estéticos que en este escrito se revisan, son de gran trascendencia para la definición de una estética en donde se involucra no solo lo estrictamente musical, sino también lo ideológico. Lo ideológico que parte de la toma de conciencia del contexto latinoamericano. Es esta postura, como hemos mencionado anteriormente, la que aparece reflejada en su producción.

Ahora bien, respecto de la dinámica, un dato interesante lo aportan las indicaciones que se encuentran previas a la música. Por ejemplo, en *Nada* la compositora coloca en la partitura: “realizar con precisión los cambios de intensidad marcados, dentro de la escala relativa *pp - p - mp - mf - f y ff*”. De la misma manera Aharonián, en *¿Y ahora?* sugiere: “Todas las indicaciones - en castellano y en italiano - deben ser estrictamente respetadas. No se trata de especulaciones poéticas sino precisamente de indicaciones. En realidad, debería respetarse todo lo escrito...”

En este sentido, las indicaciones de dinámicas, conjuntamente con lo repetitivo de los elementos temáticos y la ausencia del ‘gran’ desarrollo, parecen justificar y hacer coherente un discurso que adopta determinados rasgos que configuran una identidad. Sin embargo, ¿qué sucede si observamos otras producciones latinoamericanas?, ¿damos cuenta de las mismas características?

Podemos decir que ciertos aspectos en la obra *Canto del alba* (1979), del compositor mexicano Mario Lavista (1943), afirman lo anteriormente expuesto. Escrita para flauta amplificada, el compositor propone una digitación para lograr cuartos de tonos. La selección de alturas evoca un ambiente ‘autoctonista’²⁶ en la medida que se observa una mínima referencia a las escalas pentatónicas.



Ejemplo 7 S/nc.

²⁶ La relación con el tiempo en las obras del compositor también es advertida en el análisis que hace Plana (2006), de la obra *Cuicani* de 1994: “Esta relación de Lavista con las culturas prehispánicas le ha permitido ahondar en otras temáticas, constantes preocupaciones en su obra, entre las que se destaca la relación con el tiempo, no en su concepción lineal, sino circular” (p. 44). Es necesario destacar de esta cita el elemento latinoamericanista sobre el que reparamos en este texto.

Aquí, resulta necesario detenernos en dos particularidades. Por un lado, respecto de lo descrito con anterioridad, las estrictas indicaciones de dinámica, de tiempo y de carácter²⁷ (ejemplo 7). Por el otro, la disolución del primer material sonoro y la utilización del silencio. Esto nos conduce al elemento que parece ser fundante en esta categoría: el silencio. El silencio, cuya carga subjetiva y dramática figura en estas piezas, es un mecanismo imperante en estas composiciones. Si observamos los ejemplos detallados con anterioridad, podremos detectar que cada uno de estos elementos motivicos que se presentan, lo hacen luego de la aparición de un silencio. Esta ausencia de sonido es interesante, en la medida que se le da una significación política. Observemos ahora, la obra *Pequeña pieza para la gente que superó la angustia o Pequeña pieza para piano III* (1966/1973), de Coriún Aharonián. Los eventos aislados, la notación gráfica, la distribución espacial y los calderones en los silencios generan una sensación de austeridad y expresividad característica de las obras ‘minimistas’ (ejemplo 8).

PEQUEÑA PIEZA PARA GENTE QUE SUPERÓ LA ANGSTIA
 PEQUEÑA PIEZA PARA PIANO III

comento musicalizado

todo el piano

teclado (mano izquierda) y percusión (mano derecha) a la vez, independientemente de la, molto caudale, fiamprillo

molto non legato

Ejemplo 8 S/nc.

²⁷ Consideramos que estas indicaciones se asocian más con una interpretación sugerida por el compositor que con el carácter.

Ejemplo 9 compases 13 a 18.

De la misma manera, observamos en *Sendas* (1992), de Graciela Paraskevaídis, las características: austeridad textural, elementos temáticos repetitivos, el silencio imperante (ejemplo 9). Es interesante destacar, que dado el orgánico²⁸ de esta pieza sea ‘tan austera’. Para ahondar un poco más en ello, podemos mencionar las conclusiones que realiza Paraskevaídis en torno a estos rasgos:

En la música latinoamericana a partir de la década de 1970, aparecen varios aportes minimalistas, cuyas características difieren, en origen y resultados, del minimalismo estadounidense mencionado. La interacción sonido-silencio en la que el primero existe gracias al segundo y se constituye en un elemento estructural, y la fuerza motriz que mueve escasos elementos concentrados al máximo, se manifiestan a través de la utilización de secuencias de orden iterativo que imponen una presencia protagónica, gracias a sutiles variantes no mecánicas o previsiblemente mecanizadas. (Paraskevaídis, 1986: 2)

Estas afirmaciones las promulga en función a la pieza *Piano piano* (1979), del compositor uruguayo Carlos da Silveira (1950).

²⁸ Compuesta para ocho instrumentos (Flauta, Oboe, Clarinete, Fagot, Trompeta, Corno, Trombón y Piano)



Ejemplo 10

Es así que, parafraseando a Aharonián (2000), en estas obras el silencio deja de ser una negación y se convierte en una afirmación cargada de expresividad en Latinoamérica (p.3). Para él, esta conquista tiene un significado simbólico y cultural, y representa la ausencia de voces latinoamericanas en comparación con la hegemonía de otros países en el ámbito de la composición.

En la obra *Que* (1969), producción electroacústica del autor en cuestión, se observan ciertos datos que confirman estos supuestos. Utilizando los textos de Mario Benedetti²⁹ y compuesta en el CLAEM, la pieza parece ser controvertida por la implicancia de la inteligibilidad del texto en la obra y la propuesta simbólica que ofrecía en torno a un contexto y a una ideología:

Partiendo del principio de que, en la tradición occidental, el texto se comprende hasta ahí y no más allá [...] a mí me preocupaba mucho la problemática, pero al mismo tiempo no quería caer en la ‘cuadradez’, digamos, del realismo socialista. Y tampoco usar recursos de tipo populista [...] (Vázquez, 2015: 37)

El texto de Benedetti no es utilizado completo, sino que el autor hace una búsqueda de uno de los versos más significativos para la concepción de la pieza “yo solo uso ese verso y lo fragmento [...] la obra no parte del texto de Benedetti, sino que se encuentra con él” (Vázquez, 2015:37)

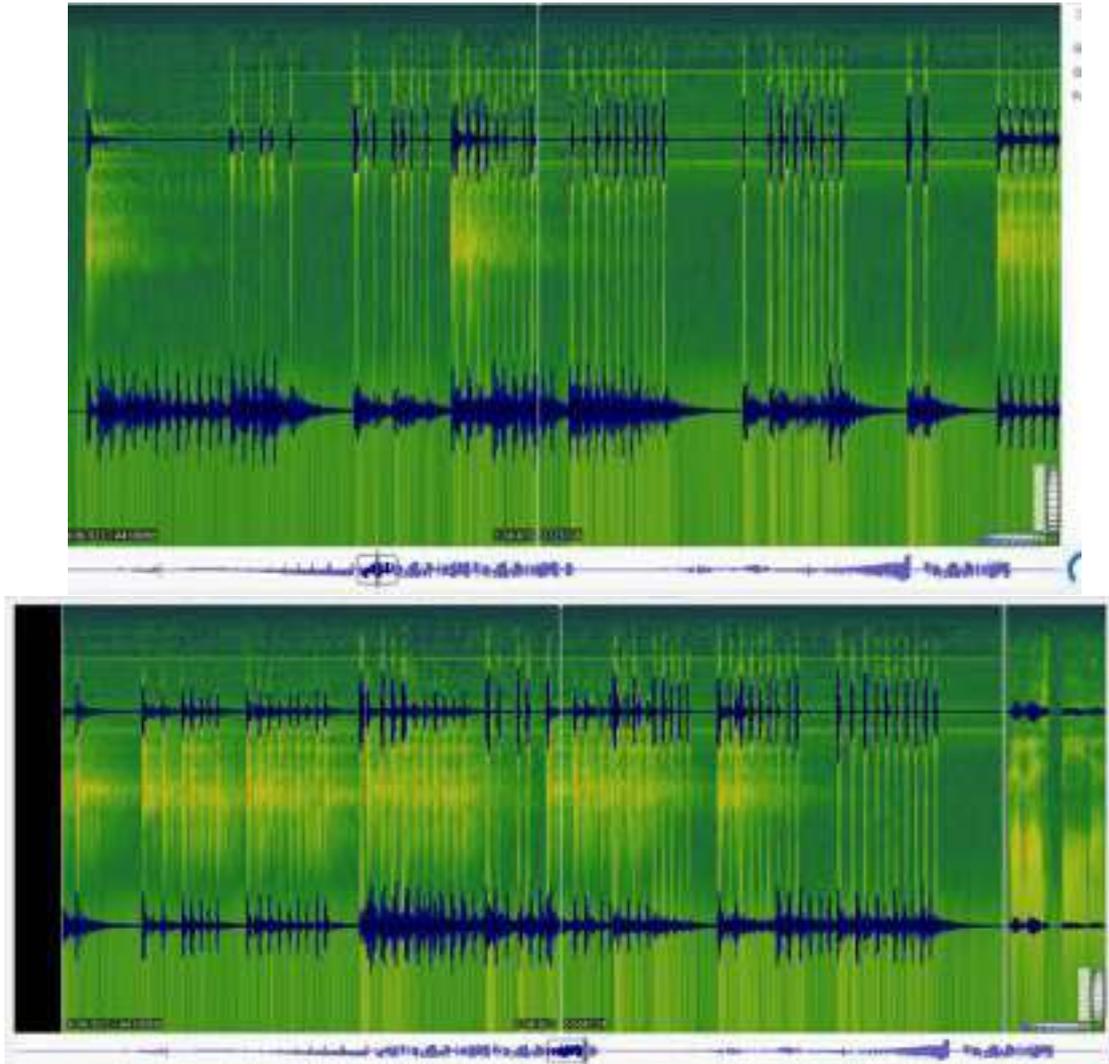
Asimismo, una descripción de la obra, nos provee información necesaria para dar cuenta de lo indicado con anterioridad:

Que está construida solo con sonidos generados electrónicamente, buscando quitar a éstos la natural tendencia de los materiales sintéticos a la asepsia, a la inorganicidad, sin reacondicionarlos por los criterios de la memoria histórica inmediata. Determinados circuitos electrónicos usados como punto de partida, establecen procesos que sirven de

²⁹ Se trata del poema *Todos conspiramos*, dedicado a Raúl Sendic.

reguladores de todos los parámetros del sonido producido electrónicamente, aunque el resultado textural- tímbrico vaya variando. La voz, intencionalmente, no es sometida a modificaciones. (Vázquez, 2015:265)

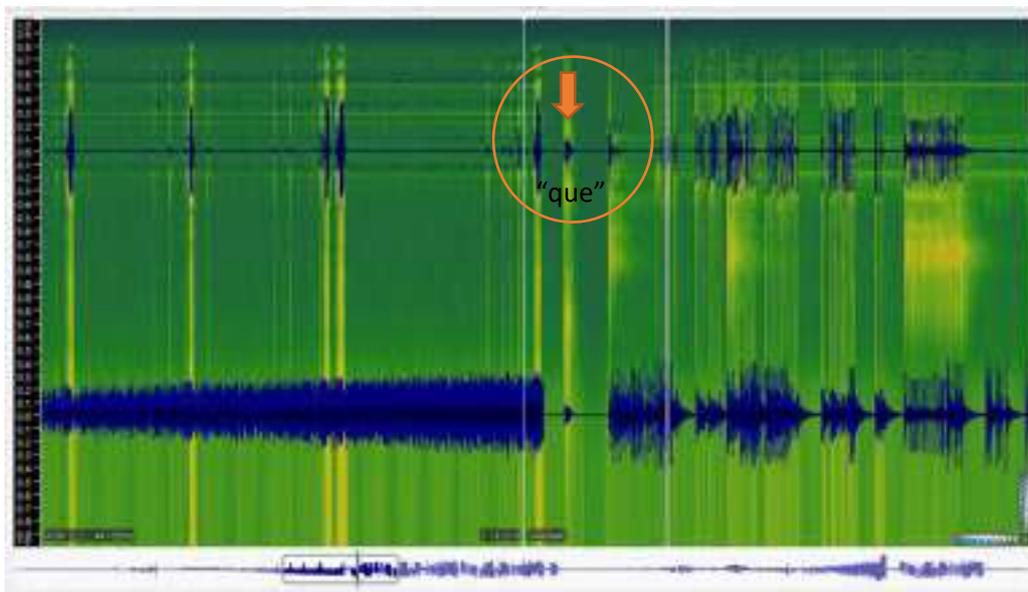
La pieza transcurre en el lapso de 3'44" y plantea aspectos que ya hemos observado en este tipo de producciones: austeridad textural, la reiteración de los elementos motívicos en función de lo ritual, el desarrollo por microprocesos, la sintaxis no discursiva y el silencio.



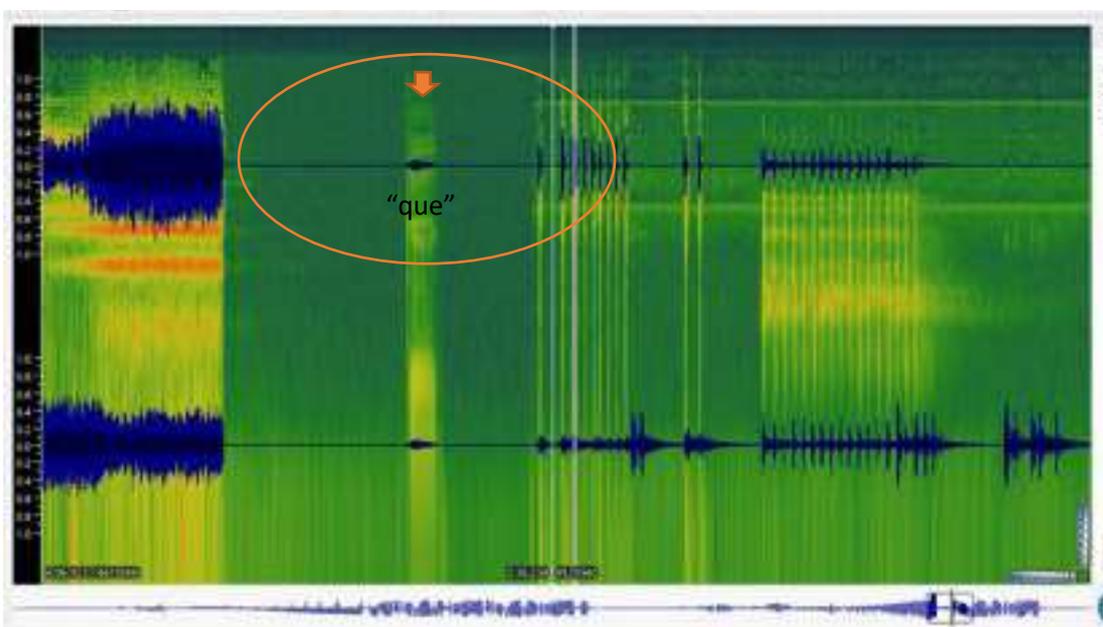
Ejemplo 11

En el espectrograma (ejemplo 11) podemos distinguir que se introduce un material sonoro en uno de los canales y luego la reiteración del mismo. Transcurridos 3'16", a nivel formal, se observa una reexposición de estos elementos que se presentan luego de la aparición de la voz con el texto "que" en el minuto 1. En este sentido, en el plano superior de este análisis, se advierte cómo ese material es levemente modificado y reiterado.

Por otra parte, la voz hace su aparición y luego de ello se produce un silencio de 2” que carga de expresividad la pieza y le otorga mayor relevancia a la palabra (ejemplo 12).



Ejemplo 12



Ejemplo 13

Observamos que las introducciones del ‘que’ y el silencio (ejemplo 13), en esta sección de la pieza, son sumamente interesantes dado que lo hacen luego de un crescendo sorpresivo de uno de los materiales sonoros. A raíz de ello podemos confirmar, además, otra de las premisas sobre las obras ‘minimistas’ latinoamericanas: “violencia reprimida y

placer expresivo por el detalle sonoro” (Aharonián, 2000:3). En palabras del compositor, estas aparecen en las composiciones “como puro placer expresivo por los detalles sonoros”.³⁰

Por último, nos acercamos a comprender el pensamiento que caracteriza músicas de ambos autores³¹, que nos define la estética de una producción ‘minimalista’. En esta cita, Paraskevaídis expresa cómo se desprenden estas obras latinoamericanas de la clasificación minimalista norteamericana y cómo es necesaria una construcción de una terminología que dé cuenta de características propias:

La ausencia total y voluntaria de silencios y de fluctuaciones dinámicas -es decir, la presencia continuada de compactos sonoros de bloques alrededor del *forte*, cuyos cambios rítmicos, melódicos o armónicos son tan esporádicos y espaciados como para generar una salida de la realidad y de relación con ella- conducen no a lo mágico-ritual sino a un estado de letargo que, además de sus connotaciones políticas, perturba o directamente anula la percepción profunda y el goce sensible del hecho musical, y logra a menudo destruir -a través de la automatización- cualquier posibilidad racional, intuitiva o emocional de la comunicación real de ese hecho. (Paraskevaídis, 1986:1)

Reflexiones en torno al ‘minimalismo’ latinoamericano

Dados los procesos que construyen a estas obras y la carga de significado en ellas, pudimos comprobar ciertos rasgos de una categoría a modo de sistematizar las características de un ‘minimalismo’ latinoamericano. Consideramos que las obras que puedan contenerse en esta categoría, no son pasibles de analizarse de la misma manera que las del minimalismo norteamericano. Parte fundamental de estas piezas es el contexto, los medios compositivos y la ideología. Esta última es de gran relevancia para los compositores tomados como objeto de este trabajo.

Algunos rasgos que dan cuenta de esta apreciación son los siguientes:

El elemento temático (*ostinato*) en función de lo reiterativo. Si bien en algunos ejemplos lo reconocemos como ‘la pulsación’ de la obra, tiene que ver con una repetición no mecánica en la medida que los autores proponen cambios casi imperceptibles, sobre todo desde la acentuación de los elementos rítmicos. Este desarrollo por microprocesos nos

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Hemos realizado una breve referencia a piezas de otros compositores, de manera de poder comprobar algunos rasgos del ‘minimalismo’ latinoamericano.

lleva a considerar que tales eventos plantean una expectativa en el oyente. Si repasamos las palabras de Graciela Paraskevaídís, necesitamos considerar el aspecto reiterativo en función de lo ritual en algunas composiciones latinoamericanas, relacionándolo como parte del correlato latinoamericanista.

Por otro lado, el silencio se encuentra distribuido de manera tal que genera no solo una expectativa en el auditor, sino también la expresividad y dramatismo necesario para forjar una idea. En este sentido, podemos reflexionar sobre lo expuesto por Coriún Aharonián en cuanto a estética ‘pobre’. Para el compositor, esta austeridad no solo refleja el despojamiento desde el punto de vista de la complejidad, sino también el despojamiento material. La ausencia de sonido impregna de fuerza y sensibilidad a la obra; plantea un interrogante.

En síntesis, si nos situamos en los análisis del tipo estructuralista de estas obras en particular, observamos que es necesario transitar por el pensamiento estético de estos compositores. Tal condicionante implica comprender desde ‘adentro’ la categoría de ‘minimismo’ latinoamericano y sus características particulares. Significa, en cierta medida, detectar mecanismos que van en contra de la pasividad del auditor. A modo de ejemplo, podemos mencionar la economía de medios, la austeridad, la sintaxis no discursiva, elementos reiterativos y el desarrollo por microprocesos. Desde nuestra perspectiva, dichos recursos serán los encargados de potenciar el contenido expresivo de los eventos sonoros. Se parte entonces desde una postura ideológica y en términos musicales esto se refleja en una preocupación por el timbre y la textura.

Referencias Bibliográficas

AGUILAR, María del Carmen. 2015. *Formas en el tiempo. Análisis musical para intérpretes*. Buenos Aires: edición de autor.

AHARONIÁN, Coriún. 2000. An Approach to Compositional Trends in Latin America. *Leonardo Music Journal*, vol.10, pp. 3-6.

CETTA Pablo y **DI LISCIA**, Oscar. 2010. *Elementos de contrapunto atonal*. Buenos Aires: Educa.

- COPE**, David. 1971. *New directions in music*. California: W. C. Brown.
- DIBELIUS**, Ulrich. 2004. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.
- FESSEL**, Pablo. 2014. Una retórica de la inmediatez: los Diarios de Gerardo Gandini. *Resonancias*, vol. 19, pp. 135-156.
- GARCÍA**, María Inés. 2011. *Metodología de Análisis Sintáctico-Temática*. Apuntes de la Cátedra de Análisis y Morfología Musical. Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo. (Manuscrito no publicado). Mendoza, Argentina.
- HERRERA**, Eduardo. 2004. Austeridad, sintaxis no discursiva y microprocesos en la obra de Coriún Aharonián. *Cuaderno de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, pp.23-65.
- KRÖPFL**, Francisco. 1986. *Propuesta para una metodología de análisis rítmico*. Simposio de Análisis Musical, III Jornadas de Musicología, organizadas por el Instituto Nacional de Musicología. (Manuscrito no publicado). Buenos Aires, Argentina.
- LESTER**, Joel. 2005. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- MELLO**, Chico. 2008. Parte III (extracto) de la tesis de doctorado *Mimesis y construcción musical*. Versión electrónica disponible en: www.latinoamericana-musica.net/pdf/Kompositorische1.pdf Fecha de último acceso: 20-09-2017.
- MORGAN**, Robert. 1999. *La Música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- PLANA**, Beatriz. 2006. Cuicani. El virtuosismo instrumental en la música de Mario Lavista. *Huellas*, Año 5, N° 5, pp. 41-52. Versión electrónica disponible en https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1225/planahuellas5.pdf. Fecha de último acceso: 10/09/2020
- PARASKEVAÍDIS**, Graciela. 2009. *Conferencia inaugural simposio La otra América*. Versión electrónica disponible en: http://www.gp-magma.net/es_bio.html- Fecha de último acceso: 31-8-2020.

_____ 2014. *Las austeras de Oscar Bazán*. Versión electrónica disponible en: http://www.gp-magma.net/es_bio.html. Fecha de último acceso: 20-8-2020.

_____ 1986. El minimismo latinoamericano a través de la obra Piano piano del compositor uruguayo Carlos da Silveira. *Pauta*, N° 30, IV-VI-1989, pp. 74-83

REICH, Steve. 1974. *La música como proceso gradual*. Traducción al español de Pablo Cetta. Versión electrónica disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1106>. Fecha de último acceso 10/09/2020

ROSAS, Mariana. 2015. *El manifiesto Music as a gradual process de Steve Reich analizado en relación a cuatro teorías sobre la creatividad*. Semana de la Música y la Musicología: Música actual y tecnologías aplicadas, XII, 28-30 octubre 2015. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. Versión electrónica disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/manifiesto-music-gradual-process-reich> Fecha de último acceso: 05-09-2020.

VÁZQUEZ, Hernán Gabriel. 2015. *Conversaciones en torno al CLAEM. Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Otras fuentes bibliográficas

- Entrevista realizada a Terry Riley (2015) Versión disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7rnf35ukAs0>. Fecha de último acceso: 06-09-2020.
- Partituras de Graciela Paraskevaídis disponibles en http://www.gp-magma.net/es_bio.html Fecha de último acceso: 20-8-2020
- Partituras de Coriún Aharonián cedidas por Nairí Aharonián Paraskevaídis, presidenta de la Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídis.
- Partitura de Mario Lavista *Canto del alba* (para flauta amplificadora), Ediciones Mexicanas de Música, México, 1980.

Intertextualidad rizomática en la obra de Juan Carlos Tolosa

Eva García Fernández

Resumen

En este escrito se analiza el uso de la intertextualidad en la obra del compositor Juan Carlos Tolosa. Partiendo de la premisa de que el paradigma artístico subyacente en la obra se refleja en el uso de la intertextualidad, se aplica una metodología que analiza el objeto, la forma y la función de las relaciones intertextuales con el objetivo de desentrañar los conceptos y sistemas de valores que conforman dicho paradigma. Mediante el análisis se descubre una intertextualidad rizomática que teje el sentido en el cual autor y espectador se insertan y dialogan; una noción de sujeto deconstruido que se relaciona con el otro desde la alteridad; un autor que es cuestionado y desautorizado; una idea de estructura con ausencia de centro; un sentido que se construye en el juego, desde su previa condición de ausencia; un posicionamiento dentro de la historia y una incorporación de la historia dentro de la obra; un descreimiento de los metarrelatos; y un Otro que es visto como un conjunto rizomático y sin jerarquías.

Palabras clave: música contemporánea argentina - paradigma artístico del siglo XXI - objetos / intertextos - formas intertextuales - funciones intertextuales

Abstract

In this writing, the use of intertextuality in the work of the composer Juan Carlos Tolosa is analyzed, starting from the premise that the artistic paradigm of the work is reflected in the use of intertextuality. The applied methodology analyzes the object, the form and the intertextual function with the aim of unraveling the concepts and value systems that make up this paradigm. The analysis discovers a rhizomatic intertextuality; a deconstructed subject that relates to the other from alterity; an author who is questioned, and unauthorized; an idea of structure with absence of center; a meaning that is built in play, from its previous condition of absence; a positioning within the history and an incorporation of history within the work; a disbelief regarding metanarratives; and an Other that is seen as a rhizomatic and non-hierarchical set.

Key words: contemporary Argentine music - artistic paradigm of the 21st century - objects / intertexts - intertextual forms - intertextual functions

1. Introducción

En esta época, en la cual estamos atravesando la era digital y formamos parte de la llamada sociedad de la información, es inevitable que ciertos tipos de enlaces de información; como la intertextualidad, el hipertexto, la hipermedia o los hipervínculos; estén cada vez más presentes, proliferados y extendidos. No es extraño, entonces, encontrar que diversos artistas reflejen en sus obras este fenómeno al hacer uso de la intertextualidad como herramienta estética en sus obras.

Si bien, en otros trabajos anteriores (García Fernández, 2015), se ha abarcado el análisis de la intertextualidad moderna y postmoderna en obras de música contemporánea de diversos autores, la intención en este escrito es analizar el uso de la intertextualidad en la obra del reconocido compositor argentino Juan Carlos Tolosa. Lo que el presente escrito comparte con el anterior trabajo es la intención de desentrañar, mediante el análisis de la intertextualidad, el paradigma artístico del cual surge la obra. Este paradigma se va conformando a medida que encontramos los sistemas de valores y conceptos que subyacen en la misma, a saber: cuál es la noción de sujeto y cómo se vincula con el otro, qué lugar ocupa la figura del autor, cuál es la idea de estructura y su consecuente relación con la construcción de sentido, cuál es el posicionamiento que adopta la obra en relación a la historia (al corpus musical), como es visto el Otro, etc.

Para poder comprender en profundidad el uso de la intertextualidad en la obra del compositor, no solo se ha realizado un análisis de su obra, sino que también, se ha complementado este estudio con una entrevista a Tolosa, basada en determinadas preguntas puntuales, con el objetivo de poder profundizar en su pensamiento estético y en las motivaciones personales que lo han llevado a trabajar la intertextualidad como uno de sus recursos estéticos primordiales.

Juan Carlos Tolosa es un compositor, director, pianista y docente de amplia trayectoria nacido en Córdoba, Argentina en el año 1966. Ha realizado sus estudios en Argentina y en Bruselas. Como compositor y director ha colaborado con gran cantidad de ensambles reconocidos del país y del exterior. Sus obras han sido interpretadas tanto en América

como en Europa, en prestigiosos festivales internacionales. Su dedicación a la enseñanza, la cual ha ejercido en diversas instituciones de Córdoba y Bélgica, se mantiene desde 1998 hasta la fecha. Paralelamente, ha continuado su actividad como pianista.

2. Marco teórico

2.1 El concepto de intertextualidad

Si bien el concepto de intertextualidad ha sido abarcado por diversos teóricos y en la actualidad cada vez hay más estudios al respecto, no hay un real consenso en cuanto al término intertextualidad, sino que es un término en constante construcción. Algunos teóricos, como Julia Kristeva y Roland Barthes, prefieren adoptar una acepción más amplia del término en sintonía con los postulados del postestructuralismo, mientras que otros teóricos, como Tzvetan Todorov, Cesare Segre, Heinrich Plett, Claudio Guillén, Michael Riffaterre y Gerard Genette¹, optan por una acepción más restringida para fortalecer la operatividad crítica (Nogales Baena, 2017). En este escrito optamos por una visión similar a la adoptada por Martínez Fernández (2001) que no niega la amplitud del término, pero tampoco anula la posibilidad de restringir su aplicación en función de encuadrar determinado contexto de análisis.

La intertextualidad es concebida por Kristeva como un atributo esencial que conforma todo texto. Por otro lado, algunos de los teóricos que adoptan una visión más restringida, suelen entenderla como la presencia concreta de un texto en otro texto de igual naturaleza, lo cual suele reducirse a citas y alusiones de carácter intrasemiótico. Sin embargo, otros entendemos que dentro de la intertextualidad también pueden darse relaciones intersemióticas, es decir, con otros tipos de expresiones artísticas; ya sean reales o virtuales, individuales o generales; e incluso con elementos propios de los medios de comunicación o de la cultura en general. Esta óptica es imprescindible teniendo en cuenta que en la actualidad se están creando continuamente nuevas formas de generar intertextualidad y, por lo tanto, las formas tradicionales no son las únicas vigentes y resultan limitadas para abarcar los nuevos textos artísticos.

¹ Es importante aclarar que, como señala Nogales Baena, Genette llama transtextualidad a lo que ampliamente se entiende por intertextualidad, mientras que este último término ha sido empleado por él (de forma más restrictiva) para definir una de las cinco posibles relaciones de la transtextualidad, la presencia efectiva de un texto en otro: cita, plagio y alusión. (Nogales Baena, 2017: 43-44)

Otro de los debates acerca del término, que también está relacionado a esta tendencia restrictiva, es si el análisis de la intertextualidad debe restringirse solo a aquellos casos en los que la misma deriva de la intención consciente del autor, como postulan Ulrich Broich y Michał Głowiński, o si deberían entenderse por intertextualidad todas aquellas relaciones que se establecen en la consciencia del lector, ya sea que provengan o no de elecciones conscientes del autor, como postulan Barthes, Kristeva y Pablo Fessel. Por otro lado, también se debate, en qué medida, la intertextualidad depende de la competencia o conocimiento previo del lector (debate entre Riffaterre y Genette). En relación a esta restricción, entendemos que la posición a adoptar obedece a cual sea la visión que se tenga del sentido del texto; ya que la relevancia que adopte la competencia del lector o la intención consciente del autor, depende, en última instancia, de si se tiene una concepción abierta o cerrada del texto. En este aspecto, si bien en este escrito nos posicionamos más cerca de Kristeva y del postestructuralismo francés; quienes cuestionan el racionalismo estructuralista, el sentido unívoco del texto, la autoridad del autor y la unidad del sujeto; también nos interesa cuestionar ‘el nacimiento del lector’ como lugar de realización del sentido y preferimos arriesgarnos a proponer la variante de que el sentido de la intertextualidad se da en sí misma. El sentido proviene y se completa en el lenguaje mismo, en el ‘entre’, en el juego, en la condición de posibilidad ante la ausencia de sentido. La intertextualidad produce sentido mediante el tejido de diferencias en el cual los sujetos se insertan y dialogan. Esta visión no cierra la posibilidad de analizar la intertextualidad desde la óptica del autor o desde la del lector (esto depende, en última instancia, del contexto en el cual el análisis se realice) sino que las abarca y las integra posicionando a los sujetos (autor y lector) como partícipes necesarios para que el juego del sentido se legitime en la construcción de realidad.

2.2 La intertextualidad y el paradigma artístico

El investigador, historiador y escritor Pavao Pavlicic, en su escrito *La intertextualidad moderna y la postmoderna*, establece una metodología para analizar, identificar y diferenciar estos dos tipos de intertextualidad en el arte, basándose en los paradigmas del modernismo y el postmodernismo. Dicha metodología parte de identificar tres niveles en base a los cuales puede analizarse el fenómeno: el objeto con el cual se establece la relación intertextual, la forma en que se desarrolla esta relación y la función de los vínculos intertextuales. Si bien el propósito del escrito no es etiquetar el tipo de

intertextualidad utilizada por el compositor, la metodología de Pavlicic resulta muy útil a la hora analizar e intentar comprender el trasfondo del tratamiento de la intertextualidad en las obras artísticas.

Los objetos, son los intertextos, es decir, aquellos ‘textos’ otros que se presentan en la obra. En el nivel de objeto corresponde distinguir con qué tipo de objeto se establece relación intertextual, es decir; si el objeto es reconocible o no, si el objeto está entero o es un fragmento, si el objeto es musical o extramusical (intersemiótico o intrasemiótico), si el objeto es del autor (intratextual) o de otro autor (intertextual), si es individual o general, si es real o virtual, etc.

En el nivel de la forma corresponde analizar de qué manera se relaciona la obra con el intertexto, en este aspecto, Pavlicic distingue la forma sintagmática de la forma paradigmática; en la primera se combinan diferentes elementos (de otros textos) para crear estructura y no hay una relación jerárquica entre los mismos, mientras que en la segunda se eligen diferentes elementos (de otros textos) para desempeñar un papel particular en la estructura de la obra y la relación es jerárquica. Si bien Pavlicic propone estos dos análisis formales, está claro que las formas concretas en las que se presenta el objeto pueden ser varias. Algunas de las que a continuación mencionaremos son propias del lenguaje escrito, estas son: cita, pseudocita, alusión, paráfrasis, ironía, parodia, polémica, mistificación, metáfora y metonimia; las otras surgieron dentro del contexto del presente análisis y son las siguientes: mímica (vaciado de su materialidad original), anonimato, falsificación, imitación y reminiscencia. Si bien pueden distinguirse varias formas que serán tenidas en cuenta, el análisis de las mismas puede enmarcarse en el binario propuesto por Pavlicic (no descartando en un futuro abrir otras posibilidades).

Por último, tenemos el nivel de la función. En Pavlicic este nivel está muy condicionado por el de la forma y establece dos funciones: la adición de un nuevo texto a los significados ya existentes y la adición de nuevos significados a un nuevo texto. En este nivel, corresponde analizar para qué se establece la relación intertextual. Cabe aclarar, para evitar confusiones, que no se refiere a que función cumple el objeto (intertexto) en relación a la estructura; sino a que función cumple la relación intertextual una vez establecida (el tejido resultante) en relación al cuerpo artístico. Se parte de la hipótesis de que según como se relacione el objeto con la estructura, se puede inferir la posición de la obra en relación a lo externo, a la historia, al Otro. Por lo tanto, se analiza como dialoga

la obra con todo el texto artístico por fuera de ella, es decir, con los diversos movimientos artísticos y sus paradigmas.

En los escritos de análisis y crítica de música contemporánea que abordan la intertextualidad, no se ha aplicado la metodología de Pavlicic, por lo general se opta por otros referentes más conocidos o difundidos. Por otro lado, en estos escritos, suele apuntarse a establecer criterios de clasificación y a identificar la intertextualidad en el contexto musical, es decir, son mayormente estudios de carácter técnico-musical. Sin embargo, consideramos que los postulados de Pavlicic permiten trascender ese ámbito e indagar en los paradigmas que subyacen en toda creación artística y es por eso que elegimos este marco para abordar nuestro análisis.

2.3 Análisis de la intertextualidad en la música contemporánea argentina

Hay varios autores que han analizado el uso de la intertextualidad en la música contemporánea argentina desde diversas ópticas, contribuyendo al estudio y difusión de este recurso compositivo; como es el caso de Antonieta Sottile (2016), Pablo Fessel (2014), Omar Corrado (2001) y Camila Juárez (2007). Sin embargo, es escaso el estudio en relación a la utilización de este recurso en compositores actuales de la escena musical contemporánea argentina. En este sentido, el análisis de la obra de Tolosa es imprescindible, ya que, en lo que a intertextualidad se refiere, es uno de los compositores más sustanciosos de la escena musical contemporánea actual porque este recurso compositivo es un aspecto fundamental de su obra y, por ende, hay mucho material plausible de ser analizado. A pesar de este contexto, hay solo dos artículos que abordan el uso de la intertextualidad en la obra de Tolosa; uno de ellos, escrito por el reconocido compositor Marcos Franciosi, publicado en el libro *Lecturas I - escuchas periféricas* y el otro, escrito por el mismo Tolosa, en el libro *Poéticas I - en torno a suono mobile*.

El uso de la intertextualidad en la escena de música contemporánea argentina proviene desde larga data y la encontramos, ya sea, con el arribo de Manuel de Falla a la Argentina, como posteriormente en compositores nacionales como Alberto Ginastera y Gerardo Gandini. Es por esto que consideramos que el análisis de la obra de Tolosa puede aportar información valiosa para estudios posteriores que deseen comprender o analizar las modificaciones y variaciones que tuvo este recurso compositivo a lo largo de los años en

la escena musical argentina, sobre todo teniendo en cuenta que también compositores de las nuevas generaciones; como Valentín Pelisch, Alma Laprida, Diego Taranto, Cecilia Castro, Luciano Giambastiani, Florencia Sgandurra y Eva García Fernández; han utilizado este recurso en mayor o menor medida, ya sea de manera intersemiótica o intrasemiótica, en sus composiciones.

2. Intertextualidad en la obra de Juan Carlos Tolosa

2.2 Metodología

En este escrito analizaremos los vínculos intertextuales utilizados por Tolosa en cinco de sus obras: *Relatos breves*, *Los pasajes*, *Los túneles*, *Gente que canta de espaldas* y *Dimmi chi fosti*. Se seleccionaron estas obras porque son las más representativas del tratamiento de la intertextualidad en la obra de Tolosa hasta la fecha.

En una primera instancia vincularemos el uso de la intertextualidad con conceptos de los filósofos Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Emmanuel Lévinas y Roland Barthes y el psicoanalista Félix Guattari; así como con fragmentos extraídos de la entrevista realizada a Tolosa exclusivamente para este trabajo.

En una segunda instancia realizaremos un análisis que surge de la metodología desarrollada por Pavlicic, mencionada anteriormente, que distingue tres niveles: el objeto con el cual se establece la relación intertextual, la forma en que se desarrolla esta relación y la función de los vínculos intertextuales.

Aunque la metodología es la propuesta por Pavlicic no restringiremos el análisis solo a sus postulados, ya que consideramos que la vinculación con otros textos de orden filosófico, así como con la entrevista de Tolosa, proveen conceptos y fundamentos sólidos para abordar el contenido que subyace en las relaciones intertextuales y este trasfondo es a lo que apunta el tipo de análisis propuesto por Pavlicic.

2.3 Enfoque del presente análisis

Si bien a lo largo del escrito utilizaremos ciertos criterios de clasificación, el enfoque de este análisis no está centrado en establecer la tipología o clasificación de la

intertextualidad que utiliza Tolosa en su obra, sino en analizar qué es lo que nos revela el uso de la intertextualidad en relación a los paradigmas de los cuales surge la obra.

Los paradigmas serían los conceptos o sistemas de valores que inciden en una obra y en su conjunto conforman el paradigma artístico del cual surge la obra. Estos conceptos o valores que en concreto podríamos identificar son, por ejemplo: la noción de sujeto y su vínculo con el otro, la figura del autor, la concepción de estructura y su consecuente relación con la construcción de sentido, la idea de verdad, el posicionamiento de la obra en relación a la historia, como es visto el Otro, etc.

Toda obra proviene de un paradigma artístico y en este escrito, en línea con Pavlicic, se sostiene que ese paradigma puede ser revelado mediante el análisis del uso de la intertextualidad. Teniendo en cuenta que el diálogo intertextual siempre es con el Otro, se parte de la hipótesis de que según como se establezca ese diálogo, es decir, según como se utilice la intertextualidad, la obra se posiciona con respecto al Otro y a sí misma; o sea, se posiciona en relación a ciertos conceptos y sistemas de valores y de esta manera se revela su posición dentro de determinado paradigma artístico.

Como entendemos que el análisis de la intertextualidad puede ser una de las puertas que nos permitan abarcar la obra en su profundidad y trascender el análisis meramente musical y técnico, nos serviremos de esta herramienta para vincularla con postulados del orden filosófico en función de tratar de desentrañar sus paradigmas subyacentes mediante bases sólidas. Es por esto que este escrito se enfoca en intentar deducir qué ‘significan’, en la obra, las relaciones intertextuales que en ella se presentan. Esto lo haremos identificando cuáles son los objetos (intertextos) y que características tienen, de qué forma se integran a la estructura de la obra y qué función desempeñan en relación al Otro, al texto artístico por fuera de la obra.

2.4 Obras

Relatos Breves (2013)

Link hacia *Relatos Breves*: <https://youtu.be/DDveTVceo-g>

Relatos breves es una obra para flauta, clarinete, percusión, piano, violín y contrabajo; conformada por once relatos musicales. En esta obra podemos encontrar diversos tipos de vínculos intertextuales. Algunos de ellos son intratextuales internos, es decir,

establecen enlaces hacia sí misma; otros son intratextuales externos, es decir se dan con otras obras de Tolosa; y otros son plenamente intertextuales, éstos se dan con obras de otros autores.

Uno de los puntos a considerar es que muchos de los vínculos intertextuales obra son a través de la mímica. Por lo general se trata de citas que conservan su integridad pero vaciadas de su materialidad sonora, como si fuesen huellas. La huella conserva la estructura de aquello que la produjo, pero no su materialidad. Con la mímica ocurre algo similar, se conserva la estructura del gesto pero no su materialidad sonora. Por lo tanto, la mímica, en este caso utilizada como herramienta estética, aborda (aún sin proponérselo) la dialéctica presencia-ausencia, ya que solo podemos notar la ausencia sonora a partir de la presencia del gesto mímico. Derrida (1989) toma la metáfora del *Wunderblock* o bloc mágico que Sigmund Freud usa para dar cuenta del funcionamiento de la memoria y en relación al proceso de inscripción del *Wunderblock* Derrida señala:

Las huellas sólo producen el espacio de su inscripción dándose a sí mismas el período de su desaparición. Desde el origen, en el «presente» de su primera impresión, aquéllas se constituyen por medio de la doble fuerza de repetición y de desaparición, de legibilidad y de ilegibilidad (Derrida, 1989: 310).

Según la lectura que Derrida (1989) hace sobre Freud, la memoria solo puede construirse mediante huellas que, producto de un doble accionar, al tiempo que son inscriptas desaparecen. Por lo tanto, este tipo de intertextualidad mímica, que implica por un lado una repetición del gesto y por el otro una desaparición de su materialidad, podría ser leída como una metáfora de la memoria, ya que su comportamiento está íntimamente relacionado a esta última. Si bien para Derrida la huella no necesita de una presencia para inscribirse, él indica que si hay una presencia efectiva que imprima una huella sobre un otro, esta presencia está a su vez formada por otras huellas. Lo cual en el contexto de este análisis adquiere sentido, ya que, en este caso, las huellas (las mímicas) son producto de otras obras que están en sí mismas construidas por huellas psíquicas.

El sujeto y sus construcciones de sentido se constituyen desde la escritura psíquica de la memoria en el encuentro con lo otro. Según Derrida (1989), los fundamentos de nuestra memoria se producen mediante sistemas de suplencia, por lo que el origen está siempre ausente. Es decir, estamos atravesados por la dialéctica presencia-ausencia, ya que todo aquello que se inscribe en nuestra consciencia implica una pérdida, la repetición es elíptica. Por lo tanto, podría pensarse que este tipo de intertextualidad, basado en la

mímica (una ausencia que revela una presencia), pone de manifiesto este sistema de suplencias que nos es propio, al tiempo que cuestiona los valores de verdad absolutos y cerrados; ya que, si nuestras construcciones de sentido están constituidas mediante un sistema de suplencias, la verdad se manifiesta mediante suplementos que no son ella, que revelan su ausencia última y su carácter inaprehensible.

Este tipo de intertextualidad mímica es intratextual y lo encontraremos en varios de los relatos. En *Decadencia del ventrílocuo*, el piano y el xilofón hacen la mímica del comienzo de *Ráfaga*. En *La voz encontrada* la flauta y el clarinete en un pasaje realizan la mímica de un fragmento de *Decadencia del ventrílocuo*. En *Y más o menos así en la vida del mundo* se realiza la mímica de diversos fragmentos de *La voz encontrada*, *Karaoke*, *Yastay*, *desde abajo* y *Ráfaga*. Y por último, en *Karaoke*, el clarinete debe hacer la mímica de tocar lo que está escrito, que consiste en el epílogo de *Focos*, que es otra obra de Tolosa.

Link a la obra *Focos*: <https://soundcloud.com/juan-c-tolosa/juan-carlos-tolosa-focos-2008>

Karaoke también establece vínculos indirectos con *Notas al pie de un texto antiguo*, ya que este relato también establece relación intratextual externa con *Focos*, pero en este último relato, el clarinete efectivamente toca el epílogo de *Focos*. Aquí podemos ver nuevamente esta idea de dualidad presencia y ausencia. Por un lado, la ausencia del sonido en *Karaoke* y por el otro la presencia del mismo en *Notas al pie de un texto antiguo*.

Otra de las relaciones intertextuales que aparecen en esta obra se da en forma de anonimato o falsificación. Las ideas de falsificación y de anonimato podrían leerse como estrategias ligadas a la deconstrucción del sujeto, ya que corren a la identidad del eje para colocar en su lugar al devenir, a la alteridad. El anonimato implica el borramiento del nombre del sujeto, mientras que la falsificación implica la apropiación de un nombre. Pero llevados al terreno del arte, lo que se apropia en la falsificación no es solo un nombre sino la identidad ligada a ese nombre, aquello que conforma la identidad estética del otro. De la misma manera, en el anonimato no se borra solo el nombre, sino la posibilidad de unir una identidad a ese nombre. La falsificación deconstruye toda idea de un original que encarna una presencia y una identidad invariables e inconfundibles que descansan en sí mismas. El anonimato, por su parte, al borrarse su nombre deviene en lo otro y deconstruye así su propia identidad, su propio nombre. Tanto en la falsificación como en

el anonimato hay una alteridad, una condición de ser otro, una no-identidad consigo mismo.

Este tipo de intertextualidad se da en *Anónimo atribuido a Juan Carlos Tolosa*. En esta obra, el compositor plantea la idea de “construir un falso Tolosa, como quien hace un falso cuadro”. Para lograrlo, el compositor indica que se debe realizar una improvisación en base a determinados materiales de alturas, armonías y gestualidades que él utiliza en varias de sus obras, por eso la consideramos intratextual. En este caso la falsificación la construye el intérprete a partir de la identidad del compositor, pero es el compositor el que impulsa su propia deconstrucción en tanto sujeto-artista. En esta propuesta se puede leer también una suerte de intención de desmitificar el mito del artista en tanto héroe iluminado que desciende a lo mundano para guiarlo, relato propio del modernismo. Desde el momento en que se borra o se suplanta el nombre, este es cuestionado en su valor de verdad y por ende es cuestionada la figura del autor. De esta manera, se pone de manifiesto que no es el nombre el que le otorga valor de verdad a una obra sino la obra misma. Con lo cual, uniendo ambos conceptos se podría hablar de una deconstrucción del autor en tanto héroe mítico y en tanto premisa necesaria para determinar el valor de una obra.

Por último, veremos un tipo de intertextualidad plenamente intertextual en donde se conserva de forma literal la cita a otra obra. Esta cita es articulada de manera tal que la identidad de la pieza queda distorsionada. Al comienzo de la partitura Tolosa indica que “la obra puede iniciarse con el comienzo de una composición de otra persona que esté programada en ese concierto”. El primer relato de la obra es *Desde* y al escucharlo nos encontraremos con el comienzo de otra obra hasta que, en determinado momento, esa obra se articula con una composición de Tolosa realizada en relación a la obra con la cual se establecerá la relación intertextual. Por lo tanto, la partitura *Desde* es relativa, ya que nunca será igual porque siempre estará compuesta en relación a la obra del concierto. La intención de Tolosa, en este relato, es la de crear una bifurcación a partir de la obra del otro compositor. En la versión de *Relatos Breves*, compartida anteriormente en el link, la obra con la cual se establece esta relación es *Historia de la mecánica celeste, vol. I* de Lucas Luján.

Link hacia la obra de Lucas Luján: <https://soundcloud.com/lucas-luj-n/historia-de-la-mec-nica>

Al respecto, Tolosa en la entrevista nos explicaba el motivo por el cual había decidido establecer este tipo de relación intertextual:

Es por el rol que tiene en nuestra memoria el comienzo de una obra, el momento del comienzo y el final de una obra; cómo tenemos esos puntos culturalmente tan marcados. [...] Entonces, el hecho de esa primera imagen que queda en nuestra memoria. Y yo decía bueno, ¿Qué pasa si la primera imagen de la obra no es mi obra?

Por un lado, aquí se vuelve al tema de la memoria como uno de los impulsores centrales del uso de la intertextualidad en la obra de Tolosa. Por el otro, esta idea está ligada a la construcción de lo otro, que se conforma en nuestra psique a partir de la memoria. La forma en la que se establece la relación intertextual distorsiona la identidad de la pieza, justamente por la pregnancia que el comienzo de la misma tiene en la memoria del oyente y, por tanto, en la reconstrucción de la identidad de la misma en la psique. De esta forma, la identidad estética de la obra, aquello que nos revela su sentido, se muestra abierta. Pero no es solo el sentido de la obra lo que se manifiesta abierto. La identidad de la obra nos permite reconocer la identidad del sujeto que compuso la obra, con lo cual, al distorsionarse la obra, se distorsiona también su identidad. Por lo tanto, podría leerse este tipo de intertextualidad no solo como una estrategia para revelar el descentramiento del sentido de la obra, sino también como otra estrategia deconstructiva del autor.

Por otro lado, la obra con la cual se establece la relación intertextual en *Desde* es variable y depende del contexto y del momento en el cual sea interpretada. La pieza entonces no es estática sino que deviene mutable en el tiempo. Al respecto del ser y el devenir Emmanuel Lévinas señala; “al articular el existir como tiempo en lugar de paralizarlo en la permanencia de lo estable [...] El existir se libera de la unidad de lo existente. Sustituir el Ser por el Devenir, es, ante todo, considerar el ser fuera del ente” (Lévinas, 2002: 283). La pieza revelaría entonces una identidad que no se define por lo Uno sino que lo trasciende, no se cierra sobre sí misma en su sentido, sino que se manifiesta abierta.

Objeto, forma y función de la relación intertextual en *Relatos Breves*

Relatos breves utiliza diferentes objetos para establecer la relación intertextual. Por un lado, cuando utiliza la mímica, establece relación intratextual, ya sea interna (entre las piezas que la conforman) o externa. Estas citas no son fácilmente reconocibles, por lo cual no tienen la capacidad de funcionar como símbolos, sean negativos o positivos, en

un relato totalizador o absolutista. La relación intratextual se da en forma de mímica, de huella. Su forma de relacionarse es sintagmática, es decir, no hay una noción de jerarquía, sino que se relaciona en igualdad de condiciones con los otros materiales musicales y no hay sustitución que altere el significado sino combinación que lo produce. Esta relación de igualdad, vinculada al hecho de que son obras de él mismo escritas en otro tiempo, revela una noción de sujeto como algo que no es estático sino más bien mutable y manifiesta una aceptación del devenir de ese sujeto como verdad múltiple. Así mismo, el sujeto crea representaciones de sus verdades epocales en forma de obra, con lo cual esta aceptación de verdad en tanto devenir o errancia también concierne a su producción artística. Por lo tanto, la función no es la de resignificar las obras anteriores, sino más bien la de crear un nuevo significado en ese devenir por medio de la combinación de las diversas obras con las que se vincula.

Algo similar ocurre en *Anónimo atribuido a Juan Carlos Tolosa*, la relación intratextual se establece con su identidad como sujeto-artista pero desde un lugar fantasmático, ya que el resultado sonoro no es la cita de una obra del pasado del compositor, sino de un Tolosa virtual que llega al presente sin haber existido nunca en el pasado, a través de rastros que lo señalan. En este caso el objeto es virtual y esto puede vincularse con la idea de Derrida de “un sentido que no ha estado nunca presente, cuyo presente significado es siempre reconstituido, [...] a destiempo, suplementariamente” (Derrida, 1989: 291). Basándonos en esta premisa podríamos leer en *Anónimo atribuido a Juan Carlos Tolosa* un sentido reconstituido y no absoluto, un sentido abierto y no cerrado.

En *Desde* el objeto con el que se establece la relación intertextual se presenta sin sufrir modificaciones, es decir, es una cita textual. Como se encuentra aislado al comienzo de la obra, no se presenta inmerso dentro de otra semántica sino que se percibe perfectamente la identidad de la obra con la cual se establece la cita. Por lo tanto, la forma en que se establece la relación intertextual se da de manera sintagmática, ya que la nueva obra no le impone significados a la vieja obra (no hay intención de reelaboración), ni la censura, sino que esta última participa con todos sus significados en la relación intertextual. Por otro lado, ésta no establece una relación con lo individual, sino con lo general; no se vincula a una obra en concreto, sino a un grupo de obras que corresponderán al programa específico de ese concierto. Esta intertextualidad con lo supraindividual funciona para dar cuenta de la constante presencia de la historia y del constante cambio de la valoración de esa historia de época en época.

Por último, también vale la pena analizar el nombre de la obra: *Relatos breves*, ya que este nombre también puede ser relacionado con la idea de anular los metarrelatos, propios del modernismo, en donde el pasado es visto como antagonista. Según Jean-François Lyotard (1987), si bien el postmodernismo descrea de los grandes relatos, los pequeños relatos se mantienen. Esta idea de pequeños relatos hace referencia al hecho de que no son relatos totalizadores o absolutistas, como lo eran en el modernismo, sino verdades relativas, que dependen de la época y del ser en la historia. Derrida, por su parte, aborda esta idea de metarrelatos portadores de una verdad única y le da mayor valor a la “errancia del lenguaje” que al saber, al cual refiere como “certeza apacible y sedentaria” (Derrida, 1989: 100).

Los pasajes (2019/20)

Link hacia *Los pasajes*: <https://youtu.be/jRQ4YnXO7KU>

Los pasajes es una obra para percusión que está conformada por cuatro diálogos que se establecen con otros tres compositores y con el intérprete. La obra fue compuesta especialmente para el concierto en el cual fue estrenada, en la edición 23 del Ciclo de conciertos de música contemporánea (concierto IV).

Los pasajes, en tres de sus piezas, generan diálogos a partir de similitudes en relación a las obras de otros compositores que formaron parte del programa del concierto en el cual se estrenó la obra. En cada uno de los diálogos se escucha una suerte de imitación de los gestos y sonoridades de las otras obras; imitaciones que en realidad son reflejos, rastros que las obras dejaron en la memoria del compositor.

Tolosa en la entrevista cuenta que el proceso compositivo de tres de las piezas consistió en escuchar una sola vez cada una de las obras que estuvieron programadas en el concierto, para luego improvisar en base a su recuerdo de esas obras y luego señala que sus tres piezas “son transcripciones prácticamente exactas de esas improvisaciones que yo hice”. Por lo tanto, podría decirse que estas tres piezas son una exteriorización de la imagen acústica que esas obras dejaron inscripta en su psique. Por otro lado, cuando la obra es tocada fuera de su instancia de estreno, en otro programa, transporta con ella la

imagen acústica de las obras que se presentaron junto con ella en su primera interpretación.

La primera pieza es un diálogo con Bruno Lo Bianco, que fue el intérprete de la obra en su instancia de estreno. La segunda pieza establece diálogo con *Traces IV* de Matalón. La tercera pieza establece un diálogo con *Study #1* de Baroni. La cuarta pieza establece el diálogo con *B&LB* de Santero.

Link a *Traces IV*: <https://youtu.be/bbWLY-K7zqM>

Link a *B&LB*: <https://youtu.be/hlhkfiQpCJs>

Estas relaciones intertextuales se dan desde la imitación, desde la repetición ‘puro disfraz’ de la memoria, desde la reproducción de la huella psíquica. ¿Cómo se puede leer este uso de la intertextualidad? ¿Qué nos dice de la obra, de su pensamiento estético? Podríamos leerla en dos direcciones complementarias. Por un lado, Derrida señala que “el texto inconsciente está ya tejido con huellas puras, [...] constituido por archivos que son ya desde siempre transcripciones” (Derrida, 1989: 291). Esta idea de transcripción eterna implica en sí misma una ausencia del sentido originario en la estructura del sujeto, una verdad última que siempre se escapa, que no puede ser contenida sino por un movimiento de diferencia, es decir, por suplementos que le otorgan a ese centro diferentes significados. Esta visión de estructura del sujeto sin centro puede ser extrapolada a estructuras del orden artístico. Por lo tanto, si el sentido ausente es reconstituido mediante suplementos, en este caso, los suplementos serían las diversas músicas que desde su verdad anuncian ese sentido de forma rizomática. Si la constitución del sujeto está hecha en base a transcripciones y el sentido es siempre reconstituido suplementariamente, podríamos preguntarnos ¿Dónde está la identidad y donde está el sentido? Quizás esta obra de cierta forma plantea esta pregunta. Podríamos leer en ella un tipo de intertextualidad que pone de manifiesto una estructura con ausencia de centro, de sentido último que debe ser dicho y que coloca en su lugar la idea de sentido abierto, mediante un centro que puede recibir indiferentemente y mediante sustituciones diversas músicas que dan cuenta de esa verdad.

Por otro lado, Derrida también plantea que “un idioma puro no es un lenguaje, sólo llega a serlo repitiéndose: la repetición desdobra ya desde siempre la punta de la primera vez” (Derrida, 1989: 293). Por lo tanto, la segunda lectura que puede hacerse de este uso de la

intertextualidad, si tomamos esta premisa, es que la repetición o imitación de esas músicas, de alguna forma llevan la intención de crear lenguaje, de unir puntos y crear tejido.

Quizás alguien pueda observar que en realidad no hay repetición en tanto repetición exacta. Por lo cual tomaremos la idea de repetición de Deleuze en donde la repetición no es repetición de lo mismo sino repetición de una diferencia interna que ella contiene en cada uno de sus momentos, ya que la repetición se constituye disfrazándose “Los disfraces y las variantes, las máscaras o las simulaciones no se colocan ‘por encima’, sino que son, por el contrario, los elementos genéticos internos de la repetición misma, sus partes integrantes y constituyentes” (Deleuze, 2002: 43). Es decir, Deleuze coincide con Derrida en que la repetición implica en sí misma una diferencia, según Derrida (1989), una elipsis, algo que falta; eso que falta es aquello que al repetirse, y por tanto diferenciarse, genera el disfraz en Deleuze.

Objeto, forma y función de la relación intertextual en *Los pasajes*

En esta obra, los objetos con los que se establece la relación intertextual también son de carácter general, ya que si hubiesen sido otras las obras que se presentaban en el estreno las citas no serían las mismas. Al establecer relación con lo general, propio de su época, y con obras que no son ampliamente conocidas, estas no ocupan el lugar de símbolos, sino que las obras individuales se insertan en la síntesis del presente de su estreno, en una especie de fotografía sonora de la época, y esta síntesis será trasladada cuando se toque la obra en otro contexto dando lugar a un arte que hablará de sí y de su contexto. La forma en la que se da la relación es nuevamente sintagmática. No hay un diálogo de oposición o de sustitución de centro, sino más bien un diálogo de imitación, de repetición que pone de relieve una estructura con ausencia de centro en donde todas las obras se relacionan combinándose de manera igualitaria, sin jerarquías que condicionen o resignifiquen su contenido. Por lo tanto, su función es la de confirmar la existencia de relatos simultáneos con igual valor de verdad mediante la incorporación de estos en un juego de descentralización, al tiempo que guarda en sí misma la síntesis de su presente, que en el futuro será síntesis del pasado.

Los túneles (2018)

Link a *Los túneles*:

<https://soundcloud.com/movimiento-paralelo/juan-carlos-tolosa-los-tuneles-2018>

Los túneles es una obra para flauta baja y flauta contrabajo. En esta obra se establece relación intertextual intersemiótica con una escena de la película *El tercer hombre*, y relación intersemiótica e intrasemiótica con la música de la serie *El túnel del tiempo*.

El texto de *El tercer hombre* se corresponde con los últimos momentos con vida de Harry Lime, el protagonista de la película. A continuación podemos ver el fragmento en el cual se establece la cita con el texto.

Figura 1: Juan Carlos Tolosa, *Los Túneles* (2018), compases 10 - 12.

Link hacia la escena de *El tercer hombre*: <https://youtu.be/WCgDZQSwJEE>

En la entrevista, a raíz de una consulta que se le realizó al compositor en relación a un material de la obra, surgió un dato que resulta muy curioso para poder profundizar en las estrategias de articulación entre las dos citas y en las referencias que sirven de inspiración para componer. En el compás 30 aparece por primera vez un material en la flauta baja, un bisbigliando sobre la nota Re, y Tolosa señaló que ese material proviene de un sonido que se escucha en la película. Ese sonido aparece luego del segundo disparo. En sus propias palabras:

En la película se escucha un ruido como del exterior del túnel, un ruido completamente parásito, es ese Re y se escucha como una especie de *bisbigliando*. Y eso es lo que yo tomo. [...] Finalmente es material musical. Es un elemento secundario que lo uso como articulador para entrar al otro túnel.

A raíz de esto, también obtuvimos otro dato igual de revelador; el balazo representado en la música tiene la misma duración que el balazo, más su reverberación, en la película. A continuación podemos ver el fragmento al cual nos referimos:

Figura 2: Juan Carlos Tolosa, *Los Túneles* (2018), compases 26 – 30.

Este material del *bisbigliando* vuelve a aparecer en el compás 82, para articular con los materiales que conformarán la otra cita, como lo podemos ver a continuación:

Figura 3: Juan Carlos Tolosa, *Los Túneles* (2018), compases 82 – 85.

La cita con la música de *El túnel del tiempo* se da a partir del compás 99, si bien algunos materiales derivados aparecen ya desde el compás 85.

Figura 4: Juan Carlos Tolosa, *Los Túneles* (2018), compases 98 – 101.

Link hacia la música de *El túnel del tiempo*: <https://youtu.be/mDowitqL1Rc?t=29>

Una vez brindados los datos de vital importancia para poder encontrar las citas en la obra podemos pasar a analizar su contenido. *Los túneles* comienza con la escena antes mencionada. Es interesante notar que la cita del diálogo, que en la película es entre dos personajes, el compositor se la da a un solo instrumentista. Por lo tanto, el que escucha la obra percibe que es un solo sujeto el que se habla a sí mismo, percibe un sujeto escindido. Es el mismo sujeto el que se nombra y el que también se pregunta *Is that you?*, es el mismo sujeto el que se mata a sí mismo al no reconocerse en su nombre, al no reconocerse en su ser presente *Is that you?*. Esta muerte suicida del sujeto es articulada, mediante el sonido residual que queda después del disparo, con una cita a *El túnel del tiempo* que se encuentra hacia el final de la obra. Esta última cita hace referencia a la posibilidad de habitar otros tiempos, otros espacios.

Basándonos en estas consideraciones y jugando a ingresar como espectadores en este mundo de intertextualidades que plantea la obra; de sentidos abiertos que podrían ser, pero que no necesariamente son; podríamos leer en ella un recorrido que parte de un sujeto estático, clausurado en su ser presente y que, al atravesar los túneles de su estructura, termina en un sujeto devenir, atravesado por la historia. La primera parte de la obra nos presenta a un sujeto escindido que se pregunta “¿Eres tú?”, un sujeto que intenta, por los medios más terminales, desalojarse de las ilusiones de la conciencia inmediata, de aquello que lo constituye, pero en lo que no se reconoce. Un sujeto que finalmente logra despojarse de su clausura, de su Yo cerrado, ilusoriamente completo y absoluto del ser presente, para dar paso a un sujeto que se construye en el interior de la historia, en el túnel del tiempo, de manera fragmentada, desde otros túneles que lo encarnan; y que es, en cada momento, fundado y refundado por la historia. Por supuesto que es solo una interpretación poética y así como la obra permite esta lectura, deja abierto su sentido para muchas otras más.

Objeto, forma y función de la relación intertextual en *Los túneles*

En *Los túneles*, se establece relación intertextual con dos objetos concretos que tienen su origen en el arte audiovisual. Si bien la primera cita se establece con un texto y la segunda con una música, ambas tienen su origen en el cine o la televisión, por eso la segunda es

considerada en su carácter de intertextualidad intersemiótica e intrasemiótica por igual. El primer objeto con el que se establece la relación, que consiste en un diálogo, se presenta entero. Si bien es un fragmento, este se encuentra completo e incluso está respetada la duración del disparo, lo cual revela la intención de que el objeto pueda participar con su propia estructura en la construcción de la estructura de la obra. Lo único que se modifica, que no es poco, es que las múltiples voces se unifican en un solo sujeto hablante. La cita musical se establece desde una variación, pero en donde no hay ironía ni parodia, sino más bien asimilación e incorporación en forma de paráfrasis. Por lo tanto, en ambos casos, el trabajo de la forma de la relación intertextual está puesto en la combinación y no en la sustitución de significados, ya que la paráfrasis no pretende cuestionar el valor de verdad del objeto sino incorporarlo como parte integral del sentido de la obra. Los objetos se vinculan en desde el concepto de ‘túnel’ que el compositor relaciona a los tubos de la flauta, con lo cual la relación se da desde lo conceptual y no desde su semejanza estética. De esta forma, *Los túneles* nos muestra que el cine de 1949, la televisión de 1966 y la música del 2018 pueden convivir en una misma obra y que la ciencia ficción, el cine negro y la nueva música no son incompatibles; como en el rizoma de Deleuze y Guattari (2002), hay eslabones semióticos de diversas áreas, en este caso artísticas: cine, televisión, música. Estos vínculos intersemióticos cumplen la función de afirmar la constante participación del pasado en la creación del presente, al tiempo que integran el pluralismo estético.

Gente que canta de espaldas (2010)

Links hacia las cuatro piezas de la obra:

Deux notions: <https://youtu.be/L-weWWHYV-4>

Uno degli altri: <https://youtu.be/pfrPPYetna0>

Todo lo que queda: <https://youtu.be/dszsZw8ndy8>

Epic chant: <https://youtu.be/xMv8O6Rckz4>

Esta obra es para octeto vocal y está conformada por cuatro piezas que abordan y se vinculan a partir del concepto de anonimato.

Deux notions utiliza un texto en francés del compositor Pierre Kolp. *Uno degli altri* utiliza texto en italiano del director de cine Giovanni Cioni. *Todo lo que queda* es un motete

politextual e intertextual que utiliza fragmentos de los textos de las otras piezas que conforman la obra y otros textos en diversos idiomas; además de los autores ya nombrados se agrega un texto en español de Roxana Carrizo, un *haiku* en alemán de Eduardo Spinelli y el monólogo en inglés de Orson Welles frente a la catedral del Chartres en el documental *F for fake. Epic chant* está basado en el ya mencionado texto de Orson Welles.

Link al monólogo de Welles en *F for fake*: <https://youtu.be/F6gyXbOLaMg>

En *Gente que canta de espaldas* podemos encontrar diversos tipos de relación intertextual. En todas las piezas que la conforman se establece relación intersemiótica con diversos textos. Por otro lado, *Todo lo que queda* es la pieza que claramente interrelaciona los textos, así como también la que establece vínculos intratextuales internos e intrasemióticos hacia las otras piezas de la obra. Por poner un ejemplo, el comienzo de esta pieza es el mismo que el de *Deux notions*, que luego se bifurca en los otros textos. Esta bifurcación se produce en el segundo compás a partir de la palabra *première*, ya que ambos textos tienen en común esta palabra: *La première, The premier*. La misma red politextual, en *Todo lo que queda*, está finamente tejida a partir de ciertos nodos en común que tienen los textos. Al ser un trabajo con diferentes textos y en diversos idiomas, el compositor buscó nodos, ya sean fonéticos o conceptuales que le permitieron articular los textos. Por ejemplo, el compositor se dio cuenta de que en todos los textos había alguna frase relacionada a lo temporal y entonces tomó este concepto como nodo para realizar las intersecciones. En sus propias palabras: “Hay momentos en que uno está [...] hablando de décadas; otro, [...] hablando en otro idioma, está diciendo ‘un día’; y Welles que dice, en un momento dado, ‘un milenio o dos’”.

Esto que señala el compositor lo podemos encontrar en el compás 13, en donde las voces soprano II y alto II comienzan a cantar “un día”. Continúa en los compases siguientes, articulándose en el compás 19 con el bajo I y bajo II que cantan *few decades or milleniom* y con la voz del tenor I en el compás 21 que canta *tages* (día o diario en alemán). Por último en el compás 23 mientras que los bajos I y II cantan: *for centuries*, las voces alto I y II y la soprano II continúan cantando “un día”. A continuación podemos ver el fragmento de la obra en donde se encuentra este trabajo.

Figura 5: Juan Carlos Tolosa, *Gente que canta de espaldas*, *Todo lo que queda* (2010), compases 19 – 22.

El concepto de anonimato, que fue abordado anteriormente al analizar *Anónimo atribuido a Juan Carlos Tolosa*, vuelve a aparecer y se establece como un tema recurrente en la obra del compositor. Ya se había planteado que la idea de anonimato podría leerse como una estrategia ligada a la deconstrucción del sujeto y que, al mismo tiempo, también podría leerse como una deconstrucción del autor en tanto premisa necesaria para determinar el valor de una obra. El mismo documental del cual proviene el texto de Welles, cuestiona la figura del artista en tanto premisa para establecer el valor de la obra. En el monólogo; frente a la Catedral de Chartres, cuyo autor se desconoce; Welles reflexiona ante la muerte y la destrucción que inevitablemente en algún momento le llegará a todas las cosas y señala que “quizás el nombre de un hombre no importe tanto”.

En este sentido, Barthes (1994), en su texto *La muerte del autor*, plantea que la figura del autor es un personaje propio del modernismo, que da lugar a la pretensión de un texto que debe ser descifrado, como si el sentido fuese unilateral y cerrado. Partiendo de la idea de que la voz del autor es, en realidad, una voz construida por muchas voces que provienen de la cultura, señala que no es el autor quien escribe sino el lenguaje mismo. Así como plantea la muerte del autor, habla del nacimiento del lector que es en donde esa multiplicidad de voces y sentido podrán ser combinadas. Lector que, sin embargo, tampoco tiene en sí mismo una identidad, sino que es un destinatario impersonal,

múltiple, que no permite la clausura del texto. Por su parte, Derrida (1998) habla de “la muerte del destinatario”, según él la escritura seguirá su camino de *différance* de repetición en repetición y seguirá produciendo sentido aún si el escritor y el destinatario se encuentran ausentes.

Para que un escrito sea un escrito es necesario que siga funcionando y siendo legible incluso si lo que se llama el autor del escrito no responde ya de lo que ha escrito, de lo que parece haber firmado, ya esté ausente provisionalmente ya esté muerto, o en general no haya sostenido con su intención o atención absolutamente actual y presente, con la plenitud de su querer-decir, aquello que parece haberse escrito «en su nombre» (Derrida, 1998: 356).

Para realizar el necesario movimiento de descentramiento del texto en relación al autor, Barthes (1994) proclama que la unidad del texto no está en su origen (en el autor), sino en su destino (el lector). Sin embargo, es válido preguntarse si en la unidad recogida por el lector no se corre el mismo riesgo que con el autor, de generar no un sentido, sino múltiples sentidos cerrados y unilaterales. Si como indica Barthes “un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo” (Barthes, 1994: 71), ¿por qué sería necesario unificar esta multiplicidad?, ya sea en el autor o en el lector, ¿no se corre el riesgo de reducir las diferencias en un relato globalizante y totalizador?

En *Todo lo que queda* la atención no está puesta ni en el autor ni en el destinatario, sino en el tejido del texto y de la música, en las intertextualidades que dialogan y que en sí mismas construyen sentido mediante su propio tejido. El compositor, en este caso, se encuentra al servicio del texto. La multiplicidad de textos lleva en sí misma los nodos, los puntos de unión que se llaman unos a otros. Tolosa en la entrevista, en relación a los textos indica:

Yo les pedí, salvo a ella [Carrizo] y salvo a Welles, [...] les pedí por favor; ‘escribanme algo sobre el anonimato’, sin tener ninguna relación entre ellos y cuando después me mandan [los textos], yo me doy cuenta los vínculos que hay entre los textos. [...] No sé por qué, hablan en todos los textos de una cuestión temporal, sin saberlo.

El compositor es el hábil tejedor que encuentra los nodos y los entrelaza, pero no es el que los crea, estos están ya inscriptos. En este caso, es la multiplicidad la que crea el sentido de la obra, no al autor o el destinatario, sino la propia multiplicidad, que contiene

en ella los nodos que la unen, sin que por ello se deje de percibir su carácter polifónico y politextual. Si, como indica Derrida, “la escritura seguirá produciendo sentido aún si el escritor y el destinatario se encuentran ausentes” (Derrida, 1998: 356), es el tejido de signos el que escribe y el que se escribe, el que nos inscribe en él, como ya lo ha señalado Barthes, “es el lenguaje, y no es el autor, el que habla” (Barthes, 1994: 66), pero el tejido de signos no solo se escribe a sí mismo sino que nos inscribe en él, nos inserta en un sentido rizomático y nos constituye.

Entonces, podríamos inferir que, por un lado, *Gente que canta de espaldas* cuestiona la figura del autor en tanto premisa necesaria para determinar el valor de una obra; por otro lado, el tratamiento de las relaciones intertextuales en *Todo lo que queda* nos revela, desde su construcción estética, que ante la muerte del autor el sentido debe ser buscado en la propia multiplicidad que conforma el texto, ya que en todos y cada uno de los pequeños relatos hay nodos que los unen, que generan sentido aunque este sea incierto, inaprehensible, ambiguo y politextual.

Objeto, forma y función de la relación intertextual en *Gente que canta de espaldas*

En esta obra hay diferentes tipos de objetos con los que se establece relación intertextual. Por un lado, se toman diversos textos de diferentes autores. Por otro lado, en *Todo lo que queda* se establecen relaciones intratextuales internas a las otras piezas y se toman como objetos, tanto textos como materiales musicales. Los textos son en su mayoría desconocidos, el único texto conocido es el de Welles, y su relación es metonímica, ya que se vinculan desde el concepto de ‘anonimato’, pero cada texto lo refiere desde sus propias palabras. Si bien es inevitable que los textos sean alterados al entrar en un contexto musical, no hay una intención de reelaborar los significados de los textos, sino de que estos participen con su propio sentido en el tejido del discurso musical. Incluso, son los textos y sus diversos idiomas los que, en parte, definen también la música. A este respecto, en la entrevista Tolosa señala: “por otro lado está el elemento de cómo se dice [el texto], como se dice en cada idioma. Entonces el hecho de la palabra hablada tiene un ritmo y tiene una entonación y eso está respetado casi literalmente”. No solo el texto,

también su contenido condicionó finalmente la sonoridad musical. En relación a esto, Tolosa en otro fragmento de la entrevista indica:

Por ejemplo, el texto en francés [...] tenés que ser como un catedrático francés o [...] un filósofo [...] que [estuviese diciendo] ese texto, porque el texto de Kolp era totalmente filosófico [...] y pensé en hacer que hablen todos [tararea una de las frases musicales de *Deux notions* a modo de ejemplo] realmente como si estuvieran hablando de corrido [dando cátedra, sin fisuras].

Por lo tanto, la obra no modifica los significados de los objetos con los cuales establece la relación intertextual, sino que es el texto el que condiciona a la obra, ya que ésta se construye a partir de él de forma rizomática.

Los hilos de la marioneta, en tanto que rizoma o multiplicidad, no remiten a la supuesta voluntad del artista o del titiritero, sino a la multiplicidad de las fibras nerviosas que forman a su vez otra marioneta según otras dimensiones conectadas con las primeras (Deleuze y Guattari, 2002: 14).

La forma en la que se relacionan los textos y las músicas con las cuales se vincula, no es paradigmática sino sintagmática. Es decir, los elementos no son elegidos para desempeñar un papel particular en la estructura de la obra, sino que se combinan para crear estructura. Por todo lo antedicho, el objetivo de los vínculos intertextuales en esta obra es la adición de una nueva obra, un nuevo entramado construido a partir de los significados ya existentes.

Dimmi chi fosti (2004/09)

Link a *Dimmi chi fosti*: <https://youtu.be/BULGhNr9S4c>

Dimmi chi fosti es una obra para orquesta que está basada en un verso de *La divina comedia* en el que se interpela a un espíritu que aparece entre las sombras con esta frase: *dimmi chi fosti* (dime quién fuiste).

En el texto escrito para el programa del concierto del estreno de la obra, Tolosa señala que “esa pregunta, en pasado, apela directamente a la memoria: uno es su pasado”. En el mismo texto, el compositor indica que esta obra trabaja con citas, pero no literales, sino “a partir de la gestualidad del otro -como una citación apócrifa- en las cuales uno asume que, de alguna forma, ha sido un poco todos ellos, pero también como una distorsión de esos discursos, el sedimento, lo que recuerda de ellos”. Entre las citas, construidas a partir

de la memoria, podemos encontrar referencias a Berio, Boulez, Ligeti, Duke Ellington, los espectralistas, Messiaen, Xenakis, Stravinsky y el Pop. Nuevamente vemos la estrecha relación que el compositor establece entre el uso de la intertextualidad, la memoria y la constitución del sujeto.

Estos intertextos se interrelacionan en forma rizomática y se revelan como metáfora de lo que sucede en nuestra memoria mediante la escritura psíquica del orden de lo simbólico. Escritura psíquica que nos constituye y, al mismo tiempo, nos brinda la posibilidad de deconstruirnos; de preguntarnos, como lo hacía Harry: *Is that you?* Como señala Tolosa “uno asume que, de alguna forma, ha sido un poco todos ellos”. De esta manera se pone de manifiesto que el sujeto se constituye en el diálogo con el otro, así como el presente lo hace en el diálogo con su pasado. Pero el otro no es el otro, sino que es una ausencia que se revela por medio de una presencia que está siempre distorsionada por la memoria, por la *différance* que nos atraviesa en nuestro devenir constitutivo.

En esta obra el centro de la atención está en el pasado, pero este pasado no es estático, no está muerto, sino que es mutable y se constituye nuevamente en el presente a través de nuestra memoria. Es un pasado que actúa vivamente en el presente y lo modifica. La memoria es uno de los ejes de esta obra y esto también se evidencia en su forma, con elementos que vuelven, se repiten e implican la participación activa de la memoria del oyente.

En relación a las reminiscencias de otras músicas, podemos ver que la escritura en bloques y la repetición de ciertas ideas musicales recuerdan a la construcción por yuxtaposición de bloques temáticos de la *Turangalila Symphonie* de Oliver Messiaen, así como a otras obras del compositor. Esta técnica de oposición de bloques es también utilizada por Stravinsky en varias de sus obras, entre ellas *Symphonies of Wind Instruments*. Los cambios de métrica también nos llevan hacia Stravinsky y Messiaen.

En el tratamiento de los metales con sordina, al estilo *Jungle*, podemos distinguir las reminiscencias a Duke Ellington. Este material se encuentra al comienzo de la pieza y formará parte del material estructural de la obra que se repite al comienzo de cada movimiento.

Figura 6: Juan Carlos Tolosa, *Dimmi chi fosti* (2004/09), compás 1 (fragmento, solo algunos metales).

Las reminiscencias a Boulez las encontramos en los gestos rápidos ascendentes que terminan en trinos, que recuerdan a *Dérive*.

Figura 7: Juan Carlos Tolosa, *Dimmi chi fosti* (2004/09), compases 31-34 (fragmento, solo maderas).

También encontramos a Boulez en los gestos ascendentes rápidos realizados por el piano, el arpa y las placas que recuerdan al comienzo de *Répons*.

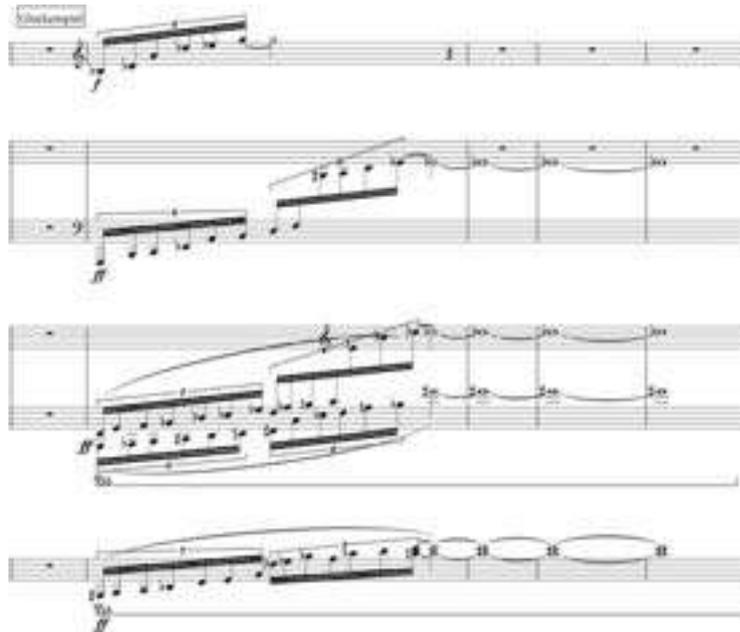


Figura 8: Juan Carlos Tolosa, *Dimmi chi fosti* (2004/09), compases 224-228 (fragmento, solo arpa, piano y percusión).

La reminiscencia a Berio es muy sutil y se encuentra en relación a la orquestación del segundo movimiento de la *Sinfonía* de Berio: *O King*. El homenaje a Berio comienza en la página 34, en donde se ve un trabajo sobre la idea las resonancias, basado en reproducir con los sonidos de la orquesta el pedal de *sustain* del piano.

Figura 9: Juan Carlos Tolosa, *Dimmi chi fosti* (2004/09), compases 238-247 (fragmento, solo algunas maderas, percusión, arpa, piano y violines).

Las reminiscencias a los espectrales las podemos encontrar en el tratamiento orquestal de los *delays*, en esta idea de transferir procedimientos que vienen de la música electrónica hacia la música acústica. Esta idea de *delay* se presenta primero en el compás 37, para luego reaparecer a una escala mucho mayor en el compás 96 con distintas velocidades y distintos grupos de ataque.

The image shows a musical score for strings and woodwinds, measures 94-96. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), and Cello/Double Bass (Vcl./Cb.). The second system includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Double Bass (Cb.). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *ppp* and *pp*. The time signature changes from 3/8 to 4/4. The woodwinds and strings play intricate, layered patterns that create a sense of depth and texture.

Figura 10: Juan Carlos Tolosa, *Dimmi chi fosti* (2004/09), compases 94-96 (fragmento, solo cuerdas y madera).

En el compás 30 podemos ver que aparece un nuevo material, que recuerda a los comienzos del Pop, en donde los metales tienen un rol fundamental. Esta línea melódica; que comienza con flauta, oboe, corno inglés, trompeta y cuerdas; se nutre de diversos colores de la orquesta e incluye también la idea de *delay*.

Figura 11: Juan Carlos Tolosa, *Dimmi chi fosti* (2004/09), compases 130-131 (fragmento, solo metales).

En el compás 212 hay un breve fragmento que recuerda desde su figura melódica y su carácter al solo de clarinete del movimiento *L'adoration de la Terre* de *Le sacre du printemps*. Esta rememoración se refuerza mediante el uso de los *pizzicatos* de las cuerdas en el ataque, elemento que también es utilizado por Stravinsky en el mismo movimiento, pero en otro gesto anterior.

Figura 12: Juan Carlos Tolosa, *Dimmi chi fosti* (2004/09), compases 212-214 (fragmento, solo clarinetes y cuerdas).

El primer movimiento contiene todos los materiales que luego serán trabajados a lo largo de la obra. Es el movimiento en el cual conviven y se interrelacionan todas las músicas, todos los tiempos. Después, en cada movimiento, algunos elementos reaparecerán a una escala mucho mayor, como si se los estuviese viendo mediante un zum. Estas diversas músicas se relacionan de forma rizomática, no hay una relación jerárquica entre ellas, ya que los materiales que se seleccionaron para el tratamiento en mayor escala, bien podrían haber sido otros.

Objeto, forma y función de la relación intertextual en *Dimmi chi fosti*

En esta obra, los objetos con los que se establece la relación intertextual son de carácter general, ya que hacen referencia a géneros, como en el caso del Pop; a movimientos, como en el caso de los espectralistas; e incluso a músicas de una época, como en el caso de los compositores del siglo XX. No establece relaciones con ningún objeto en particular, cuando realiza la referencia a un compositor lo abarca desde algunas de sus características, con lo cual los objetos se presentan como mistificaciones. La forma en la que se da la relación es rizomática, todas las músicas conviven entre ellas y con las sonoridades propias del compositor en igualdad de condiciones. No se perciben jerarquías que condicionen a otros materiales y los resignifiquen, sino que se escuchan las diversas reminiscencias a otras músicas, con sus características particulares; es decir, la forma en que se establece la relación intertextual, permite que los objetos participen con todos sus significados dentro de la obra. El énfasis está puesto en la combinación de estos materiales y sonoridades, con el objetivo de generar forma a partir de éstos. Al establecer intertextualidad con diversos géneros, movimientos y épocas, *Dimmi chi fosti* pone de manifiesto la aceptación de estas diversas verdades que transcurren a lo largo de la historia; al tiempo que muestra, mediante su estética, que estas diversidades pueden convivir entre ellas y ser parte de una misma obra sin necesidad de negarse unas a otras. Con lo cual, estas relaciones intertextuales cumplen la función de afirmar la constante presencia de la historia en la constitución del presente, al tiempo que evidencian un sentido que está desde siempre suplementado, al igual que nuestra inscripción psíquica. Evidencian un sentido que se nos presenta mediante suplementos en forma de obra, a lo largo de la historia, y que, en tanto suplementos, tienen igual valor de verdad.

3. Consideraciones finales

Rizoma, multiplicidad, memoria, distorsión, anonimato, falsificación, virtualidad, devenir; estos conceptos se articulan y construyen los trayectos por los cuales se entreteje la intertextualidad de la obra del compositor.

Al momento de tener el honor y el placer de entrevistar al compositor, Tolosa se disculpa por tener un tipo de discurso que él gusta en llamar arborescente e inmediatamente relaciona esto con la intertextualidad y nos señala:

Más que hablar de cuestiones como la interreferencialidad yo hablaría de hipervínculos y de arborescencia. Como un pensamiento en el que constantemente hay ramas [...] Ese tipo de organización del pensamiento me parece fascinante, no la cuestión de lo lineal.

Cuando Tolosa habla, sus pensamientos y palabras se ramifican, crecen y se expanden; nos llevan por caminos inusitados, algunos llamarían a esto coloquialmente ‘irse por las ramas’; pero el punto en cuestión es que no son ramas de un árbol, sino más bien brotes que surgen en un juego de asociaciones. Lo importante, lo nutritivo del discurso no está en una raíz perdida, de la cual uno se aleja cuando se va por las ramas; sino en la propia multiplicidad, en los brotes que surgen y que brindan los nutrientes del discurso. Por lo tanto, aunque Tolosa prefiera hablar de arborescencia, nos permitiremos disentir y plantear otra palabra.

A lo largo de este escrito pudimos ver como las intertextualidades se ramifican, crecen y se expanden sin jerarquía; en una forma de organización y asociación que tiende más hacia lo rizomático, sin un centro que las funda y que limite su multiplicidad. Esta forma acentrada, sin raíz ni clausura, se percibe en todas y cada una de las relaciones intertextuales; en su forma de tejerse entre la materia sonora, de forma transversal. Podríamos llamarlo “gran arte del inconsciente, arte de las multiplicidades moleculares” (Deleuze y Guattari, 2002: 34). En relación a su forma de tejer la intertextualidad, en la entrevista, Tolosa señala que su proceso no proviene de un estado plenamente consciente. En sus propias palabras: “no estoy pensando ‘ah! voy a hacer esta operación’, no es una cosa que sea realmente consciente, [...] me gusta hablar mucho de que, como que estoy habitado por un montón de músicas, [...] y soy parte del río”.

Por lo tanto, en su trabajo sobre la intertextualidad podemos ver un tejido que es producto de asociaciones de la memoria que provienen de las profundidades del inconsciente “el rizoma es precisamente esa producción del inconsciente” (Deleuze y Guattari, 2002: 23). Deleuze y Guattari (2002) plantean que el inconsciente es acentrado y está fuertemente relacionado a la multiplicidad; “varios lobos”, “un montón de músicas”. Ellos plantean que no se debe intentar reducir el inconsciente a lo Uno, sino fomentarse la producción inconsciente y con él nuevos deseos y enunciados; nuevas máscaras. Producción y no recuerdo desnudo, no repetición bruta, mecánica de lo mismo sino lo que Deleuze llamaría “repetición puro disfraz” en donde “el verdadero sujeto de la repetición es la máscara” (Deleuze, 2002: 45), es decir, una repetición atravesada por la *différance*.

Pero detengámonos unos segundos a pensar en esta idea de ‘producción’ en contraposición a la de recuerdo desnudo. Esta idea es central para comprender la intertextualidad en la obra de Tolosa. Cuando el compositor presenta las “músicas que lo habitan”; las reminiscencias en *Dimmi chi fosti* o la imitación de gestos y sonoridades en *Los pasajes*; está claro que lo que allí se encuentra es producción del inconsciente y no repetición bruta. Producción justamente porque no hay una cita textual, una repetición mecánica de lo mismo; sino un recuerdo ‘disfrazado’, atravesado por la propia producción inconsciente del sujeto compositor.

Precisamente, otro de los ejes que atraviesa la intertextualidad en la obra de Tolosa es la memoria. En el análisis de *Relatos breves*, pudimos ver que las huellas que inscriben la memoria, al tiempo que son inscriptas desaparecen. Este desaparecer no es más que su paso al inconsciente. Con lo cual, la memoria no es pura conciencia, algunos de nuestros recuerdos más potentes se encuentran ausentes y si se presentan, muchas de esas veces, lo hacen desde máscaras y disfraces, o incluso distorsionados. En la obra de Tolosa, podemos escuchar estos disfraces, estas distorsiones de la memoria. Incluso el compositor también plantea este juego de la memoria en el oyente. Esto claramente puede percibirse en *Relatos Breves* y *Los pasajes* en donde escuchamos sonoridades que remiten a un pasado cercano, a obras de otros compositores que se presentaron en el mismo concierto; también podemos percibirlo en *Dimmi chi fosti*, en donde escuchamos reminiscencias que vienen al presente desde el pasado de la historia y sonoridades que vuelven como un *déjà vu*. Todas ellas se presentan desde un recuerdo fantasmático y virtual, un recuerdo producido por el inconsciente del compositor. La huella se imprime y desaparece, pero cuando reaparece trae algo consigo, una *différance*, una creación, una nueva máscara.

Este juego con la memoria también se relaciona al juego de deconstrucción de la identidad del sujeto. Ya que es la memoria la que nos permite reconstruir al otro en nuestra psique. Cuando el otro se nos presenta disfrazado, multiplicado, fuera de lo Uno; esa identidad que construimos del otro se deconstruye. Como ocurre en *Los pasajes* con las imitaciones de otras estéticas o en *Relatos Breves* con la inclusión de otra obra que no es suya dentro de su propia estructura y con la construcción del ‘falso Tolosa’. La obra del compositor permite escuchar la multiplicidad de voces y músicas que la habitan y por ende plantea una deconstrucción de la figura del sujeto-artista o del autor. Por eso Harry en *Los túneles* se pregunta *Is that you?* para después devenir en el túnel del tiempo y habitar otros tiempos y otros espacios. Esta idea de anonimato, de virtualidad y de multiplicidades es otro de los grandes ejes que atraviesan la intertextualidad en la obra de Tolosa.

Deleuze y Guattari en relación a devenir otro y, más precisamente, devenir lobo, en tanto éste es indivisible de la manada, señalan:

Lo importante en el devenir-lobo es la posición de masa, y, en primer lugar, la posición del propio sujeto respecto a la manada, respecto a la multiplicidad-lobo, la manera de formar o no parte de ella, la distancia a la que se mantiene, la manera de estar o no unido a la multiplicidad. (Deleuze y Guattari, 2002: 35-36)

En este sentido y basados en declaraciones del propio compositor podemos inferir que Tolosa asume una posición dentro de la manada, es parte de ella. En el programa de *Dimmi chi fosti*, en relación a los compositores que habitan la obra, Tolosa indica “uno asume que, de alguna forma, ha sido un poco todos ellos”. En relación a las intertextualidades de su obra, el compositor señala que es “habitado por un montón de músicas, [...] soy parte del río”.

Este río del que habla Tolosa, es el río de la historia del cual todos formamos parte, el cual todos construimos en manada. Este concepto de río, es visto como un sentido que se construye en el devenir mismo, en el ser-lobo y no jalón. En observar la historia como líneas y no como puntos aislados que provienen de la nada; como una construcción rizomática y no jerárquica o arborescente. Por eso el anonimato o la falsificación en *Relatos breves* o en *Gente que canta de espaldas*, porque anulan la jerarquía del autor, al tiempo que anulan los jalones y dan cuenta del río, de esas voces que construyen historia y son olvidadas. “Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden”

(Deleuze y Guattari, 2002: 13). Su música refleja esta visión de la historia, una historia río, una historia manada. Un sentido de la historia que se construye desde la multiplicidad y no desde la reducción a lo Uno, en donde el sentido está en el trayecto, en el devenir otro, en la articulación.

3.1 Síntesis de las consideraciones

Como dijimos al comienzo del escrito, nuestra idea no es etiquetar la obra de Tolosa dentro de un paradigma artístico, sino desentrañar aquellos conceptos y sistemas de valores que subyacen en la obra y conforman el paradigma; para que, en todo caso, cada uno saque sus propias conclusiones.

A lo largo del análisis, pudimos ver que la noción de sujeto que se manifiesta es la de un sujeto deconstruido, que corre a la identidad del eje para colocar en su lugar al devenir. Un sujeto que no es estático, sino mutable; que se construye en el interior de la historia, en el dialogo con el otro. La noción de sujeto y de otro se funden en la alteridad.

También pudimos ver que la figura del autor, en tanto, identidad invariable e inconfundible, es cuestionada mediante las ideas de anonimato, falsificación y virtualidad. De igual manera, es cuestionada su figura en tanto premisa para determinar el valor de una obra. Es decir, la figura del autor está deconstruida y desautorizada.

Por otro lado, en el análisis quedó expuesta una idea de estructura rizomática con ausencia de centro que permite el juego de sustitución de sentido. No hay verdad, sino errancias; no hay metarrelato, sino relatos breves. De igual manera, se revela un sentido que se produce en el tejido de las diferencias, en el trayecto, en la articulación; es decir, en la propia intertextualidad, en el 'entre' que crea sentido al legitimarse en la construcción de realidad en la cual autor y espectador dialogan.

La obra se posiciona dentro de la historia (del corpus musical), al tiempo que posiciona a la historia como parte de sí misma. El Otro es visto en su totalidad, sin recortes; como un río que teje el sentido desde la multiplicidad, en la continuidad de su devenir y se anuncia en la obra como un conjunto rizomático sin jerarquías, en donde todas las voces pueden ser oídas con igual valor de verdad desde su diferencia.

Bibliografía

- Barthes, R. (1994).** (Trabajo original publicado en 1984). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Corrado, O. (2001).** “De museos, máquinas y esperas. *La ciudad ausente* (1994), de Gerardo Gandini”. [Online] Disponible en: <https://www.latinoamerica-musica.net/obras/gandini/ciudad-es.html> (último acceso 30-10-2020).
- Deleuze G. (2002).** (Trabajo original publicado en 1968). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G y Guattari, F. (2002).** (Trabajo original publicado en 1980). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, J. (1989).** (Trabajo original publicado en 1967). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, J. (1998).** (Trabajo original publicado en 1971). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Fessel, P. (2014).** “Una retórica de la inmediatez: los *Diarios* de Gerardo Gandini”. *Resonancias* 19 (35): 135-156.
- Franciosi, M. (2018).** “Relatos Breves. La inter-referencialidad en la obra de Juan Carlos Tolosa”. En *Lecturas I - escuchas periféricas*, compilado por Natalia Solomonoff, 127-153. Córdoba: Suono Mobile.
- García Fernández, E. (2015).** *Intertextualidad moderna y posmoderna en la música*. [Archivo PDF]. Disponible en: <https://acortar.link/hMBC9> (último acceso 30-10-2020).
- Genette, G. (1989).** (Trabajo original publicado 1962). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Juárez, C. (2007).** “La pieza de Franz, un film musical”. *Revista Argentina de Musicología* 8: 89-109.
- Lévinas, E. (2002).** (Trabajo original publicado en 1971). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.
- Lyotard, J.F. (1987).** (Trabajo original publicado en 1979). *La condición Postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Martínez Fernández, J. E. (2001).** *La intertextualidad literaria: Base teórica y práctica textual*. Madrid: Cátedra.
- Nogales Baena, J. L. (2017).** “La intertextualidad en la narrativa breve de Sergio Pitó”. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla.
- Pavlicic, P. (1993).** “La intertextualidad moderna y la posmoderna”. *Revista Criterios*. Traducción Desiderio Navarro. (Publicado originalmente como “Moderna i postmoderna intertekstualnost”. *Umjetnost rijeci* 33 (1): 35-50).

Sottile, A. (2016). “La práctica de la cita en Alberto Ginastera”. *Revista Del ISM* (16): 131-156. [E-journal] Disponible en: <https://doi.org/10.14409/ism.v0i16.6087> (último acceso 30-10-2020).

Tolosa, J.C. (2015). “Uno de los otros”. En *Poéticas I - en torno a suono mobile*, compilado por Eduardo Spinelli, 29-53. Córdoba: Suono Mobile.

Biomúsica: estudio interdisciplinario del paisaje sonoro para la creación de música nueva

Tania L. Rubio Sánchez

Resumen

El presente trabajo propone discutir los estudios del paisaje sonoro desde dos enfoques, por un lado, la ecología acústica como un área de estudio que emerge de las artes sonoras para analizar los sistemas acústicos de comunicación en el ambiente sonoro a partir de la percepción auditiva. Por otro lado, la ecoacústica o la ecología del paisaje sonoro como un área científica para entender los fenómenos acústicos de comunicación animal a partir de la medición y la interpretación de datos de manera cuantitativa. El objetivo es elaborar una revisión interdisciplinar desde el arte sonoro y la ecoacústica para describir una emergente área del conocimiento que es la biomúsica como herramientas teóricas para pensar la creación de música nueva.

Palabras Clave: Arte sonoro, ecoacústica, ecología del paisaje sonoro, grabación de campo, escucha.

Abstract

This paper proposes to discuss the studies of the soundscape from two approaches, on the one hand, acoustic ecology as an area of study that emerges from the sound arts to analyze acoustic communication systems in the sound environment from auditory perception. On the other hand, ecoacoustics or soundscape ecology as a scientific area to understand the acoustic phenomena of animal communication from the measurement and interpretation of data in a quantitative way. The aim is to develop an interdisciplinary review from sound art and bioacoustics to describe an emerging area of knowledge that is biomusic as theoretical tools to think about the creation of new music.

Key Words: Sound art, ecoacoustics, soundscape ecology, field recording, listening.

Introducción

*Sound is the heartbeat of the biosphere,
the places on Earth where life exists.*

Almo Farina and Stuart Gage¹

El interés de este trabajo se centra en hacer una revisión de los estudios del paisaje sonoro para indagar en los puntos de encuentro entre los enfoques artísticos y científicos que han ayudado a estudiar las relaciones e interacciones del sonido en el ambiente.

Primero se hará una breve introducción a la biomúsica desde las primeras colaboraciones entre bioacústica y composición musical. Posteriormente se hará una descripción de los estudios del paisaje sonoro a través de diversos enfoques dentro de la biología y el arte sonoro. Desde el ámbito científico biológico, se revisarán tres áreas de investigación conocidas como bioacústica, ecoacústica y ecología del paisaje sonoro. Desde el arte se abordarán cuatro áreas de investigación nombradas, ecología acústica, zoomusicología, biomusicología y ecomusicología. La finalidad es entablar un diálogo entre las conexiones y divergencias de las distintas áreas, así también entre las influencias mutuas entre el arte sonoro y la biología. Esto servirá como herramientas teóricas y conceptuales para reflexionar acerca de la creación de música nueva enfocada a la biomúsica.

La propuesta surge de indagar en ¿cómo la investigación científica en estudios del paisaje sonoro puede influir en nuevos aportes para la creación de música nueva? Para responder la pregunta, se expondrán diversas prácticas artísticas que emergen de los estudios del paisaje sonoro, como una guía para el estudio y desarrollo de la biomúsica.

La importancia de este tema por un lado es fomentar la escucha a los paisajes sonoros naturales² que incentiven la reflexión acerca de las interacciones de los sonidos en el ambiente, como la comunicación animal. El desarrollo de cada una de estas áreas ha ayudado a una mejor comprensión de los sonidos en la biosfera. En este sentido, Pijanowski menciona que la ciencia tiene un papel importante, donde los nuevos enfoques de la biología para estudiar el sonido en los aspectos de la vocalización animal buscan lograr una comprensión

¹ Farina, A. et al. 2017. "Ecoacoustics: A New Science" *Ecoacoustics The Ecological Role of Sounds*, ed. Almo Farina and Stuart H. Gage (Oxford: Wiley), 3. El sonido es el latido del corazón de la biosfera, de todos los lugares donde existe la vida en la Tierra. (Traducción de Tania Rubio, 2020.)

² Me refiero al mundo natural en términos de Bernie Krause "*speaking of landscapes from which the collective voice of creatures and the habitants emanate.*" Particularmente al concepto de biofonía "*the special collective voices of the natural world*". Krause, B. 2016. *Wild Soundscapes. Discovering the voice of the Natural World.* (New Haven and London: Yale University Press), 2.

humana avanzada acerca de la evolución en la comunicación y la escucha. Diversos especialistas estudian de manera interdisciplinar tanto el funcionamiento del sistema auditivo, y la diversidad de sonidos que producen los organismos, así como la incorporación de la comunicación vocal a las funciones básicas de la vida. Estos estudios han ayudado a construir un amplio cuerpo de conocimiento acerca del rol de los sonidos en la biósfera. (Pijanowski, 2011: 203-216).

Sin embargo, también las artes sonoras han sido parte fundamental para el desarrollo de los estudios del paisaje sonoro. Por ello, la intersección entre ambas formas de conocimiento es nodal para construir campos de interconocimiento racionales y sensibles hacia el mundo sonoro natural.

Anotaciones Interdisciplinares acerca de la Biomúsica

If we wish to understand sound and its behavior generally, as implied by the term 'acoustic communication', and we turn to the traditional disciplines that study it, we find that they are scattered institutionally throughout the arts and sciences, engineering, and medicine. Moreover, each discipline or specialization concerns itself with only a particular aspect of the entire subject, and often no attempt is made to bridge the arbitrary gaps between them.

Barry Truax³

La biomúsica es la intersección entre el arte sonoro y las ciencias biológicas para la creación de música nueva producida con sonidos provenientes de organismos vivos no humanos. Es un área interdisciplinar que aúna la colaboración, interacción e intercambio de conocimiento entre distintas perspectivas de estudio en el mundo sonoro. He dividido las áreas de investigación de la biomúsica en dos campos, aquellos que emergen desde las ciencias biológicas: bioacústica, ecoacústica y ecología del paisaje sonoro. Así como aquellas que devienen de las artes: ecología acústica, biomusicología, zoomusicología y ecomusicología. Cada área de investigación contiene un enfoque interdisciplinar, así como objetivos, métodos y perspectivas que están más inclinadas hacia la ciencia o hacia el arte. En el primer campo, la objetividad científica implica elaborar preguntas cuyos resultados sean verificables. En el

³ Truax, Acoustic Communication, 2. Si deseamos entender el sonido y su comportamiento en general, como se implica en el término 'comunicación acústica', y observamos las disciplinas tradicionales que lo estudian, encontraremos que son institucionalmente dispersas entre las artes, las ciencias, la ingeniería y la medicina. Además, cada disciplina o especialización se ocupa únicamente de un aspecto particular de todo el tema y a menudo no se hace ningún intento por cerrar las brechas arbitrarias que hay entre ellas. (Traducción de Tania Rubio, 2020)

segundo campo, las áreas relacionadas con las artes pueden o no ser objetivas, utilizar o no métodos cuantitativos y hallar o no soluciones a problemas concretos. El presente trabajo dará un breve panorama acerca de la biomúsica integrando perspectivas entre el arte y la ciencia.

La biomúsica como área de investigación interdisciplinar inicia en 1986 en Washington DC en la Academia Nacional de Ciencias durante la discusión de una conferencia internacional.⁴ En 2002, la Dra. Patricia Gray funda el programa de Biomúsica y describe estos estudios desde el campo científico. “Today BioMusic research studies how music-making’s biological and cognitive elements are expressed in relationships and meaning-making in human as well as non-human music-communication systems” (Gray, 2014:1).⁵

Por otra parte, la biomúsica como un área desarrollada desde las artes, ya había nacido desde inicios del siglo XX. Las primeras colaboraciones surgen entre métodos musicales y científicos en busca de diferentes aproximaciones para entender el mundo natural a través de las tecnologías emergentes⁶. A principios del siglo, entre 1910 y 1920, emerge una importante colaboración entre música y ciencia. El compositor y educador Cornell Schmitt trabajó con el cirujano, entomólogo y ornitólogo amateur Hans Stadler para desarrollar una notación musical mejorada que pudiera reflejar gráficamente el canto de las aves. Dicho método fue anunciado en las principales revistas ornitológicas europeas como una forma científica de comparación⁷.

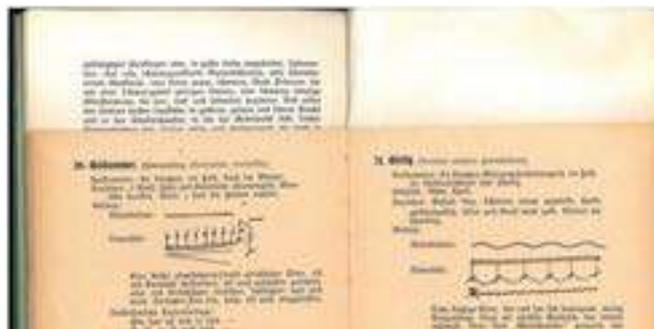


Fig. 1 Cornell Schmitt, *Die Stimme der Natur*⁸

⁴ Gray, P. 2014. “What Is BioMusic?,” Journal of Biomusical Engineering, (Vol. 2, Issue 1):1, DOI: [10.4712/2090-2719.1000e105](https://doi.org/10.4712/2090-2719.1000e105)

⁵ Actualmente la investigación acerca de la biomúsica, estudia cómo los elementos biológicos y cognitivos de la creación musical se expresan en las relaciones y en la creación de significado de los sistemas de comunicación humanos y no humanos. (Traducción de T. Rubio, 2020)

⁶ Bruyninckx, J. “*Scientific Listening in the Field: A History of Animal Recording*”. Sound & Science: Digital Histories. [online] Disponible en: <https://acoustics.mpiwg-berlin.mpg.de/contributor-essays/scientific-listening-field-history-animal-recording> Último acceso 01-05-2020

⁷ Ibid.

⁸ Schmitt, C. “*Die Stimme der Natur*”, Sound & Science: Digital Histories. pp.136, [online] Disponible en: <https://acoustics.mpiwg-berlin.mpg.de/node/1199> Últim acceso 01-05-2020.

La expansión técnica para capturar sonidos, reproducirlos y transformarlos, cambió completamente la relación del ser humano con el ambiente. La grabación de campo permitió el progreso de técnicas y métodos científicos para estudiar los sonidos del entorno⁹. Esto promovió la emergencia de nuevos campos de estudio como la bioacústica y la ecoacústica. En 1932 Schmitt publicó el libro *Die Stimme der Natur*¹⁰, el cual contiene la transcripción de vocalizaciones de aves a códigos musicales.

Por su parte, en 1936, Ludwig Koch publicó el álbum *Songs of Wild Birds*¹¹ en colaboración con el ornitólogo E.M. Nicholson. Su trabajo fue reconocido como el primer audio-libro Británico de vocalizaciones de aves¹². Años después, durante la década de 1950, el compositor Olivier Messiaen inspirado por dicho trabajo, realizó diversas transcripciones de vocalizaciones de aves a notación musical. Las transcripciones forman parte de su cuaderno de notaciones de aves titulado *Cahiers de notations des chants d'oiseaux*¹³, el cual fue el inicio de su trabajo compositivo acerca del canto de las aves conocido como *Catalogue d'oiseaux*.

Considero estos ejemplos como algunos antecedentes de la biomúsica, buscando trazar una línea de investigación artística, donde sea posible vislumbrar el vínculo entre la bioacústica y la composición musical.

Es evidente que la naturaleza ha sido una gran fuente de inspiración o influencia para la creación musical a lo largo de la historia, sin embargo, el interés de este trabajo es indagar acerca de los puentes, puntos de intercambio y conexiones entre las perspectivas científicas y musicales para el estudio de las relaciones sonoras en la naturaleza. Situando la intersección como un espacio donde la composición musical y las áreas de investigación acerca del sonido pueden integrarse en una noción ecológica.

El punto de partida para esta investigación, lo sitúo en la década de 1970 donde ambos enfoques convergen en dos nuevas áreas de estudio, es decir, la ecología acústica y los estudios del paisaje sonoro.

⁹ Bruyninckx, J. 2013. "Sound science: recording and listening in the biology of birdsong, 1880-1980" (Tesis doctoral, Maastricht University, Netherlands):16.

¹⁰ Schmitt, "Die Stimme der Natur".

¹¹ Tipp, C. "Messiaen and the songs of wild birds," Sound and vision blog. [online] Disponible en: <https://blogs.bl.uk/sound-and-vision/2016/12/messiaen-and-the-songs-of-wild-birds.html> Último acceso 17-04-2020,

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

Breve mirada a los estudios del paisaje sonoro desde el arte y la ciencia

El primer compositor en la historia en utilizar el término ‘paisaje sonoro’, fue el compositor canadiense Murray Schafer, quien junto a sus estudiantes Barry Truax, Hildegard Westerkamp, Bruce Davis, Peter Huse y Howard Boomfield crearon el grupo de investigación mundialmente conocido como *World Sound Project*¹⁴.

Para Schafer, paisaje sonoro es cualquier campo de estudio acústico, desde una obra musical, un programa de radio o los sonidos del ambiente (Schafer, 1977:7). Para el presente escrito, usaremos el término paisaje sonoro acorde a la definición de Bernie Krause, “todos los sonidos que percibe el oído humano en un espacio y tiempo determinados” (Krause, 2013:26). Acorde con esta definición, el paisaje sonoro se vincula con la experiencia de escucha humana, es decir, el entendimiento perceptual de los sonidos del ambiente que nos rodean. Desde este punto de vista, un paisaje sonoro no es un objeto externo, sino un sujeto activo consciente de lo que escucha.

Los estudios del paisaje sonoro emergen como un intento para unificar los esfuerzos y perspectivas de los diversos investigadores interesados y comprometidos con estos temas. Indagando en las posibles relaciones entre el ser humano y los sonidos del ambiente, así como los posibles efectos y consecuencias de los cambios en cada paisaje sonoro (Schafer, 1977:4).

Por estos motivos, los compositores Murray Schafer y Barry Truax dan origen al campo de estudio conocido como ecología acústica, que abarca el estudio de las relaciones del sonido entre humanos y su ambiente como parte de un sistema ecológico, pero no desde una perspectiva biológica¹⁵. Por el contrario, utilizan el término ‘ecología’ definido como “el estudio de las relaciones entre individuos, comunidades y su ambiente”¹⁶, es decir, su enfoque se basa en las relaciones sonoras que integran el paisaje.

¹⁴ Mayor información de *World Sound Project* puede ser consultada aquí: <https://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>. Último acceso 05-08-2020.

¹⁵ Ecología desde una perspectiva biológica es “el estudio de las relaciones entre organismos vivos, incluyendo humanos y su ambiente físico; busca entender las conexiones vitales entre plantas y animales en torno al mundo que los rodea.” (Traducción de T. Rubio, 2020) “Ecology is the study of the relationships between living organisms, including humans, and their physical environment; it seeks to understand the vital connections between plants and animals and the world around them.” Tomado de: <https://www.esa.org/about/what-does-ecology-have-to-do-with-me/> último acceso 06-04-2020.

¹⁶ Truax, B. *Soundscape Ecology Handbook*. [online] Disponible en: http://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/handbook/Soundscape_Ecology.html Último acceso 06-04-2020,

Posteriormente, dichos estudios dan origen a una nueva disciplina que Truax nombra comunicación acústica, en la cual intenta unificar ciertos principios concernientes a tres áreas, lenguaje, música y sonidos del ambiente. A través de la transdisciplina busca posibles intersecciones y lugares comunes que integren los estudios del paisaje sonoro como parte de un complejo sistema de comunicación, en este caso, desde una perspectiva humana.¹⁷

Por su parte, la ciencia incluye a la ecología acústica como parte de un campo de estudio más grande, llamado ecología del paisaje sonoro, el cual es definido por Pijanowski como el estudio de las interacciones del sonido entre el ser humano y la naturaleza. Para ello, se utilizan distintas escalas temporales y espaciales, así como la implementación de terminología útil como, paisaje sonoro, biofonía, geofonía y antropofonía (Pijanowski, 2011:1).

Mientras la ecología acústica se centra en la experiencia humana del escucha, la ecología del paisaje sonoro toma el sonido del ambiente como un objeto de estudio. Una cosa externa, mensurable que representa datos que pueden ser utilizados en ambos casos, tanto para evaluar el hábitat como para expresión cultural (Monacchi y Krause, 2017:298).

La figura no.2 representa las disciplinas que integran los estudios del paisaje sonoro como área científica que colecta datos de diversas fuentes biológicas, geofísicas y antropogénicas que puedan ayudar a entender las dinámicas entre humanos y naturaleza (Pijanowski 2011:1). Esta área incluye la ecología acústica como parte del campo, la cual se encarga de clasificar y estudiar los sonidos del ambiente por sus valores estéticos. La ciencia de la ecología del paisaje sonoro requiere de la ecología acústica como campo artístico que ha contribuido a la expansión de un vocabulario propio para una mejor comprensión de la percepción auditiva de los seres humanos, ampliando el conocimiento acerca de los ambientes sonoros en relación al sujeto-escucha.

¹⁷ Truax, Acoustic Communication, 42.

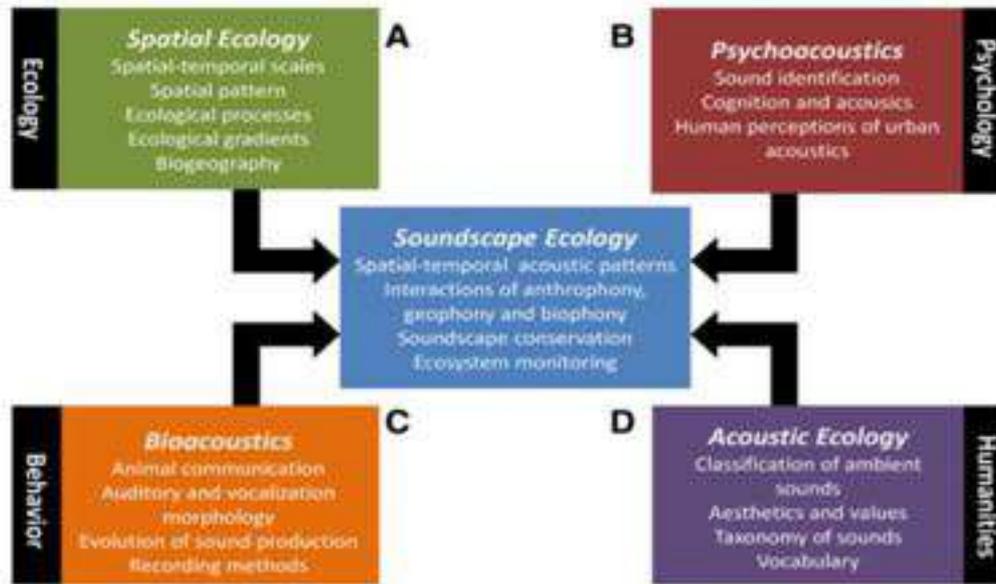


Fig. 2 Ecología del paisaje sonoro por Bryan Pijanowski¹⁸

En el siglo XXI, emerge un nuevo campo de estudio interdisciplinario con un enfoque científico más amplio denominado ‘ecoacústica’, el cual fue definido por Jerome Sueur y Almo Farina en 2015 como la investigación e interpretación ecológica del sonido (Sueur, Farina, 2015). Dos años más tarde, Almo Farina y Stuart Gage extienden esta definición, estableciendo la ecoacústica como la ciencia de investigar los sonidos naturales y antropogénicos, a través de sus relaciones con el ambiente sobre múltiples escalas en el tiempo y espacio. (Farina, Gage, 2017:1). Asimismo buscan establecer un marco teórico y metodología que posibiliten interpretar los sonidos como atributos de los ecosistemas y medir la biodiversidad (Farina, Gage, 2017:313). Esta área integra los estudios de la ecología del paisaje sonoro, descrita anteriormente y la bioacústica. Ciencia que estudia los sistemas de comunicación animal entre individuos, por ejemplo, los mecanismos de recepción y producción de señales acústicas en los organismos vivos no-humanos.

En este sentido, Almo Farina, a diferencia de Murray Schafer, Barry Truax, y Bernie Krause, considera que el paisaje sonoro es independiente de la escucha y percepción humana. Farina afirma que hay un paisaje sonoro acorde a cada especie biológica y que cada especie escucha distinto.¹⁹ Farina desde la ecoacústica y Truax desde la ecología acústica coinciden en que el sonido en el ambiente es parte de un sistema de comunicación, sin embargo, difieren en los códigos que son tomados en cuenta para su medición. Por ello, considero que la principal

¹⁸ Pijanowski, B. “What is soundscape ecology? An introduction and overview of an emerging new science”, 3.

¹⁹ Farina, A. 2020. “Ecología del Paisaje Sonoro. Principios y métodos para la comprensión de relaciones acústicas entre organismos vivientes.” Webinar Materclass, último acceso 17-06-2020, 11:30 – 12:18. https://www.youtube.com/watch?v=SMczC-3_3H8&t=1s

diferencia se basa en la escucha cultural como un sentido de percepción aural acorde a cada especie, y la escucha mediatizada, la cual requiere de otro medio que posibilite la captura y medición de señales acústicas para mejorar la comprensión de los sonidos que el oído humano puede o no percibir.²⁰ En este sentido, el arte históricamente desarrollado a partir de los valores estéticos de la experiencia humana, busca desde la ecología acústica dar sentido a lo que escuchamos en nuestro entorno y cuestionar las múltiples formas de relacionarnos en el ambiente a través del sonido. Por su parte, la ciencia ecoacústica pretende indagar en perspectivas de escucha no antropocéntricas para comprender las relaciones sonoras del ambiente, donde el ser humano no es el único actor. Sin embargo, la invasión tecnofónica ocasiona una intrusión a los ambientes sonoros naturales sin que logre si quiera percibirlo o ser consciente de ello.

En consecuencia, Truax considera que, la forma de percibir los sonidos del ambiente está directamente vinculada con los hábitos humanos de escucha, a través de los cuales, se puede crear en la mente una relación entre el individuo y su entorno (Truax, 1984). Para Farina, es un sistema de comunicación que obedece a códigos biológicos que corresponden a cada organismo vivo.²¹

Es decir, la ecología acústica indaga acerca del sistema de interacciones entre los sonidos de un ambiente en particular, cuyos parámetros son establecidos a partir de la escucha humana. En contraposición, la ecoacústica investigando el mismo fenómeno acústico de interacciones ecológicas, hace referencia al sistema de comunicación animal. Sin embargo, los parámetros de medición que utiliza, son determinados acorde a los códigos biológicos de cada especie, no a la escucha humana.

Por ello, es necesario comprender que la escucha de los organismos vivos, está directamente relacionada y pre-determinada por las características biológicas-culturales de cada especie, por lo que no todas las especies e individuos percibimos el mismo paisaje sonoro. El ser humano superando sus propios límites biológicos, ha desarrollado múltiples herramientas tecnológicas que posibilitan la medición, amplificación y captura de señales acústicas. Lo cual ayuda a entender los sistemas de interacción entre los sonidos en el ambiente, independientemente de que puedan ser percibidos o no por el aparato auditivo humano.

Para Truax, la primera de estas interacciones, se basa en el modelo de transferencia energética, el cual describe el comportamiento acústico de una fuente sonora de origen cuya

²⁰ Para mayor información sobre la escucha cultural y la escucha mediatizada se anexa el siguiente enlace

<https://www.youtube.com/watch?v=sriUoWibx8w&t=321s>

²¹ Farina, *Ecoacoustics: A New Science*, 20.

energía genera vibraciones que son transmitidas por un medio de propagación, (ya sea en estado líquido como el agua, gaseoso como el aire, o sólido como un objeto), hacia un receptor (Truax, 1984).

Para la ecología acústica el modelo de transferencia energética es la base para desarrollar un modelo de comunicación acústica, el cual implica el intercambio de información, sin embargo, toma en cuenta únicamente las características acústicas y psicoacústicas entre el sonido y el sujeto-escucha humano²². En contraparte, la ecoacústica incluye las necesidades acústicas del hábitat, los organismos vivos no humanos y su comportamiento. Para este campo, el sonido es un código biológico que contiene información vinculada a la vida de los organismos en el ambiente. Estos códigos son definidos por Farina como unidades de información acústica, donde cada especie posee órganos especiales de producción sonora, por ejemplo, la siringe en aves, las cuerdas vocales en humanos, o los timbales en algunos insectos. Asimismo, cada especie desarrolla cultural y biológicamente secuencias específicas, ya sean, canciones o diversos tipos de llamadas. Esta producción sonora contiene múltiples significado que pueden ser evaluados de manera conductual y ecológica (Farina, 2017:20).

A partir de esta definición de códigos biológicos dada por Farina, hago hincapié en una importante distinción que separa la ecoacústica y la ecología acústica, en donde la noción antropocéntrica de escucha genera una dicotomía entre ser humano y naturaleza. En este sentido, la ecoacústica, amplía el espectro de escucha, en donde la especie humana no es el único referente. Por el contrario, son considerados múltiples parámetros correspondientes a los mecanismos de producción y recepción de señales acústicas de organismos vivos no-humanos. Afirmando que las características humanas de percepción auditiva y de emisión sonora, son limitadas a los órganos, posibilidades biológicas y cognitivas de nuestra especie, es decir, la escucha humana es sólo una entre las múltiples formas de escuchar y relacionarse con el mundo sonoro.

Otro campo de estudio que pretende indagar en la producción y recepción sonora de organismos vivos no humanos, con un enfoque no antropocéntrico, es la bioacústica. Esta área, acorde con Bernie Krause y David Monacchi, puede considerarse la más amplia de estos estudios, en un sentido etimológico, el prefijo 'bio', significa vida, y 'acústica' refiere a la ciencia del mundo sonoro (Krause y Monacchi, 2017:298). Dicha área, ha sido la primera en desarrollarse en los estudios del paisaje sonoro desde la ciencia y ha tenido gran influencia en la creación musical como hemos visto al inicio del texto.

²² Ibid.

Este ha sido un breve panorama de las áreas que integran los estudios del paisaje sonoro desde el campo científico. Por su parte, en el arte sonoro, mas allá de incorporar sonoridades del mundo externo en las salas de concierto, particularmente los ruidos de las máquinas con un valor estético cuyo movimiento iniciaron los futuristas a principios del siglo pasado. Fue hasta la década de los 70's como he mencionado, con el *World Soundscape Project* que las investigaciones adquieren particular interés por el ruido, no con una apreciación estética sino como un problema de contaminación acústica.

The significant battles are being fought in the very hearts of our cities. In an attempt to improve or even maintain the quality of our environment it will be necessary to take a strong line against the problems brought about by the careless use of our technology. One of the significant problems is Noise Pollution. The sound of our tools and technology are the loudest sounds in our environment. They are becoming louder and they are multiplying (Schafer 1967:3).²³

Cien años después, con el desarrollo de la tecnología digital y el progreso científico en los estudios del paisaje sonoro, se demuestra cada vez con mayor evidencia, que la invasión tecnofónica es una intrusión a los sistemas de comunicación acústica en los entornos naturales. Es por ello, que el S. XXI se ve sumamente influenciado por el desarrollo de nuevas áreas de estudio que indagan en los puntos de encuentro entre arte y ciencia, tomando en cuenta el mundo sonoro desde una perspectiva ecológica.

En 1983 el compositor François-Bernard Mache, desarrolla una nueva área de estudio interdisciplinar llamada zoomusicología, la cual estudia desde una valoración humana el aspecto musical y las cualidades estéticas en los sonidos de animales no-humanos²⁴. Para ello, se ve influenciada por diversos campos como filosofía, estética, ornitología, zoología, comportamiento animal, etología, bioacústica, etnomusicología y teoría musical.

Otro campo de estudio es la biomusicología que indaga en los orígenes de la música a nivel biológico en todas sus manifestaciones. Hace referencia a las capacidades que habilitan a la especie humana a crear y disfrutar de la música, sin privilegiar ninguna cultura o profesión.

²³ Las batallas significativas se libran en el corazón mismo de nuestras ciudades. En un intento por mejorar o incluso mantener la calidad de nuestro medio ambiente, será necesario tomar una línea firme contra los problemas provocados por el uso descuidado de nuestra tecnología. Uno de los problemas importantes es la contaminación acústica. El sonido de nuestras herramientas y tecnología son los sonidos más fuertes de nuestro entorno. Se hacen más ruidosos y se multiplican. (Traducción Tania Rubio, 2020)

²⁴ Taylor, H. *Introduction to Zoomusicology*, último acceso 03-04-2020.
<http://www.zoomusicology.com/Zoomusicology/Introduction.html>

Afirma que la musicalidad es un aspecto estable y universal a la biología humana, por lo tanto, puede ser estudiada desde una perspectiva neural y cognitiva. En este sentido, se influye de campos como la biología, etnomusicología, musicología, ciencias cognitivas y psicología²⁵.

Estas dos áreas aportan perspectivas divergentes, en donde la zoomusicología determina que los aspectos musicales conciernen a todas las especies, lo que varía es la valorización humana respecto al sonido de las otras especies. Por su parte, la biomusicología se centra en el aspecto biológico humano para crear y disfrutar de la música, consecuentemente considera que es una característica propiamente humana.

Nuevamente en disciplinas emergentes aparece la dicotomía que separa al ser humano de la naturaleza, afirmando que el hacer musical es una característica propiamente humana. Este paradigma es revisado y discutido por una nueva área de estudio conocida como ecomusicología o musicología ecocrítica, la cual problematiza dicha división entre humano y naturaleza²⁶. Acorde a Aaron S. Allen, es “el estudio de la música, naturaleza y cultura que implica todas las complejidades de esos términos”²⁷. Otra definición ofrecida por Denise Von Glahn “ecomusicología explora las relaciones con el mundo natural y cuestiona cómo esas relaciones se reflejan en la música y la academia; ¿quién articula estas relaciones? Y ... como selectos compositores entienden la dinámica esencial entre la humanidad y el resto de la naturaleza”²⁸.

En base a este marco teórico, he creado un esquema que expongo como fig. 3, que integra los campos de investigación referentes a los estudios del paisaje sonoro desde las perspectivas científicas y artísticas. Coloco las áreas científicas del lado izquierdo y las artes del lado derecho entendiendo la biomúsica como la intersección de las dos, en donde la práctica artística es el resultado de estudios y métodos científicos transferidos a una experiencia estética.

²⁵ Aslan, U. 2017. “*Negotiating Biological and Cultural Features of Music: Towards the Field of Biomusic*,” Rupkatha Journal of Interdisciplinary Studies in Humanities, (Vol IX. No. 1) 1. DOI: 10.21659/rupkatha.v9n1.02

²⁶ Ochoa, A. 2016. “*Acoustic Multinaturalism, the Value of Nature, and the Nature of Music in Ecomusicology*”, Duke University Press, Boundary 2, (Vol 43, Issue 1). DOI 10.1215/01903659-3340661

²⁷ Allen, A. *Oxford Music Online*. [online] Disponible en: <https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=ecomusicology&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> Último acceso 18-04-2020.

²⁸ Glahn, D. 2011. “*American Women and Nature of Identity*,” Journal of the American Musicological Society 64, (no.3): 403.

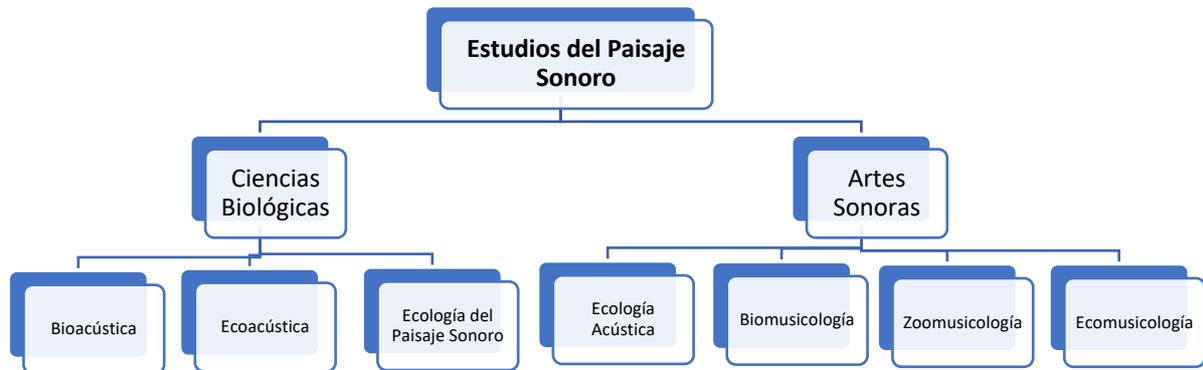


Fig. 3 Estudios del Paisaje Sonoro por Tania Rubio

A continuación, haré una breve descripción de recientes prácticas artísticas que emergen del campo de la biomúsica.

Mapa de Biomúsica, entre la escucha interior y la escucha exterior

Murray Schafer en su libro *Our Sonic Environment and the Soundscape the Tuning of the World*, describe que hasta antes del S XX existían dos tipos de música dentro de la cultura musical derivada de Europa central. La primera de ellas, la música absoluta, referente a la música que deviene de la imaginación del compositor o compositora para ser interpretada y percibida en espacios cerrados focalizando la atención del escucha. La segunda, es la música programática que pretende imitar el mundo exterior (Schafer 1977:103). En ambos casos, se conduce la atención del escucha a eventos sonoros específicos en espacios que han sido construidos acústicamente para aislarse de los sonidos del ambiente. En este sentido Schafer menciona que la sala de concierto ha sido un sustituto de la vida al aire libre, en donde las formas musicales desarrolladas hasta entonces, se construyeron de manera independiente del mundo sonoro externo, procurando espacios para aislarse de él.²⁹

²⁹ Schafer, M. 1977. *Our Sonic Environment and the Soundscape the Tuning of the World*. Destiny. pp.103-105.

Históricamente la música se ha nutrido e influenciado de la naturaleza buscando imitarla, recrearla, reinventarla, o como fuente de inspiración, sin embargo, la música de concierto se ha hecho para escucharse de manera desarticulada del paisaje sonoro externo. Más allá de la tecnofonía y la antropofonía, hay un mundo sonoro que es mucho más antiguo que cualquier creación humana, sin embargo, el antropocentrismo lo había excluido de sus prácticas artísticas desde una perspectiva ecológica.

The music of birds, whales, and specially insects is the oldest music we know, the real classical stuff, millions of years older and millions of years more evolutionarily correct than everything a few thousand years of human civilization could be sure of. Nature knows this music is right, for each species that produces it. These sounds have their rightful place the way no human music can ever be certain of (Rothenberg 2016:141).³⁰

Quizá la crisis ambiental que vivimos actualmente nos obligue a prestarle mayor atención a los sonidos del entorno e integrarlos de manera consciente a nuestra práctica artística, reuniendo el conocimiento científico y artístico desde la investigación y la creación, con una noción ecológica. Cabe recalcar que el presente texto se escribe durante un periodo de confinamiento debido a la pandemia ocasionada por el COVID 19, por lo que fomentar la escucha y respeto a la naturaleza desde las prácticas artísticas es fundamental para la reconstrucción de la vida social.

A continuación, se describen brevemente las prácticas artísticas que planteo como un primer esbozo sobre el panorama actual de la biomúsica. Dichas propuestas no solamente se ven influenciadas o inspiradas por el mundo sonoro natural, sino que son una invitación a escuchar y reflexionar acerca de la complejidad del mundo sonoro que nos rodea donde el ser humano no es el único referente. En este sentido, las considero un diálogo entre la escucha interna de la creadora o el creador, y la escucha externa consciente en relación al entorno sonoro. Se incluyen sólo algunos ejemplos en cada categoría, considerando que se encuentren habilitados para su consulta a través de las plataformas virtuales señaladas. Los ejemplos son únicamente un marco de referencia para hacer visible el mapa de prácticas vigentes que conforman la biomúsica. El mapa tiene la finalidad de que estudiantes, investigadores y

³⁰ La música de pájaros, ballenas y especialmente de los insectos es la música más antigua que conocemos, el material clásico real, es millones de años más antiguo y millones de años más evolutivamente correcto de lo que podrían estar seguros unos pocos miles de años de civilización humana. La naturaleza sabe qué música es la correcta para cada especie que la produce. Estos sonidos tienen el lugar que les corresponde de la forma en que ninguna música humana puede estar segura (Traducción por Tania Rubio, 2020).

artistas interesados en el tema puedan integrarlo como un primer bosquejo que fomente y contribuya a la investigación de la biomúsica.

a) Composición con Paisaje Sonoro

Acorde con Barry Truax, se trata de música derivada del ambiente a través del reconocimiento de la fuente sonora manteniendo su referencialidad³¹. Tomar el sonido del ambiente como música es teorizar a partir de la práctica de la escucha, la grabación de campo y la composición musical. Algunos referentes y ejemplos son *Cantos a la Creación de la Tierra* de Jacqueline Nova³², *Ayayayayay* de Mesias Maiguashca³³, *Ecosistemas 2* de Manuel Rocha Iturbide³⁴, *Red Bird: A Political Prisoner's Dream* de Trevor Wishart³⁵, *Presque Rien n°1* de Luc Ferrari³⁶, *Island* de Barry Truax³⁷, *Voices for the Wilderness* de Hildegard Westerkamp³⁸, *Biotopos* de Tania Rubio³⁹, *Environments in the Air* de Leena Lee⁴⁰, *Spring Bloom In The Marginal Ice Zone* de Jana Winderen⁴¹.

b) Grabación de Campo

Es el arte de capturar sonidos particulares durante un periodo de tiempo, en un espacio determinado en donde la tecnología amplifica la experiencia del sujeto-escucha. La tecnología es la interface entre el escucha y el mundo natural, en este campo es

³¹ Losiak, R. et al., Entrevista con Barry Truax. <https://www.youtube.com/watch?v=JFuRgnqyajA&t=281s>, 13:30 – 16:25. Último acceso 20-04-2020.

³² Jacqueline Nova, “*Cantos a la Creación de la Tierra*” acceso Septiembre 18,20202 <https://www.youtube.com/watch?v=1BOou1hQEmY>

³³ Mesias Maiguashca, “*Ayayayayay*” acceso Septiembre 18, 2020 https://www.youtube.com/watch?v=80TUPR_Ur4M&t=25s

³⁴ Manuel Rocha Iturbide, “*Ecosistemas 2*” acceso Septiembre 18, 2020 <https://soundcloud.com/artesonico/ecosistemas-2>

³⁵ Trevor Wishart, “*Red Bird: A Political Prisoner's Dream*” acceso Abril 25, 2020, https://www.youtube.com/watch?v=l2_HW4HUBxM

³⁶ Luc Ferrari, “*Presque Rien n°1*” acceso Abril 25, 2020, https://www.youtube.com/watch?v=8C6XIF_2VrQ&t=128s

³⁷ Barry Truax, “*Island*” acceso Abril 25, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=RjFqrT6PdfI>

³⁸ Hildegard Westerkamp, “*Voices for the Wilderness*” acceso Abril 27, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=QOKop5jiKsA&t=186s>

³⁹ Tania Rubio, “*Biotopos*” acceso Septiembre 19, 2020, <https://taniarubio.com/creacion/biotopos/>

⁴⁰ Leena Lee, “*Environments in the air*” acceso Septiembre 20, 2020, <https://www.leenalee.net/environments-in-the-air>

⁴¹ Jana Winderen, “*Spring Bloom In The Marginal Ice Zone*” acceso Abril 27, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Usze1pLKd1s>

particularmente importante cuál tecnología será utilizada y con qué propósito. Acorde a Bernie Krause, hay ciertos aspectos relevantes que se consideran como la profundidad, el espacio, los detalles finos, la distinción de las voces, el contraste, dinamismo y las transformaciones a través del tiempo (Krause, 2016:140-142). Algunos referentes y ejemplos son el *Archivo de Sonidos* de Eloisa Matheu⁴², la compilación de *Paisajistas Sonoras – Latinoamérica se Escucha Album 1, 2 y 3*⁴³, el archivo de *Cantos y Vocalizaciones de las Aves Urbanas de la Paz, Bolivia* de Manrico Montero⁴⁴, *Paisajes Sonoros de Chihuahua, México* de Francisco Tito Rivas⁴⁵, el archivo de *Paisajes Sonoros en el Cerro de Caracol, Chile*, de Valentina Villaroel⁴⁶, *Biblioteca de Sonidos Aves de México* por Fernando González García⁴⁷, la biblioteca de sonidos por *A-birds México* de Fernando Urbina y Tania Rubio⁴⁸, *Massawippi Wild Soundscape Songbird Sanctuary* de Bernie Krause⁴⁹, *Dawn* de Gordon Hempton⁵⁰, *Korean Temple Dawn* de Diane Hope⁵¹, *At Dusk* de Chris Watson⁵², *Mary Cairncross Scenic Reserve – Dawn Chorus* de Leah Barclay⁵³, *Toadfish Belize, Silencing of the reefs* de Jana Winderen⁵⁴

c) Arte Sonoro Inmersivo

En 2016, Bernie Krause y David Monacchi, proponen un modelo multidisciplinario de instalación sonora como herramienta de difusión para la investigación científica y

⁴² Eloisa Matheu, “Archivo de Sonidos” acceso Septiembre 18, 2020 <http://eloisamatheu.com/en/archivo-de-sonidos/>

⁴³ Paisajistas sonoras, “*Latinoamérica se Escucha Álbum 1, 2 y 3*” acceso Septiembre 18, 2020 https://paisajistassonoras-americalatina.bandcamp.com/?fbclid=IwAR0nvN0Gc2cDrEJNLzvy7b1cq--bPPN3zhK_nWG_zKQifVAm0RPXMTl5SQ

⁴⁴ Manrico Montero, “*Cantos y Vocalizaciones de las Aves Urbanas de la Paz, Bolivia*” acceso Septiembre 19, 2020 <https://manricomontero.bandcamp.com/album/cantos-y-vocalizaciones-de-las-aves-urbanas-en-la-ciudad-de-la-paz-bolivia-vol-1>

⁴⁵ Francisco (Tito) Rivas, “*Paisajes Sonoros de Chihuahua, México*” acceso Septiembre 19, 2020 <https://soundcloud.com/tito-phonos/sets/paisajes-sonoros-de-chihuahua>

⁴⁶ Valentina Villaroel, “*Paisajes Sonoros en el Cerro de Caracol*” acceso Septiembre 19, 2020 <https://valentinavillaroel1.bandcamp.com/album/paisajes-sonoros-i>

⁴⁷ Fernando González, “*Biblioteca de Sonidos Aves de México*”, acceso Septiembre 20, 2020 <http://www1.inecol.edu.mx/sonidos/menu.htm>

⁴⁸ Tania Rubio et al, “*A-birds*”, acceso Septiembre 19, 2020 <http://a-birds.org/especies/>

⁴⁹ Bernie Krause, “*Massawippi Wild Soundscape Songbird Sanctuary*”, acceso Agosto 20, 2020, https://www.youtube.com/watch?v=DFt21x3_Q24&list=PL2SIIS4bWEy86K9_IsJhs78byrdG0HL

⁵⁰ Gordon Hempton, “*Dawn*”, acceso Agosto 20, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=pwvsXOOZ7nU>

⁵¹ Diane Hope, “*Korean Temple Dawn*”, acceso Agosto 20, 2020, <http://www.dianehope.com/sonic-escape>

⁵² Chris Watson, “*At Dusk*”, acceso Agosto 20, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=mH5OD4Q-CQU>

⁵³ Leah Barclay, “*Mary Cairncross Scenic Reserve – Dawn Chorus*”, acceso Agosto 20, 2020, https://soundcloud.com/leah_barclay/mary-cairncross-scenic-reserve-dawn-chorus

⁵⁴ Jana Winderen, “*Silencing of the reefs*”, acceso Agosto 20, 2020, <https://soundcloud.com/janawind/toadfish-belize>

tecnológica. Dicha propuesta se basa en el concepto de inmersividad, en donde no hay una separación entre el usuario y la obra de arte, forman parte de del continuo espacial y perceptual que establece la obra de arte en sí misma (Monacchi y Krause 2017, 300). Se centra en cuatro aspectos: el primero, la interactividad entre la obra y la audiencia. El segundo, el contexto de trabajo en torno a un sitio específico. El tercero, diluir las fronteras entre el sujeto-objeto de contemplación integrado al espacio en el que se sitúa. El cuarto, diluir los puentes temporales que delimitan el inicio y final de la obra (Monacchi y Krause 2017, 300). Algunos referentes y ejemplos son *Música del Desierto* de Antonio Russek⁵⁵, *Pabellón acústico y pájaros del altiplano* de Manuel Rocha Iturbide⁵⁶, *Sonificaciones Integradas* de Roberto Morales Manzanares⁵⁷, *Ghost Forest* de Francisco López⁵⁸, *Microclimates III-VI* de Natasha Barret⁵⁹, *Fragments of extinction* de David Monacchi⁶⁰, *From a Whale's Back* de Yolande Harris.⁶¹

d) Caminatas Sonoras

Emerge del proyecto *World Sound Project*, en donde la compositora Hildegard Westerkamp lo nombra un ejercicio de escucha que nos ayuda a ser conscientes del ambiente acústico y del placer estético de la escucha⁶². Algunos artistas utilizan tecnologías y la transformación de los sonidos del ambiente. Asimismo, se derivan las prácticas conocidas como *Performance-based artworks*, dichas prácticas son una combinación entre movimientos físicos y la escucha activa⁶³. Se integra la caminata sonora al presente mapa, como una forma de conocimiento del paisaje sonoro a través de la escucha atenta de todo el cuerpo en constante adaptación al espacio. Esta práctica hace tomar consciencia de los sonidos en el

⁵⁵ Antonio Russek, “*Música del Desierto*”, acceso Septiembre 18, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=yU7ySyPjW0Q&list=PLxPeTIYURLTjUmKKTcqmPwD7fpuLU6evJ&index=3>

⁵⁶ Manuel Rocha Iturbide, “*Pabellón acústico y pájaros del altiplano*” acceso Septiembre 19, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=ZHgVgbVKvHg>

⁵⁷ Roberto Morales Manzanares, “*Sonificaciones Integradas*” acceso Septiembre 19, 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=81sJFdEPPmI>

⁵⁸ Francisco López, “*Ghost Forest*” acceso Agosto 24, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=IMakyR36ezM>

⁵⁹ Natasha Barret, “*Microclimates III-VI*” acceso Agosto 24, 2020, <http://www.natashabarrett.org/mc3-7cp.html>

⁶⁰ David Monacchi, “*Fragments of extinction*” acceso Agosto 24, 2020, <https://www.fragmentsofextinction.org/theatre/>

⁶¹ Yolande Harris, “*From a Whale's Back*” acceso Septiembre 19, 2020, <https://www.yolandeharris.net/work/from-a-whales-back>

⁶² Hildegard Westerkamp, “*NADA*” acceso Agosto 27, 2020, <https://www.hildegardwesterkamp.ca/sound/installations/Nada/soundwalk/>

⁶³ Kinnear, T. 2017. “*Music in nature, nature in music: sounding the environment in contemporary composition.*” Tesis doctoral. (The University of British Columbia), 38.

ambiente mediante la escucha activa del sujeto en relación a su entorno cambiante. Algunos referentes y ejemplos de estas prácticas son *Extreme Slow Walks* de Pauline Oliveros⁶⁴, *Electrical Walks* de Christina Kubisch⁶⁵, *Displaced Sound Walks* de Yolande Harris⁶⁶, *Caminatas Sonoras* de Amanda Gutiérrez⁶⁷, *Caminatas Sonoras* en la Fonoteca Nacional de México⁶⁸.

e) Mapas Sonoros

Cartografía digital que se enfoca en la representación de paisajes sonoros de una localidad específica. La cartografía sonora es una herramienta de reconstrucción de la memoria histórica a través del sonido, es portadora de identidades, y una representación audible que nos brinda información sobre un espacio-tiempo determinado. Aunado a ello, es particularmente necesario integrar esta práctica al mapa de la biomúsica como una herramienta para los estudios de ecoacústica y ecología acústica en distintas escalas, ya sea a nivel de un ecosistema, una región, un país, o un continente. Cabe señalar que los mapas sonoros realizados antes, durante y después del confinamiento serán la base fonográfica para medir los cambios en las señales acústicas de los distintos paisajes sonoros y los posibles causas o efectos antropogénicos. Algunos referentes son: *Record the Earth* proyecto colaborativo promovido por *Center for Global Soundscapes*⁶⁹, *Biosphere soundscapes* proyecto colaborativo e interdisciplinario fundado por Leah Barclay⁷⁰, *el Archivo Usted No Está Aquí* coordinado por Georgina Canifrú⁷¹, *Audiomapa* cartografía sonora con foco en América Latina por iniciativa de Fernando Godoy⁷², *Mapa de México* por la Fonoteca Nacional⁷³, *Biosonidos-Colección de Sonidos de la Naturaleza* promovido por la UNED en

⁶⁴ Pauline Oliveros, *Deep Listening, A Composers Sound Practice*. iUniverse. USA. 2005. 20.

⁶⁵ Christina Kubisch, “*Electrical Walks*” acceso Agosto 23, 2020,

http://www.christinakubisch.de/en/works/electrical_walks

⁶⁶ Yolande Harris, “*Displaced Sound Walks*” acceso Agosto 23, 2020,

<https://www.yolandeharris.net/work/displaced-sound-walks>

⁶⁷ Amanda Gutiérrez, “*Caminatas Sonoras*” acceso Septiembre 18, 2020

<http://amandagutierrez.net/esp/portfolio/sound-walks/>

⁶⁸ Fonoteca Nacional, “*Caminatas Sonoras*” acceso Septiembre 18, 2020,

<https://fonotecanacional.gob.mx/index.php/escucha/secciones-especiales/105-quienes-somos/222-caminatas-y-rodadas-sonoras>

⁶⁹ *Record the Earth*, acceso Septiembre 20, 2020, <https://www.recordtheearth.org/explore.php>

⁷⁰ *Biosphere Soundscapes*, acceso Septiembre 20, 2020 <http://www.biospheresoundscapes.org/>

⁷¹ *Archivo Usted No Está Aquí*, acceso Agosto 23, 2020,

<https://www.archivoustednoestaaqui.org/acercadelproyecto>

⁷² *Audiomapa*, acceso Septiembre 18, 2020, <https://www.audiomapa.org/>

⁷³ *Mapa Sonoro de México*, acceso Septiembre 19, 2020, <https://mapasonoro.cultura.gob.mx/>

Costa Rica⁷⁴, *Argentina Suena* promovido por el centro de experimentación e Investigación en Artes Electrónicas de la UNTREF⁷⁵, la compilación de cartografías sonoras *Sound Cartography* por Pierre Aumond⁷⁶, *Nature Sound Map* por Wild Ambience⁷⁷, *Sounds of the forest* proyecto colaborativo creado por Wild Rumpus⁷⁸.

f) Música Ecoacústica

La música ecoacústica ha sido estudiada por diversos creadores, entre ellos, Truax, Westerkamp, Keller, Burtner, entre otros. Se basa en el uso de sistemas ambientales para la creación e interpretación de estructuras musicales mediante el uso de las tecnologías. Asimismo, utiliza materiales naturales mediante la interacción humano-naturaleza.⁷⁹ Su metodología deriva del análisis y la reasignación de datos pertenecientes al área ecológica y a procesos ambientales abstractos, hacia parámetros musicales, por ejemplo, la sonificación de datos. Algunos referentes y ejemplos son *Kowar* de François Bernard Machê⁸⁰, *Winter Raven (Ukiuq Tulugaq)* de Mathew Burtner⁸¹, *Night Music* de Christopher Luna Mega⁸².

g) Arte Sonoro Ambiental

Definido como una práctica artística en donde los sonidos del ambiente constituyen el medio, el material y el sujeto de la materia de trabajo (Bianchi y Manzo, 2016: XIX). Aunado a la intersección entre el arte, ciencia y tecnología, en el arte sonoro ambiental se incorporan procesos donde el artista se compromete con el medio ambiente. Algunos referentes y ejemplos son *Sonifications of Global Environmental Data* de Andrea Polli⁸³, *Holoturian* de

⁷⁴ *Biosonidos*, acceso Septiembre 19, 2020, <https://biosonidos.uned.ac.cr/?q=colecciongeneral>

⁷⁵ *Argentina Suena*, acceso Septiembre 20, 2020 https://ceiarteuntref.edu.ar/argentina_suena

⁷⁶ *Sound Cartography*, acceso Abril 23, 2020, <https://soundcartography.wordpress.com/>

⁷⁷ *Wild Ambience Nature Sounds, Nature Sound, Map*, acceso Agosto 23, 2020, <https://www.naturesoundmap.com/>

⁷⁸ *Sounds of the forest*, acceso Septiembre 20, 2020, <https://timberfestival.org.uk/sounds-of-the-forest-soundmap/>

⁷⁹ Matthew Burtner, *Ecoacoustics*, acceso Agosto 17, 2020, <http://matthewburtner.com/ecoacoustics/>

⁸⁰ François Bernard Machê, “*Kowar*”, acceso 20 Agosto, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=8HyXGBJqKFo>

⁸¹ Matthew Burtner, “*Winter Raven*”, acceso Agosto 17, 2020, <http://matthewburtner.com/winter-raven-ukiuq-tulugaq/>

⁸² Christopher Luna Mega, “*Night Music*”, acceso Agosto 21, 2020,

<http://www.christopherlunamega.com/works/compositions/night-music-composition>

⁸³ Frederick Bianchi and V.J Manzo, “*Environmental sound artists, In Their Own Words*” (Oxford University press, New York, 2016)

Ariel Guzik⁸⁴, *Los grillos del sueño* de Felix Blume⁸⁵, *Biomáquinas Animales del Viento* de Tania Rubio, Fernando Urbina y Pol Torres⁸⁶, *The place where you go to listen* de John Luther Adams⁸⁷, *The Secret Sounds of Ponds* de David Rothenberg, Ben Gottesman, Camille Des Jonquieres y Casey Synaesael⁸⁸, *River Listening* de Leah Barclay⁸⁹.

h) Escultura e Instalación sonora Biofónica

Nombro esta práctica artística en arte sonoro como parte de mis estudios doctorales especializados en biomúsica, retomando el texto de Manuel Rocha Iturbide acerca de la escultura e instalación sonora. Se define escultura como un objeto que se mueve entre los polos de un instrumento musical automatizado y el de una escultura de carácter conceptual, que alude al sonido de un fenómeno acústico. (Rocha, 2013:111). Y el término de instalación sonora como una obra intermedia que se concibe para ser colocada en el espacio fuera del tiempo musical (Rocha, 2013:114-115). En ambos casos se propone añadir el término que refiere a la biofonía descrita por Krause, como los sonidos emitidos por organismos vivos no-humanos en un hábitat determinado. Para especificar las obras que retoman el fenómeno acústico de la comunicación animal como los sujetos de la materia de trabajo sonoro dentro de un contexto instalativo o instrumental. Algunos referentes y ejemplos son *Organscape Organismo I* de Xoán-Xil López⁹⁰, *Auspicio* de Enrico Ascoli e Hilarion Isola⁹¹, *Wolfsgeheil* de Kai Wolf⁹², *Birdwirks* de Michael Meadows⁹³.

⁸⁴ Ariel Guzik, “*Holoturian*”, acceso Agosto 3, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=n9yG3hT-dxM>

⁸⁵ Felix Blume, “*Los grillos del sueño*”. Acceso Agosto 3, 2020, <http://www.felixblume.com/grillos/>

⁸⁶ Tania Rubio et al, “*Biomáquinas Animales del Viento*”. acceso Septiembre 20, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Nx-BESZoFVY>

⁸⁷ John Luther Adams, “*The place where you go to listen*”, acceso Agosto 21, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=fBNc9dERnXw>

⁸⁸ David Rothenberg et al, “*The Secret Sounds of Ponds*”, acceso Septiembre 20, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=xGUGeFRsFn0>

⁸⁹ Leah Barclay, “*River Listening*”, acceso Septiembre 18, 2020, https://leahbarclay.com/portfolio_page/river-listening/

⁹⁰ Xoan-Xil López, “*Organscape Organismo I*”, acceso Septiembre 18, 2020 <http://www.unruidosecreto.net/2020/08/29/organismo-i-teaser-1/>

⁹¹ Enrico Ascoli et al., “*Auspicio*”, acceso Septiembre 20, 2020 <https://vimeo.com/311204639>

⁹² Kai Wolf, “*Wolfsgeheil*” acceso Septiembre 20, 2020, <https://www.instagram.com/p/CACUfBoFeSH/>

⁹³ Michael Meadows, *Birdwirks*, acceso Septiembre 20, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=fyzOW6f3TQQ>

i) Composición Bioacústica

Nombro esta práctica artística en composición como parte de mis estudios doctorales en biomúsica, en donde las obras musicales que utilizan notación musical, son inspiradas en procesos y métodos de investigación de la bioacústica, por ejemplo, el análisis y transcripción de las vocalizaciones de comunicación animal a notación musical, como se describe al inicio del presente artículo. Algunos referentes son: *Vox baelenae* de George Crumb⁹⁴, *Catalogue d'Oiseaux* de Olivier Messiaen⁹⁵, *Concierto para Flauta y Cuerdas – Pitangus Sulphuratus* de Adina Izarra⁹⁶, *Zugvögel* de Carola Bauckholt⁹⁷, *Hermit Thrush* de Emilie Dolittle⁹⁸, *Seafloor Dawn Chorus* de Kristine Tjøgersen⁹⁹.

Consideraciones finales

Tras una breve revisión de la literatura acerca de los estudios de paisaje sonoro, es posible vislumbrar el amplio panorama emergente para analizar el mismo fenómeno de la comunicación animal desde diversos ángulos. Ya sea desde áreas científicas focalizadas en la producción vocal de individuos como la bioacústica, el estudio de poblaciones en la ecoacústica o los efectos antropogénicos en la ecología del paisaje sonoro, entre muchos otros ejemplos. Por su parte, en el arte sonoro, ya sea la escucha atenta a los ambientes naturales como una forma de arte, la sonificación de datos, la transcripción de vocalizaciones o instalaciones sonoras con sonogramas de ecosistemas, son solo algunas de las prácticas entre las múltiples propuestas que están surgiendo día con día a partir de la escucha al mundo externo. Ambas perspectivas tanto para hacer ciencia o arte comparten el interés por comprender y ser sensibles a los sonidos del entorno. En consecuencia, la biomúsica es el resultado de reflexionar acerca de los sonidos producidos por organismos vivos no-humanos, los cuales a partir de diversos procesos y metodologías científicas y artísticas crean prácticas abiertas a diversas propuestas de escucha.

Más aún en los tiempos de confinamiento que estamos viviendo por el COVID 19, es fundamental fomentar la escucha a los paisajes sonoros naturales, en donde es posible percibir que cada transformación en el ecosistema afecta a sus habitantes, consecuentemente

⁹⁴ George Crumb, acceso Agosto 18, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Xf9VyaEImM4>

⁹⁵ Olivier Messiaen, acceso Agosto 17, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=b1ANOcLhuXM&t=374s>

⁹⁶ Adina Izarra, acceso Septiembre 15, 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=h3M3E96zn8s>

⁹⁷ Carola Bauckholt, acceso Agosto 18, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=KEAHxLNyVxw>

⁹⁸ Emilie Dolittle, acceso Agosto 18, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=HHwc0QxJDPk>

⁹⁹ Kristine Tjøgersen, acceso Agosto 18, 2020, <https://kristinetjogersen.no/Seafloor-Dawn-Chorus>

el entorno sonoro cambia. Es por ello que, no es suficiente retomar los sonidos del ambiente para hacer música, o llevar la música humana a los entornos naturales para hacer biomúsica, sino reflexionar acerca de nuestro papel como individuos que integramos parte del paisaje sonoro y sobre las consecuencias que tienen nuestras acciones en él.

Gracias al desarrollo tecnológico ya es posible medir dichos efectos como mencionamos en el texto, lo cual ha detonado diversas investigaciones y prácticas artísticas como se vio en el artículo. Sin embargo, aún son áreas emergentes que tienen mucho trabajo por desarrollar. Si bien la ciencia y el arte han colaborado para el estudio del paisaje sonoro, generando nuevas áreas del conocimiento, terminología, metodología, así como procesos y proyectos creativos que surgen cada día, tanto en áreas científicas y artísticas. Finalmente, considero la biomúsica un área interdisciplinar que integra la investigación científica y la creación artística para dar un valor estético y sensible al mundo sonoro que nos rodea. Para futuras investigaciones indago en la posibilidad de que la biomúsica pueda tener un impacto socio-ambiental en beneficio mutuo entre los seres humanos y no-humanos a través de proyectos colaborativos de conservación ambiental.

Bibliografía

- Allen**, Aaron S. “*Oxford Music Online*.” [Diccionario Online] Disponible en: <https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=ecomusicology&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (Último acceso 18-04-2020).
- Ascoli**, Enrico, e Isola Hilarion. “*Auspicio*”. [Video online] Disponible en: <https://vimeo.com/311204639> Última modificación Septiembre 20, 2020
- Aslan, Ugur. 2017. “*Negotiating Biological and Cultural Features of Music: Towards the Field of Biomusicology*.” *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, Vol. IX, No. 1. [Online/E-journal] Disponible en: <https://doi.org/10.21659/rupkatha.v9n1.02>. (Último acceso 07-05-2020).
- Aumond**, Pierre. *Sound Cartography*. [Mapa Online] Disponible en: <https://soundcartography.wordpress.com/> (Último acceso 23-08-2020).
- Barcaly**, Leah. “*Biosphere Soundscapes*”. [Texto Online] Disponible en <http://www.biospheresoundscapes.org/> (Último acceso 20-10-2020).
- Barcaly**, Leah. “*River Listening*”. [Texto Online] Disponible en: https://leahbarclay.com/portfolio_page/river-listening/ (Último acceso 18-09-2020).

- Barclay**, Leah. “*Mary Cairncross Scenic Reserve – Dawn Chorus*” [Audio online] Disponible en: https://soundcloud.com/leah_barclay/mary-cairncross-scenic-reserve-dawn-chorus (Último acceso 20-08-2020).
- Barret**, Natasha. “*Microclimates III-VI*” [Texto online] Disponible en: <http://www.natashabarrett.org/mc3-7cp.html> (Último acceso 20-08-2020).
- Bauckholt**, Carola, *Zugvögel* [Video online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KEAHxLNyVxw> (Último acceso 18-08-2020).
- Bernard Machê**, François. “*Kowar*”. [Video online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8HyXGBJqKFo> (Último acceso 20-08-2020).
- Blume**, Felix. “*Los grillos del sueño*”. [Video online] Disponible en: <http://www.felixblume.com/grillos/> (Último acceso 03-08-2020).
- Burtner**, Matthew. “*Winter Raven*”. [Video online] Disponible en: <http://matthewburtner.com/winter-raven-ukiug-tulugaq/> (Último acceso 17-08-2020).
- Bianchi**, Frederick and V.J Manzo. 2016. *Environmental sound artists: In Their Own Words*. New York: Oxford University press.
- Burtner**, Matthew. “*Ecoacoustics*” [Texto Online] Disponible en: <http://matthewburtner.com/ecoacoustics/> (Último acceso 17-08-2020).
- Bruyninckx**, Joeri. 2013. “*Sound science: recording and listening in the biology of birdsong, 1880-1980*” Tesis doctoral, Maasticht University, Netherlands.
- Bruyninckx**, Joeri. “*Scientific Listening in the Field: A History of Animal Recording*”, Sound & Science: Digital Histories. [Texto Online] Disponible en: <https://acoustics.mpiwg-berlin.mpg.de/contributor-essays/scientific-listening-field-history-animal-recording> (Último acceso 01-05-2020).
- Canifrú**, Georgina. “*Archivo Usted No Está Aquí*”. [Archivo Online] Disponible en: <https://www.archivoustednoestaaqui.org/acercadelproyecto> (Último acceso 23-08-2020).
- Crumb**, George. “*Vox baelenae*”. [Video Online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Xf9VyaEImM4> (Último acceso 17-08-2020).
- Dolittle**, Emilie. “*Hermit Thrush*”. [Video Online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HHwc0QxJDPk> (Último acceso 19-08-2020).
- Farina**, Almo, and Stuart H. Gage. 2017. *Ecoacoustics: The Ecological Role of Sounds*, Editado por Almo Farina and Stuart H. Gage. Oxford: Wiley.
- Farina**, Almo. 2020, “*Ecología del Paisaje Sonoro. Principios y métodos para la comprensión de relaciones acústicas entre organismos vivientes.*” Webinar Materclass. [Video Online]
- Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=SMczC-3_3H8&t=1s (Último acceso 07-06-2020).

- Ferrari, Luc.** “*Presque Rien n°1*”. [Video Online] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=8C6XIF_2VrQ&t=128s (Último acceso 25-08-2020).
- Fonoteca Nacional**, “*Caminatas Sonoras*”. [Texto Online] Disponible en: <https://fonotecanacional.gob.mx/index.php/escucha/secciones-especiales/105-quienes-somos/222-caminatas-y-rodadas-sonoras> (Último acceso 18-09-2020).
- Fonoteca Nacional**, “*Mapa Sonoro de México*” [Mapa online] Disponible en: <https://mapasonoro.cultura.gob.mx/> (Último acceso 19-09-2020).
- Godoy, Fernando.** “*Audiomapa*”. [Mapa Online] Disponible en: <https://www.audiomapa.org/> (Último acceso 18-09-2020).
- González, Fernando.** “*Biblioteca de Sonidos Aves de México*”. [Audios online] Disponibles en: <http://www1.inecol.edu.mx/sonidos/menu.htm> (Último acceso 20-09-2020).
- Guzik, Ariel.** “*Holoturian*”. [Video online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=n9yG3hT-dxM> (Último acceso 03-08-2020).
- Gutiérrez, Amanda,** “*Caminatas Sonoras*” [Texto online] Disponible en: <http://amandagutierrez.net/esp/portfolio/sound-walks/> (Último acceso 18-09-2020).
- Gray, Patricia.** 2014. “*What Is BioMusic?*,” *Journal of Biomusical Engineering*, (Vol. 2, Issue 1/2014):1
- Harris, Yolande.** “*From a Whale’s Back*” [Texto online] Disponible en: <https://www.yolandeharris.net/work/from-a-whales-back> (Último acceso 19-09-2020).
- Harris, Yolande.** “*Displace Sound Walks*”. [Texto online] Disponible en: <https://www.yolandeharris.net/work/displaced-sound-walks> (Último acceso 23-09-2020).
- Hempton, Gordon.** “*Dawn*”. [Audio online] Disponibles en: <https://www.youtube.com/watch?v=pwvsXOOZ7nU> (Último acceso 20-08-2020).
- Hoban, Rowan and Bird, Sarah.** “*Sounds of the forest*”. Wild Rumpus. [Audios Online] Disponible en: <https://timberfestival.org.uk/sounds-of-the-forest-soundmap/> (Último acceso 20-08-2020).
- Hope, Diane.** “*Korean Temple Dawn*” [Audio online] Disponible en: <http://www.dianehope.com/sonic-escape> (Último acceso 20-08-2020).
- Izarra, Adina.** “*Pitangus Sulphuratus*”. [Audio online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=h3M3E96zn8s> (Último acceso 15-09-2020).
- Kinnear, Tyler.** 2017. “*Music in nature, nature in music: sounding the environment in contemporary composition.*” Tesis doctoral, The University of British Columbia.
- Krause, Bernie.** 2013 [2012]. *The Great Animal Orchestra. Finding the Origins of Music in the World’s Wild Places.* USA: Back Bay Books.

- Krause, Bernie.** 2015. *Voices of the Wild: Animal Songs, Human Din, and the Call to Save Natural Soundscapes*. New Haven & London: Yale University Press.
- Krause, Bernie.** 2016 [2002]. *Wild Soundscapes. Discovering the Voice of Natural World*. New Haven and London: Yale University Press.
- Krause, Bernie,** “*Massawippi Wild Soundscape Songbird Sanctuary*”. [Audio online] Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=DFt21x3_Q24&list=PL2SIIS4bWEy86K9_IsJhs78byrdG0HL (Último acceso 20-08-2020).
- Kubisch, Christina.** “*Electrical Walks*”.
http://www.christinakubisch.de/en/works/electrical_walks (Último acceso 23-08-2020).
- Lee, Leena.** “*Environments in the air*”. <https://www.leenalee.net/environments-in-the-air> (Último acceso 20-09-2020),
- López, Francisco.** “*Ghost Forest*”. [Audio online] Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=IMakyR36ezM> (Último acceso 24-08-2020),
- López, Francisco.** “*Environmental Sound Matter.*” [Texto online] Disponible en:
<http://www.franciscolopez.net/env.html> (Último acceso 24-08-2020).
- Luna Mega, Christopher.** “*Night Music*”. [Texto online] Disponible en:
<http://www.christopherlunamega.com/works/compositions/night-music-composition> (Último acceso 24-08-2020).
- Luther Adams, John.** “*The place where you go to listen.*” [Audio online] Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=fBNc9dERnXw>, (Último acceso 26-08-2020).
- Maiguashca, Mesias.** “*Ayayayayay*”. [Audio online] Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=80TUPR_Ur4M&t=25s (Último acceso 18-09-2020).
- Matheu, Eloisa,** “*Archivo de Sonidos*” [Audios online] Disponibles en:
<http://eloisamatheu.com/en/archivo-de-sonidos/> (Último acceso 18-09-2020).
- Meadows, Michael.** “*Birdwirks*”. [Video online] Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=fyzOW6f3TQQ> (Último acceso 20-09-2020).
- Messiaen, Olivier.** “*Catalogue d’Oiseaux*”. [Video online] Disponibles en:
<https://www.youtube.com/watch?v=b1ANOcLhuXM&t=374s> (Último acceso 17-08-2020).
- Minsburg, Raúl.** “*Argentina Suena*”. [Online] Disponible en:
https://ceiarteunref.edu.ar/argentina_suena Último acceso 20-09-2020.
- Monacchi, David y Bernie Krause.** 2017. “*Ecoacoustics and its Expression through the Voice of the Arts: An Essay.*” *Ecoacoustics The Ecological Role of Sounds*. Editado por Farina and Stuart H. Gage, 297-311. Oxford: Wiley. 2017.

- Monacchi**, David, <https://www.fragmentsofextinction.org/theatre/> (Último acceso 24-08-2020).
- Montero**, Manrico, “*Cantos y Vocalizaciones de las Aves Urbanas de la Paz, Bolivia*”. [Audios online] Disponibles en: <https://manricomontero.bandcamp.com/album/cantos-y-vocalizaciones-de-las-aves-urbanas-en-la-ciudad-de-la-paz-bolivia-vol-1> (Último acceso 19-09-2020).
- Morales Manzanares**, Roberto. “*Sonificaciones Integradas*”. [Video online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=81sJFdEPPmI> (Último acceso 19-09-2020).
- Nova**, Jacqueline, “*Cantos a la Creación de la Tierra*” [Audio online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1BOou1hQEmY> (Último acceso 18-09-2020).
- Ochoa Gautier**, Ana Maria. 2016. “*Acoustic Multinaturalism, the Value of Nature, and the Nature of Music in Ecomusicology*”, *Duke University Press, Boundary 2*, (Vol 43, Issue 1/2017). DOI 10.1215/01903659-3340661
- Oliveros**, Pauline. 2005. *Deep Listening. A composers Sound Practice*. New York, Lincoln and Shangai: iUniverse, Inc.
- Pijanowski**, Bryan. 2011. “*Soundscape ecology: The Science of Sound in the Landscape.*” *Bioscience*, (Vol. 61, No. 3/2011): 203-216.
- Pijanowski**, Bryan, Almo Farina, Stuart H. Gage, et al. 2011. “*What is soundscape ecology? An introduction and overview of an emerging new science.*” *Landscape ecology*, Springer Science.
- Pijaniwski**, Bryan et al. “*Record the Earth*”. [Audios online] Disponibles en: <https://www.recordtheearth.org/explore.php> (Último acceso 20-09-2020).
- Rivas**, Francisco. “*Paisajes Sonoros de Chihuahua, México*”. [Audios online] Disponible en: <https://soundcloud.com/tito-phonos/sets/paisajes-sonoros-de-chihuahua> (Último acceso 19-09-2020).
- Rocha Iturbide**, Manuel. “*Ecosistemas 2*”. [Audio online] Disponible en: <https://soundcloud.com/artesonico/ecosistemas-2> (Último acceso 18-09-2020).
- Rocha Iturbide**, Manuel. “*Pabellón acústico y pájaros del altiplano*”. [Audio online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZHgVgbVKvHg> (Último acceso 19-09-2020).
- Rocha Iturbide**, Manuel. 2019. *La Escucha como forma de Arte: in Desde la Escucha, Creación, Investigación e Intermedia*. México: DAH.
- Rocha Iturbide**, Manuel. 2013. *El eco está en todas partes*. México: Alias.
- Romano**, Ana Maria y Vanesa Valencia Ramos. “*Paisajistas sonoras, Latinoamérica se Escucha Album 1, 2 y 3*”. [Audios Online] Disponibles en: https://paisajistassonoras-americalatina.bandcamp.com/?fbclid=IwAR0nvN0Gc2cDrEJNLzvy7b1cq--bPPN3zhK_nWG_zKQiFVAm0RPXMTl5SQ (Último acceso 18-09-2020).

- Rothenberg David, Gottesman Ben, Des Jonquieres Camille, and Synaesael Casey, *The Secret Sounds of Ponds*, <https://www.youtube.com/watch?v=xGUGeFRsFn0> Última modificación Septiembre 19, 2020.**
- Rubio, Tania. “Biotopos”. [Audio Online] Disponible en: <https://taniarubio.com/creacion/biotopos/> (Último acceso 19-09-2020).**
- Rubio, Tania, Fernando Urbina, et al. “A-birds”. [Audios Online] Disponibles en: <http://a-birds.org/especies/> (Último acceso 19-09-2020).**
- Rubio, Tania, Fernando Urbina, Torres Pol. “Biomáquinas Animales del Viento”. [Video Online] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Nx-BESZoFVY> (Último acceso 19-09-2020).**
- Russek, Antonio. “Música del Desierto”. [Audios Online] Disponibles en: <https://www.youtube.com/watch?v=yU7ySyPJW0Q&list=PLxPeTIYURLTjUmkKTcqmPwD7fpuLU6evJ&index=3>, (Último acceso 18-09-2020).**
- Schafer, R. Murray. 1994 [1977]. *Our Sonic Environment and The Soundscape: the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.**
- Schafer, R. Murray. 1970. *Book of Noise*. Vancouver: Price Milburn.**
- Schafer, Murray, Hildegard Westerkamp, Barry Truax, et al. “World Sound Project” [Texto Online] Disponible en: <https://www.sfu.ca/~truax/wsp.html> (Último acceso 05-08-2020).**
- Schmitt, Cornell. 2020. “Die Stimme der Natur”, Sound & Science: Digital Histories. [Texto Online] Disponible en: <https://acoustics.mpiwg-berlin.mpg.de/node/1199> (Último acceso 01-05-2020).**
- Sueur, Jerome and Almo Farina. 2015. “Ecoacoustic: the ecological investigation and interpretation of environmental sound.” *Biosemitotics*, (8/2015):493-502.**
- Taylor, Hollis. “Introduction to Zoomusicology” [Texto online] Disponible en: <http://www.zoomusicology.com/Zoomusicology/Introduction.html> (Último acceso 03-08-2020).**
- Tipp, Cheryl. “Messiaen and the songs of wild birds,” Sound and vision blog. [Texto online] Disponible en: <https://blogs.bl.uk/sound-and-vision/2016/12/messiaen-and-the-songs-of-wild-birds.html> (Último acceso 17-04-2020).**
- Truax, Barry. 1984. *Acoustic Communication*. New Jersey: Ablex Publishing Corporation.**
- Truax, Barry. “Soundscape Ecology Handbook.” [Texto online] Disponible en: http://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/handbook/Soundscape_Ecology.html (Último acceso 06-08-2020).**
- Tjøgersen, Kristine. “Seafloor Dawn Chorus”. [Texto online] Disponible en: <https://kristinetjogersen.no/Seafloor-Dawn-Chorus> (Último acceso 19-09-2020).**

- Truax, Barry.** “*Island*” [Audio online] Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=RjFqrT6PdfI> (Último acceso 25-08-2020).
- Villaroel, Valentina.** “*Paisajes Sonoros en el Cerro de Caracol*”. [Audios online]
Disponibles en: <https://valentinavillarroel1.bandcamp.com/album/paisajes-sonoros-i>
(Último acceso 19-09-2020).
- Vargas, Roberto.** “Biosonidos” (Audios online) Disponibles en:
<https://biosonidos.uned.ac.cr/?q=colecciongeneral> (Último acceso 19-09-2020).
- Von Glahn, Denise.** 2011. “American Women and Nature of Identity.” *Journal of the American Musicological Society* (64, no.3/2011): 403.
- Watson, Chris.** “*At Dusk*” (Audios online) Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=mH5OD4Q-CQU> (Último acceso 20-08-2020).
- Westerkamp, Hildegard.** “*Voices for the Wilderness*”. (Audios online) Disponibles en:
<https://www.youtube.com/watch?v=QQKop5jiKsA&t=186s> (Último acceso 27-08-2020).
- Westerkamp, Hildegard.** *NADA Soundwalk*. Última modificación Agosto 27, 2020,
<https://www.hildegardwesterkamp.ca/sound/installations/Nada/soundwalk/>
- Wild Ambience.** “*Nature Sound Map*”. (Audios online) Disponibles en:
<https://www.naturesoundmap.com/> (Último acceso 23-08-2020)
- Winderen, Jana.** “*Spring Bloom In The Marginal Ice Zone*” (Audio online) Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=Usze1pLKd1s> (Último acceso 27-08-2020).
- Winderen, Jana.** “*Toadfish Belize, Silencing of the reefs*” (Audio online) Disponible en:
<https://soundcloud.com/janawind/toadfish-belize> (Último acceso 20-08-2020).
- Wishart, Trevor.** “*A Political Prisoner’s Dream*” (Audio online) Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=12_HW4HUBxM (Último acceso 25-09-2020).
- Wolf, Kai.** “*Wolfsgeheul*”. (Video online) Disponible en:
<https://www.instagram.com/p/CACUfBoFeSH/> (Último acceso 20-09-2020).
- Xil López, Xoan.** “*Organscape Organismo I*”. (Video online) Disponible en:
<http://www.unruidosecreto.net/2020/08/29/organismo-i-teaser-1/> (Último acceso 18-08-2020).

Music for eight persons playing things: un acercamiento a la obra de Jorge Antunes desde el pensamiento tímbrico

“Un segundo problema es que ahora sabemos demasiado sobre el timbre. Es uno de esos temas en los que cuanto más lees y más experiencia práctica tienes en la composición, más sabes, pero en el proceso te vuelves menos capaz de captar su esencia.”

(Smalley, 1994: 35)

Andres Gomez Huertas

Universidad Distrital Francisco José de Caldas - Facultad ASAB

Julián Medina Vega

Universidad Distrital Francisco José de Caldas - Facultad ASAB

Resumen

A través de la construcción de una herramienta de análisis que recoge diferentes categorías y caracterizaciones sobre timbre y modulaciones tímbricas, este trabajo aborda los componentes sonoros, las resultantes tímbricas, los movimientos y transformaciones en el tiempo de la obra *Music for eight persons playing things* del compositor brasileño Jorge Antunes, describiendo los diferentes tipos de comportamientos e interpretando el lugar y la función de las texturas, buscando una sistematicidad dentro de la obra.

A modo de reflexión, pudimos observar que al incluirse la palabra ‘personas’ en el título de la pieza el compositor posiblemente invita a no-músicos a la interpretación de esta. Esto se suma a que el compositor hace uso de una notación proporcional considerablemente intuitiva. Por otro lado, la obra refleja elementos importantes del pensamiento tímbrico y electroacústico.

Palabras clave: conformación instrumental, modulación tímbrica, transformación, espectro-morfología, resultante sonora, electroacústica.

Abstract

Through the construction of an analysis tool that collects different categories and characterizations of timbre and timbre modulations, this work addresses the sound

components, the timbral resultant, movements and transformations in time of the work “Music for eight playing things” of the Brazilian composer Jorge Antunes, describing the different types of timbral behaviors and interpreting the place and function of the textures, seeking a systematicity within the work.

As a reflection, we could observe that by including the word ‘persons’ in the title of the piece, the composer possibly invites non-musicians to interpret it. In addition to this, the composer makes use of an intuitive proportional notation. Moreover, this work reflects important elements of timbral and electroacoustic thought.

Keywords: instrumental set, timbral modulation, transformation, spectro-morfology, *resultante tímbrica*, electroacoustic.

1. Introducción

Este artículo hace un acercamiento analítico a la obra *Music for eight persons playing things* del compositor Jorge Antunes. Nacido en Rio de Janeiro el 23 de abril de 1942, Antunes es un físico, violinista, director y compositor brasileño pionero de la música electroacústica y acusmática. Este análisis busca presentar algunas reflexiones suscitadas a raíz del interés por revisar el aspecto tímbrico y a su vez, implementa una herramienta de análisis que permite entender los componentes del timbre de esta pieza.

1.1. Sobre el autor y su aporte en Latinoamérica

A partir del artículo titulado *El archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos* de Ricardo Dal Farra (2004), compositor argentino, hemos construido algunas reflexiones que apuntan a pensar que la incorporación de la emisión sonora dada por instrumentos constituidos por componentes eléctricos a la forma de creación compositiva fue uno de los sucesos más significativos de mediados del siglo XX. Gracias a esto, emergen diferentes maneras de tratar estos dispositivos en favor de la composición. La música electrónica, la electroacústica y la informática musical son grandes corrientes que reflejan el contexto y los lugares de pensamiento donde transitaría la música académica durante este periodo.

En ocasiones, asumir una actitud contemplativa por el trabajo de los compositores de otros lugares nos distancia de hacer una revisión sobre el estado o la forma en que estos movimientos artísticos fueron apropiados en el contexto de la música latinoamericana. A su vez, América Latina en perspectiva histórica, ha apostado por promover la música electroacústica por medio de los escenarios de educación e investigación, los círculos de estudio e interpretación musical, conciertos, espacios de debate y análisis que han permitido evidenciar la forma en que los compositores latinoamericanos han entendido este movimiento en el tiempo. Este es el caso del compositor Jorge Antunes, quien ha hecho una apuesta por la composición desde lo que él enuncia en uno de sus artículos como: música informática algorítmica brasileña.

El aporte de Antunes ha sido significativo para Brasil y América Latina por el gran esfuerzo que ha representado el consolidar espacios dedicados a la investigación y desarrollo de la música electroacústica dentro de un marco académico. Hemos hecho una recopilación de los que consideramos los aportes más importantes en la carrera del compositor tomado de una de sus páginas web¹ y que evidencia esos procesos importantes en este campo.

El Instituto Villa-Lobos en Río de Janeiro en el año 1967 nominó a Antunes como catedrático de música electroacústica para impartir lecciones de composición. Además, fue invitado a participar de la creación de su Centro de Investigaciones Musicales. Por esta nominación, Antunes trasladó su laboratorio a esta institución. “Entre 1965 y 1968 participó intensamente con los movimientos artísticos de vanguardia de Río de Janeiro, presentando sus *Cromoplastofonías* y *Ambientes* en galerías de arte” (Antunes, s.f.). El juicioso trabajo de Antunes en ámbitos como la física y su interés en el trabajo relacionado con componentes de audio, conllevó también a la creación de una serie de obras para orquesta, cinta magnética, luz, olfato, gusto y tacto, estas obras son lo que se denominan como *Cromoplastofonías*.

Hacia 1978 Antunes participó activamente del escenario cultural y político en Brasilia donde participó en movimientos de orden popular e intelectual en pro de la

¹Tomado del portal web Maestro Jorge Antunes:
<http://www.americasnet.com.br/antunes/ingles/biography.htm>

democratización del país. En este mismo periodo Antunes dirigió varios proyectos musicales en la Universidad de Brasilia en el Núcleo de investigaciones sonológicas de la orquesta de Cámara de la UnB. En 1994 fue elegido miembro titular de la Academia Brasileña de Música, coordinó el primer encuentro de Música Electroacústica del cual nace la Sociedad Brasilia de Música Electroacústica (SBME), siendo elegido presidente de esta. En este mismo año recibió el premio de Música Creativa en el Festival de Londrina en Paraná, Argentina (Antunes s.f.).

1.2. Acerca de la obra

La creación de una obra que hiciera uso de los sonidos emitidos por diferentes objetos surgió de las sesiones de improvisación colectiva del centro latinoamericano de estudios musicales que se daban en el instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires. Las reflexiones que se tejieron en medio de este espacio dieron como resultado la inquietud por una especie de construcción sonora electrónica con emisión acústica a partir de objetos convencionales de o “música concreta en directo” (Antunes, 2017), término usado por Antunes en su artículo “*M-8: a contribution to the study of the history of Brazilian algorithmic computer music*”.

La obra está escrita en notación proporcional y puede ser interpretada por grupos de 8 músicos, amateurs o profesionales. Su primer estreno mundial fue en Bilthoven, Holanda, el 12/09/1971, seleccionado en un concurso para jóvenes compositores de la Fundación Gaudeamus. En ese evento ganó el Premio AVRO de la Semana de Música Contemporánea Gaudeamus, siendo François Bayle el presidente del jurado. (...) La partitura fue publicada por el editor italiano Suvini Zerboni, de Milán, en el mismo año de 1971. (Antunes, 2017)

La obra de Antunes se puede definir como una pieza creada a partir del estudio de rutinas generadoras de números aleatorios producidos por computadora. M-8 es otro nombre que recibe la pieza que se estudia en este artículo y que fue creada con la ayuda de la computadora *Electrologic X-8* de la Universidad de Utrecht, en países bajos en 1970. Esta computadora era un ordenador digital que trabajaba con una tarjeta procesadora de conjunto de instrucciones a partir del sistema de multiprogramado *THE*, fabricado por la empresa holandesa *Electrologic NV* entre 1964 y 1968. La implementación de la informática y de procesos de conjunto ordenado de operaciones sistemáticas, que permite hacer cálculos y hallar la soluciones a diferentes tipos de problemas (algoritmo) al

proceso de creación compositivo es a lo que se le puede llamar música informática algorítmica. A su vez, el acto creativo de la composición es en parte, una serie de procesos lógicos ordenados.

La propuesta de Antunes en su interacción con el programa de prueba, escrito por Gottfried Michael Koenig para la *Electrologic X8*, refleja esa otra dimensión del compositor que es una extensión producto de la interacción con dispositivos y herramientas tecnológicas que han aparecido con el paso del tiempo.

La utilización de los programas de prueba de Koenig fue extremadamente útil en el trabajo de composición. Las matemáticas en general y los ordenamientos numéricos en particular están siempre presentes en la obra de arte, al igual que la intuición defectuosa del artista. (Antunes, 2017)

En paráfrasis de Antunes (2017), *Music for eighth persons playing things* fue una propuesta instrumental "valiente e innovadora" para la época, no solo porque no era común el uso de objetos cotidianos como instrumentos musicales, sino porque antecedió a los movimientos ambientalistas con los que se podrían relacionar la idea de utilizar materiales reciclados como instrumento.

La variedad de objetos de diversas formas y materiales en conjunto con los distintos modos de producción sonora constituyen una amplia colección de sonidos de diferentes características espectro-morfológicas relativamente poco comunes para obras de músicas de cámara acústicas, razón por la cual tienden a disociarse de una fuente sonora específica. Esta gran disponibilidad de sonidos carentes de una fuente obvia es una característica propia de obras electroacústicas que está presente en esta composición.

El análisis está basado en la versión grabada por el grupo PIAP, grupo de percusión del Instituto de Artes de UNESP en Sao Pablo Brasil, dirigido por Sergio Coutinho. Tiene una duración aproximada de 12 minutos. Los objetos convencionales que actúan como instrumentos a lo largo de esta pieza son:

Toneles metálicos de aceite

Extintores metálicos

Garrafas de plástico (con cinco diferentes alturas)

Garrafas de vidrio con ocho diferentes alturas
 Tapas de zinc
 Tubos de hierro
 Tubos de cartón
 Hojas grandes de papel metálico
 Par de tablas
 Cajas de papel con tornillos con rosa (*screws*)
 Cajas de papel con tornillos de cabeza hexagonal (*screws and bolts*)
 Cajas de papel llenas de canicas
 Cajas de papel llenas de fichas de plástico de tamaño de una moneda
 Grandes láminas de zinc
 Hojas de periódicos
 Vasos de vidrio con 4 diferentes tonos.

El compositor define 14 actividades con sus convenciones, que deben realizarse con estos objetos. Estas actividades son cambios en la forma de producir sonido con los objetos que indica el compositor. Las actividades son:

Tremolo con una baqueta de fieltro
 Golpes con una baqueta de fieltro
 Golpes con una baqueta de metal
 Golpes con baqueta de madera
 Tocar el elemento con un arco de contrabajo sobre el borde del objeto
 Golpes con martillo de hierro
 Frotar el objeto con un peine
 Frotar las paredes externas con un pedazo de espuma de poliestireno
 Arrugar un pedazo de hoja de papel
 Rasgar una hoja de gradual e irregularmente
 Agitar de manera tremolar una hija entera
 Golpear una pieza entera contra otra para crear un sonido parecido a un látigo
 Revolver los objetos en la caja continuamente con las dos manos
 Retirar un puñado de piezas con ambas manos y dejar caer lentamente dentro de la caja como dejando que el agua pase entre las manos.

Para efectos del análisis, estas actividades han sido entendidas como modos de producción sonora² similares a las formas de interpretación instrumental que modifican la resultante sonora, por ejemplo: *sul ponticello*, *sul tasto*, etc.

El compositor presenta un esquema con la asignación de actividades para cada objeto junto a un esquema de distribución de los instrumentos entre los ocho instrumentistas (ver tabla no.1), esto con el fin de especificar los modos de ejecución posibles para cada objeto, ya que no todos pueden realizar el total de las actividades propuestas. Finalmente, el compositor añade algunas advertencias y sugerencias sobre los instrumentos. Estas sugerencias describen las particularidades de algunos elementos, detalles de interpretación importantes como la forma de sostener algunos objetos para permitir su resonancia y describe la morfología que deberían tener algunos de ellos.

Ahora bien, en el marco del estudio espectro-morfológico³, este análisis centró su mirada en identificar y entender los procesos de transformación del timbre que se desarrollan a lo largo de la pieza de Jorge Antunes. Este fin permitió el reconocimiento de diversas modulaciones y la manera en que estas tejían la obra. Para lograr este objetivo, fue importante formular algunas preguntas que orientaran la mirada analítica y en consecuencia el proceso de análisis. En la imagen no.1, se observan las preguntas más importantes que

Instrumento	Actividades			
Toneles	Tremolo con baquetas de fieltro	Golpes con baqueta de fieltro	Frotar las paredes externas con un pedazo de espuma de poliestireno	Tocar con arco de contrabajo
Extintores	Tremolo con baquetas de fieltro	Golpes con martillo de hierro		
Garrafas	Golpes con baqueta de madera	Golpes con baqueta de fieltro		
Botellas de vidrio	Golpes con baqueta de madera	Golpes con baqueta de fieltro		
Tapas de Zinc	Frotar el objeto con un peine	Tocar con arco de contrabajo	Golpes con baqueta de fieltro	
Tubos de hierro	Tremolo con baquetas de fieltro	Golpes con baqueta de fieltro	Golpes con baqueta de metal	
Tubos de cartón	Golpes con baqueta de fieltro	Tocar con arco de contrabajo		

²La categoría modos de producción sonora ha sido tomada del texto *Música y Timbre: el estudio de la instrumentación desde los fenómenos tímbricos*, de Carlos Mastroprieto.

³Categoría tomada del texto: *Spectro-morphology and structuring processes* de Denis Smalley

Hojas de aluminio	Arrugar	Rasgar	Agitar	
Tablas de madera	Golpear una pieza contra otra	Golpes con baqueta de fieltro		
Cajas de cartón con tornillos	Revolver los objetos en la caja continuamente con las dos manos	Retirar un puñado de piezas con ambas manos y dejar caer lentamente dentro de la caja		
Cajas de cartón con tuercas				
Cajas de cartón con canicas				
Cajas de cartón con fichas de plástico				
Láminas de zinc	Golpes con baqueta de fieltro	Agitar		
Hojas de periódicos	Arrugar	Rasgar		
Vasos de vidrio	Tocar con arco de contrabajo	Golpes con baqueta de madera		

Tabla No.1 Relación de objetos y actividades por persona.

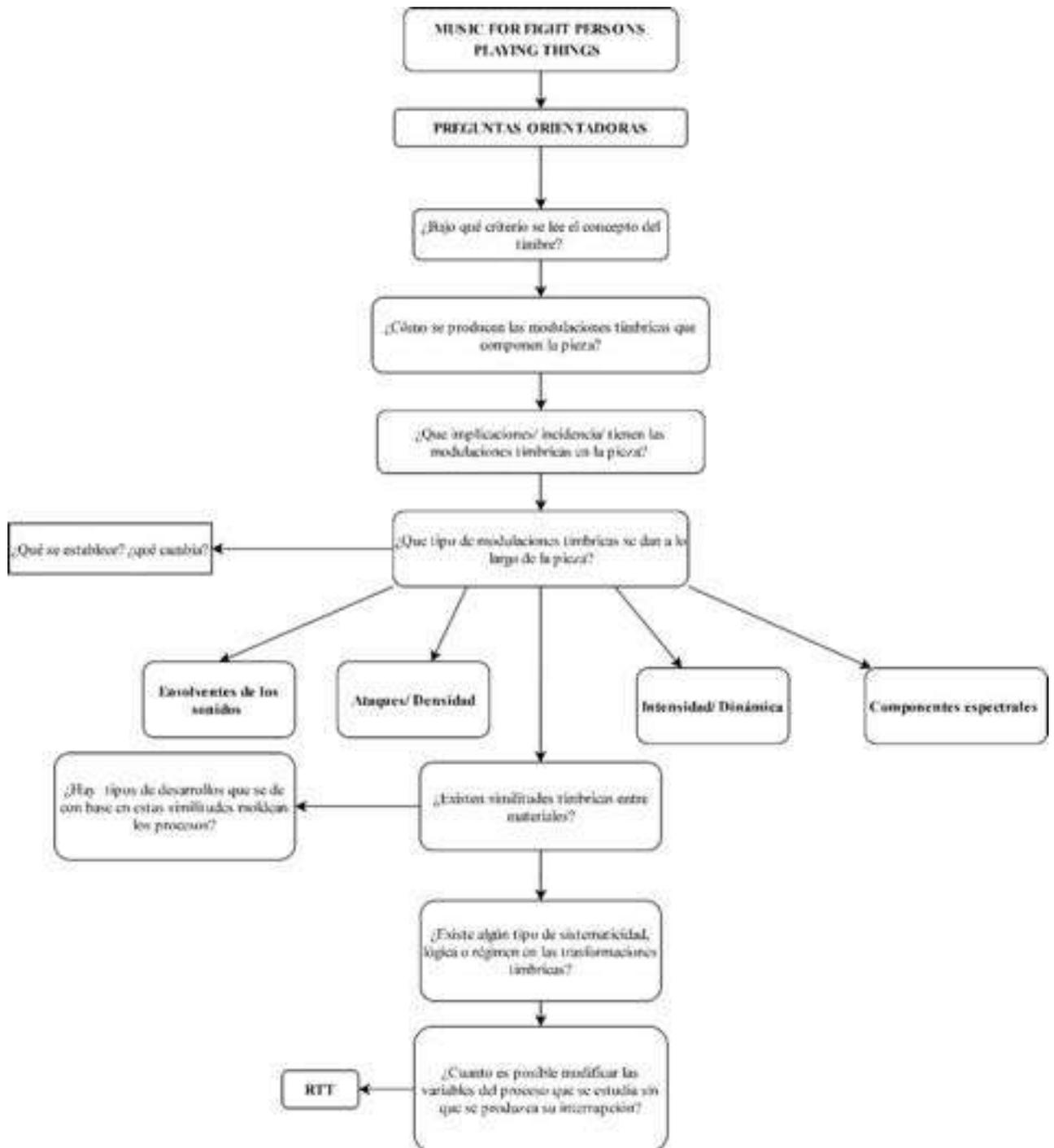


Imagen No.1 – Esquema de preguntas orientadoras.

orientaron el desarrollo del presente artículo. A su vez, fue importante la implementación de una herramienta de análisis que recoge y está compuesta por diversas categorías de varios autores que permitieron la caracterización de los diversos sonidos y los respectivos procesos modulatorios⁴ que componen la pieza.

⁴Mastropietro, op cit.

De esta manera, se presenta *Music for eight persons playing things*: un acercamiento a la obra de Jorge Antunes desde el pensamiento tímbrico.

2. Metodología de análisis

Para abordar la pieza, se han seleccionado algunos referentes bibliográficos importantes que contribuyeron a la consolidación de una herramienta de análisis compuesto por un conjunto de categorías que permitieran describir de manera detallada los componentes tímbricos, las resultantes sonoras producto de la interacción de estos componentes tímbricos y finalmente la forma en que estos se iban transformando en el tiempo (modulaciones tímbricas). Basados en los documentos *Defining timbre-refining timbre* (1994) *Spectro-morphology and structuring processes* (1986), de Denis Smalley; *Spectromorphological Analysis of Sound Objects*, de Lasse Thoressen (2007) y *Música y Timbre, el estudio de la instrumentación desde los fenómenos tímbricos* de Carlos Mastropietro (2014).

3. Categorías

Las categorías que se describen a continuación han sido seleccionadas con una funcionalidad en particular. La herramienta de análisis ha sido construida en función de identificar los procesos de modulación tímbrica que componen la pieza.

3.1. De Smalley se han tomado las categorías de arquetipo morfológico y tipología espectral para caracterizar los diferentes tipos de ataques de algunos sonidos. Si bien el desarrollo del análisis toca algunos detalles particulares de cada intérprete, no busca hacer un acercamiento detallado sobre cada uno.

3.1.1. Tipología Espectral:

Nota

Nodo

Ruido

3.1.2. Arquetipo morfológico:

Ataque impulso

Ataque declive cerrado

Ataque declive abierto

Continúo graduado

La tipología espectral describe el contenido espectral de un sonido. Se entiende como un continuo con tres componentes. Nota, Nudo y Ruido. Nota: abarca cualquier sonido con comportamiento sinusoidal hasta sonidos con cualquier cantidad de parciales armónicos siempre y cuando su fundamental sea perceptible. Ruido: agrupa los sonidos compuestos en donde no es distinguible ninguna altura en particular. Nudo: es una categoría que se ubica en el medio de las dos anteriores categorías.

Es un sonido al cual no se le puede atribuir una altura. En el nudo se puede percibir otras características del sonido. Por ejemplo, un platillo escuchado a cierta distancia es percibido tonalmente ya que tendemos a no identificar una altura definida, pero percibimos sus cualidades unificadamente: metálico, rico en resonancia. Si escuchamos más cerca de todos modos o amplificamos este platillo podemos descubrir una combinación espectral de nota, parciales armónicos e inarmónicos o componentes nodales. (Smalley, 1983: 67)

Los arquetipos morfológicos ayudan en la descripción del comportamiento en la envolvente de un sonido. Un ataque impulso: se comporta con una transiente incisiva con una caída rápida (ej. claves, *woodblock* o cualquier golpe seco). Un ataque declive cerrado: es un ataque incisivo con mayor resonancia en su caída (ej. piano, tom). Un ataque abierto: es un ataque incisivo con mayor tiempo de caída (ej. cualquier instrumento de viento o cuerda frotada). La diferencia entre el ataque declive cerrado y el abierto es que en el abierto pueden suceder variaciones entre su primer impulso y el momento de caída de la envolvente. Continuo graduado es un sonido que cuenta con un comportamiento con un inicio no incisivo, entre el comienzo y el final también se puede ver modificado el volumen.

3.2. De Thoresen, se ha tomado la categoría de brillantez espectral. Esta categoría se ha seleccionado con el fin de poder discriminar entre los espectros de distintos sonidos a través de la obra. Hace referencia a la prominencia de una parte del espectro frecuencial de un sonido independientemente del registro de este. Un sonido brillante es aquel cuyo

sus parciales más agudos se destacan más con respecto al resto de su espectro. Por el contrario, un sonido opaco es aquel cuyos parciales medios-graves se destacan más.

3.3. De Carlos Mastropietro se han tomado las siguientes categorías:

3.3.1. Gradualidad: La gradualidad es el grado de cambio tímbrico. “Esta característica está dada por la graduación del cambio tímbrico, definida esencialmente por la cantidad de fases y las diferencias entre ellas.” (Mastropietro, 2007: 35)

Esta categoría tiene los siguientes componentes:

Modulación tímbrica con un solo momento intermedio.

Modulación tímbrica con indeterminados momentos intermedios.

Modulación tímbrica con cantidad de momentos intermedios cuantificables mayores a uno.

Combinación de modelos de cantidad y grados de cambio.

3.3.2 Direccionalidad: “Esta característica está definida por el “recorrido tímbrico establecido entre el timbre inicial y el final.” (Mastropietro, 2007:43)

Se distinguen dos modelos básicos de direccionalidad:

Direccionalidad unívoca -de sentido uniforme-.

Direccionalidad unívoca generada automáticamente.

Direccionalidad unívoca por la conformación particular de etapas intermedias coherentes.

Direccionalidad equivoca o de sentido múltiple -varios sentidos-.

3.3.3 Temporalidad: “La característica de temporalidad está definida por la duración de los momentos y del proceso y por la forma de presentación en un contexto.” (Mastropietro, 2007:47)

La temporalidad se puede leer en términos de:

- Procesos con duración regular (regularidad)
- Procesos con momentos de duración irregular (irregularidad).

3.3.4 Régimen de transformación tímbrica (RTT): La categoría de RTT ha sido entendida como la interacción entre las posibles variables que están en manos del compositor a la hora de crear una idea musical. Estas interactúan con las categorías de descripción antes mencionadas (gradualidad, direccionalidad, temporalidad) con el fin de entender la continuidad o ruptura de un proceso de modulación.

El RTT es el ámbito en el que opera cada proceso y está determinado por el comportamiento de las variables en juego. Señala las propiedades de la Modulación tímbrica y se reconoce una vez que se establece la misma. (Mastropietro, 2007:50)

Las subcategorías asociadas al RTT son:

- Variabilidad/No Variabilidad
- Ruptura del proceso

Finalmente describimos dos categorías adicionales: momentos intermedios y conformación instrumental, con el fin de hacer preciso el lenguaje del análisis. Estas categorías, si bien pertenecen a un orden implícito del análisis de Mastropietro, han encajado a la perfección en términos prácticos en la aplicación de la herramienta de análisis.

3.3.5 Momentos intermedios: al establecerse dos puntos de modulación (A|B) los momentos intermedios pueden definirse como el número de etapas que componen este proceso. En el marco de las categorías de Mastropietro, los momentos intermedios definen tipificaciones de los comportamientos de direccionalidad, gradualidad y temporalidad. Por este motivo es importante tener presente el número de momentos que compone cada modulación.

3.3.6 Conformación Instrumental: Si bien en el contexto de la obra que se ha abordado, las fuentes sonoras no son instrumentos musicales tradicionales, la categoría de conformación instrumental se ha ajustado al marco de la herramienta de análisis propuesta para este caso. Entonces, se puede entender esta categoría como la agrupación de objetos. Mastropietro menciona: “La magnitud de la diferencia tímbrica entre los momentos es variable: mayor cuando cambia de conformación instrumental y, menor cuando cambia

de octava en una mismas conformación”. (Mastropietro, 2014:39) Por este motivo la categoría de conformación instrumental permite identificar los cambios tímbricos producidos al verse afectada la resultante sonora en este tipo de permutaciones instrumentales. Las interacciones de estas variables permiten una mejor caracterización y un mejor entendimiento de las modulaciones tímbricas.

Adicional al marco general presentado anteriormente, queremos añadir la diferenciación entre las categorías procedimientos o recursos instrumentales o de instrumentación. Un procedimiento instrumental se podría definir como un cambio en la forma de producción sonora. Un procesamiento o recurso de instrumentación señala un cambio dado a partir de la interacción entre los instrumentos.

Invitamos al lector a acercarse al trabajo del maestro Mastropietro, con el fin de ampliar la relación con las categorías que componen la herramienta de análisis usada en esta oportunidad, ya que detrás de cada categoría hay múltiples formas de interacción y de pensamiento que nutren la mirada sobre el campo de las modulaciones tímbricas.

Es importante aclarar que estas categorías permiten la caracterización de los comportamientos de modulación tímbrica, esa es su función dentro de la herramienta. Para Mastropietro es claro que las variables que componen una pieza permiten la interacción de estas, permitiendo combinaciones y dándoles una propiedad de flexibilidad, es decir que las categorías no sentencian las propiedades de un comportamiento de transformación tímbrica si no que a partir de sus posibilidades de combinaciones sea posible pensar en categorías más complejas.

Ahora, una vez entendida la herramienta de análisis, nos adentraremos a aplicar las categorías en la revisión de los comportamientos de modulación tímbricas a lo largo de esta obra. A continuación, se dará inicio dando una breve contextualización sobre el lugar desde donde se concibe el timbre, con el fin de dejar en claro el lugar teórico desde donde se sitúa el pensamiento tímbrico en este análisis.

3.4. El timbre

Para efectos prácticos del análisis, se ha hecho una comprensión del timbre basado en el documento *Defining timbre-refining timbre* (1994) de Denis Smalley, como un parámetro analizado que abarca otros muchos componentes.

Se podría decir que esta definición de timbre emerge de una mediación entre, por un lado, la tradición musical, la percepción individual de la experiencia de intérpretes, compositores, y teóricos musicales y por otro lado, el pensamiento científico de la acústica y el desarrollo de las herramientas electrónicas y digitales. En la mitad, producto de esta interacción, emerge una concepción más compleja sobre el timbre, una que evidencia el lugar desde donde se disecciona esta pieza y refleja la complejidad de los procesos que la componen musicalmente. De esta forma, hemos entendido el timbre (en paráfrasis de Smalley) como el moldeamiento en el tiempo del espectro de la resultante sonora que se ve afectado por parámetros como las propiedades físicas del instrumento, dinámica, la envolvente de cada instrumento, los modos de producción sonora, propiedades físicas del instrumento, la densidad rítmica, la altura y el registro. La interacción de todas estas características componen el timbre. Cualquiera de estos parámetros que se vean transformados en el tiempo modifican el comportamiento sonoro y por ende su percepción, es decir la resultante sonora del ensamble.

Esto no significa que ‘todo’ quepa dentro de la definición de timbre, como una especie de salida rápida que relativice y simplifique el pensamiento tímbrico. Por el contrario, es una forma de pensamiento más compleja que abarca múltiples parámetros. Esta postura nos permite ser más precavidos y rigurosos a la hora de abordar los componentes tímbricos que están en interacción, ya que no solamente se están caracterizando los componentes identitarios de un objeto individual, si no se está estudiando el resultado sonoro producto del pensamiento discursivo del compositor cuando pone en correlación las múltiples variables del hecho sonoro.

De esta manera, habiendo hecho una descripción de los componentes categóricos que conforman la herramienta de análisis y desde el lugar desde donde se sitúa el entendimiento del timbre, podemos abordar la especificidad del análisis de esta pieza.

4. Análisis

4.1. Macro análisis

Hemos abordado la pieza partiendo de una mirada general y hacia sus particularidades. A continuación, se expone la imagen número 2 que presenta una visión general del desarrollo de la obra en el tiempo. Este gráfico fue elaborado desde una construcción simbólica que representa los macroprocesos tímbricos de la misma.

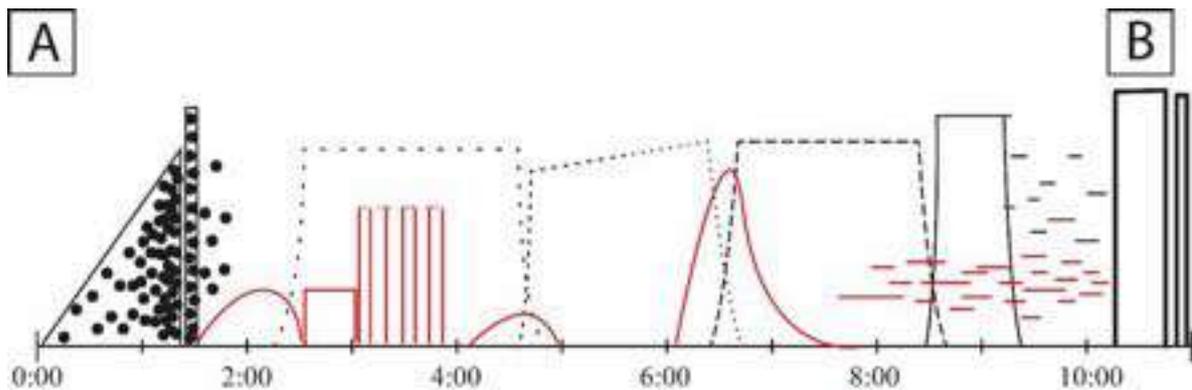


Imagen No.2 – Representación gráfica general de la obra.

En el plano vertical se ubica el parámetro dinámico de cada momento descrito en el gráfico. En el plano horizontal se encuentra el dominio del tiempo. Se distinguen 2 colores que corresponden a 2 capas de objetos sonoros que se desarrollan en el tiempo. Hemos elaborado un entendimiento del esquema general de la pieza como una gran modulación tímbrica compuesta por siete momentos. Estos, están distribuidos de la siguiente manera:

Momento	Temporalidad	Duración
1	0:00 a 2:26	2' 26''
2	2:26 a 5:44	3' 28''
3	5:44 a 7:23	2' 21''
4	7:22 a 9:39	2' 17''
5	9:39 a 10:14	35''
6	10:14 a 11:16	1' 02''
7	11:15 a 11:56	41''

Tabla No.2 - Esquema de duración de cada momento.

La segunda capa existente entre algunos de los siete momentos antes mencionados será caracterizada posteriormente en la sección de microanálisis.

Se puede ubicar un punto A al comienzo de la obra y un punto B en 11:15, compuesto por el último bloque textural de la pieza. Se puede pensar esta modulación como una transición de direccionalidad unívoca desde ataques impulso dispersos en el tiempo, que se transforma en una textura homogénea y continua. En contexto al pensamiento de Mastropietro, podemos describir esta obra como una gran modulación tímbrica con momentos intermedios cuantificables mayores a uno. La transformación de la resultante tímbrica es producida por un proceso de instrumentación con una temporalidad irregular, ya que cada momento cuenta con duraciones distintas, lo cual se hace evidente en los momentos 5, 6, y 7, al ser considerablemente más cortos. Se puede señalar que la temporalidad es discontinua porque el proceso se interrumpe en el sexto momento. Podemos afirmar que la velocidad de cambio de la pieza es variable porque se puede percibir a través de la escucha una mayor magnitud de cambio entre el momento 1 y 2, a diferencia de la magnitud de cambio entre los momentos restantes, que es menor.

4.2. Microanálisis

Ahora bien, entraremos a realizar una descripción más detallada de cada uno de los siete momentos de la pieza, agrupándolos en tres grandes secciones, siendo cada sección un proceso modulador independiente. La sección 1 está conformada únicamente con el momento 1. La sección 2 está conformada por los momentos 2 y 3. La última sección está conformada por los momentos restantes (del 4 al 7).

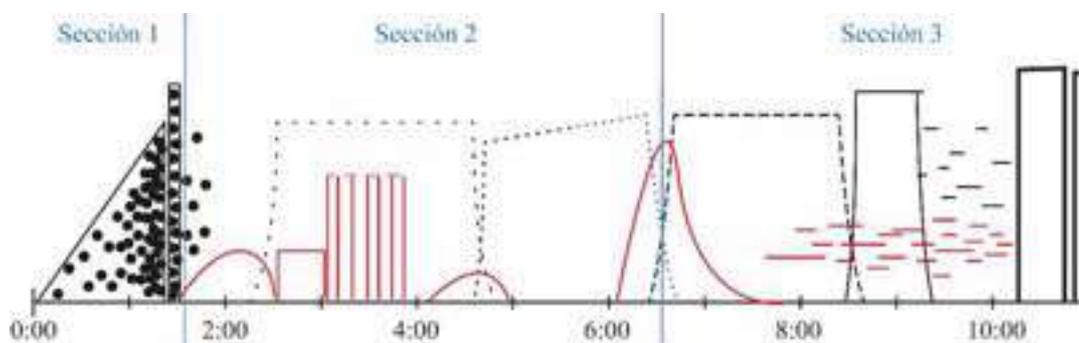


Imagen No. 3 - Representación gráfica de la obra con división de secciones.

En términos metodológicos, se han agrupado los instrumentos en siete conformaciones instrumentales, que a su vez se han conjuntado en varias familias.

Familias de C.I.	Conformaciones Inst.	Objetos
A	I	Tablas, tubos de cartón percutidos y garrafas.
B	II	Botellas, vasos.
	III	Extintores, tubos de metal.
C	IV	Toneles, tapas de zinc percutidas y láminas de zinc
	V	Cajas con tornillos, tuercas y canicas
D	VI	Papel Aluminio, Papel periódico y Tapas de zinc cepilladas.
	VII	Tubos de cartón frotados y espuma de poliestireno ⁵

Tabla No. 3 - Esquema de conformaciones y familias instrumentales.

De este punto del análisis en adelante, las conformaciones instrumentales estarán señaladas por su número romano correspondiente encerrados en corchetes cuadrado. Ej.: [I], [II], [III], etc.

4.2.1. Sección 1: De 0'' a 2'38''

Este momento está compuesto por [I]. Las características tímbricas de los objetos que la componen y sus comportamientos generan un proceso continuo de direccionalidad unívoca que apunta al aumento de brillantez espectral de la sonoridad resultante, por medio de la aparición de objetos con mayor brillantez espectral (tablas), variaciones en los medios de producción sonora (de baquetas de fieltro a baquetas de madera), y dinámicas. Cerca al minuto 1, aparecen objetos de cristal. Al tener características tímbricas considerablemente distintas a los objetos de [I] (mayor brillantez espectral, alturas más fácilmente discernibles) marcan un primer quiebre en el proceso. Estos objetos son introducidos con una densidad rítmica menor a aquella de los objetos de [I]. Durante el siguiente minuto, la densidad rítmica de [II] aumenta mientras que la misma de [I] disminuye, lo cual se hace especialmente evidente a partir de 1'40''. De esta forma se establece un proceso de modulación tímbrica en el cual una conformación instrumental con ciertas características es parcialmente reemplazada por otra, con características

⁵Aunque en las notas de interpretación, la espuma de poliestireno sea definida como un objeto que interviene dentro de las acciones, su resultante tímbrica se puede considerar como un objeto más.

diferentes por medio de un proceso de instrumentación por sumatoria y sustracción de instrumentos.

El siguiente seccionamiento se puede ubicar entre 1'54" y 2'. En 1'54" desaparece por completo [I] y en 2' comienza a aparecer una tercera conformación instrumental con el mismo procedimiento de modulación tímbrica mencionado: poca densidad rítmica, que posteriormente aumenta y termina por reemplazar a la conformación instrumental anterior. Esta vez el proceso se da en un periodo de tiempo menor. Como la diferencia tímbrica entre [II] y [III] no es tan grande como la de [I] y [II] el proceso de reemplazo de conformación instrumental se da mucho más rápido. Al haber similitudes tímbricas entre las conformaciones, no es necesario desarrollar un proceso más largo para mantener la continuidad del proceso (los objetos de [III] tienen parciales inarmónicos y su sonido dura un poco más, sin embargo, ambos tienen una brillantez espectral similar y sus fundamentales son discernibles).

Finalmente, [III] llega a un clímax *fff* seguido de una cuarta conformación tímbrica en dinámica *pp* súbito con algunos elementos de [III] que posteriormente desaparecen (en 2'49" aparece el último impulso). En comparación a [III], los objetos de [IV] tienen una tipología espectral más ruidosa y considerablemente más grave. Este comportamiento dinámico separa a esta sección de la siguiente de manera evidente, entendiendo el *pp* súbito como el comienzo de una nueva sección.

En general, la transformación tímbrica de esta sección se podría caracterizar de la siguiente manera: temporalidad continua e irregular y direccionalidad unívoca: de opaco a brillante, de ruido, a nodo, a nodo un poco más cerca de altura, de *pp* a *fff*. Estos tres momentos se agrupan en una sola sección debido a la continuidad de sus procesos internos.

4.2.2. Sección 2: 2'38" a aproximadamente 6'35"

Comienza con el *pp* de [IV]. En 2'57" aparece una quinta conformación instrumental (compuesto de cajas de cartón con distintos objetos en su interior) que estará presente durante la mayoría de esta sección. [IV] y [V] se comportan como dos capas texturales distintas debido a que sus características espectro-morfológicas, son diferentes y sus procesos se desarrollan de manera independiente.

En 3'30" [IV] es reemplazado por [II] de manera casi inmediata. [II] aparece en realidad en 3'25", pero al ser este proceso tan rápido en comparación con los demás y no estar reforzado por ningún parámetro adicional (dinámicas, modo de producción sonora, densidad rítmica, etc.) no se puede llegar a considerar una modulación tímbrica. [V] continúa sin variación.

En 4'01" aparece [I] nuevamente. Este grupo tímbrico se integra con [II], que a pesar de ser algo distintos tímbricamente (tipología espectral y brillantez) su comportamiento los unifica. Ambos están haciendo grupos de pocas iteraciones mediados por un decrescendo, algo similar al sonido de un objeto rebotando contra una superficie plana. Estos grupos de iteraciones están separados en el tiempo por algunos segundos. No se observa relación o sistematicidad entre las diferencias tímbricas entre un grupo de iteraciones y otro. [V] continúa sin variación.

Cerca de 5'13" aparece [III] de manera muy progresiva, haciendo trémolos con baquetas blandas para generar continuidad en el sonido. Empieza en una dinámica *pp* y, si bien los intérpretes permanecen en esta dinámica, se percibe un crescendo general de esta capa como resultado de la superposición de varios objetos. La aparición de [III] refuerza este proceso de modulación tímbrica: la desaparición de [V] y la entrada de un sexto grupo tímbrico (papeles) que se superponen por unos tres o cuatro segundos. Esto evoca un proceso de enmascaramiento tímbrico que anticipa el proceso final de esta sección (será explicado posteriormente). Una vez el cambio se ha dado [III] desaparece de manera igualmente progresiva.

[VI] produce un sonido constante y uniforme con carácter ruidoso. Sin embargo, a partir del minuto 6 hay variaciones en el timbre resultado de un cambio en el medio de producción sonora (rasgar el papel), sonidos que, espectro-morfológicamente, son ataques impulso y se perciben como acentos que aumentan la brillantez espectral. Si bien estas variaciones alteran la uniformidad del sonido, por su densidad rítmica no afectan dramáticamente a la continuidad de la resultante sonora. Entre 6' y 6'25" hay una modulación tímbrica desde esa textura formada por los acentos que retorna a ese primer timbre continuo y uniforme. Es una modulación completamente regular y continua de direccionalidad unívoca (*glissando* tímbrico) causado por un procedimiento instrumental.

Hacia 6'27" [VI] comienza a aumentar su brillantez sin perder su perfil dinámico. Esto es ocasionado por la aparición progresiva de papel aluminio.

En 6'35" comienza un proceso de enmascaramiento por densificación tímbrica que involucra tres capas distintas enumeradas por orden de aparición. En la capa dos hay un extintor perteneciente a [III] que aparece con un crescendo desde la dinámica *pp*. Entre 7'07" y 7'27" se esconde tras la capa tres, cuando esta se termina la capa dos vuelve a ser evidente y finalmente desaparece tras un decrescendo en 7'52". La capa tres [IV] aparece igualmente con un crescendo, con una sonoridad ruidosa y moderadamente brillante en un registro grave. Cerca de 7'08", [IV] se mueve a un registro medio-grave manteniendo sus demás características. En 7'12", esa sonoridad se empieza a transformar en una tipología espectral de tipo nota, un poco más brillante que antes. En 7'20" cambia de altura y desaparece con un *lasciare vibrare*. La capa uno, conformada por [VI], viene de un comportamiento continuo que se convierte en una sucesión de iteraciones en 6'58". En este momento se hace evidente la presencia de [VII] cuya primera aparición es enmascarada por este proceso y continuará más allá de la terminación de este, haciendo parte de una nueva sección. En 7'12" desaparece [VI]. Este momento de densificación tímbrica marca el final de esta sección y el comienzo de la siguiente.

4.2.3. Tercera Sección: 7:12 al Final

En este punto es perceptible la estela sonora de la capa dos que ha tenido una función de enmascaramiento en la sección anterior. A su vez, [VI] se ha transformado ya en [VII]. En 7' 41" se escucha la aparición de [II]. Los vasos frotados parecen ser un punto de llegada de la cola de resonancia de los extintores. Aunque ambos sonidos (vasos y poliestireno) tienen propiedades físicas distintas y su sonoridad es fácilmente discernible de la textura general, la forma de producción sonora sugerida por el compositor los unifica.

Desde 7'41" hasta 8'16" el comportamiento anterior se mantiene. A partir de este punto [VII] se intensifica. Podríamos afirmar que esta es una modulación tímbrica por un procedimiento de instrumentación a través de *crescendos* dinámicos. Desde el minuto 9:05 este proceso se invierte, [VII] comienza a perder fuerza. Este proceso, de direccionalidad unívoca, va dirigido hacia la reaparición progresiva en 9:40 de [V]. En este punto [V] toma un comportamiento rítmico y constante que se mantiene hasta 10'14".

Es de aclarar que esta sensación rítmica no está indicada en la partitura y esta resultante sonora es producto de la naturaleza de los instrumentos.

Entendemos que entre los puntos 8'41" y 9'40" existe una modulación tímbrica con un solo momento intermedio ubicado en 9'05". En este punto del análisis entenderemos estas marcas de tiempo con las letras A (8'41") y B (9'40") distintas de las ya mencionadas en el macro análisis. El timbre A está compuesto por las conformaciones instrumentales [II] y [VII] con mayor protagonismo de [VII]. B mantiene la presencia de [II] sin embargo [VII] ha sido reemplazado en este punto por la conformación instrumental [V]. En el momento intermedio, se encuentra un *crescendo* dinámico progresivo de [V], siendo este un proceso continuo con una temporalidad irregular y magnitud de cambio considerable⁶. [II], que en este punto está conformado también por [III] Y [IV], sobresale perceptualmente por su espectro-morfología, teniendo una función unificadora entre ambos puntos. B se establece durante treinta y cinco segundos finalizando en 10'14".

Es importante mencionar que, a partir de este punto, la partitura indica a los intérpretes que salgan del escenario y busquen diversos objetos entre la audiencia para producir sonidos con ellos. Los procesos tímbricos y su interpretación formal están sujetos a la singularidad de cada interpretación. Se continúa entonces el análisis en base a la grabación ya especificada.

A partir de 10'14" se percibe una mezcla entre sonidos que se pueden caracterizar entre nodo y ruido, producto de la naturaleza de los objetos que están siendo frotados. adicionalmente se mantienen sonidos similares a [II] y sus conformaciones instrumentales familiares, con una mayor concentración energética que se mantienen dentro de la tipología espectral nota. Se puede afirmar que este momento es uno de los puntos de la pieza con una resultante sonora menos ruidosa. Esta característica se debe a que dentro de la interpretación se está buscando una reducción dinámica que focalice la escucha en el clímax final.

⁶Aunque 'considerable' no es una categoría que pertenezca a las definidas por Mastropietro, en términos de la herramienta de análisis se podría definir como un punto intermedio entre constante y variable.

El clímax final está caracterizado por una textura ruidosa, brillante, aguda y con una dinámica *forte*, dentro de la cual algunos sonidos de tipología espectral nota sobresalen. Este último bloque textural tiene una duración de 30", comenzando en 11'15". Se puede pensar en este momento como un bloque sonoro, ya que internamente no suceden modulaciones tímbricas. Finalmente, desde la partitura se indica un momento de silencio y la ejecución de un último bloque sonoro, que podría interpretarse musicalmente como un remate conclusivo de la obra.

5. Conclusiones

Tras abordar la pieza desde dos focos (macro y micro), la disección de sus componentes y elementos formales ha permitido dar respuesta progresivamente a algunas de las preguntas orientadoras. Por otra parte, el entendimiento de algunos desarrollos modulatorios arroja conclusiones adicionales que complementan el panorama.

Los cambios y las modulaciones tímbricas le dan forma a la obra. La obra está compuesta por tres secciones que se distinguen por sus contrastes tímbricos. Los distintos procesos tímbricos, modulatorios o no, generan seccionamientos de diferentes jerarquías, donde hay componentes más grandes que contienen a otros. Cabe señalar que algunos comportamientos ya descritos a nivel general se pueden observar también en lo particular. Por ejemplo: en la reaparición de [II], frotado con un arco de contrabajo en el momento 4, en contraste con su primera aparición en el momento 1 donde era percutido. A su vez, en el momento 4, aparece [VII] de una forma discontinua y transita hacia mayor continuidad en el momento 5 hasta llegar al 7. Otro ejemplo se puede encontrar en el momento 2 cuando los grupos de iteraciones se transforman tímbricamente en un sonido tremolar.

Uno de los intereses de análisis se vinculó con un proceso de revisión de similitudes tímbricas dentro de la pieza. Estas similitudes tímbricas fueron identificadas a partir de la percepción e involucran diferencias sutiles en la espectro-morfología de estos sonidos. La conformación dada a partir de las familias instrumentales facilitó la identificación de las similitudes tímbricas. Este criterio representa una de las lógicas de la construcción discursiva de la pieza.

También encontramos procesos tímbricos recurrentes a lo largo de la obra que sugieren una sistematicidad en la construcción del discurso. Los procedimientos de instrumentación por sumatoria o sustracción son de uso predilecto del compositor como recurso o mecánica de transformación del timbre. También es importante resaltar que los enmascaramientos señalados durante el análisis son producto de este uso sistemático de los procedimientos mencionados anteriormente. A su vez son perceptibles el uso de yuxtaposiciones tímbricas con el fin de generar contrastes significativos entre dos sonoridades o momentos.

Se pueden identificar momentos de la pieza donde el comportamiento está dado por una razón de ataques dispersos en el espacio temporal que son dirigidos hacia una textura homogénea. Estos procesos se ven en distintos niveles seccionales, procedimiento que le da consistencia a la pieza.

A nivel netamente morfológico, se puede resaltar el procedimiento explicado en el párrafo anterior, pero a nivel espectral se puede ver un proceso que va de sonoridades opacas a unas más brillantes con una temporalidad distinta. Se pueden observar comportamientos espectrales y morfológicos independientes entre sí. La transformación morfológica se da de manera progresiva a través de los siete momentos de la pieza en una direccionalidad unívoca. Por el contrario, en el plano espectral hay una direccionalidad equivocada que alterna en sonoridades de distintos niveles de ruido y diferentes grados de brillantez espectral. También, durante los momentos de enmascaramiento, las frecuencias bajas tienden a tener una mayor concentración energética.

Fue posible observar por medio del análisis macro que la segunda capa descrita en el mismo mostró procesos que denominamos crecimiento-estabilización-distensión. Vale la pena señalar que se ha escogido el término de distensión dado que en ciertos puntos de la pieza no solamente se concluían los procesos por medio de un decrecimiento, sino además se daba un proceso de acumulación energética o dinámica que terminaba en una liberación particular, esto es a lo que denominamos distensión, por ejemplo, en los puntos donde se generaron espacios de resonancia donde se había estabilizado previamente una textura.

El pensamiento tímbrico ha sido un aspecto presente a lo largo de la práctica musical, y la aparición de componentes digitales y de audio han brindado la posibilidad de hacer un estudio más detallado y ahondar en reflexiones más profundas de este parámetro. Resulta interesante ver como la revisión de los procesos plasmados por Antunes, reflejan inquietudes por la exploración del parámetro tímbrico. El manejo progresivo en la evolución de la tímbrica dado por una aparición sistemática de los objetos deja ver su intención por moldear resultantes tímbricas de una manera sugestiva.

Bibliografía

Antunes, J. (1971) “*Music for eight person playing things*” [Partitura]. Suvini Zerboni.

Antunes, J. “*Music for eight persons playing things*”. *Grupo PIAP - Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP*, Helvio Mendes, dir. En Música de cámara II. Brazil: Sistrum Edições Musicais Ltda. 2010. CD.CDST008.

Antunes, J. (2017). *Dossier M-8: A contribution to the study of the history of Brazilian algorithmic computer music*. Extraído: el 07 de octubre de 2020 de: <http://jorgeantunes.com.br/fr/dossier-m-8-2/>

Antunes. (s.f.). Maestro Jorge Antunes biografía. Extraído: el 07 de octubre de 2020 de: <http://www.americasnet.com.br/antunes/ingles/biography.htm>

Dal Farra, R. (2004). El archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos. Extraído: el de octubre 07 de 2020 de: https://www.fondation-langlois.org/pdf/e/Dal_Farra_ES.pdf

Mastropietro, C. (2014). *Música y timbre: el estudio de la Instrumentación desde los fenómenos tímbricos*. Ediciones Al Margen.

Smalley, D. (1986). *Spectro-morphology and structuring processes*. In *The language of electroacoustic music* (pp. 61-93). Palgrave Macmillan, London.

Smalley, D. (1994). *Defining timbre—refining timbre*. *Contemporary Music Review*, 10(2), 35-48.

Thoresen, L., & Hedman, A. (2007). *Spectromorphological analysis of sound objects: an adaptation of Pierre Schaeffer's typomorphology*. *Organised Sound*, 12(2), 129-141.

Percepción de la educación musical del siglo XXI: un acercamiento fenomenológico a las visiones de docentes universitarios latinoamericanos

Irma Susana Carbajal Vaca
Departamento de Música
Universidad Autónoma de Aguascalientes

Dra. Alejandra Sáez
Facultad de Artes y Diseño
Universidad Nacional de Cuyo

Resumen

Este trabajo expone algunos de los desafíos educativos comunes en la educación musical universitaria latinoamericana del siglo XXI, los cuales fueron reconocidos por dos investigadoras de Argentina y México en un estudio exploratorio de corte cualitativo que incluyó debates, seminarios y la aplicación de cuestionarios a ocho profesores universitarios que trabajan en distintos contextos de Argentina, Brasil, México y Panamá. Se encontró que, pese a las marcadas diferencias de sus espacios laborales y condiciones socioculturales, la percepción sobre las necesidades educativas actuales son muy similares, por lo que la práctica educativa actual se está dirigiendo, en el marco de un currículo oculto, hacia la formación de habilidades no declaradas en el currículo formal.

Palabras clave: educación musical universitaria, estudios latinoamericanos, currículo oculto

Abstract

This work exposes some of the common educational challenges in the Latin American university music education of the XXI century, which were recognized by two researchers from Argentina and Mexico in a qualitative exploratory study that included debates, seminars and the application of questionnaires to eight university professors who work in different contexts of Argentina, Brazil, Mexico and Panama. It was found that, despite the marked differences in their work spaces and sociocultural conditions, the perception of current educational needs are very similar, so that current educational

practice is moving, within the framework of a hidden curriculum, towards training skills not declared in the formal curriculum.

Keywords: University music education, Latin American studies, hidden curriculum

La formación musical universitaria en la historia del tiempo presente

Este trabajo comenzó en junio de 2018 en el marco del V Coloquio Internacional de Educación Musical a Nivel Superior (CIEMNS), celebrado en la ciudad de Aguascalientes, México (Carbajal-Vaca y Capistrán-Gracia, 2018). Durante el encuentro se observó que docentes y alumnos participantes externaron opiniones que apuntaban hacia la actualización de los contenidos y prácticas educativas para reorientarlas hacia las de un currículo más acorde con el músico del siglo XXI; una necesidad señalada ya por el investigador Luis Alfonso Estrada Rodríguez a inicios del milenio:

[...] las transformaciones observadas hacen necesaria una modificación de los planes de estudio de los conservatorios y las escuelas de música de las universidades que contemple una formación interdisciplinaria más abierta y flexible, que responda a los perfiles profesionales del músico contemporáneo (Estrada-Rodríguez, 2001:19).

El antecedente inmediato del presente estudio fue un encuentro con profesores de distintas universidades mexicanas realizado el 26 de junio de 2018 en la misma universidad. Se realizaron presentaciones de los distintos planes de estudio; se analizó su pertinencia respecto del entorno en el que se implementan y se reconocieron adecuaciones que los profesores han emprendido sobre la marcha para responder a las necesidades de su contexto; adecuaciones que no han sido integradas formalmente en el currículo universitario.

Se asume que profesores, directivos y estudiantes están, necesariamente, influidos por el contexto actual y son producto de una historia compartida que ha ido marcando tradiciones. Estas prácticas no necesariamente se reconocen en el currículo formal, sino que se gestan y sedimentan en lo que la pedagogía crítica ha delineado como ‘currículo oculto’:

Normas, valores y creencias no afirmadas explícitamente que se transmiten a los estudiantes a través de la estructura significativa subyacente tanto del contenido formal como de las relaciones de la vida escolar y del aula (Giroux, 1990:65).

El concepto de *curriculum* se refiere al contenido académico de un programa educativo específico y, de modo general, se utiliza para referirse a los cursos que ofrece una escuela (GER, 2015); sin embargo, el concepto de currículo o *curriculum* es complejo y continúa siendo objeto de estudio de la administración escolar y la planeación educativa. En el ámbito de la educación musical, se ha enfatizado incluso la necesidad de su reconceptualización para poder afrontar los retos de este siglo (Hanley y Montgomery, 2005).

En una comprensión más amplia, el currículo “es la expresión y concreción del plan cultural que la institución escolar hace realidad dentro de unas determinadas condiciones que matizan ese proyecto” (Gimeno-Sacristán, 2010:12). Hablar de un ‘plan cultural’ implica comprender la diversidad y los procesos de aculturación y transculturalidad que existen en las instituciones (Carbajal-Vaca, 2019), ya que el currículo es “[...] continuamente recreado por las necesidades de los grupos sociales en diferentes momentos históricos” (Aguirre-Lora, 2005:188).

En este sentido, se entiende que el currículo y los planes de estudio están en constante movimiento y son atravesados tanto por las necesidades regionales del contexto donde está inmerso, como por los momentos socioeconómicos por los que transitan sus protagonistas, por lo que, para lograr que las propuestas correspondan con las necesidades de su entorno y de los alumnos, resulta indispensable su revisión y análisis periódicos desde perspectivas cualitativas que viabilicen una comprensión amplia del fenómeno. La *historia del tiempo presente* (Soto-Gamboa, 2004) ofrece esta posibilidad.

En las ediciones del CIEMNS 2017, 2018 y 2019 se realizaron simposios en los que se han reunido académicos mexicanos para dialogar sobre el presente de las licenciaturas en música de ese país. Así se han comenzado a interpretar las tendencias en la práctica educativa que marcan cada programa como espacios únicos con necesidades específicas (Carbajal-Vaca et al., 2017; Carbajal-Vaca, 2020).

Las autoras de este trabajo reconocieron que para poder dialogar, las universidades de Latinoamérica, en su conjunto, necesitan comenzar a documentar su historia, por lo que, desde una perspectiva etnográfica (Goetz y LeCompte, 1988) realizaron un primer acercamiento exploratorio para documentar las percepciones de docentes de instituciones latinoamericanas que tuvieran características diversas y estuvieran situadas en contextos diferenciados. La propuesta fue lograr un agrupamiento en la diversidad, con un factor común: producir un acercamiento a las temáticas de discusión planteadas, como puntapié

inicial para futuras investigaciones. Este trabajo exploratorio, se entiende como un corte transversal en el presente, basado en aquello que los profesores estuvieron dispuestos a relatar sobre sus realidades. Es importante considerar que esta visión fenomenológica, como lo señala Mario Bunge (1999), no analiza hechos sino apariencias perceptuales.

Metodología

Se elaboró un cuestionario y se envió por correo electrónico a los profesores, quienes tuvieron libertad de extender sus respuestas conforme su voluntad. Se recabó el nombre, cargo e institución a la que pertenecen. Aunque no a solicitud de los participantes, la información personal se mantiene en anonimato.

La pregunta central fue conocer si el profesor consideraba que el currículo elaborado para su materia cubría los conocimientos y competencias requeridas por la sociedad a la que él y sus alumnos pertenecían. Se solicitó que describieran características de su entorno sociocultural y geográfico y que expresaran si consideraban que estas características se habían tomado en cuenta en el plan de las materias que imparte.

El objetivo del estudio no fue que los participantes realizaran un análisis curricular; sin embargo, se solicitó que expresaran su opinión respecto de la concepción socioantropológica del currículo y que comentaran su opinión sobre los objetivos del programa; para qué enseña, con qué finalidad y propósitos. Se pidió que, basados en sus planes de estudio, describieran el marco teórico, las expectativas de logro, los contenidos, estrategias de enseñanza, las actividades extracurriculares que acompañan el proceso, así como la evaluación y la vinculación con el campo productivo. También se les preguntó sobre el título que se otorgaba en su institución y los años de estudio que contempla la carrera. Una vez adentrados en estos reconocimientos, se solicitó a los participantes que relataran si habían identificado problemáticas específicas y si deseaban sugerir algunos cambios.

Las respuestas a los cuestionarios se recibieron en un lapso de seis meses y se enriquecieron con comunicaciones telefónicas. Se logró recabar información de ocho profesores en las siguientes instituciones:

P1UNL: Universidad Nacional del Litoral (Argentina).

P2UAA: Universidad Autónoma de Aguascalientes (México).

P3UPFE: Universidad Federal de Pernambuco (Brasil).

P4UdeG: Universidad de Guadalajara (México).

P5UG: Universidad de Guanajuato (México).

P6UP: Universidad de Panamá, Facultad de Bellas Artes (Panamá).

P7IUPA: Instituto Universitario Patagónico de Artes de Río Negro (Argentina).

P8UNCUYO: Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina).

Sobre las instituciones: oferta educativa y alumnado

La información de este apartado ha sido consultada en las páginas oficiales de cada institución y se presenta con el objetivo de reconocer los distintos ámbitos en los que se desarrolla cada uno de los profesores participantes y poner en contexto cada opinión vertida.

Universidad Nacional del Litoral (Argentina).

La Universidad Nacional del Litoral (UNL, 2020) ofrece más de 140 carreras. Se ubica en la región del Litoral Argentino, con el mayor número de dependencias situado en la ciudad de Santa Fe, además de disponer de facultades, escuelas y dependencias en las ciudades de Esperanza, Reconquista, Avellaneda, Rafaela, Sunchales y Gálvez. Se crea en 1819, luego de la reforma universitaria y cuenta con un alumnado de casi 29 mil estudiantes. La ciudad de Santa Fe es una de las ciudades más grandes del país y tiene una población de casi 500 mil habitantes según el censo de 2010 (CNP, 2010). En Santa Fe se ubica el Instituto Superior de Música, cuya historia comenzó hace más de sesenta años (ISM, 2020).

Universidad Autónoma de Aguascalientes (México).

Esta universidad se encuentra en uno de los estados más pequeños y menor poblados de México; aún así, el estado de Aguascalientes supera el millón de habitantes (Herrera Nuño, 2020). Esta universidad pública atiende cerca de 19 mil estudiantes en programas de nivel medio superior, licenciaturas, posgrados y de extensión académica. El Departamento de Música ofrece la licenciatura en música desde 2009 y su plan de estudios fue diseñado desde un inicio con la orientación de un modelo universitario

(UAA, 2020).

Universidad Federal de Pernambuco (Brasil).

La Universidad Federal de Pernambuco (UFPE, 2020) es una universidad pública ubicada en Recife, Brasil, y fue creada en 1946. La oferta educativa es amplia y cuenta con 70 cursos de pregrado y 175 cursos de postgrado. En la actualidad esta Institución tiene un alumnado de alrededor de 35 mil estudiantes y un cuerpo docente de 2 mil profesores. La universidad tiene tres campus: Recife, Vitória de Santo Antao y Caruaru. Su campus principal cuenta con 10 centros en 149 hectáreas y es aquí donde se encuentra la escuela de música, ubicada en el Centro de Artes y Comunicación. Los cursos de música en la UFPE comenzaron en 1958 en la Escuela de Bellas Artes de la entonces Universidad de Recife. Actualmente, el Departamento de Música comprende tres cursos de pregrado: Licenciatura en Instrumento, Licenciatura en Canto y Licenciatura en Música. Como parte del programa de posgrado, el Departamento ofrece la Maestría Académica en Música y varios cursos de especialización, además de actividades de investigación y extensión. La ciudad de Recife, es la capital del estado de Pernambuco y su población es de casi 1.5 millones de habitantes y es la ciudad más densamente poblada del nordeste de Brasil (Prefeitura do Recife, 2020).

Universidad de Guadalajara (México).

La Zona Metropolitana de Guadalajara (ZMG) está conformada por los municipios de San Pedro Tlaquepaque, Tonalá, Zapopan, Tlajomulco de Zúñiga, El Salto, Juanacatlán, Ixtlahuacán de los Membrillos y Guadalajara. El estado supera los 8 millones de habitantes (Pérez Vega, 2020) y la ZMG es la segunda zona más poblada del país, después de la ZM del Valle de México. La Universidad de Guadalajara atiende más de 270 mil estudiantes de educación media-superior y superior. Está conformada por seis centros universitarios temáticos ubicados en distintos puntos de la ZMG, nueve centros universitarios regionales establecidos en distintos municipios del estado y un Sistema de Universidad Virtual. El departamento de música, es uno de los doce departamentos que conforman el Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, cuya población es de casi 7 mil alumnos (UdeG, 2020).

Universidad de Guanajuato (México).

Esta Institución tiene una población de 44 mil 533 estudiantes. Posee cuatro campus universitarios y un colegio superior con 11 escuelas mediante los cuales se cubren las

necesidades de formación de 13 municipios. La matrícula del campus Guanajuato es la más extensa y supera los 11 mil alumnos. La División de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad de Guanajuato comprende seis escuelas, entre las que se encuentra la de Música (UG, 2020).

Universidad de Panamá (Panamá).

La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá (UP, 2020) se crea en 1992 y otorga el título de Licenciatura en Bellas Artes con especialización en Música, Instrumento Musical o Canto, Artes Visuales, Arte Teatral y Danza, así como la Licenciatura en Docencia de Música. Se sitúa en la ciudad de Panamá, cuya población es de aproximadamente 2 millones de habitantes, lo que la posiciona como una de las instituciones más pequeñas de nuestro estudio, aunque con la particularidad de estar inserta en una urbe densamente poblada (Expansión, 2018).

Instituto Universitario Patagónico de Artes de Río Negro (Argentina).

Este instituto se encuentra en la Patagonia Argentina, ciudad de General Roca en la provincia de Río Negro. Fue creado en 1990, ofrece 29 carreras artísticas y cuenta con un alumnado de casi 3 mil estudiantes. Es la Institución consultada más joven y más pequeña en dependencias y cantidad de alumnos. La ciudad a la que pertenece, General Roca, fue fundada en 1879 y cuenta con alrededor de 85 mil habitantes. Es una ciudad relativamente pequeña y se encuentra alejada de las grandes urbes (DECRN, 2010).

Universidad Nacional de Cuyo (Argentina)

La Facultad de Artes y Diseño (FAD, 2020) comienza a formar parte de la Universidad Nacional de Cuyo en 1980, con una estructura conformada en cinco conjuntos de carreras: Artes Visuales, cerámica, música, artes del espectáculo y proyectos de diseño. Se encuentra en la ciudad de Mendoza que tiene una población de 200 mil habitantes y se encuentra en el centro-oeste de Argentina (MEIE, 2010). La oferta educativa de la Universidad es de 132 carreras de grado y 91 posgrados. El alumnado es de 47.857 estudiantes distribuidos en 15 Facultades e Institutos. La misma fue fundada en 1939.

Sobre la pertinencia de los planes de estudio

La P5UG explicó que el programa de estudios de su materia había sido elaborado recientemente y desarrollado con base en la pertinencia educativa mexicana con

comparativos tanto a nivel nacional como internacional. Esto se concreta, entre otros aspectos, a través de la Dirección de Cooperación Académica de la UG, que permite a los estudiantes trasladarse al extranjero para realizar intercambios uno o más semestres durante su carrera. De esta manera los estudiantes reciben una experiencia adicional no solo académica sino social y cultural (P5UG, comunicación vía correo electrónico, 13 de octubre, 2018).

Se observó que el mapa curricular de la Licenciatura en Música de la UG verifica formalmente las afirmaciones de la P5UG respecto de la pertinencia educativa mexicana, en el dictado de materias obligatorias como: 1. Música Mexicana I y II. 2. Análisis musical, Nacionalismo XX. 3. Prácticas artístico-profesionales. 4. Servicio social profesional. 1 y 2 ofrecen un panorama detallado de la música mexicana del siglo XIX y XX y 3 y 4 preparan al alumno en el ámbito laboral propiciando prácticas en trabajos reales para favorecer su inserción laboral. Asimismo, en la tabla de materias optativas están: 1. Jazz. 2. Música popular. 3. Música electroacústica. 4. Piano colaborativo (pianista acompañante). 5. Piano repertorio mexicano. 6. Piano técnica y lectura a primera vista. 7. Historia de la educación musical en México. 8. Improvisación libre. 9. Gestión y administración de la música y 10. Crítica musical. En las materias 8 y 10 se reconoce una orientación hacia la formación integral del músico. Por su parte, 4 y 9 proveen una preparación para la inserción laboral, ya que, para los estudiantes provenientes de contextos geográficos pequeños, alejados de la capital y con escasa vida artística, la salida laboral más rápida y efectiva para el pianista será la de pianista acompañante y docente. La P5UG considera que esa es la razón principal por la que se ha contemplado este tipo de formación dentro del currículo pianístico y destaca el perfil del egresado al que se apunta con el plan de estudios de su institución:

El egresado de la licenciatura en Música deberá desempeñarse en diferentes campos del ámbito cultural, demostrando el dominio de su perfil, a través de habilidades de lectura, ritmo, improvisación, composición, interpretación y dirección, basado en conocimientos históricos, teóricos, filosóficos, técnicos y humanistas; considerando la enseñanza musical e integrándose en orquestas y bandas sinfónicas, conjuntos de cámara, conjuntos versátiles, así como en la composición de música incidental para el teatro, cine, televisión radio, espectáculos multimedia, además de participar en grabaciones musicales. Se integra a sellos discográficos, instituciones dedicadas a la difusión de la cultura y la documentación e investigación musical (Mapa Curricular de la Licenciatura en Música, Campo de Trabajo, 2018, Universidad de Guanajuato).

Por su parte, la P2UAA:

el programa de estudios de la Licenciatura en Música fue actualizado e implementado en 2017, por lo que, por el momento, la descripción de los planes de materia se ha ajustado a necesidades actuales; se realizó una reducción en el número de materias en relación con el plan 2009. El desarrollo de proyectos de investigación se mantuvo en el plan 2017, como Seminario de Investigación, en los dos últimos semestres del Plan de Estudios de la licenciatura, la cual culmina en 10 semestres (P2UAA, comunicación vía correo electrónico, 8 de octubre, 2018).

En el mapa curricular de la Licenciatura en Música (UAA, 2017) se reconocen asignaturas que contribuyen al desarrollo de habilidades docentes de los estudiantes, tales como: enfoques de educación musical, cultura física para músicos, didáctica, fundamentos de diseño de programas y música en el aula. Las asignaturas con carácter explícito de formación integral y que contribuyen al desarrollo de competencias genéricas son: redacción básica, ética profesional, gestión de proyectos y seminario de investigación, las cuales corresponden al área complementaria. Pese a que son pocas las asignaturas con este perfil, otras decisiones curriculares, como la reducción del número de materias en el plan 2017, han contribuido a que los estudiantes tengan oportunidad de cumplir con otros créditos de formación humanista contemplados como requisito obligatorio de titulación. En esta formación humanista los estudiantes pueden elegir cursos de idioma, deportivos, participación en congresos y conferencias de temáticas ambientales, entre otras actividades.

Los demás profesores consultados expresaron, de manera general, que sus planes de estudio no se adaptaban a las necesidades del entorno y que no tenían relación con la demanda laboral que enfrentarán los estudiantes una vez egresados. Consideran que esto responde a que son programas escritos con mucha anterioridad; en algunos casos, han pasado más de 10 años desde su elaboración.

El P6UP, argumenta:

Se pueden agregar materias como recitales de grado obligatorios en los dos últimos años. Si el título está enfocado a orquesta, las materias de preparación para audiciones de orquesta como en otras universidades, en este currículo no se encuentra, lo cual sería importante implementarlo. También se deberían de agregar materias de emprendimiento, o cómo desarrollar su carrera como instrumentista, materias de administración cultural, arte musical, etc; o que tengan que ver con el desarrollo y modo de desenvolverse en el campo laboral que vivimos en el día de hoy. Por otro lado, no está la opción de educación musical con el énfasis en violonchelo secundario o la carrera de educación musical en general y precisamos

maestros idóneos con énfasis en pedagogía musical en general (P6UP, comunicación vía correo electrónico. 26 de octubre, 2018).

La Licenciatura en Bellas Artes con especialización en instrumento orquestal de la UP tiene una duración de cuatro años y, al igual que la UG y la UAA, comprende materias obligatorias y optativas. En el plan de estudios no se encontraron materias que propiciaran explícitamente la inserción laboral; sin embargo, dos de las asignaturas albergan temáticas que pueden asociarse con la óptica de formación integral por ocuparse de la historia de Panamá en el mundo global: 1. Geografía de Panamá. 2. Sociedad, medio ambiente y desarrollo.

La P3UFPE considera que los planes de estudio no se adaptan a las necesidades del entorno en su ciudad porque el título ofrecido hasta el momento está basado en un modelo de conservatorio. En su opinión, esta óptica no cubre las necesidades de los estudiantes en la vida real. Comentó que el equipo de profesores ha enfrentado el desafío de modificar los requerimientos que los estudiantes deben cumplir para graduarse y para cambiar el proyecto pedagógico (PPC):

Necesitamos hacerlo de manera democrática, coordinando reuniones donde participen los alumnos y profesores, además de los representantes del Ministerio de Educación, que son los encargados de que se cumplan los requisitos básicos que toda universidad brasileña debe cumplir ante el estado. [...] En este momento los estudiantes invierten mucho tiempo en las aulas de práctica con sus instrumentos, pero nos damos cuenta de que además deben perfeccionar sus técnicas de investigación, especialmente porque esta institución debe progresar también en términos de producción científica en música, para su mejor posicionamiento y desarrollo (P3UPFE, comunicación telefónica. 8 de octubre, 2018).

El P1UNL señala que “el seminario [de tango] ayuda a comprender los elementos técnicos del lenguaje y a introducirse en un género que no es abordado por un programa de estudios, cuyo perfil es la música clásica” (P1UNL, comunicación vía correo electrónico, 7 de octubre, 2018). Se reconoce aquí que el dictado de este seminario constituye ya un aporte al programa general de estudios porque ha agregado la música ciudadana al currículo formal.

El P7IUPA y el P4UdeG coinciden en sus respuestas y afirman determinantemente que sus planes de estudios no cubren los conocimientos y competencias requeridos por la sociedad a la que pertenecen. El IUPA (2020) ofrece distintas orientaciones de formación en música: tecnicaturas, licenciaturas y profesorados que atienden la práctica, la docencia

y la investigación. Asimismo, la UdeG (2019) ofrece un nivel técnico y cinco opciones terminales de licenciatura, entre las que se encuentra la pedagogía musical, que es una de las áreas laborales en las que mayores oportunidades tendrán los egresados.

Se observa que, pese a que los currículos de la UP y UPFE no reflejan adecuaciones formales y, aunque el plan de estudios de la UdeG no haya tenido una revisión en los últimos diez años, sí existe una intención de formación para una práctica laboral actual. Los protagonistas sí están atentos a los cambios y discuten sobre las problemáticas de su entorno. El análisis del currículo oculto permite reconocer coincidencias que, en futuras investigaciones, podrían ser evaluadas para determinar si, en la práctica educativa real, las pretensiones del currículo formal se han consolidado o diluido.

Sobre las características socioculturales y geográficas latinoamericanas

El análisis de las respuestas vertidas por los profesionales, a pesar de proceder de espacios geográficos muy distintos y alejados, son sorprendentemente coincidentes. Las características del colectivo latinoamericano en su quehacer cultural y transformación socioeconómica se repiten a través de la historia y en los distintos espacios geográficos. Los problemas detectados por los profesores en el transcurso del cursado evidencian una problemática que tiene que ver con el desfase entre la formación ofrecida y el perfil real del músico en contexto.

La P2UAA señala que en el imaginario de los profesores de instrumento persiste un modelo de conservatorio. Algunos profesores recomiendan a los estudiantes recurrir al instrumento en los primeros semestres para poder dedicar los últimos dos semestres solamente a preparar un recital, que no es requisito de titulación. Esta situación marca la trayectoria de los estudiantes como irregulares, lo que les impide concursar las becas disponibles.

La formación musical es de corte conservatorio y el perfil de los estudiantes cada vez está más lejano a este interés de formación. He observado interés en los estudiantes por nuevas experiencias auditivas que, desde el punto de vista tradicional, difícilmente encajan en el concepto de música. Este tipo de interés requeriría reflexiones estéticas. Asimismo, las músicas populares no son atendidas en la universidad pública. Esta formación se realiza normalmente en escuelas privadas (P2UAA, comunicación vía correo electrónico, 8 de octubre, 2018).

Esta situación se relaciona con la problemática de la temporalidad e inmediatez que proponen los medios masivos y las nuevas tecnologías, señalada por García-Canclini en los años noventa en su libro *Culturas Híbridas*:

La televisión, los videojuegos, los videoclips, los bienes descartables, proponen relaciones instantáneas, temporalmente plenas y rápidamente desechadas o sustituidas. Por esto, las experiencias simbólicas propiciadas por las culturas industriales se oponen a las estudiadas por folcloristas, antropólogos e historiadores. A los medios y a las nuevas tecnologías recreativas no les interesan las tradiciones, sino como referencia para reforzar el contacto simultáneo entre emisores y receptores; no les importa la mejoría histórica, sino la posibilidad de participación plena y fugaz en lo que está ocurriendo (García-Canclini, 1989: 340).

Este concepto se reconoce en el contexto de la UdeG:

Guadalajara, como todo el mundo, presenta un fenómeno de transculturación donde la constante es la información vertida en medios electrónicos virtuales de comunicación. La urgencia y exigencia de crear modas efímeras en gustos musicales, ya hablando en concreto, agotan, desde mi percepción, la capacidad de monetización de los autores hasta el momento que deja de ser redituable por el pirataje. En esta situación, los académicos de nuestra Institución se encuentran desarmados y con brazos caídos, por insistir en que la única posibilidad de perfil en ejecución musical es la de la vieja escuela, o sea, una pretensión mediana de concertista. Y digo mediana pues el otro fenómeno institucional, es el de recibir adultos jóvenes apenas con los conocimientos mínimos del solfeo, de piano, ni mencionarlo (P4UdeG, comunicación vía correo electrónico. 12 de octubre, 2018).

En la ciudad de Panamá se presenta un escenario que se advierte común a otras ciudades de Latinoamérica, pero que curiosamente no se ha discutido entre los consultados en este trabajo: la falta de infraestructura y de escenarios reales para el ejercicio de las tareas para las que se está preparando al músico académico. Al respecto, el P6UP señala:

El currículo está diseñado con título en *Instrumento Orquestal*, esto significa que en teoría [está] encaminado para tocar en orquesta. El problema es que en Panamá solo hay una orquesta y todos los puestos no están vacantes o por lo menos para los próximos 5 a 10 años. De 4 a 6 chelistas que se reciben en los próximos 3 años realísticamente no tendrían trabajo por falta de más orquestas; por lo que hay la necesidad de crear nuevas orquestas, enfocar la parte de pedagogía y educación porque se precisan maestros en las otras provincias [...] la Universidad tiene extensión mas no departamentos de música o extensión de la Facultad de Bellas Artes (por falta de profesionales). Adicionalmente, existe una carencia muy importante de infraestructuras básicas como bibliotecas, escenarios de conciertos, salones de clases. En general, una carencia total de edificaciones con determinadas especificaciones y adecuaciones para los respectivos espacios para las

distintas disciplinas de las artes (P6UP, comunicación vía correo electrónico. 26 de octubre, 2018).

Además de la discrepancia con las necesidades reales del país, esta situación de producción en masa de profesionales, para los que no existirá demanda, genera una situación de migración obligatoria.

La P3UFPE explica la situación sociopolítica que Brasil está viviendo en estos momentos:

[...] los profesores y docentes están en la mira de un proceso neofascista; estamos siendo acusados de adoctrinar a nuestros estudiantes, entonces es una época muy frágil en la que debemos asegurar que la historia cultural de nuestra región sea enseñada de manera correcta y responsable (P3UPFE, comunicación telefónica. 8 de octubre, 2018).

Comenta como ejemplo de esta situación que el marco teórico para los planes de estudio que habían estado basados en las enseñanzas del pedagogo Paulo Freire, nacido en Recife, Pernambuco, están siendo cuestionados y desmerecidos en este nuevo orden. Esto genera un descreimiento de los lineamientos sobre los cuales se construyen los saberes, además de su desprestigio. La UPFE se encuentra en la ciudad de Recife, Brasil, y es famosa por su diversidad musical que abarca música clásica –poco desarrollada– y música popular. Actualmente hay una propuesta para ofrecer una maestría en música popular, en la cual no se exija necesariamente un título de grado en música, para que se propicie el desarrollo de la música popular autóctona de la ciudad. El punto es hacer que los estudiantes sientan que la música típica de su región es también legítima. La P3UPFE explica:

Debemos establecer un diálogo con esta nueva forma de producción musical; esto no solo nos enriquecería como ciudadanos de Recife, sino también puede contribuir en el hacer de la música de concierto (entendida como música clásica). Un ejemplo de esto es nuestra reciente producción musical *Afluencias* en la cual, junto al profesor de Violonchelo de la Universidad, interpretamos música inspirada en la cultura popular (P3UPFE, comunicación telefónica. 8 de octubre, 2018).

En relación con la situación en Argentina, en 2018 la UNL puso en marcha la carrera de música con orientación en música popular,

la cual era una demanda desde hace mucho tiempo de gran parte de los estudiantes, pero hace años que se vienen realizando experiencias con el jazz, tango y folklore argentino a través de clínicas y seminarios (P1UNL, comunicación vía correo electrónico, 7 de octubre, 2018).

En Mendoza, en la UNCUYO, la licenciatura en música popular está en funcionamiento desde hace ya más de 15 años, y está orientada a la música de raíz folklórica argentina y latinoamericana. En respuesta a las demandas de su entorno sociocultural y geográfico, la carrera de la UNCUYO ofrece materias como: Producción y gestión de espectáculos, Pensamiento latinoamericano, Pianista acompañante y Música popular argentina. El problema que señala la P8UNCUYO es la segmentación y separación de lo ‘académico’ y lo ‘popular’ (P8UNCUYO, comunicación personal. 6 de octubre de 2018). Ahondar en esta discusión sobrepasa los límites de este trabajo, pero es importante señalar que es una problemática ya discutida por diferentes sociólogos e intelectuales (García-Canclini, 1989; Gil-Corredor, 2017; Klingman, 2017):

La modernización disminuye el papel de lo culto y lo popular tradicionales en el conjunto del mercado simbólico, pero no los suprime. Reubica el arte y el folclor, el saber académico y la cultura industrializada, bajo condiciones relativamente semejantes. El trabajo del artista y el del artesano se aproximan cuando cada uno experimenta que el orden simbólico específico en que se nutría es redefinido por la lógica del mercado (García-Canclini, 1989:18).

El P7IUPA agrega otros elementos a la discusión, enumerando una serie de características de su entorno sociocultural y geográfico no contempladas en su materia:

El estado de cosas espacio-temporales, la realidad musical actual, la realidad del arte actual, el concepto de lo que hoy en día es considerado como arte, las modalidades inter y transdisciplinarias, las posibilidades reales de inserción laboral, las nuevas formas y posibilidades de creación, las impensadas formas de aplicación del conocimiento artístico entre otras [...] (P7IUPA, comunicación vía telefónica. 30 de octubre, 2018).

Sobre los desafíos y las opciones para enfrentarlos

Las autoras de este documento interpretan los señalamientos de los docentes como desafíos sobre los que las instituciones han estado reflexionando.

Universidad de Guanajuato (México).

La P5UG considera que el programa de estudios de su institución ha sido modificado y desarrollado con base en las demandas y necesidades actuales. Se tomó en consideración la experiencia y como ejes centrales: disminuir la deserción, ofreciendo un seguimiento personalizado a través de las tutorías; organizar la oferta educativa a través del sistema

de créditos para que el estudiante pueda seleccionar las unidades de aprendizaje que él considere que podrá cursar de manera óptima y se aspira a que los problemas detectados sean la guía para establecer las modificaciones.

Universidad Autónoma de Aguascalientes (México)

La P2UAA explica que como consecuencia del nivel heterogéneo de instrumento con el que los alumnos ingresan, no se ha logrado elevar la titulación por cohorte generacional. Sugiere: acortar la licenciatura, de 10 a 8 semestres; dejar la especialización en ejecución o docencia para el nivel de maestría; comprender la licenciatura como un modelo híbrido, a manera de ‘conservatorios universitarios’ flexibles, en los que el énfasis terminal pueda ser decidido por el estudiante; y ofrecer una formación musical de corte tradicional que permita el conocimiento histórico de la música y su valoración sonora e incluir materias optativas en las que se exploren otras músicas de la realidad cultural latinoamericana.

Universidad de Panamá, Facultad de Bellas Artes (Panamá).

El P6UP enfatiza la dilación para recibirse, la escasa salida laboral para el perfil del estudiante que se está formando actualmente y la desactualización de los planes con respecto de la incorporación de nuevas tecnologías. Propone: desarrollar una visión más amplia de la práctica musical, incluir componentes que preparen al músico para la práctica real y hacer una revisión para implementar nuevas materias, en particular, con adecuaciones para incluir las nuevas tecnologías.

Universidad de Guadalajara (México)

El P4UdeG atribuye el problema de la dilación de la carrera a que la mayoría de los alumnos no cuenta con los requisitos técnicos e interpretativos mínimos en su instrumento para cumplir con el plan curricular. Considera que los alumnos que ingresan a la escuela con un nivel superior y llevan el piano otros niveles son la excepción: uno o dos por generación. Propone: redefinir los perfiles de egreso de las carreras de música para que el alumnado pueda confrontarse con las necesidades del campo laboral moderno y no en el supuesto de que será un gran concertista; crear un liceo que capte infantes que se vayan a dedicar a la música desde temprana edad y sean los futuros ejecutantes y apostar a otras ramas de la música alejadas del clasicismo, que permitan laborar en otros géneros actuales de música versátil.

Universidad Nacional del Litoral (Argentina)

El P1UNL denuncia la falta de conocimientos e información sobre uno de los símbolos culturales más importantes de la Argentina, como lo es el tango. Considera que el alumno debe nutrirse a través de la audición, el estudio y la interpretación de distintas músicas y, posteriormente, sintetizar esa información en el desarrollo comprometido de un género musical.

Instituto Universitario Patagónico de Artes (Argentina)

El P7IUPA señala que, a pesar de que la salida laboral inmediata para el egresado es la de docencia, la carrera de profesorado es la menos elegida por los aspirantes. Considera que la ubicación del instituto, en una pequeña ciudad llamada General Roca, en la provincia de Río Negro, geográficamente alejada de las grandes ciudades del país influye en los grados de competitividad y los tiempos de maduración. Además, señala que los cinco años básicos más los cinco universitarios son excesivos, además de que la segunda etapa de la carrera duplica la carga horaria en materias y horas. Esto provoca deserción, especialmente en los tres primeros años.

Universidad Federal de Pernambuco (Brasil)

La P3UFPE enfatiza que en este momento se trabaja en reducir la licenciatura de 5 a 4 años porque actualmente existe una dilación importante en el egreso. Otra situación es que muchos estudiantes trabajan y no tienen suficiente disponibilidad horaria para tomar clases regulares. Propone: tratar de descolonizar la manera en la que hacemos música y reflexionar en lo que la música latinoamericana y las propias tradiciones pueden aportar a la música de concierto para insertarla en la academia.

Universidad Nacional de Cuyo (Argentina)

La P8UNCUYO considera que el gran desafío en las carreras musicales es mejorar la propuesta educativa para disminuir la deserción y garantizar la inserción laboral en el ámbito geográfico en el que se desarrolla. Considera que deben reducirse los años de cursado a no más de 4, terminar con la dicotomía popular versus académico y confeccionar un currículo con materias troncales y optativas que vayan perfilando la carrera acorde a las necesidades e intereses de cada estudiante.

Conclusión

Comencemos por subrayar que este trabajo fue realizado gracias a los profesores que compartieron sus percepciones con las investigadoras en forma abierta y desinteresada. Las instituciones a las que pertenecen cada uno de ellos son dispares entre sí. Como se pudo observar en este texto, las diferencias inician ya con las características demográficas y geográficas de las zonas donde están situadas las instituciones y con la cantidad de alumnos y oferta educativa.

Las expresiones vertidas por los profesores entrevistados no necesariamente representan a la institución a la que pertenece cada uno, sino que expresan lo vivenciado en su labor pedagógica cotidiana.

A pesar de estas diferencias, se identificaron problemáticas coincidentes, en especial, un énfasis en el desafío por acortar los planes de estudio y asegurar a los egresados una inserción laboral ágil y fluida, sin que por ello se comprometa la calidad académica. Esta situación ha generado incertidumbre, en especial, entre colegas que están más apegados a un modelo educativo conservatorio que, en no pocos casos, alcanza una década de formación.

La información recabada permitió reconocer cambios que están sucediendo actualmente, los cuales construyen tanto el presente, como el futuro inmediato de la educación musical de nivel superior. Los diferentes puntos de vista invitan al debate y a la toma de decisiones concretas para el enriquecimiento del proceso educativo.

Se percibe como urgente que las propuestas correspondan con las necesidades del entorno y de las experiencias previas de los alumnos. En Latinoamérica es visible que los distintos currículos están siendo sometidos a revisiones para que estos sean compatibles con los vertiginosos cambios de nuestros tiempos. Su construcción incluye, cada vez más, considerar diversos factores culturales, políticos, sociales y económicos que los afectan y atraviesan.

Se observa que el currículo formal de algunas instituciones sí ha considerado esta adaptación; sin embargo, se evidencia también que hay cambios que se articulan en un currículo oculto que está transformando de manera informal la preparación de los estudiantes para adaptarse a las opciones laborales actuales. La reducción en la duración de los programas es una preocupación común, ya que está vinculada con la deserción.

Parece urgente, acercar al músico a una mejor oferta educativa que le provea una formación completa, para que estudiar música no sea sinónimo de desempleo, migración, subempleo o contrataciones temporales. La tendencia actual es la de formar a un músico integral, capaz de conocer los distintos estilos musicales –incluido el folclore de la región a la que pertenece–, capaz de gestionar sus propios proyectos y espectáculos – multidisciplinares audiovisuales–, capaz de manejar su instrumento de manera versátil: como concertista, como miembro de una orquesta, ensamble o como acompañante de un solista; capaz de ejercer la docencia y de apoyarse en la investigación.

La revisión y análisis periódicos del currículo es vital; pero, sobre todo, la puesta en relación con distintas realidades para distinguir tendencias y encontrar coincidencias.

Bibliografía

- Aguirre-Lora, M. E.** (2005). *Mares y puertos. Navegar en aguas de la modernidad*. IISUE Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bunge, M.** (1999). *Buscar la filosofía en las ciencias sociales*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Carbajal Vaca, I. S.** (2019). *Intencionalidades pedagógicas en la Primera escuela para piano de Fritz Emonts: activaciones semióticas en la pluriculturalidad*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Carbajal Vaca, I. S.** (2020). Implicaciones metodológicas en la historia presente de la educación musical de nivel superior en México. *Revista Iberoamericana de Educación Superior*. IISUE/ UNAM.
<https://www.ries.universia.unam.mx/index.php/ries>
- Carbajal-Vaca, I. S., & Capistrán-Gracia, R. W.** (2018). El Coloquio de Educación Musical a Nivel Superior del Departamento de Música de la UAA a cinco años de su fundación. *DOCERE Revista del Departamento de Formación y Actualización Docente*, 9(19), 10–12.
<https://revistas.uaa.mx/index.php/docere/issue/view/docere19>
- Carbajal-Vaca, I. S., Correa-Ortega, J. P., & Capistrán Gracia, R. W.** (2017). Historia reciente de la educación musical de nivel superior en México. Un acercamiento a los retos curriculares de la Licenciatura en Música de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. *Memoria electrónica del XIV Congreso Nacional de Investigación Educativa*. 3, 1–11.
- COMIE.** <http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v14/doc/0351.pdf>
- CNP** (2010). *Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas*. Provincia de Santa Fe, Argentina.

[https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/111720/\(subtema\)/93664](https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/111720/(subtema)/93664)

DECERN (2010) *Dirección de estadística y censos de Río Negro*. Argentina.

<https://estadisticaycensos.rionegro.gov.ar/>

Estrada-Rodríguez, L.-A. (2001). Las actividades de los docentes intérpretes e investigadores de la música y su relación con el acervo musical universal. *Cuadernos Interamericanos de Investigación en Educación Musical 1(1)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 19-34.

<http://revistas.unam.mx/index.php/cem/article/view/7307/6802>

Expansión (2018). Panamá Economía y Demografía. Datos macro.com.

<https://datosmacro.expansion.com/paises/panama>

FAD (2020). Facultad de Artes y Diseño. *Universidad Nacional de Cuyo*. Argentina.

<http://fad.uncuyo.edu.ar/>

García-Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

GER. (2015). *EnGlossary of Education Reform*.

<https://www.edglossary.org/curriculum/>

Gil-Corredor, A. (2017). Entre lo culto y lo popular: reconfiguración de lo sensible. En: *Artes*, 5(2), pp.16-25.

<https://cuid.unicach.mx/revistas/index.php/artes/article/view/528>

Gimeno-Sacristán, J. (2010). ¿Qué significa el currículum? *Sinéctica*, 34, 11–43.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-109X2010000100009&lng=es&tlng=es.

Giroux, H. (1990). *Los profesores como intelectuales. Hacia una pedagogía crítica del aprendizaje*: PAIDÓS.

Goetz, J. P., & LeCompte, M. D. (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Morata.

Hanley, B., y Montgomery, J. (2005). Challenges to Music Education: Curriculum Reconceptualized. *Music Educators Journal*, 91(4), 17-20.

www.jstor.org/stable/3400153

Herrera Nuño, E. (2020), *Líder Empresarial*, 2 de

enero. <https://www.liderempresarial.com/2020-cuantos-somos-en-aguascalientes/>

ISM (2020). Instituto Superior de Música. *Universidad Nacional del Litoral*. Argentina.

<http://www.ism.unl.edu.ar/pages/institucional/historia.php>

IUPA (2020). Oferta Académica. *Instituto Universitario Patagónico de las Artes*.

<http://iupa.edu.ar/sitio/carreras/>

Klingman, M. (2017). La noción de cultura popular: Interés de los debates entre los 80 y 90 del siglo XX para reflexionar sobre la contemporaneidad. En: *Calle 14*:

revista de investigación en el campo del arte, 12 (22)
<https://doi.org/10.14483/21450706.12359>

- MEIE** (2010). Ministerio de Economía, Infraestructura y Energía. Dirección de estadísticas e investigaciones económicas. *Gobierno de la Provincia de Mendoza*, Argentina. <http://www.deie.mendoza.gov.ar/#!/mendoza-en-datos>
- Pérez Vega**, (2020). Jalisco tiene 8 millones 368 mil habitantes; tasa de fecundidad en 2020 será de 2.05 hijos por mujer. *Crónica Jalisco*. 13 de enero.
<https://www.cronicajalisco.com/notas-jalisco-tiene-8-millones-368-mil-habitantes-tasa-de-fecundidad-en-2020-sera-de-205-hijos-por-mujer-97230-2020>
- Prefeitura do Recife** (2020). Brasil. <http://www2.recife.pe.gov.br/servicos/turista>
- Soto-Gamboa**, A. (2004). Historia del presente: Estado de la cuestión y conceptualización. *Historia Actual*, 3, 101–116. <https://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/hao/article/view/34>
- UAA** (2017). Plan de estudios. Licenciatura en Música. Centro de las Artes y la Cultura. *Universidad Autónoma de Aguascalientes*. México. https://www.uaa.mx/portal/wp-content/uploads/2018/04/lic_en_musica-2.pdf
- UAA** (2020). Población Estudiantil enero-junio. Departamento de Estadística Institucional. Dirección General de Planeación y Desarrollo. *Universidad Autónoma de Aguascalientes*. México.
<http://dei.dgpd.uaa.mx/estudios/docs/Población%20Estudiantil%20EJ20.pdf>
- UdeG** (2019). Control Escolar. Plan de estudios por carrera. *Universidad de Guadalajara*. México. <http://cuaad.udg.mx/?q=control-escolar-plan-de-estudios-musica>
- UdeG** (2020). Nuestra Universidad. Presentación. *Universidad de Guadalajara*. México. <http://www.udg.mx/es/nuestra/presentacion>
- UFPE** (2020). *Universidad Federal de Pernambuco*. Brasil. <https://www.ufpe.br/>
- UNL** (2020). *Universidad Nacional del Litoral*. Argentina.
<https://www.unl.edu.ar/institucional/institucional/infraestructura/>
- UG** (2020). *Universidad de Guanajuato*. México <https://www.ugto.mx>
- UP** (2020). Departamento de Música. *Universidad de Panamá*. Panamá.
<https://facbellasartes.up.ac.pa/node/30>

El tiempo tardío en *exótica* de Juan Campoverde

Carlos Rojas Reyes

Investigador Diuc – Universidad de Cuenca

RESUMEN

El análisis de la obra de Juan Campoverde, *exótica*, se centra en el tema del fin de la nación como tema prioritario, y que se desplaza hacia lo que se denomina un cierto nihilismo histórico. Se muestra la aparición de diversas temporalidades en la obra que se corresponderían con derivas históricas similares, de tal manera que estaríamos escuchando esas secuencias típicas de los tiempos del capitalismo tardío que la obra los expresa críticamente. Así, se muestra cómo el tiempo tardío pasa sin pasar, detenido en el presente interminable del capitalismo. Frente a esto, encontramos en Campoverde un tiempo intempestivo que se expresa en las estructuras temporales de la obra.

Palabras Claves: Temporalidades, capitalismo tardío, nación, conexiones parciales

ABSTRACT

The analysis of Juan Campoverde's work, *exotic*, focuses on the theme of the end of the nation as a priority, and moves towards what is called a certain historical nihilism. It shows the appearance of diverse temporalities in the work that would correspond with similar historical drifts, in such a way that we would be listening to those typical sequences of the times of late capitalism that the work expresses critically. Thus, it shows how late time passes without passing, stopped in the endless present of capitalism. In the face of this, we find in Campoverde an untimely time that is expressed in the temporal structures of the work.

Keywords: Temporalities, late capitalism, nation, partial connections

Vínculos de audios:

Juan Campoverde, *exótica*, <https://soundcloud.com/juancampoverdeq/exotica-for-ensemble-2017>

Juan Campoverde, *Aires*, <https://christopheradler.bandcamp.com/album/juan-campoverde-q-aires>

Mesías Manguashca, *Ayayayayay*, https://www.youtube.com/watch?v=80TUPR_Ur4M

1. Introducción.

Juan Campoverde (1964) es un compositor ecuatoriano-norteamericano nacido en Cuenca, Ecuador. Inició sus estudios musicales en el Conservatorio de Música “J. M. Rodríguez” de su ciudad natal, continuando luego en el Conservatorio de Música de la Universidad de Cincinnati (USA), y posteriormente en la Universidad de California, San Diego, donde trabajó con Roger Reynolds, su mentor, así como con Brian Ferneyhough, Chinary Ung y Miller Puckette.

Su música ha sido presentada en las Américas, Europa y Asia por orquestas y ensambles como la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador; L’Ensemble Intercontemporain (Francia); New Music Concerts Ensemble (Canadá); Noise, Sonor, Fonema Consort (USA); el Ensamble SurPlus, Ensamble Aventure (Alemania); Ensamble Platypus (Austria); el Trio Atempo (Venezuela/Francia); el cuarteto Untref (Argentina); Duplum (Mexico); y el Ensamble Quito 6 (Ecuador), así como por solistas internacionalmente reconocidos como Roberto Fabbriciani, Claire Chase, Jorge Hoyo y David Núñez.

Sus obras recientes incluyen *In memoriam* (2018) para ensamble, obra basada en improvisaciones guiadas y que incluye un componente electrónico; *amores* (2018) para contrabajo y percusión; *borderlines* y *crossings* (2019) para percusión y electrónica fija; *los resplandores de la selva invisible* (2020) para cuarteto de cuerdas; y las poli-obras *el espacio que nos une* (2019), para arpa y/o percusión y/o electrónica fija; y *mapas en la piel* (2020), para voz y/o tres percusiones y/o, ensamble y electrónica fija.

exótica para ensamble (flauta, percusión, piano, guitarra amplificada, violín, y violoncello) y electrónica fija (2017), fue comisionada por The *Athenaeum Library* y *San Diego New Music Commission* para el Festival *SoundON 2017*, y fue estrenada por el ensamble NOISE en La Jolla, California, en enero del 2018. Aunque este trabajo comparte su nombre con el trabajo del compositor argentino-alemán Mauricio Kagel (*exótica*, 1972), se relaciona de manera más directa con *Ayayayayay* (1971) del compositor ecuatoriano-alemán Mesías Maiguashca, ya que toma diferentes proporciones seccionales de la obra electroacústica de Maiguashca para articular sus diferentes hilos estructurales y narrativos, y diferentes sonoridades presentes en *Ayayayayay* para elaborar los lenguajes armónicos utilizados.

Grabación del estreno: <https://soundcloud.com/juancampoverdeq/exotica-for-ensemble-2017>

Este trabajo tiene como objetivo central realizar una aproximación filosófica a la obra *exótica*¹ de Juan Campoverde; lo que significa que se insistirá en el encuentro entre un cuerpo conceptual determinado que será confrontado con los hallazgos que se realicen en la obra (Vizzardelli, 2015) (Adorno, 2003) (Gracyk & Kania, 2011) . Se trata de contribuir a la comprensión de la producción de la música académica ecuatoriana tomando en cuenta aquellos aspectos que están relacionados con el destino de la nación ecuatoriana y con el carácter de la época en la que vivimos, además de tomar en cuenta el particular tipo de exilio de una capa importante de músicos ecuatorianos. Se puede decir que este estudio se ubica en los estudios sobre nación y cultura desde la perspectiva de Homi Bhabha. (Bhabha, 1994) (Derrida, 1997)

Por esto, desde la perspectiva metodológica es una aproximación heurística; esto es, se centra en la producción de explicaciones a partir de un conjunto de teorías e hipótesis que las somete a la confrontación con los datos. Desde luego, hay en la elección del marco conceptual un enfoque decisionista, tal como lo señala Lakatos, que lejos de ser arbitrario será validado a posteriori; o, lo que es igual, su racionalidad será retrodictiva. (Lakatos, 1983) Con las nociones adoptadas se procede a escuchar la obra de Juan Campoverde y el núcleo metodológico se encuentra en que dichos conceptos deben permitir clarificar el sentido de la obra tomando en cuenta sus estructuras musicales, su desarrollo interno, aunque luego se añadan aspectos contextuales.

La obra *exótica* de Juan Campoverde, que es objeto de análisis de este artículo, representa un punto de llegada en el arco trazado en la música académica contemporánea que va desde Maiguashca hasta ahora, porque presenta a nuestros oídos las grandes problemáticas por las que atraviesan nuestros pueblos latinoamericanos. Pero, también significa el cierre de un ciclo productivo, de una serie de temáticas, en la obra del compositor y la apertura hacia otras problemáticas y otras propuestas.

Esto es, la secuencia histórica interminable de la lucha por la construcción de las naciones conformadas por nacionalidades, y los fenómenos globalizados que arrastran

¹ Mauricio Kagel compuso una obra con el mismo nombre, *Exótica*, para instrumentos extraeuropeos, 1971-72, aunque esta obra de Juan Campoverde no guarda relación con ella.

con todo. La magnitud, las estructuras laberínticas, los desfases, las contradicciones de este proceso de confrontación son lo que encontramos representados en *exótica*, que no recurre a respuestas simples, a afirmaciones conocidas, sino que, con sus propios medios musicales, elabora una propuesta que se coloca a ese mismo nivel de abstracción.

La obra, como se verá más adelante, ha sido producida con una enorme calidad, con una riqueza de recursos amplísima, corriendo los riesgos necesarios, atreviéndose con el lenguaje musical contemporáneo, para obligarle a decir lo que Campoverde quiere decir.

En este análisis se partirá de una reflexión sobre los temas de la relación entre percepción, afecto y representación, tratando de integrarlos y de mostrar las secuencias de paso entre estos elementos. Comenzaré con la primera parte de la afirmación central que tiene que ver con el fin de nación como tema, y como posibilidad de darse plenamente en nuestro mundo globalizado.

Desembocaremos en otra idea central: un cierto nihilismo histórico, que nos aleja del nihilismo Occidental a la Nietzsche y que postula que la negatividad profunda en la que vivimos y que la obra expresa en gran medida, no es una elección metafísica, sino una condición histórica desencadenada por los fenómenos del mundo contemporáneo (Bulent, 2009) (Cunningham, 2002).

Finalmente, el estudio se detiene en las temporalidades que se encuentran en *exótica*, con la finalidad de mostrar, de la manera más específica posible, los nexos entre las características del tiempo, de la época, del mundo, en el que vivimos y las estructuras musicales de la obra, dejando que se transparenten las homologías estructurales que las vinculan.

La música y más aún cuando es altamente abstracta, como es el caso de *exótica* de Juan Campoverde, se dirige directamente a las sensaciones y a las percepciones, y a partir de aquí, desencadena unos ciertos afectos, nos conmueve de una determinada manera. Afecciones que terminan por remitir a palabras con las que tenemos que nombrarlas, que no se queda –y no pueden hacerlo- en el puro plano perceptivo.

Así, y dependiendo en gran medida del tipo de persona que escucha esta música, quizás oiríamos: dificultad, incomodidad, reconocimiento, curiosidad. Y más todavía: “mira

cómo asoma esa canción ecuatoriana y la voz de una vendedora de periódicos”, “suena a algo que no reconozco plenamente pero que me recuerda a una voz infantil”. Y se podría seguir con estos elementos.

Pero, las percepciones no pueden quedarse en ese plano, sin llevarnos a una discursividad que emerge de ella, a un intento de comprensión, de resolución de la pregunta: ¿qué significa lo que estamos oyendo? Siempre hay este otro plano, que es el de la representación, que emerge tarde o temprano, constantemente se da una relación entre percepción y representación. Lo que representa *exótica* es lo que intentaremos responder en este trabajo a partir de lo que percibimos en la obra.

Si bien es cierto que la música clásica ha pasado de la representación al alejamiento de ella, especialmente en el siglo XX, esto no quiere decir que la representación pueda ser eliminada para quedarse exclusivamente con la emoción; sino que aparece otro tipo de representación no moderna y quizás ni siquiera posmoderna (Nussbaum, 2007)

Nussbaum muestra, precisamente, que la música tiene, incluso en sus mayores niveles de abstracción, “importantes componentes cognitivos que, aunque se asientan en la emoción, van más allá de ella” (Nussbaum, 2007, pág. 189).

La representación moderna está compuesta de diversos planos, que los vivimos como separados, pero, que están íntimamente conectados: política, cognoscitiva y dramática. La posmodernidad nos ha llevado a pensar que la representación estética y artística ha dejado de ser un modo de conocer el mundo y que no está vinculada a lo que sucede en el mundo de la política, de la democracia que funciona a través de los representantes que elegimos.

Se trata de reestablecer los vínculos rotos por la posmodernidad entre arte y sociedad, en donde ya no se puede separar las experiencias sociales de la estética, sin caer en reduccionismos fáciles y sin tomar en cuenta la inmersión en “una cultura particular y en un medio social que afectan el juicio estético, el rol que tal localización social puede jugar en la estética, y la cuestión de si y cómo la experiencia social puede ser ella misma inmanente a la experiencia estética” (Born, Lewis, & Straw, 2017, pág. 2).

Entre estos planos se da un entrelazamiento profundo, que no se resuelve de manera directa o mediante un tipo de referencialidad deíctica, en donde los contenidos se mostrarían como evidentes. Por el contrario, las relaciones están ocultas, son indirectas,

y hace falta un esfuerzo significativo para develarlas. El que hayan sido obviadas, garantiza su eficacia, porque funcionan sin que nos percatemos del efecto que están teniendo sobre nosotros.

Son estas conexiones profundas las que intentaremos desentrañar en *exótica*, a fin de aproximarnos a las significaciones de esta obra, que yacen en algo que podríamos denominar el inconsciente estético, que es el lugar de donde provienen.

Por otra parte, el entrelazamiento que se produce entre la obra de arte y sus significaciones, se comporta de tal manera que un movimiento en un plano repercute en el otro, siguiendo sus propios modos de expresión. Esto es particularmente importante porque tenemos que interrelacionar la música abstracta con otras abstracciones que se dan en el mundo social y cultural.

Dichas abstracciones, para que formen un entrelazamiento de doble vínculo, un ir y venir en donde se influyen, se modifican, chocan, se contradicen, deben corresponderse en el nivel de abstracción. Por ejemplo, de ninguna manera *exótica* trata de esta canción particular o de esta referencia a un lenguaje en un contexto preciso. Usa estos elementos, pero, como momentos de algo que está siendo abstraído.

Exótica exige de nuestra parte una escucha detenida. Hay que hacer un ejercicio en donde pongamos toda nuestra atención, en el sentido de concentrarnos en la escucha y ponernos enteramente en ese acto de percibir la obra, dejándonos que nos provoque, que nos afecte. Imposible entenderla sin un esfuerzo de la percepción y de la razón.

La obra está construida de tal manera que nos vemos convocados por dos registros, dos planos, que se superponen, se entrecruzan y, sobre todo, se enfrentan el uno al otro constantemente, en donde la parte más abstracta termina por subsumir, por supeditar, disolver y controlar la aparición de los elementos que oímos como en un segundo plano.

El primer plano se caracteriza por ser una fuerza salvaje que asciende, que recuerda a momentos a una salva incontrolable que lo penetra todo y que está escrita en un lenguaje que nos resulta extraño, exótico, que se ha separado de la cotidianidad, de la sonoridad de todos los días, llevándola a otro nivel. Incluso, en ese proceso de separación de lo común, también abstrae la música que oímos con más frecuencia, aquella que suena en la radio, en los medios de comunicación masiva. Se coloca en el plano de lo infrecuente.

En el segundo plano, asomándose cuando esa fuerza lo permite, escuchamos fragmentos de muchas cosas, que se rehúsan a aparecer en su integralidad, cuya comprensión nos es difícil. En algunos casos, nos recuerda vagamente a algo; en otros, es plenamente reconocible, pero se corta inmediatamente. Me ha recordado a la experiencia que tiene el que habla español, al oír el *tagalo*: un discurso que no se entiende y de pronto, el estallido de una palabra en nuestro idioma, solo para volvernos a sumir en esa otra lengua que no es extraña.

Emergiendo solo para volver a ocultarse, nos asalta la presencia momentánea de voces de niños, talvez un gato, ruidos urbanos, una canción tradicional ecuatoriana, la voz de una vendedora de periódicos, los ruidos de la selva, una arenga.

Exótica adquiere la forma de dos lenguajes intraducibles, que intentan comprenderse sin lograrlo, en donde solo caben los malentendidos: cuando uno habla, el otro le somete, le acalla, le obliga a permanecer en segundo plano y, en último término, a desaparecer. Sometidos a esta experiencia, nosotros no tenemos un código que nos permita saber qué está pasando, no tenemos una Piedra de Rosetta para traducir un idioma en términos del otro.

¿Qué abstracciones reales pueden ser entrelazadas con esta música abstracta? ¿A qué corresponde este enfrentamiento de dos lenguajes, que no encuentran reconciliación? ¿Qué significado tiene esa superposición de elementos vocales y musicales cotidianos con las abstracciones musicales? ¿Cómo entender el juego entre aspectos que remiten a la cultura tradicional del Ecuador y la música académica contemporánea? ¿Qué batalla se está librando aquí y cómo se inserta en el desarrollo de la música académica contemporánea ecuatoriana y latinoamericana?

Algunas hipótesis pueden elaborarse en este momento: me parece que el tema de la constitución de la nación ya no encuentra lugar aquí: la nación como tema ha caducado; y, es reemplazada por la confrontación entre dos modos de vida, entre la globalización que se superpone a lo local y lo somete; está en juego lo tardío del capitalismo tardío, en la medida en que el conflicto que está planteado aquí, carece de resolución en este momento histórico; y, finalmente, la tensión que se mantiene en su conflictividad y negatividad, en donde *exótica* no provee, y no intenta hacerlo, de una solución fácil, y que conduce a lo que llamaré, un cierto nihilismo.

2. El fin de la nación como tema

Oyendo *Ayayayay* de Maiguashca y luego *exótica* de Juan Campoverde, hay varias preguntas que es necesario hacerse. Desde luego, hay una referencia directa de Maiguashca en la obra de Campoverde, sin embargo, también hay una distancia significativa; incluso, diría, una ruptura brutal, a pesar de todo.

Y esto tiene que ver con lo que David Encalada llama el ‘virtuosismo conceptual’ – refiriéndose a otra obra de Campoverde, *Aires-*. “A mi modo de ver, este virtuosismo conceptual, esta capacidad de llevar la música hasta niveles de abstracción elevados, dejando atrás las figuraciones, las apelaciones a sonidos ‘nacionales’ o ‘populares’, que aparecen casi totalmente desdibujadas en *exótica*”. (Encalada, 2014)

Es como si Campoverde completara el gesto incompleto de Maiguashca y lo llevara a su conclusión, en donde esos motivos nacional-populares ya han sido sometidos a una lógica diferente – que habrá que determinar en qué consiste-, colocados en un entramado de donde no tienen escapatoria, a no ser por una leve capacidad de reconocimiento que todavía persiste.

Las abstracciones a pesar de lo básico que comparten en cuanto procedimientos de separación respecto de lo real, de lo figurativo, de la representación –en su sentido moderno-, pertenecen en cada caso a esferas distintas, a campos que tienen cada cual su propia capacidad de introducir distinciones en el mundo, que crean espacios marcados muy específicos.

Así, el significado de las abstracciones del abstraccionismo lírico es harto distinto de las abstracciones del suprematismo de Malevich; remiten a situaciones y realidades sociales opuestas y tienen significados opuestos. Abstracciones poderosas como la incásica, en cambio, tienen que ver con la necesidad de mostrar de alguna manera una sociedad aparentemente ideal con su vínculo con aquello que lo sustenta desde la perspectiva de sus propios dioses.

Entonces, cuando se habla del conceptualismo de Campoverde, de sus poderosas abstracciones, llevadas en cada obra a su siguiente nivel, cabe preguntarse: ¿cuál es su significado?, ¿qué está queriendo decir?, ¿qué está detrás del virtuosismo conceptual? ¿A qué realidades remite y qué tipo de respuesta, propuesta, utopía o distopía está sugiriendo?

Quizás dentro del propio artículo de Encalada podemos rastrear algunas pistas iniciales que, junto con otros aspectos, permitan una primera aproximación a *exótica*: se habla de “contradicciones rítmicas, coexistencia de ritmos irregulares, simultaneidad, polirritmia, creación automática”. A los que podemos sumar la ya señalada accidentalidad. (Encalada, 2014)

Podemos establecer, siempre con un matiz de juicio que necesita ponerse en suspenso, que *exótica* es un estado transicional constituido por estos elementos antes mencionados. Esto es, de hecho, más o menos evidente, porque ocupa el nivel descriptivo de la obra. Las abstracciones tendrían que ver con la utilización de una serie de recursos que conduzcan a ese estado transicional.

Pero ¿qué es un estado transicional? Y ¿qué tipo de abstracciones contiene que lo vuelve específico, que constituye una marca dentro del orden musical?

Un estado de transición remite directamente al paso entre una situación y otra, *in-between*, pero, con la condición de que algo ha trabado su camino y se ha quedado en ese espacio intermedio. Ha dejado el mundo del cual partió y no ha llegado al nuevo mundo, tal vez porque no existe. Se queda vibrando en el espacio intermedio, expandiéndolo y contrayéndolo, avanzando y retrocediendo. A veces oímos sonidos reconocibles, que pronto desaparecen devorados por las contradicciones rítmicas, por la coexistencia de ritmos irregulares.

Todavía hace falta llegar a un principio heurístico que nos permita comprender a cabalidad de qué se trata *exótica*. ¿Es la continuidad de la nostalgia de la nación lo que todavía late allí tal como *Aires*?, ¿es la incapacidad de olvidar la identidad indígena tal como la vemos en Maiguashca, aunque sepa que el regreso –musical- es imposible? ¿Se sigue tratando, una y otra vez, de una disemi-nación a la *Homi Bhabha*, de la imposibilidad de representarse los fragmentos de una nación que se disuelve y desaparece? ¿O, por contrario, hay algo más en estas abstracciones, en este estado de transición?

Este problema de la formación y permanencia de la nación, en donde ubicamos la obra de Juan Campoverde, se muestra en la magnitud de su crisis correlativa a las dificultades de la constitución del estado moderno ecuatoriano, en donde se produce una aleación inestable entre el momento institucional y los avatares de la nación. Este trabajo sostiene que *exótica* expresa esa crisis de la nación atrapada en la lógica estatal

que la impide desarrollarse y que tampoco alcanza a disolverla. Así, el tema de un estado plurinacional se torna recurrente sin encontrar una resolución real ni un reconocimiento pleno de las diferentes nacionalidades que lo conforman. (Ospina, 2020)

Cuestión nacional que se deriva de los orígenes de la nación ecuatoriana y que permanece como cuestión irresuelta, tal lo muestra Guillermo Bustos (Bustos, 2017), que, sostengo, es a lo que se enfrentan los músicos académicos en su exilio, que regresan una y otra vez a mirar a la nacionalidad en búsqueda de un sentido que finalmente no está allí. Esta ausencia es la que se muestra en *exótica*.

Exótica expresa el momento de crisis de la nación ecuatoriana, que ha conducido a una serie de estallidos sociales y a una agravación de la situación social y económica que parecería carecer de salida.

Lo cual remite al debate sobre si necesariamente el subalterno tiene que escribir desde su espacio marcado o, como oprimido, puede elegir no hacerlo. Por ejemplo, el hombre blanco puede hablar desde donde quiera o sobre lo que quiera; nadie le pregunta sobre la blanquitud; pero al hombre negro se le exige, se le impone, que solo puede hablar desde la negritud y si no lo hace, entonces termina cuestionado. (Echeverría, 2011)

Creo que hay que reivindicar el derecho del subalterno de hablar sin tener que remitirse a su marca de origen, o de clase, aunque haya partido de allí, aunque sea un aspecto subyacente, pero que de ninguna manera tiene que convertirse en el elemento interpretativo definitorio de la obra. Por eso, hay que insistir, ¿realmente *exótica* se refiere a los problemas de la nostalgia por la nación abandonada? ¿Acaso no está mostrando precisamente lo contrario: su imposibilidad?

Como punto de llegada de diversos procesos de abstracción musical, *exótica* tiene como correlato, otros tantos niveles de abstracción social y cultural que se le enfrentan o que le salen al paso. (Husserl, La crisis de las ciencias europeas) Esto es, a cada nivel de abstracción musical se le corresponde una abstracción real, que define su intencionalidad. Esto es, nos permite preguntarnos por aquello que está diciendo, acudir al plano de las significaciones, de las representaciones, siempre y cuando tengan el mismo grado de desarrollo, de ‘reducción fenomenológica’, que ha dejado un sinnúmero de procesos atrás, para acceder a otras esferas constituidoras de la realidad.

Planos de la significación de *exótica* que son diversos y que hasta pueden llegar a contraponerse, porque se levantan sobre procesos culturales que son ellos mismos de diferente carácter, que apuntan en direcciones opuestas, creciendo en una espiral que va de un extremo a otro. En otros términos, inquirimos por esa dinámica de doble vínculo, en términos de Spivak y Schurmann, que lleva de un extremo su música, acercándose y alejándose de dicha espiral. (Spivak, 2017) (Schurmann, 2003)

Y desde aquí, el descenso hacia la composición y las secuencias, en donde a partir de la definición de una ‘forma’ musical altamente abstracta, podemos acceder a decir aquello que la obra quiere decir, de tal manera que puede articular, con sus propios medios, las significaciones a las que nos es difícil de acceder, a menos que entendamos el principio de construcción; esto es, ese movimiento creciente que a medida que nos alejamos de los hechos y fenómenos específicos, nos remiten a estructuras subyacentes, que actúan en la medida en que se ocultan y que se indexan en estas formas sonoras específicas de exótica, de obviación y explicitación, tal como lo analiza Strathern. (Strathern, 2004)

Desde esta perspectiva conceptual, se podría reconstruir ese ascenso en los niveles de abstracción, que van desde la referencia directa a lo popular, a la nación dejada atrás, a la imposibilidad de su constitución, para dar un paso más que, precisamente rebasa este nivel. Con esto, ¿a dónde llegamos? ¿Qué está más allá de la nación y su imposibilidad?

Exótica expresa, a mi modo de ver, ese doble vínculo que se inicia en la negación de la referencialidad a la nación y el paso hacia los problemas del ‘género humano’, de lo que somos, pero no como hogar en el que habitemos cómodamente, sino como lugar globalizado, en donde no cabe otra cosa que formar parte de esa otra realidad internacionalizada, que no deja de mirar hacia su punto de partida, aunque no pueda regresar a él.

Este doble vínculo que muestra la pertenencia dual de *exótica*: por una parte, se ha desprendido de este suelo nacional –ecuatoriano y latinoamericano-; y por otra parte, ya que no se puede permanecer en él, se produce un desplazamiento hacia la música académica internacional. Pero, este segundo momento, no es un punto de llegada sino el comienzo de un vaivén entre el punto de partida originario y el punto de llegada provisional.

Pero, este doble vínculo no solo está expresando las relaciones entre un mundo globalizado y un lugar de origen que ha dejado de funcionar como lugar de enunciación,

sino que hace referencia a las condiciones específicas de producción y reproducción de la música académica contemporánea ecuatoriana y, probablemente, latinoamericana.

Localización dual de la producción/reproducción de la música académica contemporánea ecuatoriana –y en gran parte latinoamericana–, que crean ‘socialidades específicas’, e incluso, estéticas diversas con sus respectivas prácticas. La peculiaridad se encuentra en que las dos socialidades actúan simultáneamente; la socialidad globalizada de escribir música en el primer mundo y la sociedad local, de referencia remota, de la cual se ha partido y a la que es casi imposible volver; y que, además, entran en conflicto. (Born, Lewis, & Straw, 2017, pág. 39)

Porque, esta música difícilmente puede ser interpretada en Ecuador y, por esto mismo, es prácticamente desconocida, excepto por algunos eventos minoritarios tanto en su impacto como en el público al cual convocan. Si no es posible producir/reproducir esta música en nuestro país, no queda otra alternativa que buscar otro sitio en que sí se lo pueda hacer. Y para esto no queda otra alternativa que emigrar.

No es un fenómeno nuevo; lo que resulta novedoso es que la referencialidad a la ‘nación’ de la cual se partió, poco a poco desaparece y cada vez más la música académica es simplemente internacional. Creo que *exótica* enuncia este hecho en toda su magnitud, sin nostalgia y con ironía. Por supuesto, que no se está calificando este acontecimiento como negativo, sino como la opción que tiene el ‘subalterno’ de hacer una obra que no esté marcada por su lugar inicial de enunciación o por el color de su piel o por su género.

En *exótica* la voz, los discursos, la palabrería que proviene de esa nación ya lejana, simbólica emerge fundida con la percusión, como si aquel que habla, habría sido reemplazado por el instrumento que simula un decir en una lengua. Y que muestra la subsunción de la palabra original, convertida ahora en exótica. Como señala en la partitura:

In several sections of the score (such as in measure 13), the percussionist is to requested to sing as if his/her voice were emerging from the sounds produced by the B. Drum, fusing with them and forming one compound sonority.

The purpose of this vocal action is to enrich the sonorities being produced by the bass drum avoiding, however, a clear division between the sounds coming from the percussion and the vocal sounds, creating instead composite sonorities. In order to achieve this goal, the

percussionist can used humming, vocal, or gutural sounds (or a combination of these), but always with a softer and changing dynamic levels than the required from the bass drum. (Campoverde, *exótica*, 2017)

Ahora bien, es preciso escuchar con atención, quedarse atentos a *exótica*, para encontrar en sus componentes, en su desarrollo, estos hallazgos, que nos permitan mostrar la dinámica señalada, ese movimiento de ir y venir, como una ola que choca contra un acantilado y tiene que volverse al mar, solamente para insistir interminablemente en darse contra una realidad de la que no puede escapar

3. Un cierto nihilismo histórico

La estructura y el desarrollo de *exótica* se centran en los dos planos que se contraponen, en donde el campo globalizado pone las condiciones de aparición –audición- de aquello que es local y tradicional, en beneficio de lo internacional y abstracto. Sin embargo, el primer registro no logra ocultar y desvanecer por completo al segundo, que sigue estando allí y manifestándose cada vez que puede.

Introduzco aquí la idea de un cierto nihilismo histórico que sería constitutivo de la obra de Juan Campoverde. Aquí es indispensable una aclaración y una diferenciación con el nihilismo metafísico occidental, que niega los valores judeo-cristianos y que postula su superación en otros valores superiores, cuyo mejor ejemplo, es la lógica del superhombre.

Histórico en el sentido que “las obras se llenan de historicidad y esta forma parte de ellas. Porque toda la creación se impone de historicidad y cada parcela de historia tiene allí sus posibles”. (Menezes, pág. 5) Esta historicidad de la obra de Juan Campoverde, desembocaría en cierto nihilismo, que tiene que ver, ante todo, con el reconocimiento radical de la negatividad y el conflicto en el mundo.

Nada más alejado de la obra de Campoverde que este nihilismo occidental. El nihilismo histórico, del que se habla aquí, tiene que ver con la persistencia de la negatividad en la época actual, con su resistencia que muestra a cualquier superación o a volverse positiva de alguna manera, quizás parcialmente cercano a la formulación de Sjöstedt y Nishida. (Sjöstedt-H, 2015) (Nishida, 2016)

Los dos momentos que encontramos en *exótica*, aunque establecen relaciones jerárquicas, no alcanzan un nivel de positividad, de resolución a favor de cualquiera de los elementos, sino que, la dualidad, la fragmentación, la imposibilidad del diálogo entre lenguajes incompatibles, se queda en la obra, permanece en ella hasta el final.

Hay que ir más allá de la imposibilidad de la nación como tema. Para esto es necesario mostrar que las abstracciones que encontramos en Maiguashca o en Rodas tendrían un significado distinto de aquellas que están en Juan Campoverde. En el primer caso, se trataría de ‘representar’ la imposibilidad de la nación, a través de un acceso siempre fracturado a los ‘motivos’ musicales que se presuponen como ‘andinos o ecuatorianos’; y en la música de Juan Campoverde, se habría rebasado el tema de la imposibilidad de la nación, como una abstracción que más bien se pregunta por el destino ‘apátrida’, de un exilio sin nostalgia, sin pretensión de retorno. Habría penetrado un cierto nihilismo en donde ya no es la ‘patria’ sustentada en símbolos imaginarios, que jamás llegó a constituirse plenamente, que llevó a reemplazar el sentido de este orden imaginario llevado a su extremo, por su ruptura, por el hecho de haber pasado a habitar una exterioridad que ha dejado de tener como referente a la nación.

Las abstracciones en la música de Juan Campoverde están teñidas de escepticismo, que constantemente se acompañan de un lado irónico, trágico a veces, porque la nación a la que pretendíamos pertenecer ya no está allí, ya no juega como referente imaginario, como ansiedad frustrada, sino como abandono. Un ‘ateísmo’ de la patria, un descreer, en un mundo de tanto fundamentalismo. En *exótica* se puede ver bien este proceso, porque la nación propia ha dejado de ser tal y la miramos con tal distancia que nos asoma como exótica que, siguiendo su etimología, se la entendería como una drástica exterioridad, una heurística que no es capaz de interpretar aquello que estaba llamada a hacerlo.

La música de Juan Campoverde volvería inoperativa aquellas tentativas musicales que regresaban una y otra vez sobre la ‘identidad’ andina, amazónica, ecuatoriana; paralizará este tipo de máquina estética que, en vez de ponerla en funcionamiento, la desarma de tal manera que no podrá ser reconstruida; por eso, no se trata de un ejercicio deconstructivo, sino nihilista. Y, desde luego, aquello que suena en su música son los fragmentos dejados a su libre movimiento, separados de la máquina productora de significados, pedazos de elementos flotando como segmentos listos para entrar en

conexiones parciales con otros componentes, que provienen de otras latitudes, de otros órdenes de significación.

Y esto emerge de la confluencia y contraposición entre los dos planos mencionados que se encuentran en *exótica*, en donde las emociones que la música abstracta produce con los breves estallidos referenciales locales, nos llevan al carácter intencional de su música, en donde termina por haber “alguna combinación de cognición, valoración experta, motivación...”. (Nussbaum, 2007, pág. 191)

4. Temporalidades en *exótica*.

Tomemos *exótica* de Juan Campoverde que está siendo escuchado por una persona que se pasa la vida entera oyendo *punk*. No es posible que escuche sin más los sonidos, con sus estructuras, sus variaciones, sus códigos propios. No hay percepción pura que sea posible. Por el contrario, su escucha estará dada desde el campo en el que está conformada tanto su sensibilidad musical venida del *punk* como el conjunto de representaciones que tiene de esta esfera musical, como de la música en general.

Pero, esta solo es la primera parte. Supongamos que es una persona abierta a otras experiencias musicales fuera de su campo y que está dispuesto a oír detenidamente *exótica*. En este caso, sin perder su marco referencial desde el que escucha, deja que *exótica* le invada. Entonces, un primer percepto se habrá formado, quizás elemental. Dirá cosas como: me provoca ansiedad, encuentro dos planos que se superponen, suena a algo que conozco, qué mismo es esto, etc.

Y si avanzara por este camino, empezará a recorrer el camino de ida y vuelta de los perceptos a las representaciones, dejándose llevar por las sensaciones que siempre contienen un grado 0 de representación y dándole vueltas, desde todo lo que conoce, para comprender lo que está oyendo, representación grado 1.

Más aún, esa persona podría preguntarse de qué manera su mundo *punk* se redefine a través de la audición de música académica contemporánea; y regresaría sobre su memoria (perceptual y representativa del *punk*), que se iría alterando poco a poco.

El primer cuadro está afirmando que ningún percepto pertenece completamente, exhaustivamente, a un campo de representaciones; y, por lo tanto, ningún campo de representaciones se expresa exhaustivamente en un percepto. Queda un residuo, un

margen, unos aspectos que finalmente no se transfieren; y, lo que es más importante, dado que se ha establecido una conexión parcial, los perceptos pueden cambiar de representaciones y viceversa. (Rojas & Rojas, *Dialéctica de las Abstracciones*, 2019) (Strathern, 2004)

Cuadro 1. Perceptos, interpretantes, representaciones.

Percepto	Interpretante	Representaciones
Senso-percepciones Sensibilidades Afectos Representaciones grado 0	Construcción de interpretantes	Conceptos Representaciones grado 1 Perceptos presupuestos o dados Orientación hacia afectos

El segundo cuadro señala un fenómeno que introduce un aspecto más complicado en todo esto; porque, todo esto funciona primero como forma; esto es, el paso empírico, la escucha que hace nuestro *punk* de *exótica* no se da directamente, sino que está mediado por el interpretante, en el sentido de Umberto Eco, derivado de Peirce. (Eco, 1987) (Eco, *Los límites de la interpretación*, 1992) (Peirce, 1973)

Se podría expresar de la siguiente manera:

‘*Exótica* presupone un oyente modelo, un cierto tipo ideal que estaría plenamente preparado para apreciarla desde la sensibilidad y la representación’.

‘Las representaciones que posee nuestro músico *punk* presuponen, a su vez, una determinada sensibilidad, unas senso-percepciones que espera que estén allí’.

Con un detenido trabajo de educación, esta persona del ejemplo se aproximaría a *exótica*, a través del interpretante que este contiene y que media entre la obra y aquel que escucha. Se abre la posibilidad de que fragmentos, aspectos, sensibilidades, de *exótica* viajen a la música *punk* redefiniéndola y, al mismo tiempo, convirtiéndose en otra cosa.

En el capitalismo tardío, a través de la posmodernidad que es su lógica cultural, este carácter tardío contiene una temporalidad que ha llegado a destiempo, a contratiempo y cuya principal característica es la clausura del futuro de la humanidad como tal, en un momento dado en donde están dadas las condiciones económicas y tecnológicas para la resolución de grandes problemas de la humanidad, que se han quedado trabadas precisamente por la lógica brutal de la ganancia del capital. (Jameson, 1995) (Mandel, 1979)

En la obra *exótica* nos encontramos con una temporalidad rota, partida, que sigue dos caminos contrapuestos, que no logran imbricarse y contar una sola historia. Se podría decir que el aspecto temporal de esta obra muestra los límites de la existencia en el capitalismo y, al mismo tiempo, la “imposibilidad” de su superación, expresada en esa corriente subterránea que no logra manifestarse plenamente.

Desarrollando la hipótesis central, tendríamos dos que derivan de ella:

Cuadro 2. Conexión entre temporalidades (hipótesis)

<i>exótica</i>	Conexiones parciales	Capitalismo tardío
La temporalidad de la obra sigue reglas de juego similares a las del capitalismo tardío	Conexiones parciales entre temporalidades	La temporalidad tardía del capitalismo se expresa críticamente en <i>exótica</i>

Hay que insistir en que las relaciones que se establecen entre temporalidades se dan, ante todo, a través de operaciones formales; esto es, entre la forma de la expresión y la forma del contenido: de qué manera específica está dado el tiempo en *exótica* en sus estructuras fundamentales como forma de la expresión, de qué modo concreto los diversos componentes del capitalismo se expresan en el carácter tardío del tiempo. (Hjelmslev, 1980) (Rojas, *Estéticas Caníbales. Vol. 3. Del ethos barroco al ethos canibal.*, 2018) (Rojas, *Estéticas caníbales. Máquinas formales abstractas*, 2017) (Rojas, *Estéticas caníbales. Volumen 1.*, 2011)

Las formas temporales de *exótica* poniéndose en contacto –conexiones parciales- con las formas del contenido del capitalismo tardío:

Ahora tenemos que especificar las manifestaciones de las respectivas formas para el caso concreto de *exótica*, como se ve en el tercer cuadro:

Cuadro 3. Formas temporales

<i>exótica</i>	Conexiones parciales	Capitalismo tardío
Tiempo intempestivo, repentino, que quiebra el orden de los eventos	Conexiones parciales entre temporalidades	Tiempo tardío, pasa el tiempo sin pasar, detenido en el presente interminable del capitalismo

La verdad de la obra de arte, de *exótica*, se encuentra en la conjunción específica que se da entre las dos formas: la forma tardía del tiempo y la forma intempestiva del tiempo. Aquí se da un doble proceso de enriquecimiento: de la sensibilidad sobre la representación de un tiempo tardío fracturado y una profundización conceptual derivada de dicha sensibilidad, que nos permite comprender de mejor manera ese carácter tardío. Se produce una ampliación del mundo y de nuestro sentido de la realidad, a través de la imaginación. (Bensaid, 2009) (Weil, 1994) (Spivak, 2017):

Cuadro 4. Formas temporales específicas

exótica	Conexiones parciales	Capitalismo tardío
Tiempo intempestivo, que se expresa en las estructurales temporales de la obra: A, B, C, D...	Conexiones parciales entre temporalidades	Carácter tardío del tiempo: <ol style="list-style-type: none"> 1. Clausura del futuro 2. Persistencia del presente, que regresa sobre sí mismo 3. Banalización del mundo y del arte 4. Ruptura de la linealidad del tiempo moderno; fracturas del tiempo. 5. Destiempo: una hipermodernidad bárbara.

Veamos cómo se expresa este vínculo entre exótica y el capitalismo tardío de manera específica, desde los aspectos formales de la obra, en donde se desplegará la discordancia de los tiempos, con sus fracturas y contradicciones, en toda su magnitud hasta desembocar en una verdadera constelación.²

Como he señalado antes, en *exótica* podemos encontrar dos grandes cuestiones que se muestran simultáneamente: la imposibilidad de la constitución y de la referencia a la nación, que aparecen en diversos motivos, que serán arrasados por la masa sonora de la globalización, que los rompe, los diluye, los quiebra y los hace desaparecer. Y en segundo lugar, el tiempo del capitalismo tardío que se muestra en sus distorsiones, fracturas, oposiciones irresolubles.

En el siguiente listado se puede observar esta referencia tanto a los motivos nacionales como a la naturaleza, aunque en cada uno de los *tapes* se percibe una mezcla de diversas fuentes sonoras, una clasificación aislada de las mismas por secciones durante toda la obra y su posible correspondencia conceptual se pueden ordenar de la siguiente manera:

1A, 1B, 1C: Mismo *ictus* motivico al inicio y aparición del himno nacional en un plano secundario en la última sección (1C).

2B, 5B, 5C-D, 6 B, 7B: Sonidos de la naturaleza.

3B, 3 C-D, 4 B, 5 C-D, 6C: Música nacional.

4B, 7A-B: Discurso de un líder político.

2C, 6B, 6C, 7A-B: Voces indistintas. (Análisis de los estudiantes *Maestría en Musicología: Oleg Khudoblyak, Kary Ann Dranguet. Jorge Díaz, 2018*)

² Parte del análisis formal ha sido realizado por los estudiantes de la *Maestría en Musicología e Interpretación*, segunda cohorte, de la Universidad de Especialidades Espíritu Santo, UEES, de Ecuador, 2018, ante quienes se expuso las ideas fundamentales de este trabajo. En el texto se señalan los dos cuadros analíticos que fueron hechos a partir de los debates en clase. Agradezco fervorosamente la dedicación y el esfuerzo puesto por ellos para aproximarse a *exótica*, aunque la responsabilidad de los aciertos y errores es exclusivamente mía.

La parte electrónica fija ('tape') se basa en una lectura selectiva de Ayayayay (1971) de Manguashca: un palimpsesto que conecta de manera específica estas dos obras como un reconocimiento a la muy frágil línea de continuidad creativa del país.

Subsumiendo estas sonoridades nacionales y naturales, *exótica* entra de lleno a expresar las temporalidades capitalistas tardías: distorsiones del tiempo, heterogeneidad de tiempos incompatibles, aceleración, fracturas, desquiciamientos intempestivos, finitud.

4.1. Distorsiones:

Una de las características centrales del capitalismo es la distorsión del tiempo, que se produce por su carácter tardío; esto es, porque aquello que debió darse antes llega ahora; pero al hacerlo deforma la temporalidad, arruga la duración de la existencia humana, porque seguimos viviendo en la promesa de un mundo mejor, por los avances científicos y tecnológicos, y en la cruda realidad del deterioro de la vida, incluso con el riesgo de destrucción de la naturaleza y el fin de la especie humana debido al secuestro de la existencia por parte de la lógica de la ganancia y del dinero.

Nada es como debería ser; todo está distorsionado, alterado como si delante nuestro estuviera un espejo de feria que deforma la realidad. *exótica* muestra con claridad este fenómeno: entre cada sección hay un juego de distorsiones del tiempo, específicamente mediante la agógica, utilizando *ritardandos*:

The image shows two musical staves, IA and IB, with complex rhythmic and dynamic markings. Staff IA is marked 'Potencia' and 'alto', while Staff IB is marked 'Perc.' and 'a tempo'. Both staves feature dynamic markings like 'mf', 'p', 'pp', 'f', 'ff', and 'ffz'. There are also markings for 'ritardando' and 'rit.' (ritardando). The score includes various rhythmic notations such as 'L.V.', 'trond', 'f', 'ffz', 'p', 'pp', 'mf', 'ff', 'rit.', and 'rit.'.

Fig. 1. Pág. 1, compases 1 al 6. *Ritardandos* como transición entre secciones.

En otros casos, cada voz tiene distorsiones agógicas independientes de manera simultánea:

The image shows a musical score for guitar (GTR.) and percussion (PERC.) parts, with a note that they are independent from the tape part. The score is written on four staves. The top staff is for the guitar, and the bottom three staves are for the percussion. The music features various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), and *sfz* (sforzando). There are also markings for *tr* (trill) and *rit.* (ritardando). The score includes a large bracket at the top indicating a section. The time signature is 9/16. The score is marked with circled numbers 1, 2, and 3, likely indicating specific measures or sections. The overall tempo is marked as *poco a poco rit.* (poco a poco ritardando).

Fig. 2. Pág. 34, compases 159 al 161. *Ritardandos* independientes entre los instrumentos y la grabación (min. 14:09 al 14:17).

4.2. Heterogeneidad de los tiempos:

En el mundo en el que vivimos difícilmente se puede sostener que vivimos en la misma temporalidad, que el tiempo pasa para todos de la misma manera. Bastaría con comparar el tiempo desbocado de las grandes ciudades de los países desarrollados con el tiempo precario, al borde de la desaparición, de los migrantes africanos en las pateras o de los latinoamericanos estaciones ante la gran muralla americana, repitiendo una escena kafkiana.

Precisamente *exótica* está basada en un conjunto de ritmos no compatibles en su superficie entre las distintas voces. Hay un sentido de sincronización de procesos temporales (a nivel de cada voz, y a nivel de voces) que ayuda a organizar aspectos temporales de la obra, pero que no es evidente al modo de los procesos temporales simétricos, por ejemplo:

The image shows a musical score for three voices: TI (Tenor I), OT (Oboe), and PMS (Piano). The score is divided into three systems. The first system shows the TI voice with lyrics '...mundo...' and '...mundo...'. The second system shows the OT voice with lyrics '(Lullaby)' and '...mundo...'. The third system shows the PMS voice with lyrics '(Hince / Hinc)' and '(As if emerging from the H. Dream)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Annotations include 'Arched bridge' and 'booo'.

Fig. 3. Pág. 4, compases 14 al 16. Incompatibilidad rítmica entre voces (min. 01:19 al 01:37) (Análisis de los estudiantes *Maestría en Musicología*: Oleg Khudoblyak, Kary Ann Dranguet. Jorge Díaz)

4.3. Aceleración:

El ritmo de las sociedades contemporáneas incrementa su velocidad. Este ‘aceleracionismo’ generalizado devora todos los procesos, impide la consolidación de la existencia social, destruye todo aquello que alguna vez se consideró sólido. Estamos sumergidos en ese tiempo virtual de las pantallas en donde las imágenes se suceden sin cesar, cada vez más banalizadas, insignificantes, reemplazadas incesantemente.

Cada cosa, cada situación por más importante que sea, se ve rápidamente sustituida por otra. Las novedades apenas si duran unos días, las modas se acortan, las catástrofes se olvidan pronto. Solo queda la máquina digital que nos devora arrojándonos en pedazos a la realidad.

Y esta es una de las características sobresalientes de *exótica*, en donde hay un tiempo que no se detiene, que se devora a sí mismo: los núcleos rítmicos de notas cortas, generalmente brindan una sensación de tiempo acelerado:

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Percussion (Perc.), and Piano (Pno.). The score covers measures 59 and 60. The Flute part features a complex melodic line with many short notes, marked with dynamics like *pppp*, *fp*, and *f*. It includes performance instructions such as "breath control" and "swell control". The Percussion part has a rhythmic accompaniment with dynamics *pppp*, *f*, and *p*. The Piano part features a dense texture of short notes, marked with dynamics *f* and *f-p*. It includes instructions like "L.V. (for as long as possible)" and "(independent)". The score is written in 3/8 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 4. Pág. 13, compases 59 y 60. Grupos de notas cortas (min. 05:24 al 05:38)

4.4. Desquiciamiento intempestivo:

Las desbocadas temporalidades del capitalismo tardío que llevan a su desquiciamiento. Aquellos que creíamos superado vuelve con violencia: las corrientes neofascistas, los fundamentalismos religiosos y de todo tipo, la crisis económica global, los populismos de izquierda y de derecha que arrastran a las masas hacia abismos autodestructivos. Por eso, hay que recordar que desquiciados también tiene el sentido de locura.

Pero, esos desquiciamientos también abren la posibilidad de la aparición sorpresiva, no esperada, de contraflujos, de movimientos alternativos, de resistencias que pululan por doquier, con los movimientos feministas en su lucha contra la violencia de género, o los movimientos ecologistas que adquieren una dimensión mundial.

Desquiciamiento temporal y emergencia de lo intempestivo se expresan plenamente en *exótica*: en *exótica* hay un tiempo desquiciado, entre los bloques aparecen clausuras del tiempo a través de comas o calderones que dejan colgado el movimiento:

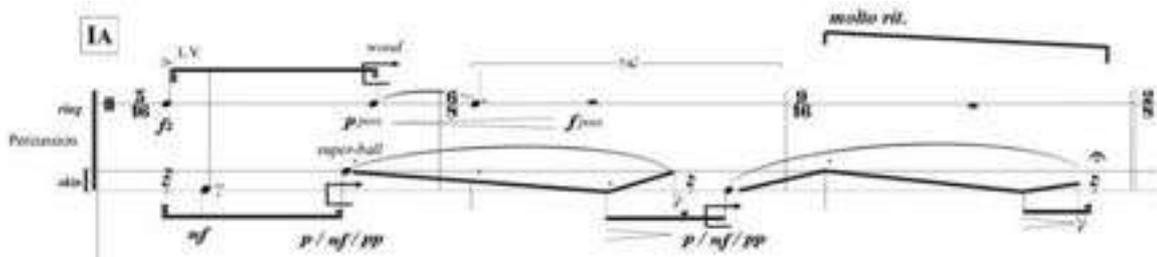


Fig. 5. Pág. 1, compás 3. Calderón sobre silencio (min. 00:19 y 00:20).

Las grabaciones o *tapes* aparecen por fragmentos durante toda la obra. A continuación, se detallan los tiempos de dichas fracturas y su respectivo lugar en la partitura. Para tal registro, se ha tomado como referencia la versión de *exótica* interpretada por el *Noise Ensemble*.

Fracturas del tiempo con carácter intempestivo

110 - 121	V C	5 B	10:08 – 11:00	
122 - 124	V D		11:01 – 11:13	11:14 – 11:15
125 - 133	VI A		11:15 – 11:56	11: 57
134 - 148	VI B		11:57 – 12:48	12:49 – 13:22
149 - 160	VI C	6 B	13:25 – 14:07	14:08 – 14:17*
161 - 167	VI D		14:18 – 15:13	□ 14:50 – 14:52 15:14 – 15:15
168 - 180	VII A	7 A	15:15 – 15:52	15:53 – 16:11
181 - 187	VII B	7B	16:12 – 16:42	16:43 – 16:58

(Análisis de los estudiantes *Maestría en Musicología*: Oleg Khudoblyak, Kary Ann Dranguet. Jorge Díaz, 2018)

4.5. Efímero.

exótica es, ante todo, la expresión acabada del carácter efímero de los fenómenos de nuestra época: tenemos la sensación metida en el cuerpo de lo percible, de la finitud, de la extrema contingencia de la existencia. No solo en la moda ha aparecido el *prêt-à-porter*, sino en cada segmento de la vida: listo para usarse, listo para desecharse, para perderse definitivamente. Obsolescencia programada que viene de la lógica del capitalismo tardío y que alcanza a la especie

En *exótica* quedan representados por los cambios constantes en la métrica que se suceden a lo largo de la obra y que son claramente expresión de lo efímero:

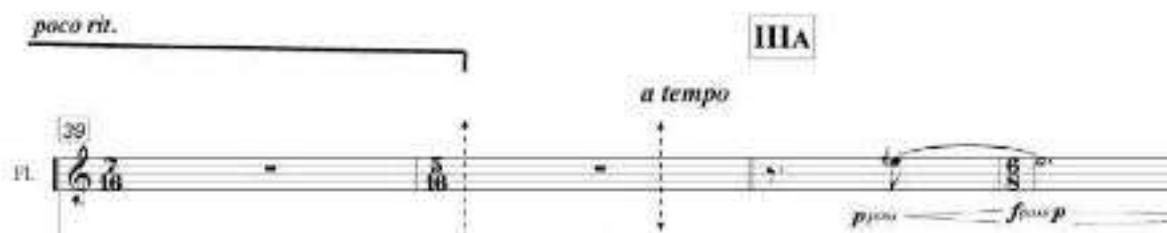


Fig. 6. Pág. 10, compases 39 al 42. Cambios constantes de métrica.

5. CONCLUSIONES.

Tenemos grandes dificultades en Latinoamérica en apreciar adecuadamente la música académica contemporánea, a pesar de la producción valiosa que hay en este campo. Nuestros músicos se ven obligados en muchos casos a exiliarse con la finalidad de poder componer y de ser interpretados.

El predominio de la música comercial, de la moda del consumo inmediato, no deja espacio para estas otras manifestaciones. Se torna indispensable que contemos con programas educativos que aproximen al gran público, y sobre todo a las nuevas generaciones, a esta música que les permitiría acceder a experiencias significativas, alejadas de la banalidad del mundo actual.

Por esto, he creído que hace falta un estudio riguroso sobre estas obras que contribuya a aproximar al público estas producciones, como es el caso de *exótica*; y que, más allá de

lo acertado o no de las hipótesis, sea el inicio de diversas reflexiones y debates. Incluso hace falta que los músicos ecuatorianos se abren a estas manifestaciones de la música académica contemporánea y dialoguen con ella desde sus diferentes campos.

En el caso concreto de *exótica*, el recorrido realizado ha tenido la intención de mostrar las homologías estructurales formales entre los procesos culturales del mundo actual derivados del capitalismo tardío y las estructuras musicales de la obra, que abrieron entre estos dos mundos a la posibilidad de su interrelación, explicitando aquello que se encontraba oculto.

Los hallazgos principales que arroja el estudio han sido: mostrar que la temática de la constitución de la nación ha entrado en una crisis que difícilmente podrá ser resuelta, porque en la realidad no encuentra un camino de salida en un mundo globalizado; señalar que esto ha conducido al predominio de la negatividad, del momento negativo, que no es una posición filosófica sino el reconocimiento del carácter destructivo de la sociedad y de la naturaleza por el capitalismo tardío, que he denominado, un cierto nihilismo histórico.

Cerrado el camino de la representación de la nación y las nacionalidades, *exótica* se abre hacia otra problemática, que subsume y atropella a la anterior: los efectos de la temporalidad tardía del capitalismo sobre el modo de vida contemporáneo.

El trabajo ha mostrado de qué manera se inserta esta obra en la problemática de la conformación de la nación ecuatoriana y de sus nacionalidades; esto es, un proceso en crisis permanente que finalmente lo logra una resolución. La música académica ha intentado recurrir a esta nación para encontrar sentido a su exilio, sin embargo, allí solo ha encontrado un vacío. Es desde este vacío que se compone la obra que significa, al mismo tiempo, el cierre de una ciclo y la apertura de otro.

Así encontramos tanto en este carácter tardío del capitalismo como en *exótica* elementos formales estructurales que, en su nivel de abstracción, se relacionan, permitiendo que los significados de la obra se vuelvan patentes. Entonces, hablamos de distorsiones temporales, aceleración, tiempos heterogéneos, desquiciamiento intempestivo, carácter efímero, que se expresan en la obra y que la obra expresa, en un ir y venir desde el carácter tardío de la época a los componentes musicales de la obra.

Bibliografía

- Adorno, T.** (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- Bensaid, D.** (2009). *Marx intempestivo*. Buenos Aires : Herramienta .
- Bhabha, H.** (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires : Manantial.
- Born, G., Lewis, E., & Straw, W. (.** (2017). *Social Aesthetics*. Durham: Duke University Press.
- Bulent, D.** (2009). *Nihilism*. London: Routledge.
- Bustos, G.** (2017). *El culto a la nación*. México: FCE.
- Campoverde, J.** (2017). *exótica*. Chicago, Estados Unidos .
- Campoverde, J.** (2017). *exótica . Partitura exótica*. Chicago.
- Cunningham, C.** (2002). *Genealogy of Nihilism* . London : Routledge.
- Deleuze, G., & Guattari, F.** (1991). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona : Anagrama.
- Derrida, J.** (1997). *La diseminación* . Madrid : Fundamentos .
- Echeverría, B.** (2011). Imágenes de la "blanquitud". En B. Echeverría, *Antología. Crítica de la modernidad capitalista* (págs. 145-160). La Paz: Oxfam/Vicepresidencia del Estado Bolivia.
- Eco, U.** (1987). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U.** (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Encalada, D.** (2014). El virtuosismo conceptual de Aires. Consideraciones sobre el proceso interpretativo . *Tsantsa*, 1-4.
- Gracyk, T., & Kania, A.** (2011). *The Routledge Companion to Philosophy and Music* . London : Routledge.
- Hjelmslev, L.** (1980). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Jameson, F.** (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Lakatos, I.** (1983). *La metodología de los programas de investigación* . Madrid: Alianza Editorial.
- Mandel, E.** (1979). *El capitalismo tardío*. México: Era.

- Menezes, F.** (s.f.). *Transgresso e Intertensão*.
- Nishida, K.** (2016). La lógica del lugar. En Heisig, Kasulis, Maraldo, & Bouso, *La filosofía japonesa en sus textos* (págs. 673-694). Barcelona: Herder.
- Nussbaum, C. O.** (2007). *The Musical Representation*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Ospina, P.** (2020). *La aleación inestable*. Quito : Teseo/UASB.
- Peirce, C. S.** (1973). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires : Nueva Visión .
- Rojas, C.** (2011). *Estéticas caníbales. Volumen 1*. Cuenca: Universidad de Cuenca/ Bienal Internacional de Cuenca.
- Rojas, C.** (2017). *Estéticas caníbales. Máquinas formales abstractas* (Vol. 2). Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Rojas, C.** (2018). *Estéticas Caníbales. Vol. 3. Del ethos barroco al ethos canibal*. (Vol. 3). Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Rojas, C., & Rojas, N.** (2019). *Dialéctica de las Abstracciones*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Schurmann, R.** (2003). *The broken hegemonies*. Bloomington, In.: Indiana University Press.
- Sjöstedt-H, P.** (2015). *Neo-nihilism*. Amazon Digital Editions .
- Spivak, G.** (2017). *Una educación estética en la era de la globalización*. México: Siglo XXI.
- Strathern, M.** (2004). *Partial connections*. Oxford: Altamira Press.
- Vizzardelli, S.** (2015). *Filosofía della Música*. Roma: Laterza.
- Weil, S.** (1994). *La gravedad y la gracia*. Madrid: Trotta.

Trío de las Proporciones
Análisis compositivo e interpretativo

Teodora María Inés Caramello

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Resumen

Este trabajo establece el lenguaje compositivo de vanguardia implementado por César Franchisena en una de sus obras de cámara más singulares: *Trío de las Proporciones* para Flauta, clarinete y piano. El objetivo es realizar un estudio analítico interpretativo de la obra. Franchisena, cordobés por adopción, nació en el Chaco (Argentina), el 3 de septiembre de 1923, y falleció en Córdoba, el 1 de enero de 1992. Latinoamericano por antonomasia, fue uno de los integrantes más destacados de la Asociación Nueva Música (ANM). Presidió la filial Córdoba desde la que divulgó gran parte del repertorio contemporáneo nacional e internacional. Sus obras se dieron a conocer en el país a partir de la década del '50. Se incorporó a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba en 1956, donde permaneció por más de tres décadas. Fundador de las Cátedras de Composición I, II y III (1972) y Jefe Fundador del Laboratorio de Electrónica (1977). Profesor Emérito y Consulto en 1992. Franchisena se enroló en las líneas compositivas europeas y norteamericanas, siendo representante de la vanguardia local. Esto último está sustentado en el uso de la variable tiempo - espacio, poniendo énfasis en el manejo de las articulaciones, densidades, estructuras.

Palabras claves: Tiempo topológico - Analógico - Estructura - Clusters - Anamorfismos.

Abstract

The following work defines a modern compositive language developed and implemented by Cesar Francisena in one of his most unique works for Chamber Music *Trío de las*

Proporciones para flauta, clarinete y piano. The objective is to conduct an interpretive - analytical study of his work. Franchisena was born in Chaco (Argentina) on September the 3rd of 1923 and died in Cordoba on January the 1st of 1992. He was of the most distinguished members of the “New Music Association” (ANM). He led the Cordoba Branch from where he disseminated a large part of his contemporary repertoire (national and international). His work began to get known in Argentina in the fifties. He started at the Art Faculty of the National University in 1956 and kept working there for more than three decades. Founder of Compositions I, II and III Lecturers and Chief Founder of the Electronic Lab (1977) and Distinguished Professor Emeritus (1992). Franchisena paired to the European and American compositive lines representing the local Avant Gard. This statement is backed up for how he used different variables such as space and times, emphasizing the usage of different articulations, densities and structures.

Keywords: Topological time – Analogical – Structure – Clusters- Anamorphisms.

Introducción

Trío de las Proporciones (1986) de Cesar Franchisena es una de las composiciones más destacadas de sus obras de cámara con piano. Se evidencia en la misma el lenguaje compositivo de vanguardia implementado por el autor. La relación profesional y de amistad con Franchisena motivó la necesidad de realizar este estudio para ahondar aún más en los conocimientos que poseía respecto a su labor compositiva.

Su valiosa obra es abundante, pero escasamente frecuentada en el ámbito nacional e internacional. Son pocos los músicos que accedieron y ejecutaron sus partituras para/con piano. Esto puede estar motivado porque sus manuscritos se encuentran desperdigados en archivos particulares tales como los de los propios intérpretes que las estrenaron y miembros de su familia. Asimismo, existe muy poco material bibliográfico y hemerográfico referido al compositor. Estas publicaciones exhiben un desperejo nivel de profundización sobre su figura y su producción artística.

César Franchisena fue un representante de las vanguardias de su tiempo. Actuó en un contexto socio-político y cultural que no facilitó, pero tampoco dificultó al extremo que fuera en prosecución de sus logros. Franchisena se enroló en las líneas compositivas europeas y norteamericanas, siendo representante de la vanguardia local. Esto último está

sustentado en el uso de la variable tiempo - espacio, poniendo énfasis en el manejo de las articulaciones, densidades, etc.

El objetivo general de este trabajo es realizar un estudio analítico interpretativo de la obra *Trío de las Proporciones* (piano- clarinete y flauta). Los objetivos específicos son: poner al alcance de la comunidad la obra; determinar el lenguaje compositivo utilizado por el autor; consignar en una grabación los resultados del análisis interpretativo

El trabajo se vertebra sobre las bases expuesta por Umberto Eco en su *Obra Abierta* (1992). Esto es, sigue el planteo por el cual se señala la ruptura del orden tradicional de la música académica occidental a través de un desarrollo problemático, que no constituye un desorden ciego ni incurable sino un “desorden fecundo” que abre las puertas a una nueva posibilidad creadora.

El proceso compositivo de Franchisena rompe con las estructuras tradicionales en todo aquello que concierne a lo estereotipado del formalismo decimonónico. Adhirió conceptualmente a las bases teóricas y técnicas de la disolución de la tonalidad en cuanto sistema. Por ello su identificación tan directa con la obra de Schönberg, Weber y el pensamiento crítico-estético de Juan Carlos Paz

En la vanguardia estética uno de los conceptos que movilizaron mayores discusiones fue el de la forma musical. Toda forma musical puede ser analizada desde un punto de vista interno como externo. Lo primero desde la organización específica llevada a cabo por el compositor y en segunda instancia, los rasgos particulares que se han aderezado en su organización teniendo en cuenta el momento histórico. Para Schönberg la forma va ligada al concepto de “lógica y coherencia” en la organización interna de sus elementos que funcionan como un “organismo vivo” (*Fundamentos de la Composición Musical*, Madrid, 1994, Pág. 11). Eco en su *Obra Abierta* habla de forma como un todo orgánico que brota de ideas, emociones, materias, organización. (Eco, 1992: 17-18). La forma es la obra resuelta y que al presentarse como producto de un consumo vuelve a tener vida como forma.

Uno de los principios que se impusieron en las nuevas formas desde una concepción de orden espacio-temporal fue el de la repetición en una constante variación, incluida ésta en la música tonal, y a la que Franchisena frecuentemente adhiriere. Con el alejamiento de la tonalidad se produce un escapismo de la repetición (no-repetibilidad) y se fijó otro principio básico: la variación desarrollada. Este elemento dio origen a la obra, al proceso de formación e intencionalidad. Es el principio que tuvo tanto valor en las estructuras atonales como dodecafónicas de la Escuela de Viena.

Otro concepto a tener en cuenta es la relación entre tiempo y forma musical. La concepción más actual del tiempo que incluye un tiempo interior y subjetivo influyó en todas las artes. Muchos escritores y filósofos fueron provocados por la estética literaria del siglo XX plasmada en obras como el *Ulises* (1922) de Joyce, la cual es analizada por Eco, *En busca del tiempo perdido* (1908-1922) de Proust, o *Duración y simultaneidad* (1922) de Bergson. Estas influyeron notoriamente en compositores como Messiaen, Cage, Stockhausen. A partir de esta nueva estética es que se produce la apertura pluriforme de la forma musical.

Producto de esta estética se produce lo que Eco define como la autonomía ejecutiva concedida al intérprete, siendo una de las premisas más destacables en las composiciones de nuestro investigado. Si bien la obra es producida por el autor, con un grado de organización para ser comprendida, el intérprete es quien posee una “situación existencial” una sensibilidad y gusto particulares, que brindan la variedad de posibilidades interpretativas. Por tanto, la obra “no es un mensaje concluso y definido” sino una “posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete” (Eco: 1992, 28-29). Es decir, el intérprete tiene participación en aspectos diversos o en el resultado final de la realización.

Se aplicaron también las técnicas de indeterminación y aleatoriedad en tanto elementos componentes de la ruptura con la tradición. Lo indeterminado entra en el campo de la probabilidad dice Eco. El resultado no es previsible. Puede alterar sólo una parte de una composición o su totalidad. Puede llevarse a cabo en diferentes parámetros, entre ellos: altura en los distintos registros, intensidad, expresión. En lo aleatorio, al ser alterada la voluntad del compositor en una de las partes, se cede la iniciativa al intérprete. En ciertas situaciones se da un grado limitado de libertad para que sólo algunos detalles deban ser elaborados y, en otras, el intérprete es casi el compositor. El pasaje improvisado puede aparecer en el tiempo, en la dinámica, Franchisena es fiel a estos principios.

Los tres conceptos (obra abierta, indeterminación y aleatoriedad) surgen del cambio de concepción en la obra musical hacia fines de los años '50. Con la aparición de la música aleatoria o música al azar surgen microvariaciones, cuyo orden es elegido por el intérprete dando por resultado efectos inéditos. Estas variaciones se dan en las intensidades, en los acentos dinámicos, etc como lo realizan Stockhausen en *Klavierstück XI*, ó Xenakis. en *Strategia* (Paz, 1971: 448). La composición deja de ser producto cerrado para convertirse en planteamiento de procesos.

El concepto de estructura fue adquiriendo preponderancia mientras que perdía vigencia el concepto tradicional de forma. La organización general de la obra de arte puede establecerse por medio de estructuras. Una estructura se resume en un “sistema de relaciones” entre diferentes modos de realización. La misma será un posible modelo o proyecto a seguir en otras obras (Eco, 1992: 17-18). Esto no significa hablar de semejanzas de estructuras sino de parámetros estructurales semejantes. (Eco: 19)

Si la forma alude a lo más general, a eslabones que unen las partes, la estructura destaca el cómo están organizadas esas partes. En consecuencia se establecieron estructuras rítmicas como los modos rítmicos de Messiaen, o los ritmos que aparecen en obras de Bartok o las células rítmicas en la obra de Franchisena. También se dieron estructuras interválicas en Stravinsky, Schönberg, Webern, incluso en el período dodecafónico. Dichas estructuras se basaron en intervalos más disonantes como segunda menor, séptima o tritono. Esta interválica fue asiduamente utilizada por Franchisena. A las ya mencionadas se agregaron las referidas a la tímbrica o armónicas (Berg, Schönberg), y la variedad de estructuras melódicas y métricas. Esto se da con la adaptación de nuevas disonancias penetrando en las regiones no exploradas de la atonalidad y la liberación de cada grado perteneciente al acorde, siendo éstos entes individuales. Ausencias de simetrías, desarrollos temáticos y una modulación continua. (Paz, 159-160).

Las estructuras, por tanto, se constituyen en una manera de organización más relacionada con principios seriales y/o de una disposición de las partes que componen una obra y le dan peculiaridad.

En las estructuras de las obras abiertas se perfilaron algunas tendencias de las obras contemporáneas referidas a espacio- temporal. Todas las artes se involucraron con el espacio. La pintura, la escultura jugaron con dimensiones espaciales que la integraron al vacío. En la música, el compositor relacionó el timbre a la noción de espacio.

La materia sonora se convierte en el eje del proceso compositivo a través de los aspectos tímbricos, de velocidad, densidades, dinámicas y texturales. Los referentes espacio-tiempo adquieren así una dimensión envolvente donde son muchos los acontecimientos que no se alcanzan a percibir como fenómenos puntuales (Xenakis, 2004: 334). Lo espacial supera los límites prefijados, todo tiende hacia un orden abierto e intuitivo. La música origina distintos flujos de espacio-tiempo recorriendo amplios registros: sub grave- sub agudo, en los límites con lo audible. La gran diferencia con el arte tradicional es que a la pasividad del espacio se le contrapone el dinamismo espacial.

En el proceso de creación Eco hace notar la ‘analogía’ existente entre los medios operativos utilizados por los artistas y los llevados a cabo en el quehacer de la investigación científico. El gran entusiasmo por conocer las ciencias rigurosas, exactas como las matemáticas, álgebra, física y astronomía, se tradujo en una renovación en las formas y en la elaboración de modelos de relaciones en donde la ambigüedad se justifique positivamente. Esta tendencia artística a lo ambiguo y a lo indeterminado en relación con la ciencia, “expresa la posibilidad positiva de un hombre abierto a una renovación continua de de los propios esquemas de vida y conocimiento, productivamente empeñado en un progreso de las propias facultades y de los propios horizontes”: (Eco, 1992: 49)

Eco afirma: “La primera cosa que una obra dice, la dice a través del modo en que está hecha”. (Eco, 1992: 26) La obra a través de su estructura argumenta su relación con el mundo y con el hombre.

Para el compositor cordobés la responsabilidad creadora debía tanto a la historia de su contexto como a la transgresión del mismo. En acuerdo con Eco, que sostiene que un artista produce conscientemente un ‘modo de formar’. Esta nueva forma es testimonio de “tradiciones formativas, influjos culturales remotos, costumbres de escuela, exigencias imprescindibles de ciertas premisas técnicas”, de una civilización y de una época. Eco valida así, el concepto de *Kunstwollen*, es decir, la existencia de una ‘voluntad artística’ que es común a las obras de un período determinado de la historia. (Eco, 1992: 24).

Para el desarrollo de este trabajo se apeló a la metodología de la musicología tradicional (Chailley, 1991)¹ como así también al marco metodológico historiográfico enunciado por Bernherim (Cassani / Pérez Amuchástegui, 1976)²

Para la recolección de materiales se recurrió al archivo personal de César Franchisena que obra en poder de sus descendientes. Este archivo contiene gran parte de las partituras conservadas en manuscritos autógrafos, de copistas y editadas; un catálogo de obras elaborado de puño y letra del compositor; borradores de primeros ensayos compositivos que nunca llegaron al público; y cuadernillos de trabajo. Se encontraron también escritos teóricos de Franchisena. También resulta de gran importancia las anotaciones que dejó en las partituras para piano que se trabajaron junto a él. Asimismo se conservan grabaciones tales como aquellas que se realizaron en el marco de las Jornadas Internacionales de

¹ Chailley, Jacques: *Compendio de Musicología*. Directorio bibliográfico de musicología española por Ismael Fernández de la Cuesta, con la colaboración de Carlos Martínez Gil. Madrid, Alianza Música, 1991. págs. 566. ISBN 84-206-8554-2

² Cassani, Jorge Luis; Pérez Amuchástegui, A. J. *Del ‘epos’ a la historia científica. Una visión de la historiografía a través del método*. Buenos Aires, Nova, 1976. Págs. 287-296

Música Contemporánea y de otros intérpretes que se encuentran en la biblioteca de la Escuela de Artes de la UNC.

Otras fuentes documentales relevantes fueron las entrevistas mantenidas con los compositores Carmelo Saitta (noviembre, 2009) y Francisco Kröpfl (noviembre, 2009) que aportaron valiosa información no sólo técnica sino también humana sobre el autor. Estas se conservan en grabaciones MP3.

La actividad musical llevada a cabo por Franchisena como invitado preferencial de la Universidad del Litoral, trajo aparejado la existencia de artículos destacables por parte de investigadoras como Augusta Gianotti y María Luisa Lens. El artículo que presentaron en la *Revista del Instituto Superior de Música* de la UNL versa en torno al tema del “*Tratamiento serial en dos obras del compositor César Franchisena*”.³ Hasta el mismo autor publicó en esa revista, “*El tiempo en la composición actual*”⁴

La Escuela de Música de la Facultad de Artes y Diseños (UNCuyo) de Mendoza posee algunas partituras manuscritas fotocopiadas. Asimismo, resultó de importancia un escrito de Dora de Marinis y María Emilia Greco, “*Obras para piano y orquesta en la Argentina*”, desprendimiento del proyecto de investigación radicado en esa institución: “*La interpretación de la música argentina para piano, como resultado de la convergencia de estilos compositivos y escuelas pianísticas*”.

Por otra parte la *Revista Musical* de la Escuela de Artes de la UNC publicó: “*César Franchisena: alejándose del serialismo*”.⁵ Este artículo, de Héctor Rubio y Carmen Aguilar, incluye un catálogo de obras.

Otro artículo de gran importancia fue publicado en la *Revista Lulú* (1992) por Carmelo Saitta. “*Guía para no distinguir entre un círculo y una taza de café*”,⁶ constituye un homenaje póstumo a su entrañable amigo. Aquí se define de alguna manera el perfil compositivo de Franchisena, ya que lo considera un ‘incansable experimentador’ de los medios electrónicos, que no cesaba en su búsqueda de nuevos sonidos, ni de efectuar la ‘transferencia’ al campo musical de la concepción topológica del espacio, entre otros aspectos.

³ *Revista del Instituto Superior*, UNL, n° 6, Argentina, 1999, págs. 63-85. Se incluye las partituras *Tres cantos para Navidad* (1954) y de *Canto lejano* (1952).

⁴ *Revista del Instituto Superior*, UNL, n° 3, Argentina, 1993.

⁵ *Revista Musical*, UNC, n° 3, Argentina, febrero 2001, págs. 53 al 60

⁶ *Lulú*, n° 3, Argentina, abril 1992., págs. 86-93

Franchisena también es mencionado junto a otros músicos de la generación de compositores de 1950⁷, como ‘reveladores y sintomáticos del cambio que proponían los tiempos’. Juan Carlos Paz incluye el nombre de este compositor en su libro *Alturas, Tensiones, Ataques, Intensidades*.⁸ Siempre a nivel nacional, debemos rescatar el *Diccionario Bibliográfico de la música argentina (y de la música en la argentina)* de Leandro Donozo.⁹ Del mismo modo los libros de Rodolfo Arizaga, *Enciclopedia de la Música Argentina*¹⁰ y Waldemar Axel Roldán, *Diccionario de la música y músicos*.¹¹ Estos autores incluyen en sus respectivas publicaciones la voz “*Agrupación Nueva Música*” institución en la cual tanto participó Franchisena.

A nivel internacional destaco el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*,¹² editado por la SGAE.

En Internet se encuentran pocas referencias sobre el compositor. Se puede destacar especialmente las grabaciones del *Trío de las proporciones*, interpretado por Ausum Emsamble, y de las *Variaciones sobre un material*, a cargo de Ana Correa (piano).

Una voz local

César Mario Franchisena Pisoli, nació el 3 de septiembre de 1923, en General Pinedo, provincia del Chaco, Argentina.

Franchisena, si bien no obtuvo un título académico, realizó estudios particulares completos de armonía, contrapunto, fuga, composición y orquestación bajo la tutela de Teodoro Fuchs, entre los años 1944 y 1949. Incorporó hacia 1950 estudios de organología y orquestación bajo la guía G. Mussotto.

En cuanto a su formación como pianista, aunque en los escritos del compositor no figuren los datos de quienes fueron sus maestros, se han podido comprobar sus logros interpretativos sustentados en una técnica adecuada y cómoda. Esto le permitió abordar con solvencia composiciones que adherían a las más diversas estéticas.

En la década del cincuenta Franchisena estuvo entregado al estudio y a la investigación. Escribió variedad de publicaciones y artículos entre los años 1954 y 1959 referidos a

⁷ Gesualdo, Vicente: *La música en la Argentina*. Buenos Aires, Stella, 1988. Págs. 209-210-

⁸ Paz, Juan Carlos: *Memorias II*. Buenos Aires, Flor, 1972. Pág. 28.

⁹ Buenos Aires, Gurmet Musical.2006. página 220. ISBN 987-22664-0-9 –.

¹⁰“*Franchisena, Cesar Mario*”. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971. Pág. 371.

¹¹“*Franchisena, César Mario*”. Buenos Aires, El Ateneo, 1996. Pág. 471. ISBN 950-02-6345-9.

¹² Rubio, Héctor: “*Franchisena, Cesar Mario*”. Madrid, SGAE., 1999. Vol. V. Págs. 242-243. ISBN: 84-8048-308-3.

temas musicales del momento histórico que vivía. Algunas de estas publicaciones fueron: en el diario *Meridiano* con el tema “*Música del Siglo XX*” (1954) o en la *Revista Argentina Cristiana* (1955) bajo el título “*Reflexiones*”, en torno a Anton Webern. También publicó en la *Revista de Educación*, “*La música en la educación del niño*” de 1959.

Dictó un número importante de cursillos y conferencias para el estudiantado del Conservatorio Provincial de Música Félix T. Garzón y el Centro de alumnos de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional, desarrollando temas como “*Armonía*”, “*Música dodecafónica*”, “*Hacia la organización atonal*”, “*Teoría y fundamento de la técnica de doce tonos.*” También conferencias dictadas a través de las radios Universidad y Nacional de Córdoba, con temas: “*Tres músicos de hoy*”, “*La música electrónica*”, “*La música concreta*” entre otros.

Compuso después de muchos análisis y lecturas previas no sólo de música sino de metafísica, teología, filosofía, física, matemática. Escribió en la tranquilidad hogareña a diferentes horas, siempre dispuesto a crear y definir sus objetivos.

Su intuición y los conocimientos recibidos lo llevaron hacia distintos movimientos estilísticos, tendencias que estaban en total auge en Europa y Norteamérica.

Su entusiasmo por la enseñanza se perfiló desde épocas muy tempranas. Se incorporó al plantel de profesores de la Escuela de Artes dependiente de la Universidad Nacional de Córdoba en el año 1956 donde permaneció por más de tres décadas. Es grato destacar su labor en ese ámbito ya que fue fundador de las Cátedras de Composición I, II y III (1972) y Jefe Fundador del Laboratorio de Electrónica (1977).

Fue invitado al 8^{vo} *Congreso Internacional de Acústica*, realizado en Londres en 1974. Ese mismo año obtuvo la beca para compositores formados en el *Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología* (CICMAT), dependiente de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

Convocado por diferentes Instituciones integró Tribunales de Concursos de piano y composición. Ocupó interinamente el cargo de Director de la *Escuela de Artes* en la Universidad Nacional de Córdoba (1976).

Como reconocimiento a su trayectoria docente y profesional la *Facultad de Filosofía y Humanidades* de la Universidad Nacional de Córdoba en 1991 (Resolución Académica N° 319) promovió su nombramiento de Profesor Emérito y Consulto, distinción póstuma.

Compositor de vanguardia, desde su juventud se preocupó por acceder a las nuevas tendencias a través de los medios que tenía disponible. La radio de onda corta era uno de los canales mediante el cual podía escuchar audiciones extranjeras con repertorio de música contemporánea. Su hija recuerda el temor que le ocasionaban los ‘ruidos que oía a altas horas de la noche’. El compositor se sumergía en un mundo nuevo que lo predispuso a una acumulación de timbres, rítmicas, densidades, facilitando que abordara una gran libertad de procedimientos. No temió a las influencias musicales ricas de su tiempo sin perder su propia identidad.

Aparte de la radio contaba con partituras de bolsillo que conseguía en alguna casa de música o que le brindaba algún melómano.

Franchisena vivió profundamente cada instante de su creación. Afirmaba que la música es [...] “una experiencia intuitiva, para la cual, el compositor confía íntegramente en el oído sin el cual no podría existir una función realmente creadora” [...] (Franchisena, 1960:60.) No necesitó esperar los manifiestos estéticos para que su música creciera. No seguía recetas, ni transitó el lenguaje de inspiración nacionalista.

Sus primeras composiciones datan de 1944, momento en el que era discípulo de Teodoro Fuchs ¹³ Estas obras revelan un entusiasmo por el sonido, con atracción por las formas clásicas e impresionistas. A esta época pertenecen partituras breves, bosquejos y ejemplos sueltos, material inédito que se estudió en profundidad. (Dichas partituras me fueron obsequiadas por la familia del autor). Todas estas obras iniciales de su trabajo compositivo están contenidas en un cuaderno de tapas blandas, en buen estado de conservación.

El destino pianístico de las mismas hubiera caído en el anonimato absoluto de no haber tenido acceso al archivo personal del autor.

La mayor parte de las composiciones de estos años no trascendieron frente al público. Sólo *Deux Petits Préludes* lograría su interpretación en Francia, recién el 1º de febrero de

¹³ Teodoro Fuchs (Chemnitz, Alemania, 15-03-1908; Buenos Aires, 28-10-1969). Compositor y Director de la Orquesta Sinfónica de Córdoba que había estudiado en el Conservatorio de Leipzig. En Viena se perfeccionó con Robert Heger y Clemens Krauss en dirección orquestal y Joseph Marx en composición. Se radicó en la Argentina en 1933. (Goyena, Héctor Luis: Fuchs, Teodoro. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Director Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 1999. Tomo 5, pág. 273).

1959 gracias a la Société “*La Renaissance de L’orgue*”, patrocinado por la Municipalidad de Burdeos y del Concejo General de Gironde.

Franchisena también expresó su curiosidad hacia las nuevas tendencias vigentes, a pesar de su limitado acceso a textos o a pocas partituras de bolsillo que lograba comprar en la Editorial Ricordi de Buenos Aires, o bien que le fueran enviadas a Córdoba. Estos testimonios fueron corroborados por Francisco Kröpfl compañero y amigo del compositor al cual se contactó (noviembre del 2009).

De la mano de Juan Carlos Paz ingresó en la Asociación Nueva Música. Esta asociación convocaba a compositores con ideas renovadoras como el dodecafonismo, serialismo integral e inclusive música electrónica. Reunía así a jóvenes compositores del ambiente entre los que se contaron Esteban Eitler, Daniel Devoto y a posterior integrando el grupo Francisco Kröpfl, Nelly Moretto, Jorge Rotter, Susana Baron Supervielle, Eduardo Tejada.

Para 1981 comenzará la actividad de la filial Córdoba en ocasión de rendirle homenaje a los 50 años de ANM. Esta nace como solicitud de la Comisión Directiva de ANM Buenos Aires efectuada por carta a Franchisena. Se le solicitaba en ella la creación de una “entidad independiente pero hermanada espiritualmente a la fundada por el compositor Juan Carlos Paz”.¹⁴

Volviendo al proceso creativo de Franchisena, por sugerencia de su maestro Fuchs, se ve impulsado a transitar obras de mayor compromiso. Así es que concibe el *Concertino* para piano y orquesta de cámara (1948 y 1949), obra que le dio proyección nacional. Esta obra fue estrenada en 1952, con la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Roberto Kinsky. Como solista actuó Haydeé Yordano. Franchisena disfrutó mucho de la versión realizada [...]” Fue para mí un regalo impresionante de Kinsky que apoyaba a la gente joven. El revisó un poco la orquestación [...]” (Franchisena, 1992: 86).

El compositor había invitado personalmente a figuras relevantes de la música nacional, entre ellos, Alberto Ginastera (1916-1983), que se disculpó por no poder asistir al concierto; Juan Carlos Paz (1897- 1972), conociendo de este concierto se hizo presente y

¹⁴ Esta carta no se encontró en sus archivos, pero se pudo acceder a un borrador cuyo contenido hacía alusión a la misma y el que se hizo público el día del concierto

es con quien estableció un lazo profesional que tomó rumbos beneficiosos. Franchisena pasó a integrar el grupo de sus alumnos, ingresaba a su casa y tenía largas charlas que le hicieron vivir superadores momentos. Paz le habló de sus contactos y conocimientos adquiridos en Europa (París, Praga, Varsovia) y Estados Unidos, e inclusive, de los trabajos realizados y estrenados en esas latitudes. Este compositor ya figuraba desde los años treinta en los festivales internacionales europeos, siendo reconocido por sus pares extranjeros, testimonios que pueden apreciarse en sus escritos.

Franchisena, luego de su época tonal caracterizada por una estética clásica, con algunos rasgos impresionistas, se acercó a la disolución tonal por medio de la tonalidad ampliada, armonías complementarias y una estructura interválica con predominio de segundas, terceras; continuando con la atonalidad libre. Llegó así al ‘dodecafonismo ortodoxo’ como gustaba llamarle, siendo en ésta época que resuelve el único *Concierto* para piano y orquesta sinfónica, realizado durante 1953 y 1954 y que no tuvo oportunidad de escuchar. Esta obra se estrenó en el marco de la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX (2009).

Compuso, además, para orquesta sinfónica tres obras con recursos compositivos que las hacen singulares. *Variaciones tímbricas* (1958-1963) la realizó en la etapa de sus creaciones a la que denominó música ‘no temperada’. Lo importante del momento era la búsqueda de nuevas disposiciones instrumentales por grupos segregados de la orquesta, promoviendo un juego distinto de sonoridades. Esta obra constituye un ejemplo de los avances de recursos sonoros inéditos que se estaban dando en Norteamérica. Franchisena fue pionero en Argentina de estos procedimientos.

Más adelante en *Trayectorias* para tres grupos orquestales (1969) realizó operaciones a partir de la serie de diferentes elementos referidos a la interválica, la dinámica y los toques. En la parte central de la composición interviene (de manera separada al resto de la obra) un grupo de percusión por medio de una cadena de Matrices de Markov. Lo aleatorio se encuentra presente al igual que un reacercamiento a la consonancia.

Por último en *Formales II* (1974) habla de pulsos y/o compases de espera que debe respetar quien dirija la obra. Si bien no se pudo encontrar la partitura, el acceso a los borradores del autor, permitió apreciar indicaciones de las *particellas* sobre todo, referidas al *tempo*.

Estética de su obra

Hablar de estilo en un sentido estricto en la música de Cesar Franchisena es un tanto difícil. A través de cuarenta años de producción recorrió distintos caminos resultando, a veces, un poco difusos sus contornos. Su obra muestra a cada paso las posibilidades técnicas y estéticas del momento que transitó.

En los años 1948 y 1949 escribió su primera obra de cámara *Suite de Navidad* para flauta y piano, bajo influencia neo-clásica, jugando un papel importante la rehabilitación de algunos géneros por parte de los compositores, como hizo notar Franchisena en esa ocasión.

Creyó firmemente en la concepción de la música de su tiempo y llegó a ciertos logros, realizando obras para instrumentos preparados entre 1955 y 1959. Además ya había probado dar más libertad al ejecutante y estructurar menos la composición. Diferentes aspectos los manifestó en sus partituras como la renovación en la tímbrica, aplicando nuevos recursos para el abordaje de los instrumentos. Así, armó y desarmó el fagot en el escenario, produjo en el violín sonidos no escalares, si bien transformó la sonoridad del piano, siempre vertical, evitó que se desvirtuara su mecanismo. Es decir, buscó alterar el timbre de los instrumentos y los acondicionó en cada caso de una manera particular para obtener una interesante polifonía tímbrica. Si bien sus ensayos de realización eran sencillos no por ello fueron menos novedosos. En estas obras se indica un grado de aleatoriedad pues, utiliza para los instrumentos regiones (agudas, medias, graves) en donde debe permanecer el ejecutante pero no la nota que debe hacer sonar. En otros aspectos, presenta simultaneidad de estratos rítmicos tendiendo hacia la complementación de esos planos, disuelve la barra de compás.

Los conceptos aleatoriedad e indeterminación (si bien ya gozaban de breve historia, principios de los 50) los volcó en *Variaciones*, para violín y piano acondicionado y *Trío*, para violín, fagot y piano preparado (1957) obra estrenada diez años después por el autor. A estos planteos de su proceso creativo los acomodó en la música ‘no temperada’. La misma estaba pensada a través del [...] “temperamento o de una escala física; con una altura no puntual” [...], en consecuencia [...]” surgirán sonoridades diferentes. A partir de allí se dan las posibilidades de otros parámetros como toques e intensidades [...]”¹⁵

¹⁵ Revista *Lulú*. Nº 3, Buenos Aire, 1992. Página 89.

Esto dio por resultado una música que surge de las posibilidades y del carácter de los instrumentos. Es el instrumento el que le da vida y origen a la obra y no a la inversa.

Variaciones fue grabada en disco de pasta y llevada a Buenos Aires para ser estrenada en los conciertos de Nueva Música.

En tanto, *Trío* se editó en formato reducido en la *Revista Musical* de la Escuela de Artes de la UNC en 2001.

Es interesante como Franchisena llegó a éstas propuestas desconociendo, en gran medida, lo que acontecía en otras esferas musicales universales. Dan testimonio también de ello sus comentarios en la entrevista que le realizó Carmelo Saitta para la revista *Lulú*¹⁶, referidos a que ignoraba lo que vivían otros compositores como John Cage.

Con la evolución del concepto de forma musical y géneros, Franchisena se adhiere al nombre de ‘piezas’ con que se designan a muchas composiciones de este periodo y así disimular el concepto tradicional de formas que incursionaba en la articulación de temas y motivos unidos por un engranaje tonal. Cada obra, por tanto, tiene su propia forma, siempre renovable a cada instante. Así llegó a la elaboración de *Cinco piezas* para clarinete y piano de 1975. Su estreno fue un hecho muy significativo para el autor como para quienes participamos del concierto en el Teatro Colón de Buenos Aires (1985).

Casi de manera simultánea escribió dos obras muy interesantes y de características similares, el *Dúo* para trombón y piano (1985) y el *Trío de las proporciones* (1986). En el *Dúo* dedicado a Arnaldo Ghione y Adrián Verra, pianista y trombonista respectivamente, concretó ideas de anamorfismo, tiempo y espacio topológico, incorporando grafías analógicas. Este es un buen ejemplo de atonalismo libre.

El *Trío de las proporciones*, única obra editada del autor, tiene el privilegio de encontrarse disponible en el catálogo de obras de compositores argentinos de Editorial Ricordi, 1990. ‘Simultaneidad’ es el término que utilizó Franchisena para presentar la idea del Trío [...] “A veces el piano hace de voz conductora y los otros dos instrumentos interactúan topológicamente” [...].El pianista tiene un rol muy importante. Es una obra que me gusta mucho” [...] (Franchisena, 1992: 96). Esta composición fue estrenada en el Teatro Colón

¹⁶ Revista *Lulú*. N° 3, Buenos Aires. 1992. Página 89.

de Buenos Aires (Salón Dorado) e interpretada en diversas oportunidades.

Perseverando con sus estudios sobre estructuras del azar y sus relaciones con las operaciones de la composición musical referidas a leyes y cálculos, variables aleatorias, matrices markovianas, las puso en evidencia en *Modulares* de 1968 para percusión. En ella, Franchisena sintió la necesidad de avanzar hacia la complejidad espectral de los sonidos es decir caminar sobre la no armonización, aunque prevalezcan instrumentos que sí lo sean, y la utilización de técnicas no convencionales. Las repetidas búsquedas se basaron, en esos instantes de construcción, en la física (cadenas de Markov) y en procesos musicales inductivo–deductivos. Decía el autor en sus escritos que [...] “una frecuencia (altura) es considerada como un mensaje emitido desde una hipotética fuente. Proponemos edificar un alfabeto de símbolos y desde él una matriz de transición.”[...] (Franchisena, 1958:45). Esta obra se estrenó en octubre de 1974 durante la Temporada del XXV Aniversario de la Orquesta Sinfónica Nacional en el Teatro Colón de Buenos Aires. Dirigió el concierto Jorge Rotter.

En función de sus estudios de estadística realizó *Cuatro Cánones Estocásticos*¹⁷ (1976). La obra la resolvió para flauta y clarinete. Franchisena decía que [...] “todo proceso que contenga variables aleatorias es un proceso estocástico” [...] (Franchisena, 1976). En su trabajo “*El tiempo en la composición actual*”, presentó el tiempo como variable estocástica. El compositor siempre que se refirió a probabilidades lo relacionaba de inmediato con el azar, con el cuidado de que estuviera a su vez adherida al concepto científico. Esta obra la resolvió teniendo presente la Ley de Markov. El algoritmo markoviano es el que determina cuales sonidos servirán para la contestación una vez presentado el tema. En el primer *Canon* trabajó con tres grupos de sonidos, elegidos a priori, que sirven de material sonoro al tema inicial. En el segundo presentó el material que consta de dos elementos. En el tercero operó con el grupo de tres elementos, material sonoro tomado de los cánones anteriores. Las respuestas al tema o entradas están regidas por la serie fibonaciana. En el cuarto Canon el material de la primera parte surge de ordenar cuatro elementos cuyas estructuras están dadas por los intervalos de: unísono, tritono, quinta justa y novena menor. En relación al espacio- métrico se observa una doble

¹⁷ En mi biblioteca cuento con sus trabajos sobre *Estructuras del Azar y Procesos Estocásticos*. Sin fecha.

corriente del flujo sonoro, por un lado está el de la flauta que corre de izquierda a derecha y por otro el del clarinete que corre de derecha a izquierda, todo sobre la métrica fibonaciana.

El cuarteto de cuerdas, también estará presente en su composición desde épocas muy tempranas. Se adhirió a la técnica dodecafónica, en el *cuarteto n° 1* de 1952 y 1953, principio del cual se alejó pronto.

Con el tiempo reanuda su composición para este conjunto y escribe el segundo cuarteto de cuerdas, denominado *Rhythmus* (1966). Este está realizado en un movimiento con superposición de diferentes métricas, algunas independientes entre sí. La obra fue analizada con sus alumnos en el ámbito universitario y fue seleccionada para ser impresa y difundida en Estados Unidos por el cuarteto *Esteráis*.¹⁸ Fue estrenada en Buenos Aires en 1969.

Será recién, para 1979 que compone su último *Cuarteto No 3* con una cuota de similitud, en cuanto a los elementos puestos en acción en su última obra para piano. *Variaciones sobre un material* (1978). Este cuarteto consta de tres movimientos y es en el último donde incluye un determinado material y nueve variaciones sonoras. Plantea en el mismo el concepto de tiempo topológico.

Funciones (1965) para trompeta y piano y *Universos Topológicos* (1985 y 1986) para piano y percusión, pusieron de relieve la idea de alturas experimentadas con Kröpfel agregando el aspecto novedoso del concepto de anamorfosis o anamorfismo. El autor llamó anamorfosis a [...]“una forma del pensamiento que puede llegar a convertirse en otra forma” [...] (Franchisena, 1992: 89). *Funciones* la reescribirá más adelante para sonidos electrónicos

Atracción por lo nuevo

Franchisena se abocó cada vez más a la disolución de los elementos tonales. Utilizó variadas disonancias para el logro de una expresión espontánea, más una rítmica fluida. Fue atraído también por la bitonalidad, politonalidad, por la libertad en la yuxtaposición

¹⁸ Dato tomado de sus apuntes personales.

rítmica, el desarrollo estático a modo de síntesis y de hallazgos en el campo de las texturas y de la instrumentación.

Como acercamiento a tantos aspectos escribió la única *Sonata* para el piano (1951) donde plasmó sus pensamientos arrebatados de juventud y que englobaron esa constante búsqueda. En esta obra Franchisena se inclinó hacia la idea de forma musical con presencia y en concordancia con el concepto de Arnold Schönberg “La forma en la música sirve para facilitar la comprensión por medio del recuerdo, igualdad regularidad, simetría, subdivisión, repetición, unidad, relación entre el ritmo y la armonía” [...] (Schönberg, 1963: 87) elementos que de una u otra manera expuso en la trama de esta obra. En ella trabajó con insistencia sobre la interválica, haciendo referencia a este aspecto en la entrevista que le realizó Carmelo Saitta expresando: [...] “el intervalo es una medida de tiempo, es la imagen del tiempo por antonomasia: es deslizar en el menor espacio posible un tiempo” [...] (Franchisena, 1992: 91).

Como estructura general difiere de la ‘forma sonata clásica’ pues ésta brota del mismo material sonoro que expone, estructura no referida tanto al lenguaje, sino a la manera que el sonido se ofrece explorado, participando este con sus innumerables posibilidades.

Escribió en el mismo año *Adagio*, para piano. En ella anunció su alejamiento de la tonalidad.

Tres Piezas (1958) fue compuesta en el marco de la música dodecónica. Esta técnica al menos presentada como tal, basada en los doce tonos, cubría sólo un momento de su existencia compositiva. Franchisena como otros autores, consideraba que era un campo muy propicio para ser explorado y que no podía detenerse en este sino que, en todo caso, serviría como punto inicial de un transcurrir con distintas variables.

Se refirió a estas piezas expresando: [...] “están realizadas con el modo pero no con la técnica ni con el método. La forma de las *Tres Piezas* y sobre todo la segunda, está dada por las alturas, las intensidades y los toques”. (Franchisena, 1992:88) Es oportuno brindar un dato interesante con respecto a esta partitura puesto que Franchisena, en rueda de amigos, expresó que realizó la composición desconociendo lo que había producido Olivier Messiaen en su obra *Modos de Valores e intensidades* (1949). De ella concretó un análisis exhaustivo varios años después.

Para satisfacción de César Franchisena la obra para piano, *Variaciones sobre un material* fechada en Córdoba en 1978, disfrutó de amplia recepción por parte de un público nacional e internacional. La obra para piano de Franchisena, sin ser abundante, ofrece un alto grado de variedad y riqueza.

Recurrió a la quena, para la cual escribió una de las composiciones más elogiadas de su quehacer creativo para instrumento solista, *Metamorfosis* (1978). Rompe con la polarización de la música (culto-popular) pues utiliza sonidos de técnicas contemporáneas y las incorpora a un instrumento étnico.

El autor centró luego su atención en la noción de espacio que incorporó compositivamente en otro instrumento, la guitarra. Utilizó para tal fin la simultaneidad de planos sonoros. Franchisena afirmaba que el espacio se ‘temporaliza’ y que a su vez el tiempo se ‘espacializa’, por ello, piensa al tiempo como dentro de un sistema temporo-espacial y al espacio dentro de un sistema espacio-temporal. Consideró que esta dualidad no impide que en una obra musical se puedan separar para ser investigadas en forma individual (Franchisena, 1986: 1).

Operó también con el ‘material’ sobre el que incidió obteniendo introducción, cinco variaciones y epílogo en *Simultaneidades Topológicas* (1985 y 1986). Para convertir al espacio-tiempo en una estructura topológica tuvo en cuenta el conjunto de sonidos a utilizar, la probabilidad de otros que eligiera el ejecutante teniendo la precaución que algunos de ellos debieran pertenecer al grupo existente. Se debe tener en cuenta no confundir lo topológico con estructuras al azar, aunque tales sonidos seleccionados por el intérprete sean ejecutados en forma improvisada. La simultaneidad no precisa que se de en un instante, sino en un espacio determinado.

Trío de las Proporciones

El *Trío de las proporciones* fue compuesto en 1986. Tuve el privilegio de que el autor me la dedicara y de participar en su estreno en el Salón Dorado del Teatro Colón, en 1987. Es la única partitura de César Franchisena que fue editada. Ricordi (Buenos Aires) la publicó, en 1990, dentro de su serie de compositores argentinos del siglo XX.

Por su estructura, densidad, temporalidad topológica, grafías, entre otros, la obra representa para quienes la hemos interpretado una experiencia musical diferente.

Flauta, clarinete y piano son los instrumentos elegidos. Franchisena exploró sonoridades y estableció juegos tímbricos logrando asociaciones singulares. Puede hablarse de una textura continua dentro de un discurso a modo de contrapunto: de sonido contra sonido; grupos de sonidos contra grupos de sonidos.

La grafía elegida, poco convencional, está en función de la idea temporal elaborada por Franchisena. Por ejemplo, líneas divisorias en forma de zig - zag favorecen una mejor comprensión del discurso musical. Además significan que las distintas voces no deben coincidir en sus finales, sino más bien ser disímiles, vale decir ‘proporcionales’. Otro elemento son los cuadrantes en líneas entrecortadas que fijan la obligatoriedad del pasaje para ser leído en su conjunto por todos los intérpretes teniendo en cuenta el *tempo* anotado al comienzo para cada uno de los instrumentos. Lo importante de señalar para su ejecución es que el *tempo* que el intérprete realiza dentro de ese recuadro es libre –‘no métrico’.

Las ‘proporciones’ a las que alude el compositor en el título estarían referidas tanto al *tempo* (a las figuras) como a lo tímbrico en relación a cada uno de los instrumentos y al conjunto como fusión; en definitiva a lo estructural, referido a la macroforma y a la microforma.

Es oportuno hacer mención a los principales elementos puestos en juego en lo referente al plan ‘arquitectónico’ de esta pieza por la novedad que aporta en diversos aspectos.

La obra se halla claramente articulada en varias secciones donde oportunamente entran a tallar las diferentes densidades que equilibran el discurso sonoro. Hay cuatro secciones más una coda. Las secciones situadas en los extremos (I y IV) y la coda, incorporan una gran densidad cronométrica. La sección IV es la reexposición variada de la sección I. El elemento contrastante lo constituye la sección central (II - III), donde en forma abrupta comienza un *tempo Lento* generando una nueva atmósfera reforzada por la particularidad de los recursos elegidos. Aquí hay un aligeramiento textural con diferenciación por capas. Además, es un momento de oposición y equilibrio respecto a los extremos, pues incorpora una grafía tradicional para brindar una mirada hacia el pasado. Esto también, por la presencia de procedimientos consagrados en el barroco, usados con total libertad de manejo, tales como las formas de la *Chacona* o la *Passacaglia*. Con lógicas diferencias, ya que estamos situados en otro contexto, se utiliza una estructura con acordes. Estos se presentan de forma yuxtapuesta, 4 acordes por compás, durante diez secuencias, variando la constitución interválica de los mismos. Se encuentra una velada alusión al nombre de

B.A.C.H. (si b – la – do – si natural) entre flauta y clarinete que refuerzan nuestro punto de vista. Más adelante, lo veremos en detalle.

Sección I: desde el comienzo hasta la página 5 (primer sistema)

Sección II: desde la página 5 (lento) hasta la página 8 (segundo sistema).

Sección III: desde la página 8 (tercer sistema) hasta la página 11 (segundo sistema).

Sección IV: (re exposición variada de la sección I) desde la página 11 (segundo sistema), hasta el final de la página 12.

Coda: desde inicio de página 13 hasta el final.¹⁹

Otro aspecto fundamental de la obra son los sonidos agrupados en racimos y/o *cluster* de teclas blancas, de teclas negras, cromáticos y armónicos (teclas que deben ser bajadas en silencio).

Los *clusters* aparecen esencialmente en toda la composición con una tendencia mayor hacia las secciones extremas. Si bien hay un amplio espectro de posibilidades con estos la obra se atiene a lo indispensable: por un lado *clusters* de teclas blancas polarizando los registros del teclado que se constituyen en *clusters* consonantes o elemento diatónico dentro de esta original textura. Por otro, están los denominados ‘racimos’ unidos por líneas horizontales, de rápida ejecución sucesiva, que constituyen los *clusters* cromáticos, de carácter disonante, y que a medida que transcurre la obra adquieren, por momentos, mayor densidad cromática.

Paralelo a los *clusters*, y completando el complejo armónico, hallamos diversas superposiciones triádicas que constituyen un tercer aspecto en la textura: el elemento bitonal. Desde el inicio de la obra están planteados los principales materiales de los cuales se extraerán consecuencias, que serán objeto de desarrollo. Existe también una mixtura de elementos: diatónico, politonal y atonal.

En otro orden de cosas, debemos considerar el rol que el compositor ha asignado a las matemáticas en esta obra en particular. Por tanto, se advierten puntos de contacto con compositores como Iannis Xenakis (1922-2001), que podría principiar una obra sobre una base matemático - teórica. Xenakis decía:

¹⁹ Se indican las páginas y no número de compases por el tamaño que tiene la grafía y la falta de la separación habitual entre compases, salvo la sección central).

Estoy convencido de que no se alcanza una visión universal de las cosas a través de la religión, el sentimiento o la tradición sino a través de las ciencias naturales, con ayuda del pensamiento científico. No sólo esto, sino otros puntos de referencia, además. Es necesario un pensamiento más general para llegar a alguna parte. El pensamiento científico me pone un instrumento en la mano con el que podré llevar a cabo mis ideas de origen no-científico. Y estas ideas son el producto de determinadas visiones e intuiciones. (Xenakis, 2004: 334)

Uno de los métodos de trabajo de Franchisena que ostentaba un original enfoque compositivo se basaba en la idea de una determinada construcción y en la elaboración de una serie de fórmulas y combinaciones que podían cristalizarse en signos y música. Pero el hecho de que haya empleado una dosis considerable de ‘pensamiento científico’, de que se recurra al cálculo de probabilidades o a teorías sobre el azar para alcanzar los objetivos, puede resultar indiferente a la hora de escuchar y conectarse con su música. Lo novedoso del *Trio* radica en el agregado del símbolo factorial de un número, el cual sirve para indicar las veces que deberá repetirse la sección encerrada entre corchetes. Franchisena escribió en la partitura:

En matemáticas se llama factorial de un número dado al producto obtenido al multiplicar dicho número por todos los enteros sucesivos inferiores y se representa con el número seguido de un signo de admiración. (Franchisena: 1986)

En este sentido, resulta interesante destacar que la primera obra de Xenakis (1960), realizada sobre un ordenador, se titula *7!* y fue estrenada en la Bell General Electric. En el *Trio* de Franchisena, se advierten dos tipos de grafías: la simbólica y la analógica. Ya se ha señalado que estas enfatizan el tipo de sucesión temporal de la obra. La originalidad de dicha grafía desarrollada por el compositor cordobés hace que tenga escasos puntos de contacto con sus contemporáneos. Sin embargo, se ha seleccionado un caso que podría considerarse interesante en este punto. Se trata de *Zyklus* (1959) de Karlheinz Stockhausen. Aquí vemos agrupaciones de sonidos que, aunque no están trabajadas con la misma grafía ideada por Franchisena, guardan cierto parentesco con los racimos diseñados por el cordobés. Ambos autores buscaron que las agrupaciones sean ejecutadas con rapidez. Sin embargo, los sonidos puntuales representados por figuras de mayor grosor, son utilizados con diferentes objetivos. Para Stockhausen las diferencias de trazo se refieren a la dinámica, es decir, a los diferentes planos de intensidades. Para

Franchisena el mayor óvalo o redondel implica una mayor duración, siempre ‘proporcional’ al grupo al cual pertenecen.

Si bien ya se ha aclarado la relación que guarda la densidad en el aspecto formal, también se debe aclarar la relación de la densidad en cuanto a la dinámica. Los toques enérgicos que efectúa el piano deben ser ejecutados con buena tensión muscular para que no se produzcan golpes o una sonoridad agresiva.

Instala siempre alturas puntuales, determinadas, que son drásticamente polarizadas en los extremos de los registros entre flauta y piano. Este hecho provoca superposición y simultaneidad de planos tímbricos. Le asigna un valor preponderante al espacio y así establece ‘planos temporales’ en donde cohabitan tiempos aleatorios y fijos (convencional y analógico en su escritura).

Otro momento extremo de la composición es el que se lleva a cabo (página 13) al inicio de la coda: máxima fuerza dinámica (*fff*), creando así también máxima tensión. Como recursos técnicos planteados solicita: *frullatos* para la flauta, trinos para el clarinete y trémolos para el piano. Así se exploran y explotan las posibilidades tímbricas de los instrumentos y las técnicas desarrolladas por los intérpretes.

Como polo opuesto (página 10, sección III), hallamos un solo de piano de muy baja densidad (*ppp*) donde se incorpora lo convencional y lo nuevo en grafía. En este lugar juega lo definido en alturas (sonidos determinados) y lo aleatorio en valores (no hay indicación de compás). Toda la obra en su conjunto transcurre entre lo aleatorio y lo fijo. Formalmente, este pasaje constituye un anticlímax que conduce a la re exposición variada. (Sección IV).

Todo lo expuesto nos lleva a pensar que el compositor dirigió su atención al fenómeno acústico como ya había acontecido en las *Cinco Piezas* para clarinete y piano. Sin que esto signifique falta de valor del manejo interválico.

Por el peso de lo rítmico, de la dinámica y de la tímbrica, esta partitura se puede aproximar a la idiosincrasia latinoamericana más que a la problemática del serialismo europeo. En este sentido, sería oportuno tener presente, a modo de referencia, obras como la *Cantata para América Mágica Op 27* (1960) para soprano dramática y orquesta de percusión de Alberto Ginastera.

Finalmente, el esquema formal resultante, A-B-C-A'-D, nos lleva a pensar que el desenvolvimiento formal está regido por el principio de variación continua, tan cara a la Escuela de Viena. Y en este sentido es posible establecer ciertos paralelismos con obras

de otros períodos creativos de Franchisena, como las *Variaciones Tímbricas* (1958-1963) para orquesta sinfónica.

Ejemplo 1: *Trio, de las proporciones...* sección I (A) desde el comienzo hasta página. 5, primer sistema.

Sección I (Desde el inicio hasta página 5)

El *Trio* se inicia sin indicación de compás y en tempo libre (no métrico). Si bien indica *Lento* para el clarinete y *Presto* para la flauta, no incluyó indicación para el piano. El mismo Franchisena me sugirió iniciar con un carácter ‘enérgico’.

Recordemos las características de las secciones extremas: registros polarizados, dinámicas llevadas a la máxima intensidad, etc. Nos interesa analizar las diferentes capas de la textura: distinguimos 3 elementos fundamentales y de naturaleza diferente entre sí: 1- el *cluster* de teclas blancas (consonante); 2- las tríadas, en general agrupadas de a dos, constituyendo un elemento bitonal (en piano y clarinete); 3- los racimos o *clusters* cromáticos, disonantes, que en las primeras páginas sólo aparecen en los vientos.

El otro elemento a destacar de esta primera página es el factorial: **2!** Este grupo se repetirá dos veces.

En el primer sistema de página 2 se observa un punto de articulación en el calderón corto. Además, el factorial **3!** (se realiza seis veces). Por otro lado, la textura ya no presenta en

esta página capas claramente diferenciadas. Cada vez, en forma progresiva, se advierte mayor énfasis sobre los clusters cromáticos hasta el final de la sección.

The image shows a musical score for a Trio, consisting of three staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (P.). The score is divided into two systems. The first system shows the Flute and Clarinet parts with various notes and rests, and the Piano part with a complex rhythmic pattern. The second system continues the Flute and Clarinet parts, with the Piano part showing a more developed rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as *f* and *p*, and a tempo marking *Andante*. The score is written in a complex, non-traditional style, with many notes and rests connected by lines, suggesting a highly rhythmic and melodic piece.

Ejemplo 2: *Trio, de las proporciones... calderón corto, factorial 3!*

Destacamos el importante rol estructural del intervalo de 7^{ma} Mayor (o su inversión). En página 4 hay también bicordios o acordes sueltos (en el piano en mano izquierda) los que no son de duraciones métricas y sí proporcionales. Este bajo, aunque nunca se repite idéntico, tiene un carácter *ostinato* por su periódica recurrencia. Es, en cierto sentido, estructurador.

The image displays a musical score for a Trio, titled 'Trío, de las proporciones...factorial 3!'. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (P.). The second system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (P.). The score is characterized by complex clusters of notes, often indicated by brackets and arrows, and dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *pp*. A circled number '3' is visible in the top right corner of the first system. The piano part features prominent clusters of notes, some of which are grouped together with brackets and arrows, indicating specific articulation or phrasing. The overall notation is dense and intricate, reflecting the 'clusters in racimos' mentioned in the caption.

Ejemplo 3: *Trío, de las proporciones...factorial 3!*. Clusters en racimos

Destacamos como un hecho distintivo de toda la sección las apariciones de los *clusters* o racimos en la línea del piano (a partir de la página 2) en agrupaciones características: agrupados de a 2; ó en grupos de 3 + 4; o en grupos de 3 + 3 + 4 (página 3). A partir de este momento, la suma de elementos de cada grupo será igual a 10. Así, observamos $3 + 4 + 3 = 10$; $6 + 4 = 10$ (página 4, segundo sistema); $5 + 5 = 10$ (página 5). Además, se puede apreciar, que en todo pasaje donde prevalecen los *clusters* o racimos cromáticos, es el *cluster* de teclas blancas el elemento que cierra la sección. O sea, el elemento consonante (diatónico) juega un destacado rol como punto importante de articulación.

The image shows a musical score for a Trio, consisting of two systems of staves. Each system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (P.). The notation is complex, featuring various note values, rests, and dynamic markings such as 'mp' and 'mf'. The first system is marked with a circled '4' in the top left corner. The score is written in a traditional musical notation style, with notes and rests connected by stems and beams.

Ejemplo 4: *Trio, de las proporciones...* suma de racimos.

Sección II (B) (Desde página 5, *Lento*, hasta página 8, segundo sistema).

Esta sección presenta cambio de tempo (*Lento*) y un abrupto cambio de textura (aligeramiento textural). Éste se halla constituido por capas. Hay contrapunto de melodías (de carácter cromático) en las que no se evidencian centros tonales. Las líneas melódicas están en los vientos. Por otra parte, el piano presenta una estructura de cuatro compases que se repite 12 veces a lo largo de esta sección (las 10 primeras repeticiones son ininterrumpidas). Esta estructura está presentada en una textura homofónica, estilo estricto de acordes a modo de coral. Dicha característica se mantiene durante toda la sección junto a un pasaje (página 7) que interfiere con los acordes a modo de *ostinato* rítmico. Se presentan los mismos sonidos pero alternadamente en cada agrupación de tres figuras de semicorcheas durante seis compases.

The image shows a musical score for a Trio, consisting of three systems of staves. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (P.). The second system continues the Flute and Clarinet parts. The third system continues the Piano part. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'Lento'. A circled number '5' is located in the top right corner of the page.

Ejemplo 5: *Trio, de las proporciones... cambio textural y de tempo.*

Retornando a la página 5, otra característica de esta sección, son las anotaciones de figuras entre paréntesis que indican las unidades métricas de cada estructura entre dobles barras, y sirve también para indicar cambios de compases pero no de *tempo* ya que todo está en *tempo lento*. Los acordes inicialmente están presentados en blancas con puntillo. Crean una atmósfera lúgubre, por demás interesante, derivándose, a partir de figuras más pequeñas cada vez, hacia un clima diferente. Es importante, en cuanto a la ejecución de cada acorde, ir al rescate de las notas extremas: do - do # - si en el agudo y mi b - mi - fa # - sol en el grave.

Los acordes constantemente van trocando su orden: 1-2-3-4, 1-2-4-3; 1-3-2-4; 1-3-4-2; etc.

En cuanto a la interválica, hay un importante trabajo de separación de registros para suavizar ciertas disonancias duras (2^{da} menores y su inversión en 7^{ma} Mayores). No hay centros tonales, sino al contrario, hay gran densidad cromática en cada acorde, sobre todo en el tercero de ellos. Por su parte, el segundo acorde, privilegia, aunque no de un modo estricto, una conducción por tonos.

Otro aspecto de esta sección es el *fugato* (a manera de) que se establece en la página 6, segundo sistema.

Siempre se instaura el contrapunto entre los vientos con líneas donde abundan los cromatismos y no se puede atribuir a ningún centro tonal. Como ya se había mencionado, lo que resalta en esta sección es la grafía tradicional, las líneas contrapuntísticas (alusión libre del nombre B-A-C-H) y la estructura de cuatro compases a modo de *chacona* o *passacaglia* también muy libre.

The image displays two systems of handwritten musical notation. The first system is marked with a circled '5' in the top left corner. It consists of three staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (P.). The Flute and Clarinet staves show melodic lines with various notes and rests. The Piano staff shows a complex accompaniment with many notes and rests. The second system continues the musical piece with similar notation for the three instruments.

Ejemplo 6: *Trio, de las proporciones...* estructura de 4 compases

El mencionado pasaje de página 7 presenta los acordes a modo de *ostinato* rítmico y utiliza los mismos sonidos pero alternadamente en cada agrupación de tres figuras en semicorcheas (seis compases) finalizando el mismo en una caída de cuartas descendentes.

The image displays two systems of musical notation for piano. The top system shows a melodic line with a series of intervals, including a 4th interval, and a bass line with a similar rhythmic pattern. The bottom system shows a similar melodic line with a 4th interval, and a bass line with a different rhythmic pattern. Both systems are marked with 'P.' and 'ppp'.

Ejemplo 7: *Trio, de las proporciones...ostinato* rítmico. Intervalos de 4^{ta} descendentes / ascendentes.

El solo de piano en esa página presenta también un nuevo tipo de textura. Es un momento contrastante, donde abandona la estructura de 4 compases aunque se siguen utilizando los mismos sonidos. Aquí el piano tiene un momento relevante, muy expresivo, creando un clima disímil respecto a lo precedente y a lo posterior. Melódicamente, es una situación neutra en el sentido de que no evoluciona ni se desarrolla.

Luego de las dos últimas repeticiones de los acordes (página 7, segundo sistema), sorpresivamente cierra los mismos con 4^{ta} Justas, pero ascendentes en este caso. (Ver ejemplo 7)

Finalmente, la sección concluye con un nuevo momento contrastante, similar al anterior. Se vuelven a privilegiar los intervalos de 7^{ma} Mayor, pero polarizando los registros por momentos. Concluye sobre el acorde 2 de la estructura, conducción que privilegia la sucesión por tonos. Sigue un compás de nexo en dinámica extrema **PPP** que deriva al *tempo Andante*

Sección III (C) (Página 8, tercer sistema, hasta la página 11, fin del primer sistema).

The image shows a musical score for a piano trio. It consists of four staves: Piano (P.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (P.). The top two systems are for the first piano part, and the bottom system is for the second piano part. The tempo is marked 'A Tempo' and 'Andante más lento'. Dynamic markings include 'ppp'. The piano part is the most prominent.

Ejemplo 8: *Trio, de las proporciones...* rol principal del piano.

Hay cambio de tempo (*Andante*). A nuestro entender cumple la función de una gran transición: es una especie de zona de disolución del discurso musical donde el piano tiene asignado el rol principal. Es el hilo conductor quedando como solista luego de fugaces intervenciones de los vientos. Hay cada vez una menor densidad cronométrica. La línea del piano es un contrapunto a dos voces, la cual presenta una gran separación de registros bien polarizados. No hay centros tonales ni una nota en especial jerarquizada (página 8). Más aún, siempre se destacan notas diferentes. Por otra parte, se privilegia un *cluster* cromático en la flauta. Otras de las características son las 8^{vas} Justas en el piano dentro de este lenguaje.

9

The image shows two systems of musical notation for a Trio. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (P.). The piano part has a dynamic marking of 'mp' and 'cresc. p.'. The second system also includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (P.). The piano part has a dynamic marking of 'ped. f'. The score is marked with a circled '9' in the top right corner.

Ejemplo 9: *Trio, de las proporciones... aleatoriedad del piano*

Desde el inicio de página 9 llaman la atención las notas destacadas o en valores más largos. Se producen repeticiones (fa # y sol, por ejemplo) además de saltos de 8^{va} Justa.

La dinámica adquiere progresivamente menor intensidad. Desde el final del primer sistema (página 9) el bajo – mi b grave- comienza un descenso cromático que culminará en do #, (doble octava grave) nota que se mantendrá a modo de pedal y jugará un rol importante tanto en el resto de la sección como así también en el final de la obra (Coda). Ya en el segundo sistema de la página 9, junto al mencionado pedal, aparece si b como nota destacada. Este hecho es sumamente significativo por la importancia que va a adquirir dicha nota, tanto en esta sección como en el mismo final de la obra. Aparte, hay un *cluster* cromático en el clarinete derivado del anterior que apareció en la flauta (página 8) con el agregado de dos sonidos la # y fa #.

Ya en la página 10 se advierten numerosas repeticiones de sonidos entre los que, sin embargo, se siguen destacando el pedal do # y si b. Todo expuesto en una densidad muy baja, con dinámica cada vez más suave.

10

Ejemplo 10: *Trio, de las proporciones...nota pedal Do #*

Hacia el final de la página 10 la textura se reduce a una sola línea, quedando el bajo y rescatando siempre si b. Esta sección es una especie de anticlímax. Ya en la página 11 sigue la línea de bajo, a modo de recitativo, y la sección cierra sobre si b como sonido jerarquizado.

Ejemplo 11: *Trio, de las proporciones...baja densidad.*

Sección IV (re exposición variada) [A']. Página 11 (2^{do} sistema), fin de página 12.

Esta sección es similar a A. Formalmente comienza a preparar el cierre de la composición. Está presente la mencionada mixtura de elementos: el *cluster* de teclas blancas (consonante); las tríadas superpuestas, elemento bitonal (sol Mayor; mi b menor); el *cluster* cromático (disonante). Advertimos una mínima diferencia respecto al inicio y es la aparición de un *cluster* cromático en el piano (en el inicio estaban reservados a los vientos). Como contrapartida, en la página 12, en el solo de piano, hay un gran predominio del *cluster* de teclas blancas. Y junto a este elemento consonante aparece mi b con función de pedal en los racimos de mano izquierda. Se advierte dinámica extrema y polarización de registros.

12

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (P.). The score is divided into two systems. The first system shows the Flute and Clarinet parts with long horizontal lines indicating sustained notes or clusters. The Piano part features a complex rhythmic pattern with many notes, some of which are grouped into clusters. The second system continues this pattern, with the Piano part showing a clear polarization of registers, with some notes in the lower register and others in the upper register. Dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte) are visible, indicating extreme dynamics. The score is annotated with various symbols, including arrows and brackets, to highlight specific musical elements.

Ejemplo 12: *Trio de las Proporciones*... polarización de registros.

Coda (Página 13 hasta el final)

Presenta una textura en capas diferenciadas: el piano por un lado y los vientos por otro. Trémolo sobre el *cluster* de teclas blancas junto a racimos cromáticos en vientos. Dinámica extrema, con toda la fuerza.

NOTA. Audio: *Trío de las proporciones*, de César Franchisena.

Intérpretes: María Inés Caramello (piano), Claudia Diehl (flauta) y Diego Montes (clarinete). Concierto en Sala del Instituto Goethe de Córdoba, 1992

Bibliografía

Donozo, Leandro. *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en Argentina)*. Buenos Aires: Gourmet Musical. 2006.

Chavez – Vittore: *Las nuevas grafías musicales en el siglo XX*. Trabajo de Monografía, U.N.C.[64 pág.]. ISBN: no figura.

Chiantore, Luca: 2001. *Historia de la técnica pianística*. Madrid. Alianza Editorial S.A. [760 págs.]. ISBN: 978-84-206-7895-5

De la Motte, Diether: *Contrapunto*. Editorial labor. [420 pág.]. ISBN: 84-335-7863-4

Dibelius, Ulrich: 2004. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid, Ediciones Akal. [687 pág.] ISBN: 84-460-1291-X

Franchisena, Cesar Mario”. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971. Pág. 371.

Franchisena, César Mario”. Buenos Aires, El Ateneo, 1996. Pág. 471. ISBN 950-02-6345-9.

García Laborda, José María: 1996. *Forma y estructura en la música del siglo XX. Una aproximación analítica*. Madrid – España. Editorial Alpuerto S.A. [256 pág.] ISBN: 84-381-0255-7

Gesualdo, Vicente: *La música en la Argentina*. Buenos Aires, Stella, 1988. Págs. 209-

210-**Goléa, Antoine:** 1961 *Estética de la música contemporánea*. Buenos Aires. Eudeba, [268 pág.] ISBN: no figura.

Goyena, Héctor Luis; Fuchs, Teodoro. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Director Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 1999. Tomo 5, pág. 273

Messiaen, Olivier: 1993 *Technique de mon langage musical*. Alphonse Leduc, Paris. Editions Musicales. [111 pág.]. ISBN: no figura.

Paz, Juan Carlos: *Memorias II*. Buenos Aires, Flor, 1972. Pág. 28.

Paz, Juan Carlos: 1994 *Alturas, Tensiones, Ataques, Intensidades* Memorias III, Buenos Aires. Ediciones de la Flor.

Paz, Juan Carlos: 1987 *Alturas, Tensiones, Ataques, Intensidades*. Memorias II. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Revista Musical de la Escuela de Artes: UNC. N° 3. 2001 Incluye catálogo de la Obra de Franchisena. ISBN: no figura

Revista del Instituto Superior, UNL, n° 6, Argentina, 1999, págs. 63-85. Se incluye las partituras *Tres cantos para Navidad* (1954) y de *Canto lejano* (1952).

Revista del Instituto Superior, UNL, n° 3, Argentina, 1993.

Revista Musical , UNC, n° 3, Argentina, febrero 2001, págs. 53 al 60

Revista Lulú. N° 3, Buenos Aires. 1992. Página. 89.

Rubio, Héctor: “*Franchisena, Cesar Mario*”. Madrid, SGAE., 1999. Vol. V. Págs. 242-243. ISBN: 84-8048-308-3

Saitta Carmelo: *Guía para no distinguir entre un círculo y una taza de café*. Revista *Lulu*. Año I N° 3 1992. ISBN: no figura.

Colaboradores del presente número

Irma Susana Carbajal Vaca

Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Aguascalientes - México.

Formación académica en música, comunicación y educación. Recibió el título de Doctor en Educación con la tesis: “Acercamiento semiótico y epistemológico al aprendizaje de la música”. Ha realizado diversas estancias académicas en Marburg, Mannheim y Oldenburg, Alemania. Es Profesora del Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, México y miembro del Sistema Nacional de Investigadores (CONACYT).

Publicaciones disponibles en: <https://uaa.academia.edu/IrmaSusanaCarbajalVaca>

Teodora María Inés Caramello

Docente Titular por Concurso en Universidad Nacional de Córdoba.

Magister en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX (Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina). Licenciada en Estudios de Perfeccionamiento -Piano- y Profesora Superior -Piano-, y en Educación Musical (Universidad Nacional de Córdoba). Docente de la Facultad de Artes (UNC), en piano principal y complementario. Pianista, panelista y jurado en Congresos y Jornadas de Música del Siglo XX en el país y en los Encuentros Internacionales de Música Contemporánea (Teatro Colón BS. AS. Sala de la Recoleta, San Telmo (BS. AS) Universidad de la Plata y Universidad Del Litoral). Coordinadora general de los Camping Nacional en Música de Cámara y de ciclos de conciertos Inter-Arte

Eva García Fernández

epspejo-aquel@hotmail.com

Compositora, saxofonista y docente de música. Realizó sus estudios de composición en el CEAMC y en la UNTREF. Ha recibido diversos premios y becas por sus composiciones. Ha coordinado diversos ciclos para fomentar la difusión de la música actual de Argentina. Se ha desempeñado como instrumentista y performer en diversos conciertos y ha formado parte de agrupaciones de música popular. Su producción abarca música de cámara, medios mixtos, obras para instrumentos solistas, teatro instrumental, arte sonoro y post-rock. Sus obras han sido interpretadas por músicos de reconocida trayectoria; presentadas en diversos festivales, ciclos y conciertos en salas ampliamente reconocidas del país y del exterior.

Andrés Santiago Gómez Huertas

asgomezh@correo.udistrital.edu.co

Estudiante de composición y arreglos del Proyecto Curricular de Artes musicales de la Facultad de Artes de Bogotá ASAB. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Intérprete de medios electrónicos en el Ensamble de Música Contemporánea de la ASAB (EMCA). Compositor activo de la pieza Identidades en el marco de las X jornadas de música contemporánea 2020 del CCMC. Técnico en Audio y Sonido. Normalista Superior con énfasis en lenguajes.

Dr. Ramiro Mansilla Pons

ramiromansillapons@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano - Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Profesor y Licenciado en Composición, Magister en Estética y Teoría de las Artes y Doctor en Artes por la Universidad Nacional de La Plata. Ha compuesto y estrenado más de sesenta obras en Argentina y en el extranjero, entre las que se cuentan música orquestal, de cámara, para instrumentos solistas, electroacústica, ópera e incidental para danza, videodanza, teatro y cine, habiendo obtenido premios en concursos de composición en Argentina, Uruguay y Francia. Actualmente se desempeña como docente en el Conservatorio Ástor Piazzolla de la Ciudad de Buenos Aires, y como docente y becario de investigación posdoctoral en la UNLP, donde también actúa como compositor residente y director musical de Aula20, su grupo de danza contemporánea.

Julián Medina Vega

juemedinav@correo.udistrital.edu.co

Comenzó su formación musical como estudiante de guitarra eléctrica en la Academia de Artes Guerrero. Actualmente es estudiante del énfasis de composición y arreglos del Proyecto Curricular de Artes Musicales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Raúl Minsburg

raulminsburg@gmail.com

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Compositor e investigador. Ha obtenido diversos premios nacionales e internacionales. Dirige la Especialización en Arte Sonoro de la Universidad Nacional de Tres de Febrero

donde se desempeña como docente y director de investigación. Profesor en la Universidad Nacional de Lanús. Miembro fundador de la Red de Arte Sonoro Latinoamericano y coordinador del Festival/Ciclo “Bahía (IN) Sonora” realizado en la ciudad de Bahía Blanca. Sus obras fueron presentadas en conciertos y festivales de la Argentina y del exterior y están incluidas en ediciones colectivas así como en su disco monográfico “Entre Sueños”. Es autor de trabajos publicados en libros y en diversos medios culturales y académicos.

Prof. Luciana Natalia Orellana Lanús

lucianaorellanalanus@gmail.com

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño (UNCUYO-FAyD).

Profesora de Teorías Musicales egresada de la Universidad Nacional de Cuyo. Maestranda de la sexta cohorte en la Maestría en Arte Latinoamericano. Profesora titular de los espacios Análisis de la música del siglo XXI y II, perteneciente al grupo de carreras musicales de la Facultad de Artes y Diseño. Profesora auxiliar en los espacios Análisis y Morfología del grupo de carreras musicales, Facultad de Artes y Diseño. Profesora Adjunta en los espacios Historia de la música pertenecientes al grupo de carreras musicales, Facultad de Artes y Diseño. Aspirante a doctoranda, Doctorado en Música, Universidad Católica de Argentina.

Carlos Rojas Reyes

carlos.rojas@ucuenca.edu.ec

Licenciado en Humanidades Modernas (1976); Doctor en Medicina (1978); Máster en Desarrollo Económico para América Latina. (1998) Universidad Internacional de Andalucía; Dr. en Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad Andina Simón Bolívar. (2012) (PhD). Investigador Diuc – Universidad de Cuenca, desde el 2015 hasta la fecha.

LIBROS: *Estéticas caníbales*, vol. 3, Universidad de Cuenca, 2018; *Estéticas caníbales*, vol. 2, Universidad de Cuenca, 2017; *Teatro político*, edición impresa, Universidad de Cuenca, Cuenca, 2013; *Estéticas caníbales*. Universidad de Cuenca. Bienal Internacional de Cuenca. Cuenca. 2011; *Teatro*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 2011. (Treinta obras de teatro); *Cuerpos, expresión y política*, Universidad de Cuenca, 2000; *Sujetos del desarrollo*, Universidad de Cuenca, 2001; *Mundos simbólicos y subjetividad*, Universidad del Azuay, 1996; *Recursos humanos en salud: de actores a sujetos*, OPS, Quito, 1994.

Tania Rubio.

Compositora, artista sonora, *field recordist*, México, 1987.

Me dedico a investigar el sonido en la comunicación animal y paisajes sonoros naturales para enfocarlo a la creación musical. Mi línea de investigación es el paisaje sonoro, la ecología acústica y bioacústica, con particular interés en los cruces entre arte y ciencia. Trabajo con música contemporánea de concierto, acústica multicanal e instalación sonora. He ganado concursos, becas y residencias para la creación, investigación y producción de obra artística la cual se ha presentado en América y Europa. Actualmente curso el doctorado con Carola Bauckholt con el proyecto: “Biomúsica: de la comunicación animal a la creación musical” en Anton Bruckner Private University, Linz, Austria.

Dra. Alejandra Sáez

Profesor Adjunto, Cátedra de Piano - Facultad de Artes y Diseño - Universidad Nacional de Cuyo.

Licenciada en música en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo en Argentina (2007), Magister en Música en la University of Florida en USA (2010), y Doctora en Música en la Louisiana State University en USA (2013). Sus trabajos de investigación son de amplio espectro, abordando temáticas propias de la práctica del instrumento (piano) incluido análisis de obras, como sobre la enseñanza a nivel superior y planes de estudio.