

CDMX 2021 / Número 5

perspectiva interdisciplinaria del  
laboratorio de creación musical

¿Cómo creo lo que creo?



[suicrea.unam.mx](http://suicrea.unam.mx)

Seminario Universitario de  
Investigación en Creación Artística



**perspectiva interdisciplinaria del  
laboratorio de creación musical**



**Director General** Julio Estrada.

---

**Director Editorial** Mauricio García de la Torre.

---

**Jefa de redacción** Itz'iar Fadrique.

---

**Consejo asesor** Edgar Alandia, Llorenç Barber, Osvaldo Budón, Pablo Chin, Erik Christensen, Caroline Grivellaro, Fátima Miranda, David Núñez, Gonzalo Salazar.

---

**Consejo editorial** Víctor Adán, Pablo Araya, Rodrigo Castellanos, Manuel Domínguez Salas, Grisell MacDonel, Manuel Rocha Iturbide, Mauricio Meza, Luis Morales Nieto, Salvador Rodríguez, Germán Romero, Mariana Villanueva.

## Laboratorio de Creación Musical

---

**Posgrado** Eduardo Aguilar, Isaac de la Concha, Itz'iar Fadrique, Lorenzo Medina, Leonardo Requejo, Judith Romero Porras.

---

**Diseño** Julio Estrada, Georgina Prado.

---

### **Perspectiva Interdisciplinaria del Laboratorio de Creación Musical, UNAM, 2021.**

Editor responsable: Julio Estrada. Número de Certificado de Reserva otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor: en trámite. Número de Certificado de Licitud de Título: en trámite. Número de Certificado de Licitud de Contenido: en trámite. ISBN en trámite. Domicilio de Publicación, Domicilio de Imprenta Domicilio de Distribuidor: en trámite. México, Ciudad de México.

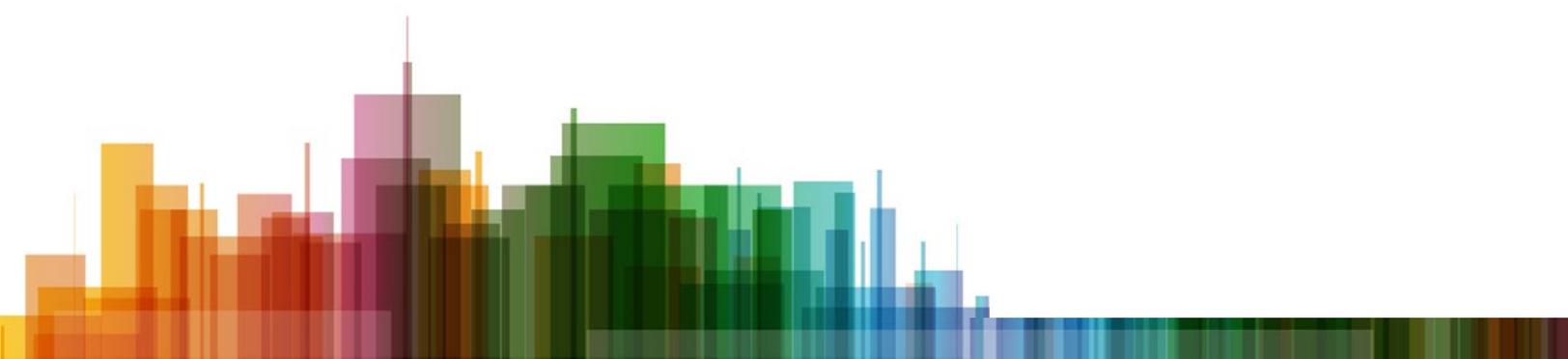
# ¿Cómo creo lo que creo?

Visión <b>Julio Estrada</b>	6
La creación musical como forma de interlocución <b>Pablo Santiago Chin</b>	9
El “Eterno retorno” en mi obra transdisciplinaria <b>Manuel Rocha</b>	22
Rastros digitales, procesos convergentes y diseño de interactividad en Salto Cuántico de Grafito - HyperfLUX. <b>Mauricio A. Meza Ruiz</b>	41
Dos actividades para desencadenar el proceso creativo <b>Julio Zúñiga</b>	76
Una aproximación al proceso creativo <b>Mariana Villanueva</b>	90
<i>Ouroboros</i> , crónica de una creación <b>Alejandro Barbot</b>	108
¿Archipiélago o laberinto? Componer en el siglo XXI <b>Fabrice Lengronne</b>	120
Los azares nunca se marchitan. Notas en torno a dicotomías y dualidades. <b>David Núñez</b>	138
Guitarra alienígena <b>Felipe Pinto d’Aguiar</b>	159
¿Qué intento crear cuando creo música? <b>Pablo Araya</b>	174



# De un Maestro a los músicos por venir

...a propósito de la creación musical <b>Edgar Alandia C.</b>	<b>194</b>
una luz aparte <b>Edgar Alandia C.</b>	<b>197</b>
Proceso Creativo de <i>The Castle of Mist</i> <b>Allan Pluger</b>	<b>216</b>
Soy un Cempasúchil <b>Adelina Amparán</b>	<b>225</b>
El conejo de la luna <b>Regina Baños</b>	<b>234</b>
Como si un sexto sentido... <b>Diego Jiménez</b>	<b>242</b>
En torno a <i>Phenols</i> <b>Leonardo Requejo Blunno</b>	<b>249</b>
Qué tanto hay de mí en lo que creo <b>Diego Sabaggh</b>	<b>254</b>
Nada que no se haya bien entendido se puede decir bien... <b>Eunice Shanti Pérez Solano</b>	<b>263</b>
Interpretar para atender a la imaginación <b>Esteban Florez</b>	<b>272</b>



# Visión

**Julio Estrada**

El mensaje de invitación que enviamos al inicio de 2021 a creadores e intérpretes independientes, lo mismo que a estudiantes de propedéutico y licenciatura de la Facultad de Música, a los que cursan maestría o doctorado en el Posgrado en Música y adhieren al Seminario del Laboratorio de Creación Musical, contiene datos de interés que expresan el sentido de este nuevo número:

Nuestro tema monográfico plantea por segunda vez una pregunta en tiempos de crisis:

## **¿Cómo creo lo que creo?**

La proposición pide reflexionar en torno a todo aquello que precede a la creación de la obra, de considerar la variedad de aspectos que impactan al artista en su fase creativa inicial y conducen de modo gradual a las soluciones que ensayan lograr el objetivo. Al ser un tema que remite a lo íntimo, pedimos enfocar la mirada en la individualidad solitaria, de manera que cada quien pueda exponer, en toda libertad, cómo es el yo creador por fuera del saber ajeno y así perfilar un autorretrato del ser creativo. La idea no reside en el capricho de exhibirse tanto como en la humildad de expresarlo mediante descripciones verbales, gráficas, audibles u otras cuya claridad sea útil al fin: contribuir a la comprensión de un problema escasamente considerado por los procesos de formación, investigación, difusión o creación propios del Arte.

Como una posible guía para reflexionar en torno al tema, y sin proponer esta vez un cuestionario, plantearíamos las siguientes preguntas:

- ¿Qué detona tu proceso creativo –emoción, afecto, experiencia, recuerdo, fantasía, percepción, escucha, otras artes, modelos, nociones–?
- ¿A qué herramientas recurres –instrumentos, voz, equipos electrónicos, objetos, textos, dibujos–?
- ¿Qué reflexiones te haces durante el proceso –dudas, comparaciones, análisis, carencias, descubrimientos, críticas–?
- ¿Qué te influye –tipos de música, autores, literatura, conocimiento, naturaleza, sociedad, género–?
- ¿Cuánto modificas tu proceso –corrección, cambio simple, radical, abandono...–?
- ¿Cómo sabes cuándo concluyes –escucha, escritura, estructura, realización, interpretación, registro–?
- ¿Qué tanto en el proceso asumes la interpretación y la escucha –propia, ajena–?
- ¿Hasta qué punto compartes tu proceso –privado, colectivo, observaciones críticas...–?

Los textos recibidos, dieciocho en total, son tan distintos como puede serlo la reflexión de cada mente que contribuye a enriquecer este número, doblemente enriquecido por la numerosa y variada participación de creadores latinoamericanos; en sí, una aproximación indicativa del interés que despierta el tema.

Algunos de los textos remiten a un pensar tendiente a integrar lo individual dentro del fluir colectivo –“forma de interlocución” en Pablo Chin (Costa Rica - EE UU), “aproximación al proceso creativo” en Mariana Villanueva, “procesos convergentes y diseño de interactividad” en Mauricio Meza, o “componer en el Siglo XXI” en Fabrice Lengronne (Uruguay - Francia)–, mientras que otros entrar a pulsar en el devenir de una historia propia –“eterno retorno en mi obra”, Manuel Rocha; “desencadenar el proceso creativo”,

Julio Zúñiga (Costa Rica – EE UU); “crónica de una creación”, Alejandro Barbot (Uruguay); “los azares nunca se marchitan”, David Núñez (Venezuela - Chile); “guitarra alienígena”, Felipe Pinto D’Aguiar (Chile), o “qué intento crear cuando creo”, Pablo Araya (Argentina).

Cierra este número una sección constituida por la frescura de jóvenes textos, sección que preside, con el recato del experto, Edgar Alandia (1950-, Bolivia-Italia), “...a propósito de la creación musical”, mensaje significativo –“de un Maestro a los músicos por venir”–, obertura a las florecientes percepciones que en torno al tema produjeron en 2021 los estudiantes y oyentes del LaCreMus, FaM-UNAM –“proceso creativo de...”–, Allan Plugger; “soy un Cempasúchil”, Adelina Amparán; “El conejo y la luna”, Regina Baños; Diego Sabagh, “qué tanto hay de mí en lo que creo”; “interpretar para entender a la imaginación”, Esteban Flórez, y “como si un sexto sentido...”, Diego Jiménez–, amalgama que a su vez concluye “en torno a *Phenols*”, razonamiento de una voz que se renueva, el doctorando Leonardo Requejo.

Esperamos que vuestro interés por el tema, lectores, os induzca a participar en una nueva sección de comentarios dirigidos a nuestro correo editorial ([pilacremus@gmail.com](mailto:pilacremus@gmail.com)), para publicarlos debidamente en la sección Revistas del Seminario Universitario de Investigación en Creación Artística, SUICREA (<http://suicrea.unam.mx/>), con lo cual propiciar mayores discusión y contacto. ■

J.E.

# La creación musical como forma de interlocución

**Pablo Santiago Chin**

**Sinopsis.** *En el siguiente artículo reflexiono sobre el proceso creativo a través del prisma de la interlocución en sus varias formas. Conversar con el maestro, con un confidente, con estudiantes o con uno mismo puede ser un estímulo invaluable para generar los impulsos creativos y encontrar soluciones y nuevas posibilidades durante la creación de la obra de arte. La obra de arte misma puede formar una interlocución con otras obras de arte a través de la intertextualidad, por ejemplo. En mis reflexiones voy más allá, y propongo la interlocución con la obra misma, durante sus diferentes etapas de desarrollo, como vehículo para descubrir nuevos e imprevistos caminos creativos. Para esto recurro sobre todo al concepto de escucha psicoanalista que propone Roland Barthes en su ensayo El acto de escuchar. En él, Barthes distingue entre una escucha anterior en la historia que juzga, analiza objetivamente y delibera, y otra escucha posterior ligada al psicoanálisis, que enfrenta a dos sujetos y se compromete con la aprehensión de significantes en lugar de significados. Es decir, en esta última escucha no se juzga lo que se dice, sino que se perciben posibilidades semánticas sobre lo que se dice. Estando la creación musical fuertemente ligada a lo imaginario, me planteo en este artículo si se podrá entonces dialogar con la obra musical como sujeto, y si es esto posible, ¿Qué nos puede decir sobre su propio destino?*

**Palabras clave.** *Creación - escucha - interlocución - bosquejo - psicoanálisis.*

**Abstract.** *In the following article I reflect upon the creative process through the lens of interlocution in its various forms. Conversing with a teacher, a confidant, with students or with ourselves can be an invaluable stimulus to generate creative impulses, and to find solutions and new possibilities during*

*the creation of the artwork. The artwork itself can form interlocution with other artworks through intertextuality, for example. In my reflections I go further, and propose an interlocution with the artwork itself and throughout its various developmental stages, as a vehicle to discover new and unforeseen creative paths. To this effect, I appeal to the concept of psychoanalytic listening proposed by Roland Barthes in his essay titled Listening. Here, Barthes distinguishes between an anterior type of listening in history that judges, objectively analyzes and deliberates, and a posterior type of listening linked to psychoanalysis, that confronts two subjects and commits to apprehend signifiers instead of signifieds. In other words, this latter type of listening doesn't judge what is said, but instead perceives semantic possibilities in what is said. Provided that the creation of music is strongly linked to imagination, I consider in this article if it's then possible to converse with the musical work as a subject, and if this is possible, What could it tell us about its own destiny?*

**Keywords.** Creation - listening - interlocution - sketch - psychoanalysis.

### “Mariannización”.

Una de las metáforas más poderosas y conmovedoras de la creación artística se puede apreciar en la película *Trolösa* (infidelidad en sueco) de Liv Ullmann sobre un guión de Ingmar Bergman. Desde un espacioso estudio con vista al océano, un director de cine evoca la fantasmagórica aparición de una mujer esbelta, de mediana edad, a quien en seguida entrevista. A través del diálogo, el hombre viejo y apesadumbrado escribe la historia de Marianne y su romance infiel con David, según lo cuenta ella. En algún momento se le ve a Marianne tomar las hojas del guión y leerlas, lo que genera la incógnita de si es Bergman —el director, inspirado en Ingmar— quien determina el devenir de la historia, o si es Marianne, como creíamos, quien se la revela al confuso y ansioso anciano. En esta dinámica encuentro un espejo en el que me reflejo como creador. Al fin, ¿no es la creación de una obra artística una interlocución entre el autor y una idea; entre el yo creador y el yo desplazado y materializado, o transfigurado en una experiencia estética? En el proceso de creación, posterior a los primeros impulsos y eventos que echan a andar el proyecto artístico, y después de esbozar y armar los cimientos de la obra, hay momentos de confrontación o acercamiento íntimo con la obra misma: momentos de “Mariannización”. Son estos momentos los más intensos de la labor creativa —por lo menos emocional y espiritualmente.

Lo fascinante de la metáfora de dialogar con la obra en progreso, cual si fuera un personaje novelesco, es que la obra musical es ambas ficción y realidad. Es realidad en tanto que la música no cuenta historias y se puede materializar en vibraciones sonoras. También es ficción ya que procede de la imaginación. Así pues, es posible seguir un plan compositivo o ir “esculpiendo” los materiales sonoros de acuerdo a una intención, y de repente identificar en un evento fugaz un brote no intencionado que puede o debe germinar paralelamente al cuerpo de la obra, como si fuera una planta parásita de cualidades excepcionales. En mi obra *From Afar* para trombón y cinta, hay una breve intervención de dos voces femeninas cuya (co)existencia ilustra el concepto de la voluntad de la obra. El recurso surgió como una necesidad para dar sentido a una sección que rompía con una lógica de alternancia entre pasajes de *glissandos* muy delicados con secciones más agresivas, de martilleos metálicos. Dentro de este mundo sonoro emergió una melodía solemne, serena —que dibuja un acorde de LA mayor seguido del grado frigio, SI BEMOL—. La melodía parecía pertenecer a otra obra, incluso a otro compositor y otra época. En dicha situación las posibilidades son la eliminación, transplatación, o aceptación. Opté por la aceptación en “consenso” con la obra, ya que entendí que *ella* lo pedía.

Dicha aceptación implicaba que había que darle cualidades extraordinarias al extraño pasaje, en este caso a través del dúo vocal, como la planta parasítica. Así, las dos cantantes van bordando la melodía del trombón, entonando un verso de Giuseppe Ungaretti, citado en los capítulos imprescindibles de la *Rayuela* de Cortázar:

*Il mio supplizio*

*é quando*

*non mi credo*

*in armonia*<sup>1</sup>

---

1 Cortázar, Julio, *Rayuela*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 2004, p. 276

El texto es el mismo que se recita en una grabación casera que utilicé para derivar materiales tenues de la parte de trombón. Por ello, en cierto modo las cantantes revelan el secreto que se susurra tímidamente una y otra vez durante la pieza, inhibido por las sordinas de práctica. Me gusta pensar que para que un evento excepcional como este exista en una obra, el autor debe de mantener en todo momento de la creación una apertura de mente que permita la interlocución con lo invisible. La obra no sólo es Marianne, sino que también es su consciencia e inconsciencia que nos cuenta cómo recrear su ser.

### La escucha psicoanalista.

En *El acto de escuchar* Roland Barthes propone una forma moderna de la escucha relacionada con el psicoanálisis. En la escucha psicoanalista, el inconsciente es el objeto de lo que se percibe. Contrasta con una escucha anterior en la historia, ligada a la religión. En ella hay una consciencia que descifra signos de la naturaleza —proféticos, sobre el devenir— o divinos —la interiorización de la culpa—. “Escuchar [desde esta perspectiva] es ponerse en disposición de decodificar lo que es oscuro, confuso o mudo, con el fin de que aparezca ante la conciencia el ‘revés’ del sentido (lo escondido se vive, postula, se hace intencional)”.<sup>2</sup> Esta escucha se parece más a lo que percibimos en los momentos anteriores al bosquejo; lo que podríamos llamar la etapa inspirativa. En ella escudriñamos en una especie de bosque neblinoso repleto de estímulos ocultos, como el erizo de Yuri Norstein.<sup>3</sup> Hay fragmentos revueltos de otras obras musicales (ajenas o propias), sueños, ruidos, deseos y más; y todo esto hay que decodificarlo. Pero una vez bosquejado, nos enfrentamos no sólo a un objeto,

---

2 Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 247

3 *Hedgehog in the Fog* es uno de los filmes animados más célebres del cineasta ruso Yuri Norstein, y se desarrolla en un bosque neblinoso donde los objetos (plantas y animales) borrosos aparecen y se desvanecen alrededor del personaje principal, el erizo. El resultado es un viaje rico en estímulos psicológicos y sensoriales, y sobre todo una experiencia visual única.



sino también a un sujeto; a Marianne. De ahí la importancia de la escucha psicoanalista de Barthes.

Para que esta nueva escucha funcione, debemos apuntar a un estado de aprehensión subjetivo, libre del “peligro inseparable de toda atención voluntaria, el de querer elegir entre los materiales proporcionados”.<sup>4</sup> Se trata de la interlocución de inconsciente a inconsciente, que abre un espacio para encontrar un estado de pureza y profunda autenticidad en el sujeto/objeto de la escucha; en este caso, la obra en progreso. Es inevitable relacionar esta actitud hacia la creación artística con la obra de John Cage. Por ejemplo, cuando Barthes cita a Freud propone un “escuchar sin preocuparse de saber si se va a retener algo o no”.<sup>5</sup> También hay un fuerte vínculo con la *escucha profunda* desarrollada por Pauline Oliveros. Sin embargo, creo que esta actitud creativa análoga a la interlocución psicoanalista de Barthes no es exclusiva del experimentalismo musical norteamericano. En él, cada sonido que habita la obra musical es tratado como un sujeto, cuya ocurrencia, existencia y trayectoria intentan ser ajenas al albedrío del creador. En la obra de Cage u Oliveros sin embargo, la interlocución es más un asunto entre el intérprete y la obra más que del autor. En mi proceso de creación, primero practico un ordenamiento más tradicional de los materiales —como en la escucha objetiva que descifra signos—. Luego, una vez frente al bosquejo —el objeto/sujeto—, el proceso creativo puede aproximarse a la interlocución psicoanalista en la cual la obra comienza a tomar las riendas de su propio destino, cambio así radicalmente aspectos de mi plan original.

Me refiero a cambios radicales del plan original para distinguirlos de revisiones basadas en el aspecto analítico. En una obra reciente, *Danza del Centípedo de Tierra* para flauta y electrónica en vivo, reduje el *tempo* a la mitad y me abrí a la posibilidad de que la obra se pudiera tocar con cualquier flauta de seis hoyos descubiertos. Por un lado, aunque en principio imaginaba movimientos rápidos, que emulan la multitud de las incansables

---

4 Barthes, p. 250.

5 Ibid, p. 251.

patas del ciempiés, el bosquejo me sugirió la fricción pesada del bicho con la tierra húmeda profunda. Por otro lado, escrita en tablatura, lo que importaba eran las transformaciones del sonido y la fisicalidad del intérprete, y no realmente las notas exactas. En mi obra *Deprofundido* (2019) para acordeón, decidí que una maqueta de la obra construida sobre sonidos MIDI se presentase en concierto junto a la realización de la misma para el instrumento solo. Adicionalmente, hice una versión intermedia de la obra en la que integro las dos otras versiones. De esta manera, distribuidas a lo largo de un programa entero de concierto, la obra se revela en tres mundos paralelos, o en tres fases distintas del proceso creativo. La versión MIDI incluso me sugirió una teatralidad en la cual el intérprete se coloca en disposición de tocar durante toda su emisión pero no lo hace, algo así como en 4:33. El sonido de la versión MIDI es tan similar, y a la vez tan diferente del acordeón real que desorienta dentro de esta pantomima. De hecho, este tipo de interlocución atañe al bosquejo de la obra en su forma más acabada: la maqueta.

### **El bosquejo, la maqueta y la improvisación.**

Me llama la atención que en *Deprofundido* fue el sonido mismo de la maqueta el que me llevó por sendas no planeadas, como el canto de las sirenas de Ulises que desvían al navegante de su trayecto. En relación a la escucha psicoanalista también nos dice Barthes: “a veces la voz de un interlocutor nos impresiona más que el contenido de su discurso y nos sorprendemos escuchando las modulaciones y los armónicos de esa voz sin oír lo que nos está diciendo”.<sup>6</sup> Sin desmerecer el contenido de su discurso, ¡cuánta riqueza expresiva hay en la voz afónica y pausada de Miles Davis o en la fibrosidad rasposa pero melodiosa de Chavela Vargas! También se entabla una interlocución de contenido borroso y continente locuaz cuando el predicador vocífera ininterrumpidamente en la plaza —su teatro de la crueldad— o cuando el pretendiente seduce susurrando al oído en un mar de altos decibeles, en un bar atestado de gente. Así, también nos habla la obra a través de sus

---

6 Ibid, p. 252



timbres y de la morfología de sus vibraciones. Esto invita a una relación más visceral con la obra, en la cual la improvisación se erige como herramienta de creación idónea. Durante el primer año de la pandemia del Covid-19 comencé a grabar improvisaciones sobre sonidos pedal extraídos de otras obras mías. La primera serie de estas “meditaciones” fue hecha sobre fragmentos congelados de *Deprofundido*, en su conversión para cuatro saxofones: *Deprofundirse*. Es decir, se extrajeron muestras de la obra y se convirtieron en sonidos sostenidos a través de síntesis granular. Sobre estos pedales indefinidos y armónicamente complejos, improvisaba con el clarinete como extensión de mi voz, penetraba en ellos y me dejaba llevar por ellos. Las grabaciones resultantes son ahora el material sobre el cual realizo una suite para cello solo.

Utilizando la improvisación como forma de meditación sobre la obra bosquejada, la escucha psicoanalista adquiere matices paradójicos. Esto porque la improvisación es ambas la escucha y el bosquejo o maqueta: doctor y paciente al mismo tiempo. Se improvisa sobre un bosquejo a partir de una escucha subjetiva y activa, para dar como resultado otro bosquejo que registra los impulsos de la escucha del bosquejo original. La escucha en este modo de crear es activa porque no se amolda a una teoría u objetividad dadas, sino que se guía puramente por los impulsos perceptivos; esto requiere estar muy en alerta.<sup>7</sup> Esta escucha también debe ser subjetiva porque intenta atrapar significantes en lugar de significados. Esto quiere decir, que no se busca extraer sentido a los aspectos de lo que se escucha, sino que se intentan capturar estos aspectos de acuerdo a cómo se sienten, y a partir de ahí relatar lo que se escuchó: la partitura es el relato. Esta forma paradójica de crear se puede apreciar con más determinación en mi obra en progreso *A Jazz Band Concert* para guitarra eléctrica y cinta. En ella, utilizo selecciones de improvisaciones de Ornette Coleman y Pat Metheny y me grabo cantando sus solos al mismo tiempo que los escucho. Para enfatizar la subjetividad de la escucha

---

7 Barthes también explica este aspecto de la escucha subjetiva: “El acto de escuchar comporta por tanto un riesgo: no puede realizarse al abrigo de un aparato teórico, el analizado no es un objeto científico frente al cual el analista, desde las alturas de su sillón, pueda protegerse con la objetividad. La relación psicoanalítica se establece entre dos sujetos.” *Ibid*, p. 253

utilizo auriculares con cancelación de ruido y con mucho volumen, de manera que no me escucho a mí mismo. El fin no es obtener transcripciones exactas de las improvisaciones, sino más bien capturas de mi percepción, dentro de la subjetividad.

En el proceso creativo de *A Jazz Band Concert* hay varios factores que facilitan la subjetividad. Por un lado, no poseo una voz entrenada, por lo que mis cantos me exponen con gran vulnerabilidad —sobre todo cuando imito las distorsiones y demás efectos de los instrumentos—. Tampoco tengo entrenamiento en la práctica del jazz, y mínima experiencia en su análisis, de modo que lo que canto es extremadamente visceral. Aún más, contribuye mucho el estímulo de lo subjetivo el que las selecciones a “transcribir” pertenecen a la práctica del *free jazz*. Ambos Coleman y Metheny exploran constantemente los registros extremos de sus instrumentos, así como vastos recursos tímbricos: *glissandi* proliferantes, densos multifónicos, florituras cromáticas y pedales psicodélicos, entre otros. El pulso es maleable y la ausencia de un marco armónico estable —característico de los *harmolodics* que desarrolló Coleman a partir de los años setenta— hace que la métrica se perciba difusa e irregular. En una famosa conversación con el filósofo francés de origen argelino, Jaques Derrida, dice Coleman sobre su forma de crear música que “la idea es que dos o tres personas puedan tener una conversación con los sonidos, sin intentar dominarla o dirigirla”.<sup>8</sup> Es decir que, ¡el *free jazz* tiene un parentesco con la interlocución psicoanalista! Sobre todo porque también requiere de una escucha activa, “lo que quiero decir es que falta que [esta conversación] sea...inteligente”. Entonces, involucrarse en un proceso creativo donde se establece una interlocución subjetiva —el canto visceral de lo que se oye— con otra interlocución libre —el *free jazz* de Coleman y Metheny— es como entrar en una casa de espejos, de múltiples y diversas confrontaciones entre inconsciencias.

---

8 Coleman, Ornette, Jaques Derrida, traducción de Gustavo Celedón Bórquez, “La lengua del otro,” *Cuadernos del Pensamiento LATINOAMERICANO*, No. 19, p. 190, Chile, en: [https://www.academia.edu/4472096/La\\_lengua\\_del\\_otro\\_Jacques\\_Derrida\\_Ornette\\_Coleman](https://www.academia.edu/4472096/La_lengua_del_otro_Jacques_Derrida_Ornette_Coleman), 18/07/21



En los dos movimientos existentes de *A Jazz Band Concert* conviven las grabaciones de *free jazz* levemente procesadas con mis idiosincrásicos cantos, las maquetas MIDI de las transcripciones de mis cantos y la interpretación de la partitura final por parte del guitarrista. Lo que experimenta el oyente es el proceso de creación en todas sus etapas, de una forma muy desnuda. Incluso en obras anteriores, de antes del 2010, me inquietaba revelar al oyente elementos del proceso de creación que de otra manera serían secretos codificados en la partitura, o sea, elementos del bosquejo. Estas revelaciones podrían determinar eventos formales importantes. En *A Rayas y Cuadros* (2007) para guitarra sola, dos escalas descendentes son transformadas casi como variaciones a lo largo de cinco movimientos, al punto que sólo se pueden intuir vagamente en momentos puntuales. El sexto movimiento consiste en la escala desnuda, tenue y lenta. Recuerda este recurso al final de *La montaña sagrada* (1973) de Alejandro Jodorowsky, en la cual al final de un viaje épico e interplanetario de los protagonistas que buscan el secreto de la inmortalidad, se revela el set y equipo de filmación cuando alcanzan la cumbre de la montaña: se derrumba la cuarta pared.

Según un concepto similar, en los minutos finales de *Equilibrio. Cercio*<sup>9</sup> de Perluigi Billone para violín solo, brota una pincelada de gran carga poética. Después de casi media hora de obsesivos pasajes en dobles cuerdas, con disonancias sostenidas, ascensos o descensos en glissando, a veces en el registro grave, otras en armónicos, interrupciones esporádicas de violentos gestos cortos y reposo en las dinámicas más suaves y frágiles hacia el final; en este contexto se revela la *scordatura* sobre la cual se cimienta el lenguaje armónico de la obra: MI-FA-SOL-RE, en cuatro *pizzicati* con la mano izquierda. Es como si la obra hubiera comenzado allí; como si ese segundo revelador fuera una mirilla en la puerta que al acercar el ojo se descubre un ilimitado horizonte árido e intenso. Y es que en mi proceso de creación siempre me atrajo el coleccionar signos, símbolos y códigos para entrelazar en el relato musical. Aquí cabe mencionar el uso de la cita y la referencia

---

9 Billone, Perluigi, "Equilibrio. Cercio", *Score Follower*, <https://youtu.be/MOATlcN7f6I?t=1671>

musical. Hay abundantes ejemplos a lo largo de la historia de este tipo de práctica, desde la misa parodia del siglo XVI hasta el *remix* de la música industrial digital. También es conocida la signatura con notas, como el motivo melódico hecho en base al nombre BACH,<sup>10</sup> que a su vez ha sido citado en numerosas obras de otros compositores, una mezcla de criptología e intertextualidad. En la intertextualidad encuentro otra forma de interlocución musical, que es la que establece un diálogo entre la obra que cita y la obra citada.

### **Intertextualidad como otra forma de interlocución.**

Los primeros impulsos que detonan el proceso creativo son abigarrados y misteriosos, sin embargo, es lógico que la relación con otras músicas ocupe un lugar preponderante en lo que comúnmente se llama “inspiración”. Esta relación se puede expresar como homenaje, parodia, evocación, recuerdo o apropiación. También como objeto de procedimientos técnicos, como puede ser la forma tema y variaciones. Nos puede inducir a la creación la convicción de que una música existente, o aspectos de ella, pueden existir de otra forma, ya sea mejor o simplemente como hubiéramos querido que fuera. Es parte de la ficción de la música: el imaginar lo existente de otra forma, como una novela histórica. La obra donde expresé mi relación con otras músicas con mayor envergadura es *Three Burials* (2015). Traducida como *Tres entierros*, en ella se desarrolla una interlocución laberíntica, no sólo entre citas y modelos de otras músicas, sino también de otras artes, más concretamente el cine. La obra es para flauta solista y cuarteto mixto —cello, contrabajo, piano y guitarra—. En el tercer movimiento, que en esencia es un solo de flauta, el cuarteto únicamente interviene para citar una obra mía anterior, *Music for the Hedgehog in the Fog* (2012). Hay dos elementos que hacen a esta cita especial. Por un lado, no sólo se cita la música, sino también a los músicos, pues en ambas obras colaboré con los

---

10 En múltiples obras suyas, Bach utilizó el motivo melódico SI BEMOL (B), LA (A), DO (C) Y SI (H) según sus iniciales y de acuerdo a la nomenclatura musical en alemán.



mismos músicos.<sup>11</sup> Por otro lado, esta cita contiene en sí misma otra cita. En *Hedgehog*, la cita es una progresión de acordes de *Ma mère l'Oye* de Ravel con el propósito de evocar sentimientos de infancia. En *Burials*, se sustituye por una progresión de *Pavane pour une infante défunte*, también de Ravel, pues la obra es una alegoría sobre la muerte y el entierro.

En *Burials*, el primer y tercer movimientos resaltan la parte solista de la flauta, que consiste en transformaciones de sonidos multifónicos que emulan grabaciones de una flauta nativa de los andes peruanos de José Cercado Huaripata, tituladas *Triste*.<sup>12</sup> El primer movimiento, además, rinde homenaje a Silvestre Revueltas, recreándose en el motivo principal de su marcha fúnebre de *Redes* (1934-35). De hecho, el impulso original para crear esta obra fue rendir tributo a la música del gran compositor mexicano, idea que luego se expandió a una larga interlocución, también con el cine de Ingmar Bergman y Sergi Eisenstein, la marcha fúnebre de la *Eroica* beethoveniana, además de lo ya citado de Ravel, Huaripata y mi propia obra. Citar mi propia obra es también una forma de dialogar conmigo mismo. De hecho, más allá de la cita textual, en cada nueva obra se puede considerar que hay una interlocución con las anteriores, ya sea como extensión, rechazo, perfección o emulación —en su defecto, ¡plagio!— de estas. El arte, mejor que la vida, ofrece oportunidades de reescribirse y recrearse, como si existiera en universos paralelos. Esto es más fácil de percibir en la literatura o en el cine. Borges incluso inventa a Pierre Menard, quien en el siglo XX también escribió algunos de los capítulos del Quijote, idénticos a Cervantes, pero según Borges con más mérito dado el contexto. En mi obra *After Pehuajó* (2009-10), la segunda de dos partes es concebida como una recomposición de la primera. Los elementos del primer compás, a partir de los que se genera una especie de *Big*

---

11 Los músicos del cuarteto mixto fueron Chris Wild, cello; Mark Buchner, contrabajo; Mabel Kwan, piano; y Jesse Langen, guitarra. Los mismos participaron en un ensamble de 11 instrumentos en 2012 en el estreno de *Music for the Hedgehog in the Fog*. La cita en *Three Burials* los volvió a reunir y evoca esa anterior colaboración.

12 *Traditional Music of Peru, Vol. 3: Cajamarca and the Colca Valley*, CD, Washington, DC: Smithsonian Folkways, 1996



*Bang*, se reordenan en la segunda parte para generar otro *Big Bang*. Las dos mitades de la obra son como *Doppelgangers*.<sup>13</sup>

### Una interlocución con uno mismo.

Hay infinidad de factores, razones y circunstancias que determinan cómo creo lo que creo, pero he querido sobre todo enmarcarlas dentro del concepto de la interlocución. Para todo creador es común la idea de interlocución con el maestro. No es desmesurado comparar una clase de composición con una sesión de terapia psicológica. El diálogo con el maestro, como con el terapeuta, puede esclarecer ideas, metas, obstáculos y soluciones en el proceso creativo. Por esto, encuentro muy sano y productivo continuar este tipo de interlocución con otros, ya sean colegas, amigos o familiares. También con estudiantes se descubren nuevas posibilidades creativas. He querido ir más allá e introducir la posibilidad de entablar la interlocución con la obra misma. Si la música es algo que se imagina, ¿por qué no imaginar también una conversación con ella? Una vez establecidos los rasgos principales de la obra —instrumentación, duración, cualidades rítmicas y armónicas, densidades etc.—, podemos cultivar un espacio de contacto donde se puedan desplazar nuestros juicios y deseos en pos de entender *qué quiere la obra*. Por ello el concepto de escucha psicoanalista expuesto por Barthes ofrece un valioso marco teórico para explorar dicho enfoque creativo.

En *Trolösa*, Liv Ullmann creó una “escena donde Bergman aparece con él mismo de joven, y perdona a ese joven [por haber sido infiel con Marianne], aunque no se pueda perdonar a él mismo en su

---

13 Con esta palabra del alemán se define a un doble. En la tradición literaria a menudo el doble representa el lado oscuro del personaje, e.g. el Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Puede ser una especie de gemelo desconocido como en el film *La double vie de Véronique*, o una presencia fantasmagórica como en el *Der Doppelgänger* de Franz Schubert. Es interesante concebir un *doppelgänger* de una obra musical, en el que la obra, o sección de esta, existe en mundos paralelos, con diferentes instrumentaciones, estructura métrica, *tempi*, número de secciones, etc.



vejez [por la infidelidad real, sobre la que se basa la historia]”.<sup>14</sup> De esta manera, su interlocución con Marianne en la isla Fårö además de revelarles la obra de arte, le descubre fantasmas de su alma. Creo que desarrollando una práctica de creación como esta, donde “hablemos” con nuestra propia obra, uno se acerca a una mejor comprensión individual y se facilita así el poder transformador del arte. ■

### **Bibliografía.**

Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 2009

Billone, Perluigi, “Equilibrio. Cerchio”, Score Follower, <https://youtu.be/MOATlcN7f6I?t=1671>

Coleman, Ornette, Jaques Derrida, traducción de Gustavo Celedón Bórquez, “La lengua del otro,” *Cuadernos del Pensamiento LATINOAMERICANO*, No. 19, Chile, en: [https://www.academia.edu/4472096/La\\_lengua\\_del\\_otro\\_Jacques\\_Derrida\\_Ornette\\_Coleman](https://www.academia.edu/4472096/La_lengua_del_otro_Jacques_Derrida_Ornette_Coleman), 18/07/21

Cortázar, Julio, *Rayuela*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 2004

Ebert, Roger, “Liv Ullmann and Memories of Bergman,” [RogerEbert.com](http://RogerEbert.com), <https://www.citationmachine.net/apa/cite-a-music>, 18/07/21

*Traditional Music of Peru, Vol. 3: Cajamarca and the Colca Valley*, CD, Washington, DC: Smithsonian Folkways, 1996.

---

14 Ebert, Roger, “Liv Ullmann and Memories of Bergman,” [RogerEbert.com](http://RogerEbert.com)

# El “Eterno retorno” en mi obra transdisciplinaria

**Manuel Rocha**

**Sinopsis.** Este texto está basado en la idea de Nietzsche sobre el “Eterno retorno”, plasmada en cinco de mis obras de carácter artístico transdisciplinario y compositivo. Se explica el concepto desde distintos nodos, ligándolo al mismo tiempo a otras ideas relacionadas a la ciencia, al azar, a la teoría del caos, al budismo y a la literatura del siglo XX. Se enfoca principalmente en el fenómeno cíclico desarrollado en distintas obras tanto de artes visuales como de composición musical. La estructura del texto procura establecer un sistema comparativo entre estos distintos enfoques conceptuales y estéticos para poder desdoblarlos más allá de las artes, incursionando también en la filosofía y en la religión.

**Palabras clave.** *Trandisciplinareidad, eterno retorno, arte contemporáneo, música contemporánea, azar y caos.*

“En verdad, todo miente’, murmuró el enano con desdén.  
‘Toda la verdad está torcida, el tiempo es él mismo un círculo.”

F. Nietzsche, Así hablaba Zaratustra.

En septiembre de 2018 fui invitado por el departamento de música de la Universidad de Paraná, en Curitiba Brasil, para participar en la Exposición de Arte sonoro que formó parte del festival “SIMN”. Decidí presentar mi escultura sonora *El eterno retorno* (2011). Esta obra se construye con un tren de juguete y unos rieles circulares

contenidos dentro de la piel de un tambor de piso –*floor tom*–<sup>1</sup> que le sirve de base (**Figura 1**).



**Figura 1.** El Eterno retorno. Galería “Le Laboratoire”, Ciudad de México, 2014.

El tren de juguete da vueltas en círculos de manera incesante produciendo un pequeño ruido, amplificado con un micrófono de contacto y proyectado en dos altavoces, de tal forma que se genera un sonido semejante al sonido real de un tren. Cuando conceptualicé esta obra por primera vez, no pensé en que las cualidades acústicas del espacio crearían una retroalimentación, o *feedback*, que iría y vendría cada vez que el trenecito de juguete diera una vuelta, haciendo que el efecto fuera cada vez más fuerte. Esta retroalimentación se produce por la amplificación constante de una o dos frecuencias relacionadas a la afinación del parche

---

<sup>1</sup> El eterno retorno fue presentado en esta ocasión en un tambor de Samba. Existe otra versión de la obra que utiliza un bombo de orquesta, usando unos rieles circulares más grandes y otro tren de juguete. El sonido cambió en esta ocasión haciendo resonar más las frecuencias graves del gran tambor, aunque la retroalimentación de frecuencias se mantuvo igual.

del tambor –comportamiento estable–, que podrían convertirse en distorsión y ruido si en algún momento se sobresaturara el audio –comportamiento inestable–. Este fenómeno, que podría estar relacionado con la teoría de sistemas caóticos dinámicos no lineales,<sup>2</sup> fue accidental y no deseado en un principio, pero luego se convirtió en una parte esencial de la escultura, debido al desorden complejo que se generaba en el aparentemente ir y venir del juguete en círculos perfectos.<sup>3</sup> Así, el *feedback* se convirtió en un eterno regresar al punto de partida, que no sería siempre el mismo ya que en cada ciclo el sonido estaría siempre cambiando y no desplegaría la misma cantidad de energía, creando una especie de espiral temporal, la misma de la teoría filosófica del “Eterno retorno” de Friederich Nietzsche.

El fenómeno de retroalimentación sucede porque las frecuencias amplificadas del tambor dependen de su afinación azarosa, así como de las variables del espacio acústico, el cual cambia con la presencia humana, contribuyendo a crear un posible fenómeno caótico, un paradigma que nos hace cuestionarnos acerca de los diferentes posibles ciclos de esta espiral, concepto que se originó

---

2 El punto en el que el *feedback* estable se comienza a convertir en inestabilidad, podría estar relacionado por lo menos de manera metafórica con el concepto de “borde de caos”, en el que minúsculas variaciones en el sistema pueden crear cambios desproporcionados y efectos de distorsión significantes. “*When listening to chaos in a musical context, defining the edge between stable and unstable behavior is often an interpolation of both ends of the spectrum much like the difference between tension and release. For example, as the system starts to approach an unstable state, it exhibits both stable and unstable characteristics such as harmonic/inharmonic tones and distortion. The unstable behavior can begin as infrequent crackles and pops or burst of noise, but when the system turns completely unstable it is usually completely saturated with noise and distortion*”. Viator, Landon, *Finding music in chaos: Designing and Composing with Virtual Instruments Inspired by Chaotic Equations*, 2020, p.8.

3 Este ejemplo remite al gran vidrio de Marcel Duchamp –*The bride stripped bare by her bachelors*, 1915-1923–, mismo que se rompió mientras se transportaba la obra, pero Marcel decidió mantenerlo con sus nuevas líneas caóticas craqueladas, aceptando el accidente como algo que añadía algo importante a su discurso artístico.



en la India y en Egipto, luego retomado por Pitágoras, Nietzsche y Schopenhauer.<sup>4</sup>

Erman Kaplama sostiene que, “estéticamente, las espirales simbolizan los conductos que llegan a un reino atemporal y sin espacio”. Para él, esta sensación es igual al efecto Dionisiaco en la tragedia griega, y afirma también que “[...] como la representación estética del logos, lo Dionisiaco ejecuta la extensión de la *physis* dentro del *ethos* humano”.<sup>5</sup> Esto significa que existe una conexión entre los principios de transición con el movimiento que genera la materia prima para el avance y la renovación del *ethos* humano. Para Kaplama, esta espiral simboliza las ideas del “Eterno retorno” de Nietzsche y la voluntad de poder, una espiral que se extiende hacia adelante y no queda estática, sino que da vueltas alrededor de sí misma. De esta manera, podemos deducir de las teorías de Nietzsche que “el tiempo es infinito, pero así como el espacio y la materia en el universo son finitos y limitados, toda la materia en el universo puede combinarse, arreglarse y re-arreglarse con un número finito de permutaciones. Ya que el tiempo es eterno, estas permutaciones pueden repetirse una y otra vez; y éstas seguramente ya se han repetido muchas veces en el eterno pasado, y continuarán repitiéndose en círculos en el eterno futuro”.<sup>6</sup>

Cuando realicé esta escultura, la idea del “Eterno retorno” ya estaba presente en mis procesos creativos. En 1996 había imaginado la vía de un tren de juguete en el borde de una bocina circular, y aún antes, en los años ochenta, había leído la novela de *La extraña vida de Iván Osokin* de P. D. Ouspensky, en donde un mago le da la oportunidad al personaje principal de volver a vivir su vida para corregir sus errores, advirtiéndole que no podrá lograrlo. Al volver a vivirla, Iván Osokin termina tomando siempre las mismas decisiones en cada encrucijada. Esto es algo que yo nunca entendí, ¿cómo es posible que alguien caiga siempre en los mismos errores

---

4 Rocha Iturbide, Manuel, “El eterno retorno”, en *El eco esta en todas partes*, 2013. p. 164.

5 Kaplama, E, *Cosmological aesthetics through the Kantian sublime and Nietzschean dionysian*, 2014, p. 164.

6 Rocha Iturbide, Manuel, “El eterno retorno”, en *El eco esta en todas partes*, 2013, p. 164.



cuando tiene la posibilidad de hacer todo de nuevo? En la novela existe una interesante paradoja de inevitabilidad, un eterno retorno que tal vez pudiera enseñarnos algo acerca de la repetición perpetua. También leí *La biblioteca de Babel* de Jorge Luis Borges, un cuento acerca de una librería que ha existido eternamente y que combina de manera azarosa un inimaginable número de permutaciones a partir de 25 signos –las letras, un espacio, una coma y un punto–, dando como resultado la existencia de todos los libros posibles que han sido escritos y que están por escribirse.

A continuación, describo y reflexiono sobre algunas de mis obras anteriores y posteriores a la escultura sonora *El eterno retorno* (2011), las cuales se relacionan con las ideas expuestas anteriormente, intentando desdoblarlas para entrar en otros ámbitos que van más allá de lo estético y tocan lo conceptual, lo filosófico y la religión. Debo decir que estos análisis comparativos de mis obras parten de una interpretación del concepto del “Eterno retorno” desde un plano subjetivo y metafórico y que no representan ni necesitan una correlación unívoca entre sí estrictamente técnica –en un sentido filosófico y científico–. Asimismo, al analizarlas veremos cómo me he encontrado con dos visiones distintas del “Eterno retorno”, y posiblemente con una tercera que surge desde el funcionamiento y la reflexión acerca de algunas de las obras que presento, que se relacionan también con fenómenos caóticos –como el del *feedback* del tren– y del azar, para generar complejidad. Un ejemplo de esto podría ser un accidente con un vidrio, mismo que se rompe sin desarticularse por completo, creando así una nueva configuración hecha de rajaduras que generará formas difíciles de predecir.

Podemos dividir el efecto del “Eterno retorno” en dos concepciones: una estática, como la del libro de Ouspensky, en donde todo se repite eternamente del mismo modo, sin espiral, y el de Nietzsche y Kaplana, que observan cambios evolutivos o de permutaciones múltiples finitas al visualizarlo en una espiral en vez de en un círculo. La tercera concepción sería mía, se trata también de un cambio, ya sea en el círculo perfecto o en la espiral, pero de un cambio abrupto que rompe con la evolución y genera una nueva

órbita de distorsión o caos que nos saca de manera cuántica de la órbita de la constante repetición.<sup>7</sup>

En el año de 2004 realicé la composición electroacústica *Purusha Prakrti* luego de leer *Patañjali et le Yoga*, un texto de Mircea Eliade acerca de la relación del espíritu y la materia en la escuela de filosofía *Samkhya*, del yoga en la India. En el Budismo, *samsara* es el comienzo cíclico repetido del nacimiento, la existencia mundana y la muerte, y se relaciona con *avidya*,<sup>8</sup> la ignorancia, que parece ser un “Eterno retorno” circular del espíritu en cuerpos nuevos; pero en algunas filosofías hinduistas de la escuela *Samkhya*, el universo es visto como dos realidades eternas: *purusha* y *prakrti*. Es una filosofía dualista caracterizada por una manera de ver la vida en el universo como una evolución de diferentes dualidades –luz-obscuridad, masculino-femenino, etc–. El espíritu como un principio autónomo es trascendente y aceptado por todas las filosofías de la India, excepto por el Budismo y el Materialismo.

---

7 Al final, en las conclusiones intentaré ver si este/estos cambios abruptos aportan ideas nuevas sobre la idea del “Eterno retorno” en un campo estético.

8 Todos estos conceptos se relacionan con los ciclos. Las sincronicidades y las filosofías espirituales orientales siempre han formado parte de mi trabajo. Es curioso que estas ideas estuvieron también presentes en la obra temprana de John Cage, un compositor y filósofo que siempre he admirado. En 1989 hice una obra electroacústica llamada *Avidya* en la que mezclé todas las estaciones de radio del Área de la Bahía en California, añadiéndolas gradualmente hasta formar una masa densa de información. *Avidya* es nuestra manera de dividir las cosas en cosas separadas y experimentarnos a nosotros mismos como entidades separadas, es el estado de perturbación de nuestras mentes. De acuerdo a Ashaavangosha, “cuando la mente es perturbada, una multiplicidad de cosas se produce, pero cuando la mente es aquietada, esta multiplicidad de cosas desaparece” Hakeda, Yoshito S, *The awakening of faith*, 1967, p. 64. En mi obra, la multiplicidad y la simultaneidad de todas las estaciones de radio nos perturba, pero se puede convertir también en una unidad para nuestra percepción si nuestra mente es acallada a través de la contemplación.

*Purusha* –espíritu-ser– es inexpresable, es aquello que ve, aislado, indiferente, espectador simple e inactivo, puro y eterno, el cual está atado a *Prakrti* –materia y vida psíquica mental– y esta atadura entre el ser y la vida sólo puede encontrarse fuera del tiempo. *Prakrti* es tan real y eterno como *Purusha*, pero la diferencia con el espíritu es que éste es totalmente dinámico y creativo. El yo será prisionero del cuerpo mientras *purusha* esté confundido con él, pero el espíritu puede ser liberado –*moksha*– en el momento en el que se dé cuenta de que es diferente de la materia psíquica. De acuerdo a Eliade, las prácticas milenarias de la Yoga en la cultura de la India han desarrollado distintas técnicas para lograr esta liberación.<sup>9</sup>

Tanto el “Eterno retorno” Nietzscheano como la filosofía del *Samkhya* parecen tener una manera para escapar de las eternas vueltas, con la ayuda del poder humano y de la voluntad. Pero, ¿cómo se relaciona esto con mi proceso creativo? En *Purusha Prakriti* (2004) intenté problematizar la paradoja hindú del ser humano que intenta evitar la rueda del *samsara* al pedir la incineración de su cuerpo al morir, para luego disponer de sus restos para ser arrojados al Ganges, río sagrado.<sup>10</sup> Esta es una creencia popular, pero en el fondo, las personas saben que no podrán escapar tan fácilmente al perpetuo renacer. Por suerte, una práctica espiritual como el yoga podría ser una solución. En el budismo, al igual que con el yoga, al llegar a un estado de iluminación nos transformamos en una nueva energía que ya no tiene que renacer de manera incesante.

Como ya mencioné, el factor cíclico en la vida y en el arte ya había influido en mi trabajo creativo desde sus inicios, sin estar relacionado forzosamente con una situación existencial sino también formal. En 1990 compuse una obra para dos pianos

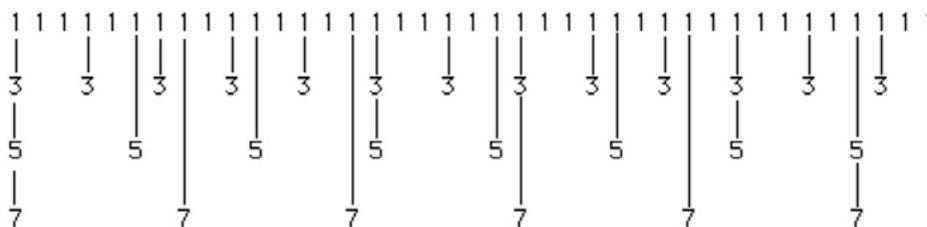
---

9 Eliade, Mircea, *Patañjali et le Yoga*, 2004, p. 35.

10 *Purusha Prakriti* es una composición electroacústica programática acerca de un viaje imaginario que comienza en las altas montañas del Tíbet, en donde nace el Ganges –lugar en el que los Yoghis realizan sus prácticas espirituales–, continuando a lo largo del río a través de lugares naturales con vida animal, luego a través de pueblos con actividad humana, y que finalmente termina en Benares (Varanasi), un lugar en el que la gente va a morir para intentar escapar de la rueda del eterno renacimiento del *samsara*.



durante mi estancia de dos años en la Universidad de Mills College, donde realicé una maestría en composición y música electrónica. La estructura de *Móviles* fue hecha de antemano. Se trata de distintas voces con distintas duraciones que comienzan juntas y están fuera de fase unas de otras, hasta que vuelven a reunirse en un instante al final de un ciclo común a todas. Usé los números primos 1, 3, 5 y 7 para representar con cada número cada una de las cuatro voces de la obra –cada voz esta hecha de un acorde de dos alturas, con intervalos de séptima mayor o sexta menor. Es fácil saber que si todas las voces comienzan juntas, volverán a encontrarse en un punto, que es el común denominador de todas – $1 \times 3 \times 5 \times 7 = 105$ –. Entonces, ya que cada número 1 es el tiempo base de los demás números, en el *tempo* 106 todos estos números volverán a coincidir de manera simultánea. En esta obra podemos encontrar la primera etapa de mi trabajo con la idea del “Eterno retorno”. En la **figura 2** podemos ver la estructura inicial de *Móviles* mostrando los primeros 38 tiempos de la obra.<sup>11</sup>



**Figura 2.** Estructura inicial de *Móviles*.

En *Móviles* me interesé por los puntos de coincidencia entre los distintos ciclos numéricos que tienen lugar y entre los acordes de dos notas de los dos pianos que se unen en el tiempo. Existen tres tipos de coincidencias entre los dos pianos: una, cuando ambos tienen una voz<sup>12</sup> que toca en el mismo tiempo, la segunda, cuando un piano tiene dos voces que tocan al mismo tiempo y el otro sólo una, y la tercera, cuando ambos pianos tocan sus dos voces de

11 Rocha Iturbide, Manuel, *Contemplation and Action*, 1991, p. 8.

12 Es importante recalcar que cada nota de una voz esta compuesta por un intervalo de dos notas simultaneas (un acorde de sexta menor o séptima mayor).

manera simultánea.<sup>13</sup> Utilicé tres diferentes acentos para marcar los diferentes puntos de coincidencias entre los dos pianos: *mf* cuando hay dos voces al mismo tiempo; *f* cuando hay tres voces al mismo tiempo; y *ff* cuando hay cuatro voces al mismo tiempo. Cuando no hay coincidencias los intérpretes siempre tocan *p*. Además, utilicé series de once notas –otro número primo– en cada voz, mismas que están fuera de fase entre ellas, con lo cual se generan siempre nuevas armonías.

Con tan sólo cuatro números primos la recurrencia varía muy poco, con un *tempo* de negra igual a 60, *Móviles* dura sólo 3:30 minutos –en realidad dura 7:00 porque *Móviles* está compuesta por dos macro ciclos–, pero imaginemos la misma obra usando siete números primos:  $1 \times 3 \times 5 \times 7 \times 11 \times 13 \times 17 = 255,255$ . Aquí tendríamos 255,255 segundos hasta que las siete voces vuelvan a coincidir de manera simultánea, es decir: 4, 254 minutos y 15 segundos –70 horas y 55 segundos–, convirtiéndose así en una pieza que duraría casi 3 días y en donde las permutaciones tendrían muchas más combinaciones distintas de acordes. Si la obra fuera interpretada eternamente una y otra vez, todas las notas de cada ciclo nuevo serían exactamente las mismas, pero ya que la duración de la obra es mucho más larga, perceptualmente tendríamos la sensación de acercarnos a un tiempo infinito, dado que nuestra mente es incapaz de memorizar todas las combinaciones de la secuencia. Esto quedará más claramente ejemplificado en la descripción de una segunda obra sonora que hice en el año de 1993, considerando la idea cíclica, pero de una manera completamente distinta.

*Ligne d'abandon*, creada en colaboración con Gabriel Orozco, es una obra sónica de carácter conceptual que fue exhibida en la galería *Chantal Crousel*, en París, junto con la célebre escultura de

---

13 En esta obra hay siete diferentes tipos de ciclos, 1,3 repitiéndose cada 3 tiempos; 1,5 repitiéndose cada 6 tiempos; 1,7 repitiéndose cada 8 tiempos; 1,3,5 repitiéndose cada 16 tiempos; 3,7 repitiéndose cada 22 tiempos; 1,5,7 repitiéndose cada 29 tiempos; y 1,3,5,7 repitiéndose cada 106 tiempos. La obra está construida a partir de dos macro ciclos, y la sincronidad de las cuatro voces solamente sucede al comienzo de la pieza, al final del primer macro ciclo, y luego al final del segundo macro ciclo.



Orozco: La *DS*, un automóvil Citroën adelgazado a partir de un corte longitudinal:

*Ligne d'abandon* es una pieza sonora basada en el sonido generado por el rechinido de las llantas de un coche. Nos intrigaba ese ruido, su relación con un posible accidente y la incertidumbre de lo que puede pasar después: ese rechinido genera una gama de sentimientos relacionados con el vacío, el tiempo suspendido y el colapso total.<sup>14</sup>

El resultado de esta obra, bajo la mirada perceptiva, es el de una composición cuya estructura muy detallada dura 29:51 minutos, un proceso complejo de dos series de duraciones: una a partir de sonidos de rechinidos de llanta estirados y la otra a partir de silencios paralelos. Los dos grupos de duraciones comienzan de manera simultánea y se repiten cada vez que terminan una y otra vez, pero cada serie tiene un número distinto de duraciones, quedando de este modo desfasadas. Así, la duración número 1 del primer rechinido y la duración número 1 del primer silencio no vuelven a coincidir hasta que termina el macro proceso de 29:51 minutos y vuelve a comenzar.

En la **figura 3** se puede ver que inicialmente hay 5 sonidos de rechinidos que decrecen gradualmente en duración –representados por líneas–, y también que el quinto sonido de rechinido varía al final de cada ciclo alternando entre 5.1, 5.2 y 5.3, siendo los tres rechinidos muy cortos. Las duraciones de silencios son 8 –representados por líneas punteadas–; éstas también decrecen gradualmente en longitud y son siempre un poco más largas que los sonidos. Este factor produce un silencio después de cada sonido de rechinido de llanta al inicio de la obra, ya que la regla algorítmica es que el próximo sonido no puede comenzar hasta que termine su silencio paralelo.

Cuando el quinto sonido termina, la duración del sexto silencio es más corta que el sonido número 1 que regresa. Las duraciones de los silencios 7 y 8 se siguen haciendo cortas y entonces los sonidos 2 y 3 del nuevo ciclo comienzan a traslaparse unos con otros. Cuando la duración del silencio 8 termina, en vez de comenzar de

---

14 Rocha Iturbide, Manuel, “Ligne d'abandon”, en *El eco esta en todas partes*, 2013, p. 68.

nuevo con la duración número 1, la secuencia de silencios se repite al revés. El silencio 7 sigue al 8, y luego los silencios 6, 5, 4, 3, 2, 1 continúan en ese orden y después, de nuevo se realiza un espejo ...2, 3, 4, 5..., etc.

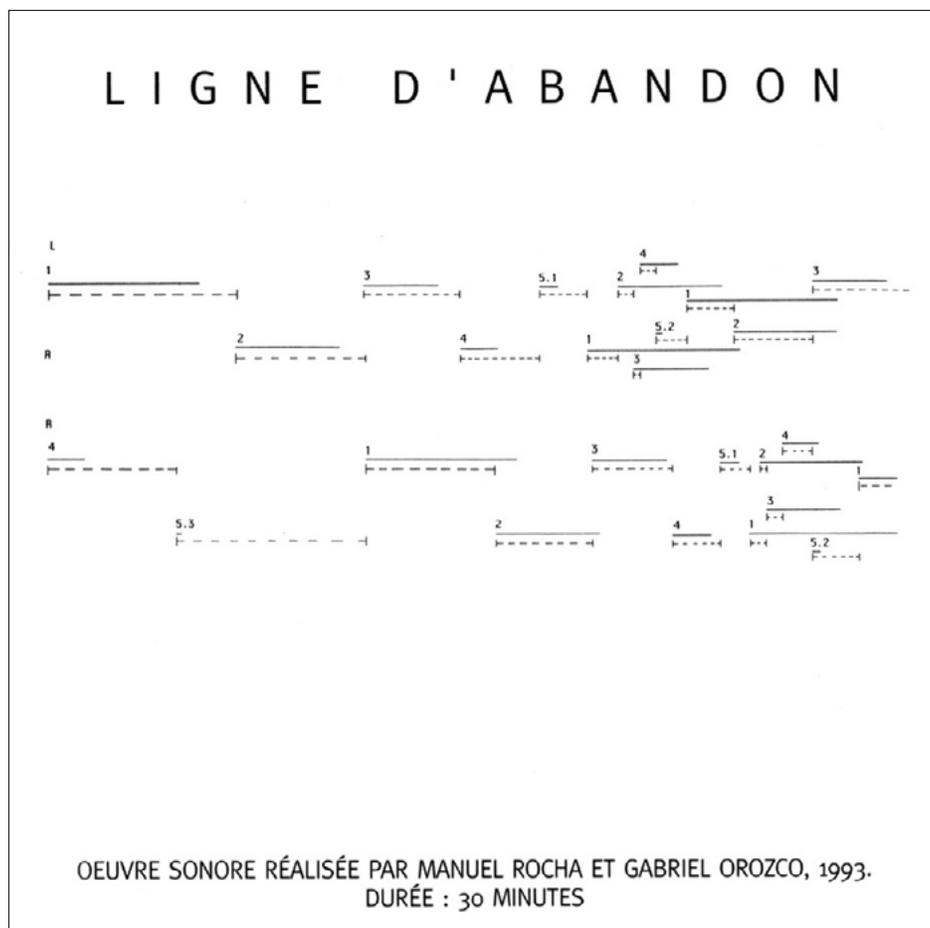


Figura 3. *Ligne d'abandon*. Imagen de la cubierta del CD.

Como se puede ver en el diagrama de la figura 3, después de los primeros 5 sonidos del primer ciclo, en el segundo ciclo los sonidos 1, 2, 3, 4, 5.2 y luego otra vez 1, 2 y 3 –del tercer ciclo– se sobreponen. Luego el sonido número 4 del tercer ciclo se emparenta con el silencio 2 y el sonido 5.3 con el silencio 1, dando como resultado silencios muy largos que suceden después de los sonidos cortos. En el cuarto ciclo tendremos una

nueva superposición de sonidos, y en el quinto ciclo otra, y así sucesivamente. Es como si los rechinidos de llanta estuvieran continuamente estirándose y contrayéndose entre ellos, como si respiraran. La consecuencia perceptiva de esta estructura es la siguiente:

En el vaivén de los sonidos desfasándose y las duraciones de silencio, hay largos momentos en los que no se escucha nada, y otros en los que todos los sonidos se combinan. El “accidente” y lo “aleatorio” generan así su propia órbita. Por otro lado, las cualidades estáticas del sonido le dan a la pieza estabilidad y un sentido de continuidad, aún cuando en ciertos momentos hay una extraña simultaneidad de eventos. Al tocar la pieza en un espacio específico abierto al público, los largos períodos de silencio son relevantes, puesto que la gente puede entrar y salir del espacio sin saber en que punto está sonando la obra.<sup>15</sup>

De hecho, no existe el azar ni los accidentes en la pieza; simplemente, es un proceso matemático de permutaciones, el cual, dadas las cualidades de los sonidos y las diferentes longitudes de los silencios, convierte a la escucha en una abstracción, ya que es muy difícil recordar la forma o saber qué vendrá después de que el último rechinido sobrepuesto termine de sonar. Es un “Eterno retorno” distinto, donde hay mucha incertidumbre a pesar de que la rueda causal del destino esté corriendo exactamente de la misma manera una y otra vez, ya que *Ligne d’abandon* debe sonar de manera intermitente mediante la modalidad de repetición – *loop*– del equipo de sonido. Sin embargo, siempre sabremos cuál es el comienzo de la obra, ya que solamente en ese punto pueden escucharse los primeros cinco rechinidos que decrecen seguidos siempre por un silencio. Al final del texto de la obra originalmente escrito por mí y Gabriel Orozco en el CD publicado por la galería, proponemos un *continuum* infinito que podría relacionarse con un “Eterno retorno” cíclico:

Y deberíamos agregar una nota final: en circunstancias normales, un coche se mueve en una dirección; cuando el coche pierde ese ímpetu, se derrapa. Después de este derrapón, el coche puede regresar a su órbita anterior o detenerse (mediante un impacto) Pero ¿qué sucede cuando el derrapón se

---

15 Rocha Iturbide, Manuel, “Ligne d’abandon”, en *El eco esta en todas partes*, 2013, p. 69.



vuelve continuo? Se genera una nueva elipsis después del abandono: una nueva órbita posible de infinito<sup>16</sup> rechinido.<sup>17</sup>

*Ligne d'abandon* tiene un estatismo dinámico, una especie de limbo que se origina en cada momento en el que escuchamos el rechinido de una llanta, limbo que se expande en el tiempo a través de repeticiones cíclicas de sonidos y silencios que representan la vida y la muerte, ya que nunca sabemos qué sucederá después de que es escuchado uno de estos rechinidos. Es como la paradoja del experimento cuántico del gato de Schrödinger: el gato está al mismo tiempo vivo y muerto<sup>18</sup> y es también algo similar a la dialéctica de *purusha prakrti*. Acaso, ¿es posible escapar a estas paradojas? O ¿simplemente se trata de un ir y regresar fatal que no podemos evitar? Con respecto al “Eterno retorno”, Schopenhauer es pesimista y nihilista, mientras que Nietzsche “engrandece la importancia de la libre elección y acciones del individuo [...] intentado relacionar el “Eterno retorno” a la concepción del individuo como el heroico, autosuficiente y redentor de la historia”.<sup>19</sup>

Otra de mis obras sonoras cíclicas –en este caso una instalación–, es *Toco la batería con frecuencia* (2007)<sup>20</sup> (**Figura 4**). Aquí, los 5 tambores de un set de batería –tambor de piso, dos pequeños toms, tarola y bombo– producen sonidos largos y nuevos causados por 5 pequeñas bocinas que emiten ondas sinusoidales y que hacen que las pieles de los tambores vibren de modos novedosos a partir de resonancias simpáticas. Cada vez que la instalación se presenta,

16 El umbral caótico de este corto momento en el que metemos el freno a fondo ocasionando un derrapón de la llanta, tiene que ver claramente con el umbral en el que el *feedback* generado por el trenecito de juguete se convierte en distorsión; en ambos casos, sacándonos de una órbita y generando una órbita nueva. En el caso del tren, nos fugamos del “Eterno retorno” sónico en espiral, mientras que en *Ligne d'abandon* se genera un “Eterno retorno” infinito en el que quedamos atrapados.

17 Rocha Iturbide, Manuel y Orozco, Gabriel, *Ligne d'abandon*, 1996, p. 2.

18 Éste es un estado conocido como “superposición cuántica”, ligado a un evento subatómico aleatorio que puede o no ocurrir.

19 Nehamas, Alexander, *Nietzsche: Life as Literature*, 1985, p. 156.

20 Consultado en <http://artesonoro.net/artesonoro/lplaythedrums/lplaythedrums.html>

los tambores se afinan de nuevo de manera azarosa. Luego se buscan 7 timbres diferentes en cada uno de los 5 tambores y se guardan en un *preset*. Es importante que cuando menos 2 de los 7 timbres de cada tambor tengan batimientos –de 2 a 8 por segundo–. Después, se realiza un proceso algorítmico utilizando el programa *Max/MSP*. Cada tambor ejecuta uno de sus 7 sonidos de manera azarosa –con el objeto *urn*, de manera que nunca se pueda repetir ningún sonido hasta que todos hayan salido– con una duración aleatoria escogida de un set de 5 duraciones fijas –para el tambor pequeño son por ejemplo de 5, 8, 13, 21 o 34 segundos–. Luego se selecciona una duración de silencio escogida también de un set de 5 duraciones –para el tambor pequeño son de 8, 13, 21, 34 o 55 segundos–. Entonces, se selecciona un sonido y luego un silencio nuevamente, siempre de manera aleatoria. Este proceso se realiza 4 veces en cada uno de los tambores. La quinta vez, todos los timbres del tambor en cuestión son tocados rápidamente y de manera discontinua –con pequeñas duraciones aleatorias–. Después, los tambores producen sonidos y silencios 4 veces más de manera consecutiva, y luego otra vez, sus 7 timbres son producidos rápidamente de manera similar a una *klangfarbenmelodie*<sup>21</sup> de Schoenberg.

En esta obra, sólo al comienzo los 5 tambores tocan su primer sonido al mismo tiempo, algo que no vuelve a suceder. Los tambores siempre sonarán entre sí fuera de fase ya que existe un inmenso número de combinaciones entre los 35 diferentes sonidos y silencios en cualquier instante en que se escuche el resultado algorítmico. Sin embargo, gracias a las cantidades de los ingredientes –los distintos sets de duraciones de sonidos y silencios– y al algoritmo global de la obra, de vez en cuando sucederá de manera simultánea |un silencio aleatorio en todos los tambores. También, ofrecen un interesante elemento de contraste los sonidos con batimientos ocasionales y las todavía menos ocasionales melodías *klangfarben* que suceden cada 4 sonidos y silencios en cada ciclo de un tambor. El resultado es una música casi infinita. Se trata siempre de la misma obra abierta, reconocible

---

21 Técnica musical inventada por Arnold Schoenberg que involucra partir una melodía entre distintos instrumentos, añadiendo color (timbre) y textura a la línea melódica.

incluso cuando es ejecutada con diferentes sets de batería y distintas afinaciones o sonidos simpáticos encontrados a causa de las frecuencias sinusoidales de las bocinas sujetas a las pieles de los tambores. Así, se trata siempre de la misma estructura, con un inmenso potencial de permutaciones.



**Figura 4.** *Toco la batería con frecuencia.* Disponible, *a kind of a Mexican Show* Escuela del *Museum of Fine Arts* (Boston).

En el caso de *Ligne d'abandon*, es matemáticamente sencillo generar 30 minutos de la obra con los mismos sonidos, silencios y duraciones, mismos que suceden exactamente de la misma manera en un macro ciclo que, para la percepción, suena a accidentes y a incertidumbre. Sin embargo, en *El eterno retorno* es mucho más complejo. En esta obra, en cada uno de los tambores existe siempre un micro "Eterno retorno", los 4 sonidos y silencios seguidos de una *klangfarbenmelodie* se repiten una y otra vez. Entonces, se crean ciclos dentro de ciclos siempre de distintas duraciones, lo que hace que la instalación sonora se convierta en algo más cercano al libre albedrío proclamado por Nietzsche. Las operaciones aleatorias designadas por el compositor crean combinaciones siempre nuevas, pero tal vez finitas y limitadas en un muy lejano plazo.

Kyle Evan Mask sostiene que Nietzsche intentaba establecer una conexión entre el “Eterno retorno” y la cosmología, manteniéndose agnóstico en cuanto a la creencia de Nietzsche en el “Eterno retorno” histórico, afirmando que “el Eterno retorno, cuando mucho, sirve como una metáfora de la manera en la que la realidad se comporta. [...] Afirmar el Eterno retorno constituye la afirmación alcanzable más alta de la vida, porque el eterno retorno simboliza el cosmos”.<sup>22</sup>

Termino este ensayo analizando una obra que fue creada en años recientes. Se trata de una escultura que no emite ningún sonido, pero que de manera metafórica se relaciona con estas ideas. Para la realización de *Transmutación*<sup>23</sup> (**Figura 5**) busqué un piano viejo inservible para hacer una escultura a partir de sus teclas y otras partes de su mecanismo. Las teclas de todos los instrumentos de teclado –clavecín, órgano, etc.–, siempre están dispuestas de manera lineal en un rectángulo que tiene límites. La primera tecla golpea la cuerda más grave mientras que la última a la más aguda; sin embargo, un piano podría producir más frecuencias dentro del rango audible humano, o ¿porqué no?, ¿tener incluso frecuencias imaginarias que no podamos escuchar? ¿Por qué necesitamos tener una secuencia finita con un principio y fin? Pensando en esto, decidí colocar las 87 teclas del piano en un círculo de aproximadamente 2 metros de diámetro. Dentro de éste se forman también dos círculos internos; el primero, conformado por 40 martinetes y, el segundo, con los mecanismos más pequeños que los articulan –20 contra martinetes–. El resultado visual es una especie de ser inanimado que ya no puede articular ningún sonido, pero que cierra el espacio finito de graves y agudos abriendo un

---

22 Evan Mask, Kyle, *Eternal recurrence and nature*, 2008, p. 5.

23 Consultado en <http://artesonoro.net/artesonoro/transmutacion/transmutacion.html>

espacio infinito en donde los 2 polos se conectan de algún modo.<sup>24</sup> Así, un piano viejo y casi muerto, un ser entrópico, fue transmutado para crear una metáfora de una nueva vida en perpetua y eterna recurrencia, inmensamente estática, como un fósil. Sin embargo, esta inmanencia puede recordarnos la importancia del elemento cíclico en nuestra vida dentro del cosmos, en donde tal vez nuestro ser pueda repetirse una y otra vez, pero en distintas y nuevas esferas.



**Figura 5.** *Transmutación*. Galería *Le Laboratoire*, Ciudad de México, 2016.

---

24 Es como el *Ouroboros*, la serpiente que se come su propia cola y que simboliza “[...] el eterno retorno, e indica que un nuevo comienzo coincide con un final en una repetición constante [...] se trata de una renovación perpetua que vuelve a pasar sin cesar por la misma fase de muerte y resurrección, y se supone que nosotros deberíamos alcanzar esa indiferencia divina que está más allá de todos los pares opuestos”. Cazenave, Michel, *Encyclopédie des symboles*, 1996, p. 487.

### Conclusiones.

En este ensayo analicé varias obras de mi trabajo transdisciplinario,<sup>25</sup> a partir del concepto filosófico del “Eterno retorno” desde distintos ángulos e interpretaciones, añadiendo al análisis y, de manera metafórica, fenómenos como el azar, lo aleatorio en la vida cotidiana y los comportamientos caóticos no lineales que generan órbitas inestables y complejas en sistemas energéticos aparentemente estables. Utilizar estas ideas me permitió ir más allá de un análisis meramente formal de las obras y profundizar más en significados conceptuales, e incluso de carácter religioso, que emanan de varios de mis trabajos artísticos. Se trata de una mirada transversal y transdisciplinaria que cruza al arte, a la filosofía, a la ciencia y a la religión, muy atrevida tal vez, pero completamente válida desde la estética del arte contemporáneo. Este análisis me ha servido para adentrarme más en las distintas visiones del “Eterno retorno” y para valorar la importancia del factor cíclico y repetitivo en nuestras vidas y en el arte, confrontado paradójicamente con las casi infinitas variaciones de las permutaciones que pueden existir dentro de estos ciclos repetitivos. Al mismo tiempo, surge también en el ensayo la idea de una estabilidad cíclica perturbada por una posible irrupción caótica que nos saca de esa órbita y nos lanza hacia otra, de ruido y distorsión, o constituida tal vez por un “Eterno retorno” distinto y en otra dimensión, fractal e infinito, o finalmente hacia el escape definitivo de este incisivo repetir. ■

---

25 La escultura sonora *El eterno retorno*, la composición musical electroacústica *Purusha Prakrti*, la obra sonora de carácter conceptual *Ligne d'abandon*, la instalación sonora *I Play the Drums with Frequency* y la escultura *Transmutación*.

**Bibliografía.**

Cazenave, Michel, *Encyclopédie des symboles*, Paris: La Pochotèque, 1996, p. 487.

Eliade, Mircea, *Patañjali et le Yoga*, Paris: Éditions du Seuil, 2004, p. 35.

Mask Kyle, Evan, *Eternal recurrence and nature*, Master of Arts thesis, Texas A&M University, EE UU, 2008, p. 5.

Rocha Iturbide Manuel & Orozco Gabriel, *Ligne d'abandon*, CD Booklet, Edition 300, GM 369, France: Galerie Chantal Crousel, 1996, p. 2.

Rocha Iturbide, Manuel, *Contemplation and Action*, MFA thesis (Composition), Mills College, Oakland, California, 1991, p. 8.

Rocha Iturbide, Manuel, "El eterno retorno", en Rocha Iturbide, Manuel, *El eco está en todas partes*, Ciudad de México: Editorial Alias, Colección Antítesis, 2013, p. 164.

Rocha Iturbide, Manuel, "Ligne d'abandon", en Rocha Iturbide, Manuel, *El eco está en todas partes*, Ciudad de México: Editorial Alias, Colección Antítesis, 2013, p. 65.

Hakeda, Yoshito, *The awakening of faith*, New York: Columbia University Pres, 1967, p. 64.

Kaplama, Erman, *Cosmological aesthetics through the Kantian sublime and Nietzschean dionysian*, UK: University Press of America, 2014, p. 164.

Nehamas, Alexander, *Nietzsche: Life as Literature*, Cambridge: Harvard University Press, 1985, p. 156.

Viator, Landon, *Finding music in chaos: Designing and Composing with Virtual Instruments Inspired by Chaotic Equations*, Doctoral dissertation, Louisiana: Louisiana State University, 2020, p.8.

# Rastros digitales, procesos convergentes y diseño de interactividad en Salto Cuántico de Grafito - HyperfLUX.

**Mauricio A. Meza Ruiz**

Candidato a Doctor.

Sorbonne Université STMS - Laboratoire Sciences et Technologies de la Musique et du Son.

Universidad Nacional Autónoma de México.  
Lacremus - Laboratorio de Creación Musical

**Sinopsis.** *Se aborda aquí el actual desarrollo del ciclo-serie Salto Cuántico de Grafito, proyecto de investigación y experimentación artística de gran envergadura, a largo plazo y de orientación interdisciplinaria, en el que trabajo desde 2005 con la intención de poner a prueba y explorar algunas de las múltiples posibilidades de acción estética que sugieren un conjunto de premisas que he elaborado a partir de mis reflexiones sobre la mediación de la tecnología; en particular la función del rastro digital en el contexto de dicha mediación. Al apoyo de descripciones de algunas de las piezas que integran este ciclo, abordo aspectos esenciales de su proceso de creación al mismo tiempo que un conjunto de nociones, ideas y conceptos que surgieron durante las distintas realizaciones. Una descripción del proceso de creación de mi segundo cuarteto de cuerdas, en curso desde 2015, da la nota final en la última sección del presente escrito.*

**Palabras clave.** *Rastro digital, interactividad dialógica, flujo de energía-información, dispositivos ecosistémicos, instrumentos imaginarios, imagen-proceso.*

### 1. La piedra angular de un cuerpo de trabajo.

Todas mis piezas escritas en el período que va del año 2000 al año 2008<sup>1</sup> son de carácter instrumental y fueron creadas admitiendo un uso deliberadamente limitado de tecnologías digitales. Durante este tiempo de trabajo, cuya mediación técnica ha sido sostenida sobre todo por dispositivos analógicos<sup>2</sup>, me he dedicado a cultivar una relación con mi propia escucha, dando prioridad a las intenciones de mi imaginación en un intento por *hacer emerger el sonido desde mi propia interioridad*. Esto permitió sentar, a la base del enfoque creativo, una relación orgánica con mi escucha, con las fortalezas y limitaciones que esa relación puede implicar. Relación orgánica en el sentido de que trata de una experiencia personal, inscrita en y proyectada por mi propio cuerpo y por ello también una relación enactiva<sup>3</sup>, de cuyas emergencias puedo decir que son *momentos de conciencia estética* que dan lugar a una diversidad de procesos, a su vez conducentes a la emergencia de formas sonoras ricas en plasticidad y dinamismo.

---

1 Figuran en mi catálogo: *Ixco Yohualli (primer paso en el camino de la noche al día)*, (2004); *Ometecuhtli* (2005); *L'ombre du papillon*, (2006); *'Iweiyari, cuarteto de cuerdas n°1*, (2007); *Mutations saturées sur le devant de la nuit I*, (2007); *Mixtli Yei*, (2008); *Tamborita de lejos*, (2008); *Amrith-Intent-Doppelgänger*, (2008); *Mutations saturées sur le devant de la nuit II*, (2008).

2 Diversos tipos de papel fabricados por mí, lapicero de minas 0.7 HB 12, una escuadra y una regla pequeñas, borrador blanco, metrónomo de pilas, diapason A440.

3 “El enfoque enactivo entiende la cognición como una forma de regular la relación entre el agente y su mundo, siguiendo normas que se sustentan en la naturaleza del cuerpo vivo, al que se considera como un sistema precario y auto-constituido, autónomo pero necesitado de una constante interacción con el entorno.” <https://www.google.com/search?client=firefox-b-e&q=relacion+enactiva> [última consulta, 05/09/2021].



Sin embargo, gracias a mi formación<sup>4</sup> y como parte de mi compromiso creativo, he mantenido una apertura en mi proceso para las tecnologías digitales, siempre cuestionado activamente sus potencialidades, su trasfondo teórico y filosófico, interrogándolas y experimentando con ellas con respecto a sus posibilidades técnicas y estéticas, y en particular con respecto a las consecuencias de su inserción como mediadoras del proceso creativo. Así entonces desde 2005, me he dedicado con intención creativa, alimentada de curiosidad científica, en la *búsqueda de una manera personal y original de lograr la integración formal de las tecnologías digitales en mi propio proceso de creación*, el cual se ha concentrado principalmente en la escritura, a mano, de música de cámara. Como consecuencia de esto ha sucedido que, paralelamente a mi producción de música instrumental, me he dedicado a la creación de otro cuerpo de trabajo, portando un interés particular en la exploración del campo de la interactividad, tal cual esta es concebida en el medio de las tecnologías digitales.

A partir de la tensión producida por este doble marco de trabajo, me encontré ante un ensamble de cuestiones rico en especulaciones que ha ido adquiriendo importancia hasta tornarse en piedra angular de las acciones y reflexiones que han nutrido el proceso que da lugar al trabajo en el que me he comprometido en los últimos años. En este escrito abordaré el actual desarrollo del ciclo-serie *Salto Cuántico de Grafito (SCG)*, proyecto de investigación y experimentación artística en el que trabajo desde 2005 para poner a prueba y explorar algunas de las múltiples posibilidades estéticas que sugieren un conjunto de premisas que he elaborado desde mis reflexiones sobre la mediación de la tecnología y, en particular, lo que concierne a la función del rastro digital en dicha mediación. En apoyo de descripciones de algunas de las piezas del ciclo, abordaré aspectos esenciales de su proceso de creación al mismo tiempo que nociones, ideas y conceptos que surgen durante las distintas realizaciones. Una descripción del proceso de creación de mi segundo cuarteto de cuerdas, *HyperFLUX 0.2: Bosquejo para una traceología*, en curso de realización desde

---

4 En particular entre 2005 y 2007, gracias a la tutoría de los profesores Bruno Bossis, Joël Laurent y Luc Larmor, en el marco del Master Arte y Tecnologías Digitales, de la Universidad de Rennes.



2015, proyecto ligado al ciclo *SCG*, dará la nota final en la última sección del presente escrito.

## **2. Salto Cuántico de Grafito, dispositivo para capturar, trazar-rastrear y transferir la escucha de un cuerpo colectivo.**

*Salto Cuántico de Grafito*<sup>5</sup>, ciclo-serie en el que trabajo desde 2005, deberá estar constituido por un ensamble de trabajos creados desde una doble perspectiva. Primero, desde la perspectiva de una poética de la relación semilla - siembra - cosecha, relación tanto dinámica como cíclica y generativa, al mismo tiempo constituyente de la actividad humana en su *relación más fundamental con la naturaleza*. En segundo lugar, desde una perspectiva que pretende poner a prueba el uso de las tecnologías digitales en cuanto a las expectativas que el desarrollo de estas ponen de manifiesto en cuanto a sus posibilidades de contribuir, con la investigación científica, al conocimiento de la creatividad musical. Esta perspectiva dual será el hilo conductor de este ciclo-serie, que deberá estar conformado por diferentes tipos de logros artísticos, abarcando una variedad de formatos y acciones, desde piezas instrumentales y mixtas, hasta instalaciones sonoras, pasando por dispositivos multimedia interactivos, *performance*, objetos plásticos y sonoros, textos teóricos y/o literarios, un *Hörspiel* y otros dispositivos híbridos...

Desde el inicio de mis acciones y reflexiones en torno a este proyecto, he tenido la oportunidad de avanzar en su desarrollo produciendo un ensamble de dispositivos de tipo instalación

---

5 El proyecto ha tenido diferentes títulos a lo largo de su desarrollo: *Seed*, *Simiente*, *Semence*; *The Trip-less series*; *[S]...[S]...[S]...*; *Quantum Leap Graffiti*...



multimedia interactiva<sup>6</sup>. A continuación doy una descripción detallada de los proyectos *Abolición del doble en la línea del Tiempo* (2012) y *[La garra de Panurgos] :: [Sobre el fuego de Tunguska]* (2015-2017) para luego entrar de lleno al proceso de creación de *Bosquejo para una traceología*, proyecto en realización sobre el cual trabajo desde 2015, que se sitúa como un trabajo preliminar con respecto a lo que será mi segundo cuarteto de cuerdas.

### **3. Salto Cuántico de Grafito 4: Abolición del Doble en la línea del Tiempo. Dispositivo interactivo de creación colectiva.**

#### **3.1. Borrar fronteras...**

*Abolición del Doble en la línea del Tiempo* (de su título original, *Doppelgänger\_Oblivion: Timeline*<sup>7</sup>) es un dispositivo multimedia interactivo. En esta propuesta, abolir al doble se traduce en un intento por borrar la frontera que separa a la individuación creadora del resto de las individuaciones implicadas en la emergencia de una cultura musical, concentrando en un mismo *entorno sistémico aural* cada una de las entidades que *influyen* en ese proceso.

---

6 Entre los que figuran *Un theatre d'opérations, (Un teatro de operaciones - Salto Cuántico de Grafito 6)*, (2016); *[L'emprise de Panurgos]::[Du Feu de Toungouska] ([La garra de Panurgos] :: [Sobre el fuego de Tunguska] - Salto Cuántico de Grafito 5)*, (2015-2017); *Doppelgänger\_Oblivion: Timeline, (Abolición del Doble en la línea del Tiempo - Salto Cuántico de Grafito 4)*, (2012); *Woes-War-Solichwer-Den, (En donde hay de Ello hay de Mi - Salto Cuántico de Grafito 2)*, (2006); *Oxyde\_the\_Whale\_Song, (Oxido el Canto de Ballena - Salto Cuántico de Grafito 3)*, (2011); *Esquisse pour une traceologie, (Bosquejo para una traceología - HyperfLUX 0.2)*, (2015-2021).

7 El título se inspira del imaginario que David Lynch y Mark Frost proponen en la serie *Twin Peaks: la Logia Negra*, el doble maligno, y la promesa de los veinticinco años. En el último capítulo de dicha serie, probablemente inspirados en el sueño de José Arcadio Buendía de los cuartos infinitos que García Márquez describe en *Cien años de soledad*, llevan al personaje a encontrarse caminando en un corredor, espacio de transición entre dos grandes habitaciones que en realidad son la misma; el mismo personaje pasa de una a otra habitación hasta que, al percatarse de que se encuentra atrapado en una realidad redundante, un enano aparece y con énfasis le dice: "doppelgänger!"

Aquí, por medio de la *acumulación de rastros digitales* de un dinamismo corporal acoplado a la escucha, un proceso recurrente de modulación de un flujo sonoro y visual va dando lugar, en su transcurso evolutivo, a la emergencia de un ensamble de relaciones dinámicas entre un conjunto de situaciones y actividades, cada una de ellas implicada de un modo particular, con sus respectivos espacios y reguladores, en la generación y la evolución de las proyecciones sonoras, visuales y simbólicas del dispositivo mismo. Así, en un mismo espacio agenciado como un ecosistema convergen una instalación multimedia interactiva, un taller de composición y lutería electrónica, y un espacio de proyección musical.

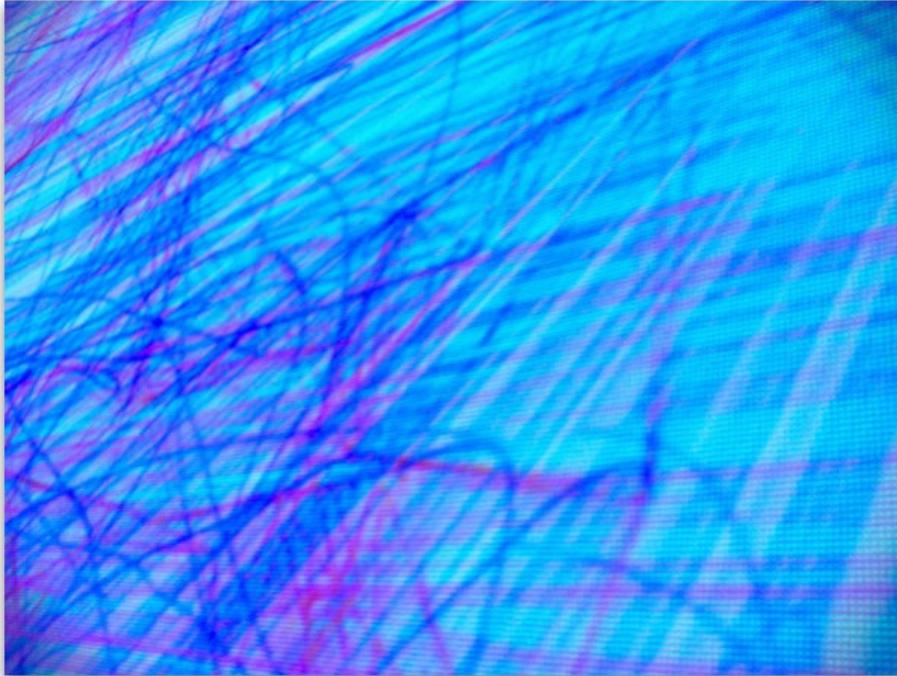
### 3.2. Flujo en enjambres.

El *flujo interactivo* de este dispositivo es creado de manera generativa. Ello significa que en cada instanciación de esta experiencia, los principios de generación, y por ende la estética del flujo, pueden variar. En la primera versión del dispositivo, el principio aplicado a la generación del componente visual fue el movimiento en enjambres, *swarms*<sup>8</sup> (**Ilustración 1**). En cuanto al material sonoro, múltiples parámetros de un procesador modular son aplicados en el tratamiento en tiempo real de un fichero de audio. Así, granulación, retardo, distorsión, y reverberación, al igual que los parámetros de generación visual por enjambres son correlados a la actividad de los visitantes de la instalación.

---

8 Existen actualmente algunas propuestas algorítmicas para la generación gráfica y visual a partir de la simulación del movimiento por enjambres. Para este proyecto he utilizado la aplicación *ISO-Flock* desarrollada por Daniel Bisig en el ICST en Zurich. <http://swarms.cc/> última consulta, 05/09/2021

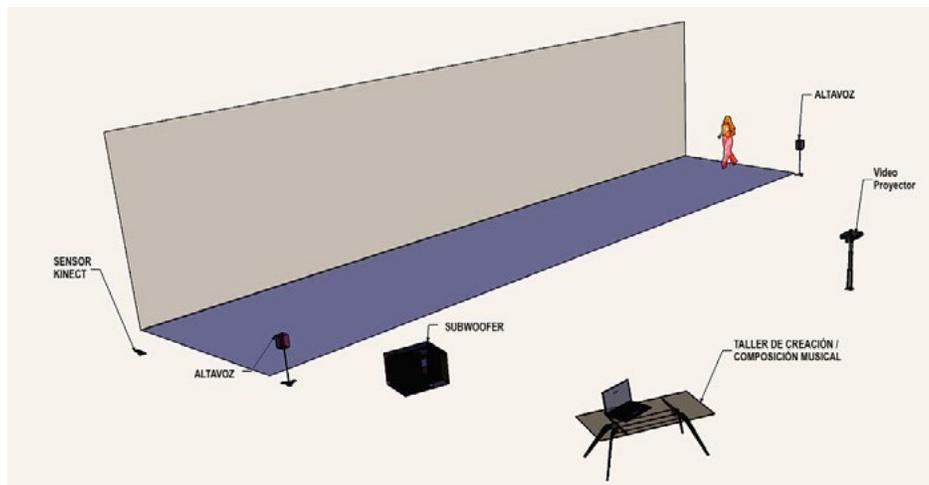




**Ilustración 1.** *Abolición del doble en la línea del tiempo.* Fragmento de la proyección de imagen de síntesis generada por un modelo de movimiento por enjambres.

### **3.3. De la captura al rastro en el proceso de *Salto Cuántico de Grafito 4.***

En la primera etapa del proceso que establece el propio dispositivo, se crea una memoria sonora colectiva a partir de la información proveniente del dinamismo corporal del visitante. Así entonces, en su fase de instalación multimedia interactiva, el dispositivo proyecta un flujo sonoro y visual que habita el espacio mismo de la instalación, espacio que el público es invitado a deambular (**Ilustración 2**).



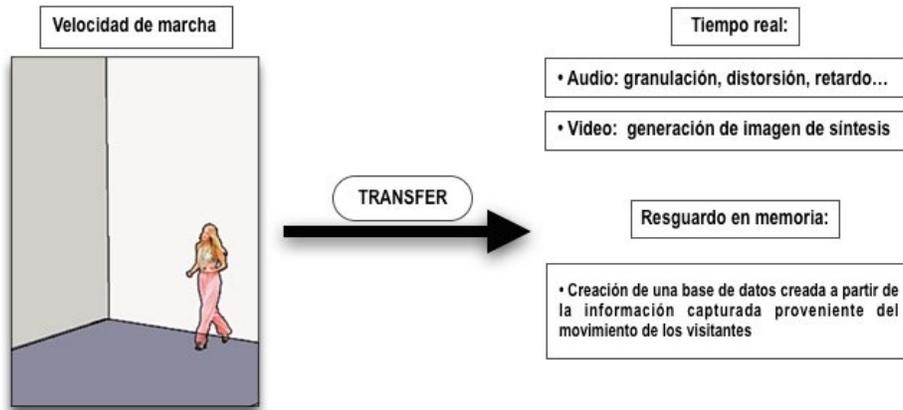
**Ilustración 2.** *Abolición del Doble en la línea del Tiempo.* Esquema de organización del espacio de la instalación. Dos territorios se encuentran, el del caminante a la escucha y el del creador musical.

Cuando el visitante entra en el espacio de la instalación, una cámara-video detecta su posición para luego, mediante un programa informático<sup>9</sup>, calcular la velocidad de su marcha. Esta información es analizada para generar, a partir de ella, un rastro digital correspondiente a cada uno de estos desplazamientos. Así, dicho rastro es por un lado resguardado en la memoria de una *base de datos indexada*<sup>10</sup>, mientras que, por otro lado, es reinyectado y distribuido en tiempo real a los múltiples parámetros que entran

9 La aplicación lleva el nombre de *DOT* y fue creada en colaboración con Frédéric Dufeu, doctor en musicología, especialista en informática musical, actualmente en post-doctorado en la universidad de Huddersfield.

10 “El índice de una base de datos es una estructura de datos que mejora la velocidad de las operaciones, por medio de un identificador único de cada fila de una tabla, permitiendo un rápido acceso a los registros de una tabla en una base de datos. El índice tiene un funcionamiento similar al índice de un libro, guardando parejas de elementos: el elemento que se desea indexar y su posición en la base de datos. Para buscar un elemento que esté indexado, sólo hay que buscar en el índice dicho elemento para, una vez encontrado, devolver un registro que se encuentre en la posición marcada por el índice.” [https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%8Dndice\\_\(base\\_de\\_datos\)](https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%8Dndice_(base_de_datos)) última consulta, 05/09/2021.

en juego en la generación de la materia-fluctuante sonora y visual proyectada en la instalación (**Ilustraciones 3 y 4**).



**Ilustración 3.** La velocidad de marcha del visitante es calculada y transferida a un procesador de señal de audio (granulación, distorsión, retardo), a la vez que al generador de imagen de síntesis y a un resguardo en una base de datos.

**user106\_7262012\_14h5m50s**

*Abolición del doble en la línea del tiempo*

The Global Composition  
Conference on Sound Media  
and the Environment

Dieburg  
2012

```

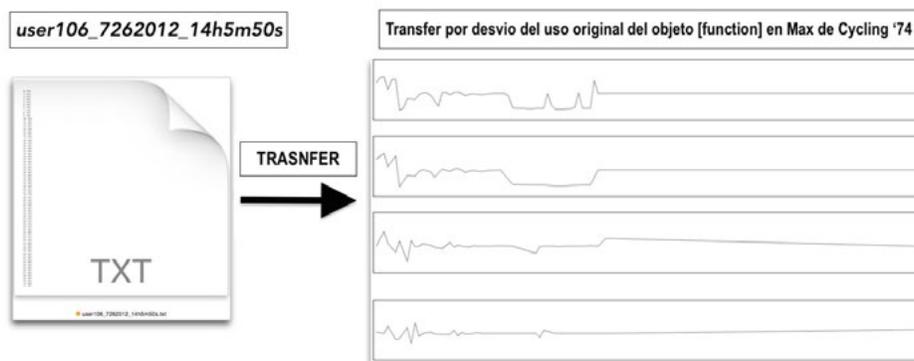
1 0, 574;
2 1, 657;
3 2, 672;
4 3, 459;
5 4, 625;
6 5, 631;
7 6, 121;
8 7, 149;
9 8, 312;
10 9, 382;
11 10, 293;
12 11, 374;
13 12, 405;
14 13, 414;
15 14, 378;
16 15, 282;
17 16, 185;
18 17, 419;
19 18, 418;
20 19, 378;
21 20, 419;
22 21, 426;
23 22, 484;
24 23, 363;
25 24, 366;
26 25, 391;
27 26, 386;
28 27, 377;
29 28, 384;
30 29, 395;
31 30, 483;
32 31, 483;
33 32, 402;
34 33, 483;
35 34, 368;
36 35, 158;
37 36, 152;
38 37, 158;
39 38, 148;
40 39, 145;
41 40, 143;
42 41, 146;
43 42, 148;
44 43, 147;
45 44, 484;
46 45, 194;
47 46, 132;
48 47, 132;
                    
```

**Ilustración 4.** Extracto de la base de datos indexada que muestra los datos contruidos a partir de la velocidad de marcha de *user106* el 26 de julio de 2012, iniciando a las catorce horas, cinco minutos con cincuenta segundos.



### 3.4. Procesos convergentes: performance, taller de composición y lutería electrónica.

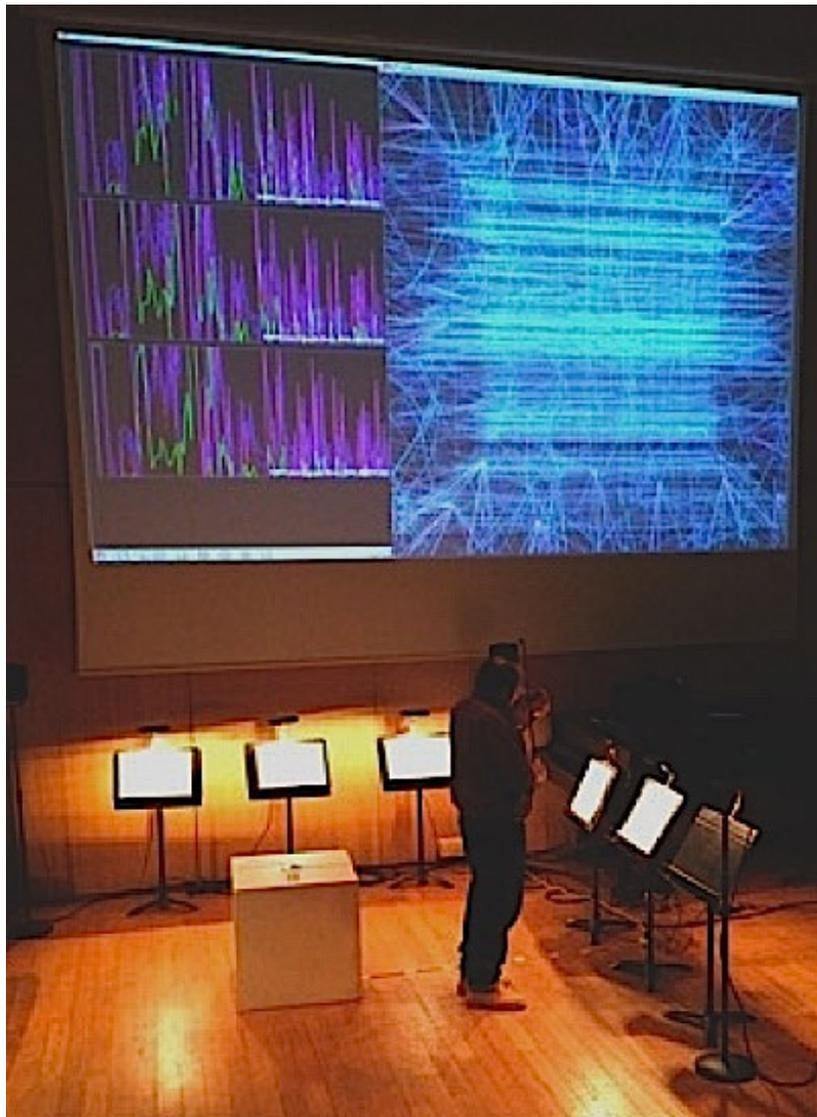
Posteriormente, este mismo proceso genera las condiciones para que ocurra, a partir de la información resguardada en la memoria, una *situación performativa*. En esta, la acción se desarrolla como un nuevo proceso de creación endógeno al proceso global propio al dispositivo. A este nuevo proceso lo he llamado composición *in situ*, actividad que en este contexto particular debe entenderse como un *performance de creación musical*. En efecto, una vez la base de datos indexada constituida a partir de la información capturada, se inicia un nuevo proceso, convergente con el anterior, donde el dispositivo despliega sus funciones como taller de lutería electrónica y de creación musical (**Ilustración 5**).



**Ilustración 5.** Transferencia de los datos provistos por el rastro digital del usuario *User106*, por medio del desvío de uso original del objeto *[function]*, en la plataforma Max. Aquí se muestran cuatro niveles de resolución de una misma secuencia de datos.

Así, en esta etapa, un compositor, un artista sonoro o un creador musical, cada uno *asumiendo su propio rol*, es invitado a realizar una composición o una creación *en la situación*, integrando el mismo espacio-tiempo de la instalación. El *software* implementado para el funcionamiento del dispositivo como instalación permite el acceso a los datos generados durante la fase de captura, abriendo paso a la posibilidad de aplicar diversos métodos en cuanto a la manera de considerarlos para fines creativos, de tal forma que el

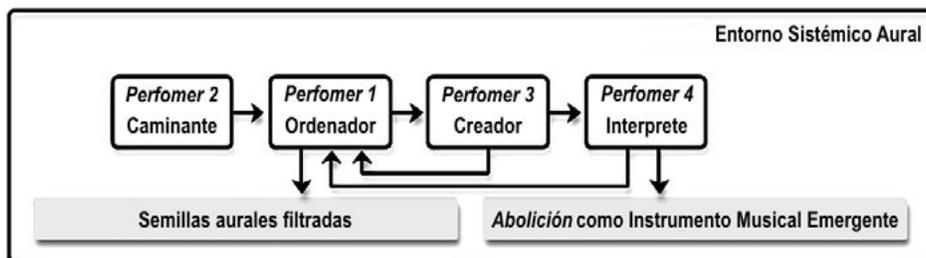
creador-compositor-performer-arqueólogo-antropólogo tiene a su disposición la posibilidad de estudiar los objetos de memoria generados por el ecosistema, y determina así su pertinencia con respecto a un proyecto de creación para realizarse dentro del contexto que ofrece el dispositivo: una situación que es además dialógica y performativa (**Ilustración 6**).



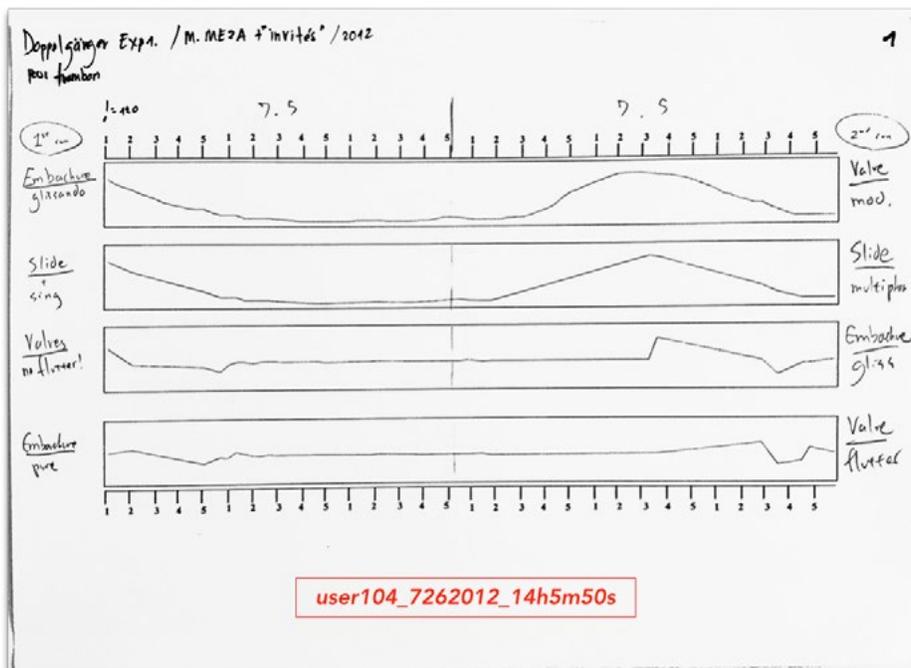
**Ilustración 6.** El autor interpretando al alto la partitura escrita en Un teatro de operaciones - SCG6, (2016), dispositivo hermano de Abolición del doble en la línea del Tiempo, Conservatorio de Reims, Reims, Francia, 2016.

### 3.5. Instrumento emergente y espacio de proyección.

Cuando las *relaciones convergentes y/o teleológicas* que unifican estos procesos llegan a una  *saturación de información*, y a medida que este  *doble proceso cíclico-retroactivo-acumulativo* evoluciona, emerge una nueva entidad, cuya estructura autónoma es en esencia  *proceso codificado* y cuyas potencialidades sonoras, visuales, hápticas y simbólicas sugieren, a la manera de un instrumento musical, un marco de referencia para la creación de un tipo particular de música mixta. A esta entidad autónoma la he nombrado  *instrumento emergente*. En efecto, la convergencia entre las modalidades de instalación, taller de composición y performance acarrea como consecuencia que el dispositivo manifieste entonces, por un lado, las cualidades de un espacio para la interpretación de la misma partitura generada en el curso de las etapas de  *creación-escritura musical* y, por otro, las cualidades de un instrumento electrónico cuyos  *comportamientos sonoros, visuales y espaciales* están íntimamente ligados, tanto en un sentido ontogenético, como filogenético, a todo el proceso de transformación, modulación y evolución implicado en el dispositivo (Ilustración 7 y 8).



**Ilustración 7.** Flujo de información y funciones de los agentes-performers en el entorno sistemático aural. La jerarquía es determinada por el presupuesto de tiempo de actividad en el proceso. El ordenador recibe tres flujos de información simultáneos. Fuente: Meza y Dufeu, "*Doppelgänger\_Oblivion: Timeline. An interactive multimedia installation for collective in situ composition*", 2012.



**Ilustración 8.** En la primera versión del dispositivo, fue realizada una partitura para trombón solo e instrumento-emergente. Aquí, las líneas que representan el desplazamiento del visitante-performer identificado por el sistema como *user104...*; éstas son interpretadas por el instrumentista, ya sea como modulaciones mediante presión de los labios o bien, como *glissandi* con vara.

**4. De las palabras congeladas al mito de las explosiones cósmicas en Salto Cuántico de Grafito 5: [La garra de Panurgos] ::: [Sobre el fuego de Tunguska].**

**4.1. Premisas para encarnar un demiurgo.**

El título de este dispositivo sonoro inmersivo e interactivo, [La garra de Panurgos]::: [Sobre el fuego de Tunguska] es un arreglo conceptual y literario en forma de encapsulación gráfica que contiene todos los aspectos implicados en el proyecto: gesto, escucha, memoria, imaginario colectivo y convergencia de procesos. De hecho, el título conecta dos historias, una ficción



literaria, el relato de las palabras congeladas del *Cuarto Libro*<sup>11</sup> de Rabelais<sup>12</sup>, y un hecho histórico documentado, el de un fenómeno natural comúnmente conocido como la explosión de Tunguska en Siberia, cuyas causas siguen siendo desconocidas. En el *Cuarto libro*, Rabelais realiza lo que podemos considerar como la primera abstracción literaria de la idea sonora conservado en un soporte de memoria<sup>13</sup>. Aquí, el término ‘garra’ designa la experiencia de una *agarrada* caracterizada, la de un Panurgos febril deteniendo entre sus manos un trozo de hielo y escuchando con asombro, al momento en que se derrite, aquello que él esconde: el sonido de las palabras que salen de su resguardo congelado. Esta parte del título se refiere entonces al tipo de actividad que el dispositivo

---

11 “Gargantúa y Pantagruel es un conjunto de cinco novelas escritas en el siglo XVI por François Rabelais [...] Narra la historia de dos gigantes, Gargantúa y su hijo Pantagruel, y sus aventuras, escritas de forma satírica, entretenida y extravagante. [En el Cuarto Libro] el viaje por mar continúa [...] Pantagruel encuentra muchos personajes y sociedades exóticos y extraños [...] el libro puede verse como una parodia cómica de la *Odisea* o [...] de la historia de Jasón y los Argonautas. En el cuarto libro, que se ha descrito como el más satírico, Rabelais critica la arrogancia y la riqueza de la iglesia católica, las figuras políticas de la época, las supersticiones populares y trata varios temas religiosos, políticos, lingüísticos y filosóficos.” [https://es.wikipedia.org/wiki/Gargant%C3%BAa\\_y\\_Pantagruel](https://es.wikipedia.org/wiki/Gargant%C3%BAa_y_Pantagruel) última consulta, 05/09/2021

12 “François Rabelais [...] Chinon ca. 1494 - París, 1553 [...] fue un escritor, médico y humanista francés. Usó también el seudónimo de Alcofribas Nasier, anagrama de François Rabelais y el de Seraphin Calobarsy [...] Publicó su obra principal *Pantagruel ou les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pentagruel roi des Dipsodes* bajo este nombre en 1532.” [https://es.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois\\_Rabelais](https://es.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Rabelais) última consulta, 05/09/2021.

13 En el mismo pasaje, Rabelais también hace converger en su narrativa a una escucha acusmática con una escucha sinestésica: “Aquí, aquí, dijo Pantagruel, aquí hay algunas que aún no se han descongelado. Luego nos arrojó a la cubierta puñados de palabras congeladas, que parecían grageas en forma de perlas de todos los colores. Vimos palabrotas, palabras de azur, palabras de arena, palabras de oro. Se derritieron porque se calentaron en nuestras manos, y realmente las escuchamos. Pero no las entendimos, porque era lengua bárbara.” Mi traducción del texto original: [https://books.google.com.mx/books?pg=PA186&lpg=PA186&dq=%22Tenez+tenez+\(dist+Pantagruel\)+voyez+en+cy+qui+encores+ne+son+degele%CC%81es.%22&sig=ACfU3U2O-rL7E7wAfaLP\\_VDpivEkSMltHw&id=FRKsMO2\\_G9oC&hl=fr&ots=573MWauR7B&output=text](https://books.google.com.mx/books?pg=PA186&lpg=PA186&dq=%22Tenez+tenez+(dist+Pantagruel)+voyez+en+cy+qui+encores+ne+son+degele%CC%81es.%22&sig=ACfU3U2O-rL7E7wAfaLP_VDpivEkSMltHw&id=FRKsMO2_G9oC&hl=fr&ots=573MWauR7B&output=text) última consulta, 05/09/2021.



propone al usuario. En cuanto a la imagen de un fuego caído del cielo y la explosión devastadora cuyos orígenes son desconocidos, tiene la función de preparar al público para el tipo de universo sonoro al que se enfrentará. En efecto, esta imagen en sí misma se proyecta hacia la dimensión plástica de los llamados ‘muros de sonido’: una textura variada y rica en articulaciones, que puede describirse como un flujo denso de ruido y bajas frecuencias, articulado por múltiples inflexiones internas y de tal amplitud en decibeles que, de manera inmersiva, ocupa todo el espacio acústico. Finalmente, los corchetes denotan almacenamiento, la captura de energía-información para convertirla en datos y, los puntos entre los corchetes, convergencia, como un estado fluido que designa a un proceso en curso hacia la hibridación de ambos universos. Así, los visitantes están invitados a encarnar aquí a un Panurgos en *proceso de escuchar-dar forma* a un *sonido-memoria* de un fuego que cayó del cielo. Al intentarlo, los flujos-muros de sonido, en su continuidad, inducen a una sensación de pérdida, como la del hielo derritiéndose, o el fuego consumiéndose. El agarre caracterizado que pretende retener al sonido moldeándolo, coloca al visitante-encarnación-de-Panurgos — al hacerle partícipe de la construcción de una dramaturgia de la emergencia e individuación de la escucha, del nacimiento y la pérdida, de una escucha como experiencia momentánea e inscripción corporal — en una paradoja que le obliga a asumir su propia escucha y a implicarse, a través de un *actuar-el-sonido*, como *agente activo y creativo* en la modulación del flujo de energía acústica (**Ilustración 9**).



**Ilustración 9.** El infante Donovan y su padre, investigando el sonido de *La garra...* segunda versión (2017), festival NYCEMF, edición 2017, Nueva York.

#### **4.2. Poiética de una combustión espontánea. *Materia bruta I*, flujo interactivo del dispositivo SCG 5.**

El proceso de creación del dispositivo [*La garra de Panurgos*] ::: [*Sobre el fuego de Tunguska*] tuvo su desarrollo en dos etapas. En primer lugar, la creación de *Materia bruta I* (alias *Prima materia bruta gelata*), flujo sonoro que influye en el dispositivo. En seguida, su adecuación, o su contextualización, a un modo de existencia

que implica su re-exposición como un *espacio sonoro accionable*, dedicado a *ser explorado de manera interactiva*. Así, guiado por la premisa según la cual el público será invitado a explorar y a transformar el sonido de un *dispositivo instrumental* por medio de la manipulación de una interfaz de control equipada con ocho potenciómetros, me propuse la creación de un flujo de sonido compuesto a su vez de ocho *voces-flujos* individuales con una duración de dos horas cada una. Cada voz-flujo debía constituir en sí misma una identidad sonora singular y por ende, cada una debía ser creada como un flujo independiente. El contexto particular en el que se crearon estos flujos sonoros fue el siguiente:

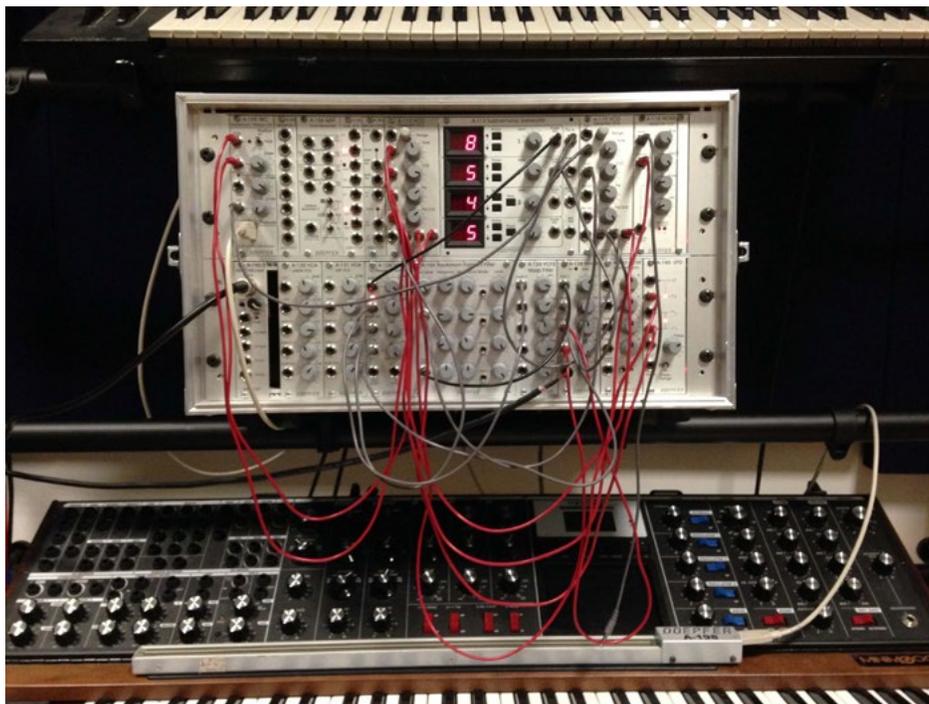
- Un *instrumentarium* específico<sup>14</sup> compuesto por un conjunto de sintetizadores analógicos. Este ensamble de instrumentos implica en el proceso, el uso de múltiples potenciómetros y sus respectivas correlaciones técnicas asociadas a la transformación dinámica del sonido.
- Un enfoque de improvisación basado en la manipulación gestual de los múltiples potenciómetros que caracterizan a este ensamble de sintetizadores y ofrecen un control dinámico sobre toda una gama de aspectos y cualidades del sonido: frecuencia, amplitud, envolvente, osciladores, filtros, retardo...

Cada sintetizador analógico tiene una sonoridad propia al igual que un potencial de proyección de ésta, determinado por el rango

---

14 Entre ellos un *Moog*, un *Doepfer A-100*, un *Prophet 5 Desktop* y un *Arturia Mini Brute*, a mi disposición gracias a una residencia en el Centro Nacional de Creación Musical Césaré, una de las seis estructuras de este tipo en Francia. <https://cesare-cncm.com/le-lieu/>, última consulta, 05/09/2021.

de accesibilidad y control que ofrece el diseño de su interfaz de control (**Ilustración 10**).<sup>15</sup>



**Ilustración 10.** Las múltiples agarraderas (potenciómetros) de los sintetizadores *Doepfer* y *Moog*, estudio Paranthoën, en Césaré-CNCM, Reims.

15 En este contexto, mi trabajo con sintetizadores analógicos va a situarse en una práctica interactiva que se orienta por sí misma, por lo que la he llamado, en un texto de preparación de tesis, Eje de Retroactividad Heurística. Según mi experiencia, el proceso de creación mediado por computadoras oscila entre dos polos o ejes retroactivos o interactivos. Por un lado, el de un enfoque heurístico, que procede a la búsqueda y el descubrimiento de sonoridades nuevas por ensayos, experimentaciones, acierto y error. Por otro, un eje formalista tendiente a un resultado predeterminado, que procede por aplicación de fórmulas, modelos matemáticos y la escritura de algoritmos. La transformación en vivo de un flujo de sonido se basa en el primero. Aquí prima la percepción directa y el resultado inmediato de la interactividad. En cambio, la interactividad que ocurre en el dominio de la Composición Asistida por Ordenador (CAO) se orienta por el otro término, el Eje de Retroactividad Formal, en donde el diálogo con el ordenador depende de la experiencia en programación con un lenguaje específico, como puede ser LISP en el caso del trabajo con plataformas como Open Music o PWGL.

Así, al improvisar con estos dispositivos he intentado construir una dramaturgia de la escucha a través de un diálogo sensible y expresivo con el sonido, diálogo cuya interfaz mediadora se concibe desde el acoplamiento entre escucha, gesto corporal y potenciómetro, *escucha-gesto* que revela su potencial de expresividad y lo induce a medida que evoluciona el diálogo con el sonido. Todo ello da lugar a un conjunto de cualidades emergentes de la experiencia misma de creación del flujo sonoro interactivo, cualidades que de manera retroactiva lo caracterizan y se inscriben en él a partir de la experiencia misma, experiencia cuyo rastro es la grabación de audio en soporte digital de cada una de las voces-flujos. Cada voz-flujo es integrada según un principio de organización consistente en atribuir un flujo sonoro por pista monoaural, cada una de superpuesta a la otra, sin edición ni transformación alguna, con ayuda de un software de edición de sonido multipista (*DAW*)<sup>16</sup>, dando como resultado un flujo multicanal compuesto de 8 pistas monoaurales. Las ocho voces-flujos de sonido así creadas de la forma descrita anteriormente se convertirán, en el dispositivo, en partes constituyentes de un flujo sonoro denso y rico en movimientos interiores, de unas dos horas de duración.

#### 4.3. La instalación: la puesta en contexto interactivo.

Una vez creado el flujo de sonido, se procede a su inducción en el contexto de la instalación interactiva. Cada pista monoaural es entonces asignada a un altavoz, de un total de ocho. Al mismo tiempo, cada pista monoaural es asignada a un potenciómetro de

---

<sup>16</sup> En esta ocasión hice uso del sistema *Protools Pro*, igualmente accesible como parte de mi residencia en Césaré. Una DAW es "...una estación de trabajo de audio digital (EAD) o DAW por sus siglas en inglés (Digital Audio Workstation) [...] sistema electrónico dedicado a la grabación y edición de audio digital por medio de un software de edición de audio; y del hardware compuesto por un ordenador y una interfaz de audio digital, encargada de realizar la conversión analógica-digital y digital-analógico dentro de la estación." Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Estaci%C3%B3n\\_de\\_trabajo\\_de\\_audio\\_digital](https://es.wikipedia.org/wiki/Estaci%C3%B3n_de_trabajo_de_audio_digital), última consulta, 05/09/2021.



un controlador MIDI<sup>17</sup> dotado a su vez de ocho potenciómetros, dando la posibilidad de mezclar en vivo los ocho flujos mediante los ocho potenciómetros en un sistema 8.1 (8 altavoces, 1 *sub-woofer*). La instalación se compone de un sistema de sonido multicanal, una interfaz mezcladora multicanal MIDI y un monitor o pantalla cuya función es ofrecer una visualización del proceso, por lo que tenemos una proyección de sonido en multipista de ocho canales, donde cada altavoz proyecta un flujo sonoro independiente de los demás y una visualización de la interactividad. La interfaz MIDI permite a los *usuarios-encarnaciones de Panurgos* mezclar los ocho flujos, según su libre elección, teniendo el control únicamente sobre la amplitud de cada pista. Los altavoces rodean al público, la interfaz de control y mezcla se ubica en el centro del espacio de proyección.

#### 4.4. Imágenes-rastro de la escucha-gesto.

En la versión más reciente del dispositivo, los datos MIDI de cada potenciómetro fueron resguardados en memoria por medio de un método basado en lo que llamo *desvío de la función original*. En este caso, la función que fue desviada es común en la mayoría de los sistemas *DAW*, cuya finalidad es la de automatizar los diversos parámetros implicados en las tareas de postproducción, tales como paneo estéreo, nivel de volumen o cantidad de efecto inyectada en las pistas. Los dos métodos más comunes aplicados a la automatización por esta vía son, por un lado, el dibujo en tiempo diferido sobre un plano de coordenadas x y, tiempo e intensidad (cantidad de efecto) respectivamente; por otro, el registro en directo en tiempo real de lectura, mediante una interfaz de captura gestual. Este segundo método ha sido empleado para hacer un registro de la actividad gestual de los usuarios del dispositivo. Así, cada

---

17 “MIDI (siglas de *Musical Instrument Digital Interface*) es un estándar tecnológico que describe un protocolo, una interfaz digital y conectores que permiten que varios instrumentos musicales electrónicos, ordenadores y otros dispositivos relacionados se conecten y comuniquen entre sí. Una simple conexión MIDI puede transmitir hasta dieciséis canales de información que pueden ser conectados a diferentes dispositivos cada uno.” <https://es.wikipedia.org/wiki/MIDI#Historia> , última consulta, 05/09/2021.



uno de los ocho potenciómetros de la interfaz MIDI es también asignado a cada una de las ocho pistas de registro de volumen del sistema *DAW* correspondientes a las ocho pistas de lectura de cada uno de los flujos sonoros. De esta forma, tenemos un *registro gráfico, sonoro y simbólico* en datos MIDI de la actividad gestual y su correlación con la modulación del flujo propuesta por cada visitante, a la vez que un *registro histórico de todas las intervenciones que han modulado el flujo*. Gracias a esta aplicación desviada de la función de registro de volumen es posible ofrecer al visitante una representación gráfica en tiempo real de sus acciones por medio de un monitor o pantalla. Con cada instanciación del proceso que propone el dispositivo se obtiene como resultado una nueva versión de *Materia bruta 1*.

#### 4.5. Rastros de un flujo múltiple y colectivo.

Este dispositivo-instalación interactivo ha sido presentado en Reims, en el festival La Semana del Sonido, 2016, y en Nueva York, en el festival NYCEMF, 2017. En esta segunda ocasión el dispositivo fue abordado por un ensamble de personalidades del medio de la creación musical contemporánea<sup>18</sup>, algo de gran interés prospectivo en cuanto a las apuestas del protocolo de investigación y de creación base de esta realización. A continuación, un breve análisis comparativo de los *rastros de uso del sistema SCG5* provenientes de los *visitantes-panúrgicos* Martina Claussen, Joan Marti Frasquier y Lars Bröndam. Martina Claussen procedió de una manera metódica, tomando primero un tiempo para *descubrir la sonoridad* de cada

---

18 Las personalidades que experimentaron y expresaron sus preferencias de escucha modulando con sus oídos-dedos *Materia bruta 1*, el flujo interactivo de la primera versión del dispositivo [*La garra de Panurgos*] :: [*Sobre el fuego de Tunguska*] fueron Martina Claussen, cantante y compositora, Joan Bagués, compositor, Joan Marti Frasquier, saxofonista, Pinda Ho, compositor, Las Bröndam, compositor, Ashkan Tabatabaie, compositor, Yvette J. Jackson, compositora, Michael Hood, compositor, Maria Hood, Maria Mikolenko, violinista y compositora, Travis Garrison, compositor, miembro del staff NYCEMF, Claudia Robles, artista multimedia, Eli Fieldsteel, compositor, Hubert Howe, compositor, director del NYCEMF, Richard H. Fridriksson, Lillian Baker, Donovan y su padre, Mathew199, Anonym #1, Rogelio, Jonah.

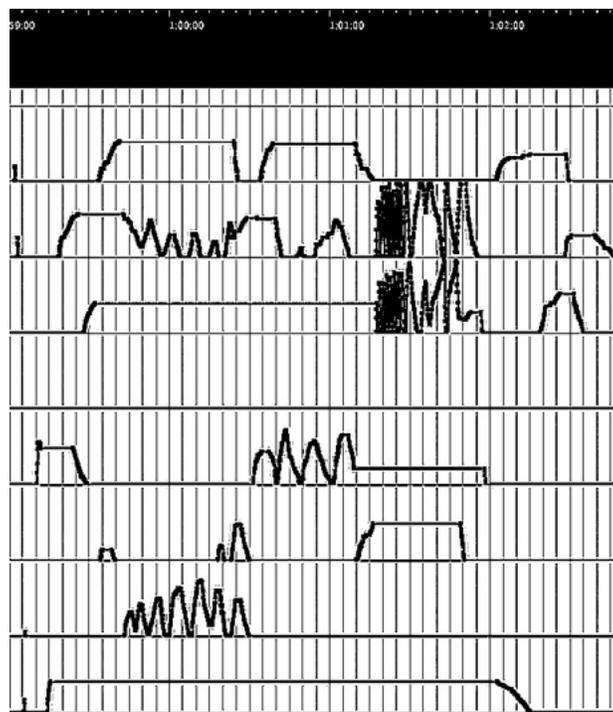
uno de los ocho flujos, para en seguida hacer una construcción de corte polifónico, organizada con premeditación a la vez que libre y expresiva, tomando incluso el tiempo de construir un final a su intervención. De manera similar, **(Ilustración 11a)**. Joan Marti Frasquier tomo un tiempo para descubrir uno a uno el sonido de cada una de las ocho voces-flujos y luego concentrar su escucha y su gestualidad en un par de ellas, *haciendo un dibujo que denota un pensamiento musical eólico*, lo cual no debe sorprender de un saxofonista, **(Ilustración 11b)**. Por su parte, Lars Bröndam entró en una *conexión sensible inmediata con la sonoridad del dispositivo*, identificando un potencial estético que resonaba con sus propias *preferencias de escucha*. Luego de un tiempo de *exploración lúdica*, dio paso a la *amplificación del potencial inmersivo del dispositivo creando en vivo un muro de sonido sobre el muro de sonido mismo del flujo multipista (Ilustración 11c)*.



**Ilustración 11a.** Rastro gráfico resultante de la actividad de de Martina Claussen, cantante y compositora, en *[La garra de Panurgos] :: [Sobre el fuego de Tunguska]*.



**Ilustración 11b.** Rastro gráfico Joan Martí Frasquier, saxofonista.



**Ilustración 11c.** Rastro gráfico Lars Bröndam, compositor.

Es quizás en la propuesta de un *actuar-el-sonido y de su resguardo* en una memorización que se ubica la verdadera apuesta de este dispositivo. El proceso inicial se enfoca en crear las condiciones para un diálogo sensorial —la instalación interactiva e inmersiva—, para luego avanzar hacia una *multiplicidad de representaciones gráficas del sonido-actuado*. Estas ocurren, en lo que respecta a este dispositivo en particular, por un desvío de la función original de estos gráficos, para sugerir su potencial operativo en creación musical. En efecto, estos bloques de información, *objetos de lenguaje*<sup>19</sup>, así *re-presentados*, son *contenedores de forma, de plasticidad y de temporalidad*, y pueden ser asimilados como entidades autónomas e independientes, fosilizaciones de un *entorno sistémico aural*, sede de un imaginario sonoro colectivo. Recordando a Bateson<sup>20</sup>, quien dijo que “...hay un Espíritu más grande del cual el espíritu individual no es más que un sub-sistema [...]”<sup>21</sup>, con este dispositivo pretendo construir un espacio de convergencia de las escuchas.

## **5. HyperflUX 0.2: Bosquejo para una traceología. La puesta-en-acto de instrumentos imaginarios como generador de material dinámico.**

### **5.1. Hacia la integración formal de las dos fases de un proceso.**

Hasta aquí he dado cuenta de cómo, en un acercamiento ecosistémico, y considerando las posibilidades que ofrecen las tecnologías digitales en cuanto a la formalización de convergencias, cruces e hibridaciones, he tomado el riesgo de experimentar con la inclusión en el proceso de creación de formas de conducta estética operativa exógenas a mi proceso íntimo, explorando otras

19 Objetos de código, objetos de lenguaje informático...

20 “Gregory Bateson (Grantchester, Reino Unido, 9 de mayo de 1904 - San Francisco, EE. UU., 4 de julio de 1980) biólogo, antropólogo, científico social, lingüista [...] Algunos de sus escritos más notables son encontrados en sus libros: *Pasos hacia una ecología de la mente*, 1972; *Espíritu y naturaleza*, 1979; *El temor de los ángeles: epistemología de lo sagrado*, 1987.” [https://es.wikipedia.org/wiki/Gregory\\_Bateson](https://es.wikipedia.org/wiki/Gregory_Bateson) , última consulta, 05/09/2021.

21 Bateson, G., *Steps to an Ecology of Mind*, 2000, p.468. Mi traducción.



modalidades de acción creativa que se desmarcan de aquellas que he puesto en obra en mi trabajo de creación de música de cámara. Ello no significa que la posibilidad de entrecruzar ambos procesos quede excluida; por el contrario, el protocolo a la base de este desarrollo establece que el *análisis de rastros digitales* tiene, entre otras finalidades, la de transferir los potenciales del rastro a otros dominios de actividad creativa. En efecto, como lo he expresado anteriormente, mi proceso tiene dos vertientes; una, donde el modelo es el *sonido en su relación con la imaginación y la escritura*, y otra, en la que el modelo es *la relación dialógica con el sonido en el ámbito de la interactividad digital*. Uno de los propósitos de mi proyecto de investigación y creación es lograr una imbricación formal de ambos procesos, o mejor dicho, idealmente la emergencia de un nuevo proceso desde el entrecruce, la fricción y, finalmente, la hibridación de ambas fases de mi proceso actual. Así, inicié en 2015 un nuevo cuerpo de trabajo como extensión del ciclo-serie *Salto Cuántico de Grafito*. El ciclo en cuestión lleva como título *Hyper-flUX* y deberá estar constituido únicamente de piezas instrumentales creadas a partir de una hibridación de materiales, entre los que el rastro digital deberá ser una parte preponderante. El primer ejercicio en esta dirección es un proyecto de cuarteto de cuerdas, proyecto preparatorio en mira de la creación de lo que sería mi segundo cuarteto de cuerdas. A este proyecto preliminar le he dado el título de *HyperflUX 0.2: Esquisse pour une traceologie*, en español, *Bosquejo para una traceología*. A continuación doy cuenta de algunos elementos del proceso de creación puesto en marcha para la realización de este primer boceto de lo que sería la primera pieza instrumental emergente del proceso que busco activar en el marco de mi proyecto de investigación y creación.

## **5.2. Los materiales de Bosquejo para una traceología.**

### **5.2.1. a2m: *descriptores de audio y la estructura rítmica de la mano del arco.***

En la actualidad, existe una gran variedad de métodos algorítmicos de análisis de señal de audio basados en descriptores; con la ayuda

de éstos se puede extraer información sobre el comportamiento y la estructura del sonido<sup>22</sup>. Para generar el material escrito de la mano derecha he optado por utilizar el análisis de señal de audio mediante un descriptor que detecta los picos de amplitud correspondientes a las crestas de energía acústica del sonido. Partiendo del principio según el cual cada evento sonoro contiene una *firma de intensidad*, es decir un continuo de amplitud cuya morfología es única, es posible hacer un mapa de ritmo con un descriptor que detecta las crestas de amplitud. El propósito de dicho procedimiento es el de construir una *identidad rítmica* a partir de la detección de los picos de amplitud presentes en los registros de audio de situaciones dialógicas sonoras. La herramienta que utilizo para realizar este tipo de generación de material es el programa *a2m (audio to material)*, creado según mis directivas, en colaboración con Karim Barkati<sup>23</sup> en 2006<sup>24</sup>. Además de detectar los picos de amplitud y traducirlos a un mapa de ritmo en MIDI, *a2m* ofrece la posibilidad de generar nuevas tramas rítmicas a partir de ese mapa original gracias a una *función de dilatación-compresión temporal* implementada en el programa (**Ilustración 12**).

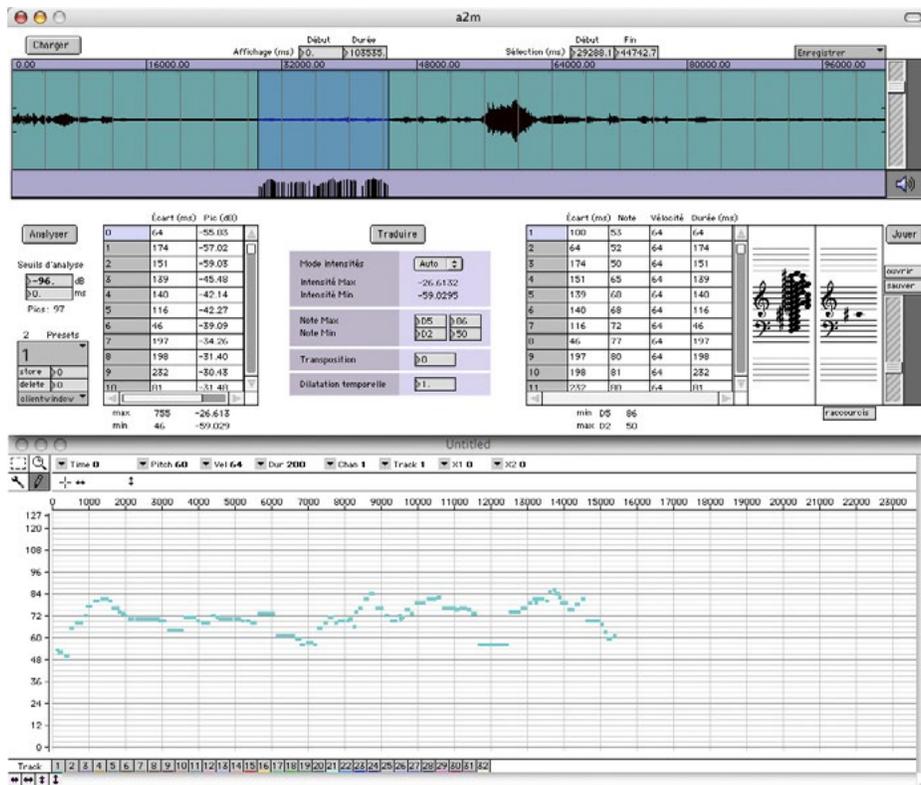
---

22 Un ejemplo conocido de la utilización de algunos de estos descriptores en la generación de materiales para la composición es el recurso por el análisis computacional espectral. En mi proceso, el uso de descriptores inicia con el proyecto *SCG2: En donde hay de Ello, hay de Mí* (2006), en el cual recurrí al análisis por descriptores para generar el material de los módulos del clarinete, instrumento escogido para la primera versión de ese dispositivo.

23 Karim Barkati (París, 1975), musicólogo especialista en informática musical, doctorado en musicología de la Universidad París 8.

24 En el marco de su tesis de doctorado *Entre temps réel et temps différé. Pratiques, techniques et enjeux de l'informatique dans la musique contemporaine*, París 8 Saint Denis, 2009.

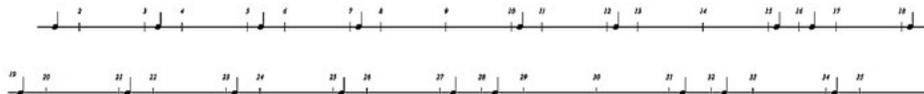




**Ilustración 12.** Interfaz de control de la aplicación *a2m*, creada en 2006 con Karim Barkati para el proyecto SCG3. Arriba, un sonograma y una ventana temporal de análisis. En medio, los parámetros y los resultados del análisis por detección de picos de amplitud. Abajo, representación de los datos en un mapa MIDI.

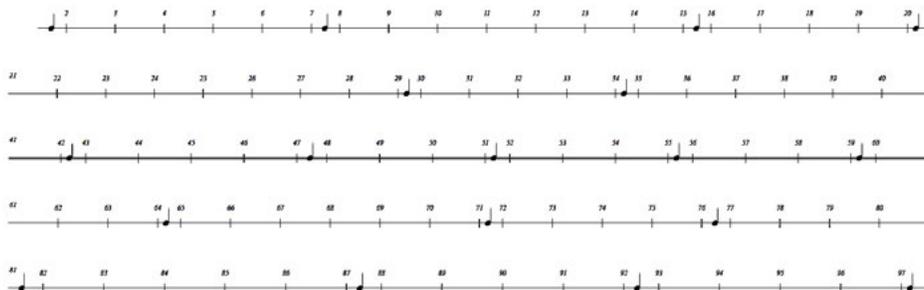
A continuación algunos ejemplos de generación de material rítmico con *a2m*. Dado el fichero de audio extracto proveniente de la intervención de Martina Claussen en *[La garra de Panurgos] :: [Sobre el fuego de Tunguska]*, y dados los parámetros atribuidos a *a2m* para la detección de picos de amplitud: umbral de energía -20.24 db; distancia temporal entre los picos de amplitud 597.260 ms; función de compresión temporal 0.15, obtenemos una identidad rítmica compuesta de dieciocho ataques distribuidos de la siguiente manera (**Ilustración 13**):



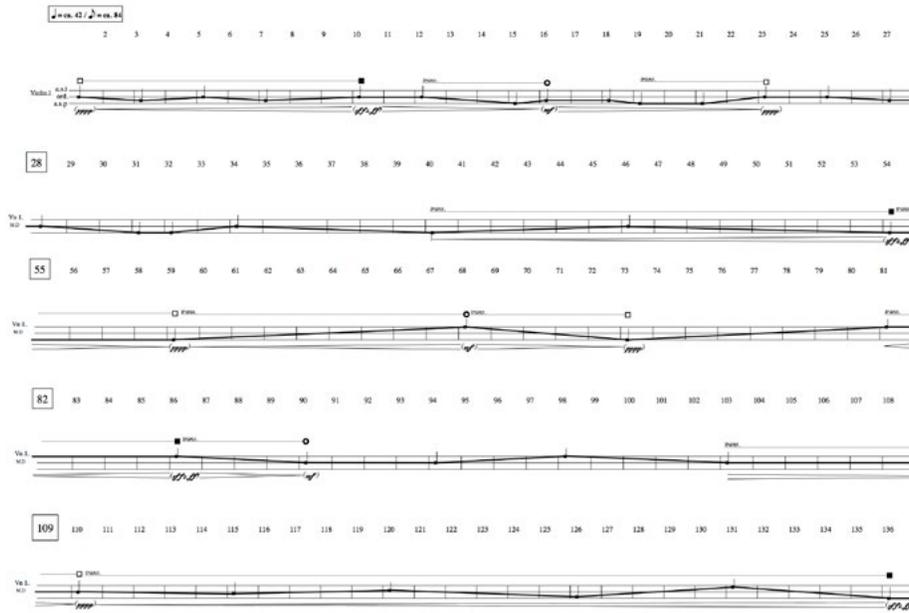


**Ilustración 13.** Identidad rítmica resultante del análisis con a2m de un fragmento del audio registrado por M. Claussen en *SCG5: La garra...*

Dados los mismos parámetros atribuidos para el umbral de energía y de distancia entre picos de amplitud, pero esta vez con una función de dilatación temporal de 0.43, obtenemos la siguiente derivación de la identidad original, los dieciocho ataques distribuidos como lo muestra la **Ilustración 14**; luego, ambas tramas rítmicas transferidas directamente al “pentagrama” superior del sistema, atribuido a la mano derecha, la derivación por dilatación a 0.43 fracciones de unidad, seguida de la identidad por dilatación temporal a 0.15 fracciones de unidad, tenemos lo que muestra la **Ilustración 15**:



**Ilustración 14.** Resultado de un análisis del mismo fragmento con una variación del parámetro de compresión temporal.



**Ilustración 15.** Ejemplo de transferencia al dominio instrumental del extracto del rastro digital de la actividad de M. Claussen en el dispositivo SCG5: La garra... La unión entre las dos identidades rítmicas entre los índices 34 y 40.

### 5.2.2. Sonificación de rastros digitales en el continuo de la mano del tasto.

En la primera versión de *Bosquejo para una traceología*, de 2015, he optado por transferir de la manera más radical las representaciones gráficas de algunos de los rastros colectados durante la primera exposición del dispositivo interactivo de creación colectiva *Abolición del doble en la línea del Tiempo*<sup>25</sup>. Esta

<sup>25</sup> *The Global Composition, conference on Sound, Media and the Environment, Dieburg, Alemania, 2012.*



forma de proceder se asimila a lo que sería una *sonificación*<sup>26</sup> de *rastros digitales*, lo que implica una operación de transferencia que consiste, en primer lugar, en la conversión del rastro digital en un objeto gráfico, luego en la reducción a escala de este objeto para adaptarlo a las dimensiones del papel pautado, operación que consiste en la operación de transferencia más simple y común en la dialógica con computadoras personales: copiar y pegar un objeto gráfico (Ilustración 16).<sup>27</sup>

The image shows a musical score for Violin I (Vn I.). At the top left, there are two boxes: one containing the number '132' and another containing the letter 'G'. Below these is a box with a musical note and the text '3 ♩ = ♩ = ca. 127'. The score is in 2/4 time, indicated by a '2/4' time signature. Above the staff, it says 'M.S.T Flautando' with a '3:2' ratio. The score includes a digital trace (M.G.) and a musical notation (M.D.) with a '3:2' ratio. The dynamic marking 'PPPP sempre' is present. At the bottom, there is a box with the Roman numeral 'III' and a musical staff with notes and a '8' above it.

**Ilustración 16.** Detalle de la página 21 de *Bosquejo para una traceología*, primera versión (2015). En la mano derecha del violín 1, un fragmento de representación gráfica de un rastro digital capturado en *Abolición del Doble en la línea del Tiempo*, versión de Dieburg, 2012.

26 “En el ámbito de la creación y la representación audiovisuales contemporáneas, el término Sonificación puede definirse como la representación de la información usando el sonido sin voz, para facilitar la comprensión de los datos o los procesos de información mediante su escucha. También puede entenderse como la transformación de las relaciones entre los datos, en relaciones que se perciben en una señal acústica a efecto de facilitar la comunicación o la interpretación de éstos.” <https://caliza.hypotheses.org/154>, última consulta 05/09/2021.

27 Si efectivamente se trata de una simple transferencia en el sentido operacional, lo es tal vez menos en un sentido ontológico, ya que lo que ocurre aquí es la transferencia de un dibujo resultante de un dinamismo corporal, actividad registrada en un dominio particular —la modulación de un flujo de energía acústica contextualizado por un dispositivo digital interactivo— a otro dominio que semeja al medio de su origen, pero que se distingue por su naturaleza analógica: el dominio organológico específico de los instrumentos de cuerda frotada.



### 5.2.3. Puesta-en-acto de instrumentos imaginarios como generadores de material dinámico.

Recientemente, en el curso de mis investigaciones he confrontado nuevos cuestionamientos que me llevan a reconsiderar ciertas opciones y prioridades; entre ellas, reorientar la metodología que he construido desde el protocolo inicial, pasando por las experiencias de los dispositivos creados en el marco del ciclo-serie *Salto Cuántico de Grafito*, hacia un enfoque más centrado en la observación y análisis de mi proceso íntimo, siempre desde la perspectiva de una aplicación del rastro digital y de su análisis en el proceso de creación. Así, he decidido traer a este proyecto un elemento del proceso, el mío, para la creación de música instrumental y que es el registro en video de *puestas-en-acto de mis instrumentos imaginarios*. En efecto, uno de mis procedimientos para generar materiales en el contexto de la creación de música instrumental consiste en *imaginar las partes instrumentales y actuarlas corporalmente*. Para apoyar la retención de estas puestas-en-acto de un instrumental imaginario hago una captura de audio o de video. Un ejemplo de ello es la secuencia extraída de los archivos de un proyecto que contaba, entre sus instrumentos, un saxofón bajo y un violonchelo (Ilustración 17).

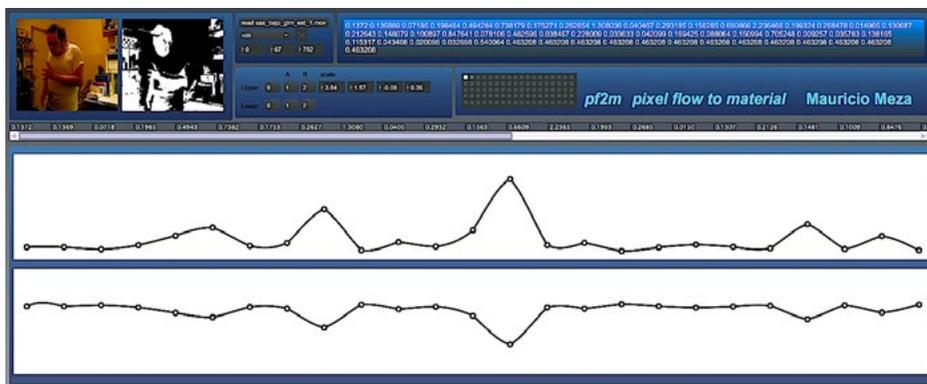


**Ilustración 17.** El autor en plena puesta-en-acto de un saxofón bajo y un violonchelo imaginarios, Riochon-la-ville-danet, Francia, ca. 2012.

**5.2.4. De la extracción de información de la matriz de píxeles a la imagen como proceso.**

En la nueva versión de *Bosquejo para una traceología*, el material para la mano izquierda será generado a partir del análisis de rastros de actividad registrados en video. Para ello, he confeccionado una primera aplicación que analiza la matriz de píxeles de la imagen de video y permite transferir esta información a un plano gráfico en dos dimensiones. En el caso particular de esta aplicación, el análisis se basa en la detección de la variación de luminosidad y contraste de cada píxel que conforma la matriz de la imagen de video. Obtenemos así un *flujo de valores numéricos* a coma flotante correspondiente a cada píxel.

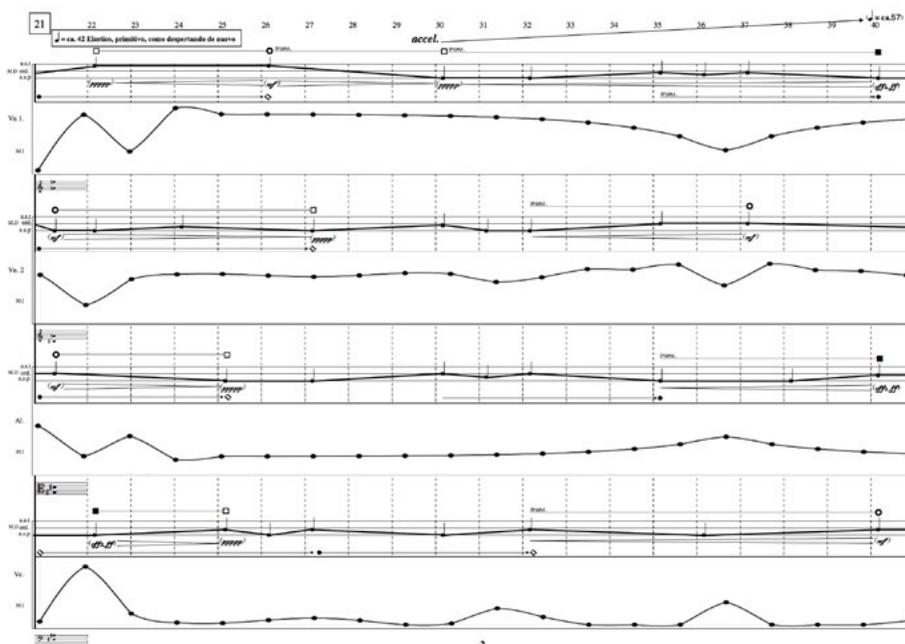
La aplicación permite asignar los valores de cada uno de estos flujos a un nodo en un plano gráfico y de visualizar la actividad en un plano cartesiano en dos dimensiones. La implementación de un control manual sobre la variación de luminosidad global de la imagen-matriz permite acceder a la modulación de un débito de velocidad de entrada de la información, que se traduce en una mayor o menor actividad de los nodos en el plano cartesiano. El programa ofrece además la posibilidad de generar y visualizar el retrógrado del flujo original (**Ilustración 18**).



**Ilustración 18.** Interfaz de control de *pf2m*, aplicación creada por el autor en Max. Arriba, el flujo de datos numéricos extraídos en tiempo real de la matriz de píxeles.



A continuación, ejemplo de un sistema completo, violín 1, violín 2, viola y violonchelo, la mano del arco organizada en aceleración rítmica, presentando el retrógrado de una identidad rítmica seguida de su compresión temporal; la mano del tasto organizada en dos líneas continuas provenientes de dos secuencias diferentes de análisis (violín 1 y alto) y sus retrógrados (violín 2 y violonchelo) **(Ilustración 19)**.



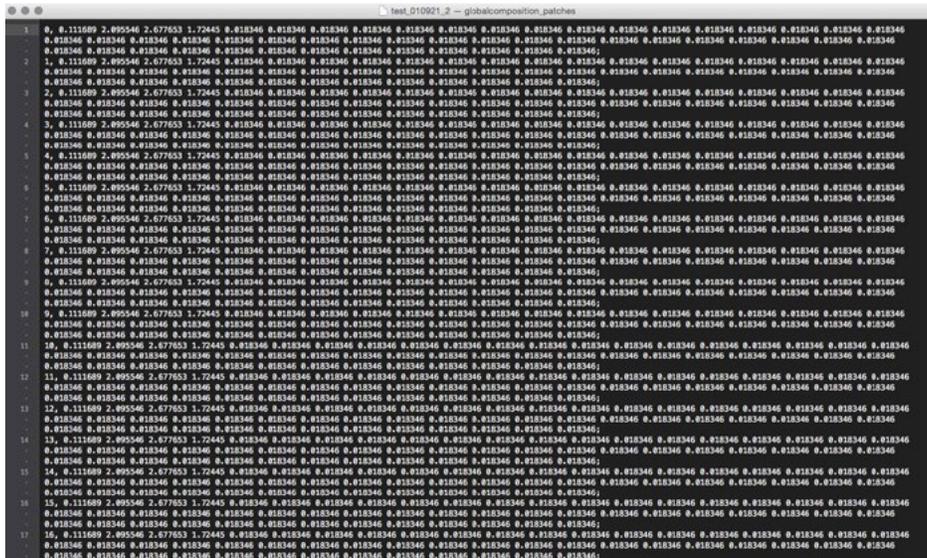
**Ilustración 19.** *Bosquejo para una traceología.* La mano derecha modula el timbre variando la posición del arco entre *alto sul ponte* (casi sobre el puente) y *alto sul tasto* (sobre el tasto) y por la presión del arco entre *flautando* (cuadro blanco), *écrasé* (cuadro negro) y/o normal (círculo blanco). La mano izquierda es delimitada por un rango de alturas y modula la presión de los dedos sobre la cuerda entre muy ligera (rombo) y normal (círculo negro).

**5.2.5. De la imagen como proceso a la base de datos como parte integrante del proceso y de la obra.**

Por último, es necesario precisar que el programa, llamado *pf2m* (*pixel flux to material*), cuenta además con la implementación de una funcionalidad más, generar una base de datos indexada a partir del registro en memoria-máquina de cada uno de los flujos



de píxeles proyectados por la imagen video-matriz, abriendo así la posibilidad de transferir este *registro de movimiento* a cualquier otro terreno de la creación y representación estética (**Ilustración 20**).



**Ilustración 20.** Extracto de una base de datos indexada resultante de un análisis realizado con la aplicación *pf2m*.

**Conclusión.**

Los procesos de creación musical aquí descritos se sitúan ante todo en la perspectiva de un enfoque formal de la convergencia y de la interactividad digitales que se refleja aquí en el diseño de un espacio dinámico para capturar, trazar-rastrear y transferir energía e información contextualizadas. Cada *momento capturado* se concibe como un potencial de formas, materiales y matrices transferibles del campo de la interactividad al de la creación-interpretación musical. Siendo el tema a la base de este proyecto la emergencia de la música como cultura y como imaginario en el seno de un entorno técnico digital, el hilo conductor de la acción colectiva que tiene lugar en mis dispositivos es el nacimiento de la escucha musical y la dramaturgia que se pueden construir a



partir de tal evento. Al tiempo que la continuidad del proceso aquí descrito sigue su curso, voy hacia una nueva etapa, en un *modus operandi* de creación musical que exploraría aún más la tensión dialéctica entre las dimensiones individual y la colectiva del proceso de creación musical. Todo lo cual deberá abordarse más profundamente en las futuras incursiones en este viaje *extravagante* hacia la abolición del doble en la línea del tiempo. ■

### **Bibliografía.**

Bateson, Gregory, *Steps to an Ecology of Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

Barkati, Karim, *Entre temps réel et temps différé. Pratiques, techniques et enjeux de l'informatique dans la musique contemporaine*, Tesis Doctoral, Universidad París 8, Saint Denis, 2009.

Chateau, Jean-Yves, *Le vocabulaire de Simondon*, París, Ellipses Éditions, 2008.

Forest, Fred, "Esthétique du numérique: rupture et continuité", *L'Observatoire, Observatoire des politiques culturelles*, Fuera de série 3, 2010, pp.10-16.

Leman, Marc, *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, Massachusetts, MIT Press, 2008.

Meza, Mauricio y Dufeu, Frédéric, "Dopelgänger\_Oblivion: Timeline. An interactive multimedia installation for collective in situ composition." *Proceedings of the international conference The global composition. Conference on Sound, Media, and the Environment*. Dieburg: 2012, pp. 459-461.

Rabelais, François, *Le Quart Livre des faits et dits héroïques du bon Pantagruel. Composés par M. François Rabelais docteur en médecine*, (traducido al francés moderno por Ferrier, Marie-France y Jacomy, Francine), París, Editions du Seuil, 1973.

Savouret, Alain, "Electroacoustique et perspectives phonoculturelles", *Circuit: musiques contemporaines*, Vol. 13, N° 1, 2002, pp.9-20.

Souriau, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, París, Presses Universitaires de France, 1990.



# Dos actividades para desencadenar el proceso creativo

Julio Zúñiga

**Sinopsis.** *Este texto es una exploración de las primeras etapas de mi proceso creativo. A partir de dos párrafos copiados de mi cuaderno de diario, que sirven de estímulo para abordar la serie de temas un tanto eclécticos que conforman algunos de mis intereses artísticos de los últimos años, he intentado dar cierto orden a los pensamientos en principio desorganizados y fragmentarios que preceden a la escritura musical. Con el objetivo de poner énfasis en los aspectos de este proceso que son consistentes en mi trabajo desde un punto de vista más general, esta discusión se mantiene en su mayor parte lejos de centrarse en una obra específica, sino alrededor de las ideas, a menudo consistentes a lo largo del tiempo, que nutren y detonan el proceso creativo. Sin embargo, y sobre todo en la segunda parte del texto, a medida que una mayor especificidad parece necesaria para comprender cómo estos temas se ponen de manifiesto en términos prácticos, se exponen varios ejemplos de algunas de sus aplicaciones en mi obra más reciente, esquemas que ofrecen un sentido de futuridad.*

**Palabras clave:** *Espectros, grabación de campo, creatividad, ruido.*

**Abstract.** *This article offers an exploration of the first stages of my creative process. With two short entries copied from my diary that serve as points of departure to tackle a series of the relatively eclectic topics that make up some of my artistic interests of the past few years, I have tried to sort out the initially often disorganized and fragmentary thoughts that precede my writing. With the purpose of emphasizing aspects of the composition process that are consistent in my work from a general point of view, this discussion is kept largely non-specific in terms of concentrating on a particular work and*



*rather centers around the ideas —often consistent throughout the years— that nurture and trigger the creative process. However, as more specificity appears necessary to grasp how some of these subjects manifest themselves in practical terms, a few examples of their applications are presented in the second half of the text in relation to my most recent piece, schemes that offer us a sense of futurity.*

**Keywords:** *Spectrum, field recording, creativity, noise.*

### 1. Cazar fantasmas.

Calle La Colonia, doscientos metros sur del cauce del Río Uvita, Bahía Ballena, Puntarenas. 4:30 de la madrugada, 4 de agosto de 2019. Dos Neumann KM 184, disposición A-B, aproximadamente a 160 cm del suelo; preamplificadores y conversión A/D MOTU 828x. Oscuro, todavía antes del alba; sonido del Océano Pacífico de fondo.

Así lee la nota en mi cuaderno de diario en referencia a un archivo de audio guardado en mi computadora con el nombre “190804\_0433-LR.wav”. Le siguen algunas anotaciones breves en tinta negra. Estas consisten en su mayoría en la hora exacta seguida de signos de exclamación o de garabatos que representan un par de anteojos o una lupa.

Las grabaciones de campo han ocupado un espacio cada vez más amplio en mi proceso creativo en los últimos cinco o seis años. En la mayoría de las ocasiones, la manera de registrar un ambiente determinado, y qué exactamente en este ambiente amerita ser objeto de enfoque, se encuentran predeterminados por las necesidades de la obra a componer: el ruido ensordecedor de un aguacero sobre las láminas de zinc de una casa durante la época lluviosa en Costa Rica, cuyo carácter será contrastado o complementado con ruido marrón generado electrónicamente, por ejemplo, o cuya grabación servirá para enmascarar cierto pasaje musical interpretado por instrumentistas que deberán jugar a entrar y salir de esa cortina de sonido durante la interpretación, son algunas ideas de posible utilidad en la estructura narrativa de una obra. En estos casos, intento definir cada detalle con antelación para poder conseguir de la manera más convincente el resultado deseado: (a) un par de micrófonos de condensador de diafragma pequeño y patrón cardioide posicionados por debajo de las láminas

del techo en disposición X-Y, a una distancia corta de estas, podrían ser una buena opción si la intención es conseguir un sonido rico no sólo en frecuencias bajas sino también medias y altas, con una imagen estéreo de ámbito bastante ancho; o (b) micrófonos de diafragma grande y patrón omnidireccional en disposición A-B, más cerca del suelo, funcionarían mejor si el resultado deseado es un poco más apagado en su contenido armónico, con una imagen estéreo más estrecha pero mayor presencia del entorno en que se encuentra el escucha. La elección de una u otra será determinada por la función que vaya a cumplir el resultado de este proceso en la pieza. Algunas veces esta función obedece a un plan ya trazado de una obra en curso, otras quizás a una idea menos definida.

Estas grabaciones, además, han ido cobrando importancia en mi trabajo como ejes de tal concreción sonora que la comunicación por medio de imágenes —imágenes sonoras, quiero decir— es vívida y relativamente directa. Esto permite, en su interacción con objetos sonoros de un mayor grado de abstracción, como lo pueden llegar a ser sonidos sintetizados por computadora o instrumentales, abrir y cerrar pasajes a diferentes planos narrativos dentro de la pieza con cierta agilidad y facilidad, así como con una mayor claridad retórica. Es decir, la alta referencialidad de los ambientes y situaciones reales plasmados en estas grabaciones ayuda a dinamizar el proceso dialéctico formulado mediante la sucesión y/o superposición de bloques de eventos musicales, debido en gran parte a la transparencia e inteligibilidad semántica del material en la experiencia auditiva. Y estas relaciones, evidentemente, pueden verse enriquecidas al ser presentadas en contraste o concierto con objetos sonoros que remitan a otros posibles significados de manera menos directa, sólo una vez que pasen a través de una serie de varias otras capas interpretativas. Ejemplos de estos últimos, para los propósitos ilustrativos de este texto, podrían ser, en principio, los sonidos sintetizados e instrumentales mencionados anteriormente, aunque esto dependerá en gran medida del contexto en que sean expuestos y sus propiedades específicas.

Al mismo tiempo, esta práctica ha incentivado el hábito de llevar un par de micrófonos conmigo adonde quiera que vaya, aun sin un plan concreto de qué pueda pasar. En estos casos sería quizás



más apropiado considerarla como una constante *paralela* al proceso creativo. Aquí, el equipo funciona más bien como un par de orejas extra, un dispositivo cibernético que no sólo documenta con perfección de detalle absolutamente todo lo que ocurre en el entorno sonoro, sino que al mismo tiempo afina una escucha perspicaz a un punto casi sobrenatural al mantenerla a la espera de algo —un impulso, un evento inesperado— que ayude a desencadenar la creatividad.<sup>1</sup> Esta práctica continua ha construido de manera casi inadvertida una especie de diario de viajes, con un método tal vez no demasiado lejano del comportamiento del *flâneur* de Walter Benjamin,<sup>2</sup> una idea que ha ayudado a validar más formalmente la integración de esta rutina dentro de mi práctica artística. Y es que su utilidad inmediata es más bien elusiva. Este ejercicio de registro indiscriminado del entorno de un caminante errante puede perfectamente no resultar en nada más que eso, en un archivo de audio de corta vida que será reemplazado por otro, o en una entrada perdida en un catálogo de archivos cada vez más extenso en uno de varios discos duros que se acumulan con el paso de los años. Pero se podría decir que la actividad en sí de emprender un camino sin rumbo definido, aunque se preste especial atención al entorno sonoro, contiene ya el germen creativo, ya que en cualquier momento se puede presentar desde ahí un detonante que lleve al surgimiento de una idea musical. Y estar o no preparado para atraparla depende de la habilidad de sostener una actitud de receptividad en caso de que este impulso aparezca.

---

1 La discusión alrededor del concepto del *cyborg* que expuso Donna Haraway me ha ayudado a moldear esta práctica al tiempo que ha servido de inspiración en mi manera de pensar en ella a lo largo de los años (Haraway, “A Cyborg Manifesto”, en *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, 1991, 149 – 181).

2 El *flâneur* de Benjamin, a su vez una lectura y expansión del concepto de Baudelaire, es la figura de una persona que vaga por la ciudad y deriva significado estético de observar mientras se pasea, errante, por plazas, pasajes, parques y demás lugares de la ciudad moderna (Benjamin, “Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts”, en *Gesammelte Schriften Band V-1*, 1982, 45 – 59; ídem., “der Flaneur”, *ibid.*, 524 – 569).



**Imagen 1.** Realizando una grabación de campo no planificada en Rockport, Massachusetts, en enero de 2020.

Más allá de esto, como herramienta tecnológica, las grabaciones permiten atrapar y posteriormente conjurar espectros: la representación digital de vibraciones inicialmente producidas por una entidad en el espacio, luego de ser estas transducidas en señales eléctricas por medio de un micrófono, puede volver a transformarse para existir en otros espacios y en múltiples ocasiones —nuevamente en su forma analógica— a través de altavoces. En esta etapa final de reproducción, entonces, el testimonio del movimiento vital de la entidad original es recreado por los altavoces aun en ausencia de su fuente física primaria. El atractivo que se pone de manifiesto al considerar este círculo de vida, o más bien la posibilidad de esa vida *más allá* —de una *afterlife*— es, en cuanto al potencial poético que contiene, de gran importancia para el surgimiento y configuración de ideas musicales formadas a partir del proceso de observación dentro de ambientes sonoros en gran medida contingentes y circunstanciales. Las grabaciones permiten plasmar y reproducir el aspecto de lo sonoro que, “localizado

entre la fuente material de la que emana el sonido y el oído que lo atrapa”, manifiesta “una forma particular de espectralidad en su acústica”.<sup>3</sup>

En este punto, a modo de paréntesis, es importante reconocer un aspecto fundamental de mi proceso compositivo que suele ser invariable en cualquiera de los dos casos anteriores; al utilizar ya sea grabaciones cuyas características son significativamente determinadas con anticipación, o bien elementos espontáneos que surgen en grabaciones sin gran planificación y se incorporan a la composición por decisión posterior al evento. En ambos casos, la recontextualización que experimentan los archivos de audio es precisamente lo que, en mi caso, los convierte en parte íntegra del proceso creativo. En otras palabras, es justo la composición *con* material sonoro pregrabado y no una simple transposición de estas grabaciones inalteradas en otros espacios lo que hace de ellas, entre el momento de su captura y su reproducción final —ya como parte de la obra: en su otra vida—, *material compositivo* en un sentido más categórico.

Esa fase intermedia, entre captura e integración en la composición, sigue un camino cuyo primer paso se deduce con bastante lógica de los detalles del cuaderno de diario mencionados al comienzo de este texto. Una vez que esté listo para la escucha y análisis, se deberá prestar especial atención a los momentos en el archivo de audio que correspondan a las marcas de reloj en el cuaderno. Demarcadas sobre la forma de onda en el editor de audio, los anteojos y lupas se traducen en líneas verticales que fragmentan la representación visual del registro de un suceso, ahora congelado en el tiempo y accesible —visualmente— en su totalidad, como una fotografía de larguísima exposición en la que es posible ver simultáneamente la totalidad de eventos transcurridos a lo largo de varios segundos, minutos u horas. Además de la forma de onda, la visualización de esta totalidad por medio de su espectrograma proporciona un *heatmap*, cuya paleta de colores corresponde a la frecuencia de vibración de aquellos movimientos pretéritos de

---

3 “...located between the worldly sound source from which it emanates and the ear that apprehends it, the sonorous manifests a particular form of spectrality in its acoustics.” Mi traducción. (Ochoa Gautier, *Auralitye*, 2014, 8.)

las entidades en el espacio: un registro de espectros: el análisis espectral decodificado.

## 2. Construir baticuevas.

Una cobija color azul carolina grisáceo con parches de uso ligeramente translúcidos y de una rigidez que le permitía adoptar y conservar formas: debajo de ella, con la iluminación de la luz que se filtraba por los parches, una cueva: el set perfecto para el desenlace de una película imaginaria de *Batman* con juguetes de acción.

Algunos de los recuerdos de infancia que guardo con más afecto son de las tardes después de la escuela en las que pasaba horas jugando en cuevas, bases militares y castillos inventados, escenarios temporales de una acción que se convertía en el evento más importante del mundo, o más bien, se convertía en el mundo. Me doy cuenta ahora de que el proceso creativo es para mí una manera de revivir esas tardes de mi infancia. Con esto no quiero decir que sea un juego; aquello tampoco lo era. Pero al igual que en aquel momento, existe siempre una expectativa por poder vivir temporalmente en espacios inventados, lugares con leyes físicas singulares y flexibles, accesibles sólo a través del acto individual de creación. Según el historiador Mircea Eliade, “[l]a creación del mundo se convierte en el arquetipo de todo gesto creativo humano”, un acto que implica una superabundancia de realidad.<sup>4</sup> Quizás en el fondo es este precisamente el producto de esa búsqueda, un intento por encontrar el conjunto de medios y condiciones que faciliten la capacidad de crear y habitar mundos tan ricos e hiperreales como los que con tanta naturalidad se expandían frente a mí cada tarde.

Mientras que el archivo de audio mencionado al inicio de este texto, 190804\_0433-LR.wav, llegó eventualmente a formar parte de una obra para ensamble y electrónica que escribí en 2019 titulada

---

<sup>4</sup> “A creation implies a superabundance of reality [...] The creation of the world becomes the archetype of every creative human gesture, whatever its plane of reference may be.” Mi traducción. (Eliade, *The Sacred and the Profane*, 1959, 45.)

*stars from the earth stars from the stars*,<sup>5</sup> decenas de grabaciones del sonido de aguaceros en Costa Rica durante los meses lluviosos del primer año de la pandemia, cuyas consideraciones técnicas describí anteriormente, fueron realizadas con el objetivo de ser incorporadas en *esquemas que nos ofrecen un sentido de futuridad*,<sup>6</sup> mi obra más reciente. Si bien ninguna de estas grabaciones particulares se encuentra en sí presente en la obra final, la búsqueda de una esencia común a ellas ayudó a formular una justificación conceptual alrededor de la cual comenzó a tejerse la pieza. Una vez en el estudio de edición, al reproducir una y otra vez estos documentos junto con sus visualizaciones de onda y espectrogramas, resultó claro que ese elemento común no podía ser representado con integridad desde el plano sonoro si se recurría, por ejemplo, sólo al aguacero del 22 de agosto o al del 19 de setiembre, pues eso sería tratar, precisamente, con la particularidad de un aguacero específico. La pregunta que comenzaba a dejarse entrever frente a este dilema era la siguiente: ¿cómo representar el ideal platónico del aguacero, quizás equivalente a ese elemento común entre todos estos archivos, desde el sonido?

Era una pregunta que, además, iba dibujando en simultáneo posibles conexiones con la constelación de mis intereses artísticos recientes. Por un lado, la experiencia real de este evento se veía marcada por un abandono total en favor del sonido de las gotas de lluvia sobre las láminas de zinc, como lo único verdaderamente audible por su mera fuerza ensordecidora. Un aspecto de esta dinámica, que no hacía más que acentuarse al reproducir las grabaciones entre más tiempo transcurría bajo esa cortina de ruido, en ausencia de cualquier estímulo visual más allá de aquella imagen congelada en el editor de audio, era el de una especie de alucinación auditiva: la lucha perceptual por encontrar

---

5 La versión final (editada) de la grabación del amanecer en Bahía Ballena a la que hace referencia la nota de diario corresponde a la sección entre 05:47 – 11:47 en la pieza (Zúñiga, Julio, “*stars from the earth stars from the stars*”, 2019, [http://juliozuniga.info/works/stars\\_from\\_the\\_earth\\_stars\\_from\\_the\\_stars-es.html](http://juliozuniga.info/works/stars_from_the_earth_stars_from_the_stars-es.html) [fecha de consulta: 30 de julio de 2021]).

6 (Ídem., “*esquemas que nos ofrecen un sentido de futuridad*”, 2021, [http://juliozuniga.info/works/schemes\\_that\\_offer\\_us\\_a\\_sense\\_of\\_futurity-es.html](http://juliozuniga.info/works/schemes_that_offer_us_a_sense_of_futurity-es.html) [fecha de consulta: 30 de julio de 2021]).



patrones —en realidad inexistentes— dentro del ruido. Esta lucha se veía aún más confundida por la posible presencia de cualquier sonido de menor amplitud que se encontrara en menor o mayor grado enmascarado por la lluvia. Tales circunstancias ofrecían la posibilidad adicional de establecer una relación con espectros desde un ángulo diferente al presentado hace algunos párrafos, en este caso como una técnica de escritura más deliberada. Es decir, no al revivir entidades pasadas por medio de su reproducción fáctica en grabaciones, sino ahora mediante un delinear de objetos sonoros abstractos, sólo de manera parcial, como alucinaciones auditivas que podían ya sea estar o no presentes debajo del ruido, o bien ponerse de manifiesto en partes instrumentales pensadas desde un principio como rastros o vestigios de material sonoro en un sentido más sustancial o corpóreo. Un ejemplo concreto del resultado de esta línea de pensamiento puede ser apreciado en los primeros segundos de la obra, cuando el batimiento producido por la cercanía de los tonos del piccolo y el clarinete soprano en MI BEMOL contribuyen a la percepción de tonos diferenciales que no están físicamente presentes en el espacio, a modo de tonos fantasmas.

Por otro lado, la que terminó siendo mi respuesta a esta pregunta en aquel momento, ya insinuada también en los primeros párrafos de este texto, comenzaba a esclarecer un debate interno de varios años acerca de la concreción y abstracción del material musical que iría a guiar en gran medida el desarrollo de la obra. La respuesta en este caso fue de no optar por ninguna lluvia en particular sino por un modelo sintetizado, “ideal”, que reuniera sólo sus atributos fundamentales. Ese modelo resultó ser un archivo de audio de ruido marrón de ciento once segundos generado por computadora —ver sección [02:02 – 03:53] en la grabación de *esquemas que ofrecen un sentido de futuridad*—. <sup>7</sup> El ruido marrón utilizado exhibe un contenido espectral de disminución en intensidad de -6 dB por octava ascendente; es decir, con un comportamiento en la intensidad promedio de frecuencias mucho más pronunciado en el registro bajo y una disminución de contorno lineal en esta intensidad conforme mayor altura en el espectro. El efecto de este

---

7 Ídem.



ruido sintetizado es por lo tanto similar al producido por el método de grabación (b) descrito a inicios de este texto, al tiempo que evita la inclusión de un espacio físico de escucha predefinido, algo que en principio contribuiría a añadir atributos de particularidad a la señal de audio.

Mientras que este debate se había caracterizado en trabajos anteriores por terminar privilegiando material sonoro que se encontraba en extremos opuestos de su potencial de referencialidad —es decir, material con una carga referencial clara y específica, por un lado, y de mayor abstracción, por otro— y en explorar el vasto terreno que se abría al contraponer elementos en cada extremo, la tensión contenida en las posibles respuestas a esta pregunta en *esquemas* ayudaba a arrojar nueva luz sobre una contradicción que, si bien había estado presente desde hace mucho tiempo en mi trabajo, yo no había encontrado una manera de abordar de forma directa. Fácilmente apreciable en obras anteriores —ver, por ejemplo, la organización formal en *MAM*—,<sup>8</sup> el tratamiento dicotómico tendía hacia construcciones formales de carácter principalmente sintáctico, que estaban puntuadas o brevemente fracturadas por elementos con un alto contenido semántico; con la característica, en ocasiones desventajosa, de que esta dinámica resultaba siempre en una relación de oposiciones irreconciliables. Está claro que, a pesar de que diferentes grados de aproximación a un ideal abstracto son en teoría posibles, este en sí, como manifestación sonora absoluta, no es un objetivo alcanzable. La peculiaridad en *esquemas*, a nivel personal, está en que la predilección se volcó hacia cargar deliberadamente el material sonoro en principio menos referencial con contenido semántico. Esto es algo que dista del tratamiento de obras pasadas en cuanto a que anteriormente se intentaba, en primera instancia, neutralizar el material hasta donde fuera posible y, en segunda, apuntar a la referencialidad limitada de ese material neutralizado como contrapeso a objetos sonoros de mayor propiedad referencial. El beneficio personal principal que resultó del cambio de perspectiva

---

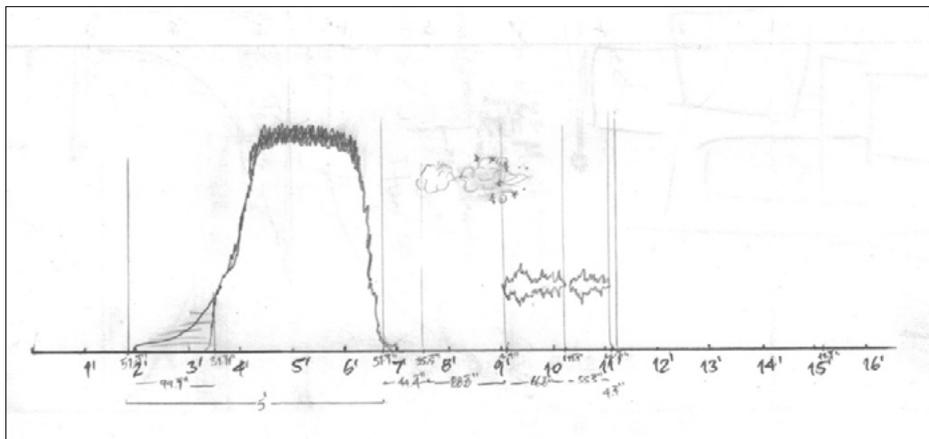
8 *MAM* es una obra mía para trío instrumental amplificado y electrónica con características muy marcadas del tratamiento formal en discusión (Zúñiga, Julio, “MAM”, 2018, <http://juliozuniga.info/works/mam-es.html> [fecha de consulta: 30 de julio de 2021]).

logrado en *esquemas*, entonces, consiste en que la posibilidad de afirmar una intención retórica con mucha más transparencia en cualquier momento dado no es una cualidad limitada a algunos objetos sobre otros. Desde el punto de vista de intencionalidad y resolución expresivas, la maleabilidad del material compositivo, así como la capacidad de imbuirlo de una direccionalidad más explícita, se vieron enriquecidas por un gran potencial afirmativo.<sup>9</sup>

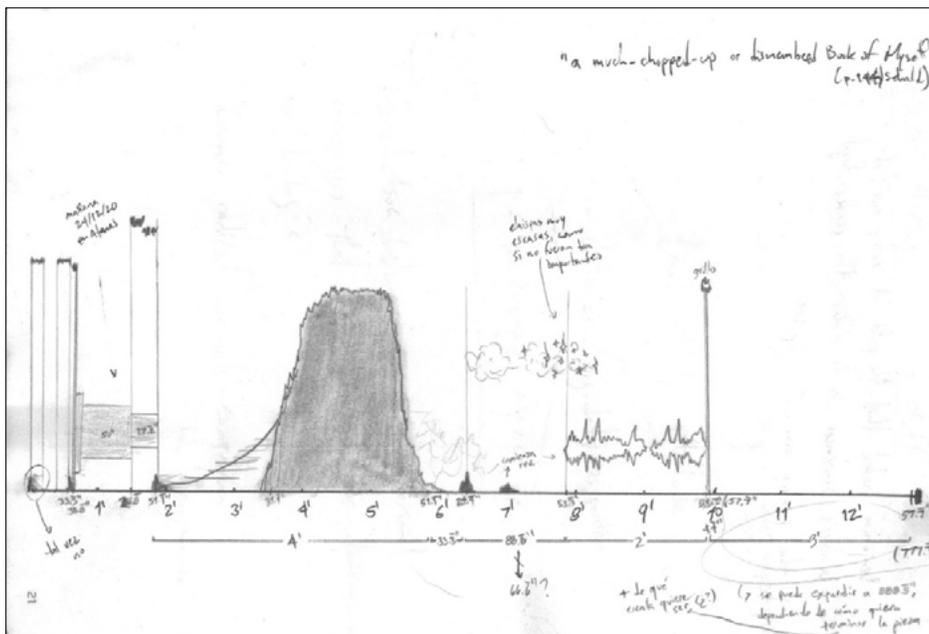
En *esquemas que nos ofrecen un sentido de futuridad*, eran estos los rasgos iniciales de un mundo que iba descubriendo poco a poco al tiempo que lo imaginaba. Y en este punto, ya con algunas ideas musicales que comenzaban a tomar forma mentalmente, topaba con la que ha llegado a convertirse en una constante de la última etapa en este proceso de planificación de una pieza, en la que intento dibujar un esquema formal a partir de las ideas iniciales. Es sabido que un mapa puede ser una herramienta útil en la navegación de un mundo nuevo, y es esta quizás una analogía apta para la función que cumplen estos bosquejos —pues permiten vislumbrar un trayecto a seguir en el transcurso del proceso de composición—. Como se hace evidente en las imágenes siguientes, el dibujo es una especie de proto-visualización de una imagen híbrida entre la forma de onda y un espectrograma rudimentario, sin demasiada especificidad, que llegará a concretarse en su versión final una vez que la obra se materialice: una proyección de su forma futura. Aun en un estado tan temprano, las demarcaciones temporales, equivalentes a aquellas líneas verticales en el editor de audio, subdividen estructuralmente esta versión idealizada de lo que llegará a ser.

---

9 El uso de la palabra “afirmación” en este contexto es similar al que se le da en el artículo del año pasado, *Affirmative Critique*, de Patrick Frank (Frank, “Affirmative Critique”, *On Curating: Curating Contemporary Music*, 2020, 37 – 43). Particularmente relevante en este caso, aparte de los puntos prescriptivos que propone Frank, es la discusión sobre la viabilidad de un discurso afirmativo al oponer la filosofía de Nietzsche a la connotación más bien negativa que arrastra el término “*affirmative Musik*” de Adorno en la música nueva y desde inicios del periodo post tonal (ibid., 37). En otras palabras, el uso de “afirmación” aquí, como en Frank, es descriptivo y no moral, y se busca llegar a esta desde una complejidad que permita desarrollar un efecto crítico actual por medio de ella.



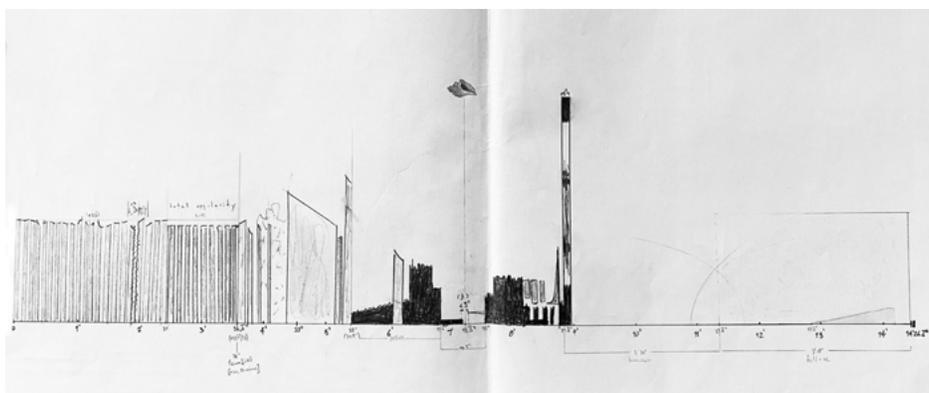
**Imagen 2.** Primer diseño formal para esquemas que nos ofrecen un sentido de futuridad, casi sin detalles: entre el minuto 2 y el 7 se puede apreciar ya la sección de ruido marrón, seguida de la canción con voz soprano e instrumentos en registro agudo.



**Imagen 3.** Diseño posterior, más detallado. Se aprecian distintos eventos: una representación de la idea con que empieza la obra, entre piccolo y clarinete sopranino, referencias a grabaciones de campo específicas con sus marcas de tiempo (preliminares), así como algunas notas textuales indicando efectos en la electrónica como reverberación deseada.



Ya que el objetivo de estos mapas es contar con una manera de comenzar a organizar ideas musicales en el tiempo, de imaginar el desarrollo temporal de ideas sonoras preliminares, y no necesariamente de definir de antemano la totalidad de eventos y elementos de una pieza, es importante para mí mantener flexibles todas las demarcaciones y proporciones entre eventos durante el proceso de escritura, como se puede apreciar en las diferentes versiones del mapa mostradas aquí. En ocasiones lo único definido desde un inicio no es más que una idea corta, de algunos segundos; a veces esa idea corresponde al inicio de la pieza y desde ahí empieza a expandirse el área visualmente accesible del mapa paso por paso, como en un videojuego en el que se deben desbloquear poco a poco las zonas visibles de un mundo. Pero a veces esa parte corresponde a una sección intermedia y se expande en direcciones opuestas, mientras que en otras ocasiones es posible visualizar una forma más o menos definida en su totalidad desde un principio. En cualquier caso es de suma importancia permitir que sea el mapa quien responda a las necesidades del material sonoro una vez que estas necesidades comiencen a manifestarse *desde dentro*, como parte de su materialización en el papel, y no solamente que el material se amolde a las limitaciones del diseño estructural preliminar, para lograr que el gesto creativo se desarrolle con libertad.



**Imagen 4.** Un ejemplo de diseño formal de hace unos años, para *MAM*, en una etapa avanzada. Se pueden apreciar duraciones bastante específicas hasta el minuto 9 (los bloques grises representan el ruido filtrado del cello, las formas oscuras que tocan el plano horizontal representan los tonos transpuestos del clarinete contrabajo, y arriba, justo antes del min. 9, también representado por un bloque oscuro, el tono agudo transpuesto del piccolo).

Estas son, a grandes rasgos, las consideraciones que acompañan para mí el proceso que precede a la escritura de una obra. Intentar definir exactamente el momento en que comienza o termina la composición es difícil, pues decir que empieza una vez se escribe la primera nota es debatible y, aun cuando todos los preparativos estén listos, se mantiene un alto grado de permeabilidad entre los bosquejos y la partitura. Ambos informan lo que ocurre en el otro hasta bastante después de terminado el proceso de escritura, durante ensayos, grabación, edición, etc. Sin embargo, espero que la exposición de todos los aspectos del proceso creativo citados ayude a subrayar algunas de las particularidades idiosincráticas con las que preparo yo el set para la expansión de estos mundos imaginarios. ■

#### **Bibliografía.**

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften, Band V: Das Passagen-Werk, Erster Teil*, Berlín: Suhrkamp, 1982, 1354 pp.

Eliade, Mircea, *"The Sacred and the Profane"*, Nueva York: Harcourt, 1959, 256 pp.

Frank, Patrick, *"Affirmative Critique"*, en *On Curating, volumen 44: Curating Contemporary Music*, Zúrich: enero de 2020, p. 37 – 43.

Haraway, Donna, *"A Cyborg Manifesto: Science, technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century"*, en *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Nueva York: Routledge, 1991, p. 149 – 181.

Ochoa Gautier, Ana María, *"Aurality: listening & knowledge in nineteenth-century Colombia"*, Durham, NC: Duke University Press, 2015, 238 pp.

Zúñiga, Julio, "esquemas que nos ofrecen un sentido de futuridad", 2021, [http://juliozuniga.info/works/schemes\\_that\\_offer\\_us\\_a\\_sense\\_of\\_futurity-es.html](http://juliozuniga.info/works/schemes_that_offer_us_a_sense_of_futurity-es.html) [fecha de consulta: 30 de julio de 2021].

---, "MAM", 2018, <http://juliozuniga.info/works/mam-es.html> [fecha de consulta: 30 de julio de 2021].

---, "stars from the earth stars from the stars", 2019, [http://juliozuniga.info/works/stars\\_from\\_the\\_earth\\_stars\\_from\\_the\\_stars-es.html](http://juliozuniga.info/works/stars_from_the_earth_stars_from_the_stars-es.html) [fecha de consulta: 30 de julio de 2021].

# Una aproximación al proceso creativo

**Mariana Villanueva**

**Síntesis.** *Se aborda el proceso creativo desde una perspectiva relacionada con la experiencia propia. Hay varias referencias a diversos creadores de otras disciplinas como puntos de coincidencia.*

**Palabras clave.** *Proceso creativo, imaginación y música.*

## **Antecedentes.**

Este texto parte de un interés personal que ha definido mi trayectoria como creadora: el acercamiento a lo trascendente a partir de la inmersión en la imaginación primordial; su revelación a través de imágenes oníricas y símbolos y su posterior materialización a través de una estructura musical enmarcada por el sonido y el silencio.

Tratando de entender algo tan evanescente como es el proceso creativo, he ido complementado mi experiencia con el testimonio de creadores que provienen de diversas disciplinas. Una vez establecidas ciertas coincidencias con otros creadores en cuanto a lo que hace que surja una primera idea, y en lo que se refiere al proceso de concretarla, termino por explicar, con ayuda de esas coincidencias creativas y fragmentos de mis composiciones, mi manera de crear. Esta es, sin embargo, una de tantas posibilidades en tanto la diversidad de individuos creativos que exista. Siendo este un ensayo testimonial, estaré dirigiéndome al lector en primera persona.

## I

Inicio con la creencia en una interconectividad de los diversos campos del saber humano y en un vínculo entre las emociones y el intelecto. Conforme comienzo a imaginar música, todo un universo va apareciendo, y en la medida en que se establece una relación con la materia sonora, este cosmos naciente comienza por adquirir características, contornos y profundidad. Cada una de mis creaciones, ha nacido de la necesidad de expresar algo que generalmente inicia con una *emoción* profunda. Es justo esta intensidad y claridad de un sentir, el germen de mis ideas musicales.

La importancia de las emociones y los sentimientos en relación a la percepción se puede ejemplificar con quienes padecen el *Síndrome de Capgras*. Esta enfermedad elimina, en los seres que la padecen, la posibilidad de asociar su parte emocional con la cognoscitiva. Al no percibir emocionalmente a las personas y las cosas, no logran reconocerlas, aun tratándose de sus seres más queridos o cercanos. A pesar de reconocerles física y racionalmente, ya que su dimensión emotiva no lo hace, ellos los consideran como unos extraños que usurpan el cuerpo de sus verdaderos seres queridos.

En 1994 Antonio Damasio, uno de los más prestigiosos investigadores modernos en neurofisiología, publicó un libro ya clásico para entender cómo funciona nuestro cerebro, *El error de Descartes*,<sup>1</sup> donde se centra en el estudio de la división que Descartes hiciera hace más de trescientos años en relación al sentir y el pensar. Dicha división ha contribuido a provocar una mayor escisión entre pensamiento y sentimiento en el hombre moderno, algo que aún prevalece en nuestra manera de aprender, conocer y enseñar.<sup>2</sup> Damasio descubrió que los pacientes cuyo mundo afectivo ha sido profundamente dañado por algún accidente, tumor o trauma, no pueden elaborar planes racionales, menos aún crear, ya que son incapaces de comprometerse emocionalmente con

---

1 Antonio Damasio. El error de Descartes; puede descargarse en [www.librosmaravillosos.com](http://www.librosmaravillosos.com)

2 Aniela Jaffé, "El simbolismo en las artes visuales, pp. 235 y ss., en Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*.

sus decisiones. “Si el escritor no llora y se conmueve, tampoco lo hará el lector”, señala el escritor Robert Frost sobre este punto.<sup>3</sup> En relación al vínculo entre emoción e intelecto, Albert Einstein escribió: “Sólo la intuición que descansa en la comprensión empática, puede conducirnos a la visión... el esfuerzo cotidiano no procede de ninguna intención o programa deliberado, sino que brota directamente de nuestro corazón.”<sup>4</sup>

La relación entre sentimiento y creatividad también se da en el entendimiento de una obra. De hecho, entender, sentir y crear están relacionadas. Cuando una pieza logra conmoverme, sé que de alguna manera comprendo algo de esta, lo que hará que regrese continuamente a ella y se me revele poco a poco. Por otra parte, si lo que percibo no logra afectarme emocionalmente, tal vez algo me ha faltado por entender.

Mientras más intensa sea nuestra emoción, ésta nos guiará hacia una percepción estética profunda, y abrirá nuestra capacidad de entender una obra de arte. “El artista no es tanto el hombre que describe como el hombre que siente,” escribió e.e.cummings.<sup>5</sup> He aquí la primer cuarteta de uno de sus más conocidos poemas:

Since feeling is first  
Who pays attention  
To the syntax of things  
Will never wholly kiss you;

Estas experiencias estético-emotivas enriquecen a la percepción, y es justo la observación profunda y sensible el punto de partida de muchos artistas creativos. Picasso, por ejemplo, se inició desde niño viendo y dibujando muchas veces una pata de paloma. A

---

3 Robert y Michèle Root-Bernstein. *El secreto de la creatividad*, p. 20.

4 *Ibid.*

5 Nombre artístico de Edward Estlin Cummings (1894-1962) escritor norteamericano. El libro de Robert y Michelle Root-Bernstein contiene numerosos testimonios de artistas y científicos cuya creatividad se relaciona con la emoción, *opus cit*, pp. 15-29.

los quince años era capaz de dibujar cualquier cosa.<sup>6</sup> El percibir profundamente se puede observar también en Miguel Ángel, quien en su juventud estudió de manera casi obsesiva las esculturas griegas, y logró apreciar a tal punto su belleza que se declaró incapaz de acercarse a su perfección. Independientemente de su talento como escultor, esa sensibilidad hacia aquellas obras griegas le ayudó a alcanzar un estilo vivo como individuo.<sup>7</sup> Augusto Rodin también se instruyó en la escultura griega y en la de Miguel Ángel. De la percepción y aprendizaje de ambas creó su propia idea de belleza. Un proceso similar es aplicable en otros campos del conocimiento, como la ciencia. Geerart Vermeijes, por ejemplo, una autoridad como malacólogo –especialista en moluscos–, conocido internacionalmente por sus estudios sobre la evolución. Siendo muy joven, perdió la vista y se vio obligado a depender del resto de sus sentidos. Cuenta que cuando logró percibir estímulos sensoriales que habitualmente ignoramos, se abrió ante él un mundo maravilloso: “Mi mundo dejó de ser negro y desesperanzado y comenzó a llenarse de sonidos, olores, formas y texturas...sensaciones que me proporcionan una imagen muy vívida –aunque no ciertamente visual– del mundo que me rodea.”<sup>8</sup> En su caso, las sensaciones y observaciones táctiles de cada concha de mar le proporcionaron datos que escapan a la observación visual. “Prestar una simple y total atención a algo es el acto creativo primordial”, dice al respecto el famoso físico David Bohm, para quien también es arbitrario separar el aspecto estético del emocional y, a la vez, cualquiera de éstos del aspecto intelectual de una creación, ya sea de tipo teórico o artístico.<sup>9</sup> Quizás comenzar por escuchar vorazmente sonidos, abiertamente, con la ingenuidad luminosa de los niños, sea el inicio de un acto creativo, algo capaz de provocar por sí mismo gran placer y emoción. “La escucha clara

---

6 *Opus cit.*

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 David Bohm es figura de renombre mundial en física teórica, creador de la teoría del universo holográfico, ha llevado a las ciencias por un camino cercano al misticismo. David Bohm, *Sobre la creatividad*, 2002, p. 146.

y cándida es el acto generativo en composición”, afirma George Perle.<sup>10</sup>

Otra forma de acercarse al proceso creativo es a través del goce que simple y llanamente obtenemos al jugar con objetos, descubriendo en ellos un encanto. John Cage (Los Ángeles, 1912-1992), por ejemplo, incluyó el alzar en su proceso creativo y decía que preparar su piano con gomas, tornillos, tuercas y otros objetos que modifican el sonido de cada tecla de un piano normal, era como recolectar conchas y caracoles en la playa. Tal actitud ante la creatividad es similar a la de Joan Miró (Barcelona, 1893-1983), quien tenía la costumbre de seleccionar conchas marinas en la playa y, completamente abierto al mundo exterior, cargaba con una corona de ojos en su cabeza: “En la naturaleza, aun la cosa más pequeña es todo un mundo. Encuentro mis temas en el campo y en la playa. En mi obra aparecen pedazos de ancla, estrellas de mar y conchas, al igual que las disparatadas cabezas de los champiñones y las 77 formas de la calabaza.<sup>11</sup> El agudo sentido de percepción es lo que encontramos en el pintor capaz de ver lo que otros no ven. Léase también a Wassily Kandinsky: “Todo lo que está muerto palpita. No sólo las cosas de la poesía, estrellas, luna, bosque, flores. Sino aún un botón de calzoncillo brillando en el lodazal de la calle... Todo tiene un alma secreta que guarda silencio”.<sup>12</sup>

Una profunda percepción y una fuerte carga emocional no bastan para lograr la obra de arte. Se requiere encontrar el camino para convertir a la realidad esa visión y ese sentir. Si pudiéramos obtener uno de esos escritos impulsivos que se usan en los juzgados como pruebas para demostrar que el acusado en cuestión cometió un crimen pasional, encontraríamos que, en general, estos textos son inexpresivos. No hay duda de la franqueza y profundidad del sentimiento de aquel que se confiesa en una carta que, incluso, pone en juego la vida. En la creación artística no basta, falta algo más. Una meditación sobre lo que queremos expresar y cómo

---

10 George Perle, *The listening composer*, p. 22, 1990.

11 Rosamund Bernie, “Miró en persona” *Revista Saber ver lo contemporáneo del arte*, p. 6

12 Aniela Jaffé *Opus Cit.*, p.260. Wassily Kandinsky (1886-1944) fue un pintor y teórico fundacional de las premisas del arte moderno en la pintura.



queremos expresarlo, una clara idea de aquello que buscamos, y luego, una planificación detallada, una técnica.

Tomemos como ejemplo el *Concierto para la mano izquierda* de Maurice Ravel (Ciboure, 1875 - París, 1937), a raíz de un encargo de Paul Wittgenstein, pianista que perdería el brazo derecho en la Primera Guerra Mundial. La obra comienza con una oscura e indefinida atmósfera que poco a poco va creciendo y clarificando su contorno hasta alcanzar un brillante y claro tutti sonoro: es en ese momento cuando entra en escena el piano enfrentando a toda la orquesta. El desbalanceado duelo entre solista y orquesta acentúa precisamente la desventaja física y procura una idea de heroicidad y dramatismo que permea a la obra. Cuando Alfred Cortot quiso transcribir dicho concierto para ambas manos, Ravel amenazó con demandarlo. Para el compositor era de fundamental importancia que este concierto se tocara con una sola mano. Recordemos que el *Concierto* fue escrito en 1931, siendo ya Ravel víctima de una parálisis progresiva que le llevaría a la muerte.<sup>13</sup> Este concierto – una de sus últimas producciones– fue muy querido por Ravel, si se observa que la obra había nacido de una fuerte limitación; no sólo del pianista, sino suya, que al menos vence en una realidad paralela: su música. La composición habría perdido valor estético ejecutada por un pianista no limitado físicamente, algo con lo que Ravel se identifica al sufrirlo en su propio cuerpo. Este ejemplo sintetiza el caso de una obra nacida de un fuerte sentimiento y, al mismo tiempo, de un cálculo meticulosamente planeado para alcanzar finalmente el logro.

Detrás de cada creación, además de sentimiento y percepción, hay un entrenamiento, un oficio. Dentro de toda partitura está contenido un largo proceso evolutivo que abarca el gusto por el trabajo con el material propio, el estudio y la introspección. Las creaciones artísticas delatan, como los rayos X, un oficio o su carencia, un gusto o incluso obsesión por ciertos materiales; más aún: cada obra deja entrever nuestro compromiso o la falta de éste hacia nuestra creación. En cada nuevo intento creador se

---

13 Ravel sufría de apraxia. Enfermedad degenerativa que provoca incapacidad de efectuar movimientos coordinados a causa de ciertas lesiones cerebrales. José Buyr, *Ravel o el lirismo y los sortilegios*, 1950, pp.166-169.

transparentan nuestras más escondidas intenciones, de modo que se ve o se escucha cuando el artista intenta impresionar, produce para comer, o si la obra nace, por el contenido que refleja, una auténtica necesidad interior. En una partitura se puede apreciar la importancia del ritmo para Stravinsky, el color *per se* para Debussy o el fervor casi místico que provoca en Sibelius un paisaje finés. A nivel más profundo, cada creación sintetiza una manera de ver la existencia y de enfrentarla. De ahí que a través de una visión muy personal se logre reflejar la esencia de toda una comunidad y de su tiempo.

El creador de nuestros días necesita, tanto de la clara percepción y la intuición a ciegas, como de la meditación sobre su proceso creativo, sobre la propia obra o sobre la de otros, ya sea para ser rechazada, asimilada o comparada. Si bien los límites de este texto no permiten extenderse, desearía incitar al lector a conocer las reflexiones de Ben Shahn, pintor norteamericano, quien describe con amplitud este proceso en *The shape of content*,<sup>14</sup> partes del cual cito en otros párrafos.

David Bohm afirma que el creador aprende y comprende lo que hicieron sus antecesores y percibe la diferencia de éstos en relación con él mismo. El creador no imita, ni niega la validez de quienes le anteceden, sino que, de acuerdo a su circunstancia y naturaleza, asimila y busca un nuevo orden.

...Cada persona ha de descubrir lo que es ser original y creativo. A fin de cuentas la cualidad infantil del interés incondicional y siempre nuevo no está del todo muerta en nosotros. Nos llega como una pequeña explosión, luego se pierde en la confusión, al igual que todos los antiguos intereses especiales, temores, deseos, metas, seguridades, placeres y dolores que salen del pasado.<sup>15</sup>

Una vez iniciado el proceso creativo, uno espera que nos lleve hacia la realización física de determinada idea o imagen. Ahí comienza una lucha por conseguir el dominio del medio sonoro

---

14 Ben Shahn en una serie de conferencias que impartió en Harvard en 1957 sobre el proceso creativo, hace un extensivo análisis sobre estos puntos. Ver *The shape of content*.

15 David Bohm. *Opus Cit*, p.24

que logre encarnar esta imagen, lo cual nos obliga a hacer elecciones en relación a nuestros valores y a lo que se quiere y se necesita. Durante dicha fase coexisten muchos factores que modifican, restringen, y cambian al unísono hasta lograr la forma que finalmente emerge. A lo largo de sus selecciones, el artista quita, añade y transforma constantemente para ir acercándose a su idea final.<sup>16</sup> Este persistente modificar quizá esté relacionado con dos impulsos opuestos y complementarios que Ben Shahn describe en relación a su creación.<sup>17</sup> Son fuerzas que interactúan para lograr la forma: el crítico interno y el hacedor. Mientras el hacedor construye, el crítico destruye. Este último es un despiadado demolidor de todo lo que considera insuficiente, y se rige por un sentido del gusto, adquirido a lo largo de años de entrenamiento, disciplina y experiencia teñida de éxitos y fracasos. Para entender lo implacable del destructor interior, recordemos que aún no ha existido un crítico de arte, por más terrible que sea, que se haya atrevido a demoler una escultura, quemar una partitura o una pintura, algo muy común entre los artistas. Recuérdese cómo el *Opus 1* de Beethoven nació después de mucha obra ya desaparecida, la música temprana de Varèse –cerca de ocho partituras para orquesta– se quemó en un incendio y lo que sobrevivió fue destruido después por él mismo, iniciando su producción hasta *Amériques*; también Picasso destruía constantemente sus dibujos y sketches, actitud que revela la inmensa confianza que tenía en su capacidad creativa. El crítico interno es necesario. Éste nos hace buscar, constantemente, la perfección. Sin embargo, el exceso de crítica mina la capacidad creativa y acaso provoca parálisis creadora. Algunas veces, al menos así fue en mi caso, las parálisis más graves se deben a un exceso de autocrítica.

La situación del compositor actual es difícil, lo que se debe, en parte, a una falta de lenguaje común y al gigantesco y siempre creciente bagaje musical que nos antecede. Cuando se pretende por primera vez escribir un cuarteto de cuerdas y se escucha lo que han hecho con este género Haydn, Mozart, Beethoven,

---

16 Ben Shahn. *Ibid.*

17 Ben Shahn. *Opus cit.*

Brahms, Shostakovich, Bártok, Villa-Lobos, Revueltas, Crumb... una se pregunta: ¿Cómo añadir algún otro valer a tan rico y tan vasto repertorio? ¿Cómo hago para sumar mi propia voz, a esta avasalladora herencia? Y mi voz: ¿cómo encontrarla en un mundo en continuo devenir? A estas alturas es común que gente creativa se quede años sin hacer nada, en espera, buscando adquirir la técnica y el conocimiento necesarios para realizar tan gran empresa. Quizás detrás de esta actitud, haya en ciertos casos, muy en el fondo, un poquito de soberbia. Para evitar que este crítico crezca demasiado y cercene al hacedor, hay que ser humildes. En este sentido, las historias mitológicas que revelan nuestra naturaleza humana a través de símbolos, héroes y villanos, nos ayudarían a entender estos procesos desde un ángulo más bien emotivo y simbólico para lidiar con ellos. No es este el lugar para desglosar el mito hindú sobre *Indra y el desfile de las hormigas*,<sup>18</sup> sólo señalo que las innumerables filas de hormigas que circulan en esta historia somos nosotros, los creadores encerrados en nuestra mezquina soberbia. Su historia ayudó a desbloquearme en algún momento de mi trayectoria.

Desde un ángulo opuesto al de la soberbia, la creación implica un aprendizaje, sobre todo de sí mismo, y una dolorosa guerra que se efectúa en cada uno. Desde mi experiencia considero que no hay que darle demasiada importancia a la obra que construyo, aunque ésta signifique el sentido de mi existir, aunque le haya dedicado muchas horas de muchos días de muchos años. Quizá no llegue a donde hubiera querido. Quizá fracase en el proyecto, pero no importa, puedo seguir intentándolo y gozar en cada nueva incursión sin pretender llegar a más. Algo habré aprendido... Esto permite al hacedor jugar a sus anchas y tener la flexibilidad de buscar constantemente soluciones a los problemas que enfrenta para encarnar, en una forma musical, la idea que proviene del mundo interior. A través de esta lucha continua, donde interactúan hacedor y destructor, uno aspira finalmente encontrar el centro de su ser, inevitablemente relacionado con cada historia personal. Esto nos lleva como artistas a la pregunta: ¿Quién soy yo? ¿Qué tipo de persona soy? ¿Qué tipo de arte puede realmente encarnar la esencia de mi ser?

---

18 Sharman-Burke. *El viaje mítico*. México, 2000, pp. 282 y ss.



De acuerdo a mi experiencia, el acercamiento hacia nuestra esencia, es un largo peregrinar que ofrece éxitos y fracasos, durante el cual siempre queda un residuo de realización por concluir que nos empuja hacia una imagen de nosotros más precisa frente al mundo. Mi punto de vista nace de un contacto cercano con mi universo oculto. Es de este universo, del crepúsculo de la conciencia, a través del cual se vislumbran innumerables firmamentos por explorar; es en ese enigmático horizonte interno donde se encuentra un otro ser inmortal, eterno y sabio que si uno sabe escuchar y respetar, otorga tesoros.<sup>19</sup> Ese mundo interior, con sus ángeles y demonios, se me revela a través del sueño.

En una época que supone un cambio radical en todas las formas, tal como habían existido en el plano antiguo, el creador sufre un tránsito difícil, ya que está atrapado entre dos mundos: uno a punto de morir y otro por nacer. En ese sentido, me sitúo como parte de una legión de artistas que se han acercado a la fuente de creatividad propia de la imaginación primaria –región inagotable de elementos trascendentes e inmutables–. Y sin embargo, completando este enfoque intimista, considero que el artista –quién lo o no– está irremediablemente ligado a su entorno, nace de él, y su obra será influenciada por este e idealmente enriquecerá a su comunidad. Para ello es necesario mantener un equilibrio que ya había previsto James Joyce en *Retrato de un artista adolescente* al retomar una de las *Metamorfosis* de Ovidio, donde aparece un mito griego relacionado con la historia de Teseo y el Minotauro. Minos, Rey de Creta, manda hacer al artífice arquetípico –Dédalo–, un laberinto en cuyo centro meterá al Minotauro, hijo de Pasífae –la esposa de Minos– y de un toro blanco. El laberinto no evitó que Teseo, con ayuda de Ariadna y su hilo, lograra penetrarlo, matar al Minotauro y salir de ahí, algo que crea problemas a Dédalo y debe huir de Creta con su hijo Ícaro construyendo unas alas para volar. Dédalo recomienda a su hijo: “Recuerda que has de volar a altura media, porque si vuelas demasiado bajo, las olas del mar salpicarán tus alas con agua salada y estas pesarán, y te hundirán. Si vuelas

---

19 Llamado daimón por Sócrates y duende por Federico García Lorca.

demasiado alto, las llamas del sol quemarán tus alas. Así que vuela entre medio.”<sup>20</sup> Ícaro voló demasiado alto...

Una manera de interpretar el mito al que aludo sería la del mitólogo Joseph Campbell, quien recomienda observar el peligro que corre un intelecto dirigido mayoritariamente hacia afuera, que reconoce sólo lo externo, lo que puede conducirle a perder contacto con el ser interior.<sup>21</sup> Y también, la del riesgo que corre aquél individuo que sólo escucha sus voces internas sin atender a lo que sucede en el mundo externo, un debilitamiento de los lazos con aquél, aislamiento que se traduce como pérdida del contacto con la realidad.<sup>22</sup> Dicho mito me lleva a entender que resulta mejor volar entremedio ante un momento evanescente como el que vivimos, durante el cual el artista nace y se forma dentro de una tradición en constante disolución y movimiento. Desnudo y desamparado, el creador actual acaso pueda encontrar este vuelo intermedio si crea su propio mito, reconociendo y adoptando los sentimientos y valores que respeta, sigue y cobran forma en él, lo cual equivale al vuelo de las pequeñas fronteras de la vida personal, hacia lo otro. “Hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local, y en lo circunscrito y limitado lo eterno”, decía Miguel de Unamuno. Quizá lo universal y trascendente esté justo en el centro de nosotros mismos.

Cerraría este texto citando a Ingmar Bergman, quien encarna imágenes interiores en la realidad a través de sus películas, como expresa en la entrevista con el periodista Lewis Freedman en Nueva York:

---

20 Recordemos que *El Retrato...* comienza con una cita de Ovidio: *Et ignotas animum dimitit in artes* (y él volteó con su arte hacia lugares desconocidos) y que el protagonista de esta novela autobiográfica se llama Stephen Dedalus, en alusión al artífice mítico Dédalo.

21 Campbell, “Los temas mitológicos en la literatura y el arte” en *Mitos, sueños y religión*, 1995, pp.124-162,

22 Recordemos que *El Retrato...* comienza con una cita de Ovidio: *Et ignotas animum dimitit in artes*, (“y él volteó con su arte hacia lugares desconocidos”) que el protagonista de esta novela autobiográfica se llama Stephen Dedalus, en alusión al artífice mítico Dédalo.



Todo lo he visto o escuchado adentro... o lo he sentido y luego lo he usado en la realidad. He mezclado la realidad del mismo modo que se mezclan los sueños. Cada película, cada una de mis películas son sueños. Y si tal vez el público ha mirado hacia el interior secretamente, de pronto se habrá encontrado en sus mentes con mis sueños, y habrá sentido que se parecen a los suyos. Creo que esta es la mejor forma de comunicación.<sup>23</sup>

Así, el artista participa de dos universos, externo e interior. En la obra de arte el creador encuentra su el fondo de su ser tanto como la naturaleza de su entorno. Equilibrar ambos es una necesidad para el creador y su obra. Dicha armonía hace que la esencia de una sociedad continúe estando unificada y moldeada por sus obras de arte, su épica, su música. En la imaginación primaria confluyen los recuerdos y nacen las ideas y las imágenes más puras; su núcleo es tan íntimo y personal como universal. Si el arte aspira alcanzar una purificación e identidad propias, ha de reconciliar el mundo externo con el mundo interior. Esta es mi búsqueda.

## II

Sirva el texto que precede como introducción para ejemplificar mi proceso creativo con una obra, punto de inflexión en mi vida y en mi producción: *Anamnesis* (1996). Trazar las fuentes de una partitura es una tarea que remonta a muy diversos contextos y causas que coinciden en una circunstancia y un momento determinado. En este caso, tanto la idea sonora como la imagen emocional están compuestos de vestigios interiores, de eventos y recuerdos antiguos, toda una galería de fantasmas contenidos en mi sentido de lo sublime, lo aterrador, lo doloroso, lo inalcanzable o lo hermoso. De tales imágenes, una prepondera, cobra fuerza y da génesis a la partitura.

*Anamnesis* surge a raíz de una propuesta del clarinetista Luis Humberto Ramos, quien a finales de diciembre de 1985 me encarga un quinteto de cuerdas con clarinete para estrenarse en agosto de 1986 en Zacatecas. Tenía entre seis y siete meses para escribirlo. En aquel tiempo yo estaba en una de las crisis más

---

23 Ira Progoff. "Los sueños de vigilia y el mito viviente" p.173. En Joseph Campbell (coord). *Opus cit.*

agudas a nivel personal y profesional; para mis tiempos de escritura, seis meses eran muy poco tiempo. La combinación de un cuarteto de cuerdas y un clarinete conlleva un problema, la situación concertante del solista *versus* el conjunto de instrumentos o lo que quería el clarinetista, un quinteto para clarinete; es decir, una obra en la que el clarinete sobresaliera sin llegar a tener un rol de solista frente a los demás ejecutantes.

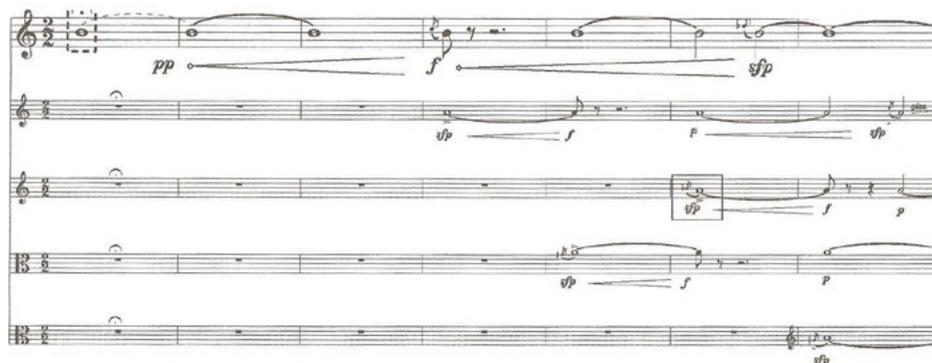
Comencé a familiarizarme con el modelo impuesto escuchando y estudiando los quintetos a los pudiera que tener acceso. Me preguntaba al inicio qué podía decir con dicho modelo, y más adelante, qué necesitaba decir. Mi respuesta hubiera sido muy distinta con otros instrumentos como intermediarios entre mi imaginación y mi obra, como una percusión sola o una orquesta. He aquí un primer diálogo entre lo que se quiere decir y la realidad con la que se cuenta.

El proyecto era, de alguna manera, mi boleto de entrada al mundo profesional. Me era fundamental cumplir cabalmente con él. Así, al estar viviendo una situación límite, salió una necesidad de revisar lo que hasta ese momento había sido mi vida. Es decir, una *anamnesis* o recuento de los momentos fundamentales de mi existencia. De dicha necesidad de revisión nace una búsqueda hacia el origen y de ahí hacia una imagen sonora sobre un inicio.

Dado mi gusto por los cuentos para niños y las leyendas, comencé a buscar un relato que hablara de un comienzo. Yo no lo tenía claro en aquellos tiempos, pero en realidad andaba buscando mi inicio, el inicio de mi mundo, o del mundo según yo lo vivo. Así llegó a mis manos una leyenda hindú que relata el origen del universo entero a partir de un sonido, como dice la leyenda: "Anterior a la creación universal sólo había silencio". De pronto ahí estaba mi idea, que encajaba muy bien con el clarinete, único instrumento capaz de producir un pianísimo casi a partir de cero –de haber tenido a mi disposición una trompeta, por ejemplo, otro habría sido el inicio y otra la pieza.

Comencé *Anamnesis* con el clarinete desde un silencio del surge poco a poco el primer sonido generador. De éste saldrá todo

mi orden sonoro.<sup>24</sup> Era una especie de *Bing-Bang*. La poderosa atracción de la idea inicial y lo poquísimo que había alcanzado hasta entonces para realizarla hizo que casi abortara el proyecto. Dudaba: ¿cómo, con un clarinete, cuatro cuerditas, y menos de cinco meses voy a expresar el origen de cualquier universo? Tal vez con veinte años más de experiencia, una orquesta sinfónica y un plazo de tres años hubiera logrado expresarlo mejor. Ahí cambié todo de nuevo, menos el silencio inicial. Visto en perspectiva, no creo haberme acercado a ese emocionante surgir de todo un cosmos a partir del silencio. No obstante, al hacerlo me acerqué a mi voz. Además, tuve que extender mi vocabulario sonoro, impulsarme a la búsqueda de música hasta entonces impensable para mí, lo que fue a nivel personal un aprendizaje y, de alguna manera, un pequeño logro.



Inicio de *Anamnesis, I. El soplo creador*. (En la partitura el clarinete en SI B, no está transportado.)

A través de la composición puedo darme cuenta de cómo soy, de mis limitaciones, las herramientas con las que cuento, mis gustos y conocimientos de la materia sonora. Como artista, se tiende a mentir para lograr la idea. “El arte es una mentira que dice la verdad”, decía Picasso, o siguiendo a Nietzsche, “Los artistas mienten en pro de la verdad”. Por ello, no basta tener una poderosa imagen pero sí contar con algo fundamental, las herramientas para

<sup>24</sup> En ese tiempo acababa de adquirir una tetera que -una vez calentada el agua -, comenzaba a chiflar. Este chiflido iniciaba desde cero y emitía un LA 5. El sonido de la tetera chifladora me acompañó durante todo el proceso de creación de *Anamnesis*. Curiosamente la obra inicia y termina con un LA 5.

Llevar a la realidad la idea. Además de ello, un buen equilibrio entre el hacedor y el destructor.

A estas alturas de la pieza el hacedor y el destructor estaban en constante diálogo, lo que hizo que me diera cuenta de lo *naïve* de mi idea: después de una primera parte en expansión concluyo en una triada menor. Tuve que aceptar que dicha triada me gusta, lo que fue asumir que así era mi naturaleza sonora –al menos hasta ese momento–. A partir de aquel inicio tome la decisión de continuar la obra a manera de estampas sonoras, como contándome una historia: la propia. Dichas estampas aparecerían como en el juego de la lotería; de ahí el título del segundo momento, *II. El mundo*.

**II El Mundo**  
[The World]

Solemn  $\text{♩} = 55 \text{ ca.}$

2000 © ARLA Music Publishing Co.  
All rights reserved

Consideré que hacía falta un contraste de textura y de color, para que entre estampa y estampa hubiese un ritmo estructural. Bajo esa premisa salió sin esfuerzo el tercer fragmento, un solo de clarinete, que meses después entendí como una memoria sonora transfigurada en mí, proveniente del movimiento lento del cuarto

*Concierto para piano* de Heitor Villa-Lobos. Este dejarme ir me llevó a una de mis imágenes preferidas: *La muerte*. En casi todas mis partituras la muerte está presente. Los recuerdos más intensos de mi niñez están asociados a la muerte, la de mi abuelo, las marchas fúnebres que aún encontramos por las comunidades perdidas de la Ciudad de México y a mi primer recuerdo musical: *El funeral de un labrador*. Esta tonada forma parte de una obra de teatro del brasileiro Camilo de Melo Neto, adaptada a la escena y musicalizada por Chico Buarque, y en la que participé actuando a los ocho años como niña, cuando mi padre la dirigió en *La Casa del Lago*.

Retornar hacia un recuerdo tan antiguo fue parte de ese viaje revisionista que entonces vivía, en coincidencia con lo que aquella imagen significaba para mí. Descubrí así que la pieza en realidad giraba alrededor de este sentimiento de deceso, de fin, término de una manera de vivir y ser fin y principio de algo nuevo. Eso es la muerte.



Inicio de III. La Muerte.

Para ese entonces la idea de una muerte que promete una resurrección cobraba cada vez más claridad y guiaba mi proceso. Para expresarlo necesitaba alcanzar un punto oscuro, el descenso a los infiernos interiores. Esta es la parte que más me entusiasmaba y tenía que preparar. Enmarcarla. Así, después de *La Muerte* viene una *Plegaria* restringida a un ámbito agudo. Busco expresar paz para llegar, con mayor contraste y busca de más expresividad, a la violencia. Su textura es simple, algo que usé también como contraste para la siguiente sección, *El Descenso*, cuya textura es densa y en un ámbito grave.

De modo gradual había ido adquiriendo conciencia de que en *Anamnesis* trataba de expresar mi creencia en la esperanza que trae toda muerte como preludio a una resurrección. Es un proceso vital. El niño muere para que nazca el adolescente y éste a su vez debe renunciar a muchas cosas para asumir una nueva etapa –“Soy una cima de logros y un recinto de cosas por ser” (“I am an acme of things accomplished and I am an enclosure of things to be”), escribe Walt Whitman–. La obra presenta un ciclo de trece estampas que se corresponden una a otra a manera de un ciclo.

El intervalo de quinta, LA-MI, dio base a la construcción de *El Mundo* tanto en términos armónicos como melódicos. Una vez detectada y establecida desde el comienzo, decidí unificar la obra a partir de dicho intervalo, escondido y transfigurado en cada una de las 13 imágenes. En contraposición a esta quinta de índole modal-tonal hay un elemento que envuelve a la obra, un *cluster* de semitonos. El principio y el fin de *Anamnesis* son una especie de síntesis de estos dos mundos: la quinta dentro de la escala modal-tonal, LA SI DO RE MI, y la aglomeración de los semitonos. A lo largo de *Anamnesis* hay un ritmo estructural en donde se conjugan ambos planos sonoros. Sin embargo, la “razón emocional” –mi modo de integrar los opuestos– de este fragmento cromático se debe a una búsqueda por expresar todo lo que rodea a *Anamnesis*: el silencio, el vacío como horizonte humano que la música apenas alcanza a rozar. Ahí donde el conocimiento claro y preciso se detiene y la palabra calla ante el misterio. Más allá de la muerte... o de la vida. En esencia es esta la idea central de *Anamnesis*: el silencio que encubre al misterio del nacer y morir como partes de un mismo acontecer eterno. ■

#### **Bibliografía.**

BERNIER Rosamund. “Miró en persona” *Saber ver lo contemporáneo del arte*, Número 28, Ciudad de México, mayo- junio, 1996, pp. 77.

BOHM, David. *Sobre la creatividad*. Barcelona, KAIRÓS, 2002, pp.181.

BRUYR José. *Ravel o el lirismo y los sortilegios*. Buenos Aires, Editorial Schapire, 1950, pp. 197.



CAMPBELL, Joseph. *Mythic worlds, modern worlds*. 1er. Ed 1993, California, New World Library, 2003, pp. 344.

\_\_\_\_\_, coordinador. *Mitos, sueños y religión*. 1er. Edición en español, Kairós, 1995, pp. 243.

DAMASIO, Antonio. *El error de Descartes*. Barcelona, Planeta, 2019, pp. 399.

GREENE Liz y Juliet Sharman-Burke. *El viaje mítico*. México, EDAF, 2000, pp. 292.

JUNG, Carl Gustav y otros. *El hombre y sus símbolos*. 2da. Ed en español: Barcelona, Paidós Ibérica, 1992, pp. 319.

KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. 1er edición, Munich, 1912. Ed. en español, Buenos Aires, Ediciones Galatea, 1957, pp. 106.

PERLE, George. *The listening composer*. University of California Press, Berkeley and LA, CA, 1990, pp. 202.

RANK, Otto. *Art and artist*. Northon New York, 1989, pp. 431.

ROOT-BERNSTEIN, Robert y Michèle. *El secreto de la creatividad*. Barcelona, KAIRÓS, 2002, pp. 447.

SHAHN, Ben. *The shape of content*. London, Harvard University Press, 1985, pp. 131.

# Ouroboros, crónica de una creación

Alejandro Barbot

**Sinopsis.** *La música y la danza son disciplinas que están íntimamente relacionadas. Normalmente, los bailarines y bailarinas danzan la música que escuchan, pero ¿qué sucedería si se invirtieran los roles? Un eje de mis diferentes procesos de creación artística se relaciona con la posibilidad de escribir música a partir del movimiento de la danza. La creación de la obra “Ouroboros” está basada en la traducción a música de una “danza silente”, creada y filmada por la bailarina Valentina Díaz Lamoglie. La forma de la obra, sus momentos de tensión, clímax y relajación, se derivan de la estructura de esta danza. La partitura está escrita en notación proporcional y con referencias temporales y expresivas respecto a dicha danza. Al momento de interpretar la obra, los músicos disparan la pista de video y tocan su partitura mientras ven la danza filmada. La visualización de la danza unifica y coordina las acciones de los músicos, tanto en lo temporal como en lo expresivo, y la bailarina se convierte de esta forma en la directora del conjunto instrumental, brindando indicaciones no verbales a través de la sutil expresión de su lenguaje corporal.*

**Palabras clave.** *Música, danza, cuerpo, composición, interdisciplina.*

**Abstract.** *Music and dance are artistic disciplines which are closely related. Dancers are usually those who dance to music, but what would happen if the roles were reversed?. One of the main axes of my artistic creation processes explores the possibility of writing music from the movement of dance. The composition of Ouroboros is a translation into music of the film recording of a silent dance generated by Valentina Díaz Lamoglie. This silent dance piece inspired aspects of my composition such as form, tension, climax and relaxation. The score is written in proportional notation and involves temporal and expressive references to the dance. When performing the music, the musicians shoot the video track and play their score while watching the filmed*

*dance. The visualization of the dance unifies and coordinates the actions of the musicians both temporally and expressively, and the dancer thus becomes the conductor of the instrumental ensemble, providing non-verbal indications through the expressive subtlety of her body language.*

**Keywords.** *Music, dance, body, composition, interdiscipline.*

Para intentar transmitir las características del proceso creativo que transito al elaborar una obra, mencionaré algunos aspectos generales vinculados a mi forma de componer, al tiempo que describiré el proceso de creación de la pieza *Ouroboros*, la cual fue compuesta en la segunda mitad del año 2020, en el marco del Programa de Pós-Graduação em Música. Minter UFRGS-Udelar Mestrado em Composição. Comenzaré por plantear algunos intereses estéticos que he ido definiendo a lo largo de los años, los cuales constituyen la base a partir de la cual compongo música.

Desde hace una década he estado observando la conexión entre la experiencia del propio movimiento y otras sensaciones físicas que se relacionan con la organización temporal y expresividad de la música, y cómo éstas pueden activarse al danzar o al observar la danza de otras personas. He realizado estas observaciones a través de mi participación como compositor e intérprete en experiencias de creación interdisciplinaria entre danza y música, así como al ser docente responsable de cursos y proyectos de investigación en creación artística interdisciplinaria, llevados a cabo en la Universidad de la República, Uruguay. La posibilidad de organizar la música, respecto a su discurso temporal y expresivo, a partir de la experiencia corporal y el movimiento, es uno de los ejes a partir de los cuales desarrollo mis ideas creativas. Según plantea Mónica Alarcón, a partir de reflexiones de Maxine Sheets-Johnstone, la conciencia cinestésico-táctil es la madre de todas las otras formas de conciencia sensorial (Alarcón, 2015), por lo que nuestra percepción del desplazamiento en el espacio, contribuye a construir la experiencia del paso del tiempo.

La organización temporal y el contenido expresivo de *Ouroboros* está diseñado a partir de una danza realizada por la bailarina y coreógrafa Valentina Díaz, a quien propuse que bailara una música

determinada y se filmara haciéndolo, para luego quitar el sonido original de la filmación y obtener de ésta una “danza silente”. A partir de la observación detallada de esta danza, elaboré una trama narrativa para dar sustento a la organización de la música, tanto en lo temporal como en lo expresivo. La forma de la obra, sus diferentes secciones y subsecciones, los momentos de tensión, clímax y relajación, se derivan de la estructura de la danza.

Otro de mis intereses estéticos, está vinculado al tipo de expresividad musical que emerge cuando el instrumentista no tiene que ceñirse a un pulso y puede organizar la temporalidad con naturalidad y comodidad a partir de su propio cuerpo y del vínculo con su instrumento.

Esto me ha llevado a utilizar frecuentemente la notación proporcional y así introducir en la música un cierto grado de indeterminación con relación a las duraciones, las cuales quedan al criterio del intérprete. Esta decisión no genera mayores inconvenientes en las obras para instrumentos solistas, pero en el caso de los conjuntos instrumentales, si se desea un cierto grado de sincronización se requiere de algún tipo de recurso que permita llevarla a cabo, ya sea que se trate de un mecanismo de coordinación entre los instrumentistas o de la presencia de un director.

*Ouroboros* es un sexteto para clarinete, violín, violonchelo, contrabajo y dos guitarras, su partitura está escrita en notación proporcional con referencias a los movimientos de la bailarina, posibilitando de esta forma la coordinación de los eventos musicales, de las dinámicas y de la expresividad. Al momento de interpretar la obra se dispara la pista de video, la cual es observada por los músicos en una pantalla, al tiempo que cada uno lee su partitura.

En la **Figura 1** podemos observar un fragmento de la partitura de *Ouroboros* en la cual puede apreciarse su diseño. La partitura cuenta con una línea de tiempo que tiene correspondencia con la del video de la danza, sobre la cual, están indicadas algunas acciones puntuales de la bailarina. Éstas son utilizadas para coordinar algunos eventos musicales, como el comienzo o el

final de los sonidos, los reguladores de dinámica y las formas de ejecución instrumental. En el recuadro 1, se indica por ejemplo que en el minuto 4:49 la bailarina levanta su brazo, acción que permite sincronizar el trino sobre la nota FA del clarinete y el RE# de la guitarra 1, tal como se puede apreciar también en los recuadros 2 y 3. Así, en el recuadro 7, puede observarse cómo la acción que se produce en el minuto 4:53 de la filmación, es el punto de culminación del *crescendo* del clarinete.

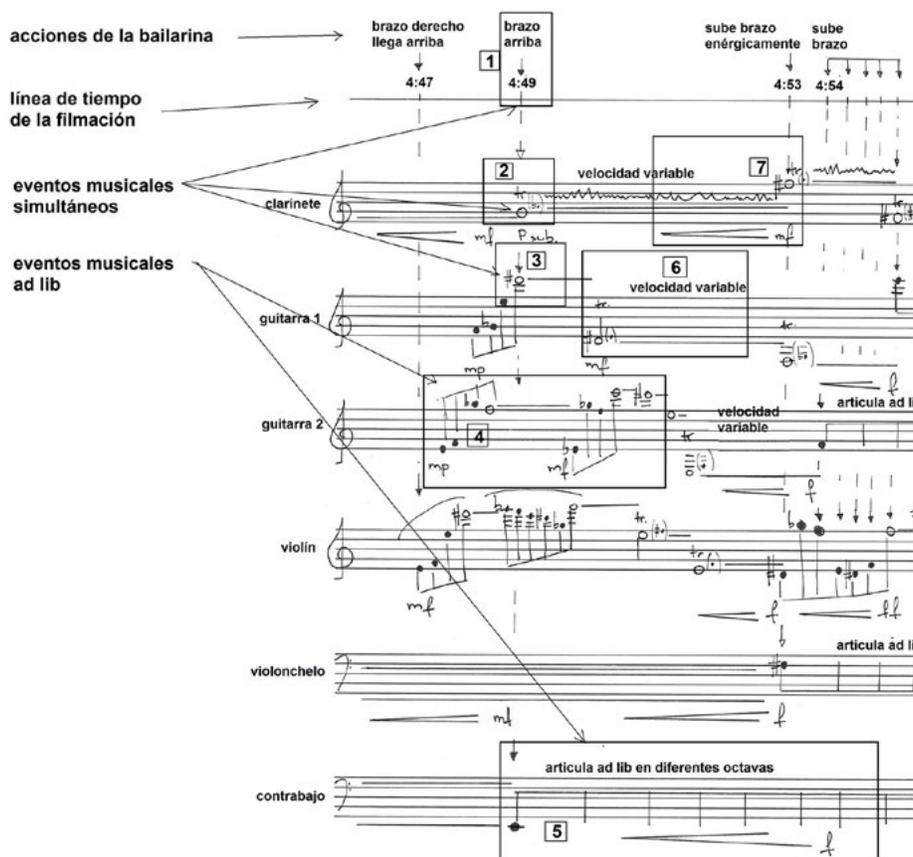


Figura 1.

Por otra parte, todo lo que se indica en la partitura como *ad lib*, debe ser tocado siguiendo los movimientos y la expresividad de la danza. En el recuadro 4, puede verse que la frase de la guitarra 2, no está coordinada con ningún evento puntual de la danza, pero



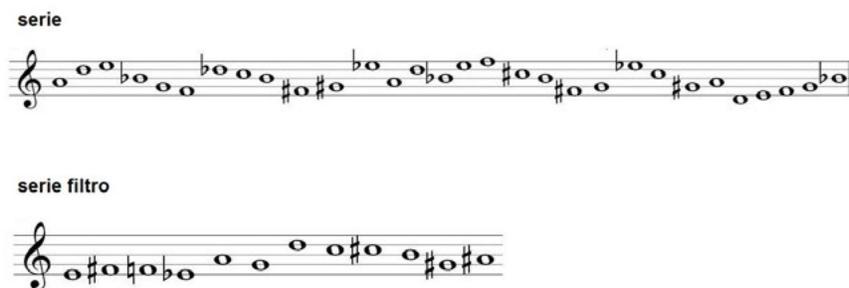
debe interpretarse de tal forma que se acompañe intuitivamente a la misma. Otras situaciones análogas son las que se pueden observar en los recuadros 6 y 7, correspondientes al contrabajo y a la guitarra 2 respectivamente, en las cuales, los momentos de articulación de las alturas y la velocidad del trino, se deben tocar también siguiendo intuitivamente el movimiento de la bailarina. De esta forma, la coherencia entre los músicos no se produce a través del acto de medir, sino del de coordinar sus corporalidades con las acciones de la danza, lo cual produce un resultado musical elástico y orgánico, a la vez que preciso.

Otro interés estético importante para mí, es dotar a la música de direccionalidad, y que ésta guíe al oyente a través de la obra. Esta direccionalidad puede generarse a partir de la organización de distintos parámetros del sonido, ya sea mediante *crescendos* y *decrescendos*, procesos de transformación tímbrica, cambios en las duraciones, aumento y disminución de la cantidad de eventos sonoros, *accelerandos* y *rallentandos*, cambios graduales de registro y supresión o adición de clases de altura. Luego de haber diseñado la forma de la obra, planifico el tipo de proceso que emplearé para construir cada sección de la misma, definiendo qué aspectos del sonido estarán ligados a este plan y cuáles se podrán hacer *ad lib*. Como ejemplo, en una sección determinada, la direccionalidad musical podría generarse a partir de la reducción progresiva de la cantidad de clases de altura, partiendo desde el total cromático para derivar a una sonoridad de octavas y unísonos sobre una de ellas, al tiempo que producen un *decrescendo* hasta llegar a una dinámica *pp*. Estos dos procedimientos garantizan la percepción de una direccionalidad y a la vez, liberan otros parámetros, como el registro y las duraciones, que podrán utilizarse *ad lib* sin que el sentido de dirección se pierda.

En *Ouroboros*, varios de los procesos de direccionalidad fueron sugeridos *a priori* por la danza, ya que los aspectos del movimiento que involucran temporalidad, velocidad e intensidad, tienen un correlato directo entre la danza y la música. El aumento y disminución de la velocidad del movimiento, podrían estar más bien vinculados con las variaciones de agilidad y la densidad de los eventos musicales. El despliegue de fuerza y vitalidad se relacionan

con las variaciones de intensidad del sonido. Por otra parte, la presencia de una trama narrativa me resultó útil para ordenar los procesos y decidir los procedimientos musicales más apropiados para traducir el movimiento a sonido.

Uno de los aspectos de la organización musical que no tiene correlato intuitivo identificable con la danza, fue la organización de las alturas. Si bien se podría relacionar espacialmente el arriba con lo agudo y el abajo con lo grave, no hay aspectos de la danza que sugieran que un movimiento pueda ser un RE BEMOL en lugar de un DO natural, o de que la afinación pueda ser temperada o microtonal. Entonces, pensando en la direccionalidad y mi planificación, diseñé una forma de organizar las alturas basada en la utilización de dos series, las cuales pueden observarse en la **Figura 2.**



**Figura 2.**

La primera es una serie de 30 clases de altura que contiene el total cromático, de la cual, cada uno de los instrumentos utiliza una versión diferente, ya sea directa, retrogradada, invertida o invertida y retrogradada. La segunda es dodecafonica y se utiliza como filtro, de manera que permita suprimir clases de altura en un orden determinado, lo cual permite modelarlas de tal manera que puedan crearse series de menor cantidad de clases de altura. En este caso, la direccionalidad estaría dada por la eliminación o adición ordenada y gradual de clases de altura, la que en un caso extremo, permitiría pasar gradualmente de 12 a 1 clase de altura, o viceversa.

Los intereses estéticos anteriormente descritos, la organización del tiempo y la expresividad de la música a partir del cuerpo,

la libertad del intérprete para definir la duración de los eventos musicales y la presencia de procesos que le otorguen direccionalidad a la música, constituyen el aspecto organizativo a partir del cual compongo. Una vez diseñado el plan de acción, en cada sección de la obra quedan definidos cuáles elementos estarán sujetos a la planificación y cuáles no se encontrarán condicionados y estarán libres para ser utilizados intuitivamente. Paradójicamente, y pese a toda la organización previa, al momento de componer permito que mi intuición, sensible y subjetiva, se mueva libre y arbitrariamente dentro de los límites que yo mismo establecí. Mi proceso creativo está lejos de ser del orden de lo racional, y los límites autoimpuestos me permiten volcar mi subjetividad en un recipiente, que debido a su forma, es capaz de contenerla. Intentaré explicar en qué consiste esta experiencia.

Al comienzo de un proceso creativo, contacto con la vaga sensación de una sonoridad, una emoción y una sensación de movimiento, que podría definir como una emoción kinético-sonora. El aspecto que me resulta más fácil de explicar es el de la sonoridad, que en el caso de cada obra, podrá tener características diferentes, ya sea que esta sensación esté vinculada a timbres, alturas, dinámicas, comportamientos instrumentales o vocales, o a algún otro aspecto del sonido. Esta sonoridad, imaginada o intuida, suele venir acompañada de un conjunto variado de sensaciones que involucran el cuerpo, los sentidos y la emoción como un todo indiferenciado. Mi cuerpo sintiente, invadido o intervenido por esta imaginación sonora y las sensaciones que trae consigo, necesitará moverse y desplazarse para dar lugar a que esa impronta energética se delice en el tiempo. En un sentido literal, necesito estar en movimiento para vislumbrar cómo estas sensaciones sonoras, corporales y emocionales podrían plasmarse en la creación de una música.

Como ya se dijo, *Ouroboros* parte de la idea de transformar en música los movimientos de una “danza silente”, razón por la que en este caso, el movimiento de la bailarina activó directamente las emociones, sensaciones temporales y sonoras derivadas en música. En un primer momento procuré definir qué instrumentos se adecuaban mejor a las sonoridades que estaba imaginando al

tiempo que pensaba en los instrumentistas que podrían participar en una obra de estas características. Al final, esta elección surgió de una combinación de ideas musicales, vínculos artísticos con otros músicos y hechos fortuitos. Incluso algunos aspectos de la composición de la obra fueron definiéndose a medida que se definieron los instrumentistas que participarían en su interpretación.

Entonces, decidí que en cada sección de la obra, sólo un instrumento describiría de forma directa los movimientos de la bailarina, utilizando recursos idiomáticos propios. Hice esta elección con base en las características de la danza y de la narrativa que construí para cada una de las secciones. Las partes de estos instrumentos guía, se escribieron antes que las demás y funcionaron como base para los instrumentos restantes, en tanto a criterios armónicos, tímbricos, rítmicos y texturales. Esta forma de componer tiene familiaridad con la idea de escribir una línea melódica y luego armonizarla, o de escribir un *cantus firmus* para luego hacerle un contrapunto, relación que me agrada, pues tengo cierta atracción por tomar procedimientos técnicos tradicionales y adaptarlos a contextos sonoros diferentes.

Después de tomar estas decisiones, comienza el proceso de hacer la partitura. Considero que mis ideas musicales podrían definirse, metafóricamente, como líquidas, por lo que mi primer necesidad compositiva es contar con un recipiente capaz de contenerlas. De ahí que, como ya mencioné, la idea del movimiento con sus valles y clímax, sus procesos direccionales y cambios abruptos, sea uno de los principales elementos que formarán el recipiente que contendrá estas ideas. Así que, al crear me voy moviendo, a veces de una forma imaginada y otras veces desplazándome por el espacio o incluso bailando, para construir así la imagen sonora que iré plasmando en la partitura. De esta forma, también organizo la temporalidad a pequeña escala, a partir de su vínculo con el movimiento.

Por empatía, cuando observamos de una forma atenta e involucrada a otras personas en movimiento, conectamos con nuestras propias sensaciones motoras, e incluso a veces, llegamos a sentir que nosotros mismos estamos participando en el movimiento. Basta con observar a un grupo de personas viendo un evento deportivo,

para constatar cómo sus cuerpos reaccionan a lo que ven; el involucramiento emocional activa la imaginación motora, la cual a su vez hace reaccionar a los cuerpos. De esta forma, a partir de la observación atenta de la danza y gracias a su correspondiente activación de la imaginación motora, es factible que las ideas musicales tomen cierta forma y calidad expresiva a partir de los mecanismos de traducción transmodal entre movimiento y sonido (Martínez, 2012).

Ya que *Ouroboros* parte de una trama de movimientos predefinidos a través de la danza, es posible que el movimiento sea traducido transmodalmente a sonido a partir de la activación de la imaginación motora y sonora producida por la observación atenta e involucrada de la danza, y que se represente momento a momento en las partes correspondientes a los instrumentos guía de cada una de las secciones de la obra. Las partes de estos instrumentos representan a la danza en sí misma, a la vez que a la propia bailarina en tanto personaje de la trama narrativa. Las partes de los demás instrumentos fueron escritas en conjunto, con la idea de diseñar escenarios sonoros sobre los cuales transcurrieran los acontecimientos. Estos escenarios sonoros, contribuyen a brindar diferentes grados de tensión y dramatismo a lo largo de la obra. El personaje se funde con su entorno, el cual resignifica sus actos y así, se construye la trama de la obra. Por momentos el entorno sonoro se impone sobre el personaje, y en otros al revés, generando una obra de características dialécticas en la cual cada instrumento tiene su propio momento protagónico.

A mi entender, las obras se completan al momento de su interpretación pública o de su grabación, en el cual toman una de sus posibles formas sonoras. Las ideas musicales representadas en la partitura pasan a través los intérpretes atravesando su corporalidad, sus vivencias, sus instrumentos y siendo modificadas en este proceso. Mis partituras son instrucciones para hacer una música determinada por personas reales, con sus propias particularidades y no la descripción de un resultado ideal a ser logrado. Considero que mi música está bien interpretada cuando los músicos logran realizar el proceso descrito en la partitura dejando aflorar su musicalidad a través de las indicaciones que allí están descritas. Si

bien no están totalmente exentas de dificultades técnicas, éstas no abundan, y sólo están utilizadas en los momentos en que el logro de la expresividad deseada requiere transitar por la experiencia del esfuerzo. La calidad musical surge de la sinceridad y el compromiso corporal y sensible con el cual estos procesos son transitados por los intérpretes.

El proceso de ensayo y grabación de *Ouroboros*, atravesado por la pandemia de coronavirus, mostró el enorme potencial del movimiento y la danza para lograr coordinación temporal, musical y expresiva, aún desde el formato fijo de la filmación. En un principio cada músico contó con su *particella* y con la filmación de la danza para practicar su parte de forma individual. Si bien la lectura inicial de la partitura, compuesta simultáneamente por notación musical y una filmación, fue más trabajosa de lo habitual y requirió de un tiempo de adaptación, la intención musical, las ideas expresivas y la noción de cuáles eran los marcos temporales para llevarlas a cabo, fueron inducidos desde el comienzo a través de la utilización de la filmación de la danza. Pese a no estar en contacto entre sí, la interpretación aislada de cada una de sus partes visualizando a la bailarina llevó a los músicos a desarrollar un mismo tipo de expresividad musical, no sólo en líneas generales sino también momento a momento de la obra. Los bailarines y bailarinas dedican su vida a lograr expresividad a partir de su cuerpo, la cual se transmite de una forma directa y con gran eficiencia por canales diferentes a los verbales, por lo que tomar su movimiento como referencia para hacer música permite generar y coordinar acciones musicales con una gran sutileza. No fue necesario transmitirles a los músicos con palabras la intencionalidad musical subyacente en la partitura, ya que las indicaciones las dio la bailarina con su cuerpo. De esta forma, la filmación de la bailarina no sólo forma parte de la partitura, sino que ella misma se convierte en la directora del ensamble al momento de la interpretación, transmitiendo y coordinando las intenciones musicales a lo largo de la obra.

Durante un tiempo nos vimos imposibilitados de ensayar de forma presencial, por lo que la primera aproximación se hizo a partir de grabaciones realizadas individualmente. Cada músico grabó

su parte de forma autónoma y yo las sincronice y superpuse en un editor de audio para así obtener una versión asincrónica de la pieza.

Notoriamente, todos los músicos tocaron con la misma intención musical, lo cual fue posible a través de la mediación de la danza. En una segunda instancia elaboré una mezcla personalizada de la pieza, en formato video y sincronizada con la filmación de la danza, con todos los instrumentos menos el propio para que cada instrumentista pudiera practicar su parte escuchando las demás. Esto permitió que al momento de realizar el primer ensayo presencial, el aspecto expresivo y la musicalidad de la obra ya estuvieran prácticamente resueltos y la música emergiera naturalmente de la interacción entre los músicos y la filmación. La obra se comenzó a completar en ese momento, cuando las ideas musicales pasaron por los cuerpos y las vivencias de los músicos para tomar una de sus formas posibles, la forma que ese grupo en particular le podía dar, lo cual quedó plasmado en la filmación y grabación que hicimos poco tiempo después.

Yo vivo la composición como un proceso intuitivo, que comienza con el impulso creativo surgido de la imaginación sonora, la sensación de movimiento y la emoción el cual culmina con la interpretación de la obra, mediada por la participación de los intérpretes.

La necesidad de definir y organizar algunos aspectos *a priori* tiene como propósito contar con una forma, un abecedario y una estructura para volcar los procesos intuitivos para darle coherencia al resultado sonoro.

Mis partituras tienen un cierto grado de indeterminación y están enfocadas en guiar a los intérpretes a través de los procesos musicales presentes en la obra, por lo que admiten más de un resultado final posible. La atención prestada al cuerpo y al movimiento, como potentes organizadores de los recursos musicales, es la herramienta que utilicé para dotar a mis creaciones de la expresividad deseada. Plantearle a los intérpretes el ingreso a un tiempo vivenciado en lugar de a un tiempo medido, brinda la posibilidad de que a través de sus cuerpos, sapiencias y

sensibilidades, las ideas musicales presentes en la partitura puedan convertirse en música de una forma orgánica y natural. Esta es la forma en la que actualmente, y desde hace algún tiempo, me interesa llevar a cabo la creación musical. ■

### **Bibliografía.**

ALARCÓN, Mónica. (2015). La espacialidad del tiempo: temporalidad y espacialidad en danza. Universidad de Antioquía. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/278328258\\_La\\_espacialidad\\_del\\_tiempo\\_Temporalidad\\_y\\_espacialidad\\_en\\_danza](https://www.researchgate.net/publication/278328258_La_espacialidad_del_tiempo_Temporalidad_y_espacialidad_en_danza)

MARTÍNEZ, Isabel., J. EPELE. (2012) ¿Cómo se construye la experiencia intermodal del movimiento y la música en la danza? Relaciones de coherencia en la performance de frases de música y de movimiento. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Pontificia Universidad Javeriana Colombia. Recuperado de <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co>

### **Registros en video de la obra Ouroboros:**

BARBOT, Alejandro. (2021). *Ouroboros*.  
[video] disponible en: [https://youtu.be/FDufd\\_vqK3g](https://youtu.be/FDufd_vqK3g)

BARBOT, Alejandro., V. DIAZ LAMOGLIE, V. (2021). Valentina Díaz pre-danzando *Ouroboros*, música de Alejandro Barbot.  
[video] disponible en: <https://youtu.be/aEjCmM2kwtk>

DIAZ LAMOGLIE, Valentina. (2021). Danza silente.  
[video] disponible en: [https://youtu.be/3iRSW\\_4K-Ss](https://youtu.be/3iRSW_4K-Ss)

# ¿Archipiélago o laberinto? Componer en el siglo XXI

**Fabrice Lengronne<sup>1</sup>**

**Sinopsis.** *Repetir o componer: el dilema del creador frente a la sociedad de consumo se plantea en un momento en que éste dispone de las más variadas herramientas para ejercer su papel libremente y con las menores restricciones externas. El eclecticismo ya no es la superposición de las variedades, sino la situación propia del compositor. El timbre, la espacialidad sonora, la diversidad de espacios sonoros y de afinaciones, ya no considerados en forma piramidal, se vuelven accesibles mediante la tecnología y el instrumento virtual.*

**Palabras clave.** *Componer hoy, espacialidad sonora, instrumento*

**Abstract.** *Repeat or compose: the creator's dilemma in front of a consumer society arises in a moment in which he disposes the most varied tools to play his role freely and with the least external restrictions. Eclecticism is no more the overlapping of varieties, but the intimate situation of the composer himself. Timbre, sound spatiality, diversity of sound spaces and tunings, no more considered under a pyramidal structure, become accessible through technology and the virtual instrument.*

**Keywords.** *Composing today, sound spatiality, virtual instrument, micro intervals, timbre.*

¿Qué es componer en el siglo XXI? ¿Qué es una obra de arte en una sociedad en la cual todo es, antes que nada, un objeto de consumo, un recurso valorado solamente en términos económicos? Un objeto de consumo por excelencia es una repetición de lo conocido y aceptado, con una mínima pizca de diferencia que lo disfraza de novedad. Algo convencional con un granito de aparente locura.

---

<sup>1</sup> Compositor, artista sonoro, residente en Uruguay; docente de la Escuela Universitaria de Música, Universidad de la República, Montevideo.



Entonces, ¿qué lugar queda para artistas que produzcan fuera de la industria musical (los sellos y las distribuidoras) y fuera de la artesanía (los boliches y las salas *underground*)? ¿Qué espacio para músicos que quieran investigar el campo sonoro en su extensión, sin autolimitarse a una convención impuesta por el comercio ni aceptar un límite externo de otra índole que su imaginación? ¿Cuánta de esa música comercial es antes que nada una *fake muse*?

Nuestra época sin duda presenta un panorama ecléctico de la historia musical: es difícil discernir una tendencia dominante, como la hubo en otros momentos, incluso no muy lejanos. Esa diversidad estética es a la vez producto de una variedad técnica y de una reacción hacia el perpetuo cuestionamiento de lo anterior y de su remplazo por novedades siempre más nuevas. Cuando irrumpe la historia en el proceso creativo, el pasado se hace presente y ocupa cada vez más este presente hasta dar la sensación de que sólo existe el pasado, que la creación se acabó y que sólo sirve repetir... Hasta la mitad del siglo XIX, sólo se tocaba la música de compositores vivos; luego vino la historia. Y con la historia se redujo el espacio del presente. La eclecticidad actual es también producto de la marginalización de la creación o de su sometimiento al *diktat* del consumo y del comercio.

Componer es crear obras, desde el ser íntimo del artista, del compositor. No es la tarea de moldear una música según un paradigma externo al cual habría que conformar la obra. No se trata de empaquetarla en función de criterios impuestos. Antes que nada, la obra no sirve otro propósito que la obra misma: no servirá buscarle una intención o un fin, un discurso o un manifiesto, otro que el material mismo que se da a oír y su organización. No requiere traducción ni explicación: indagar en su proceso no aclarará la obra, sino sólo su génesis. Esa inquietud es válida por sí misma, pero quizás no lo sería la voluntad de aclarar la obra. Pero, visto desde adentro, desde mi percepción de la experiencia compositiva misma, ¿qué involucra mi proceso creativo? ¿De qué parte soy consciente y qué escapa a mi entendimiento? ¿Qué estoy dispuesto a compartir y a partir de qué lo consideraría como una invasión a mi intimidad creativa?

**Rizoma o arborescencia.**

La composición parte, usualmente, de una idea o un concepto, así como de una formación instrumental, vocal o tecnológica para desarrollar la propuesta. Este concepto es generalmente una dirección a explorar, un fenómeno en el cual indagar, sin que se reduzca a esa búsqueda: se trata de un punto de arranque, cuyo desarrollo puede arbolescer, volverse rizoma, o manglar... Es decir que involucra a la vez la percepción, la experimentación y la conceptualización en torno al sonido. Luego viene la imaginación; quizás tendríamos que encontrarle un término propio referido al sonido o a la música: ¿"sonidación"?, o ¿"musicación"?, equivalentes en el mundo sonoro de la gestación de imágenes mentales. De eso se trata: elaborar mentalmente un sonido y una música para trasladarlos al mundo real, activarlos, hacerlos pasar de la virtualidad a la realidad física.

La experimentación pasa por la prueba empírica de ideas que toman su fundamento en la acústica, la luthería, la tecnología o la abstracción, sin que se limite a la reproducción de un fenómeno conocido. Extender lo conocido, explorar las zonas fronterizas en busca de nuevas sensaciones sonoras, enriquecer la paleta sonora, son motores creativos muy potentes. Incluye desde comprobar que una idea produce el resultado esperado hasta descubrir por casualidad sonidos inesperados. Las herramientas para eso componen una amplia paleta, desde el instrumento musical en sí, el grabador y el estudio digital, la programación, en mi caso, en *Pure Data*, y hasta el intercambio con intérpretes. Deriva luego en la necesidad de escritura para registrar la experimentación, su proceso o su resultado, e incluirlos en la composición, muchas veces mediante una forma específica de notación que permita superar los límites de la notación musical tradicional y extenderla a los nuevos fenómenos. Si existe la categoría adecuada y sólo faltan los símbolos nuevos, la imaginación y el razonamiento habilitan a extender la representación del fenómeno siguiendo la lógica notacional y facilitando así su implementación y su lectura por los intérpretes. Es el caso para nuevas alturas y nuevos espacios sonoros (alteraciones) o símbolos temporales (figuras y silencios). Las indicaciones tímbricas o de procesamiento electroacústico,

incluida la espacialización, usualmente no representan el resultado sino el proceso de generación, y a veces son difíciles de integrar a la lógica tradicional de representación. La claridad y la coherencia de los símbolos son fundamentales para que su asimilación sea fácil y rápida.

La conceptualización, en mi caso, toma sus raíces en los aportes de varios compositores, sin que se trate de repetirlos ni aplicar ideas ajenas. El concepto de continuidad, que desarrollan Ivan Wyschnegradsky (1893-1979) o Iannis Xenakis (1922-2001), está al origen de mi interés por los espacios sonoros más diversos<sup>2</sup>, que las tecnologías actuales vuelven más accesibles que antes. La división fina del continuo sonoro en espacios muy variados, regulares o irregulares, organizados en forma cíclica (en torno a la octava u otro intervalo) o no cíclica, o amorfos, así como la coexistencia de diversas divisiones o diversas organizaciones de las alturas en la misma composición constituyen una dimensión importante de mis obras. La superación del límite temporal gracias a la máquina, como lo aportó Conlon Nancarrow (1912-1997), es otro centro de mi interés. Incluye el trabajo sobre las métricas, el *tempo*, proporciones irracionales y la resonancia como referencia temporal. Con la difusión de las ideas de Edgard Varèse (1883-1965) o Giacinto Scelsi (1905-1988), el timbre se vuelve un parámetro central del sonido y de la construcción musical, de la activación scelsiana del *sonido esférico* a la cristalización varèsiana del *sonido organizado*. Con el aporte de la tecnología, es otro eje central de mi trabajo compositivo, siempre presente. El orden de estos conceptos en este texto no refleja una jerarquización de los mismos, sino los límites de la escritura textual, monódica y lineal, mientras la música permite la simultaneidad e igualdad de ejes que tradicionalmente han sido sometidos a un orden exclusivo y piramidal.

---

2 Por *espacios sonoros*, entiendo, en la línea de Ivan Wyschnegradsky, Pierre Boulez y muchos otros teorizadores de la música, la organización de las alturas, incluyendo su identificación dentro del continuo sonoro, su relación con las otras alturas y su funcionamiento dentro del paradigma musical. Por otra parte, la espacialidad del sonido, carácter perceptivo que da cuenta de la posición del sonido en el espacio físico alrededor del oyente, es un parámetro distinto de la música, también de mucha importancia en mi enfoque musical. El lector disculpará la dificultad que la polisemia del término, esta rica posibilidad del lenguaje puede engendrar en la lectura del texto.

El empuje inicial también puede surgir de un título poético, muchas veces paradójico, que suscita un desarrollo abstracto sonoro, sin pretender representar ese título ni producirlo como discurso. En muchos casos, el título es posterior al inicio del proceso, como lo son la partitura o la programación informática. No les resta importancia: tanto el título como la partitura no son meras necesidades para identificar o montar la obra, sino elementos propios de ésta, tan importantes como su sonido.

El desarrollo de la obra suele introducir un proceso de derivación de los conceptos que provoca la ramificación de las técnicas y de los materiales: una idea genera una o varias variantes que llevan a distintos caminos y provocan la profusión (¿o el contagio?) de la obra. Revisiones, cambios, introducción de elementos estructurales o de nuevas ideas son parte de la vida de la obra en curso de elaboración. La generación de materiales (sonoro, melódico, rítmico, tímbrico) o de procesos también ocurre a lo largo del trabajo compositivo. La revisión de los mismos es parte de su maduración. Este proceso implica tiempo, pausas, etapas, hasta que cuaje la finalización, sin excluir revisiones posteriores propias al montaje de la obra, frutos de los ensayos o de las pruebas de sonido.

Luego, pero también durante, viene el proceso de trabajo con los intérpretes. Fundamental para comprobar la factibilidad de lo planteado, es también un elemento de evaluación de la notación que ayudará a la comunicación con los músicos. Detectar los límites, las dificultades, los gestos más adecuados, las alternativas, permite pulir la obra, o resaltar su carácter bruto, o cualquier mezcla entre estos dos estados. Esta relación con el intérprete seguirá luego en la interpretación...

Por supuesto, la *performance*: la organicidad y la plasticidad de la música pasan en gran parte por su ejecución en vivo, las condiciones del lugar y la interpretación de los músicos. No es inmutable, como el cuadro en el museo, aunque Alexander Calder y otros supieron borrar la inmovilidad, esa aparente eternidad que fija a la obra de arte. La tentación de una música deportiva, centrada en la superación permanente o la realización de extremos sonoros reputados difíciles o inalcanzables, ha sido muy presente

en la historia de la música, ya en el siglo XVIII y la deriva de la ópera en pedestal del cantante-estrella en detrimento de su arte teatral. Pero la búsqueda de un virtuosismo siempre más extremo o de una complejidad técnica siempre más exigente reduce en los hechos las posibilidades de interpretaciones múltiples de la obra: ésta se vuelve específica de un intérprete, personalizada al extremo, muchas veces acompañada de una escritura que no representa sino la referencia propia del destinatario, el saldo de información encontrándose en una tradición oral difícilmente transmisible, que se perderá con el intérprete inicial. La obra instrumental o vocal se encuentra en definitiva limitada a una grabación de su dicatorio, volviéndose de hecho una obra electroacústica. Esa personalización interpretativa extrema de la obra puede ser una opción, legítima, pero no es la mía en general.

Los límites técnicos instrumentales no son superados sino en la imprecisión. Por ejemplo, la producción de microintervalos es a menudo aproximativa y los mismos, pensados o ejecutados como inflexiones, pueden parecer errores de entonación más que espacios propios a explorar –se transforman en ornamentación y pierden su valor estructural–. Los otros parámetros del sonido, la dinámica, la duración y el timbre, son, en la interpretación instrumental, estrictamente lo que las capacidades acústicas del instrumento y el virtuosismo del intérprete permiten obtener. *“Sueño con instrumentos obedeciendo al pensamiento –y que con el aporte de una eclosión de timbres insospechados se presten a las combinaciones que me complacerá imponerles y se ajusten a la exigencia de mi ritmo interior–”*<sup>3</sup>, escribía Varèse hace un siglo. Superar estas características acústicas físicas, hoy es exclusivamente entrar en el dominio de las técnicas extendidas, muy interesante y rico, pero que agrega nuevos campos tímbricos y no necesariamente extiende los existentes. Si sueño con un sonido de *piccolo* tocado *pianissimo* en su extremo agudo, o con los graves

---

3 *“Je rêve les instruments obéissants à la pensée — et qui avec l’apport d’une floraison de timbres insoupçonnés se prêtent aux combinaisons qu’il me plaira de leur imposer et se plient aux exigences de mon rythme intérieur.”*» Edgard Varèse: *“Que la musique sonne”*, en 391 (Revista dadaísta), nº 5, junio de 1917, New York.



de una flauta con timbre de *piccolo*, ninguna técnica extendida abriría esas posibilidades.

Entonces el instrumento virtual: la transformación en directo o en diferido del sonido instrumental para extender sus capacidades y hacerlo «obedecer al pensamiento». Abre horizontes en todos los ámbitos: altura y tesitura, matices dinámicos, duraciones, velocidad y ritmo, timbre, espacialización, polifonía o combinaciones instrumentales.

### **Virtudes de los sueños.**

En el dominio de las alturas, el instrumento virtual permite utilizar cualquier sistema de entonación, sucesivamente o simultáneamente, de manera precisa. Un clarinete, por ejemplo, podrá producir notas de cuartos, tercios o dieciseisavos de tono, o en entonación armónica de Harry Partch, o en entonación Bohlen-Pierce, o en un sistema inventado para la oportunidad, sin límite de registro o de precisión: esta versatilidad podrá extenderse a cualquier tesitura, ya que la interpolación permite superar los límites físicos del instrumento.

En el dominio de la dinámica, el nivel sonoro de cada sonido podrá ser controlado. Un sonido grave de clarinete podrá ser transformado en un nivel sonoro imposible de emitir y un sonido que necesita mucha energía para ser emitido podrá presentarse en un registro dinámico bajo. Los instrumentos adinámicos (como el clave o el órgano, por ejemplo) podrán volverse matizados. La separación de la dinámica y del modo de excitación del instrumento permite, por ejemplo, emitir un sonido *pianissimo* y utilizarlo *fortissimo*, con las características del sonido débil. La transformación en diferido permitirá resultados en cualquier sentido, mientras la actuación simultánea tendrá el límite del sonido real emitido: un sonido fuerte podrá enmascarar su transformación suave o esconder su espacialización.

La dimensión temporal y rítmica se beneficia particularmente del instrumento virtual: no existe más límite de velocidad ni de complejidad. Los ritmos irracionales se vuelven accesibles,

las superposiciones rítmicas, sin límite. Ya lo sabíamos desde Nancarrow y sus pianos mecánicos, pero se extiende considerablemente con el instrumento virtual. El tiempo y la duración también pueden cambiar de escala: se puede estirar un sonido más allá de su realidad física, o condensarlo. Esta dimensión es fundamental en mi concepción musical, ya que la música es tiempo: no tiene que ser tiempo real, también puede integrar al tiempo imaginario.

En el dominio tímbrico, todo se vuelve posible: hacer cantar el *piccolo* en el ámbito del contrabajo, transponer cualquier nota para utilizar su timbre en otro registro, usar un timbre emitido con cierto nivel dinámico en otro campo dinámico. Mediante las técnicas de re-síntesis se pueden fusionar timbres y crear híbridos con el contenido espectral de un instrumento y la envolvente dinámica de otro. Se pueden combinar instrumentos de épocas diferentes o de culturas ajenas, en cantidades posiblemente irrealizables en vivo.

En cuanto a la espacialidad del sonido, el ensamble de instrumentos virtuales aporta una infinidad de posibilidades: primero habilita a poner juntos instrumentos que no tienen mucha oportunidad de cruzarse, una suerte de orquesta infinita. Luego, permite desplazarlos a voluntad, individualmente o colectivamente, tocarlos en movimiento, situar al oyente en el centro o afuera del ensamble, o en el instrumento mismo. Movimientos lentos o rápidos, paralelos o contrarios, todo se vuelve irrealmente posible, como la conformación de escenarios imaginarios o de orquestas impensables.

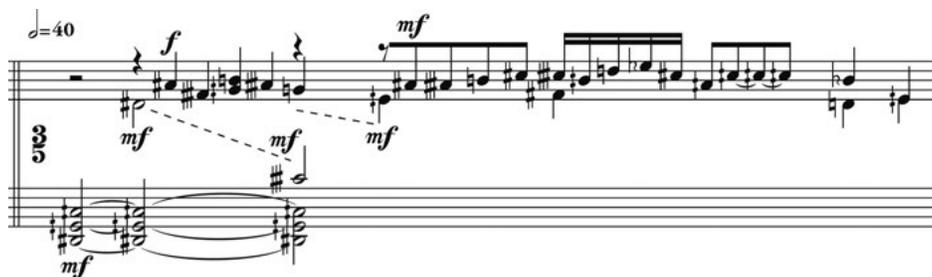
Se podrá pensar que el instrumento virtual ya está incluido en la música electroacústica; seguramente puede estar ahí, tal como el piano preparado se integraba al estudio de Pierre Schaeffer y Pierre Henry. En mi concepción musical, la electroacústica intenta borrar el origen de los sonidos que utiliza para perder su contenido anecdótico. En el instrumento virtual, el carácter instrumental es conservado y desarrollado: lo que se espera del instrumento en términos de alturas, matices, timbres o ritmos está al alcance y ampliado. Se oirán los instrumentos en un repertorio sonoro conocido y extendido. Y nada impide agregarle una capa

electroacústica: las islas del archipiélago no tienen por qué quedar aisladas...

No pretendo haber agotado el abanico de posibilidades del instrumento virtual: sólo lo limitarán la imaginación y el manejo tecnológico de cada uno. Tampoco opongo el instrumento virtual al intérprete real: uno y otro pueden convivir y complementarse en la obra musical. La musicalidad de la *performance* interpretativa no se encuentra en la tecnología, por más que pueda ser, hasta cierto punto, simulada mediante la programación informática. La presencia de instrumentos reales en medio de los instrumentos virtuales ayudará a limitar la posible sensación mecánica de aquéllos.

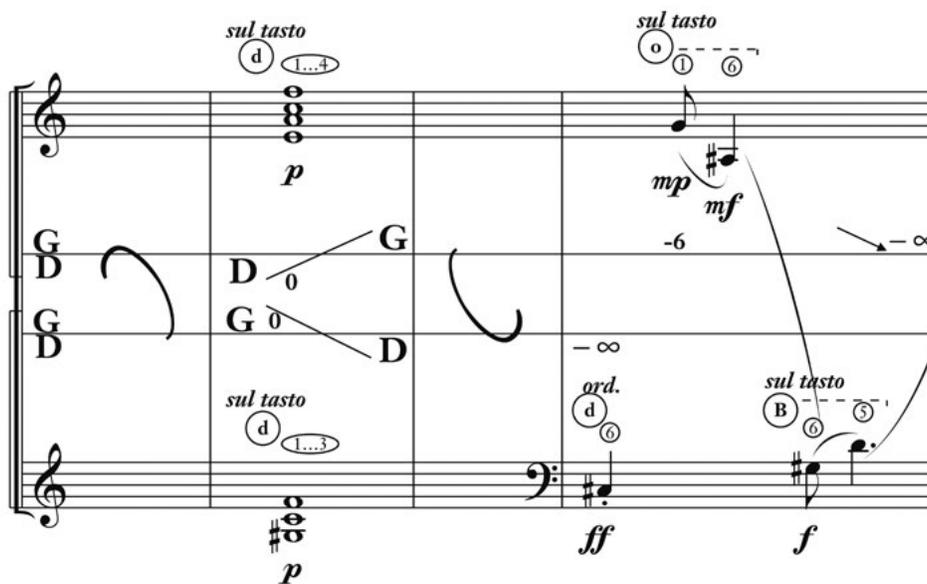
### Entre lo virtual y lo real.

*Deux préludes* para piano virtual en cuartos de tono (1988, 1993) suma la dificultad de realización de los cuartos de tono a otros dos problemas en el estado actual del instrumento. En el primer preludio, *La noirceur du lait*, numerosos trémolos y trinos simples y dobles de uno, dos o tres cuartos de tono generan una textura casi permanente, irrealizable en pianos afinados a distancia de cuarto de tono. En el segundo, *Aube crépusculaire*, la métrica alterna divisiones entre tres y entre cinco (proporciones 3/9/27 y 5/25/125), generando aceleraciones y deceleraciones muy bruscas, difíciles de producir con un intérprete.



**FIG. 1.** *Prélude 2, Aube Crépusculaire* (1993) Para Piano Vrtual en cuartos de tono. La marca de compás de 3/5 indica que contiene 3 blancas; una blanca vale 5 negras, una negra 5 corcheas y una corchea 5 semicorcheas (proporción 1/5/25/125).

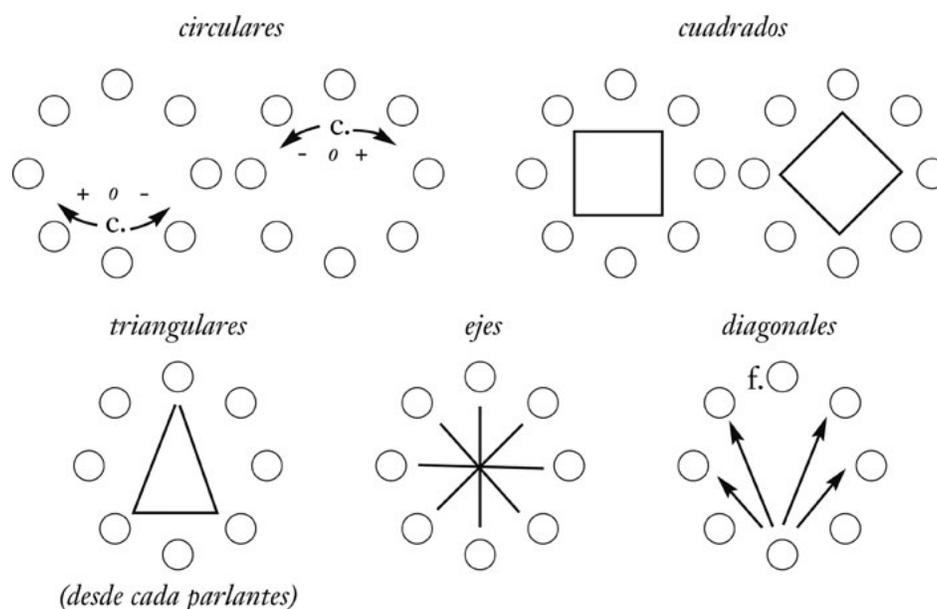
En *Nuit d'invasion* (2008-2011), el espacio sonoro en cuartos de tono se obtiene con la *scordatura* de la segunda guitarra, un cuarto de tono por encima de la primera. La virtualidad se manifiesta con la sonorización y espacialización de los dos instrumentos reales en el escenario. La obra es un trabajo sobre la resonancia y la percepción del espacio físico mediante el sonido. Alternan acordes resonantes, que van disminuyendo de densidad, y secuencias monódicas entre las dos guitarras que van creciendo en cantidad y duración. La sonorización permite mover el sonido emitido acústicamente en el plano frontal del escenario (estéreo) y trabajar la relación entre la dinámica y el timbre; por ejemplo, amplificando un sonido emitido *pianissimo* o dejando sonar sin amplificación un *pizzicato alla Bartók*. El espacio planteado a la percepción es un espacio imaginario y paradójal, que no pretende inspirarse en ninguna realidad sino crear esta dimensión de la música que nos ofrece nuestra percepción del sonido: hacer que la música sea percepción del tiempo y del espacio.



**FIG. 2.** *Nuit d'Invasion* (2008-2011) Para 2 guitarras a distancia de cuarto de tono y sonorización. El símbolo del primer compás representa un silencio hasta acabar la resonancia anterior; el del tercer compás representa un silencio de la misma duración que la resonancia anterior.

Esta relación al espacio se beneficia profundamente de la intervención tecnológica: situaciones impensables por motivos económicos o físicos se vuelven posibles y permiten la exploración de nuevos mundos sonoros. En *Prémonition tardive* (1982, 2006), un campanario muestreado distribuido en un sistema octofónico nos introduce en el corazón de 51 campanas. Entre *clusters*, movimiento del sonido y diversas posiciones cambiantes de las campanas, la pieza despliega una serie de imposibilidades físicas que la virtualidad vuelve posibles. En *Paysage d'errance* (2009), un piano muestreado con difusión cuadrifónica presenta al oyente, como si estuviera en la caja del piano, una simultaneidad de las doce clases de altura en movimiento y repartidas en las siete octavas del instrumento. Esta armonía total genera una riqueza tímbrica y una sensación de plenitud, tanto por la situación central del oyente con respecto a los sonidos emitidos por los parlantes como por la complejidad permanente de esta totalidad sonora en movimiento.

La inmersión anterior en el instrumento puede extenderse al sonido mismo, como en el caso de *L'ombre de l'ombre* (2010-2013), música electrónica octofónica destinada al concierto o a una instalación. La espacialización del sonido parte de una división espectral del sonido en ocho bandas de frecuencias, en octavas de 55 a 3520 Hz, más las bandas de 0 a 55 Hz y de 3520 a 22000 Hz, todas tratadas en distintos puntos fijos, así como con movimientos circulares, triangulares, cuadrados o diagonales. Cinco versiones son posibles en función de los movimientos espectrales que se quiera agrupar: versiones de movimientos cuadrados-trianguulares, circulares, ejes y diagonales, puntos fijos y versión total que contiene la totalidad de las bandas y sus movimientos.



**FIG. 3.** *L'Ombre de L'Ombre* (2013), Música electrónica. Esquema de los movimientos espaciales de las bandas espectrales.

### Resonancia y timbre.

El trabajo sobre la resonancia fue mencionado a propósito de *Nuit d'invasion*, algo que se profundiza en *Les rêves de l'aube, les constructions de la nuit* (2007-2010) para conjunto instrumental: una serie de estudios de resonancia donde los instrumentos discontinuos generan por su resonancia los tiempos de los instrumentos continuos. Estos últimos, a su vez, se inmiscuyen en la resonancia de los primeros para ampliarla, ornamentarla, comentarla, contradecirla o bien, la toman de modelo temporal luego de haber transcurrido. Los silencios también se modelan sobre esas resonancias previas. No hay ninguna virtualidad en esa obra; sin intervención tecnológica, *piccolo*, clarinete bajo y violonchelo dialogan con un piano, un percusionista (crótalos, vibráfono, gong y tamtam) y una guitarra, en función de la resonancia del lugar. Es imposible predecir la duración de la obra, ya que dependerá de cómo resuene cada instrumento en el lugar, y de cómo cada instrumento imitador de la duración ajena perciba e interprete ese tiempo.

Componer una obra con tanta dependencia de las condiciones de su realización implica imaginar cómo podría sonar, además de despojarse del control final de la obra. Implica también, para familiarizarse con su acústica, la realización de varios ensayos en el lugar mismo donde se interpretará la obra y delegar en un director del conjunto la tarea de percepción del tiempo para lograr una sincronización que no desarme la obra: su organización no reside en un tiempo predefinido y preciso, pero implica una sincronización lo suficientemente precisa para que las resonancias y los timbres desarrollados a consecuencia de las mismas ocurran y funcionen. De esa manera, la resonancia no es más la causa de la consonancia y de la disonancia, sino del tiempo, un parámetro superior de la música, su razón de ser profunda.

The image shows a musical score for an ensemble. It features five staves: Clarinette basse en si, Violoncelle, Piccolo, Piano dans les cordes, and Guitare. The score is divided into four measures by vertical dashed lines. Vertical lines connect notes across staves, indicating that notes played at different times but on the same pitch or in the same register are related. Diagonal lines connect notes across staves, indicating that notes played at the same time but on different instruments are related. Dynamics like *pp*, *ppp*, *sf*, and *mf* are marked throughout. A circled 'BD' is present in the Crotales chromatiques staff. A circled 'I' is at the top right of the score.

**FIG. 4.** *Les rêves de l'aube, les constructions de la nuit* (2007-2010) Para ensemble. Las notas unidas verticalmente suenan la duración de la nota discontinua. Las notas unidas diagonalmente deben sonar el tiempo que sonó la nota discontinua al inicio de la misma línea. En el ejemplo, el violonchelo suena el tiempo que resuena el crótalo, tanto el clarinete bajo como el silencio que le sigue imitan esa duración.

El juego resonante es también juego tímbrico: la resonancia se abre a nuevos timbres o a dimensiones del timbre generalmente ocultadas por el propio recorrido de la música o del sonido. Este



estudio tímbrico se extiende tanto a nivel instrumental o vocal como al aprovechamiento de los medios tecnológicos. Escuchar el sonido, tal como lo introdujo Scelsi en la música, lleva a darle particular atención al timbre, un elemento para escuchar a la vez que un componente de primer nivel para desarrollar en la obra musical. En *Sous le paysage* (2015-2018) para orquesta virtual, la obra anterior, *Paysage d'errance* (2009) para piano virtual espacializado, se recompone con una orquesta que parte de un modelo estándar (con adición de arpa, clavecín, bandoneón y acordeón), utilizando todas las variedades instrumentales de los atriles tradicionales de la orquesta (todos ellos instrumentos únicos). El trabajo tímbrico integra la combinación de instrumentos, su interpolación en sus registros acústicos y su extrapolación fuera de ellos, la retrogradación de sus sonidos, la metamorfosis tímbrica de un instrumento a otro y la espacialización en octofonía. Las combinaciones entre sonidos continuos y discontinuos, incluyendo sonidos extrapolados a duraciones superiores a su capacidad de duración real, se desarrollan con las combinaciones espaciales, desde situaciones estáticas en un plano pseudoestéreo hasta movimientos rápidos en el ámbito total de la octofonía.

Otra dimensión favorecida por el instrumento virtual es la exploración de espacios sonoros no convencionales: espacios de micro-intervalos de todas índoles. Varias de las obras mencionadas exploran espacios en cuartos de tono, virtuales u obtenidos por instrumentos a distancia de cuarto de tono (*Préludes; Nuit d'invasion; Les rêves de l'aube, les constructions de la nuit*, y otras). Con el desarrollo del Cuarteto de guitarras en micro-intervalos<sup>4</sup>,

---

4 El cuarteto de guitarras en micro-intervalos se desarrolló a partir de un proyecto de investigación en la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República, entre 2013 y 2016: se trata de un instrumento colectivo, compuesto de cuatro guitarras con diapasones intercambiables. Dos juegos de diapasones permiten constituir un cuarteto en doceavos de tono repartidos irregularmente entre las cuatro guitarras, y un cuarteto armónico con una entonación construida a partir de fragmentos de la serie armónica, dentro de un intervalo de quinta (armónicos 16 a 24, 20 a 30, 22 a 33 y 24 a 36, respectivamente) y su repetición, generando un espacio sin octavación. Este proyecto se llevó a cabo entre los compositores Osvaldo Budón, Gonzalo Pérez y Fabrice Lengronne, y el luthier Bruno Casciani. Más información en: [https://anarchipel.net/documents/Lengronne-Cuatro\\_guitarras\\_para\\_una\\_infinidad\\_microinterválica\(2019\).pdf](https://anarchipel.net/documents/Lengronne-Cuatro_guitarras_para_una_infinidad_microinterválica(2019).pdf)

se pudieron plantear soluciones acústicas al igual que explorar espacios sonoros nuevos. En *dans un battement d'aile* (2019), un violonchelo en un espacio en cuartos de tono dialoga con el cuarteto en afinación armónica: cada guitarra explora las zonas de fricción generadas por las proximidades de los fragmentos de la serie armónica, desde 1 o 2 hasta cerca de 20 cents. Estas fricciones, que posiblemente no llegan a percibirse como batimiento por la breve duración de los sonidos guitarrísticos, enriquecen el timbre del cuarteto. Vuelven a aparecer estas fricciones en el dominio temporal, con ataques no estrictamente sincronizados voluntariamente que generan una sensación de batimiento temporal.

**FIG. 5.** *Dans un Battement d'aile* (2019), Para violonchelo y cuarteto de Guitarras de micro-intervalos armónicos. Las plicas redondeadas indican la no sincronización; los números encima de las notas, la desviación en cents; el símbolo al inicio de cada tablatura designa a la guitarra del conjunto e implica la estructura de su trastera. Cada guitarra está escrita en partitura y en tablatura para facilitar la lectura y la ejecución.

*Nuit d'irruption* (2015-2016), también para el cuarteto de guitarras de micro-intervalos, pero en doceavos de tono, explora este universo muy fino. El cuarteto está tratado principalmente como un instrumento colectivo, fuente de un flujo melódico realizado en hoquetus entre las cuatro guitarras, a veces completado por una segunda voz. Para facilitar la lectura, además de los cuatro pentagramas de las guitarras y sus respectivas *tablature*, se incluyó un pentagrama con el resultado sonoro del *hoquetus*. También intervienen acordes compuestos entre las guitarras y secuencias rítmicas percutidas sobre las cajas de los instrumentos.

El tiempo vuelve a ser un enfoque importante: la obra utiliza cinco *tempi* proporcionales a un *tempo* A que los intérpretes deben elegir libremente y de común acuerdo, tomando en cuenta que el *tempo* máximo será cuatro veces esa referencia. La duración de la obra será entonces la consecuencia del valor elegido para A. Una parte de la obra maneja además un tiempo totalmente libre, sin valores de *tempo* ni figuras para las notas, dejando a los intérpretes la determinación, en el momento mismo de la ejecución y en base a la escucha del conjunto, de las duraciones de cada evento sonoro, definido por su nota, su modo de ataque y su dinámica. Sin superposición en la primera parte libre, con superposiciones libres en la segunda, a partir de la escucha cada intérprete debe integrar una nueva forma de sincronizarse con los otros miembros del cuarteto.

G. 1

**FIG. 6.** *Nuit d'irruption* (2015-2016), para cuarteto de guitarras de micro-intervalos en doceavos de tono. Los corchetes indican el tiempo libre, sin tempo ni figuras. El símbolo al inicio de la *tablature* es la clave de la guitarra 1 en doceavos de tono, y las alteraciones según dicha división.

### Alegato por lo imposible.

El timbre que reclamaba Varèse hace un siglo se ha vuelto disponible a través de la evolución instrumental, de la ampliación de las técnicas de ejecución, de los instrumentos mecanizados o electrónicos, de los instrumentos virtuales, de los instrumentos preparados, de la transformación electrónica en vivo, de la electroacústica de laboratorio y de todas las combinaciones que se podrán imaginar entre estos medios. Paradójicamente, cuanto más se extienden las posibilidades, cuanto más se unifica el sonido de la música comercial y se aleja del campo sonoro vanguardista, más la industria musical formatea y estandariza el sonido de sus productos, poniendo lo comercial antes que lo artístico, a menos que sea realmente su visión artística...

El paradigma musical ha cambiado: no se trata más de una melodía con decoración, sino de un concepto nuevo, plural y multifacético, variable y adaptable, con diversidad de focalización, donde cada parámetro, cada enfoque, puede pasar a ser el centro de una obra, donde varias dimensiones pueden ser simultáneamente centros y fronteras, exploración y afirmación. Todo ello constituye una muestra de zonas fronterizas pensadas como espacios de porosidad y de intercambio, o también como gradientes que pasan progresivamente de un lado a otro, al contrario de los límites infranqueables. Por su carácter abstracto, la música no necesita depender de un paradigma unificado, de una visión única, de una convención que oriente la composición. El paradigma puede ser construido para una obra y deconstruido en la siguiente.

El concepto de sonido también se ha ampliado: el quiebre radical entre el sonido y el ruido ha sido superado, los límites físicos han sido abatidos y el oído se ha ido acostumbrando a la presencia permanente de un mundo sonoro variado. Luego de la dominación de un parámetro, el de la altura, llega el dominio central del sonido. Éste, continuo, construido, elaborado, deconstruido, pasa a ocupar el centro conceptual en la música, mientras que simultáneamente se incorpora el silencio, nuevo miembro de la familia, nueva forma sonora, que podríamos denominar *ruido negro*, siguiendo la analogía luminosa del ruido blanco.



Todo está listo para acceder a lo imposible: las herramientas están elaboradas y funcionan, la tecnología acompaña, se aplazaron los límites. La tentación de la dificultad mediante el virtuosismo es un escollo: lo imposible no es lo difícil, o no es sólo lo difícil, es todo lo que se abre a mundos sonoros nuevos.

El mundo del compositor ha dejado de ser una montaña con su sendero por la cresta o un llano como todo uniforme a la vista. Se ha vuelto más bien un archipiélago compuesto de intereses contradictorios, de campos variables y alejados, de caminos laberínticos que piden ser todos caminados, explorados, extendidos. Un archipiélago unido por un laberinto. Lo imposible está al alcance de la mano y del oído. Sólo queda enfrentarnos a nuestra libertad. Cabe la pregunta: ¿qué será nuestro minotauro al final del laberinto? ■

# Los azares nunca se marchitan. Notas en torno a dicotomías y dualidades.

**David Núñez**  
**Pontificia Universidad Católica de Chile**

*“Cada quien quiere descubrir en su itinerario biográfico las huellas de una idea que le dé sentido, pero esto no es razón para aceptar lo que expresa esta idea con excesiva docilidad”.*

*Hans Blumenberg*

*La legibilidad del mundo capítulo VIII*

**Sinopsis.** *Este texto es un conjunto de reflexiones en torno a los aspectos que condicionan cualquier acto creativo. El propósito es considerar aquello que se encuentra implícito en la conciencia y sobre todo en la inconsciencia de las condiciones que suelen limitarnos. Se propone que la inercia y la imitación son el resultado de no entender ni asumir los condicionantes. En oposición, se reconoce la conciencia del límite y de la condición como interioridad y como modo de expresión de lo común.*

**Palabras clave.** *Condición, nominación, pre-expresividad, teleología, mimesis, capitalismo cognitivo.*

**Abstract.** *This text is a set of reflections on the aspects that condition any creative act. The purpose is to consider that which is implicit in consciousness and especially in the unconsciousness of the conditions that usually limit us. It is proposed that inertia and imitation are the result of not understanding or assuming the conditions. In contrast, the consciousness of the limit and the condition is recognized as interiority and as a mode of expression of the common.*

**Keywords.** *Condition, nomination, pre-expressivity, teleology, cognitive capitalism.*

**I****Nominar.**

La lectura de una partitura, al menos en su versión tradicional, es fundamentalmente un reconocimiento de nominaciones. Cada uno de los elementos notacionales tiene nombres.

Alturas, duraciones, dinámicas y en ocasiones las notaciones espaciales se encuentran nombradas con códigos compartidos, que definen los contornos del marco donde la obra existe.

¿Cuáles son las implicancias de ese proceso nominativo? ¿Puede ser que lo nombrado sólo representa a una materia ausente? ¿Es posible que el nombre solamente encapsule una parte de la materialidad, que sea una proyección, una generalidad?

**II****Novedad y Nominación.**

La nominación choca con lo nuevo por definición. Hasta que lo nuevo pueda ser nombrado y definido, el concepto de lo nuevo está ontológicamente en contradicción de la nominación.

Visto desde la perspectiva de la mimesis aristotélica, esencial en nuestro capital cultural occidental, ya “todo” fue hecho, dicho, nombrado y sólo repetimos, renombramos, reciclamos el mismo capital cultural.

Cambian los nombres de los artistas y las estéticas; entendidas estas dentro de los límites de lo evidente, de lo comprensible, de lo totalmente explicable y reducible a unas cuantas líneas explicativas. Aquello que ha sido nombrado, que ha sido definido, sólo tolera una novedad que se amolde a sus límites.

¿Puede la creación prescindir de lo nuevo, o por lo menos de lo inesperado? ¿Existe un espacio donde los y las artistas pueden encontrarse con la irrupción de aquello que no ha sido nominado?

### III

#### **Mímesis y límite.**

Los límites se pueden crear, pueden surgir espontáneamente. Aquellos pre-existentes son susceptibles a ser entendidos y aceptados. Se pueden convertir en herramientas de búsqueda. También puede que no los registramos, que los consumamos como parte de una realidad dada, cerrada, heredada. En este caso, la mímesis acrítica es el resultado previsible.<sup>1</sup>

### IV

#### **Roles pre-expresivos.<sup>2</sup>**

Entre otras funciones, estas circunstancias condicionantes que no percibimos como problemas o desafíos determinan roles. Aquel o aquella escuchan, estos interpretan o improvisan, mientras otros componen la música.

Lo implícito en la nominación puede conducirnos hacia la mímesis acrítica y a los roles pre-expresivos —entendidos desde una perspectiva aproblemática—. Es decir, aquel que crea desde un rol pre-expresivo se encuentra en una jerarquía superior a la materia que moldea. Por esta razón los cambios que se dan al interior de los fenómenos creativos no constituyen un factor de cambio en su propia perspectiva ontológica, no cambia el artista y, naturalmente, no cambia el producto de esta previsible relación.

El virtuoso no puede producir otra cosa más que virtuosismo, el tecnócrata, tecnicidad y así sucesivamente. ¿Y si los roles pre-expresivos se erigen como un obstáculo para descubrir la interrelación de los aspectos que constituyen la creatividad?

No obstante, basta profundizar en la materialidad del sonido, en particular en sus efectos en nuestro comportamiento,

---

1 El vocablo castellano proviene directamente del latino mimesis, que su vez deriva del griego, puede también traducirse como “imitación”.

2 Estado anterior a la expresión y generalmente condicionante de esta.

para encontrarse con una realidad interconectada, donde la jerarquización de estos roles musicales no es determinante. Al menos no es determinante en la recepción, en la realidad sensorial.

Como se observa, las implicaciones del acto de nombrar y definir son profundas, y mientras más profundizamos en ellas encontramos más aporías que definiciones cerradas.<sup>3</sup>

## V

### ¿Nombrar lo creado, o sólo crear un nombre?

Es esencial recordar que en las raíces de la tradición judeo-cristiana el acto de nombrar está asociado al poder creador de un Dios que reserva para sí mismo una cualidad innombrable.

Esta tradición panoccidental le otorga al hombre un rol de superioridad jerárquica sobre todo el resto de la creación.<sup>4</sup> De igual forma, el hombre que se aventura a la creación nombra su producto y al nombrarlo lo posee. La obra se encuentra en una jerarquía inferior, sumisa a su creador.

Con respecto al creador musical, junto a la obra, en esa misma jerarquía inferior, encontramos al ejecutante y a los oyentes.

Como consecuencia de esa sumisión, para una buena parte de los ejecutantes, las partituras de “los grandes maestros” son consideradas casi como sagradas; están tocadas por lo divino, por un creador idealizado e inaccesible.

En consecuencia, no se suelen leer con independencia y con rigor, sino que se reproducen de acuerdo a tradiciones comúnmente aceptadas, en general decimonónicas. Tal como escribió Heidegger: “La tradición, que así viene a imperar, hace inmediata y

---

3 Una aporía es una paradoja o dificultad lógica insuperable.

4 Utilizamos el prefijo pan en “panoccidental” con un sentido de totalidad y conjunto, para definir un espacio cultural que abarca a occidente junto a las culturas influenciadas por éste directa o indirectamente.



regularmente lo que transmite tan poco accesible, que más bien lo encubre.”<sup>5</sup>

Esta práctica mágico-religiosa de la ejecución musical deja afuera la posibilidad de que las obras sean el resultado de una circunstancia, de una comunidad, de un pensar en común.

¿Es una irreverencia pensar que la nominación es sólo una representación, una cosificación circunstancial, una proyección, un intento de aproximación? Blumenberg escribe que el nombre es precisamente aquello que el objeto no es desde su realidad concreta.<sup>6</sup> El nombre de la cosa, es un capital cultural aprendido, exterior a lo que la cosa es.

Basta escuchar un solo sonido, y tratar de reproducirlo con exactitud, para ser testigo de la gigantesca cantidad de información necesaria para llegar a emularlo, tarea a la postre imposible, porque el tiempo original donde se produjo ese objeto ya no va a regresar.

Imaginemos al mismo sonido, inmerso en una función teleológica.<sup>7</sup> El rol otorgado define el grado de tolerancia a las diferencias que se producen entre el original y su reproducción. Tolerancia permisiva, pero también, extremadamente limitada y formalizada.

Lo que nombramos no es la materia, es la función que le otorgamos en nuestra realidad.

Por supuesto que esa misma materia es sensible a tener otra función en otra circunstancia, cultura, momento histórico.

Por ejemplo, en las transcripciones de la *Chacona BWV 1004* de J. S. Bach para violín realizadas al piano, guitarra, clavecín, acordeón, entre otros instrumentos, estamos frente a materialidades sonoras extremadamente diferentes. Lo que las agrupa es que estas reaccionan —parcialmente— a la aplicación de un plan teleológico contenido en la partitura.

---

5 Heidegger, Martin. *Ser y Tiempo*, Max Niemeyer Verlag, 1927, p. 21.

6 Blumenberg, *La legibilidad del mundo*, 1979.

7 Del griego *Telos* que significa fin, objetivo, o propósito. El adjetivo teleológico denota la cualidad de indagar en los fines, objetivos o propósitos.

Entonces, ¿la materialidad, la realidad del sonido, es jerárquicamente inferior a la nominación teleológica?

Responder afirmativamente a esta pregunta nos lleva a una particular noción de autor. Este es un productor de planes teleológicos que existen dentro de marcos establecidos.

## VI

### **La exterioridad de los marcos establecidos.**

Los marcos establecidos pueden cambiar dependiendo de la cultura que los determina. Por ejemplo, regresando a la *Chacona* de Bach. Están disponibles todo tipo de interpretaciones, desde las románticas —a partir de criterios decimonónicos— hasta aquellas históricamente informadas. Estas tendencias se oponen en aspectos cruciales para la inteligibilidad de la obra. Sin embargo, el plan teleológico tiene la cualidad de ser maleable, incluso puede tergiversar los criterios que definen los múltiples marcos establecidos.

La materialidad sonora se encuentra encapsulada por el plan teleológico autoral, que a su vez se halla condicionado a la exterioridad de los marcos establecidos.

Sin embargo, aquello que es la materia, más que sus nominativos o la función que le otorguemos, quizás sea lo que nos hace a pensar en común y lo que nos emociona.

¿Puede ser que el plan teleológico contenido en la partitura no sea un fin, sino un medio para alcanzar esa materialidad? ¿Puede ser que el acto de escribir una partitura, con su correspondiente lectura de acuerdo con la tradición, tampoco sea un fin en sí? ¿Podría ser una incitación a pensar en común, una invitación a compartir, en vez de una necesidad de concentrar y poseer?

## VII

### ¿Detonantes condicionados?

¿Qué detona nuestro proceso creativo?

¿Será la apetencia de generar productos que se adapten con el mayor éxito posible a los moldes preconcebidos?

¿El afán de agradar y de pertenecer?

¿Entre los roles pre-expresivos y la exterioridad de los marcos establecidos, los fenómenos sonoros pueden ser algo distinto a lo previsto?

Afortunadamente, en algunos casos, puede ser que los detonantes de la creación, interpretación e investigación no tengan como objetivo un resultado preconcebido. Es posible que se perciba, tanto a la materia como al pensamiento sonoro, desde múltiples posiciones.

En estos casos, ¿podemos separar los elementos que detonan el proceso creativo de aquellos que lo condicionan?

## VIII

### De las condiciones.

La etimología del término “condición” proviene del latín *dicere*, en castellano decir, junto al prefijo *con* que denota una acción común, una expresión común.

La condición entonces aparece como un acuerdo entre partes. Entonces, lo que condiciona el acto creativo es aquello que voluntariamente aprobamos, o por lo menos nos atenemos a sus consecuencias con conocimiento de causa.

Entonces, ¿aceptamos como condición la repetición de los paradigmas culturales que está asociada al concepto de mimesis?

Cuando por ejemplo escribimos una nota de programa sobre nuestra música y ciertos lectores dicen no entender, o no encontrar relación con la obra en cuestión, ¿qué quieren decir cuando dicen que no entienden? No significa que no escuchan, que no perciben, que no experimentan un intercambio de estímulos. Puede que, simplemente, signifique que no es posible para ellos establecer un eslabón, una continuidad, un condicionamiento a una mimesis cultural.

No entender, significa no entender a quién o a qué se está reciclando.

Esto no sólo se refiere a una orientación estética e ideológica. La industria cultural, financiada en muchos países por los contribuyentes se encuentra, salvo excepciones, alineada en ese *modus operandi* mimético.

## IX

### El “mejor mundo posible”.

El exclusivo autor de una obra en la que reconocemos los signos evidentes de la mimesis, representa los valores de la industria cultural, el “mejor mundo posible”, el mundo donde las personas se cultivan, donde se defienden los valores más democráticos, el ágora, el lugar donde los artistas se dan a la titánica tarea de trabajar para un mundo mejor.

El problema es que esta es una noción de constante evolución, de mejora, de reemplazo.

Dejando aparte las buenas intenciones, el mejor mundo posible es una herencia cultural del Adán-occidental-colonizador. El mismo que heredó de Dios la naturaleza —con las actuales consecuencias catastróficas para esta última—.

El mejor mundo posible estaba en el equipaje de los diversos colonizadores junto a su sed de concentrar las riquezas en ellos y sus similares. Estos valores exaltan al hombre, no al ser humano. No es extraño que en nuestra realidad la llegada de una sonda

a Marte sea una noticia más relevante que la denuncia de la privatización del agua.

La tendencia es a la exaltación del hombre, de sus logros y hazañas, no de sus capacidades destructivas, aunque sean insondables y nos amenacen a diario.

La crisis de este modelo ha quedado en evidencia en la pandemia que estamos sobreviviendo. Para una gran parte de los habitantes del planeta, es más fácil creer en teorías conspirativas que indirectamente exaltan la astucia y la maldad de los conspiradores, que aceptar que el conocimiento científico no tiene ni una voz uniforme, ni un camino único.

Aunque en crisis, este modelo unívoco continúa en expansión en todos los aspectos de nuestra realidad, en particular como normativa de todos los aspectos donde la creatividad humana es susceptible de ser fecunda. La industria necesita dirigir esa creatividad hacia la producción de aparatos culturales comercializables.

Aunque algunos operadores de la industria cultural se proclamen antisistema están imbricados a este por el concepto del mejor mundo posible. Esto se evidencia en el modo en que se instrumenta la autoría, una jerarquización de los autores según criterios que comúnmente se equiparan al porcentaje de mimesis, o más precisamente, a la legibilidad de este porcentaje.

El modelo autoral tiene una base teocrática y la industria cultural opera como una entidad reguladora equiparable a la Iglesia. El mejor mundo posible es el tesoro cultural occidental, que basándose en un conocimiento heredado transforma ese legado en poder.

La industria cultural, como cualquier industria, genera constantemente nuevos productos. Produce una narrativa que, de diversas maneras, le asegura a los consumidores que dichos productos siempre serán mejores que los anteriores. Una de estas narrativas es la “renovación”, siempre dentro de una ideología evolutiva, incluso cuando toma la forma de lo tipificado como “contemporáneo”.



Las tendencias “postmodernistas”, “neoclásicas”, etc, siguen la misma lógica de acumulación, de reemplazo, de “mejora”.

X

### **Del “mejor mundo posible” a la autoridad incuestionable.**

La industria cultural no glorificó a Beethoven en el año 2020, se glorifica a ella misma. El Beethoven histórico y universal es sólo una herramienta puesta al servicio de este poderoso engranaje.

Los operadores de la industria musical esperarán dócilmente la llegada del año 2022 y los años subsiguientes, para escudriñar en el calendario y revelarnos cuál será el monstruo de turno a glorificar. Occidente siempre conquista y se apropia de valores culturales haciéndolos coincidir con sus intereses. Allí está la papa y el tomate americanos insertados en la dieta europea y paneuropea. Así también, coloniza y manipula cualquier valor cultural, incluso a los propios, dirigiéndolos hacia la concentración del capital cultural, incluidas las vanguardias otrora resistentes que hoy se encuentran ampliamente domesticadas.

Esta reflexión me recuerda una escena a la que asistí en un museo, una señora frente de un cuadro de Joan Miró alzaba la voz diciendo: “Esto lo hace cualquiera, esto lo hago yo...” Quizás la señora no era insensible al lenguaje plástico del cuadro. Lo que ella no percibía era la filiación histórica, la mimesis cultural, no reconocía al amo panoccidental, a la autoridad incuestionable.

No es muy distinto de aquel que sí hace esa lectura y entiende la obra de Miró como un eslabón dentro de una evolución estética lineal y sucesiva que parte desde las cuevas de Lascaux hasta *Comedian* de Cattelan, por ejemplo.

¿Y si esa lectura no es la única posible, ni la más coherente con la ontología de la obra y del autor?

Más que jerarquizar entre los que entienden o no entienden el “arte moderno” habría que problematizar las cualidades que entendemos, o que quizás mal entendemos de este.

Previsiblemente la industria cultural le asigna sentidos preformateados al arte moderno y a las vanguardias como a cualquiera de sus productos de consumo, lo que privilegia una forma de presentación unívoca y evidente.

¿Qué aportan los aparatos culturales que asuman estas condiciones?

## XI

### De la estupidez.

Aquí no quiero referirme a la estupidez en calidad de insulto coloquial, sino escudriñar en su significado. *Stupidus* en latín se traduce también como aturdido. La imagen que yo visualizo de la estupidez es aquella donde cesa el movimiento, donde hay inercia, encandilamiento. Imposible no pensar en el conejo víctima de la luz, instrumentada por el cazador, que detiene fatalmente su velocidad. Sin embargo el conejo no es tonto, es todo agilidad y habilidad para sortear sus obstáculos. Es un virtuoso de la rapidez.

Muchas veces, a nosotros también, la concentración del capital cultural nos encandila y entrapa. El virtuosismo como un fin en sí, ha probado ser eficaz como producto cultural, de la misma manera que el tecnicismo y la experticia malentendida. Es decir, el malentendido de no concebir la experticia como lo que es —un mecanismo para profundizar y generar conocimiento—, sino como un mecanismo para aislarse de la complejidad de los fenómenos que estudiamos y practicamos. Es decir, un virtuosismo, es una tecnicidad, una experticia que simplifica y reduce, que en suma no digiere para sí, sino para terceros; define, nombra y renombra. Este virtuosismo-tecnicidad-experticia, desnaturaliza los fenómenos de recepción y comprensión individual, hace muy arduo el camino de aquel que reacciona, que se encuentra en movimiento, en constante cambio, en reflexión, más no necesariamente en constante evolución.

Precisamente porque la noción de evolución apunta al mejor mundo posible, aquel que se consume, se acepta, se glorifica e incluso se adversa, siempre desde la inercia.



Esta necesidad de movimiento, esta necesidad de desacralizar los paradigmas poniendo en duda su vigencia es una apetencia de acercarse hacia la materia y privilegiar esta por sobre el individuo. Poner en duda el culto a la personalidad nos conduce a una desconcentración del capital cultural.

¿Y si la historia es más bien la trayectoria, no necesariamente secuencial, de un pensar en común? ¿un pensar que nos incluye y nos interpela? ¿y si lo relevante de Bach no depende de su genialidad prolífica, insondable e inaccesible, sino de cómo se comporta la materialidad del sonido dentro y sobre todo fuera de los marcos establecidos? ¿y si interpretar es abordar un camino, sólo un camino entre muchos, de aquellos que la teleología implícita en la obra es susceptible de generar?

Esa conciencia es reactiva, produce un movimiento, una duda, un buscar el “otro lado” parafraseando a Lorca<sup>8</sup>, un pensamiento lateral, inmaterial, efímero, una herramienta que hace posible el movimiento, un antídoto contra la inercia que produce el deslumbramiento ante el capitalismo cognitivo.

## XII

### **Del imaginario que serpentea fuera del camino.**

Recuerdo que durante un curso con Julio Estrada, el maestro nos convocó al desafío con el imaginar. No con el componer, no con producir sonidos con el fin de modelar una forma en función a estos.

Para nosotros ese imaginar era arduo. Recuerdo a un participante que al seguir las indicaciones de Estrada, que consistían simplemente en acostarse, cerrar los ojos y verbalizar el imaginario, comenzó sin darse cuenta a armar una obra. Por ejemplo, “imagino el comienzo de la obra con un clarinete que viene *dal niente*,

---

8 García Lorca, Federico “...por que yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja, pero sí un pulso herido que sondea las cosas del otro lado”, “Poema doble del lago Eden”, en *Poeta en Nueva York, 1929-1930* publicado en 1940.



después un multifónico de fagot”, y así sucesivamente. Estrada le aconsejaba no componer, sino imaginar.

Este ejercicio se reveló clarificador, ya que entendimos que al asignar un instrumento, o un momento específico de la forma temporal, este participante estaba saltándose la posibilidad de plantearse problemas de fondo, aún sin estar consciente de esa carencia.

Esta aproximación aproblemática del proceso creativo, seguramente es una de las causas de que conduce a productos culturales tan uniformes como previsibles. Por ejemplo, cuando los ejecutantes buscan referentes discográficos antes de leer las partituras que van a interpretar, también incurrir en una aproximación aproblemática y acrítica, donde se evita plantearse problemas de fondo y se dirigen hacia un resultado conocido de antemano.

Algunas veces, la independencia o la soberanía del creador como individuo único, soberano e irreplicable, se convierte en una herramienta para justificar estas posturas acríticas, que transversalmente van desde la cultura del ocio y el *show business* hasta al arte conceptual.

La práctica aproblemática habita dócilmente los paradigmas que se auto-legitiman y generan aparatos culturales intrínsecamente unidos al capitalismo cognitivo, muchas veces sin estar conscientes de esa filiación, incluso en la fantasía de estar adversando a este.

Si las condiciones no están asumidas, si son automáticas, dejan de ser una expresión común, dejan de ser condiciones y se transforman en imposiciones.

### XIII

#### **Bifurcación.**

Allí donde hay poder, y sobre todo donde hay abuso de poder —entendiendo la misma concentración del poder como una forma de abuso y de despojo—, aparece la resistencia. Esta resistencia puede



que sólo consista en una mayor conciencia de los cambios —y no de la evolución— que constantemente se producen en la sociedad.

¿Cuáles serían entonces los problemas de fondo a considerar por esta resistencia?

Un valor central sería la igualdad: “La vida de cualquier ser humano podría ser la mía”.<sup>9</sup>

¿Puede ser la creación y la investigación una forma de aproximarse a esa unidad con los demás?

En mi caso, me esfuerzo por conectarme constantemente con las reflexiones básicas, aquellas que muchas veces damos por sentadas. Reflexiones que son a la vez personales y sociales.

En su artículo *From Criticism to Critique to Criticality*, Irit Rogoff reconoce fundamentalmente tres: que soy, que hago y en qué mundo vivo.<sup>10</sup>

Estas, o más exactamente, su recurrencia, van modelando el devenir de la práctica en el proceso creativo. La constante reformulación de estas preguntas es importante, ya que los cambios nos modelan, y las respuestas a estas reflexiones básicas ya no son las mismas. Las identidades, incluida la identidad de nuestra práctica, se encuentran en constante cambio. Sólo permanecen las identidades estereotipadas y reduccionistas, finalmente desconectadas con la cualidad de cambio y mutación inherente e inevitable que tiene el existir.

## XIV

### ¿Qué soy?

Para un compositor-intérprete —o viceversa— la identidad disciplinaria es un asunto socialmente complejo. Lo complejo

---

9 Carrasco, Eduardo. “Heidegger y el nacionalsocialismo”.

10 Rogoff, Irit. *From Criticism to Critique to Criticality*.

Consultado en: <https://transversal.at/transversal/0806/rogoff1/en>



es la definición de acuerdo con los estándares aceptados, no la naturaleza de la práctica, que siempre he encontrado orgánica y evidente. El intérprete-compositor no es un anfibio entre diferentes hábitats. No vive sumido en una constante grieta dicotómica. Por el contrario está inmerso en el sonido, en dualidad con este y con en el proceso cognitivo que es susceptible de incitar. Efectivamente no se trata de dos prácticas sino de dos aspectos de un mismo fenómeno creativo. Las jerarquías elaboradas por el vocabulario musical en la práctica sólo son roles pre-expresivos. El conocimiento del sonido y el estudio del intercambio de estímulos en torno al cuerpo de este es multiposicional por definición.

Naturalmente esto no significa que todos abordemos nuestras prácticas de la misma forma.

Si dejamos de un lado los roles predeterminados, podremos percibir una gran diversidad de prácticas debajo de las apariencias homogéneas. Es una evidencia que esta diversidad de prácticas ya no requiera de una taxonomía rígida normada por la noción de la cadena de producción. Como el imaginario, la creación serpentea fuera de la noción de autor nominador.

Es clarificador entender que al definir estos roles encapsulantes asimilamos consecutivamente a la nominación aproblemática, la mimesis acrítica, los marcos establecidos, la industria cultural y el capitalismo cognitivo.

¿La razón de ser, el *telos* de la creación? ¿Será la contribución al capitalismo cognitivo?

Rogoff define como privilegio, a la condición de las personas cuya biografía se ha desarrollado en múltiples países: “su percepción es siempre desencajada e interrogativa, nunca frontal y muy seguido en una relación difícil con los paradigmas dominantes”.<sup>11</sup> Reconozco ampliamente esta descripción en mi propio devenir, y por consiguiente en mi práctica artística, que ha estado caracterizada por la generación de documentos sonoros con un impulso hacia la investigación, hacia indagaciones que se dirigen

---

11 Ídem.

a la constitución de nuevas realidades, más que al estudio de realidades preexistentes, ya sea al componer o al interpretar Bach, por ejemplo.

Si entendemos la creación junto a la investigación en un sentido amplio, en el seno de un nosotros, de una comunidad, de un pensar social alimentado por las contribuciones personales, vamos a percibir un conocimiento en constante cambio. El o los modos de estudio de este conocimiento móvil ya no puede ser el o los “mejores mundos posibles” evolutivos, no puede simplemente derivarse de la base del conocimiento heredado, sino del conocimiento condicionado a nuestra errancia cognitiva.

## XV

### ¿Qué hago?

Tal como está escrito en el *Bhagavad Ghita*, “la mente es la amiga del alma condicionada, y también su enemiga”.<sup>12</sup> La generación de objetos que tienden hacia la constitución de nuevas realidades no pueden exhibirse en las vitrinas del capitalismo cognitivo sin correr el peligro de desvirtuarse. Sin embargo, la condición, o más exactamente la conciencia de la condición, es un poderoso factor de cambio, tanto del proceso de generación de conocimientos como de los objetos resultantes de estos.

Esta práctica no depende de las definiciones cerradas y puede coexistir con las aporías. La condición, el decir común, el acuerdo, no es un fin ni un medio, sino un espacio donde desarrollar fenómenos intra e interpersonales. Percibo este espacio cuyos límites he aceptado junto a la percepción del afuera que me incita hacia el desbordamiento. El desbordar también se encarna en la práctica y genera una fuente de tensión constante.

¿Qué hago? Habitar ese espacio.

---

12 Texto sagrado hinduista, se considera que fue escrito entre los siglos VI y III antes de nuestra era.

## XVI

## ¿En qué mundo vivo?

Tal como dice Critilo en *El Criticón*: “Todo lo malo dura mucho: los azares nunca se marchitan y todo lo desdichado es eterno”.<sup>13</sup> Es imposible escapar a las nominaciones, a las definiciones, por muy cerradas y reductoras que sean. Lo que sí podemos hacer, es entenderlas como herramientas puntuales, en general insuficientes, pero con la potencia de poder revelarse eficaces en una determinada circunstancia efímera.

El conocimiento heredado y aporreado seguirá pagando su tributo al capitalismo cognitivo. Este orden de cosas es inamovible e irremplazable, por mucho que logremos, con grandes esfuerzos, cambiar su epidermis. Lo que podemos hacer es pensar. Como dijo Heráclito, no todos los hombres piensan, sólo piensan en sentido propio lo que son capaces de pensar lo común.<sup>14</sup> *Xinon esti pasi to phronéein*, pensar es común a todos.<sup>15</sup>

Cuando en el proceso creativo lo exclusivo, lo privado, aquello que puede tener la apariencia de lo confuso va tomando la forma de lo común, estaremos llegando al final de la primera instancia, hacia la constitución de una nueva realidad. Esa realidad no viene a reemplazar a un antiguo *modus operandi*, tiene una razón de ser independiente. No es el aplauso al virtuosismo, ni a la originalidad arbitraria. No es la inercia del encandilamiento.

Habitar el espacio donde se produce el pensar en común puede ser caprichoso y oscuro, pero siempre es movimiento, devenir. Quizás

13 Gracián, Baltasar. *El criticón* 1657, Crisi 12, Tercera parte, pág 305. Gracián establece un juego de palabras entre la flor del Azahar y el azar. El azar nunca deja de confrontarnos con la circunstancia, por ende la adaptación a este se prolonga mientras se prolongue la existencia. La “flor del azar” a diferencia de la flor del Azahar, nunca se marchita.

14 Heráclito de Éfeso « Fragmentos » Fragmento 91<sup>a</sup> en: [http://www.cervantesvirtual.com/bib/extras\\_autor/00002616/hipertextos/dinamico2/seccion\\_5\\_heraclito.htm](http://www.cervantesvirtual.com/bib/extras_autor/00002616/hipertextos/dinamico2/seccion_5_heraclito.htm) citado por Carrasco, Eduardo en “Heidegger y el nacionalsocialismo” pag.48. Carrasco se basa en la traducción francesa de Marcel Conche. Presses Universitaires de France.

15 Ídem.

no es otra cosa que alimentar una mayéutica interminable, una cadena de aporías donde siempre terminamos encontrándonos.

## XVII

### Correspondencia sincrónica.

Habitar ese espacio no es pasivo. Habitar implica definir un adentro y un afuera, una relación entre estos estados concéntricos y excéntricos. La creación se produce espontáneamente de la correspondencia entre los factores internos y externos. Al igual que la emergencia de cualquier ser vivo, la irrupción del proceso creativo no es el resultado de un solo factor, sino de un conjunto de factores y circunstancias.

C.G. Jung define la sincronicidad como “una imagen inconsciente que entra dentro de la conciencia, ya sea de forma directa o indirecta. Junto a una situación objetiva coincidente con este contenido”.<sup>16</sup> Por ejemplo, en el largo proceso de mi ópera *Hiob*,<sup>17</sup> uno de los puntos de partida fue un sueño recurrente en que me encontraba con una especie de monstruo marino en alta mar. A medida que el sueño se iba reeditando se iba produciendo una mutación en el escenario de los encuentros con esta criatura. Al comienzo se desarrollaban en el fondo del mar y paulatinamente se fueron desplazando hacia la superficie.

Poco después descubrí el libro *La Respuesta a Job* de Jung donde se refiere al monstruo Leviatán.<sup>18</sup> Este descubrimiento, que naturalmente sincronice con mi sueño, fue el detonante del *libretto* visual de la opera.

---

16 Carl Gustav Jung. *Sincronicidad*, capítulo primero, página 43

17 Un fragmento del segundo acto puede escucharse en [Fragmento del 2. Acto de la Opera HIOB de David Nunez 24 \(soundcloud.com\)](https://www.soundcloud.com/DAVID-NUNEZ-24/sets/fragmento-del-2-acto-de-la-opera-hiob-de-david-nunez-24)

18 Carl Gustav Jung, *Réponse a Job*

## XVIII

### **Deambular Inmersivo.**

Si bien estas sincronías se producen espontáneamente, existen ciertas condiciones para su percepción. Estas condiciones son de naturaleza corpo-cognitiva. En mi caso suelen aparecer en la vigilia de la mañana muy temprano o en el caminar prolongado y deambulante. El condicionamiento al que me refiero más arriba aquí encuentra su expresión sincera en forma de adaptación, de con-decir, de acuerdo con la naturaleza de los elementos que se sincronizan.

Ahora bien, ¿Es la relación sincrónica suficiente para justificar el proceso creativo?

Precisamente la ideología evolutiva a la que me refiero en el apartado VII es la que nos conduce a buscar una justificación obligatoria. El proceso creativo no necesita de una justificación, es una apetencia, una necesidad. Cada proceso creativo produce alrededor de su núcleo personal e intransferible una periferia teleológica. Al traspasar esa periferia nos desplazamos hacia un espacio común transferible. De lo que tenemos apetencia luego de los fenómenos sincrónicos es de obrar una metamorfosis desde la experiencia singular e individual hacia fenómenos plurales, comunes y potencialmente transferibles. Aquel “pensar en común” del fragmento de Heráclito ya citado.

## XIX

### **Espacio líquido.**

En mi caso, tengo la sensación que la recurrencia de los fenómenos sincrónicos va macerando lo que poco a poco se convierte en un proceso creativo. La metáfora de la maceración es adecuada, ya que evoca un proceso de extracción en el cual los elementos se fusionan en una sustancia líquida. Ese estado maleable, líquido y translúcido es el que permite la proto-existencia de la obra.

**XX****El dibujo como zona de interacción entre las partes y el todo.**

Una vez que estamos inmersos en este espacio que hemos intentado definir metafóricamente, comienza, continua o finaliza un plan teleológico. El síntoma de que un plan se pone en movimiento es la aparición del dibujo como herramienta de conexión de las partes con el todo. El todo no necesariamente se encuentra en una jerarquía superior a las partes, las partes no son necesariamente funcionales al todo. Así como problematizo la jerarquización del autor sobre la obra, también problematizo una similar jerarquía, esta vez con respecto a las partes. Los dibujos que hago no figuran la cronología sucesiva de la futura obra, sino más bien son una representación espacial abstracta, que formaliza magnitudes y proporciones. Naturalmente estos dibujos son el punto de partida para la posterior temporalidad propia de la partitura.

**XXI****Análisis *a posteriori*.**

El proceso se termina cuando los elementos constituyentes cesan de sincronizarse. Ya sea porque se fusionan en un todo irreductible o porque se van desparramando en direcciones opuestas e irreconciliables. Un análisis *a posteriori* a manera de cierre de proceso es una herramienta generadora de conciencia de sentido. Estos análisis, son muy similares a los que hago en mi quehacer como intérprete. Allí también se desdibujan los roles pre-expresivos.

**XXII****Conclusión por paradojas.**

Paradójicamente la conciencia de lo que nos limita y nos condiciona nos libera. Tal libertad reside en abrir la posibilidad de

otra versión de nosotros, una versión donde no nos encandilamos en la inercia, ni nos dejamos seducir por la exterioridad de la imitación acrítica. Partiendo de esta conciencia, la pertenencia a la comunidad ya no depende de la sumisión a esta, sino de la capacidad de reformularse reactivamente como entes sociales de acuerdo con nuestras circunstancias. Paradójicamente desde la introspección y la interioridad nos conectamos con lo común.

La dicotomía autor-ejecutante se deshace en una materia interconectada, una dualidad individuo-fenómeno creativo. La dicotomía individuo-sociedad se deshace también en una dualidad entre el pensar y lo común. ■

#### **Bibliografía.**

Blumenberg, Hans, *La lisibilité du monde*, Paris, Les éditions du Cerf, 2007, 412 pp.

Carrasco, Eduardo, *Heidegger y el nacionalsocialismo*, Catalonia, Santiago de Chile, 2012, 217 pp.

Carl Gustav Jung, *Réponse à Job*, Paris, Buchet/Chastel, 1984, 218 pp.

Carl Gustav Jung, *Sincronicidad*, Málaga, Editorial Sirio S.A., 1972.

Heidegger, Martin, *Ser y Tiempo*, Editorial Trotta, 2009, 496 pp.

García Lorca, Federico, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009, 278 pp.

Rogoff, Irit, *From Criticism to Critique to Criticality*, 2003, en: <https://transversal.at/transversal/0806/rogoff1/en>, consultado el 21-07-21.

Gracián, Baltasar, *El criticón*, en: [http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/gracian/Gracian-Baltasar\\_El\\_criticon.pdf](http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/gracian/Gracian-Baltasar_El_criticon.pdf), consultado el 21-07-21. 313 páginas.

Heráclito de Éfeso, *Fragmentos*, En: [http://www.cervantesvirtual.com/bib/extras\\_autor/00002616/hipertextos/dinamico2/seccion\\_5\\_heraclito.htm](http://www.cervantesvirtual.com/bib/extras_autor/00002616/hipertextos/dinamico2/seccion_5_heraclito.htm), consultado el 21-07-21.

*La Bhagavad Gîtâ, Traducción al francés por Emile Senart y Michel Hulin*, París, Seuil, 2010, 288 páginas.

# Guitarra alienígena

Felipe Pinto d'Aguiar

**Sinopsis.** *En las próximas líneas aparece un recorrido por una serie de obras para guitarra(s) de mi autoría que fueron escritas en un período de trabajo discontinuo de poco más de quince años, esto con el ánimo de exponer un proceso orientado a la construcción —o descubrimiento— de una guitarra y una música propias. En mi opinión, la guitarra posee de entrada una serie de condicionamientos que la alejan de los procesos de experimentación y desarrollo estético que han tenido otros instrumentos, ya sea por la práctica extendida y bastante endogámica del intérprete-compositor —quien sólo compone para este medio—, como por la inercia de los repertorios dominantes. Para trascender esta barrera inicial se requiere de un trabajo reflexivo orientado a la expansión del lenguaje guitarrístico. En la primera parte, propongo una progresión desde lo que podría llamarse un ámbito guitarrístico convencional hacia una relación personalizada con el instrumento y la composición en el ámbito de la música contemporánea de tradición escrita. En la segunda parte, enumero una serie de recursos técnicos asociados a la búsqueda de un lenguaje guitarrístico-compositivo singular, que evidencia vínculos entre el artificio y el resultado expresivo buscado. Finalmente, planteo algunas conclusiones sobre el camino recorrido y esbozo vías prospectivas de continuidad del trabajo creativo para guitarra(s).*

**Palabras clave.** *Guitarra, lenguaje, microtonalidad, scordatura, timbre.*

**Abstract.** *In the following essay, I review a series of my own works composed for guitar(s). I argue that these works, which were composed discontinuously over a period of fifteen years, expose a process oriented towards the construction —or the discovery— of a personal guitar (and a personal music). The works take as a given certain initial conditions of the guitar, which are the result of 1) The medium is characterized by an endogamy of guitar composer-performers and/or 2) The inertia of historical repertoire within the*

*genre isolates the guitar from experimental processes necessary for further development. To transcend this perceived barrier, I argue there must be a reflexive work leaning towards expanding the musical language of the guitar. In the first part of this paper, I narrate a progression from what could be called a conventional guitar environment to a more personalized relationship with the instrument and the task of composing for it within the scope of contemporary classical music. In the second part, I list a series of technical resources that are associated with the search of a singular compositional language for the guitar, establishing links between certain techniques and the desired expressive result. Finally, I offer some preliminary conclusions about my path composing for this instrument, and I sketch some possible ways to continue developing my creative work for guitar(s).*

**Keywords.** *Guitar, language, microtonality, tuning, timbre.*

## En búsqueda de una guitarra propia.

### **Guitarromanía.**

En el Libro Primero de la *Escuela Razonada de la Guitarra*, Emilio Pujol nos advertía, hace casi cien años (Hernández, 2010), de la tendencia de muchos guitarristas hacia el fanatismo. Pujol explica que el guitarrista deviene con frecuencia en “guitarrómano”, un músico enfocado exclusivamente en su instrumento, que no ejerce su actividad desde una plataforma más amplia y que olvida que la guitarra es una herramienta al servicio de la música. A pesar del optimismo manifestado por Pujol sobre un supuesto cambio educativo en curso (Pujol, 1956) —y del tiempo transcurrido desde entonces—, es posible constatar que el aislamiento del guitarrista y de la guitarra persiste en nuestros días. Aunque existe un repertorio creciente, el ejecutante de música contemporánea regularmente aparece más como una excepción que como la norma, y las obras que incluyen guitarra y debutan en festivales o temporadas de música nueva rara vez llegan a formar parte del repertorio estándar de los recitales. El hecho de que los recitales sean conciertos en solitario quizá contribuye a la exclusión de repertorio nuevo, principalmente presentado como música de cámara.

Sumado a la escasez de repertorio escrito para el instrumento hasta al menos los siglos XIX y XX —comparado, por ejemplo, con el

piano, que tiene un catálogo inmenso—, ocurre que mucha de la música para guitarra es compuesta por los propios guitarristas. La figura del guitarrista-compositor es ubicua y, sin desmerecer la existencia de obras bellísimas y de gran valor artístico que han emergido en ese ámbito, es también cierto que el lenguaje imperante es restrictivo en cuanto a sus recursos técnicos y expresivos. La propuesta estética de este repertorio es intempestiva y muy frecuentemente la música se circunscribe a lo que podríamos llamar guetos guitarrísticos.

Si el lector detecta cierta desazón hacia el mundo de la guitarra en las líneas precedentes, mi intención ha sido la opuesta. Quisiera contribuir a que la guitarra forme parte del ámbito de la música contemporánea; aportar a la creación de puentes para que ni la música nueva se pierda la riqueza de este instrumento, ni la guitarra quede excluida de la diversidad y vitalidad de la música actual. No considero que haya un valor absoluto en lo nuevo o en las vanguardias recientes o pasadas, pero hay que reconocer que harta agua ha pasado bajo el puente desde el siglo XX hasta la actualidad, y que sería lamentable que la guitarra quedara al margen de tanto devenir musical<sup>1</sup>. En el repertorio de la música clásica existe un fuerte desarrollo en el timbre, al menos desde el siglo XIX (Pinto d'Aguiar, 2020) y ya sería hora de que la guitarra entre de lleno al siglo XXI (Gómez-Gálvez & González, 2020).

### Lenguaje musical.

Las primeras piezas que escribí para y desde la guitarra se podrían inscribir en la línea de la música de raíz latinoamericana-fusión. La primera obra de la que me declaro culpable, *Texturas*<sup>2</sup>, pertenece a ese ámbito y es un dúo de guitarras con marcada influencia de Egberto Gismonti. No fue hasta estar expuesto a las músicas de Edgar Varèse, Steve Reich, Giacinto Scelsi, György Ligeti,

---

1 Una iniciativa muy destacable en el proceso de contextualizar y desarrollar la guitarra en el siglo XXI, es la serie de conferencias que organiza The 21st Century Guitar [<http://www.21cguitar.com/>]

2 Sin registro fonográfico o vínculo en línea disponible.

Iannis Xenakis, Gérard Grisey, Tristan Murail, Kaija Saariaho y posteriormente Georg Friedrich Haas, Heinz Holliger, Fausto Romitelli y otros *cracks* de la segunda mitad del siglo XX —y de paso ejercitarme en la práctica de la escritura de obras de cámara para otros instrumentos— que comencé a vislumbrar una guitarra más abstracta, más libre de referencias estilísticas —de tenerlas o no tenerlas—. Incluso, comencé a dirigirme a lo que podría denominarse una *guitarra acusmática*, donde la fuente de producción del sonido se hace a veces difusa, en búsqueda deliberada de su ocultamiento. Volveré a este último punto más adelante.

Existe un repertorio acotado, pero muy significativo de piezas de vanguardia para guitarra(s) de la segunda mitad del siglo XX. Algunos ejemplos destacables incluyen: *Tellur* de Murail, *Salut für Caudwell* de Helmut Lachenmann, *Sequenza XI* de Luciano Berio, *No Time (at all)* de Brian Ferneyhough y el Cuarteto de guitarras de Haas, entre otros. Una particularidad que comparten estas obras es que incorporan material musical novedoso al utilizar algunos elementos idiomáticos propios de la guitarra. En otras palabras, expanden el lenguaje musical asociado tradicionalmente al instrumento y aprovechan las particularidades de éste. No se trata de una escritura contra la guitarra, sino por el contrario, de una escritura con lógica instrumental que trasciende lo cotidiano.

En el texto *La composición y sus diferentes gestos*<sup>3</sup>, Pierre Boulez establece tres maneras en que el gesto instrumental del intérprete se despliega en la composición (Boulez, 1989). En una primera situación, el gesto es negado, abolido en pos de una música casi etérea, desprovista de corporalidad, donde prevalece la idea. Boulez da como ejemplo sus *Structures* para dos pianos y reconoce a la vez que este enfoque es finalmente ilusorio. Considero que algunas obras contemporáneas para guitarra operan en esta lógica. En ellas, aspectos idiomáticos y técnicos son obviados, lo que produce escasa resonancia, pasajes infraseables, seguidillas de acordes con ceja que agotan al intérprete, etc. En un segundo plano, Boulez plantea la asimilación del gesto del intérprete. Aquí

---

3 *La composition et ses différents gestes*. Este texto me fue presentado por el musicólogo y guitarrista Mauricio Gómez-Gálvez.

surge una dialéctica entre lo que el instrumento y el ejecutante son capaces de hacer y lo que el compositor propone; se conjuga entonces en una síntesis la idea musical corporizada. La tercera posibilidad planteada es la rendición del compositor al virtuosismo instrumental. Allí se renuncia a la idea para dejarse llevar por una acción superficial de lo probado y lo posible. A mi parecer, muchas piezas del repertorio de guitarristas-compositores tienden a ello. La taxonomía previa trae un juicio de valor asociado, aunque podemos pensar en ella como un continuo de posibilidades —cada estado con ventajas y desventajas—. Dicho esto, mi preferencia gravita hacia el segundo tipo de relación entre la idea musical y el gesto instrumental. Me parece que es en la articulación entre lo idiomático y un pensamiento musical libre donde surgen las ideas más interesantes.

### **Recursos. El artificio orientado a la construcción de un lenguaje.**

#### ***¿Técnicas extendidas?***

En los años ochenta era frecuente que los niños instaláramos un trozo de plástico —como un vaso aplastado— entre los rayos de la rueda trasera y el marco de una bicicleta para generar fricción al andar y simular el ronroneo de una motocicleta. De una manera similar, más adelante busqué formas de motorizar o electrificar la guitarra acústica, no sólo por falta de una guitarra eléctrica, sino por el interés que me despertaba conseguir un efecto sonoro de cualidad eléctrica o electrónica por medios mecánicos. Se trataba de una primera aproximación a una síntesis —a la inversa—, de desnaturalizar el sonido tradicional con formas de articulación no convencionales: el uso de *pizzicati* a la Bartók, ejecutar *molto sul ponticello*, insertar clips para papel entrelazando las cuerdas para conseguir un sonido apagado y distorsionado, o utilizar un pequeño motor con una tira de papel adosada al eje para rozar reiteradamente las cuerdas. Estas exploraciones en las formas de articulación van dirigidas a cambiar el timbre del instrumento, es decir, son maneras de construir una nueva sonoridad.

El término “técnicas extendidas” nunca me ha gustado ya que hace énfasis en el aspecto performático en lugar del resultado sonoro audible. Ya sea desde la interpretación o desde la composición, mi relación primaria con la música es como auditor, por lo que la técnica —la forma de producción del sonido— me parece secundaria. Adicionalmente, en muchos casos las llamadas “técnicas extendidas” podrían perfectamente denominarse “técnicas preliminares”, ya que son de hecho y con frecuencia los primeros sonidos que emergen cuando alguien sin experiencia previa sopla un clarinete o intenta una arcada en un violín. En definitiva, prefiero el término *sonidos extendidos* para denotar una ampliación de la gama sonora. Así, la paleta sonora disponible en la guitarra se ha visto ampliada para mí a través de la composición y la audición de músicas para fuerzas instrumentales heterogéneas y por medio de la ejecución de otros instrumentos.

La escritura instrumental en el ámbito de la música de cámara, electroacústica y orquestal, donde se exploran técnicas espectrales, texturas minimalistas y masas sonoras —como ocurre en la música con énfasis tímbrico de los años setenta en Ligeti, Scelsi, Lutoslawski, Penderecki, etc.—, ha moldeado mi pensamiento y lenguaje musical. En trabajos recientes para guitarra, intento integrar esa experiencia. Esto me ha llevado a concebir la guitarra como una herramienta de síntesis aditiva, capaz de un control exhaustivo de la armonía, la textura y el timbre.

A continuación, listo algunas particularidades idiomáticas no convencionales de la guitarra y describo cómo las he explorado en diferentes piezas para guitarra solista, conjuntos de guitarras y obras de ensamble mixto con guitarra. Como mencioné anteriormente, estos recursos de articulación, afinación y manejo de la textura están enfocados en generar nuevas sonoridades al utilizar la(s) guitarra(s) como herramienta de síntesis instrumental.

### ***Scordatura microtonal.***

La *scordatura microtonal* no es algo nuevo en la guitarra. Más bien, es parte de sus orígenes en el laúd y aún está presente en músicas

de medio oriente y el norte de África. La manera como he integrado la microtonalidad en la guitarra no proviene de inflexiones microtonales de carácter melódico, sino armónico. Particularmente, me he centrado en explorar afinaciones microtonales que, en cuerdas al aire, generan agregados derivados de la serie de armónicos naturales. Obras como *Litoral*<sup>4</sup> (Álvarez et al., 2016) y *Artefacto*<sup>5</sup> usan una afinación de MI: MI - SI - SOL# - RE↓ (-31 cents aprox.) - SI - MI. *Entre otras cosas*<sup>6</sup>, *De lejos* y *De vez en cuando*<sup>7</sup> (Araya & Pinto d'Aguiar, 2021) utilizan una afinación de RE: MI - DO↓ (-31 cents aprox.) - FA# - RE - LA - RE. Por su parte, *Ex Post*<sup>8</sup>, utiliza una *scordatura* derivada de la *New Standard Tuning* —afinación por quintas— para guitarras de cuerdas metálicas, lo que genera un campo armónico de DO: FA#↓ (-49 cents aprox.) - MI - LA - RE - SOL - DO [RE]. Como puede verse en la **Ilustración 1**, las cuerdas al aire incorporan parciales de la serie armónica con equivalencia de octava. En el caso de la afinación en MI y RE, el séptimo armónico (-31 cents) está disponible en la cuarta y segunda cuerda respectivamente. Esto permite que ciertos acordes tengan una séptima afinada. Sin embargo, en otros casos dicha inflexión devendrá en disonancia y generará batimentos por cercanía o, simplemente, relaciones distantes, como también resultará en aproximación —por ejemplo—, al sugerir un armónico 11 vía transposición, manteniendo así, los -31 cents del séptimo armónico en lugar de los -49 cents propios del undécimo armónico.

---

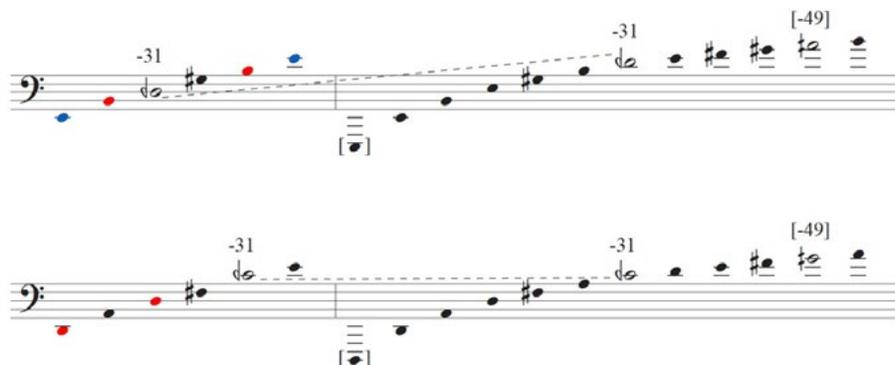
4 <https://sellomodular.bandcamp.com/album/micorriza>

5 Incluida en el álbum *De vez en cuando*. <https://sellomodular.bandcamp.com/album/de-vez-en-cuando>

6 Ídem.

7 Ídem.

8 Ídem.



**Ilustración 1.** Afinación en MI (superior) y RE (inferior) comparadas con los primeros parciales de las series armónicas de MI y RE respectivamente.

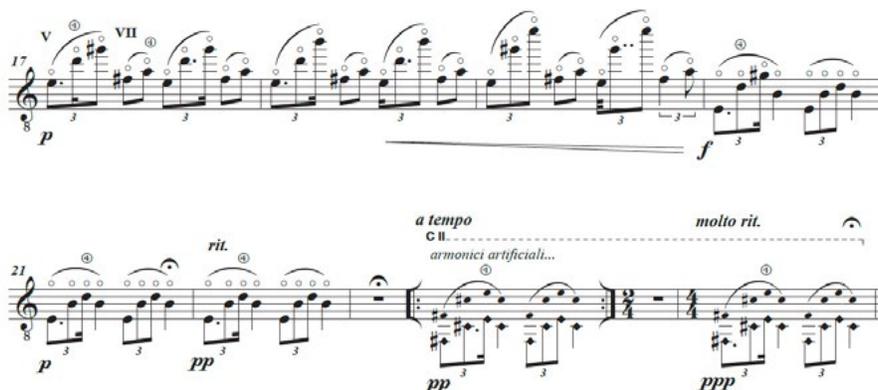
La *scordatura microtonal* no sólo genera un campo armónico especial, que influye en el timbre del instrumento y abre nuevas posibilidades en cuanto a la armonía. Además, amplifica la guitarra de una manera particular. Es decir, la afinación incide en la resonancia y proyección del sonido. En la figura anterior se puede observar cómo la afinación en MI refuerza la quinta y, en menor medida, la fundamental, mientras que la afinación en RE refuerza la fundamental del campo armónico.

En mis piezas he puesto énfasis en las cuerdas al aire y en los armónicos naturales, sin embargo, la magia de la afinación microtonal pronto puede volverse estática y perder interés. Por este motivo, he incluido el uso de ceja y/o capotasto para hacer proliferar los campos armónicos. La afinación base se mantiene, pero es transportada a diferentes fundamentales para renovar la armonía (ver Ilustración 2). Esto se puede evidenciar en *De lejos*<sup>9</sup>, *Artefacto* y *De vez en cuando*, entre otras piezas. Adicionalmente, he introducido al ámbito de la guitarra el uso de *fundidos cruzados armónicos* —que aplico por primera vez en *A Horcajadas en la Luz*<sup>10</sup>, obra para órgano y ensamble— en la obra *De vez en cuando*. Aquí se produce en varias ocasiones la superposición

9 <https://sellomodular.bandcamp.com/album/f-r>

10 <https://youtu.be/x06nyU2ZkAs>

gradual de dos campos armónicos, al delinear pasajes que transitan desde la consonancia a la disonancia y viceversa (ver **Ilustración 3**).



**Ilustración 2.** Utilización de armónicos naturales al inicio del fragmento y una transposición de armónicos artificiales a partir del c. 24 (mediante el uso de ceja en el segundo espacio) en *Artefacto*.



**Ilustración 3.** Esquema que grafica cómo se transita desde un campo armónico consonante a otro de manera gradual a través de la superposición y del control de la intensidad, lo que genera una intersección disonante. Este recurso se utiliza en *De vez en cuando*.

### ***Desincronización para generar chorus / delay.***

Uno de los motivos para utilizar una gran cantidad de guitarras en *De vez en cuando*, es la posibilidad de generar efectos sonoros propios de la música amplificada por medios electroacústicos — regresamos a las bicicletas ronroneantes—. Mediante el desfase menor de un mismo material en múltiples guitarras, se genera un efecto de *chorus*. Las guitarras parecen fundirse en una masa que progresivamente pierde su carácter rítmico para convertirse en

un complejo tímbrico que recuerda el sonido de campanas. Estos desfases son producidos de manera progresiva y *ad libitum*, lo que requiere un oído atento por parte del intérprete. El mismo efecto, en diferentes momentos, puede recordar un *delay*, reverberación o incluso un procedimiento canónico de imitación. Es un continuo de posibilidades temporales que, en ocasiones, se refuerza a través de la espacialización, ya sea mediante el paneo en la grabación o la distribución espacial en una ejecución en vivo. Incluso en momentos de ejecución isócrona, es posible percibir una alteración del timbre usual de la guitarra, dado los micro-desfases temporales propios de una ejecución humana. La claridad y cualidad de estos efectos está asociada al número de guitarras que ejecutan un mismo material. A mayor cantidad de guitarras, el efecto de *chorus* será más fácil de percibir; con un número más reducido de instrumentos, el efecto tenderá al *delay* o a la imitación.

### ***Tipos de Trémolo.***

Varios de los avances en las técnicas de articulación en la guitarra contemporánea provienen de la guitarra flamenca. Por un lado, está la diversificación y virtuosismo de los rasgueos y, por otra parte, encontramos diversos tipos de trémolo. Dejando de lado el trémolo clásico (p, a, m, i) y el trémolo flamenco (p, i, a, m, i), que hasta ahora no he utilizado, sí he explorado los siguientes tipos de trémolo: trémolo de yema (de sonido suave), trémolo de uña (con un sonido más incisivo), trémolo tipo “dedillo” flamenco (específico para notas individuales) y trémolo tipo charango (a la manera del trémolo característico de ese cordófono andino). He utilizado estos tipos de trémolo en piezas como *De lejos y Litoral*. A estos, se agrega el trémolo de *pañolenci* (pañó de limpieza), que genera un sonido suave y uniforme con un mínimo de ruidos parasitarios producto del ataque, muy adecuado para construir ambientes uniformes, que utilicé al inicio de *De vez en cuando*. La diversificación de los trémolos es clave para controlar la rugosidad del sonido y permite generar texturas con diversos grados de vida interna y nivel de ruido.

### **Arco, E-Bow, Freeze y Volumen.**

Una de las limitaciones de la guitarra es la prolongación de su sonido; específicamente la corta duración de la parte del sonido que se conoce como sostenimiento. Una vez pulsada la cuerda, queda definida la intensidad y cualidad sonora. La duración dependerá de la energía del ataque inicial, de los materiales, de la construcción del instrumento y del espacio en donde se interpreta, pero, en cualquier caso, siempre será breve. Quienes hemos interpretado alguna vez una guitarra miramos con cierta envidia la posibilidad de mantener la duración del sonido en los instrumentos de cuerda frotada, de viento o incluso en el piano, que, siendo un instrumento de cuerda percutida, posee un sostenimiento bastante largo. El trémolo ya mencionado es uno de los recursos guitarrísticos disponibles para la prolongación del sonido. Otra solución a esta condición de la guitarra es servirse de arcos. He utilizado arcos en *Litoral* y *De vez en cuando*, para prolongar notas individuales o acordes, y de manera percusiva para ejecutar bloques cordales iterativos (ver **Ilustración 4**).

**Ilustración 4.** Fragmento de «*Litoral*», obra para quinteto de guitarras de diferente tesitura, con utilización de arcos de manera percusiva en las guitarras tenor 1 y 2.

La nota tenida se puede conseguir también mediante el uso de *E-Bow* en guitarra eléctrica o guitarra acústica de cuerdas metálicas, como he utilizado en *Ex Post*. Finalmente, en la guitarra eléctrica, se agrega la posibilidad de prolongar indefinidamente el sonido

mediante el uso de un pedal de *freeze* —congelamiento— al que se puede añadir un pedal de volumen para modular la intensidad del sonido continuo. Esto permite, por ejemplo, ejecutar acordes de larga duración con ataque y relajación imperceptibles como he realizado en *Tarde o Temprano*<sup>11</sup>, ello convierte virtualmente a la guitarra en una herramienta de electrónica en tiempo real (ver **Ilustración 5**).

The image shows a musical score for four instruments: Tbn. (Tuba), Acc. (Accordion), Vln. (Violin), and E.Gtr. (Electric Guitar). The score is written in 4/4 time and features various dynamic markings such as *ppp*, *mp*, and *f*. The E.Gtr. part includes specific performance instructions like 'freeze' and 'volume pedal' to achieve sustained, imperceptible attack and decay of chords. The Vln. part includes markings like *sp* and *ord.*

**Ilustración 5.** El pedal de volumen combinado con el freeze, permite sostener acordes indefinidamente en la guitarra eléctrica con ataque y relajación imperceptibles, como sucede en *Tarde o temprano*.

### **Slide.**

En el argot de la guitarra se utiliza el término *portamento* para referirse al deslizamiento de una nota a otra, pero este efecto es conocido en otros instrumentos como *glissando*, dado el carácter discreto —la escala cromática— que imprimen los trastes en oposición al cambio continuo más propio del *portamento* y que puede ser interpretado en instrumentos como el trombón o la viola. Hay que decir, eso sí, que las contradicciones entre estos dos términos son comunes tanto en la literatura organológica como en la guitarrística y no pocas veces se utilizan como sinónimos. Adicionalmente, se han descrito diversos tipos de *glissando*,

11 <https://youtu.be/dhPtQ3qzc5E>



especialmente en la guitarra, con distinciones para el caso en que se pulse o no la nota de destino, si es rápido o lento. Para aclarar la situación, yo distinguiré entre deslizamientos discretos —cromáticos— y deslizamientos continuos —de progresión microtonal—. Una manera de escapar a la naturaleza discreta del diapasón de la guitarra y acceder al continuo microtonal es mediante el uso del *slide*. Este dispositivo, que alcanzó notoriedad a partir del surgimiento del *blues*, permite deslizar no sólo notas aisladas, sino también acordes, como se realiza en *Litoral*, además de generar *vibratos* expresivos como sucede en *De vez en cuando*.

### Conclusiones.

En los párrafos precedentes he intentado exponer la situación particular de la guitarra en el panorama de la música contemporánea y evidenciar su frecuente aislamiento. Al mismo tiempo, he destacado algunas obras del repertorio que integran los lenguajes actuales con las posibilidades idiomáticas del instrumento. Continué compartiendo mi experiencia como creador, que transita desde una práctica de intérprete-compositor a una de compositor que crea música para diversas fuerzas instrumentales; también he compartido cómo este ejercicio ha impactado mi escritura para guitarra(s). Junto con la descripción de una serie de técnicas y conceptos que atraviesan diversas obras para guitarra solista y ensambles de mi autoría, he sugerido una aproximación personal al instrumento; una que intenta integrar el gesto del intérprete con un lenguaje abstracto y libre. Se puede leer que existe un proceso que comienza desde lo idiomático, luego indaga en lo anti o extra-idiomático para finalmente arribar a un nuevo plano de lo ultra-idiomático. Planteo, de alguna manera, un tránsito desde una guitarra figurativa —ligada a lenguajes tradicionales— hacia una guitarra no figurativa o abstracta; en otras palabras, una guitarra fuera de sí, una anti-guitarra o una *guitarra alienígena*. He sugerido también el término de *guitarra acusmática* para enfatizar una composición centrada en el sonido y donde existe una búsqueda de trascender la fuente sonora, utilizando la(s) guitarra(s) como herramienta de síntesis con una técnica que está al servicio de la construcción de una sonoridad (Marques & Pinto d'Aguiar, 2021).

No creo en la idea de las “estéticas superadas”, sino más bien en capas sedimentarias disponibles para ser re-contextualizadas. Así, me he alejado y acercado a la guitarra en un proceso cíclico de constante re-descubrimiento del instrumento. Esto me ha permitido apreciarla en una dimensión distinta, como una “caja de sorpresas” —como la describiera el compositor chileno Gabriel Matthey en una conversación reciente— y quisiera invitar a otros a experimentar procesos análogos, ya sea desde la interpretación, la composición y/o la audición. Una de las líneas que me propongo continuar desarrollando es la escritura para ensambles de guitarras, puesto que considero que este medio es propicio para explorar la dimensión de síntesis instrumental que he mencionado anteriormente. Por otro lado, a la hora de retomar la escritura de guitarra solista planeo buscar mecanismos que permitan reproducir, a menor escala, este desdoblamiento de la fuente sonora.

La guitarra es un instrumento que proviene de otros instrumentos y que, al mismo tiempo, ha generado una descendencia numerosa y diversa de cordófonos repartidos por el globo. Todos ellos comparten rasgos comunes y particularidades. Tal como esperamos encontrar ciertos atributos comunes a la vida y a la evolución en la tierra cuando buscamos biología en otros planetas, la guitarra puede expandir sus fronteras más allá del universo musical conocido y al mismo tiempo mantener una conexión con su memoria. ■

#### Bibliografía.<sup>12</sup>

Álvarez, Pedro et al., *Micorriza*, Consort Guitarrístico de Chile, CD y álbum digital, Sello Modular, 2016, (53'59"). <https://sellomodular.bandcamp.com/album/micorriza>

Araya Guerra, Patricio & Pinto d'Aguiar, Felipe, *De Vez En Cuando*, Patricio Araya Guerra y Felipe Pinto d'Aguiar, CD y álbum digital, Sello Modular, 2021, (50'16"). <https://sellomodular.bandcamp.com/album/de-vez-en-cuando>

---

12 [\*] Las partituras de Felipe Pinto d'Aguiar están disponibles a solicitud vía: [pintodaguiar@gmail.com](mailto:pintodaguiar@gmail.com) O en <https://www.pintodaguiar.net/works>



Boulez, Pierre, *Jalons (pour une décennie), Dix ans d'enseignement au Collège de France (1978-1988)*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1989, p. 138.

Gómez Gálvez, Mauricio & González, Andrés, "Entrevista a Andrés González, fundador y director del Consort Guitarrístico de Chile", *Revista Vórtex*, Volumen 8, Número 3, Curitiba, 2020, p. 13.

Hernández, Fabián, *La Obra Compositiva de Emilio Pujol (\*1886; †1980): Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica, Volumen Primero: Estudio Comparativo*, Doctorado, Barcelona, Departament d'Art, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, p. 73.

Marques, Igor & Pinto d'Aguiar, Felipe, "De vez en cuando: álbum con música para guitarra(s)", *Facultad de Arquitectura y Artes UACH*, <https://arquitectura-artes.uach.cl/de-vez-en-cuando-album-con-musica-para-guitarras/> [10/07/2021]

Pinto d'Aguiar, Felipe, "Musical OOPArts: early emergences of timbral objects", *Proceedings of the 2nd International Conference on Timbre*, Salónica (en línea), Crecia, 2020, p. 153-156.

Pujol, Emilio, *Escuela Razonada de la Guitarra (Libro Primero)*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956, p. 15-16.

# ¿Qué intento crear cuando creo música?

**Pablo Araya**

**Sinopsis.** *En el presente texto ofreceré una explicación –no sin limitaciones– respecto a cómo opera la creación musical, desde un punto de vista cognitivo, en el ámbito restringido de mi propia obra. Para dar respuesta a ello, primero expondré qué es lo que busco crear y, posteriormente, mostraré más sistemáticamente cómo creo lo que creo. Al final mostraré algunas conclusiones de lo trabajado en las dos instancias previas.*

**Palabras clave.** *Creación musical, cognición, ciencias exactas, metáfora, analogía.*

**Abstract.** *In the present text I will give an answer –not without limitations– about the cognitive mechanism involved in the music creation of my own work. For that, first I will explain what I try to create, and then, there is an exposition that shows more systematically how I create what I create. At the end there are some discussions about all the worked and developed in previous sections.*

**Keywords.** *Music creation, cognition, exact sciences, metaphor, analogy.*

## 1. ¿Qué es lo que intento crear cuando creo música?

Para poder explicar cómo creo lo que creo, primero debo considerar otra cuestión a saber: ¿qué es lo que intento crear cuando hago música?

Desde que empecé a trabajar en el terreno de la creación musical, he persistido en una concepción específica del sonido. ¿Cuál? Pues bien, en términos metafórico-analógicos, he entendido el sonido como una materia acústica a la manera de un fluido o un movimiento energético irregular, libre y espontáneo. Desde luego,

esta concepción no ha sido exclusivamente mía. Numerosos y variados autores y perspectivas me influenciaron y me dirigieron hacia ella; por lo tanto, abordo aquí una pauta arquetípica en torno a la comprensión y el trabajo con el sonido (Varèse y Wen-Chung, 1966; Xenakis, 1971; Estrada, 1994; Solomos, 2009, 2010). Mi trabajo ha estado inserto, a su modo, dentro de esta pauta. No obstante, el problema estriba en resolver cómo comunicarlo y concretarlo de manera eficaz, principalmente en las obras de música instrumental.

## 2. ¿Cómo creo lo que creo?

### 2.1. Repaso y aclaraciones preliminares

Como mencioné antes, he entendido al sonido como un fluido o masa energética de movimientos libres y espontáneos. Sin embargo, este significado no corresponde con lo que uno aprende en las universidades o conservatorios.<sup>1</sup> En estas instituciones se enseñan conceptos como armonía, contrapunto, tema, frase, acorde, ritmo, etc., que resultan inútiles para alguien que quiere trabajar con el sonido en forma diferente y, que al usar estas herramientas provenientes de la tradición, se vería con grandes problemas para conseguir su objetivo. ¿Por qué? Porque se estaría generando, desde una mirada *semiótico-peirceana*, una disonancia cognitiva entre el *objeto* –la materia acústica, que en este caso se comporta como un fluido o una materia errática–, el *signo* –por la utilización de un modelo que no representa a dicho objeto; frecuentemente debido al uso de una notación estándar– y el *interpretante* –lo que equivale a una conceptualización errónea del fluido o la masa sonora por parte del compositor, debido a que se abordaría desde nociones que nada tienen que ver con ella, a saber: melodía,

---

1 Qué clase de conocimientos musicales y, además, cómo deberían ser enseñados esos conocimientos en las academias es una temática que ha sido abordada (y a veces denunciada) por compositores como Iannis Xenakis (1971) o Julio Estrada (1994). Desde luego, hoy existe mucha más apertura que antes, sin embargo, no deja, y probablemente no dejará de serlo, un tema que genere debates importantes e interesantes que precisen de una reactualización permanente.

frase, tema, armonía, etc.–. Por supuesto, explicar esto en un texto resulta aparentemente sencillo, pero conseguir que los modelos, los conceptos musicales y la materia acústica coincidan congruentemente entre sí, resulta difícil. Este proceso cognitivo puede llevar muchos años<sup>2</sup> y es, en definitiva, un aprendizaje que al inicio siempre es confuso, pero que transcurrido el tiempo, se torna más nítido y consciente, proceso que Perlovsky menciona en la neurodinámica cognitiva.<sup>3</sup> (Perlovsky, 2006; Perlovsky y Kozma, 2007; Perlovsky e Illin, 2012).

## 2.2. Metodología.

En mi caso, para intentar evitar los errores consignados en el segmento anterior –disonancia cognitiva–, tuve que establecer el siguiente razonamiento: si estoy buscando configurar una “masa o un fluido sonoro caótico, irregular o turbulento”, entonces, ¿cómo debo encarar este proceso creativo para llegar a buen puerto? De ahí, la siguiente metodología:

**-Primero.** Identificar las disciplinas que se encargan de conocer los fenómenos caóticos y turbulentos; es decir; la física y las matemáticas –sistemas complejos–.

**-Segundo.** Definir si tendría que utilizar fórmulas y ecuaciones para hacer mi música. La respuesta fue no. Sin embargo, entendí que debería tener un conocimiento adecuado de las definiciones y conceptos que los físicos y matemáticos tienen sobre los sistemas por fuera del equilibrio o turbulentos, para intentar establecer una metáfora o una analogía, es decir, procurar una correspondencia estructural entre mi música y las ciencias exactas. Naturalmente,

---

2 [Nota al final de este capítulo.](#)

3 Considero que este proceso neuro-dinámico, que igualmente podría comprenderse como un proceso de aprendizaje, es algo que no sólo se da en el individuo, sino que también se da de una generación a otra, ya que entre las diferentes generaciones se van dando cruces y transmisiones de conocimientos y experiencias que ayudan a clarificar y a mejorar las técnicas y procedimientos creativo-musicales (Gardner, 1994); desde luego, este es un proceso sumamente complejo que, por razones obvias, no puede ser desarrollado en este trabajo.



en dicha correspondencia metafórico-analógica se darían ciertos límites (Lakoff, 1993; Walton, 2006; Beuchot, 2012; Bartha, 2013).

**-Tercero.** Averiguar si existen otros compositores que hayan intentado construir esta clase de metáfora o analogía. Encontré lo siguiente:

**-Iannis Xenakis.** Aunque su obra se centró mayormente en grandes formaciones instrumentales, este compositor fue uno de los primeros en concebir la música como si se tratara de un fluido o masa sonora (Xenakis, 1971; Solomos, 2009, 2010). También se sirvió del uso de las matemáticas de un modo bastante personal para modelar su música (Solomos, 2005a).

**-Horacio Vaggione.** Se centra principalmente en la música electroacústica y mixta. En él también persiste esta idea de comprender al sonido como si de una materia elástica y fluida se tratara. Si bien no recurre a la matemática, ni tampoco explica si lo que está haciendo se basa en una metáfora o una analogía, lo cierto es que echa mano de conceptos importantes de la física como las estructuras disipativas, la no-linealidad o escalas temporales para hacer su música (Vaggione, 1996, 2001; Budón, 2000; Solomos, 2005b).

**-Julio Estrada.** Está más focalizado en la música para solista y de cámara, concibe al sonido en términos metafórico-analógicos, como una materia física con diversas propiedades y posibilidades en su comportamiento dinámico. En este punto me resulta muy importante señalar que en el trabajo de este investigador-creador sí hay una indagación y una alusión consciente sobre lo metafórico y lo analógico. Además, genera una notación musical que le permite manipular sonoridades sumamente irregulares y ricas en su constitución tímbrica (Estrada, 1990, 1994, 2002).

El haber tomado como referencia estos compositores me ayudó a evitar errores, o al menos la menor cantidad de ellos, en mi trabajo creativo –la disonancia cognitiva a la que aludí más arriba–, ya que su trabajo me proporcionó una base técnico-musical concreta desde la cual emprender mi labor creativa.

### 2.3. *Cómo creo lo que creo.*

Entonces, entendí que mi crear surge de una metáfora o analogía sobre la noción de sistemas complejos que provienen del campo de las ciencias exactas (Araya, 2020a, 2020b). No obstante, sería necesario tener en cuenta que dentro del problema de la complejidad, desde las ciencias exactas, se encuentran contenidos una serie de conceptos que son utilizados por los científicos, por ejemplo caos, inestabilidad o no-equilibrio, turbulencia, no-linealidad, etc. (Prigogine y Stengers, 1990, 1994; Strogatz, 1994; Lorenz, 1995; Alligood, Sauer y Yorke, 1996; Prigogine, 1997, 2009, 2012; Cilliers, 1998, 2001; Uruba, 2012; Araya, 2020a). Por lo tanto, mi metáfora-analogía buscaría establecer una correspondencia entre todas estas nociones y conceptos que recién nombré. Pero ¿cómo realizo la transferencia o correspondencia entre ambos lenguajes? Trataré de explicarlo a continuación.

**-Primera instancia de metaforización-analogización.** Un sistema complejo se constituye de múltiples componentes que interactúan entre sí de manera dinámica y no-lineal. De aquí un primer concepto propio de la física y la matemática: la no-linealidad. El concepto de no-lineal significa que todas las partes o componentes del sistema se influyen mutuamente y, por lo tanto, un análisis de las partes independientes –linealidad– no es lo más adecuado.

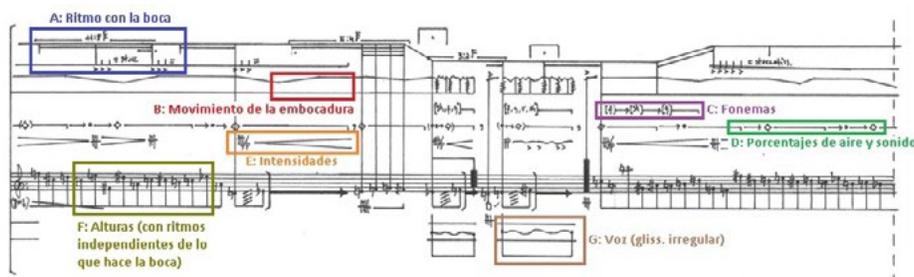
[...] la mayoría de los sistemas no-lineales son imposibles de resolver analíticamente. ¿Por qué será que los sistemas no-lineales son mucho más difíciles de analizar que los lineales? La diferencia esencial es que *los sistemas lineales pueden descomponerse en partes*. En consecuencia, cada parte puede ser resuelta separadamente para finalmente volver a ser re combinada y así encontrar la respuesta. Esta idea permite una fantástica simplificación de problemas muy complejos [...] En este sentido, un sistema lineal es igual a la suma de sus partes. No obstante, muchas cosas en la naturaleza no funcionan de esta manera. Cuando las partes de un Sistema se interfieren, o cooperan, o compiten, esto quiere decir que hay interacciones no-lineales en juego. La mayoría de lo que sucede en la vida es no-lineal [...] la no-linealidad es vital en las operaciones de un láser, la formación de turbulencias en un fluido [...]<sup>4</sup>.

---

4 Strogatz, *Nonlinear Dynamics and Chaos*, 1994, pp. 8-9.



Para entender cómo es que esta idea científica cobra vida en el plano musical, véase el siguiente fragmento de *Phowa* (2018) para flauta bajo<sup>5</sup>:



**Ilustración 1.** Fragmento de *Phowa* (2018) para flauta bajo sola.

Como se puede ver, la música presenta una estructura de numerosos componentes:

- A: Ritmo con la boca.
- B: Movimientos de la embocadura.
- C: Fonemas.
- D: Porcentajes de aire y sonido.
- E: Intensidades.
- F: Alturas (con las manos, independientes de lo que hace la boca).
- G: *Glissandi* con la voz.

Ahora bien, cada componente, además de que evoluciona en el tiempo, no está inmóvil, también se interrelaciona constantemente con los demás. Así, si el movimiento de la embocadura varía, afectará al porcentaje de aire y sonido que a su vez, repercutirá en las alturas y las intensidades, y así podríamos continuar estableciendo relaciones. Por consiguiente, y aunque pueda resultar

<sup>5</sup> Obra estrenada por Beatrix Wagner en el “*Move Around Concert*” (Eckernförde, Alemania). Link (versión del año 2019): [https://www.youtube.com/watch?v=XxqQjquhdFU&ab\\_channel=PabloAraya](https://www.youtube.com/watch?v=XxqQjquhdFU&ab_channel=PabloAraya)

difícil mensurar la no-linealidad en este contexto, ésta no puede eludirse y es insoslayable en este tipo de obras (Neubauer, Edgerton y Herzel, 2004; Edgerton, Hashim y Auhagen, 2014; Araya, 2020a).

**-Segunda instancia de metaforización-analogización.** Cada componente o parámetro se desarrolla y despliega en el tiempo. Sin embargo, el nivel de refinamiento o de detalle que recibirá cada uno de ellos, también variará continuamente. Claramente, hago referencia a los tipos de escalas con que se analizan los sistemas (Cilliers, 1998). Así, se pueden establecer las siguientes escalas espacio-temporales (Southern, Pitt-Francis, Whiteley, Stokeley, Kobashi, Nobes, Kadoka y Gavaghan, 2008):

**-Escala macroscópica.** El nivel de lo más grande o lo muy largo en el tiempo.

**-Escala mesoscópica.** El nivel de lo mediano o lo no muy extenso en el tiempo.

**-Escala microscópica.** El nivel de lo pequeño o lo breve en el tiempo.

Para trasladar esta información a términos musicales, hice lo siguiente:

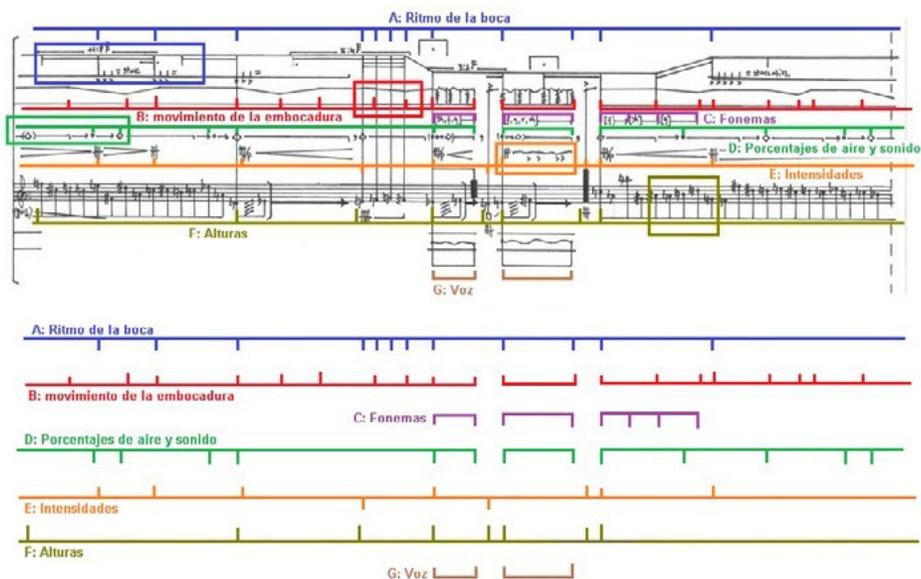
**-Escala macroscópica.** Se referiría a la totalidad de la obra, es decir, a todo el objeto o la estructura musical del comienzo al fin.

**-Escala mesoscópica.** Sería el tratamiento estándar que ha recibido un parámetro o componente a lo largo de la tradición occidental. Esto implicaría que no se han tenido en cuenta los grados de resolución y detalle –en relación al sonido– que una técnica instrumental ofrece. Por ejemplo, en la flauta, el uso del tono puro siempre ha predominado, sin atender a la exploración de los distintos porcentajes de aire y sonido que el instrumento posibilita.

**-Escala microscópica.** Tendría que ver con cuánto se refina un parámetro o componente. En relación al tono puro mencionado en el párrafo anterior, a partir del siglo XX se le empieza a

mezclar con distintos porcentajes de aire, lo que deriva en una sonoridad distinta, lo mismo que sucede con muchas otras técnicas como la de percusión, multifónicos, uso simultáneo de la voz, etc. que amplían la gama sonora de la flauta. Esto se observa en casi toda la música para este instrumento de Salvatore Sciarrino y en los dúos de Juan C. Tolosa, Marcos Franciosi, Luciano Azzigotti, Natalia Solomonoff y José Halac.<sup>6</sup> Entonces, puede concluirse que el sonido convencional del instrumento ha ido refinándose cada vez más.

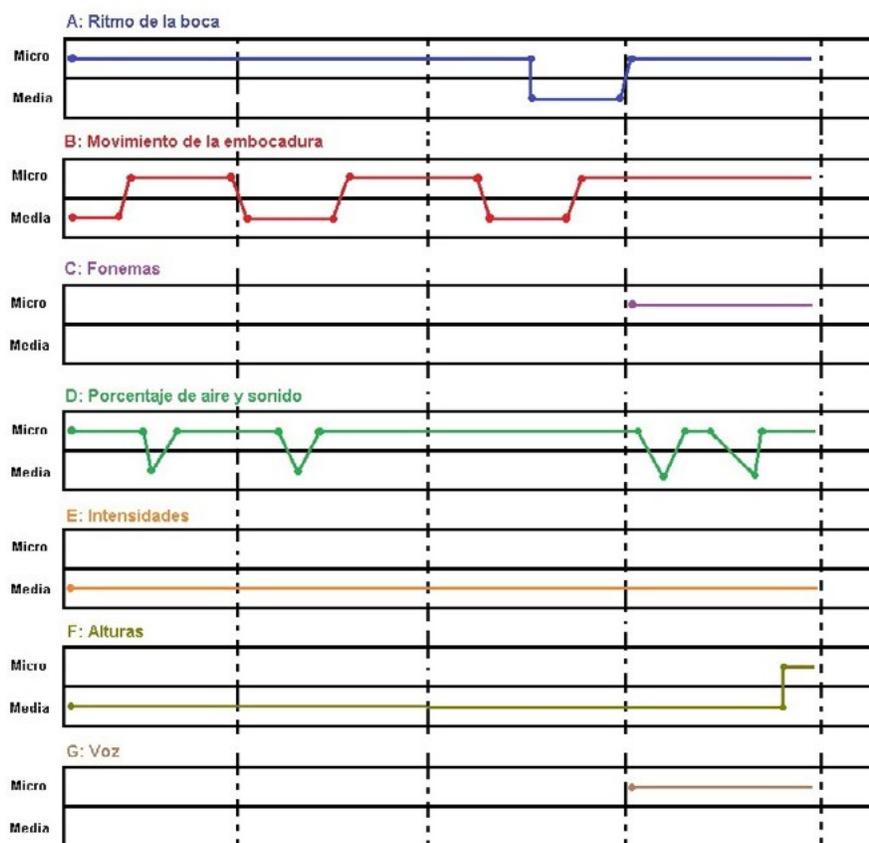
Asimismo, lo expuesto anteriormente remite más a las escalas espaciales que a las temporales, entonces, ¿cómo se generarían las distintas escalas de tiempo? Encontré esta respuesta: al tener una duración propia cada componente o parámetro, cuestión que generaría la emergencia de múltiples velocidades que no estarían completamente sincronizadas.



**Ilustración 2.** Fragmento de *Phowa* (2018) para flauta bajo sola en donde se muestran las distintas escalas temporales.

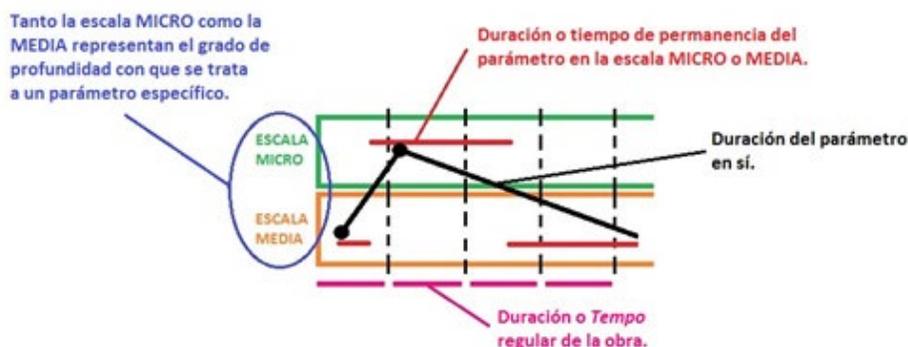
<sup>6</sup> *Pentimento* (2004) de Tolosa, *Entrópica* (2010/11) de Franciosi; *Vilanos* (2014) de Azzigotti, *Trama* (2015) de Solomonoff y *Jeanne et Max* (2017) de Halac; todas estas obras fueron interpretadas por el dúo de flautas MEI (Patricia García y Juliana Moreno).

Ahora bien, cada componente o parámetro, al moverse dentro de una escala espacial específica, genera otra escala temporal que es independiente de su propia duración, es decir, hace surgir una nueva escala temporal que indica cuánto permanece dicho parámetro o componente en la escala media o micro. Obsérvese el esquema gráfico a continuación:



**Ilustración 3.** Esquema que muestra el movimiento constante de los parámetros o componentes en las escalas micro y media.

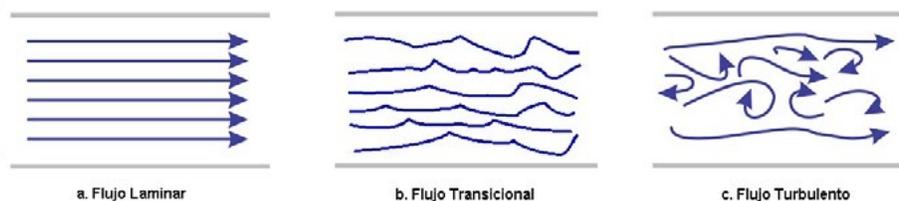
A su vez, habría que tener en cuenta al tempo regular de la obra, lo cual implica otra escala de tiempo autónoma. En resumen, habría tres escalas temporales simultáneas que actuarían de forma no sincronizada:



**Ilustración 4.** Escalas espacio-temporales.

**-Tercera instancia de metaforización-analogización.** Al haber interacciones dinámicas no-lineales entre los componentes y sus distintas escalas espacio-temporales, los sistemas se tornan inestables. Es decir, tales características habilitan estados turbulentos o caóticos (Prigogine y Stengers, 1990, 1994; Prigogine, 1997, 2009, 2012). Pero, ¿qué es y cómo se genera la turbulencia? Básicamente, existen dos tipos de movimientos en los fluidos: el laminar y el turbulento, aunque hay un punto intermedio entre ambos. El primero es un movimiento lento en el que las partículas del fluido se comportan como láminas o capas sin interferencias entre sí (**figura a. Ilustración 7**). Después se tiene lo que los físicos y matemáticos llaman flujo transicional (**figura b. Ilustración 7**); en esta clase de flujo, las trayectorias de las partículas adquieren mayor velocidad y empiezan a estorbarse dando lugar a la inestabilidad: es decir, el sistema se aleja del equilibrio cada vez más y más. Por último, se llega a lo que se denomina turbulencia (**figura c. Ilustración 7**): aquí el movimiento del fluido es muy rápido y las trayectorias de las partículas se perturban y entorpecen constantemente incrementando aún más la inestabilidad o el estado de no-equilibrio. Esto formará estructuras complejas e irregulares –vórtices– con cambios permanentes –aperiodicidad o caos–, y, simultáneamente, también se observará un grado de libertad inusitado en el movimiento del fluido. En síntesis, y desde un punto de vista más técnico, lo turbulento comprende, entre otras cosas, a la no-linealidad, la difusividad o capacidad de mezcla, la multiplicidad de escalas espacio-temporales, la disipación

de energía, el caos, etc. (Uruba, 2012). A propósito de lo recién explicado:



**Ilustración 5.** Diferentes tipos de flujos: a. laminar; b. transicional; c. turbulento.

Sin embargo, reapareció la misma pregunta: en términos musicales, ¿cómo representar la inestabilidad, lo turbulento o lo caótico? Para explicar esto estableceré el siguiente razonamiento: tomemos la obra *Kéramos* (2015-2016) para dos violines.<sup>7</sup> En esta pieza se tienen múltiples componentes o parámetros interrelacionándose continuamente (focalizado solo en el violín 1):

**Ilustración 6.** Fragmento de *Kéramos* (2015-2016) para dos violines.

<sup>7</sup> Obra estrenada por David Núñez y Carlos Brítez en el marco del “Festival Internacional de Música Contemporánea” MAS/MENOS (Córdoba, Argentina). Link (versión del CCK, año 2016): <https://youtu.be/eO3KmVsi42Y>



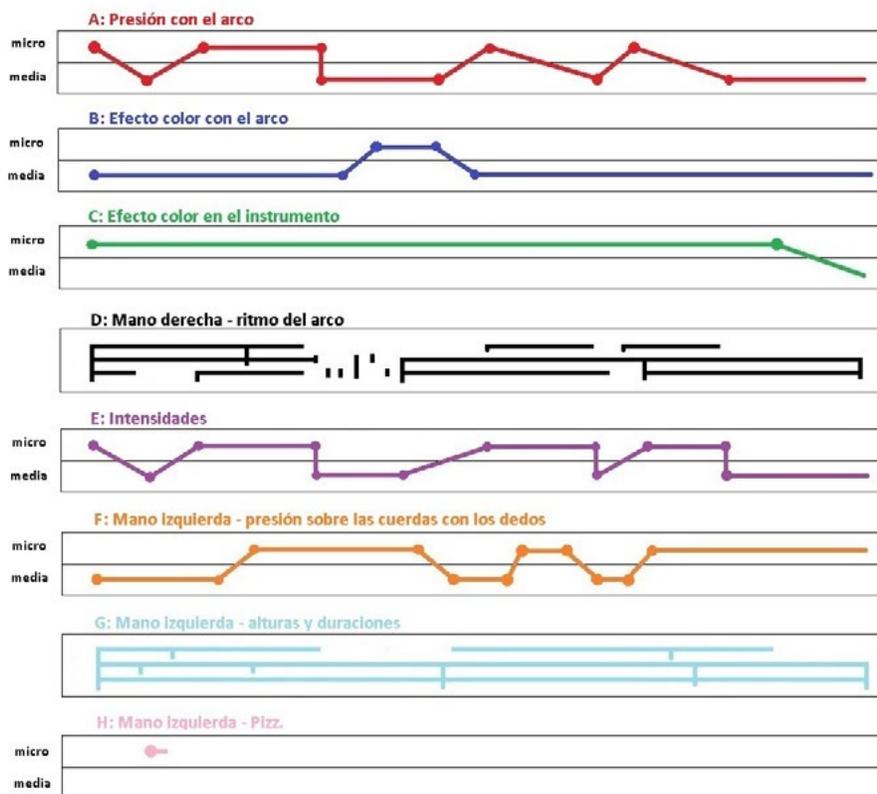
Si tales parámetros o componentes accionaran a la manera de un flujo laminar, estos adquirirían un comportamiento como el que se muestra en el gráfico que sigue, es decir, un movimiento lento y sin desviaciones en las trayectorias:



**Ilustración 7.** Esquema que expone un comportamiento a la manera de un fluido laminar en los diferentes parámetros o componentes.

Sin embargo, lo que en realidad sucede es una desincronización constante entre todos los componentes o parámetros –escalas temporales–, a la vez que se observa una oscilación permanente de los mismos sobre las diferentes escalas espaciales –media y micro–. Por ende, lo que hay es una perturbación sostenida de las trayectorias, además de la no-linealidad que no puede evitarse, que hace que el sistema –obra– se halle en una situación de no-equilibrio o inestabilidad. Así pues, esto se asemejaría, metafórica-

análogicamente, a un fluido transicional o turbulento. Para entender esta idea véase el gráfico a continuación:



**Ilustración 8.** Esquema que expone un comportamiento a la manera de un fluido transicional o turbulento en donde los diferentes parámetros o componentes oscilan constantemente de una escala a otra.

En conclusión, lo que hice fue concebir cada componente o parámetro musical como si fuese una partícula cuya trayectoria podría corresponderse con lo que llamamos flujo laminar o flujo turbulento, aunque en este caso el comportamiento se emparenta, desde luego, con lo segundo.

### 3. Consideraciones finales.

De todo lo expuesto extraigo las siguientes conclusiones:

-El trabajo de conectar mediante una metáfora/analogía dos dominios de la realidad que son distantes –música y ciencias exactas–, conlleva una demanda o un esfuerzo cognitivo alto. Esto porque hay que conciliar y coordinar dos campos cuyos lenguajes y propósitos son diferentes.

-Otra cuestión importante que debe señalarse: lo desarrollado en este escrito y en otros trabajos anteriores (Araya, 2018, 2019, 2020a, 2020b), no debe entenderse como una suerte de teoría o método compositivo con aplicaciones esquemáticas. Más bien, lo que intenté mostrar es el mecanismo cognitivo, en donde lo metafórico y lo analógico juegan un papel importante, que parece estar involucrado al momento de crear una serie de obras que se asientan en una concepción específica del sonido.

-Finalmente, uno debe preguntarse sobre la eficacia de los modelos, esto se refiere al uso de una notación estratificada o multidimensional. Una notación de estas características, ¿refleja y expresa fielmente la metáfora/analogía con las nociones de inestabilidad, de no-linealidad, etc. que provienen del campo científico? Desde mi perspectiva, solo se cumple hasta cierto punto. Como ya expresé, estamos en el reino de las metáforas y las analogías, por ende, no se puede esperar que haya una correspondencia exacta –univocidad absoluta– entre los campos o dominios que se conectan, si no, se estaría hablando de lo idéntico y no de lo metafórico-analógico.

-Ahora bien, lo anterior me conduce a otra interrogante igualmente relevante: dichos modelos, ¿no son una idealización excesiva? La respuesta es afirmativa, sin embargo, me animo a decir que estos modelos funcionan relativamente bien. Asimismo, téngase en cuenta que un modelo no es más que un artefacto cognitivo que sólo puede mostrar y representar algunos aspectos del o los fenómenos de la realidad que se intentan modelar (Calvetti y Sommersalo, 2013; Gelfert, 2016); o sea, siempre hay límites y deficiencias en la confección y el diseño de los modelos y en la cantidad de información que se les aporte a los mismos. ■

**Nota no. 2 (Regresar)**

En trabajos anteriores (Araya, 2019, 2020a) he tenido la oportunidad de ir más a fondo en lo atinente a este tópico, no obstante, intentaré explicarme un poco más para aquellos lectores que pueden no estar familiarizados con esta idea. Según mi entendimiento, componer o crear música es, entre muchas otras cosas, un proceso cognitivo que consiste en organizar las frecuencias, o traducir algún fenómeno particular en frecuencias, que han sido percibidas por el oído u otros sentidos. Para ello, los compositores recurrimos a la confección de modelos, o formalismos de notación, que resulten óptimos para tal fin. Ahora bien, este proceso en el que están involucrados la percepción de frecuencias, que luego deben plasmarse en algún tipo de modelo, puede explicarse eficazmente a través de la semiótica de Peirce. ¿En qué sentido? Personalmente lo comprendo del siguiente modo:



Entonces, con base en lo que se observa en esta tríada, el proceso cognitivo mencionado anteriormente, en el contexto de la semiótica de Peirce, quedaría así: el objeto o la materia acústica es el sonido en sí, es decir, el conjunto de frecuencias que posteriormente deberá ser representado con un signo o un sistema de notación adecuado. Asimismo, cabe destacar que dicho conjunto de frecuencias ya ha sido, o está siendo percibido o interpretado por un sujeto. Dicho de otra manera, el sujeto o interpretante percibe primeramente al objeto –en este caso materia acústica– y a partir de ello genera la posibilidad de confeccionar un signo, o un modelo, conocido como notación musical, que represente lo mejor que se pueda la forma en que está organizado dicho objeto o materia acústica, junto con su comportamiento. De cualquier manera, es necesario que el modelo o signo obtenga una clara correspondencia, lo más unívoca posible, con el objeto –materia acústica– que, en definitiva, es una labor cognitiva que recae sobre el interpretante –compositor–. Si la tarea no se hace a conciencia se generará inevitablemente una discordancia –disonancia cognitiva– entre los tres términos de la tríada; un claro ejemplo de esto puede observarse en esta concepción que Edgar Varèse propuso respecto a su música: “El movimiento de masas sonoras [...]fluirá en la obra entera tal y como un río fluye” (Varèse y Wen-Chung, 1966, p. 11). No obstante, y desde mi perspectiva, en pocas de sus obras instrumentales la materia acústica –objeto– se comporta como una masa sonora fluida. ¿Por qué? Por el hecho de que su notación –signo/modelo– no fue diseñada para ello, ya que usa una notación estándar; será Xenakis, con la introducción de los *glissandi*, el que realmente logre que la masa sonora se comporte a la manera de un flujo libre y espontáneo. No afirmo con esto que

Varèse fuera un compositor incauto o inexperto: lo que quiero clarificar es que la creación musical es un proceso cognitivo que demanda mucho esfuerzo y que no siempre se obtiene un resultado seguro –en mi caso particular, no consigo lograr lo que me propongo todas las veces–.

Considero que este proceso neuro-dinámico, que igualmente podría comprenderse como un proceso de aprendizaje, es algo que no sólo se da en el individuo, sino que también se da de una generación a otra, ya que entre las diferentes generaciones se van dando cruces y transmisiones de conocimientos y experiencias que ayudan a clarificar y a mejorar las técnicas y procedimientos creativo-musicales (Gardner, 1994); desde luego, este es un proceso sumamente complejo que, por razones obvias, no puede ser desarrollado en este trabajo.

### Bibliografía.

Alligood, Kathleen T., Sauer, Tim D. y Yorke, James A., *CHAOS: An Introduction to Dynamical Systems*, New York EEUU, Springer-Verlag, 1996.

Araya, Pablo, "Objetos sonoros y configuraciones texturales dinámicas del sonido en la música instrumental contemporánea", *Pilacremus*, vol. 2, nº 2, México-UNAM, 2018, pp. 97-137.

Araya, Pablo, "Objetos sonoros de múltiples componentes y escalas con un comportamiento no-lineal", *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas*, vol. 2, nº 2, Argentina-INMCV, 2019, 145-162.

Araya, Pablo (2020a). *Una correspondencia metafórico-analógica conceptual entre ciencia y música: la noción de sistemas complejos aplicada al análisis de obras solistas y de cámara de Julio Estrada, Luciano Azzigotti, Samuel Cedillo y Raúl Dávila*, Tesis de Doctorado en Artes –Música–, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2020a (recuperado de: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/15729>).

Araya, Pablo, "Un diálogo entre música y ciencias exactas a partir de una correspondencia metafórico-analógica con el concepto de 'estructuras disipativas' de Ilya Prigogine (Phowa para flauta bajo sola, un caso de estudio)", *El oído Pensante*, vol. 8, nº 2, Argentina-UBA, 2020b, 163-184. <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v8n2.8015>

Bartha, Paul, "Analogy and Analogical Reasoning", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (spring 2019 Edition), <https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/reasoning-analogy/> [consultado por última vez el 31/10/2021].

Beuchot, Mauricio, *La hermenéutica y su destino analógico*, Neuquén Argentina, Editorial Círculo Hermenéutico, 2012.

Budón, Osvaldo, "Composing with Objects, Networks and Time Scales: An Interview with Horacio Vaggione", *Computer Music Journal*, 24(3), 2000, 9-22.

Clavetti, Daniela y Somersalo, Erkki, *Computational Mathematical Modeling (An Integrated Approach Across Scales)*, Philadelphia, EEUU: SIAM (Society for Industrial and Applied Mathematics), 2013.

Cilliers, Paul, *Complexity and Postmodernism*, London-New York, Routledge (Taylor & Francis Group), 1998.

Cilliers, Paul, "Boundaries, Hierarchies and Networks in Complex Systems", *International Journal of Innovation Management*, Vol. 5, No. 2, South Africa-Imperial College Press, 2001, 135-147.

Edgerton, Michael E.; Hashim, Nassir y Auhagen, Wolfgang, "A case study of scaling multiple parameters by the violin", *Musicae Scientiae*, 2014, 1-24.

Estrada, Julio. "Ruidos poco conocidos de Orfeo", (In) *disciplinas, Estética e historia del arte en el cruce de los discursos. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Estudios de Arte y Estética*, núm. 50, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, 553-584.

Estrada, Julio, *Théorie de la composition: discontinuum-continuum*. Tesis de Doctorado para la obtención del título de Doctor en Musicología, Département de Musicologie, Université de Strasbourg II, Strasbourg, Francia, 1994.

Estrada, Julio, "Focusing on Freedom and Movement in Music: Methods of Transcription inside a Continuum of Rhythm and Sound", *Perspectives of New Music*, University of Washington y University of Princeton, vol. 40, No. 1., 2002, 70-91.

Gardner, Howard, *Educación artística y desarrollo humano*, Barcelona, España: Editorial Paidós Ibérica, 1994.

Gelfert, Axel, *How to do science with models: a philosophical primer*, Switzerland, Springer, 2016.

- Lakoff, George, "The contemporary theory of metaphor", en Andrew Ortony editor, *Metaphor and Thought*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1993, pp. 202-251.
- Lorenz, Edward, *The essence of chaos*, Seattle EEUU, Washington University Press, 1995.
- Neubauer, Jürgen; Edgerton, Michael y Herzel, Hanspeter, "Nonlinear Phenomena in Contemporary Vocal Music", *Journal of Voice*, Vol. 18, N° 1, Institute for Theoretical Biology-Berlin, 2004,1-12.
- Perlovsky, Leonid, "Fuzzy Dynamic Logic", *New Mathematic and Natural Computation*, vol. 2, n° 1, 2006, 43-55.
- Perlovsky, Leonid y Kozma, Robert, *Neurodynamics of Cognition and Consciousness*, Berlin-Heidelberg-New York, Springer Verlag, 2007.
- Perlovsky, Leonid e Illin, Roman, "Brain. Conscious and Unconscious Mechanisms of Cognition, Emotions, and Language", *Brain Sciences*, 2, 2012, 790-834. doi:10.3390/brainsci2040790.
- Prigogine, Ilya, *¿Tan sólo una ilusión? Una exploración del orden al caos*, Barcelona España, Tusquets Editores (colección metatemas), 1997.
- Prigogine, Ilya, *Las leyes del caos*, Barcelona España, Drakontos Bolsillo (2da edición), 2009.
- Prigogine, Ilya, *El nacimiento del tiempo*, Barcelona España, Fábula Tusquets Editores, 2012.
- Prigogine, Ilya y Stengers, Isabelle, *La Nueva Alianza - Metamorfosis de la Ciencia*, Madrid España, Alianza Editorial S.A. (2da edición), 1990.
- Prigogine, Ilya y Stengers, Isabelle, *Entre el tiempo y la eternidad*, Madrid España, Alianza Editorial S.A. (2da reimpresión), 1994.
- Solomos, Makis, "Celular Automata in Xenakis' Music: Theory and Practice", International Symposium Iannis Xenakis, Simposio llevado a cabo en la Universidad de Atenas, Atenas (Grecia), 2005a.
- Solomos, Makis, "An introduction to Horacio Vaggione musical-theoretical thought, *Contemporary Music Review*, Taylor & Francis (Routledge), 25, (4-5), 2005b,311-326.
- Solomos, Makis, "Pour une approche analytique des phénomènes musicaux énergétiques", *L'analyse musicale aujourd'hui: Crise ou (r)évolution?*, France., 2009.

Solomos, Makis, "La musique comme énergie", in programme du festival Musica. Festival des musiques d'aujourd'hui, Strasbourg, 2010, 36-38.

Solomos, Makis, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique de XXe-XXIe siècles*, Press universitaire de Rennes, 2013.

Southern, James; Pitt-Francis, Joe; Whiteley, Jonathan; Stokeley, Daniel; Kobashi, Hiromichi; Nobes, Ross; Kadooka, Yoshimasa y Gavaghan, David, "Multi-scale computational modelling in biology and physiology", *Progress in Biophysics and Molecular Biology*, 96, 2008, 60-89.

Strogatz, Steven H., *Nonlinear dynamic and chaos*, EEUU-Canadá, Addison Wesley Publishing Company, 1994.

Uruba, Vaclav, *Turbulence Handbook for Experimental Fluid Mechanics Professionals*. Skovlunde Denmark, Dantec Dynamics A/S, 2012.

Vaggione, Horacio, "Articulating Microtime", *Computer Music Journal*, Volume 20, N° 2, 1996, 33-38.

Vaggione, Horacio, "Composing Musical Spaces by Mean of Decorrelation of Audio Signals", Conference on Digital Audio Effects (DAFX-01). Conferencia llevada a cabo en la COST G-6, Limerick, 2001, 6-8.

Varèse, Edgar y Wen-Chung, Chou, "The liberation of sound", *Perspectives of New Music*, Vol. 5, No. 1, New York, 1966, 11-19.

Walton, Douglas, *Fundamentals of Critical Argumentation*, New York EEUU, Cambridge University Press, 2006.

Xenakis, Iannis, *Formalized music*, Bloomington-London: Indiana University Press, 1971.

### **Obras Musicales.**

Araya, Pablo, "Kéramos", 2015-2016.

Araya, Pablo, "Phowa", 2018.



# De un Maestro a los músicos por venir

Edgar Alandia C.

# ...a propósito de la creación musical

**Edgar Alandia C.**

Sin considerar las obligaciones profesionales y los compromisos del oficio de compositor, en el tratar de explicar los procesos inherentes a la creación musical resulta no fácil establecer cuál pueda ser el detonante, los detonantes de un proceso creativo, de mis procesos creativos, si bien creo que la cuestión, del todo natural, es que mis fantasías se manifiestan, en su mayoría, en sonidos; aún si el origen es extra musical —un recuerdo, un cuadro, una poesía...— todo, todo se reconduce al sonido, todo se traduce en sonido.

Es evidente que cualquiera que fuera la chispa originaria esa tiene o adquiere, para mí, también un cierto significado emotivo o, más bien, requiere de mí una fuerte participación emotiva.

Desde el momento que la fantasía empieza a sonar en la imaginación, la contemplo e intento entender cuáles puedan ser sus caminos naturales de desarrollo y construcción. No tengo modelos ni objetivos predeterminados, creo que cada fantasía tiene el suyo propio y lo que hago es simplemente observarla para intentar coger su naturaleza, si es posible su esencia, para desarrollarla siguiendo su camino.

Podría decir que en el proceso de composición de una pieza intervienen dos niveles de fantasía: uno, la chispa, la idea, libre y sin vínculos de ningún tipo; otro, el ingenio, la capacidad de formalizar esa chispa en un proceso que conduzca al objeto sonoro.

La percepción, el tratar de ofrecer pautas para la escucha, es algo que tengo muy en cuenta durante el proceso de desarrollo de una composición; eso hace ya parte del trabajo compositivo, pero es una parte, para mí, imprescindible...

Usualmente, el instrumento con el que verifico las cualidades y las características de lo que va a sonar es el piano –obvio que no es cómo va a sonar, pero sí lo que va a sonar–. Alguna vez he utilizado algún gráfico, pero sólo como apunte para la memoria.

Creo en la duda como un magnífico instrumento para hacer descubrimientos, a veces muy interesantes. Diría que la duda es mi método de trabajo. La duda lleva a reflexiones, a críticas, a comparaciones, a descubrimientos y diría que, en mi caso, de duda en duda van surgiendo los trabajos que en definitiva no son otra cosa que puntos de vista diferentes sobre casi las mismas cosas, las mismas fantasías, las mismas ideas.

Las reflexiones que hago durante el trabajo implican ante todo la coherencia de la obra misma con sus orígenes, y pongo mucha atención en que los procesos a seguir surjan de esos orígenes. También reflexiono sobre la relación de lo que hago con la realidad, el contexto en el que vivo, la realidad con la que fantaseo; en fin, un sinnúmero de reflexiones que, tengo la ilusión, de que se plasmen en la pieza musical –aunque reconozco que me atrae más la idea de hacer un viaje dentro del sonido y organizar una telaraña sonora que esperaría compartir de manera simple fluida con algún oyente–. Debo precisar que no creo tener mucho, es más, nada que decir en/con mi música: la música es sólo una aventura apasionante en la que se descubren cosas que suenan y como sueño yo.

Creo que las influencias que se dan en los procesos creativos y luego en las obras son la suma de las propias vivencias, vivencias de todo tipo, de lo más banal o elemental a lo más complejo, de las cosas de las que estamos informados y las que nos han formado.

Por muchos años escribía oyendo Mahler, y música folclórica de mi país; con el pasar del tiempo mi capacidad de concentración ha disminuido y ya no puedo hacerlo.

Me tomo mucho tiempo en “organizar” el proceso de desarrollo de una fantasía. En ese proceso, basado sobre todo en lo que conlleva “la duda”, hay un margen para pequeños cambios, desviaciones, reiteraciones y otros elementos que no quiten significado al proceso mismo que es la expresión de la fantasía inicial. No que

la fantasía inicial sea un fin; más bien se trata de tener esa fantasía como referencia alrededor de la cual se pueda mover un pequeño universo de libertades.

En general, organizo el *excursus* o disgresión de una pieza en secciones, terminada la última sección, terminada la pieza. No sé cuánto durará en términos de tiempo, lo que sí tengo en cuenta son las capacidades perceptivas de los oyentes que no van más allá de los 10-12 minutos.

El ejercicio más difícil de aprender y practicar creo que es el oír lo que se está escribiendo con el oído del otro, oírlo con los oídos del oyente que no sabe nada de lo que va a oír y su buena voluntad y disposición al sacrificio va respetada, tratando de involucrarlo con una dosis paulatina y esencial de informaciones y eventos sonoros. En ese acto se funden la propia escucha y la de los oyentes.

Compartir los procesos no hace más que corroborar y ayudar a la comprensión de un evento; en este caso una pieza musical. Por lo tanto, cuando y si es posible no tengo ningún problema en hacerlo, aunque creo firmemente que la música se deba explicar por sí sola cuando suena. ■

# una luz aparte

(2 tentativos sobre Sáenz)

2021  
Edgar Alandia C.

# una luz aparte

(2 tentativos sobre Sáenz)

**Tentativo 1°**

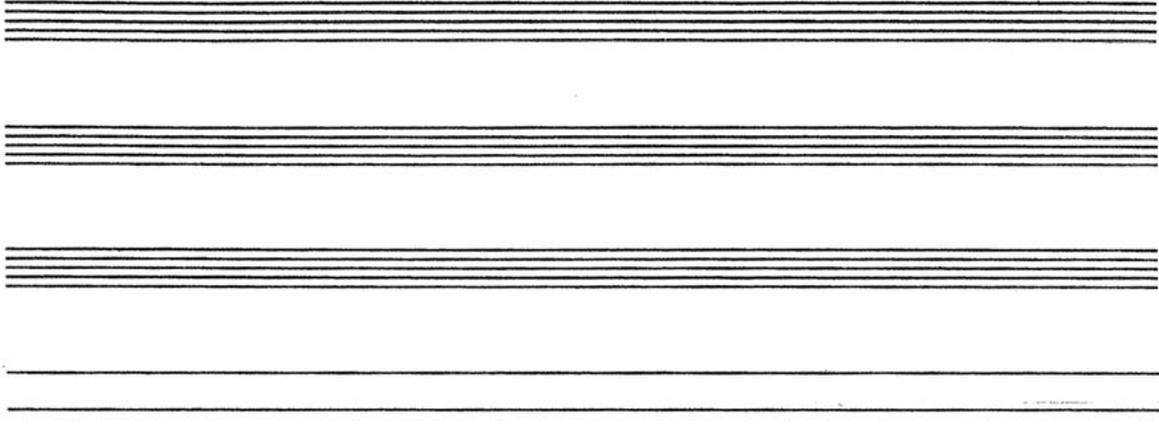
*per voce, violino, violoncello, percussione*

**2021**

**Edgar Alandia C.**

El reflejo de la lluvia, una lluvia  
Un saludo, una seña  
Una música escuchada  
Un olvido y no sé qué

*(Jaime Sáenz)*



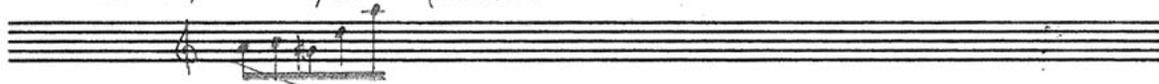
Notes:

1- le alterazioni valgono solo per la nota che precedono

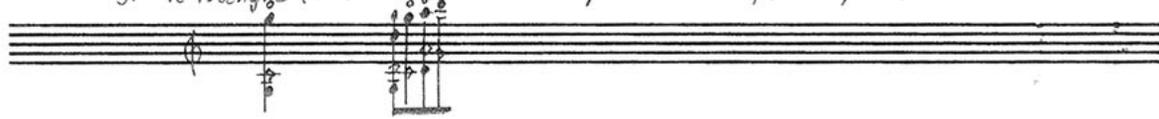
Ex.



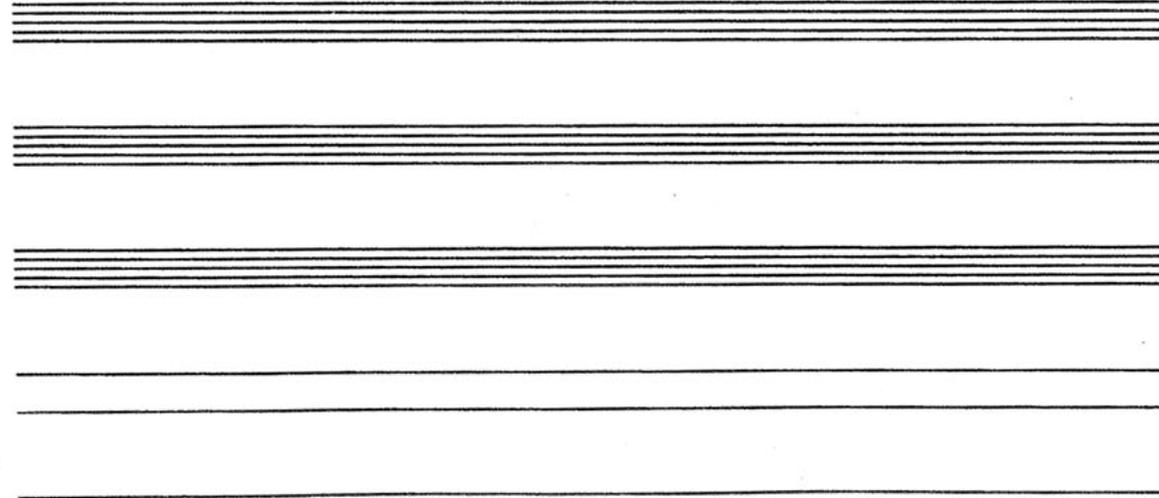
2- il più veloce possibile (acciaccatura)



3- le lasanghe (vno e Vc.) indicano la posizione da sfiorare per ottenere un armonico



4- Percussioni    0 centro    6 bordo    B.M. bacchette morbide  
BD    "    dura (tipo tamturi giapponesi)  
B Met.    "    metallo  
b.d.    "    dure (legno da tamburo)





-2-

Handwritten musical score system 1. It consists of five staves: VOX, VNO, VC, T.T.♯, and G.C. The VOX staff has a dynamic marking of *pp* and a triplet of notes. The VNO staff includes a *(ricochet)* marking and various dynamics like *pp* and *p*. The VC staff has a *B.D.* marking and dynamics *pp* and *p*. The T.T.♯ staff has a *(y..)* marking and dynamics *p* and *(-)*. The G.C. staff has a *B.D.* marking and dynamics *pp* and *p*. There are also some circled notes and other performance instructions.

Handwritten musical score system 2. It consists of five staves: VOX, VNO, VC, T.T.♯, and G.C. The VOX staff has dynamics *p* and *mf* with the text *el re fle*. The VNO staff has dynamics *p*, *pp*, and *ppp*, and includes a *ricochet* marking. The VC staff has dynamics *ppp* and *pp*. The T.T.♯ staff has a *b.d.* marking and dynamics *ppp* and *pp*. The G.C. staff has a *B.M.* marking and dynamics *pp* and *ppp*. There are also some circled notes and other performance instructions.

Handwritten musical score system 3. It consists of five staves: VOX, VNO, VC, T.T.♯, and G.C. The VOX staff has dynamics *f* and *ppa* with the text *el re fle*. The VNO staff has dynamics *p*, *pp*, *ppp*, and *mp*. The VC staff has dynamics *p*, *pp*, and *ppp*. The T.T.♯ staff has a *b.d.* marking and dynamics *ppp* and *pp*. The G.C. staff has a *B.M.* marking and dynamics *pp* and *ppp*. There are also some circled notes and other performance instructions.

VOX

VNO

Vc

T.T.  $\delta$

G.C.

*de la* *via*

$\Delta$ -3-

*p* *pp* *ppp* *mf* *p* *pp* *ppp*

*B.Met.* *B.H.*

*3* *3* *3*

*pp* *pp* *pp*

VOX

VNO

Vc

T.T.  $\delta$

G.C.

*una* *via*

*ord.* *verso ord.*

*ppp* *mf* *p* *pp* *ppp* *pp* *mf*

*B.Met.*

*3* *3* *3*

VOX

VNO

Vc

T.T.  $\delta$

G.C.

*verso* *ord. (molto leggero)*

*ppp* *pp* *ppp* *pp* *pp* *pp* *pp*

*B.Met.*

*3* *3* *3*

VOX: *mf* u...n. *mf* un sa lu da *pp* un sa

VNO: *pp*, *mp*, *ord.*, *mf*, *pp*

Vc: *verso... ord.*, *p*, *ppp*, *mf*

TT.0: *B.M.F.T.*, *pp*, *(4)*, *(4)*

G.C.:

VOX: do *p* un... *p* un sa lu *ord.*

VNO: *p*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*

Vc: *p*, *ppp*, *mf*, *p*, *mf*

TT.0: *B.M.F.T.*, *pp*, *(4)*, *(4)*

G.C.:

VOX: do *pp* a... *mp* u... *pont.* *verso ord.*

VNO: *mf*, *pp*, *mp*, *pp*, *p*

Vc: *mp*, *pp*, *p*, *p*

TT.0: *B.M.F.T.*, *mp*, *(4)*, *(4)*

G.C.:



VOX

Vno.

Vc.

T.T. 6

G.C.

Annotations: *3*, *pont.*, *ord.*, *mf*, *pp*, *tr*, *verio pont.*, *p*.

VOX

Vno.

Vc.

T.T. 6

G.C.

Annotations: *3*, *mp*, *m*, *mf*, *a*, *u*, *m*, *pp*, *u*, *u*, *m*, *pizz*, *p*, *p*, *rico.*, *tr*, *B.M.*, *pp*.

VOX

Vno.

Vc.

T.T. 6

G.C.

Annotations: *p*, *u*, *na*, *mf*, *u*, *na*, *mu*, *f*, *si*, *ca*, *p*, *u*, *na*, *mu*, *si*, *ca*, *3*, *(pizz)*, *pp*, *pont.*, *ric.*, *mp*, *B.D.*, *3*, *6*, *pp*, *(y...)*, *pp*, *H*.

Vox

Vno.

Vc.

T.T.

G.C.

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The staves are labeled Vox, Vno., Vc., T.T., and G.C. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamics like *pp*, *f*, and *ord.*. There are also performance instructions like *port.* and *veno port.*.

Vox

Vno.

Vc.

T.T.

G.C.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. The staves are labeled Vox, Vno., Vc., T.T., and G.C. The score includes lyrics: *u m f es cu cha da* and *pp ves cu cha*. It features musical notations such as triplets, slurs, and dynamics like *pp*, *f*, and *ord.*.

Vox

Vno.

Vc.

T.T.

G.C.

Handwritten musical score for the third system, measures 9-12. The staves are labeled Vox, Vno., Vc., T.T., and G.C. The score includes lyrics: *da* and *pp u. n.*. It features musical notations such as triplets, slurs, and dynamics like *pp*, *f*, and *ord.*. There are also performance instructions like *port.* and *tr.*.

VOX: *un. ol. vi* *ord.* *port.* *do*

VNO: *pp* *(y.)*

Vc: *p* *(port)* *ric. tr* *mf* *3* *tr*

T.T. O: *b.d.* *pp* *(y.)* *B.D.* *pp* *(y.)*

G.C: *p* *(y.)*

VOX: *f v. n. ol. vi.* *do* *pp*

VNO: *pp* *mf* *pp*

Vc: *p* *mf* *pp* *3*

T.T. O: *B.D.* *pp* *(y.)* *B.D.* *pp* *(y.)*

G.C: *B.D.* *pp* *(y.)*

VOX: *mp* *un. ol. vi* *do* *mf* *un. ol. vi*

VNO: *ord. pizz* *arco* *port.* *p*

Vc: *mp* *pizz* *arco port.* *3* *p*

T.T. O: *B.D.* *pp* *(y.)* *B.D.* *pp* *(y.)*

G.C: *B.D.* *pp* *(y.)*

-9-

VOX: *do* *p* *y* *no* *se* *que*

VNO: *pp* *ric* *tr* *pp* *pizz* *p*

Vc: *pp* *ric* *tr* *pp* *pizz* *p*

T.T.: *B. MET.* *H* *(1/2)*

G.C.: *B.D.* *(1/2)* *(1/2)* *p*

VOX: *verso ord.*

VNO: *pp* *pp* *pp*

Vc: *ric* *tr* *pp* *pizz* *mf*

T.T.: *B.M.* *y. bid.* *pp* *(1/2)*

G.C.: *B.M.* *y.* *pp* *(1/2)*

# una luz aparte

(2 tentativos sobre Sáenz)

**Tentativo 2°**  
*per voce e percussione*

**2021**  
**Edgar Alandia C.**

$\text{♩} = 36-40 \text{ c.o.}$

- 1 -

VOX (A) *pp* *p* *u* *m*

T.T. *(7)*

G.C. *p* *pp*

VOX *mp* *mf* *p* *f* *p*

T.T. *(7)*

G.C. *pp*

VOX *p* *mf* *p* *um*

T.T. *(7)*

G.C. *pp*

VOX *p* *pp* *mf*

T.T. *(7)*

G.C. *p*

VOX *p* *cresc.* *f*

T.T. *(7)*

G.C. *p*

VOX *f* *de la lli* *sub. top* *via* *pp* *m* *b.d.* *mf* *vor* *u* *pp*

T.T. *B.MET.* *(4)* *(2)* *pp*

G.C. *p* *(4)* *B.M.*

VOX *u* *na* *b.d.* *pp* *mf* *vi. d.*

T.T. *pp* *cliff* *(4..)* *B.D.* *pp* *(4)* *B.M.*

G.C. *p* *B.D.* *3-6* *pp* *3* *B.M.*

VOX *mf* *u* *na* *mf* *u* *na* *sa* *lu* *do*

T.T. *B.P.* *mp* *pp* *(4)* *(4)* *(4)* *(4)* *B.MET.* *pp* *(4)*

G.C. *B.M.* *mp* *(4)* *(4)* *pp* *3-6*

VOX *p* *u* *na* *sa* *lu* *do* *mf* *u* *na* *p* *u* *na* *se*

T.T. *B.MET.* *mf* *(4)* *(4)* *mp* *(4)* *(4)*

G.C. *B.M.* *mp* *(4)* *(4)*

VOX *pp* *u* *na* *u* *na* *mf* *o*

T.T. *B.MET.* *mf* *(4)* *(4)* *B.MET.* *pp* *(4)* *(4)*

G.C. *B.M.* *mp* *(4)*

VOX: *u m p u na f un sa*

T.T.: B.MET.  $\frac{2}{4}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$

G.C.: B.D. *mp*  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$

VOX: *do pp u na na*

T.T.: B.MET.  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$

G.C.: B.M.  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$

VOX: *pp se na*

T.T.: B.MET.  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$

G.C.: B.D.  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$

VOX: *p a o m a o m o*

T.T.: B.MET.  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$

G.C.: B.M.  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$

VOX: *ma u m p u na mb si ca*

T.T.: B.D.  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$

G.C.:  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$

This page contains a handwritten musical score for a vocal and guitar ensemble, consisting of four systems of staves. Each system includes a vocal line (VOX), a tenor line (T.T.), and a guitar line (G.C.).

- System 1:** The vocal line begins with the lyrics "una mu... si ca" in a piano (*p*) dynamic. The guitar accompaniment features a triplet of eighth notes and a sixteenth-note pattern. Dynamics range from *pp* to *ppp*.
- System 2:** The vocal line continues with "es... cu... cha... da" in a forte (*f*) dynamic. The guitar accompaniment includes a triplet of eighth notes and a sixteenth-note pattern. Dynamics range from *pp* to *f*.
- System 3:** The vocal line continues with "una mu... si... ca" in a piano (*p*) dynamic. The guitar accompaniment features a triplet of eighth notes and a sixteenth-note pattern. Dynamics range from *pp* to *mp*.
- System 4:** The vocal line continues with "da... un... u... u... u" in a piano (*p*) dynamic. The guitar accompaniment features a triplet of eighth notes and a sixteenth-note pattern. Dynamics range from *pp* to *mp*.

The score is marked with various performance instructions, including dynamics (*p*, *pp*, *ppp*, *f*, *mp*), articulation (accents, slurs), and specific rhythmic patterns (triplets, sixteenth-note runs). The guitar part is written in a style that suggests a specific rhythmic feel, possibly a 3/4 or 4/4 time signature.

The image displays a musical score for three systems, each consisting of three staves: VOX (Vocal), T.T. (Tenor/Trombone), and G.C. (Guitar/Chorus). The score is written in a handwritten style with various musical notations and performance instructions.

**System 1:**  
- **VOX:** Melodic line with lyrics "un ol vi do". Dynamics include *p* and *mf*.  
- **T.T.:** Accompanying line with dynamics *mf* and *ppp*.  
- **G.C.:** Guitar accompaniment with dynamics *pp* and *ppp*. Includes markings for *B.D.* (Basso Continuo).

**System 2:**  
- **VOX:** Melodic line with lyrics "p u n ol vi do". Dynamics include *f* and *pp*.  
- **T.T.:** Accompanying line with dynamics *pp* and *mf*.  
- **G.C.:** Guitar accompaniment with dynamics *pp* and *mf*. Includes markings for *B.D.* and *B.M.* (Basso Medio).

**System 3:**  
- **VOX:** Melodic line with lyrics "y no se que". Dynamics include *mp* and *p*.  
- **T.T.:** Accompanying line with dynamics *mf* and *pp*. Includes markings for *b.d.* and *B.M.*.  
- **G.C.:** Guitar accompaniment with dynamics *pp* and *ff*. Includes markings for *B.M.* and *B.M.T.* (Basso Medio Tenore).

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The systems are separated by double bar lines with repeat signs at the ends.

# Proceso Creativo de *The Castle of Mist*

Allan Plugger

El proceso creativo es la serie de pasos que requieren el uso de la creatividad para la solución de un problema. Existe gran variedad de teorías sobre el proceso creativo que hablan de 7 etapas de la creatividad, otros lo reducen a 4 etapas, 6 etapas, o incluso lo expanden de 10 a 15. En mi opinión, el proceso creativo es único para cada artista. A continuación, explico el proceso creativo que desarrollé para la creación de mi composición para piano *The Castle of Mist*.

Este proceso no tiene un orden ni una estructura definida, sin embargo, existen ciertos pasos que he podido identificar y que se repiten en diferentes creaciones. Esta pieza es reciente, tardé alrededor de dos meses para terminarla junto con otras composiciones y resultó ser la pieza más larga que he creado hasta el momento. Entre mi repertorio de piano al momento de concebir esta idea acababa de incluir la Sonata *Pathétique* de Beethoven y aprendí a dominar técnicas pianísticas más retadoras que pude poner a prueba para crear varios de los pasajes de la pieza.

## **Paso 1: Capturar la idea.**

El primer paso es el que siempre me ha resultado más fácil de identificar. En cualquier momento del día, completamente de la nada —o quizás de la mezcla de experiencias o situaciones del subconsciente en ese instante— nace una idea en mi cabeza, y como consecuencia de la primera brota una decena más. Si me concentro lo suficiente puedo distinguir cada una de ellas, el problema es que las circunstancias que me rodean casi nunca ayudan a la concentración, porque como dije, las ideas pueden

llegar en cualquier momento del día; por ejemplo, cuando estoy en la escuela, en la bañera, en mi cuarto, en la calle, a punto de dormir, en un examen, incluso platicando con alguien más. Mi meta principal en este primer paso es capturar todas esas ideas, o las más que se puedan, y guardarlas para la posteridad. Estas ideas pueden venir en forma de melodías, progresiones o hipótesis de experimentos de todo tipo de locuras que pueden ser teóricos, como nuevos patrones en los intervalos, en el círculo de quintas, en la armonía, en las escalas, y empezar a invertirlos y descomponerlos de maneras que no se me habían ocurrido antes; o bien ideas para experimentos prácticos como: “¿qué pasaría si le quito todas las cuerdas a un piano?, ¿cómo sonaría?, ¿qué tipo de piano sería, de cola o vertical?, seguramente el martinete percutirá la madera, ¿pero cómo se escuchará cuando decenas de martinetes golpeen la madera?, ¿y si acciono solamente un martinete del piano sin cuerdas y lo grabo con reverberación, qué sensación producirá, un vacío en el pecho?, ¿podré utilizar esto para crear una pieza?” ... todas estas ideas casi al mismo tiempo. A lo largo de mis 10 años dentro de la composición he tenido que desarrollar algunos métodos para poder guardar las ideas, y en mi vida he pagado caro por esto, soy bastante distraído y ensimismado, y he perdido varias oportunidades; constantemente me hallo haciendo sacrificios en el mundo exterior y dentro de mi cabeza.

Usualmente, opto por aprenderme las ideas. Si es una melodía o una progresión, tengo varias alternativas. La primera es usar mi oído absoluto para identificar las alturas y tocarlas en un piano imaginario. Así puedo crear una sensación falsa pero útil de memoria muscular en las manos y también memoria visual para saber cómo se verán las figuras que hace la melodía al oprimir las teclas, para que al llegar a un piano real pueda tocar casi al primer intento las alturas que se me habían ocurrido desde un principio y no perder tiempo en tratar de encontrar esas ideas en el piano. La siguiente alternativa es tararear la melodía repetidamente para que la pueda escuchar físicamente y pueda memorizarla con el oído. La tercera opción es grabar las melodías en mi celular, la ventaja es que de esta manera no hay error humano al recordar y por supuesto puede ser quizás la más efectiva. Todo depende de la circunstancia en que me encuentre en ese momento. También, he intentado

anotar estas ideas musicales en partitura, pero al pensar en valores como el tempo, la duración de cada figura rítmica y la ortografía correcta, el fraseo, las articulaciones, las dinámicas y demás detalles indispensables para que se entienda, es más probable que mi memoria me engañe y cambie la idea original. Esto sólo me es útil cuando es el último recurso... o cuando estoy aburrido en una clase de música que es el único momento en el que tengo un cuaderno pautado a la mano.



*\*Para aplicar los pasos que se explican en este texto, únicamente utilizaré el tema principal A y B de la pieza.*

Esta fue la idea desde la que partí para comenzar la creación de la pieza:



Me pareció muy atractivo cómo se escuchaba este motivo en fa sostenido menor con la mano izquierda por sí sólo. Así comienza el tema principal A de la pieza —por tema principal entendiéndose como el tema más identificable.

También tenía dentro de mi “cajón imaginario de ideas” esta melodía en re bemol mayor que sonaba en tres octavas. Aún no sabía para qué usarla, así que decidí utilizarlo como el clímax de la misma pieza y como el tema principal B.

**Paso 2: Elaboración de ideas.**

Ya que tengo el piano cerca y puedo ejecutar las ideas con facilidad, la meta ahora es elaborarlas para que se conviertan en secciones de la pieza. El siguiente problema es decidir qué precede y/o qué antecede a esa parte. ¿Es el final, el inicio, es el tema principal, o una de las partes de en medio? Para solucionarlo puedo crear una nueva idea desde cero o tomar una de las ideas que capturé anteriormente y elaborarla. Así es como comienzo a construir la pieza, y termino con una serie de temas entrelazados por puentes o pausas. Empiezo a experimentar con repeticiones, modulaciones, variaciones, adornos, escalas, armonía, dinámica, ritmo, tempo, todo tipo de herramientas que me parezcan atractivas para ver qué es lo que se asemeja más a la imagen en mi cabeza o para crear algo que nunca se me hubiera ocurrido. Ocasionalmente, repito el tema del principio por el final de la pieza para que todos los temas los sienta como parte de un conjunto, como hice con esta composición en particular.

The image shows a musical score for piano in G major, consisting of four systems of staves. The first system (measures 9-16) is marked 'Allegro' and 'mp', featuring a steady eighth-note bass line and a treble line with rests followed by a melodic phrase. The second system (measures 17-22) is marked 'A tempo' and features a more active treble line with eighth-note patterns. The third system (measures 23-28) is marked 'mf' and continues the melodic development. The fourth system (measures 29-36) returns to a similar eighth-note bass line and melodic structure as the first system, marked with a 'rit.' instruction. The score concludes with a double bar line and a star symbol.



Del compás 17 al 30 aparece por primera vez el tema principal A, antes de que se repita con algunas variaciones. El motivo con el que empecé se convirtió en un acompañamiento, pero quise dejarlo sonar de manera independiente los primeros 4 compases del Allegro.

Finalmente, se transformó en un Allegro de 64 compases al principio de la pieza.



La melodía de las tres octavas se desarrolló en el tema principal B y aparece por primera vez del compás 260 al 263. El Moderato terminó —como estaba planeado— como el clímax de la pieza y dura 18 compases.

Moderato ♩ = 90

Un problema frecuente que surge en este paso es que a veces me enfoco demasiado en elaborar las ideas de una manera musicalmente inesperada y suelo evadir las ideas que son más predecibles. Esto me a llevado a muchas insatisfacciones; a veces le doy demasiado importancia a que sea una idea más propia y diferente porque eso es lo que he aprendido en varios talleres de creación artística, cuando en realidad y más en el mundo del arte actual, ya todo se ha hecho, lo que importa es la manera propia de expresarlo. No hay que tener tanto miedo a ser parte del montón. Con el tiempo, he aprendido que destacar no es el objetivo; no tiene nada de malo incluir las ideas predecibles siempre y cuando eso es lo que realmente quieras escuchar. Me gusta mantener un buen balance entre lo inesperado y lo predecible.

### Paso 3: Unión de las secciones.

Este paso tiene una relación directa con el paso 2, ya que es una repetición y ajuste de las ideas que se formaron anteriormente.

Como se observa en esta imagen, la pieza comienza con un Largo Pesante de 8 compases, no con el Allegro que fue la primera sección que se desarrolló.

El Allegro termina conectándose con la introducción a otro tema en el compás 73.

**THE CASTLE OF MIST**  
Op. 14  
Allan Pluger

En cuanto al Moderato (tema principal B) se presenta hasta la página 13/16 por primera vez casi al final de la pieza.

Otro problema importante que tengo es el contraste dentro de la propia pieza. Si es una pieza corta no siento la necesidad de tanto contraste, sin embargo, en esta pieza en particular —que como ya mencioné resultó ser la más extensa que he escrito hasta ahora— quería que hubiera mucho contraste, pues durar alrededor de 10 minutos con una misma paleta musical me resulta exhaustivo de escuchar. Yo soy una persona que se aburre con facilidad, por eso me gusta tener una gran variedad de temas con diferentes actitudes en este tipo de piezas libres. Se me ocurren distintas maneras de elaborar una idea así que decido añadir todas esas alternativas, el problema es que se oyen tan similares que parece que estoy repitiendo la misma idea una y otra vez. Entonces opto por deshacerme de algunas de estas alternativas para hacer el pasaje más corto y seguir con otra parte que la contraste, pero al momento de hacer otra parte surge otro conflicto: tengo que decidir si creo una idea nueva desde cero o escojo de las ideas que había recolectado en el primer paso. Si tomo de las ideas que capturé anteriormente, nunca más podré utilizar esas ideas para crear una pieza independientemente de la que estoy creando, pues sería una especie de autoplagio.

Por último, el problema más importante que tuve al crear esta pieza es que no me sentía del todo cómodo con muchas partes de la pieza y por impaciencia quería terminarla lo antes posible. Incluso llegué a considerarla como la más desfavorable de todas mis piezas. Tomó más tiempo de lo ordinario, pero al trabajar constantemente en mejorar las secciones llegué a crear esta pieza que le tengo un cariño especial por el tanto esfuerzo que me tomó hacer que me gustara.

#### **Paso 4: Escribir la pieza.**

Finalmente, no es hasta que tengo toda la pieza en la cabeza que paso a la notación musical, porque como dije antes, escribir en partitura la pieza al estar componiéndola entorpece mi proceso. He escrito partituras completas a mano y en digital; para esta pieza decidí escribirla en un programa de notación debido a la longitud de la composición.

Para concluir, quisiera compartir lo que yo creo más valioso de mi proceso creativo. Muchas de mis piezas no suelen tener un objetivo en particular, como es el caso de *The Castle of Mist*, pero todas las piezas que he creado tienen un objetivo en común. La razón por la que me gusta componer es porque puedo crear piezas que quiero escuchar. Yo soy mi propia audiencia; a mí no interesa que lo que escuche sea un montón de ideas separadas, lo único que me interesa es que simplemente me guste. Personalmente, temas como la tragedia, la depresión, la nostalgia, la oscuridad, el romance, la catástrofe y la muerte, en el arte, me hacen sentir pleno. También les tengo mucho aprecio a obras de arte que expresan la alegría, la calidez, el éxtasis, etc. pero los aspectos anteriores me parecen mucho más atractivos y cautivadores. Me siento cómodo en el drama y busco una sensación de catarsis tan intensa que no la pueda entender. Posteriormente, uso mis conocimientos en música y mi oído absoluto para descifrar el truco de magia de las piezas de otros compositores que me hacen llegar a esta sensación de catarsis, así convertirlas en herramientas y poder seguir exteriorizando las ideas que hay dentro de mi cabeza con mayor exactitud. Este es mi verdadero objetivo en la creación artística; no quiero entender esos sentimientos ni forzarme en racionalizarlos, quiero que estén fuera de mi comprensión y sólo disfrutarlos, porque la sensación de misterio, de no saber lo que estás experimentando al escuchar esa pieza que tanto te encanta... para mí, eso es lo que convierte al arte en magia. ■

# Soy un Cempasúchil

Adelina Amparán

**Síntesis.** *Las plantas forman parte de un mundo que coexiste con los seres humanos, que silenciosamente sigue su curso natural y sin producir sonido alguno percibido por nosotros lleva a cabo cientos de mecanismos sorprendentes para sobrevivir, reproducirse, comunicarse, alimentarse, defenderse, orientarse, entre muchas cosas más. A pesar de ser aparentemente solo flores o plantas, hay un sinnúmero de curiosidades dignas de tomarse como inspiración del arte, las flores han sido pintadas, representadas, usadas en la ciencia, en la arquitectura, en el cine, en la literatura, en muchas disciplinas artísticas y científicas, ¿por qué no en la música?. Desde esa pregunta nace esta propuesta que combina ciencia y arte, poesía, tradición e imaginación, todo se une para dar paso a una creación que tiene varios ejes de inspiración que convergen en un mismo fin, unir cada uno de esos brazos como ríos que finalmente llegar al mar de la creatividad.*

**Cómo creo lo que creo** es una pregunta pero también es una afirmación, una oración que da por hecho que hay un proceso creativo, un génesis, que se tiene la certeza de creer en lo que se crea, que se crea con convicción, o de alguna manera con un camino por recorrer que aunque aún desconocido es apasionante adentrarse en ese viaje y navegar hasta los límites de la imaginación, si es que los hay, de esta manera resultará sin duda una obra por demás nutrida y enriquecida de todas las maneras posibles.

## ¿Cómo creo lo que creo?

Regularmente comienzo con una idea “no musical”, puede venir de una imagen de la vida real o no, una escena de la vida cotidiana, al salir a la calle, observar a las personas, la naturaleza, escuchar un sonido atractivo en cualquier lugar donde me encuentre, comienzo

a imaginar cómo puedo usar ese sonido o por qué me gusta, en ese momento tengo ideas, sensaciones, recuerdos. Puedo imaginar cómo suena esa idea acompañada de otros sonidos, instrumentos musicales o no, a veces no se en ese mismo momento como plasmar eso en un papel y poder crear una obra técnicamente tradicional, pero sé que quiero hacer algo con esa idea. Otras veces por medio de sensaciones en sueños, es muy común que sienta las ideas, no sé en qué lugar de mi mente o mi cuerpo, pero es sensorial. No siempre son sonidos, aunque supongo que todo eso podría transformarlo en sonido, o no lo sé, quizá no. Lo que siempre me ha sucedido es que la mayoría de las veces no pienso melodías o aspectos concretos de lo musical, sino sensaciones y emociones. Ha sido complejo darme cuenta de eso, porque yo pensaba que un compositor debería siempre tener clara una melodía, una armonía, tener la técnica suficiente en un piano para poder componer, pero ahora yo misma creo que no tiene por qué ser así.

El mundo vegetal siempre me ha causado un gran interés, hay tanto misterio en él, que es inevitable preguntarme qué hay en ese mundo, cómo se comporta, cómo funciona y subsiste en las peores condiciones, en los peores escenarios del planeta, ahí hay siempre al menos una planta, un ser vegetal viviendo y adaptándose a cualquier circunstancia, eso es sin duda una motivación de sobra para hacerme muchas preguntas y desde mi labor en el arte me resulta inevitable imaginar cómo podría relacionarse tantas cosas sorprendentes con mi música, porque quiero que mi arte tenga un poquito de ese mundo maravilloso, algo de esa magia que albergan las flores, las plantas, la naturaleza. Creo que puedo impregnar en algún modo mis creaciones sonoras con esa esencia y por eso escogí una flor como el Cempasúchil para ser objeto de mi inspiración, porque es una flor bella como muchas, tiene un aroma intenso y un color como ninguna, es símbolo de nuestras tradiciones, tiene historia y leyenda, tiene poderes curativos y un misterio herbolario también, tiene usos ceremoniales desde tiempos antiguos, así como alimenticios y nutritivos, tiene muchas características que la hacen una bella manera de descubrirla, a través de mi misma, de mi creatividad y mi obra.



**Fig. 1** Tagetes Erecta. Taxonomía de la flor de Cempasúchil, consultado 11 de noviembre de 2021, <https://antropocene.it/es/2019/10/09/tagetes-erecta/>

La relación que guarda la música y las flores tiene orígenes ancestrales, esto se sabe gracias a varios documentos, entre ellos, el libro de Fray Bernardino de Sahagún, “Historia general de las cosas de la Nueva España”, en el cuál se narran innumerables ceremonias de nuestros antepasados para celebrar a sus dioses, en estos rituales y como lo describe el documento, se usaban sin falta ornamentos varios entre ellos las flores, que eran un elemento en ocasiones principal, como en el caso de la fiesta al dios *Macuilxochitl*, dios del fuego, al que le celebraban con una festividad llamada *Xochilhuitl*, que quiere decir “la fiesta de las flores”.



**Fig. 2** Natural History Museum, London / Science Photo Library, 17th century illustration of African marigolds (*Tagetes erecta*). Ilustración de 'Hortus Floridus' (1622) por Crispian van de Passe (1589-1667). C028/8765 Rights Managed, consultado 11 de noviembre de 2021, <https://www.sciencephoto.com/media/718513/view/african-marigolds-tagetes-erecta->

A continuación, se leen dos párrafos del libro mencionado:

*CAPITULO XIV.*

*Que habla acerca de un dios que se llamaba MACUILXOCHITL, que quiere decir cinco flores; y también se llamaba JOCHIPILLI, que quiere decir el principal que dá flores ó que tiene cargo de dar flores.*

*A este numen llamado Macuilxochitl, teníanle por dios como al arriba dicho, que es el dios del fuego: era más particular dios de los que moraban en las casas de los señores, ó en los palacios de los principales. A honra de este hacían fiesta, y su fiesta se llamaba Xochilhuitl.*

*Cuando llegaba la fiesta de este dios que se llamaba Xochilchuitl, que quiere decir "la fiesta de las flores". (Sahagún, 2011).*

Hoy realizo una ensoñación acerca del Cempasúchil, imagino que soy una planta, que estoy viviendo y realizando todos los procesos vitales de un ser vegetal y escribo lo siguiente, lo que puedo imaginar cuando realizo el ejercicio y me encuentro buscando a qué suena.

### Cuando soy un Cempasúchil.



**Fig. 3** Rosaura Hernández, [Especial] Cempasúchil: símbolo mexicano de la vida y la muerte, sábado 16 de octubre de 2021, consultado 11 de noviembre de 2021, <https://www.elsoldecuautila.com.mx/finanzas/cempasuchil-simbolo-mexicano-de-la-vida-y-la-muerte-7348143.html>

*Soy un cempasúchil, desde hace mucho tiempo, desde el origen de la tierra mis ancestros existieron sobre la faz. A través del tiempo me heredaron sus genes, evolucionamos como linaje vegetal.*

*Hoy soy un cempasúchil; vivo, respiro, existo aquí y ahora, mis pétalos son pequeñas sábanas frágiles anaranjadas, amarillas, suaves, con aroma intenso a hierba, a la tierra que me da vida, a campos recién regados por la lluvia, mis tallos son verdes y fibrosos, fuertes, con hojas que huelen a lo mismo que mis pétalos, todo mi ser huele intensamente, absolutamente.*

*Cuando soy un Cempasúchil  
espero la lluvia y el viento.  
Me alimento de luz, agua y tierra.  
Florezco  
Tengo un aroma intenso,  
Confío en que existo y soy, en que la vida llega a cada instante.  
Me muevo con el viento.  
Resplandece el sol en mis pétalos naranjas o amarillos,  
Absorbo la luz,  
Vivo,  
Estoy de pie,  
Dialogo con mis tallos y mis flores,  
Doy oxígeno,  
Se secan mis flores y dan una semilla que después me hará ser  
nuevamente un cempasúchil.  
Convivo con mi entorno.*

Estas ensoñaciones pueden cambiar siempre, hay elementos que permanecen y otros que cambian cada vez que imagino la misma idea. Por lo regular aumenta la cantidad de elementos que pueden aparecer en escena, depende del tiempo que realice el ejercicio de imaginar mi idea; trato de recordar esos elementos, no tengo todos anotados porque me gusta usar la memoria, porque traer a ella cada uno de esos elementos me ayuda a imaginar sin interrupciones y no tener que acudir al papel mientras me encuentro dentro de la ensoñación.

Todavía me pregunto cómo suena. Los timbres y las texturas también pueden cambiar, y esto a veces me preocupa porque

pienso que no he definido a qué suena mi idea. Tengo más claras las texturas que se pueden describir, como decir que la frase “brillan mis pétalos” tiene una textura muy cristalina, con frecuencias sonoras agudas y como si chocaran miles de cristales muy pequeños entre sí y contra una superficie de metal, de manera que provocan destellos sonoros, sonido suave pero crujiente y brillante, constante. Ese es uno de los sonidos que pudiera representar de esa manera, sin embargo, hay otros que no puedo aun referir con esa claridad o que en mi imaginación aún cambian.

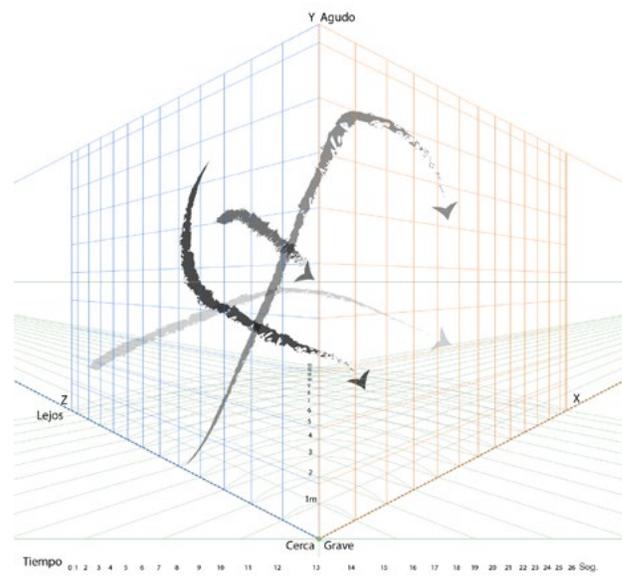
Lo que escribo aquí también me da claridad. Conforme describo el proceso y los acontecimientos que suceden cuando estoy dentro de la ensoñación, lapsos en los que puedo tener ideas más claras acerca de cómo sería ese sonido. Me sirve escribir esto y tratar de ordenar ideas y sensaciones. Acudo a veces a recuerdos sonoros, y formulo una pregunta mentalmente o quizá en voz alta, ¿a qué suena la respiración?, ¿a qué suena cada una de las acciones, que no son pocas, que realiza una planta? Supongo que científicamente hay micro sonidos en cada una de sus acciones, pero más que acudir a lo literal que pudieran sonar de una planta yo quiero imaginar y darle sonidos a la ensoñación, que tengan coherencia con las sensaciones que me provoca cuando imagino esa idea.

Cuando imagino me recuesto en algún lugar, o sentada cierro los ojos, respiro profundo y me permito ir a ese lugar de la imaginación en dónde existe esa idea. La veo, y esa parte visual a veces también es diferente cada vez, pero la mayoría de las veces es muy parecida, o casi igual. Puedo imaginar cómo se ve, cómo se percibe, y muchas veces hay silencio. Ese silencio es el que me permite seguir observando y sintiendo, pero no puedo lograr escuchar los sonidos que quiero, cuando puedo describir un sonido como lo hice antes es porque lo tomo, intento saber cómo sonaría, lo aílo de la ensoñación completa y entonces puedo comenzar a descubrir a qué suena dentro de mi ensueño.

Todavía no puedo “orquestrar” la ensoñación completa de cómo lo veo y lo siento, pero cada vez que reflexiono el “cómo” podría realizarlo descubro una forma de aclarar un poco más y que el sonido surja.

Cuando imagino a veces descubro cosas que no había pensado antes. Hace poco me di cuenta de que mi pensamiento necesita llegar a lo que yo denomino “pendientes mentales”, parecidas a un lugar de llegada donde primero es necesario subir por una pendiente de razonamientos, cuesta arriba, que da trabajo sobrellevar porque no es fácil tener mucha claridad mientras van apareciendo dichos razonamientos y, una vez alcanzado un punto donde todo comienza a tener sentido, la pendiente ahora comienza a descender. Es cuando mi mente toma velocidad y es un continuo que camina rápidamente, parecido a ir corriendo en una calle cuesta abajo. Esas “pendientes mentales” son un camino para ensoñar y obtener de la imaginación ciertas herramientas que más adelante serán de utilidad para sacar de la imaginación las texturas, el sonido, las sensaciones y varios detalles que compondrán la obra.

Alternamente a las ensoñaciones, y con el propósito de adelantar una partitura, que en realidad en este momento entiendo que no es necesario tener prisa, pero antes lo he creído necesario, he comenzado a elaborar una especie de partitura gráfica para poder plasmar los sonidos dentro de un sistema mensurable. En cuanto a algunos parámetros como que tan grave o agudo es el sonido, que tan lejos o cerca está de mí, cuánto dura en el tiempo y si es más denso en cuanto a textura, o más ligero. Aquí un gráfico posible de lo que pudiera ser ese sistema.



Aunque aún no es funcional para la etapa de definición sonora en la que estoy, me ayuda a tener una idea de cómo podría representar la obra.

Por otro lado, he tomado varias fuentes que me ayudan a tener ideas creativas acerca de esta ensoñación, incluso que pudiera transportar mi imaginación en el tiempo, y que eso que imagino estuviera sucediendo en diferentes épocas. Esta última idea me viene a la mente a partir de textos como el siguiente.

*Una mujer: Yo tórtola, llevo y canto  
vengo a deleitar a los príncipes,  
con cacomites y cempoalxúchiles  
vengo a deleitar a los príncipes.*

*Ni cocotzin nehco ya nooncuica  
niquimahuilohua in tepilhuan, oo.  
cacaloxochitl oo cempohualxochitl  
ica niquimahuilohua in tepilhuan oo.*

22 Canto de tórtolas. "Poemas mímicos del manuscrito de los cantares mexicanos" p. XXI, 1-74 [en náhuatl] y 1-74 [en español] Poesía náhuatl III. Cantares mexicanos. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México. Segunda parte Ángel María Garibay K.

A pesar de que aún no tengo definidos muchos de los sonidos, hay muchas sensaciones e ideas que van enriqueciendo mi ensoñación, y se añaden elementos como la época, texturas, sensaciones, emociones o ideas. Pienso que todo eso finalmente va desembocar en sonidos suficientemente trabajados y, por ello, mucho más coherentes para sonar por completo como lo que imaginé. ■

# El conejo de la luna

Regina Baños

**Sinopsis.** *En el presente artículo hablaré del proceso creativo en torno a la obra “El conejo de la Luna”. Debido a su naturaleza subjetiva y personal, la narración se lleva a cabo en primera persona. En el texto abordo el tema de la interdisciplina y las soluciones creativas que puede aportar el adentrarse a más de un área del arte para llevar a cabo la realización de una idea. En la obra traté de conjugar la generación de una historia, la elaboración de ilustraciones y la confección musical con base en el mismo material. La secuencia de este artículo es cronológica y por etapas, de acuerdo a la experiencia que me significó el enfrentar el problema creativo de transformar una fantasía en una obra.*

**Palabras clave:** *proceso creativo, creación musical, interdisciplina, obra interdisciplinaria, imaginación.*

## El conejo de la luna

“El conejo de la luna” –aún inconclusa– es mi primera obra. En ella traté de conjugar influencias de diferentes ámbitos, las cuales no se limitan a lo musical. El explorar varias disciplinas artísticas develó aspectos desconocidos de mi psique creativa, lo que me permitió recorrer caminos que comúnmente no habría transitado, además de traer al plano consciente cuestiones de carácter íntimo, con las cuales pude trabajar a lo largo del proceso creativo.

### ***¿De dónde surgió la idea de “El conejo de la luna”?***

La idea proviene de mi entorno cultural, de la leyenda tradicional de “El conejo de la luna”, que explica la sombra o mancha que puede verse en dicho cuerpo satelital. La afinidad con las

leyendas, mitos e historias sobre cómo se creó algún aspecto del mundo observable, vive en mí desde niña. Así, me inspiré en esta historia, aunque decidí darle un giro para que el conejo, en vez de llegar a la luna, saltara más bien de ella. El momento exacto en el que formulé este pensamiento fue durante un ejercicio para enfocar la concentración, en una sesión de psicoterapia; consistió en crear un cuento a partir de una pequeña lista de palabras, cuyo fin era observar cuándo me desconcentraba, comenzaba a divagar, o incluso si llegaba al punto de abandonar por completo la idea principal. Las palabras fueron: *perro, conejo, mar, coche y viento*. Bastaron esas fracciones de segundo entre escuchar la palabra conejo, seguida de la palabra mar, para que observase en mi fantasía cómo aquel conejo de la luna saltaba al mar. En ese momento fue muy clara la imagen; incluso pude ver una paleta de colores, a la vez que escuché algo que entonces entendí como la claridad de la luna. Estaba tan absorta en esa micro fantasía tipo animación gif<sup>1</sup>, pero con sonido, que para realizar la actividad propuesta tuve que cortar la ensoñación y volver a la realidad del tiempo presente. No obstante, la imagen fue tan clara que luego de la sesión decidí archivarla en mi mente –tal vez porque fue novedoso para mí escuchar o ver que el conejo de la luna saltase al mar desde ella.

### Primer intento.

Al ingresar al LACREMUS<sup>2</sup>, decidí utilizar la fantasía de “El conejo de la luna” para una creación musical. El Laboratorio propone la imaginación como motor principal del proceso creativo y que, a partir de aquella, deriven soluciones para la búsqueda creativa, de tal forma que no se recurra a fórmulas preestablecidas, como en el enfoque de la composición tradicional. En ese momento yo ya

---

1 *Graphics Interchange Format*, por sus siglas en inglés; en español, “Formato de Intercambio de Gráficos”, formato de imagen digital utilizada en la red. Consiste en una serie de fotogramas sucesivos que crean una animación sin sonido que se repite en forma de bucle cada ciertos segundos.

2 “Laboratorio de Creación Musical”, Facultad de Música, UNAM, impartido por Julio Estrada.

tenía la fantasía con la que quería trabajar, pero a la hora de querer convertirla a música me encontré con una especie de abismo. Entonces comenzaron —las preguntas:

*—¿Cuál sería la mejor manera de transformar aquella fantasía a material sonoro?, ¿qué elementos debía tomar en cuenta?, ¿cuánto debía durar?, ¿cómo hacerle saber al otro que había imaginado aquello?, ¿acaso con el título...?*

Estas preguntas me rondaban y no hallaba respuesta, hasta que Estrada me preguntó:

*—¿Por qué saltó el conejo?, ¿cómo podía describir a un conejo lunar?, ¿al caer de la luna, soltó materia parecida al polvo o a la roca...?*

Todas estas preguntas me invitaban a internarme más en aquella fantasía, a la cual, le faltaban ciertamente detalles, porque en el momento en que fue ideada no tuve oportunidad de profundizar. Así es que, antes de imaginar más, decidí registrarla en un texto conforme a lo primero que pensé, a fin de tener una referencia más cercana a mi primera percepción; esta vez, tomando en cuenta las preguntas de Julio. Así, escribí:

El conejo de la luna se escapó, saltó hacia el mar corriendo y brincando. Surca las aguas con sus patitas, no se hunde; en la noche brilla el conejo de la luna, tiene el pelaje blanco-plateado (señal de haber estado en la luna). Desea saber cómo es la tierra, desea saber cómo es la luna, voltea y... lo que queda es un disco vacío, completamente blanco.

Este fue el primer registro de la idea creativa, antes de navegar más profundo en la fantasía. Posteriormente tomé muy en cuenta las percepciones de la materia y la energía que había en ella, fue cuando empecé a imaginar de manera más racional, por decirlo de algún modo. Consecuentemente, consideré que el conejo debía de saltar cuando la luna estuviese más cerca de la tierra, en su perigeo, y también, cómo sería la superficie lunar al momento del salto, Más aún, si al saltar y caer al mar tendría que ser un conejo gigante, algo que no apareció así en la fantasía, por lo cual pensé que debía indagar una posible explicación de dicho fenómeno. Hacer estas

reflexiones me resultó algo árido porque no me ayudaba a convertir la fantasía en realidad. Aunque, el tener apuntes basados en hechos y datos del mundo real me llevó a darme cuenta de la importancia de considerarlos ya que, si no funcionan como guía de la fantasía, sirven de apoyo al pensamiento lógico.

Después de lo anterior hice un primer intento de transformar la fantasía en alguna forma de música. Me senté al piano y comencé a buscar alturas que se parecieran a lo que había imaginado, luego de lo cual apunté las colecciones de notas que me gustaron. Entonces decidí agregar la flauta, porque la asocié con el conejo al pensar en su agilidad y movimiento; así, escribí una melodía para él. Días después, al leer los apuntes y escuchar aquella melodía no me convenció el resultado. Estaba muy alejado de lo que quería.



**Figura 1.** Tema de aparición de la luna.



**Figura 2.** Tema del conejo.

Me percaté de que dicho material no me ayudaba a transformar la fantasía en música, principalmente porque carecía del elemento visual. Me sentía frustrada y me planteé dejar el proyecto; sin embargo, antes de archivarlo dibujé unas viñetas de lo que había imaginado, suponiendo que carecerían de algunos elementos, pero que serían más fieles a la primera percepción. Ahí me di cuenta de que la idea era idea compleja y que sería mejor comenzar con algo más sencillo. En este momento tuve claro que, de encontrar la

solución, debía asegurarme de que realmente se pareciera a lo que imaginé; si no, sentiría que sólo se habría quedado en un concepto.



**Ilustración 1.** Viñetas. Primer recuadro: aparece la luna. Segundo recuadro: el conejo duerme en la luna. Tercer recuadro: el conejo despierta y tiene la idea de saltar. Cuarto recuadro: se asoma para saltar. Quinto recuadro: se impulsa y salta. Sexto recuadro: sale de la luna. Séptimo recuadro: comienza a caer. Octavo recuadro: cae y corre en el agua.

Posteriormente pensé que estaba más cerca de hacer un cómic, pero aun así, sentía que le faltaba sonido. Además, no dejaba de pensar en que yo no era ilustradora y que seguir por ese camino era aventurado, así que no insistí.

### Nuevo enfoque.

Al siguiente semestre hablamos sobre la interdisciplina en el Lacremus y de que la creatividad no debía cerrarse necesariamente a un solo canal. Al repasar el caso de Xenakis, –músico-arquitecto–

y de cómo ambas disciplinas se complementaron en su creatividad, pude asimilar todo de modo distinto y decidí regresar al proyecto del conejo.

Para permitirme navegar de nuevo en la fantasía y en los caminos de la creación, tomé el pequeño texto que hice en un principio y observé detenidamente mis viñetas. Resuelta a seguir adelante, volví a preguntarme cosas como *¿por qué el conejo había saltado?* Ciertamente en mi texto había escrito, *quiere saber cómo es la tierra*, y a partir de esa primera intuición, traté de adentrarme en la psicología del conejo. Posicionándome como un ente mitológico que de pronto cobraba conciencia, encontrar un motivo para saltar resultó simple; me di cuenta de que al conejo sólo le parecía divertido lo que veía en la Tierra y que en la luna no tenía compañía; de ahí que quisiera visitar este planeta. Después me pregunté *¿qué haría al llegar a la tierra?* Tomando en cuenta que llegó por mar –ahí cayó–, pensé que se puso a observar con curiosidad una fiesta que había en la playa. Era de noche, se podía ver una fogata con gente alrededor, bailando y cantando –*¿con qué tipo de música?*–. El conejo estaría absorto, todo era aún más increíble de lo imaginado; emocionado, incrédulo y fascinado, volteó a ver a la luna. Vislumbró un disco brillante completamente blanco. Entonces se percató de que alguien más estaba en ese estado: una joven que observada con placer el cielo y se daba cuenta de que la luna lucía diferente, completamente blanca y lisa, no la de costumbre. La muchacha, desconcertada se preguntaba, *¿será que es un mal augurio...?* El conejo decidió presentarse ante ella [...]

Esta historia fue producto de sentarme una tarde solamente a imaginar y hacerme muchas preguntas, algunas de las cuales fui resolviendo de acuerdo con la lógica de la narración. Había otros aspectos para los que aún no tenía solución, aunque pude construir una historia con planteamiento, nudo y final. Anoté todo esto en mis apuntes. Aun así, seguía haciéndome muchas preguntas similares a *¿qué pasaría si...?* Ocurrían más cosas, no sólo el conejo saltando al mar sino que debía tener consecuencias. Me encontré ante muchas cuestiones más. No sabía cómo proceder con todo, el tema se volvió aún más complejo de lo que ya me parecía. Había

una acción, pero también una serie de acciones y reacciones que exigían considerar el aspecto psicológico, al ambiente, más paletas de colores y más material sonoro. *¡Qué hacer con todo ello!*

Justo cuando tenía todas estas dudas tuve la oportunidad de tomar un curso de guión cinematográfico y me pareció buena idea adentrarme en el tema pues, para este punto, estaba convencida de que mi pensamiento era más bien de orden audiovisual. Una de las primeras cosas que aprendí fue cómo formular una premisa, o sea, contar una verdad propia, manifestar alguna postura ante un tema o algo que se quiera demostrar mediante una historia. La sorpresa fue que, aparentemente, mi historia del conejo carecía de premisa, ya que sólo había pensado en las acciones y sus consecuencias, algo que creí suficiente para construir una narración, aunque al parecer no era así. Generalmente, la premisa es la médula espinal de una historia, así que sentí que debía comenzar de nuevo. Entonces, observé mis apuntes, releí lo que había formulado hasta ese momento, lo que provocó que me diera cuenta de que mi historia sí tenía premisa y que no había sido consciente de ella. Así adquirí conciencia de que el cuento se relacionaba con una vivencia íntima y significativa. Ser consciente de ello fue estremecedor, porque ignoraba que aquello que albergaba en mi psique podía transformarse de este modo que, además, tenía el potencial para convertirse en creación. Comprenderlo resultó impresionante y alentador; había descubierto la verdad que necesitaba y con ella, a su vez, la creación tomó un sentido más personal, en verdad íntimo.

### **Uniando las piezas.**

Al parecer ya he resuelto varios enigmas, pero apenas voy al inicio. Tengo una historia encaminándose hacia un guion –sólo una porción del total de la obra–; sin embargo, parece que estoy en el camino, porque la intuición me llevó a crear una historia que no es nada menos que la necesidad de expresar algo íntimo. Ahora me encuentro en un constante *¿qué sigue?* Por ello, tengo la sensación de estar abarcando muchos aspectos a la vez y entender que el proceso será más complejo de lo que pensé. Por un lado, tengo mi

historia, por otro, empecé a practicar con el dibujo y diseño de mis personajes, lo que resulta más orgánico y me ha llevado a buscar guías o consejos para mejorar el pulso, el trazo, la anatomía, las poses, etc. Aquí voy.

Seguiré profundizando en descifrar el movimiento, elemento común entre música y animación, además de pensar en las escenas y secuencias para luego darles color. De ahí que la música sería el último elemento en crear; no me molesta, ni siento que se pueda perder lo que escuché por primera vez; más bien, creo que el tener una estructura hará que *escuche* mejor lo que vea. Cuando llegue ahí, seguramente será más claro. Aunque este proceso pudiera parecer rebuscado –empezó con la intención de ser sólo música–, sigo siendo fiel a mi necesidad, eso que me llevó a conectar con algo bastante íntimo y al ensayo de darle forma mediante una creación.

Llegué a este punto porque, como pianista de un ensamble que hace improvisación en vivo, me he desenvuelto musicalizando imágenes en movimiento para cine silente. También soy aficionada a leer *manga* –comic japonés–, y me percaté de que ésta invita a escuchar, un tema que quisiera abordar posteriormente. De cualquier modo, al considerar el carácter audiovisual de ambas expresiones, entiendo mejor por qué llegué a esta solución en mi propio proceso.

Este texto recoge la parte primigenia de lo que será la obra “El conejo de la luna”, *mi conejo de la luna*. Continuará modificándose hasta terminarla. Espero con ansias mostrar el resultado final. Mientras tanto, los lectores serán los testigos de esta manifestación. ■

# Como si un sexto sentido...

**Diego Jiménez**

Me es difícil contestar a esta pregunta con algo específico, pues el proceso de creación de mis obras ha ido cambiando con los años y es ahora que empiezo a poder hablar en concreto de ello. Al principio dejé que mi proceso fuese guiado casi en su totalidad por la intuición y así seguí durante muchos años, sin observarle de manera objetiva. Sin embargo, hay tres cosas que se han mantenido casi intactas desde el inicio y que están íntimamente relacionadas.

La primera es que la mayor parte de las veces comienzo a crear a partir de una historia o narrativa que no siempre es sonora, supongo que por mi gusto, afinidad y cercanía con el mundo literario y cinematográfico. Esta narrativa puede emanar de vivencias previas y/o de imaginaciones que pueden ser propias o que tienen su raíz en algo que he leído o visto. Puede ser también una narrativa que parte de una idea o pregunta que en un principio parece ser abstracta: ¿Qué sucede en la percepción del tiempo psicológico del espectador cuando escucha una música que tiene secciones donde el pulso es contundente y secciones donde es más difuso?, ¿Pueden las secciones con el pulso difuso ser percibidas cómo si fuesen más extensas en el tiempo psicológico del espectador a pesar de que objetivamente son más cortas? Es a partir de esta idea o pregunta que empiezo a generar una narrativa, en este caso, la de un viaje por el cosmos donde se altera el espacio-tiempo.

La segunda cuestión que se ha mantenido constante en mi crear es que la mayor parte de mi música se genera al establecer un estrecho vínculo con la interpretación y por lo mismo, cuando se ejecuta, tengo la necesidad de participar activamente, ya sea tocando o dirigiendo —de lo contrario considero que falta algo, como si la figura de compositor-intérprete-escucha fuese indisoluble. Necesito experimentar cada uno de esos momentos en carne propia, así que cuando estoy inmerso en el proceso creativo reviso tal o cual parte,

la toco o la canto, después la grabo y posteriormente la escucho e intento llegar a ella con la perspectiva más fresca posible. Es un vaivén entre cada uno de estos momentos, y hasta que cada uno de ellos logra convencerme de dejar de modificar cosas y decido terminar la obra.

Finalmente, la tercera cuestión tiene que ver con el espacio físico, y que conscientemente omitía hasta hace poco, por no saber cómo ordenar los movimientos físicos o virtuales de los sonidos en el tiempo.

Creo que la necesidad de participar interpretando mis obras proviene de cómo inició mi inquietud musical. Cuando tenía unos siete años vivía en Puerto Vallarta con mi madre. Ella es músico lírico y en ese entonces formaba parte de un grupo de música latinoamericana. Como no tenía con quién dejarme cuando tenía ensayos me llevaba con ella, así que al principio sólo me quedaba sentado, escuchando atentamente y observando lo que hacían los músicos. En uno de esos ensayos, el director del grupo notó que yo tenía la inquietud de estar haciendo sonido con ellos —no recuerdo si fue porque yo estaba dando zancadas o manotazos sobre mis muslos o en la silla en la que me sentaba, pero al percatarse de esto me pidió que me integrara a tocar con ellos—. Primero me dio una sonaja con pezuñas de un animal cuyo nombre no recuerdo, luego me dio un bombo y luego un güiro, y así me convertí por accidente en el percusionista del grupo. Desde entonces, mi recorrido siempre ha tenido relación con la interpretación. De hecho, la primera obra que compuse la hice por la necesidad de tocar más música; no sabía leer partituras y tampoco sabía nada de teoría, entonces dependía de mi memoria para tocar aquellas canciones que ya había aprendido o de mi intuición para crear. Me guiaba por la historia que quería contar y que muchas veces tenía que ver con lo que estaba leyendo en ese momento, así como por la curiosidad de explorar los sonidos que iba generando, por mis emociones y la memoria de la música que me gustaba.

Años más tarde, cuando tenía unos trece años, descubrí que mi padre tenía un micrófono de los que se utilizan para grabar sonido directo en cine. Para mí fue una revolución por tres razones en específico. La primera es que me brindó la posibilidad de retener

aquello que creaba, pues no fue sino hasta dos años después que empecé a leer música, por ello las obras que había hecho hasta entonces dependían de mi memoria y si no las practicaba habitualmente terminaba por olvidarlas. La segunda es que pude tener una perspectiva más clara como escucha para percibir que el tiempo psicológico se comporta de manera distinta en cada momento del fenómeno musical compositor-intérprete-escucha. La tercera fue que, gracias a la curiosidad por grabar, descubrí la grabación multi-pista y en consecuencia pude tocar, grabar y hacer sonar varias partes al mismo tiempo.

En cuanto al espacio, hay tres factores que contribuyeron a que tomase consciencia de él en mi adolescencia, aunque sólo en años recientes he podido incorporarlo en las obras pensadas para ser ejecutadas en vivo. Cuando tenía nueve años tuve que irme a vivir a Querétaro a casa de mi abuela, por lo tanto, ya no pude seguir tocando en el grupo de música latinoamericana, pero gracias a esto conocí al maestro de música de la primaria a la que llegué; él venía del mundo de las estudiantinas y fue así que empecé a tocar la guitarra. Aunque tocar las canciones de estudiantina no me gustaba tanto, en aquel momento ese era el contacto que podía tener con la música, y el maestro, que se daba cuenta de que yo tenía la inquietud de tocar otras cosas, nos enseñaba obras para guitarra sola a otro compañero y a mí. Sin embargo, de la estudiantina me atraía la libertad en el movimiento físico que propicia en los músicos; ellos sujetan los instrumentos a su cuerpo y tocan las canciones de memoria, sin depender de un atril de partituras y en consecuencia pueden tocar caminando. Me fascinaba ponerme en medio del ensamble porque el sonido me llegaba de todos lados. Esta misma fascinación por el “sonido envolvente” la replicaba cuando estudiaba obras para guitarra sola, lo que me lleva al segundo factor: en casa de mi abuela hay una alberca que afortunadamente siempre ha tenido el desagüe descompuesto y por eso mismo, siempre ha estado vacía. Ese lugar se convirtió en mi sala de ensayos y de conciertos. Fue el sitio en el que compuse mi primera obra. Me encantaba tocar ahí porque el sonido de la guitarra y mi voz se amplificaban de manera natural, pero, sobre todo, por los rebotes extremos del sonido. Nuevamente el sonido me inundaba y me llegaba por todos lados. El tercer factor tiene

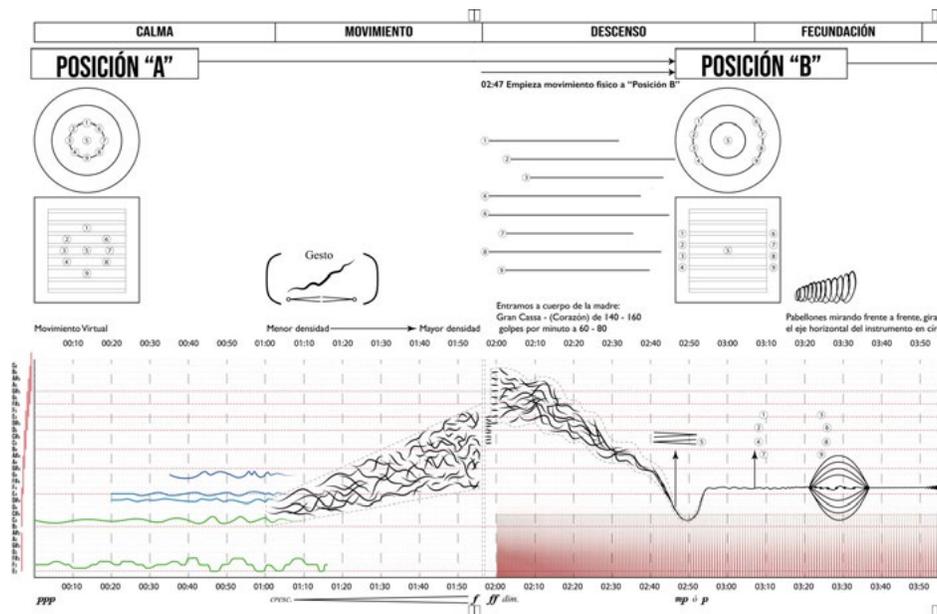
que ver también con la grabación multi-pista, al descubrir la perilla de paneo. Fue ahí cuando hice plena consciencia de la importancia de la focalización del sonido. Me es importante hablar de todo esto porque la manera en la que creo mis obras ahora es la conjunción y vaivén entre todo lo expuesto antes.

El germen de las obras de las cuales me siento más satisfecho ha sido el uso de las historias o narrativas. Todas ellas tienen en común que abrevan de temas extra-musicales o extra-sonoros. Les llamo historias y no imaginario, porque no en todas ellas la raíz proviene de algo imaginado en su naturaleza más pura, sino que algunas derivan de un libro o de una vivencia, y el imaginario consecuencia de esto. Las historias son cruciales porque son lo que me guía durante mis procesos creativos y a su vez son la directriz para entender cómo y cuándo se debe manifestar tal o cual tipo de energía, las proporciones de tiempo, las evoluciones, la instrumentación, las secciones, si conviene o no utilizar notación, y si se va a usar, qué tipo de notación es la más adecuada; en general, cómo se debe comportar el sonido y cómo organizarlo. Este impulso creativo es muchas veces detonado por la emoción de contar esa historia.

Al empezar mis estudios de licenciatura entendí que las llamadas “formas libres” me eran muy atractivas e importantes, precisamente porque lo que había hecho hasta entonces tomaba su forma de estas historias. En las primeras obras, este primer acercamiento hacia entender el imaginario lo hice sólo en la cabeza, de manera muy rápida y si se quiere, descuidada. Me conformaba con tener una idea general de la evolución de la energía y de las partes de la obra. Conforme he hecho consciencia de ello y he depurado mi proceso creativo, noto que la minuciosidad por entender el imaginario se ha acentuado. En los últimos años he prestado más atención a ahondar más en ello y he incorporado el registro cronográfico como una herramienta adicional para materializar la obra; me ayuda a tener un esquema general para poder visualizarla en su totalidad, congelada, y así obtengo una especie de mapa con el que puedo empezar a trabajar. Sin embargo, desde mi punto de vista, el registro cronográfico no tiene esta función categórica o absoluta a la que es asociado muchas veces, es más bien un

diagrama que permite contemplar la totalidad de la obra fuera de mí y, por lo tanto, de una manera un poco más objetiva. Es entonces que comienzo a repasar, revisar, modificar y optimizar el material, aún todo entre la cabeza y el dibujo (Ver **Ilustración 1**).

Luego viene el momento de empezar a definir cosas. Empiezo a evaluar si aquello que quiero lograr, por sus propiedades y cualidades, sugiere ya cierta instrumentación, por ejemplo, si se puede empezar a registrar con la notación o notaciones que ya conozco o si va a requerir que diseñe algunas indicaciones ¿La obra se puede resolver con instrumentistas o con electrónica?, ¿Cuántos y cuales son los elementos?, ¿Se necesita director?, ¿Es conveniente utilizar un click track?, ¿En la partitura es conveniente utilizar un tiempo medido por pulsos, tiempos y compases o con notación proporcional o con una mezcla entre ambas?, ¿Cómo voy a organizar la espacialidad? Todas éstas y más preguntas comienzan a surgir y a dar forma toda la obra.



**Ilustración 1**

Luego llega el momento en que necesito comparar y revisar el registro cronográfico, ese dibujo, con algo más tangible en lo sonoro. Me es importante en estas revisiones poder escuchar fuera

de mi la ejecución del material, para intentar posicionarme como si nunca antes hubiese oído esa obra —el vaivén sobre cada uno de los tiempos psicológicos musicales que mencionaba antes—. Para ello hago grabaciones que procuro escuchar después de unos días de haberme alejado por completo de la obra. Esto me permite percibir, entre otras cosas, si las proporciones temporales son las correctas o si algo puede acortarse o expandirse, para así buscar que la obra en su totalidad funcione mejor, pero también para considerar si debo cambiar algo por completo, quitar y/o agregar algo más. La intención principal es apreciar únicamente como oyente el tiempo real de la obra, por lo cual, no hace falta que esta grabación sea muy precisa o realista.

La necesidad de tomar distancia de la obra me permite llegar con oídos frescos y tomar mejores decisiones. Considero que cuando uno está metido en el proceso creativo se pierde perspectiva; a medida que una sesión de trabajo avanza, me parece que tendemos a concentrarnos y a enfocar nuestra atención cada vez más en los detalles y perdemos de escucha —no de vista— el panorama completo. Sé que es ingenuo de mi parte creer que puedo percibir mi propia obra como si nunca antes la hubiese escuchado, es una suerte de autoengaño, una mentira que me cuento y de la que estoy plenamente consciente, pero que me sirve para afinar, depurar y poder optimizar cada aspecto. Posicionarme como el escucha y no como el creador hace que me despegue de la obra para escucharla con una perspectiva más lejana, digamos que me permite concentrarme en el bosque y no en el árbol. Esta parte del proceso se parece un poco a la labor del editor de cine. Es este punto del proceso que se convierte en un vaivén entre revisar, modificar y escuchar.

Una vez que la obra entera o un segmento logra convencer a mi “yo escucha”, es decir, cuando lo que percibí de inicio en la imaginación y lo que escucho en la maqueta coinciden, es entonces que comienzo, de ser necesario, la notación. Si la obra está pensada para ejecutarse en vivo, una vez que se hace un ensayo o incluso el concierto, hago una última revisión contra lo que se escuchó con todos los factores en juego, y si valoro que lo necesita, hago una última re-calibración de la obra, donde los cambios tienden a ser muy sutiles. Si algo no funcionó como yo

esperaba, evaluó si esa idea hay que modificarla, incluso puedo llegar a considerar eliminarla. Llegado este punto decido dar por concluida la obra.

Durante el proceso creativo a veces comparto el material con personas muy específicas. Considero que es arriesgado hacerlo en etapas iniciales del proceso, porque a veces lo que estoy buscando aún no está muy claro y se puede perder de vista o se puede modificar. Es cuestión de darme tiempo para clarificarlo, así que cuando lo hago, el proyecto suele estar mas avanzado. Verbalizar con alguien una idea o una historia, me ayuda a esclarecer cosas, tanto problemas como posibles soluciones. En ocasiones comparto la historia o idea que estoy persiguiendo, a veces comparto un fragmento de los dibujos, o fragmentos de las maquetas. Me agrada compartir el material porque encuentro muy valioso lo que la gente percibe en primera instancia.

Más allá de los juicios de valor, lo que en verdad encuentro útil son las primeras impresiones que causa en los demás aquello que comparto, ya sea durante el proceso creativo o la obra terminada. A veces confirman ideas que uno intuía o cambios que no estaba seguro de hacer, otras veces aportan una perspectiva que uno no había contemplado. Encuentro muy interesantes las discusiones que se originan a raíz de lo que perciben o comentan personas que no se dedican a la música o al sonido —ese diálogo con personas que no conocen el “metalenguaje” musical es muy rico porque se tiende a recurrir la mayoría de las veces a analogías y es ahí donde uno puede entender mejor algunas cosas—. Me interesa también que me compartan sus primeras impresiones sobre las proporciones del tiempo, ¿Cómo lo perciben?, ¿Alguna sección se les hizo muy corta o muy larga?, ¿Perdieron la atención en algún punto? Todas estas son respuestas que sirven como información para tomar en cuenta en las revisiones. Hay que tener cierta reserva con algunas de estas observaciones y en ocasiones las descarto. Sin embargo, me parece fascinante cuando hay coincidencias en los comentarios sobre la obra entera o en alguna sección en específico. En general, me interesa el diálogo que se crea cuando esto sucede, la perspectiva de los demás me resulta importante porque me permite ver el mismo objeto desde distintos ángulos para poder precisarlo y que la obra pueda alcanzar su mejor versión. ■

## En torno a *Phenols*

**Leonardo Requejo Blunno**

El presente texto busca, además de detallar una explicación y recorrido por mis procesos creativos en general, ejemplificar su accionar respecto a la creación de una pieza para piano solo y soporte electrónico, titulada *Phenols*, la cual forma parte del conjunto de obras que integran la carpeta de investigación-creación de mi doctorado.

Mi proceso creativo se rige fundamentalmente por dos enfoques distintos —más no mutuamente excluyentes— que entran en juego con frecuencia con un tercero, mismo que cuando opera suele rebasar los horizontes, limitantes y postulados de los dos primeros. A estos enfoques los denomino arquitectónico, instrumental/práctico e intuitivo, respectivamente.

Los tres enfoques podrían bien sintetizarse en uno solo, el cual podría resumirse de forma simple en el planteamiento de preguntas. Preguntas creativas, curiosas. Tal vez incluso, una única pregunta: ¿qué, si...? (o ¿cómo sería...? ¿qué pasaría si...?) Para mayor claridad, daré algunos ejemplos de cómo opera esta pregunta de fondo en cada uno de los enfoques que presento a continuación.

El primero de los enfoques es aquél que informa y orienta en mayor grado mi pensamiento musical y al que denomino arquitectónico. Este término no se usa en el sentido de establecer relaciones literales con la arquitectura, sino más bien en tanto que esta forma de pensar es la que orienta mis inquietudes creativas sobre dar forma/estructura a una construcción sonora. Dicho enfoque suele ser, con mayor frecuencia, mi punto de partida. Desde el imaginario sonoro/espacial concibo, fantaseo —construyo, inclusive— estructuras, formas y planos.

Para mí resulta importante, y un gran estímulo, procurar este sentido de estructura formal y encuentro en mis diversas exploraciones de esta forma de imaginación un campo fértil para la creación y conceptualización de una obra. La pregunta de fondo enunciada más arriba, en relación con este enfoque, se presenta como: ¿qué, si la forma de la pieza sigue un acelerando con secciones cada vez más y más breves? Más adelante desarrollaré cómo ejercí este pensamiento respecto a la forma en *Phenols*.

El segundo de los enfoques, al que llamo instrumental/práctico, sucede con menos frecuencia, pero resulta de igual forma estimulante. Nace a partir del juego con mi instrumento (guitarra eléctrica) y la exploración de inquietudes y preguntas puntuales. Aquí la relación con la pregunta de fondo es bastante directa y suele darse como: ¿qué, si enlazo una cadena de seis reverberaciones seguidas? o ¿cómo podría utilizar la organización de la escala cromática en el diapasón de 3m-2m-3m? Dentro de este mismo enfoque incluyo también la búsqueda de recrear con el instrumento un sonido, ya sea imaginado, como puede ser una campana dentro de una esfera bajo el agua; o bien, percibido, como el rodar de una patineta sobre la acera que pasa junto a mi mientras mi amigo y yo esperamos que la mesera nos traiga los *espressos* en el café de nuestra juventud.

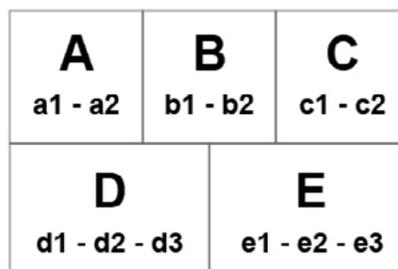
Finalmente, el tercer enfoque, al que llamo intuitivo, suele entrar en acción una vez que el proceso de creación de la obra ya está puesto en marcha. Consiste en lo que llamo “obedecer” o “seguir” la indicación de la pieza allí donde ella quiera ir. Esto, en el fondo, no es más que el acto de escucha de mi parte hacia la obra en sus propios términos. No obstante, considero que dicho acto es notablemente difícil de describir en tanto que se trata de un proceso de renuncia —que no negación, mucho menos de rechazo— y de confianza en establecer una relación intuitiva con la obra, para dejar que esta tenga su propio desarrollo y alcance un balance que bien puede estar fuera —o hasta ser contrario— a las consideraciones de forma que había establecido de origen. Aquí la relación con la pregunta de fondo es más compleja y elusiva o al menos más difícil de explicitar, pero se centra en mi convicción —podría decir, incluso, mi creencia— de que toda obra, si es

realmente una creación —es decir, no un ejercicio o un estudio, sin restarles mérito a estos— adquiere, pasado un punto, una vida propia y es la tarea del creador descubrir, desvelar y permitir más que imponer y determinar.

Quisiera ahora, para ejemplificar más directamente los puntos anteriores, presentar cómo los enfoques arquitectónico, instrumental/práctico e intuitivo intervinieron en la creación de *Phenols*. Si bien dicha pieza atiende y se nutre de más criterios que los aquí explicados —parte de postulados hechos desde la catenaria hermenéutica, misma que desarrollo en mi tesis doctoral—, considero que ilustra con nitidez el proceso de cómo creo lo que creo.

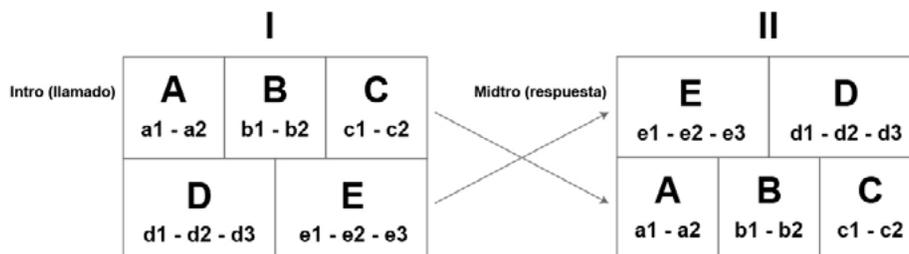
El enfoque arquitectónico se dio al plantear la pregunta, ¿cómo sería una pieza que sigue dos formas a la vez? Es decir, una extensión del concepto de polirritmo hacia la forma, una “poliforma”. Esta consiste en organizar la pieza en dos formas distintas que corren simultáneamente y generan puntos de tensión y coincidencia. En *Phenols* se explora una oposición entre la forma ternaria (A-B-C) versus la binaria (D-E), que se replica en distintos niveles y en la interacción con el soporte electrónico. Así se crea una repetición de patrones a distintas escalas, como sucede en un fractal. Hay una sección introductoria que sirve como un llamado o antífona, que será respondido hacia la mitad de la pieza por su reaparición en inversión y parcial retrogradación.

Durante la primera sección de la obra (**Fig. 1**) la forma ternaria se presenta en la mano derecha del piano (A B C), mientras que la binaria aparece en la izquierda (D E). Cada uno de estos segmentos se subdivide en secciones más pequeñas de la misma duración — representadas en el diagrama por las minúsculas numeradas, a1-a2, b1-b1, etc.—, ello las constituye en el mínimo común múltiplo que funciona como bloque básico de construcción de la pieza, en donde cada parte de la forma ternaria se subdivide en dos, mientras que cada parte de la binaria se subdivide en tres:



**Fig. 1** Diagrama general de la sección I

Hacia la mitad de la obra, como ya se mencionó, reaparece variada la antífona inicial, que presenta la respuesta al llamado, y luego aparece hay una inversión de la estructura, en la que la división ternaria pasa a la mano izquierda y la binaria a la derecha, de esta forma la pieza transita el mismo recorrido pero en inversión. También aplico la retrogradación, pero sólo en la estructura binaria:



**Fig. 2** Diagrama de la forma completa

Simultáneamente, se replica esta relación de 2:3 al recorrido formal que realiza el soporte electrónico (S.E. en el diagrama), mismo que sigue una estructura ternaria (1 2 3) frente a la forma binaria del piano (I II):



**Fig. 3** Diagrama de la relación con el soporte electrónico.

Para esta pieza no entró en acción el enfoque instrumental/práctico, dado que no hubo interacción con la guitarra. El tercer enfoque, el intuitivo, se presentó bastante avanzada la escritura de la obra y operó en la dirección de cambiar notas, pequeños pasajes melódicos y estructuras rítmicas que, si bien seguían el diseño formal proyectado de inicio, resultaron detalles insatisfactorias que daban la sensación de entorpecer el flujo de la pieza. Esto se dio con mayor claridad en las modificaciones y ajustes efectuados al soporte electrónico, que al tener una menor especificación formal al inicio, y al no estar supeditado a los límites de posibilidades técnicas y de rendimiento de un intérprete —que, dicho sea de paso, ya son altamente exigentes en la parte de piano—, me otorgaba un mayor grado de libertad respecto a las posibles variaciones concebibles.

Concluyo aquí esta breve explicación de cómo creo lo que creo, con el deseo de haber ofrecido una ventana adecuada para el lector hacia la forma en la que oriento mi proceso de creación. ■

# Qué tanto hay de mí en lo que creo

**Diego Sabaggh**

La pregunta de ¿cómo creo lo que creo? me es bastante difícil de contestar, ya que tengo muy poca experiencia creando, sin embargo, pienso que mi proceso creativo se ha modificado bastante después de estar ya casi un año en el seminario. Antes, al momento de crear, me limitaba a verlo solamente desde la interpretación de mi instrumento, que es la guitarra, tomándolo siempre como punto de partida. Me imaginaba alguna melodía, una serie interválica, un ritmo, o improvisaba hasta que me saliera algo que me llamara la atención. Después, empezaba a desarrollar esa idea, pensaba que podría seguir, si tenía que haber algo antes, si lo debía de repetir o si debía de sonar otra cosa al mismo tiempo. Conforme iba avanzando, escribía en un cuaderno pautado para que no se me olvidara o para poder revisarlo después y analizar si debía de cambiar algo o si estaba bien.

Estaba enfocado en que lo que hacía, tuviera algún parecido con la música que a mí me gusta mucho interpretar o escuchar, pero intentaba incluir también cosas que me resultaban interesantes y que tal vez no sonaran tan parecido a esa música. Nunca me gustó recurrir a tratados de armonía, de composición, de forma, etc., para solucionar los problemas que se me presentaban al componer, y, aunque me gusta conocer la tradición y saber otras maneras de hacer las cosas, no me sentía cómodo usándolas: y me impedían hacer las cosas como yo las quería hacer. Solamente me guiaba por la intuición y por la escucha interna, lo cual pienso no ha cambiado hasta hoy. A pesar de esto, son pocas las piezas que logré concluir, la mayor parte de las ideas que tenía, las terminaba abandonando porque llegaba a un punto donde ya no conseguía avanzar más, y en mi desesperación las dejaba inconclusas.

En este último año he cambiado el enfoque que tengo cuando creo, pero considero que hay algunos elementos que sigo conservando de antes. Las emociones y la percepción siguen siendo el principal detonante de mi proceso creativo, sigo teniendo un fuerte vínculo con la interpretación y sigo guiándome mucho con la intuición y la escucha interna. Pienso que la principal diferencia, es que ahora me concentro más en realmente meterme en mi imaginación, sin pensar tan rápido en lo que podría resultar al final, y sin pensar tanto en que lo que estoy haciendo se parezca a algo que ya conozco. Intento observar las emociones y las percepciones de una manera más personal, poniendo un ejemplo, si quiero crear algo que refleje enojo, me enfoco más en analizar como percibo esa emoción y lo que significa para mí, que en como los demás la perciben o la han percibido.

Me doy más tiempo para estar a solas con mis percepciones para poder analizarlas con calma y poder entenderlas mejor, sin que se vean tan influenciadas por percepciones ajenas a mí. Algunas de las preguntas que me hago en este análisis, las hago entorno a las reacciones que está teniendo mi cuerpo en ese momento, si me produce mucha o poca tensión, en qué parte está esa tensión, si me dan ganas de llorar, si siento mucha energía y me dan ganas de moverme, etc. Tener en claro todo esto, me sirve para tomar las mejores decisiones y así llegar al mejor resultado posible.

En este momento, me surgen algunas preguntas que antes no tenía, las dos dudas que siempre me vienen a la cabeza son:

- ¿Hasta qué punto me está limitando o condicionando toda la educación que recibí de la tradición para hacer cierto tipo de música?
- ¿Qué tanto de mí hay en lo que estoy creando?

Estas preguntas son por las que me interesa mucho meterme por completo en mi imaginación, y explorar todo lo que puedo hacer a solas. Esto es algo muy nuevo para mí y aún me cuesta trabajo, porque a veces se me hace muy difícil describir lo que estoy viendo, o me toma mucho tiempo entender qué está pasando. Algo que aprendí que me resultó de mucha utilidad, es a pensar

fuera de la música. Cuando imagino, me di cuenta que la mayoría de las veces, mis fantasías son solamente visuales y sensitivas. Trato de darme mucho tiempo para analizar cada detalle de lo que está ocurriendo, cómo se está transformando, además de hacer el análisis que había descrito antes, observando las reacciones que está teniendo mi cuerpo con todo lo que estoy sintiendo. Esto lo hago para sacar toda la información posible y posteriormente, comenzar a pensar en cuales sonidos son los que mejor representan eso que imaginé.

En el momento que la fantasía termina, intento escribir todo lo que recuerdo, por eso, grabarme diciendo en voz alta lo que estoy imaginando me es de mucha utilidad. Cuando ya tengo todo escrito, comienzo a observar e intentar registrar cómo se mueven todos los elementos que hay, y posteriormente comienzo a imaginar qué sonidos podría usar. Utilizo el registro cronográfico, en donde por lo general anoto la altura, la intensidad y el color. Esto es lo más lejos que he llegado al tratar de resolver una fantasía, pero lo que me imagino que sigue, es que cuando ya sepa cómo voy a representar cada una de las partes, tendré que unir las todas y después revisar si realmente coincide con lo que veo adentro de mi cabeza.

Para poner un ejemplo más concreto, voy a describir el proceso que he llevado con una fantasía que tuve hace un par de meses. Esta fantasía ocurrió al medio día cuando estaba caminando bajo un sol bastante fuerte. Me vino a la cabeza una imagen que llamó mucho mi atención y decidí detenerme un momento y comenzar a ver cómo se iba desarrollando:

### **Fantasía.**

*“Veo un pequeño círculo de color amarillo, está en medio de todo, el fondo es completamente negro. Lentamente el círculo se comienza a expandir, para luego volver a contraerse, como si fuera una respiración. Lo hace de una manera muy tranquila, con calma. Está solo. Después, aparece una línea blanca pequeña y delgada, que se empieza a mover alrededor del círculo de una manera muy libre, sube, baja, a veces frena un poco, a veces acelera. Poco a poco empiezan a aparecer más de estas líneas, primero aparece una más, luego otra, cada vez comienzan a aparecer más rápido, hasta que pierdo*

*completamente la cuenta, no todas son del mismo tamaño, son muchas, posiblemente más de 80. Cada una de estas líneas se mueve igualmente de una manera muy libre, siempre alrededor del círculo, van en el sentido de las manecillas del reloj. No hay ninguna línea que esté al frente, todas se rebasan si pueden o se cruzan entre sí, algunas van más lento, otras más rápido, todas van a su paso.*

*La respiración del círculo siempre sigue igual y súbitamente, cuando se encuentra en su punto más pequeño, cambia de color a anaranjado. Con este cambio de color, las líneas se siguen moviendo con las mismas características, pero comienza a haber más distancia entre ellas, se ven más separadas. Después de un tiempo, vuelve a cambiar de color, ahora a un verde azulado. En este cambio de color sí noto que las líneas se comportan de una manera un poco diferente, ahora los movimientos que hacen son más largos, si suben, suben más, y si bajan, bajan más, pero se siguen moviendo con la misma libertad.*

*Me quedo observando por unos momentos y el círculo vuelve a cambiar de color, ese verde azulado, es ahora un azul claro. Con este color, siento a las líneas con menos energía, bajaron la velocidad, ya no hacen movimientos tan largos como en el color verde, ahora son movimientos cortos y todas se alejan un poco del círculo. Las líneas continúan moviéndose a su tiempo, todas independientes entre sí.*

*El color al que cambia el círculo ahora es a un rojo bastante opaco, observo que las líneas comienzan a ir más lento que en el color pasado, siento como pierden más energía. Igual veo que las líneas se empiezan a mover más juntas entre sí y que se mueven con un poco menos de libertad que antes.*

*El círculo cambia de color a morado, las líneas se ven ahora con más orden. Se forman grupos de 2, 3 o 4 líneas que se mueven paralelas entre sí. De nuevo, disminuyen su velocidad un poco más. La tranquilidad que venía sintiendo desde el principio ahora se transforma en angustia y en una sensación de pesadez, siento que mi cuerpo se empieza a poner tenso, comienzo a apretar las manos y los dientes.*

*Sin razón alguna, las líneas empiezan acelerar, están perdiendo el orden que tenían. Cada vez se mueven más rápido, ahora van para todas las direcciones, ya no solamente se mueven en el sentido del reloj. Todo se vuelve muy caótico. Veo que muchas líneas, entre todo este caos, están chocando contra el círculo. En el momento que chocan, sacan una chispa amarilla y desaparecen. Se ven muchas chispas alrededor del círculo, y cada vez hay menos líneas. Todo sigue siendo muy caótico. El círculo empieza a hacer más lento las respiraciones, y siento que le cuestan más trabajo. Quedan únicamente tres líneas, se siguen moviendo de la misma manera, pero no chocan contra el círculo. Siento que la pesadez en las respiraciones del círculo aumenta, siento mucha tensión.*

*Las líneas ahora están disminuyendo su velocidad, van cada vez más lento hasta que se detienen. Todo se detiene. El círculo se detuvo en su punto más pequeño y ya no vuelve a expandirse. Las líneas ahora están muy cerca del círculo. Una de estas líneas comienza a recortar su longitud hasta que se vuelve solamente un punto y luego desaparece, luego otra línea hace lo mismo, y la última línea que queda, desaparece de la misma manera. Lo único que queda, es el pequeño círculo morado en medio de todo, inmóvil.”*

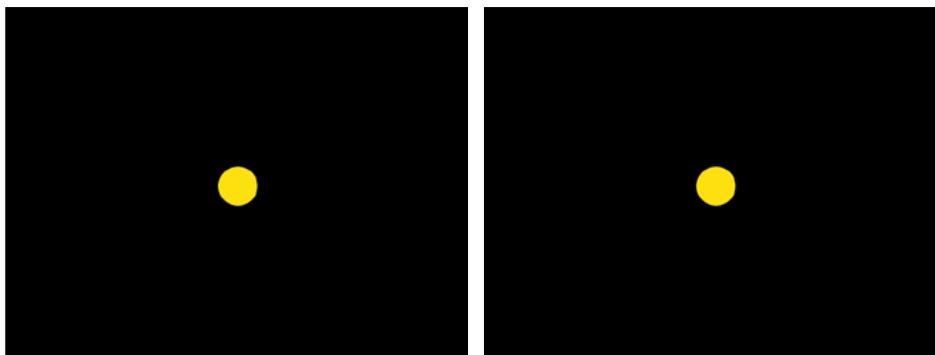
El texto final, fue producto de estar escuchando varias veces el audio completo de la fantasía, e ir recreando en mi cabeza todo. Había algunas cosas que, ya escuchándolas, no tenían mucho sentido para mí y tampoco aparecían cuando lo estaba recreando, por lo que decidía quitarlas o cambiarlas por lo que sí estaba pasando realmente en mi cabeza. Muchas de estas cosas que no tenían sentido, probablemente ocurrieron en momentos de distracción al estar imaginando. Ya estando más consciente, llegué a la conclusión que a veces me llegaban imágenes a la cabeza ajenas a la propia fantasía, pero en el momento las incluí como parte de ella. Este fue el primer problema que se me presentó, analizar qué cosas eran las que realmente estaban ahí y qué cosas eran falsas por no estar observando bien en el momento.

En una sesión del seminario tuve un primer acercamiento a la primera parte de la fantasía cuando aún no la había escrito completa, se me hizo una serie de preguntas que me sirvieron mucho para tener más clara la imagen, como, si hay alguna línea que vaya hasta el frente, cómo se movían estas líneas, cuántas líneas podía ver, que tan rápido hacía la respiración el círculo, cuánto debería de durar esa respiración. Posteriormente, presenté los sonidos que más me convencían para cada elemento. Para la respiración, había pensando en un sonido rasposo, con una frecuencia grave, que lo realizaba haciendo vibrar mi garganta cuando exhalaba y también cuando inhalaba. Para las líneas, en primera instancia había pensado en un violín en su registro más agudo, pero se comentó que las líneas al ser delgadas y cortas, no coincidían con el peso y el cuerpo que un violín podría tener. Entonces se me propuso un silbido, el cual me hizo mucho más sentido con la imagen que tenía. Ya con los sonidos establecidos, mis compañeros me ayudaron a llevar a cabo el resultado sonoro

de esta primera parte. Mientras escuchaba lo que estábamos realizando, yo estaba siguiendo en mi cabeza la fantasía, y al final, no estuve satisfecho con el resultado, porque lo que escuché no coincidía con lo que estaba viendo. Esto me confundió al principio, ya que me preguntaba por qué si los elementos sonoros por separado coincidían con lo que estaba viendo, al momento de juntarlos no funcionaban.

Después de ya tener la fantasía completa escrita, dibujé cada evento que estaba ocurriendo, cada cambio de color o de comportamiento de las líneas. La herramienta de dibujar lo que veo, me sirve mucho para un análisis más claro de los elementos y de cómo funcionan juntos. Para hacer el ejemplo más corto, solo analizaré los eventos en orden antes del primer cambio de color:

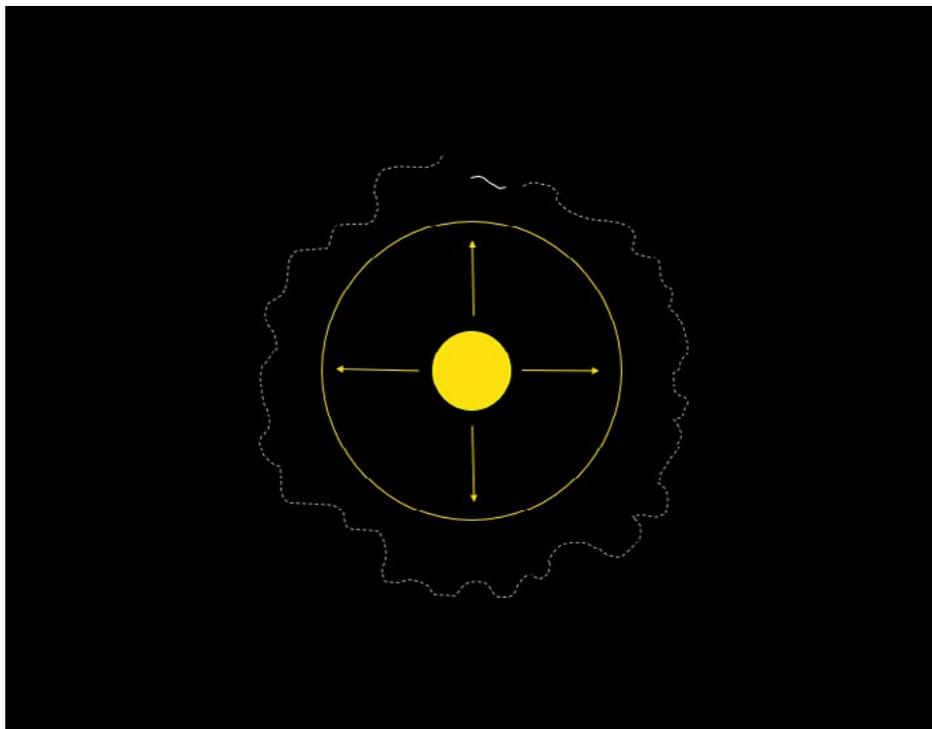
### 1. Respiración del círculo



Para la respiración del círculo, tenía el sonido rasposo con una frecuencia grave. Sin embargo, este sonido dejó de convencerme. Estaba buscando un sonido más profundo, más envolvente, brillante y con más presencia, entonces lo que se me ocurrió fue un sonido grave y un poco nasal, que fuera aumentando y disminuyendo su intensidad conforme a las respiraciones del círculo. Este sonido lo pensé hacer con la boca cerrada, solo dejando salir el aire por una de las comisuras de mis labios. El aire lo saco con el sonido de una p y a esto le agrego una altura grave con un color bastante nasal, sonando parecido a un trombón.

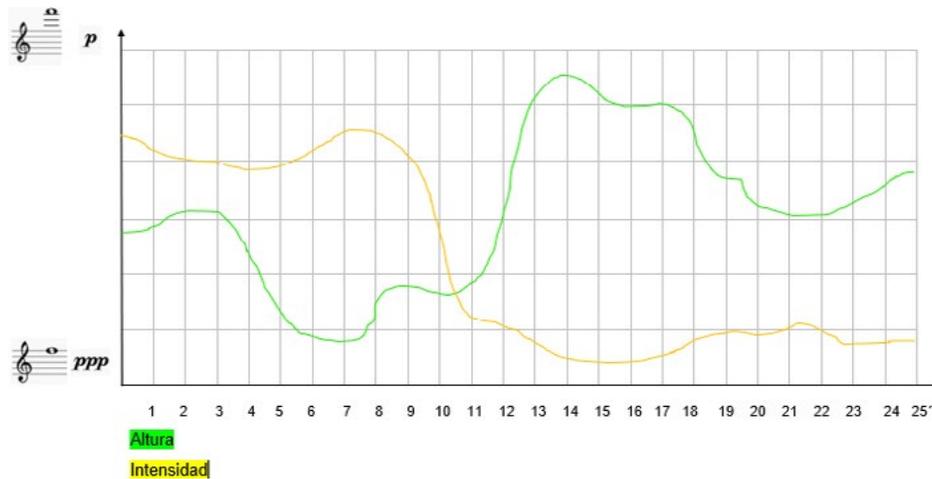
Me gusta mucho relacionar las alturas con colores, por lo que, a cada color decidí asignarle una altura. Al primero, que sería el amarillo, le corresponde un sonido LA. Con tan solo esta altura, no siento que sea suficiente para representar la respiración, le hace falta el elemento que represente lo que en ese momento me está transmitiendo la respiración, ya que en los cambios de colores, es cuando cambia de carácter todo. En el amarillo, me sentía en paz, muy tranquilo. Entonces decidí agregar una altura sobre ese la, un SOL#, formando una séptima mayor, este intervalo siempre me ha transmitido tranquilidad por lo que se me hace adecuado.

## 2. Aparición de la primera línea y su trayectoria.



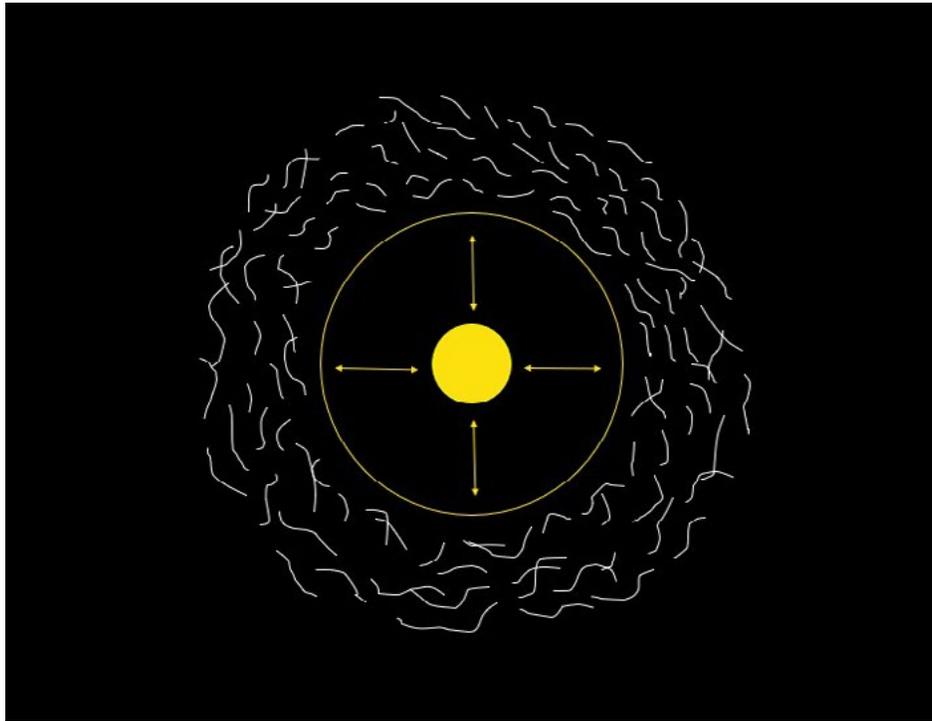
Para las líneas, sí conservaré la sugerencia que se me dio en el seminario de un silbido agudo, porque considero que cumple con las propiedades principales de las líneas que son la ligereza y la maleabilidad. Un problema que encontré al intentar registrar el movimiento de la línea, es que no sigue al tiempo, a veces

acelera mucho y otras frena, pero nunca se mueve con el tiempo. Este fue un intento de registro de una vuelta completa que duró aproximadamente 25 segundos:



Con este registro, no pretendo establecer un tiempo determinado para que completen una vuelta, ni que el objetivo sea completar vueltas al círculo, es solamente para establecer los parámetros generales del movimiento de las líneas en esta primera parte. Tampoco me interesa mucho establecer alturas concretas, lo importante es que el movimiento se sienta libre. Aún no estoy tan satisfecho con el registro de esta manera, ya que como había mencionado, en el movimiento de la línea el tiempo es sumamente flexible, pero es un buen acercamiento para observar las características del movimiento.

### 3. Todas las líneas en movimiento.



Las líneas deben de cumplir con los parámetros que se establecieron en la gráfica anterior, que básicamente son movimientos libres y mantenerse en una intensidad baja. Cada una de las líneas es independiente y no sigue a nada.

Aún no tengo muy claro cómo registrar el movimiento de todas las líneas, ni cuántas personas deberán intervenir, sin embargo, tener las imágenes claras y observar cada elemento por separado, me sirve para poder imaginar cómo sonaría en su totalidad. Es en ese punto en el que me encuentro ahora, en comenzar a imaginar la sonoridad de todo junto para poder pensar la mejor manera de registrarlo sin perder ningún detalle.

Después de este ejemplo, y para concluir, en este momento me encuentro principalmente con un proceso que consiste en la exploración interior, en ver qué cosas puedo crear a solas, intentando olvidarme de lo que he aprendido que me impide llegar a soluciones propias, para así tener una experiencia más personal de la creación. ■

# Nada que no se haya bien entendido se puede decir bien...

**Eunice Shanti Pérez Solano**

Empezar a describir *cómo creo lo que creo* sería empezar a describir que, el principio de todo, la semilla germinante, es casi siempre una mínima y esquiva idea audiovisual que me genera una sensación estética específica lo suficientemente fuerte como para inspirarme a desarrollarla y ampliarla; la hipótesis que tengo es que esa idea germinante es una abstracción de la memoria de sensaciones significantes y profundas de mi experiencia de la realidad. Mi imaginación usa esas reminiscencias para reconfigurarlas y crear esa causa última de inspiración creativa. A partir de ahí el desarrollo espacial y temporal se vuelve un juego de mi conciencia imaginativa.

***¿Cuál cuerpo le pertenece a esa primera cara que se me muestra...? ¿En qué consiste su realidad...?***

El proceso de ampliar la forma pareciera un proceso de descubrimiento, con reglas y límites propios dados por la misma sensación estética que parece marcar el camino; la imaginación puede ser dejada a su libertad o dirigirla por un camino específico, para mí, mientras que la sensación primera que inspira la creación es dada por la libertad de la imaginación, de mis propios procesos internos, semiconscientes, lo segundo necesita de un estado de conciencia y concentración para ampliar el espacio y el tiempo de lo que primeramente llegó a mí.

*Tengo en mi imaginación como semilla creativa la idea de un sonido airoso,  
un poco rugoso, un poco gutural.*

*Me llama la atención porque parece tener diversos hilos sonoros que se  
entretajan,*

*los veo al momento que los escucho (visual).*

*Su sonido no es uno solo, es complejo.*

*Pasan muchas cosas en detalle.*

*Parece moverse (no sé a dónde), parece cambiar su textura (pero todavía no lo  
puedo describir) ...*

Si tenemos ya la semilla, la idea audiovisual esquiva y abstracta, no sé de dónde surgió, de que parte o partes de la memoria procede, pero está ahí y es lo suficientemente fuerte para interesarme en ella.

### **¿Qué hago a partir de ahí?**

La primera creación y la más importante no se da en el papel, eso es evidente, y el fenómeno de la imaginación no implica mayor problema por su universalidad; todos los seres humanos tenemos capacidades creativas e imaginativas extraordinarias, el llamado a hacer arte no es tan común, pero en ese sentido la imaginación y la sensibilidad estética parecieran, desde mi perspectiva, no ser el problema principal, sino las herramientas y técnicas para transmitirlo a los demás o a nosotros mismos.

### **¿Cómo pasar de algo tan sutil y abstracto a algo concreto y formal como una partitura?**

En mi proceso creativo la partitura es la montaña a atravesar; conforme he ido avanzando en dejar las ideas ingenuas de la creación musical y me he concientizado como actor de mi época y de mis propias intuiciones, mi relación con la partitura se ha

ido modificando también si considero que en un principio estaba adscrita a las normas tonales preestablecidas –¿qué dificultad podría haber en ello?– pero la libertad imaginativa trae como consecuencia problemas de escritura, de ahí que me interrogue: ¿cómo llegar a una escritura lo suficientemente flexible, exacta y al mismo tiempo funcional?, ¿cómo asir la falta de reglas en la imaginación para representar aquello en la realidad con las limitaciones físicas y simbólicas propias del ser humano? Pareciera que ese salto drástico va a generar inevitablemente alguna pérdida de información fiel a la idea original.

En un sentido práctico, y a diferencia de la pintura o la literatura, donde la transcripción del artista es la obra que llega al público, la información tan abstracta que representa a la música pasa por dos intermediarios: la partitura y el intérprete. Ello hace evidente cómo la claridad es necesaria, dado que necesitamos del entendimiento ajeno para hacerla realidad.

### **Yo tenía que aprender a escuchar y ver mi imaginación.**

Dentro de mi búsqueda para despejar el camino de la escritura, descubrí que uno de los problemas principales no era la falta de símbolos o grafías suficientes para transmitir diversas ideas sonoras, sino la incapacidad de asir en un principio de una manera lo suficientemente clara o precisa lo que había en la imaginación; lo abstracto tenía que verse de una manera más concreta, desarrollar más su existencia, darle alguna forma.

El punto sin retorno para aprender a hacerlo fue el momento en el que me tocó realizar el ejercicio de ensoñación en el **Lacremus**; para ello se requiere recostarse sobre una mesa, experiencia que ayuda a acceder con mayor relajación al imaginario, fantasía o aventura llevada a cabo completamente en mi interior. A partir de esa experiencia, fui guiada por Julio y aprendí muchas cosas sobre cómo aprender a ver y escucharme. La primera de ellas fue que uno necesita un estado de relajación y concentración parecido al que requiere la meditación. Lo segundo fue suprimir cualquier juicio sobre lo que me esté pasando, para dejarme llevar y confiar

en mí; si emito juicios sobre lo que imagino, coarto mi capacidad de imaginar, distinta del proceso racional, más bien un proceso de descubrimiento. Lo tercero es que, si quiero escuchar y ver con claridad lo que se me está presentando, ver los detalles y sus transformaciones mismas, debo hacerme las preguntas adecuadas al caso: si ese sonido que percibo se está moviendo ¿cómo se mueve...? Sube y baja deslizándose, pero su textura cambia a cada movimiento, ¿qué diferencias escucho a cada cambio...? Parece que el sonido se cierra y se abre, como cuando los humanos abren y cierran su boca, ¿entonces estos cambios semejan los cambios que generan en el sonido la posición de labios de algunas consonantes y/o vocales que producen los seres humanos...? Si es así, ¿cuáles...?

A partir de preguntas como estas descubro la información necesaria para entender qué estoy percibiendo...lo he entendido y asimilado, lo repaso en mi cabeza, pero volviendo al problema, ¿cómo creo una partitura?

Al menos ya está claro en mi memoria lo que quiero representar y tengo claridad respecto de lo que quiero escuchar, pero, pasar directamente de lo imaginado a una partitura me parece muy arriesgado; es un salto muy alto que requeriría construir escalones. Para ello, aprendí la utilidad de dos herramientas muy sencillas e intuitivas a mi alcance: la descripción y el dibujo.

### **La Descripción.**

El lenguaje es uno de los sistemas de comunicación más desarrollado que tenemos; casi todo lo que nos pasa puede ser expresado en palabras, por lo que no es una sorpresa que la descripción verbal sea un puente útil entre mi imaginación y la partitura, a su vez una descripción detallada y funcional para mí misma. La descripción funciona de mejor manera conforme más detalles y adjetivos tenga; cuanto más tiempo me detenga en cada momento para mencionar la mayor cantidad de aspectos o fenómenos posibles que observe en la fantasía, será más fiel su

descripción; recordemos que conforme más preguntas me haga a mí misma, más información obtendré:

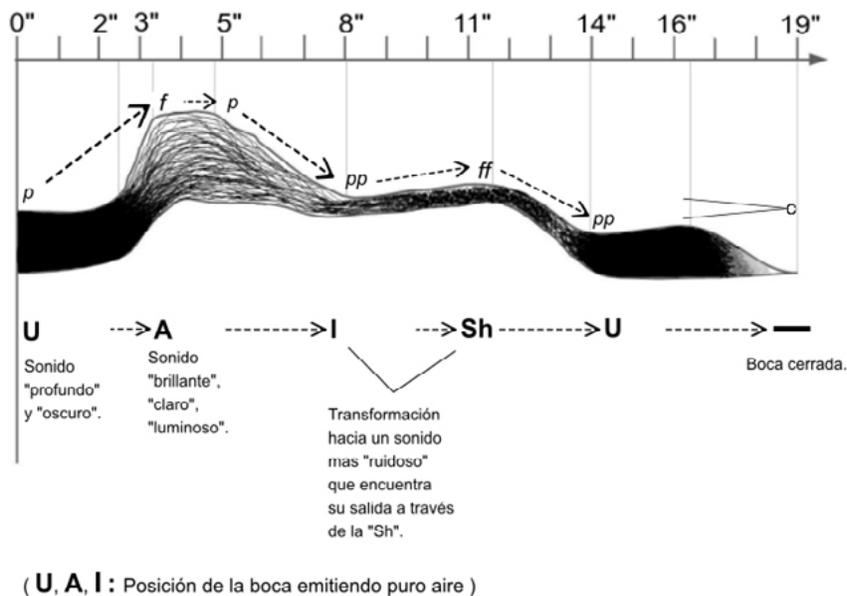
Un flujo de aire que cambia de color;  
primero es oscuro, liso, se mantiene por un momento así,  
es una corriente estable, limpia...  
poco a poco se “abre” con un deslizamiento ascendente a un sonido más  
brillante,  
más agudo, un color “abierto” (tipo “A”) que en este momento tiene más ruido  
gutural.  
Después de un par de segundos empieza a disminuir la intensidad,  
aparece un pequeño deslizamiento descendente que dura aproximadamente  
otros dos  
segundos transformándose en un sonido más grave, pero más delgado y rasposo.  
La transformación continúa...  
el sonido se vuelve más sibilante hasta convertirse en una especie de “shhh”,  
como un flujo de agua mezclada con aire.  
Después de un momento inicia de nuevo un deslizamiento descendente,  
el “shhh” va desapareciendo mientras el sonido se vuelve más grave  
hasta convertirse en una corriente de aire similar a la del principio;  
un aire puro, profundo, controlado,  
oscuro (grave) que desaparece...

### **El Dibujo.**

Un estudio dirigido por la Universidad Max Planck reveló que la vista es el sentido más importante para el ser humano: basándose en grabaciones de 13 lenguas diferentes alrededor del mundo, los vocablos sensoriales referidos a lo visual oscilaban entre el

60% y el 84%; una de las razones principales de esto era que casi el 50% del cerebro está dedicado al procesamiento visual y, en efecto o como consecuencia, la mayoría del material imaginativo proviene de la imagen visual, o si, a propósito o no, es auditivo o incluye otras sensaciones propias de la sinestesia (lo que conduce a considerar la persistencia sensorial a través de una imagen – visual, auditiva o bien imágenes plurisensoriales– que represente la sensación), la imagen visual casi siempre acompaña a los demás sentidos: nos imaginamos un sonido delgado y constante y con esa descripción viene inmediatamente su representación visual, por lo tanto, en muchas ocasiones, una forma eficiente e inmediata para mí de registrar el sonido imaginado es el dibujo, un dibujo libre de las formas sonoras que percibo, o como otra opción o evolución del mismo, una gráfica de uno o varios aspectos: el movimiento, la textura, la espacialidad, etc., así como las cualidades que la memoria sea capaz de asimilar, ya sea al mismo tiempo o a través de varios recorridos. El dibujo se convierte en un signo temporal que facilita el registro de la información imaginativa para su revisión y análisis antes de la escritura final.

Para realizar el siguiente dibujo utilicé mi voz (emisión del flujo de aire), lo que deja percibir con más claridad los momentos y cambios dentro de la temporalidad. La voz es la herramienta propia más cercana a cada uno; de ahí que sea muy útil, dada la flexibilidad y obediencia a nuestra intención para producir una amplia variedad de sonidos (**Figura 1**).



**Figura 1.** El dibujo/gráfica inicial, arriba, es el punto de partida para incorporar la información que lo describe, lo que nos sitúa a mitad del puente al aparecer bastante información que estará en la partitura, como la decisión de utilizar voces. Al hacerse las preguntas adecuadas el creador se da cuenta que muchas respuestas estaban ahí desde el principio.

Dicha información conduce a definir una proto-partitura en la que se convierten los gráficos en notación musical (**Figura 2**).

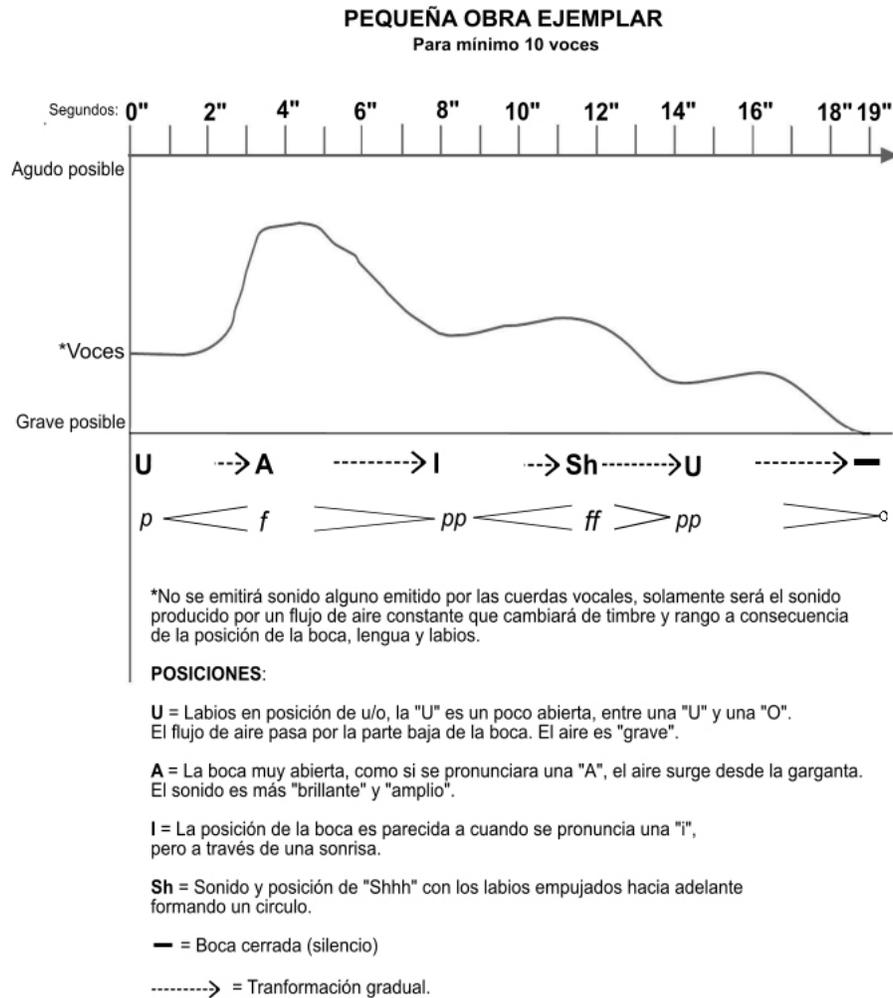


Figura 2. Proto partitura.

### ¿Qué puedo concluir?

Es más fácil el cruce del puente constituido por el dibujo, gráfica o descripción a una partitura, que el ir directo de la imaginación a la partitura, dado que el proceso de aterrizaje observado desde arriba resulta útil al llevar a cabo un proceso de creación donde hay más participación de lo personal; cuando iba directamente de la imaginación al papel, la idea germinal se salía de mis manos y se

encuadraba a la escritura, de modo que la escritura se volvía más importante que lo que mi imaginación podía dar, pues la primera idea en abstracto, sin mucho desarrollo, no era lo suficiente amplia ni presente respecto de lo que la tradición me había enseñado a hacer; es decir, que yo no tenía la suficiente claridad sobre aquello que quería transcribir. En contraste, el proceso de registrar lo imaginado pone frente a ti la idea inicial con mayor claridad: una idea que logra adquirir forma en la imaginación da más facilidad y lógica al proceso de mantenerse fiel a sí mismo. La partitura resultante logra ser un refinamiento de lo registrado mediante el dibujo, su conversión a alturas o a las articulaciones dinámicas que ésta requiera.

Para mí, el proceso de creación de una obra musical reside precisamente en el reto de transmisión de algo tan volátil y complejo como lo imaginado en algo concreto y funcional que pueda ser entendido e interpretado por otros. El concepto de comunicación es inherente al fenómeno y la base esencial de este proceso; el arte es una comunicación compleja en su forma y creación, pero inmediata y orgánica en su procesamiento a partir de la escucha. Lo anterior se dificulta cuando el propio creador no logra entender el método de comunicación del proceso. El libre paso de información comienza en el momento en que se logra asir el mundo interno de una manera correcta. De ahí que nada que no se haya bien entendido se puede decir bien. ■

# Interpretar para atender a la imaginación

**Esteban Florez**

Desde hace un tiempo, había comenzado a intentar desarrollar obras a partir de mis sueños. En ocasiones estos sueños son tan vívidos que puedes interactuar conscientemente en ellos. Puedes hablar, tocar, sentir y escuchar, como si lo estuvieras haciendo en la realidad. Sin embargo, a la hora de comenzar a pensar en cómo representar aquello que escuchaba y sentía en los sueños, tenía un obstáculo enorme que no me dejaba decidir cómo o con qué empezar. Primero, empecé intentando desarrollar designando frases melódicas a emociones o a personas, de modo que aquello representara algo dentro del sueño, pero me di cuenta al poco tiempo de que no me servía mucho, pues no lograba encontrar una relación concreta entre la frase y lo que sucedía en el sueño, pues las cosas en ellos eran tan volátiles que algo que podía parecer servirme al principio tenía que deformarse tanto, al punto de no parecer lo que era en un inicio y, si iba a perder el completo sentido inicial que tenía, ¿entonces por qué debía seguir intentando de ese modo?

Ese momento fue mi primer abandono o, por lo menos, mi primera pausa a la idea de hacer música a partir de los sueños. Cuando entré a LACREMUS, dado el enfoque de las clases, me sentí motivado para retomar la creación a partir de los sueños e intentar de otro modo lo que quería. Esta vez la forma de hacerlo fue un poco diferente. En lugar de hacer asignaciones de frases melódicas, comencé a pensar primero en cómo lograr realmente un sonido característico de aquello que veo o escucho, sin necesidad de pensar por filtros tonales o cosas por el estilo. Los resultados de esto fueron de mi agrado, pero pronto habría de aparecer un obstáculo aún mayor que el anterior: tenía una crisis sobre la decisión de cómo desarrollar temporalmente la obra. Es decir, el cómo trabajar



sobre los sonidos que había logrado obtener: ¿debía definir tiempos determinados para la entrada y salida de cada sonido?, ¿debía dejar que fluyeran?, ¿los intérpretes podían mover el sonido hacia donde consideraran pertinente?, ¿cuánto debía durar la obra?

En esta nueva ocasión decidí determinar las duraciones en segundos de la aparición y término de cada sonido, de modo que tuvieran un inicio y un fin bien trazados, pues estaba intentando adaptarlos lo mejor posible a cómo se sintió el paso del tiempo durante aquel sueño de la caverna que tuve. Sucedió básicamente así:

*Yo aparecía de la nada en una caverna oscura, de colores rosas y morados. Sentía un espacio grande, una cueva bastante hueca. No parecía haber nada más que un camino por el cual seguir para buscar una salida. Mientras caminaba, me topé con unos animales extraños, tenían un aspecto similar a algún tipo de aves, con tamaños similares, aunque sus cuerpos eran tan anormales que parecían ser animales del futuro, nada parecido a algo que conozcamos de nuestro presente ni del pasado. Conforme caminaba entre ellos comenzaban a hacer ruido, como si entre todos ellos surgiera una discusión. Ésta fue prontamente interrumpida porque el suelo comenzó a temblar y vibrar. En ese instante sonó un fuerte gruñido desde el fondo de la tierra. La piedra del piso comenzó a romperse, se partió en dos y llegó muy rápido a donde yo estaba. Justo antes de que pudiese alcanzarme, desperté.*

A partir de este sueño comencé a desarrollar los sonidos, buscando una mayor relación entre lo que vi y lo que sonaba. Esta vez, como mencioné, logré un resultado más de mi agrado, pero la decisión que tomé acerca de cómo llevar a cabo la interpretación de la obra (temporalmente hablando), fue lo que hizo que no tuviera un resultado algo más satisfactorio. Reflexionando sobre el resultado, pienso que lo que en verdad quería era dar mayor libertad a los intérpretes de cada sonido, buscando desarrollar con más fluidez los sucesos del sueño, pero permitiendo también que cada intérprete pudiese jugar a partir de aquel sonido base que ideé, siempre que mantuviera alguna relación con el sonido inicial y la trama general del sueño. Hice todo lo contrario. Creo que en gran

parte lo decidí así por buscar alguna facilidad respecto al sistema en el que estábamos trabajando, es decir, virtualidad y asincronía. Lo que me habría gustado que pasara es que juntos, todos los intérpretes partieran de esa serie de sonidos e indicaciones del sueño para llevar a cabo la obra, en vez de fijar cantidades de segundos para que las cosas sonaran. Me habría gustado incluso que se hiciera sin un ensayo previo en conjunto, sino que, simplemente, cada quién aprendiera su sonido y se familiarizara con él y, al momento de interpretarlo juntos, se tuviese la libertad de desarrollar lo individual de parte, como un juego de respuestas a una acción entre todos los intérpretes.

A pesar de no haber podido lograr algo así con el tema de los sueños, esa reflexión sobre lo que en verdad deseaba sentó base para otra forma de creación. Me di cuenta de que, en esencia, buscaba cierta libertad, tanto creativa como interpretativa, y dado que no podía (ni puedo, porque seguimos en pandemia) llevar a cabo reuniones, ensayos o interpretaciones con más personas, decidí seguir con esa búsqueda en un sentido individual. Así, durante estos últimos meses he comenzado a jugar más con el piano, he buscado quitarme rigidez a la hora de pensar cuando estoy tocando, de modo que pierda el miedo a tocar algo que pueda sonar “mal” para algunos oídos y, en cambio, buscar nuevas formas en las que me guste cómo se conjunta el sonido, desde la suavidad y quietud hasta el caos.

Normalmente, lo que he hecho ha sido sentarme al piano a tocar sin pensar en escalas, acordes tradicionalmente consonantes y consecuentes o resoluciones completamente tonales. En cambio, cuando toco me concentro más en la dinámica entre las manos y pienso el instrumento por zonas (graves, medios y agudos), y cómo los elementos en cada zona pueden jugar entre sí en distintos momentos de la interpretación. Lo que intento es pensar en el momento, mientras estoy haciendo que algo suene, hablo conmigo mismo y pienso en qué debería pasar después: ¿debo irme a los graves?, ¿a los agudos?, ¿ahora toco suave o hago algo estruendoso y caótico?, ¿debería mover las manos y los dedos así?, etcétera.

Esta clase de preguntas llegan a mi mente todo el tiempo y muchas veces respondo guiándome hacia donde intuyo que debo ir, o hacia donde intuyo que el sonido me gustaría que fuese.

Cuando me siento a tocar, suelo enfocarme a tocar según me percibo en el momento, ya sea que esté triste, feliz, agobiado, molesto, calmado, etc.; parto siempre de mi emoción inicial para empezar, pero suelo darme cuenta de que, conforme sigo tocando, mi emoción cambia, constantemente. Puedo empezar tocando algo calmado y sentir la necesidad de tocar algo con mucha furia: entonces lo hago. Y después, sentir miedo por alguna razón: entonces lo interpreto. Estas emociones no siempre se desarrollan de la misma forma ni en el mismo orden; por eso he optado por pensar en el momento en el que creo. Crear a la par de mis pensamientos en algunas ocasiones me ha permitido incluso construir alguna imagen mental. Las ocasiones en que esto ha sucedido han sido guiadas también por alguna emoción, o un cúmulo de emociones, y en esos casos siempre he tomado esa imagen mental como una especie de guía para lo que suceda después.

A partir de lo anterior identifico algunas constantes: Toco a partir de lo que siento, sin preocuparme por tocar pensando en algo tonal, a partir de mis emociones. Mi imaginación actúa a la par, de modo que muchas veces hay conjunciones entre sonidos que intentan representar lo que siento y veo en mi imaginación, a la par que las manos pueden a veces representar esas mismas imágenes mentales. Sin embargo, estos entendimientos no son instantáneos. Personalmente me ha tomado varias “sesiones” (o ratos en que toco con este enfoque por propia voluntad) para ir descubriendo poco a poco qué es lo que en verdad estoy haciendo, para descubrirme quien soy en paralelo a lo que hago, algo que me deja ver el proceso de otra forma.

En un principio, intenté ir con el enfoque de tocar de manera “atonal”, o por lo menos, evitar que mi concentración se fuera por el lado del análisis y la resolución en torno a la teoría tonal. Poco después me di cuenta de que, aun pensando en no tocar nada tonal, podía haber en ocasiones pasajes que pudiesen llegar a sonar tonales, o con cierta sensación consonante. Normalmente,

éstos no aparecían pensados así, para tocarse tonalmente. Llegué entonces a la conclusión de que en realidad no estaba buscando una “atonalidad”, sino que apuntaba más a una libertad creativa e interpretativa, que no estuviera estrictamente apegada a un desenvolvimiento de acordes, o a una concepción rítmica de compases, o siquiera a la sensación de pertenencia a una escala en concreto. Hubo también un tiempo en que pensé que, dentro de esa forma de tocar me enfocaba ocasionalmente en interpretar figuras geométricas, con una relación visual y sonora. Por ejemplo, si quería por alguna razón referenciar un triángulo, hacía la forma de un triángulo (isósceles la mayoría de las veces), y a su vez el sonido se sentía representado por esa figura, pues 3 entradas sonoras continuas eran bien marcadas, principalmente por un sonido inicial, el siguiente con una frecuencia menor a la inicial, y el tercero por una frecuencia mayor a la inicial. Sin embargo, me puse a pensar, ¿por qué figuras geométricas?, ¿acaso no puedo hacer referencia hacia otra forma u otro cuerpo?, ¿por qué de todas las cosas posibles, figuras geométricas?

Al cuestionarme, tuve la sospecha de que las figuras geométricas estaban añadidas como un capricho, que atendían más a una cuestión estética, impuesta —por mí mismo—, y no a una búsqueda por representar las formas y el movimiento que percibía en la imaginación, llegando en ocasiones a sentirse forzado el *imaginar geometría* para que atendiera a la *interpretación*, en vez de buscar una manera de *interpretar para atender a la imaginación*.

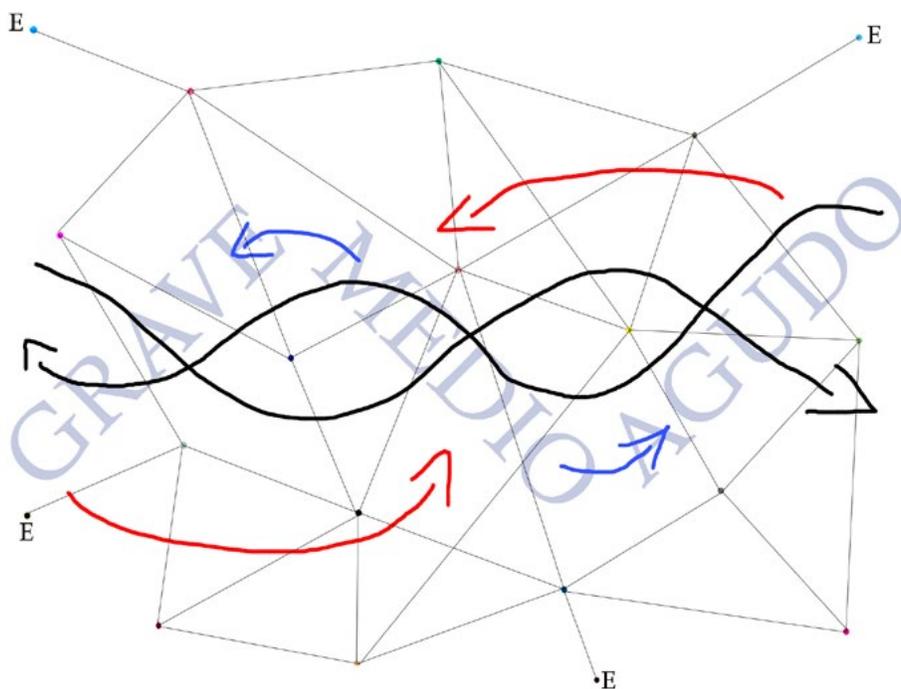
Pasadas algunas semanas, he estado pensando que puedo llevar más allá mi creación pues, si bien el piano es lo que sé tocar, no debería limitarme por el instrumento. Esta idea me ha surgido en algunas ocasiones al reflexionar sobre mi forma de creación, pues últimamente he tenido cierta incomodidad o necesidad de hacer algo más mientras toco, algo que interpreto como una necesidad de separarse del piano, o por lo menos, de no crear exclusivamente con esa herramienta. Por esa razón he decidido hacer uso de la voz a la par de lo que he llevado desarrollando con el instrumento.

En las veces que he interpretado esto, empiezo tocando el piano de la forma en que describí, pero eventualmente, cuando siento que es el momento para cantar, lo hago. Estos cantos, a su vez, se

van manejando de manera similar al reconocimiento por zonas graves-medias-agudas que defino en el piano. Asimismo, al tocar y cantar al mismo tiempo busco maneras en que se vayan moviendo el sonido del piano y la voz, de manera que se conjunten según lo que haga cada parte.

A partir de la introducción de la voz me pregunté, ¿cómo cambiaría mi forma de pensar y tocar al mismo tiempo si mantengo los ojos cerrados de principio a fin? Decidí intentarlo. Cuando sucedió me di cuenta de que me era mucho más fácil imaginar movimientos por líneas y cúmulos “gaseosos” o de aire que representaban una construcción sonora entre piano y voz. Entonces comencé a interpretar un tipo de seguimiento entre voz y piano según el movimiento que ocurría en mi mente.

De este modo, creé un prototipo de partitura que intentara atender a las cuestiones que he mencionado como constantes en mi forma de tocar.



Explicando la partitura, menciono lo siguiente:

- Las palabras GRAVE, MEDIO y AGUDO están dispuestas para representar mi división del piano en secciones.
- Las flechas representan el movimiento constante entre diferentes secciones, sus longitudes representan las distancias (largas, medias o cortas) que se pueden recorrer al hacer “saltos” entre secciones.
- Los puntos representan puntos de partida a modo de emoción inicial para la obra. Las “E” en ciertos puntos refieren a la Emoción. A su vez, los puntos que flotan alrededor de la partitura y se conectan con otros puntos, indican la transición de una emoción a otra durante la interpretación.

En la sesión de LACREMUS donde presenté mis avances de este ensayo, hice una ejemplificación de esta exploración en la partitura y la idea general de la obra. Frente a la clase, durante la sesión virtual, cerré los ojos y comencé a cantar partiendo de una emoción, la tristeza. El canto era un sollozo seguido de pequeños suspiros; poco a poco comenzaban a hacerse más visibles y a tener más volumen. Cuanto más se intensificaban, la emoción se hacía más desgarradora, emoción que fue transformándose en angustia, una clase de temor interno. Mientras estaba cantando comencé a llorar, y me sucedió algo que nunca me había sucedido; mis manos comenzaron a entumirse, después mis brazos, después mi espalda y mis piernas. En ese momento sentí una profundidad y una conexión interna tan inmensa y avasalladora, que mis dedos se tensaron hacia afuera y mis manos quedaron paralizadas. Al momento en que había pasado a la angustia, el canto había tenido cierta inflexión hacia la emisión de un sonido más tenue, pero con una sensación inestable, temblorosa. Este miedo, esta angustia, en mi opinión, fue provocada por mis pensamientos, pues cuando estaba paralizado, tuve miedo de quedarme así para siempre, perder movilidad en los brazos y manos, o bien, tener algún bloqueo o choque psicológico que me impidiera volver a la normalidad. Fue entonces que esta voz tenue y temblorosa se difuminó y se calló.

Abrí los ojos y expliqué a todos lo que me había sucedido, todo esto mientras intentaba inhalar y exhalar profundamente para calmar esa ansia que tenía al terminar.

Esta interpretación —a como yo la sentí—, no duró más de 3 minutos; sin embargo, fue un devenir de sensaciones y emociones tan intensa que tuve dicha reacción física, como si se tratase de un rechazo a esa intensidad.

Durante la clase hubo una diversidad de comentarios acerca de este suceso. Julio me recomendó investigar la *técnica Alexander* —un método de reeducación que desarrolla la consciencia de cómo usamos en lo cotidiano nuestro cuerpo y mente— para ayudarme con estos episodios de reacciones físicas a la exploración sonora y emocional. Igualmente, Eduardo Aguilar mencionó que podría existir también la posibilidad de que esto se hubiese dado porque en ese momento yo era consciente de ser observado, y por ello se hubiese visto alterado mi exploración. También me preguntaron qué pensaba hacer con esta exploración, a lo que respondí que no estaba seguro, aunque tenía en mente no separar tanto el canto de la exploración al momento (quizá mediante alguna abstracción posterior), pues no quería que se perdiera esa relación entre el sonido y las emociones, al punto en que perdiera la estrecha conexión que sentí.

A pesar de no tener aún una obra concluida, la sesión me ha ayudado a tener mayor claridad en cuanto a experimentar emociones, y me ha despertado un mayor deseo de explorar estas cuestiones con mayor profundidad. A pesar de los avances que tengo hasta ahora, aún me quedan algunos aspectos por explorar, como la integración de todos los elementos físicos en el espacio de interpretación como parte sonora de la obra. Es decir, recurrir a cualquier objeto al alcance dentro de una exploración sonora. Igualmente, me interesa explorar el mismo método con medios electrónicos, como la generación de sonido por medio de *software* y *hardware* y el diseño sonoro aplicado a esta forma de crear, algo que intentaré llevar a cabo en el futuro. ■

Nuestro futuro número, **Pilacremus 6**, estará dedicado a celebrar el Centenario de **Iannis Xenakis (1922-2001)**,

del cual el LaCreMus-FaM-IIE-UNAM forma parte a la par de prestigiosas instituciones académicas de Francia, Grecia, Japón y los EE UU. Publicaremos textos de distintos autores invitados – Víctor Adán, Pablo Araya, Julio Estrada, Mauricio García de la Torre, Judith Romero... Además de la transcripción de un diálogo inédito, Estrada y Xenakis en 1994, en torno a la imaginación.

