



PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATÓLICA  
DE CHILE

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
Programa de Magíster en Artes  
Memoria de Obra

## INTEGRACIÓN DE PRÁCTICAS EN LA COMPOSICIÓN

por

AURELIO PABLO SILVA SÁEZ

Memoria de Obra presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, para optar al grado de Magíster en Artes, Mención Música

Profesor guía:

Cristián Morales Ossio

Abril, 2015

Santiago, Chile

©2015, Aurelio Pablo Silva Sáez

Dedico esta memoria a todos mis grandes maestros que se cruzaron en mi camino,  
formándome y permitiéndome llegar hasta acá.

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Cristian Morales por su trabajo y las varias horas de conversaciones filosóficas.

A Pedro González, por creer en mi trabajo y formar parte del proyecto.

También agradezco enormemente la ayuda de mi banda “Nosotros”, por atreverse a jugar y experimentar con mis investigaciones.

Y en especial, agradezco a mis padres por su infinito apoyo y esfuerzo, ayudándome a hacer esto posible.



## RESUMEN

El proyecto consiste en una propuesta metodológico-creativa que busca integrar diferentes prácticas musicales, incluyendo sus sonoridades, formas de expresión y transmisión, así como el trabajo transdisciplinario entre la música, la poesía, el teatro y la performance, buscando administrar la complejidad del fenómeno musical en el mundo globalizado mediante algunas vías de integración entre los diferentes actores que constituyen un complejo panorama de diferentes niveles y manifestaciones de las prácticas de la música que actualmente se encuentran fragmentadas tanto a nivel institucional como cultural.

El trabajo propuesto está dividido en tres niveles de trabajo: uno teórico, fundamentado en una crítica epistemológica y social, y una consecuente propuesta de marco epistemológico; un nivel práctico-investigativo, donde se observan condiciones de interacción dentro de una agrupación musical, y donde se retroalimentan las conclusiones del nivel teórico, desarrollando estrategias para trabajar tanto con músicos de diferentes proveniencias como con un actor; y un nivel creativo, donde todo el material recopilado se coloca al servicio de la creación de un espectáculo musical en el que interactúan y se enfatizan algunas dimensiones de la realidad musical.

## Tabla de Contenidos

<b>I. Prefacio</b>	<b>8</b>
<b>II. Introducción</b>	<b>12</b>
<b>III. Fundamentación</b>	<b>17</b>
<b>III.1 El paradigma dominante</b>	<b>17</b>
<b>III.2 América Latina y Modernidad</b>	<b>25</b>
<b>III.3 La Composición en Chile.</b>	<b>28</b>
<b>III.3.1 Electroacústica en Chile: la vía de la renovación y la conciliación.</b>	<b>30</b>
<b>III.3.2 Ni culto, ni popular: la <i>vía política</i>.</b>	<b>32</b>
<b>III.3.3 Reflexiones personales en torno al periodo entre la dictadura militar y el presente, como antesala a este proyecto.</b>	<b>34</b>
<b>III.4 Desde la fragmentación neurotizante hacia la identidad performativa e híbridativa.</b>	<b>38</b>
<b>III.5 El paradigma emergente.</b>	<b>45</b>
<b>III.5.1 Teoría de Sistemas</b>	<b>47</b>
<b>III.5.2 Pensamiento Complejo</b>	<b>48</b>
<b>III.5.3 Emergencia y Diseño</b>	<b>50</b>
<b>IV. Conceptos de trabajo</b>	<b>53</b>
<b>IV.1 Híper-complejidad</b>	<b>54</b>
<b>IV.2 Liminalidad</b>	<b>55</b>
<b>IV.3 Fragmentación</b>	<b>56</b>
<b>IV.4 Hibridación</b>	<b>57</b>
<b>IV.5 Re-contextualización</b>	<b>58</b>
<b>IV.6 Estados de percepción alterada</b>	<b>59</b>
<b>V. Referentes Musicales</b>	<b>62</b>
<b>V.1 John Zorn</b>	<b>62</b>
<b>V.1.1 Sistema de Bloques Musicales</b>	<b>64</b>
<b>V.2 Fausto Romitelli</b>	<b>66</b>

V.2.1 El formato de <i>An Index of Metals</i>	68
V.2.2 Trance, luz y oído atento; la experiencia perceptiva total.	70
V.3 Mathias Spahlinger	71
V.4 Música Concreta Y Acusmática	76
V.4.1 Los inicios de la Música Concreta.	76
V.4.2 La Música Concreta y el <i>Groupe de Recherche de Musique Concrète</i> .	77
V.4.3 El Acusmonio y la Acusmática	78
V.4.4 Investigación y Teoría	79
<b>VI. Desarrollo Investigativo-Práctico</b>	<b>82</b>
VI.1 Antesala: dirección del ensamble	83
VI.2 Indicaciones Estilo/Carácter e Improvisaciones	84
VI.3 Recursos Gráficos	86
VI.3.1 Antecedente: Tipomorfología del Objeto Sonoro	87
VI.3.2 Contenido Armónico	87
VI.3.3 Altura	89
VI.3.4 Duración	89
VI.3.5 Dinámica	90
VI.3.6 Articulación	90
VI.3.7 Ejemplo de aplicación	91
VI.3.8 Ejercicio: integrando las vías de trabajo.	91
VI.4 Trabajo Inter y Transdisciplinario	92
VI.4.1 Descripción General	92
VI.4.2 Proceso creativo y montaje	93
VI.4.3 Herramientas comunicativas escritas	94
VI.4.4 Ambiguación de roles	95
VI.4.5 Espacio	96
<b>VII. Montaje Final: <i>Causalidades II</i></b>	<b>98</b>
VII.1 Descripción general de la obra	98
VII.2 Formato	100
VII.3 Partitura: aspectos generales	102

<b>VII.3.1 Juegos Vocales</b>	<b>103</b>
<b>VII.3.2 Dúos de figuras</b>	<b>104</b>
<b>VII.3.3 Improvisación dirigida</b>	<b>104</b>
<b>VII.4 Material</b>	<b>104</b>
<b>VII.4.1 Materialidad Armónica</b>	<b>105</b>
<b>VII.5 Montaje</b>	<b>111</b>
<b>VIII. Conclusiones</b>	<b>113</b>
<b>IX. Referencias Bibliográficas</b>	<b>117</b>
<b>X. Anexos</b>	<b>123</b>

## I. Prefacio

La problemática central del presente proyecto se origina hace algunos años, cuando comenzaba mis estudios de composición. En ese entonces comenzó a surgir en mí cierto cuestionamiento que nos hacemos muchos de los que recibimos una formación académica docta, y que refiere esencialmente a la división entre “lo culto” y “lo popular”, esa extraña diferenciación con “la otra música”. Desde aquel entonces no he podido dejar de hacerme preguntas acerca de la naturaleza de las categorías que nosotros mismos como seres humanos hemos inventado para dar forma a los diversos imaginarios de las diferentes culturas. Lentamente pude comenzar a percatarme de que, aunque podamos establecer un marco funcional desde esta perspectiva bipolar, ambos espectros se encuentran constantemente tensionados y amenazados de ser devorados por la cultura de lo masivo y lo desechable, mediante un proceso de digestión cultural en el cual todo es re-significado y «re-funcionalizado» con los fines más diversos. Pero esto puede ocurrir a la inversa, lo masivo puede ser digerido por lo no masivo; en el panorama globalizado no existen los lenguajes fijos, todo es apropiable, y a fin de cuentas, estamos en un escenario de incertidumbres. En este mundo de sobre-información, los significados y significantes se confunden y mezclan, las culturas se hibridan, y las relaciones de poder se hacen difíciles de distinguir.

Como cualquier joven expuesto a la diversidad cultural (y la no-tan-diversidad) devenida de la globalización y el capitalismo tardío, mi historial musical ha deambulado por diferentes formas de hacer y escuchar música que van desde el *heavy metal* y el rock progresivo, pasando por el *jazz*, la música llamada “docta” o “contemporánea”, incluyendo la música electroacústica en sus variadas formas, por decir algunas. Incluso, debo admitir que escucho más música extranjera que local. A raíz de todo esto, he estado pensando y componiendo mi música desde la necesidad de comunicar las múltiples vías por las cuales me he formado como músico, y mediante las cuales he buscado integrar

diferentes códigos que han ido conformado mi identidad personal, tarea que no ha sido para nada fácil.

El modo en el que se ha ido conformando el panorama de la música actual ha tendido a la categorización musical a nivel comercial, mediático e institucional. Las mismas escuelas de música en Chile están diferenciadas por tendencias o tradiciones pre-existentes. En un marco más global de la música contemporánea docta en nuestro país, la tendencia está marcada por escuelas que mantienen un estrecho vínculo con la tradición europea, acarreado todo un complejo mundo de tradiciones y complejidades que han sido producto de la acumulación de años de experiencias y desarrollo del arte musical desde esa tradición. Sin embargo, el panorama actual presenta desafíos que rebasan esta lógica de la segmentación, pues se nos hace cada vez más difícil concebir la unidad identitaria a nivel colectivo e individual.

Es ésta problemática entonces, la que me lleva a reflexionar desde y hacia la composición docta como una actividad humana, la que situada dentro de este panorama histórico, necesita reflexionar acerca de ella misma, escapando de los límites y la protección de la tradición, y de un marco de instituciones que durante el siglo XX se han re-configurado –en gran parte– desde la influencia del paradigma dominante de la epistemología científica, la cual no ha dado cabida a que el sujeto reflexione sobre sí mismo en su disciplina, ni que la disciplina misma reflexione acerca de ella misma. El gran vacío de conciencia corporal, y de conciencia sobre la cognición corporal –elemento central para la conciencia musical– dentro de este paradigma, se manifiesta como otro de los elementos que se suman a esta problemática. Es entonces que de la segmentación y la compartimentación disciplinaria, pasamos a la fragmentación del individuo –y el compositor en este caso–, convirtiéndose su disciplina en un laboratorio aislado de su contexto y su cuerpo, desprovista de herramientas para la autorreflexión y la adaptación a su medio.

¿Será posible entonces generar un nuevo marco compositivo, que integre otras formas de aproximación creativa, otras epistemologías, a su vez que sean capaces de generar identidad, investigación y conocimiento?

A raíz de lo anteriormente expuesto, es que delineamos la siguiente hipótesis para la realización de este proyecto: primero, dadas la circunstancias históricas deja de tener sentido la distinción entre lo culto y lo popular como marco de trabajo; segundo, la síntesis que opera entre ambas categorías y las diversas formas de manifestación que rebasan esta dualidad, no se propone como una práctica unificada ni una «manera de componer», más bien se limita a abrir un panorama de prácticas variables en funcionalidad, sonoridad y aproximación cognitiva, entre otras variables; tercero, deja de tener sentido responder a una tradición o escuela, y comienza a cobrar sentido la necesidad de una actitud autorreflexiva a la hora de componer, en la búsqueda de vías que permitan administrar la complejidad de componentes multidimensionales que nos conforman como individuos compositores; cuarto, a medida que cobra sentido la autorreflexión, tanto la distinción jerárquica entre lo culto y lo popular, como la importancia de responder a estos códigos, tenderán a desaparecer, y la práctica se centrará en los desafíos de la disciplina misma con su medio local.

Antes de comenzar por este recorrido quisiera aclarar que personalmente no me fio demasiado de los textos académicos, y no por que los considere menos válidos o porque yo sea un mal escritor –de hecho los utilizo bastante. Lo que siempre me ha conflictuado es la sobrevaloración que tienen los conceptos –esas superestructuras de ideas–, ya que si estos no se viven, no terminan de comprenderse. Lo cierto es que intento escapar de caer en lo conceptual por lo conceptual, de sobre-explicar algo tan misterioso como mi música, aunque en general casi siempre piso el palito... y caigo en la sobre-explicación que lo desarma todo. Sin embargo tampoco soy enemigo de los textos académicos, y entiendo lo importante que es para nosotros poder abstraer, como rasgo fundamental del ser pensante. Pero mi condición humana me hace chocar mucho con el concepto cuando

este se transforma en una realidad tajante, cuando condiciona nuestro pensar y nuestro actuar, marginando lo paradójico. De hecho, a veces prefiero la metáfora, el silencio, o la música para contestar alguna pregunta importante. Eso sí, creo en la poética del pensamiento, pero solo como poética o acercamiento... el resto es experiencia... o se nos olvida que el conocimiento es también, algo sensual.

Me encantaría poder escribir en metáfora... quizás los conceptos se viven aún más desde ahí... o en poesía, pero no soy ni tan bueno

ni tan amable

ni tan gracioso

ni tan serio como para que se entienda mi poesía académica.

(¿acaso será posible?)

Quizás la poesía académica nos libre algún día de nuestra pretensión de control y nos vuelva más humildes, pero sólo quizás, muy quizás, porque de otra manera estaría contradiciendo mi pretensión de humildad...

(aunque la contradicción sea un perverso invento de la lógica)

de todas formas, no queda otra alternativa

que sumergirse...

## II. Introducción

Vivimos en una época de incertidumbres, de eso no caben dudas. Tanto el siglo XX como nuestro siglo XXI se han caracterizado por una creciente complejidad en el desarrollo de un panorama sociocultural diverso cada vez más interconectado. En este mundo de sobre-información, los significados y significantes se confunden y mezclan, las culturas se hibridan, y las relaciones de poder se hacen difíciles de distinguir. Ante esta situación, este proyecto se ha propuesto una tarea ambiciosa: examinar la composición como un fenómeno inserto en la realidad de quien la ejerce, y en este caso, de la realidad de quien escribe esta memoria, para desde ahí encontrar una metodología que permita la administración de los múltiples componentes que conforman el universo del músico creador/compositor, en la búsqueda de un oficio conectado con su realidad y su entorno más próximos. En ese sentido, esta investigación se fundamenta en el entendimiento de que el fenómeno musical es multidimensional, es decir, es a la vez, biológico, cerebral, espiritual, lógico, lingüístico, cultural, social e histórico, entre otros. Esto nos permite ver más allá de una visión condicionada por un lenguaje académico específico, que no permite dar cuenta del arte de la composición como un fenómeno humano situado en realidades particulares e irrepetibles.

Antes de comenzar a describir el marco conceptual y estético de mi trabajo composicional, quisiera aclarar que se hace bastante difícil poder ordenar y catalogar los conceptos o ideas que de alguna u otra forma constituyen el imaginario político, estético y sonoro de mi trabajo, el cual se ha venido acumulando durante varios años. Si bien, podría ordenarse y reducirse la investigación y la creación a algunos conceptos, en este caso buscamos enfrentarnos a la posibilidad de trabajar con la complejidad de manera más intuitiva y abierta, para quizás más adelante poder indagar en otros trabajos desde un campo más acotado, pero teniendo como base esta primera experiencia un poco más general. De todas formas, da la impresión de que estos temas, al ser presentados sin una clasificación tan definida y desde asociaciones más libres, abren la posibilidad de

generar una experiencia estética desde la lectura que pone en movimiento la intuición y la imaginación del lector, permitiéndole generar sus propias conclusiones. En ese sentido me parece que hay un correlato con la manera en que estoy trabajando la composición.

Esta memoria está dividida en cuatro secciones principales; las dos primeras corresponden al marco teórico; la tercera revela los resultados del proceso de investigación, y; la cuarta da cuenta de la creación del montaje final de este magíster.

La primera sección corresponde a una revisión socio-cultural, intentando develar algunas características propias de la cultura occidental que han hecho posible la música de tradición escrita. *“Cada época de la historia humana produce, a través de sus propias prácticas sociales cotidianas y su lenguaje, una estructura imaginaria.”* (Varela, 2005, p.11) Y a su vez toda estructura imaginaria, va retroalimentando las prácticas. Desde ahí entonces, se buscarán algunas pistas de por qué la tradición escrita de occidente se ha acostumbrado a entender la música como un fenómeno auditivo, generando un arte que ha tenido que ver principalmente con lo estético del sonido, e incluso nos ayudará a entender el surgimiento de un espacio musical como la sala de conciertos, un espacio de representación que nos aísla el mundo exterior para abrir paso a la contemplación del sonido de una manera no menos quirúrgica. Es por estas razones que para llevar a cabo esta investigación ha sido necesario indagar no sólo en aspectos “estrictamente musicales”<sup>1</sup>, sino que hemos tenido que revisar el fundamento epistemológico y social que sustenta tanto la enseñanza como la práctica de la composición de tradición escrita en la actualidad, en tanto estas aún se sustentan, en gran parte, en la epistemología científica tradicional. La composición occidental de tradición escrita de hoy en día abraza la ciencia estableciendo una relación simbiótica entre la investigación y la creación. Por lo demás, la distinción de esta práctica de los demás quehaceres del hombre corresponde también, a la visión descompuesta del universo y los

---

<sup>1</sup> Lo pongo entre comillas porque como veremos más adelante, esta noción de “lo musical” y “lo extramusical” está más bien definida por la inserción de la práctica musical en epistemología que estamos criticando.

quehaceres humanos, devenida del paradigma que ha dominado el mundo occidental desde el siglo XVI, perpetuándose no solo en la ciencia, sino en el ámbito socio-político de las instituciones sociales. Buscaremos evidenciar brevemente cómo el paradigma científico dominante está inmiscuido en las diferentes relaciones de poder del mundo moderno, y se sirve para invalidar otros discursos, perpetuando la distinción entre lo culto y lo popular. Intentamos dar algunas luces también de cómo la relación entre dominación y pensamiento científico, tiene un importante carácter somático-psíquico, es decir, que está perpetuada en el quehacer cotidiano del individuo occidental desde sus pautas educativas y de crianza.

Indagaremos un poco en el contexto Latinoamericano moderno, específicamente en el Chile actual, en el cual históricamente han convivido una gran cantidad de manifestaciones culturales diferentes –incluso en la composición docta–, convirtiéndonos en una cultura históricamente heterogénea, pero que sin embargo, no ha generado una propia epistemología que le permita administrar su heterogeneidad e identidad. A su vez, América Latina posee una larga historia de colonización, la cual nos permite analizar empíricamente una historia de relaciones de poder entre no solo una cultura sobre otra, sino que inevitablemente revelando la jerarquización que mencionamos hace unos instantes, entre la epistemología occidental y las formas de conocimiento ancestrales y populares de esta región.

Sin embargo, veremos también que este paradigma se encuentra en crisis desde los años 30 y 40, a partir del propio mundo científico y la fenomenología, comenzando a conformarse el *paradigma de la autoorganización* (Santos, 2009), cuyo desarrollo se desenvuelve en torno la teoría de sistemas. Nos adentraremos también en el *pensamiento complejo* de Edgar Morin, cuya reflexión epistemológica nos entrega una base sólida que permite dialogar con lo paradójico y lo desunido por el pensamiento disgregador. Es en torno a estas ideas que buscaremos una nueva base para el desarrollo de la investigación y la creación, indagando el desenvolvimiento de éstas ideas en otras

disciplinas, para así poder desarrollar una concepción de la composición que deambule entre la emergencia sistémica y el diseño.

Hasta acá debemos recalcar que estos temas son tan importantes para la composición porque definen en gran medida el cómo se ejecuta y se ejerce esta práctica dentro de un contexto histórico determinado. Sin esta exploración hacia las bases que fundamentan nuestro conocimiento, es decir, un viaje hacia el conocimiento del conocimiento, y una autoreflexión hacia nosotros mismos, no habría sido posible llevar a cabo este proyecto.

En una segunda sección, analizaremos algunos conceptos que he podido configurar desde mi trabajo, y que han permitido establecer un marco funcional bastante esclarecedor en pos de trabajar con los diferentes componentes que se integran en mi obra. Hablaremos también sobre algunos trabajos de John Zorn, Fausto Romitelli y Mathias Spahlinger, quienes desde distintos ámbitos influyen enormemente en mi trabajo, tanto en la conceptualización como en la aproximación estética. Nos abriremos también a discutir sus obras en relación a los conceptos que he organizado para poder trabajar la composición.

La tercera sección de esta memoria tiene que ver con la investigación propia de este proyecto. De dicha investigación comentaremos las dos herramientas de trabajo desarrolladas que han tenido mayores repercusiones, y que actualmente estoy utilizando en la creación de la obra final de este proyecto. Dichas herramientas están concebidas desde la enorme influencia del paradigma de la autoorganización, permitiendo integrar la escritura musical con diversas formas de manifestación musical que se sustentan en prácticas que emergen y se transmiten esencialmente desde la experiencia corporal.

En la última sección de esta memoria comentaremos algunos aspectos formales sobre la creación final de este magíster, *Causalidades II*, la cual está en un principio concebida para formar parte del espectáculo multisensorial *El Mono Neti Neti y su*

*Charquicán Pirotécnico*. Sin embargo, para efectos de este proyecto de investigación la hemos reducido a un formato de concierto, con el fin de experimentar las herramientas desarrolladas en la investigación metodológica.

Dicha obra está motivada por la necesidad de hacer confluir algunas de las prácticas musicales a las que he estado vinculado, y de expandir la composición hacia otro tipo de concepciones musicales. Acá el desafío ha sido doble, pues no estamos simplemente integrando estilos y sonoridades –como lo ha hecho Frank Zappa entre otros, quien ha contado con la ayuda de músicos muy bien entrenados en lectura musical–, sino que intentamos integrar en la composición a músicos y artistas que están muy poco relacionados con la escritura musical, y que han realizado sus prácticas desde la transmisión oral y auditiva principalmente. Con esta integración se busca –además de lo que conlleva la integración misma como política– ampliar el componer hacia la multidimensionalidad de la música, incluyendo lo social, lo psicológico, lo político, lo biológico, lo histórico y los espacios de representación entre otros, abordando los diferentes cruces que se generan entre estas dimensiones. Es necesario sin embargo aclarar que no intentamos abordar titánicamente todas estas dimensiones desde la teoría, sino más bien, buscamos integrarlas desde la complejidad propia de la realidad –abordándolas desde la aceptación de su presencia– pues es en el acontecer de la realidad misma que actúan todas estas dimensiones, sin siquiera estar diferenciadas como dimensiones. En este contexto, el componer ya no significa necesariamente poner notas sobre el pentagrama, ya que no puede pretenderse ejercer una composición multidimensional desde la especulación pura, pues sería una tarea inalcanzable e irreal. Se busca entonces componer un espacio de interacción entre estas diversas manifestaciones, integrándolas y vivenciándolas desde su materialidad más cruda, y desde ahí generar un diálogo entre estructura y espontaneidad.

### **III. FUNDAMENTACIÓN**

#### **III.1 El paradigma dominante**

Como todo proyecto, se hace necesario establecer un marco que contextualice el trabajo artístico-investigativo que nos precede y posibilite un marco reflexivo que nos permita expandir el trabajo hacia otros lugares. En particular, se reflexionará acerca del pensamiento científico moderno, pues de alguna manera desde aquel modo particular de ver la realidad es que se configura en gran parte la sociedad occidental, y la composición actual no está exenta de esto.

La historia de la modernidad se ha caracterizado por un constante desencantamiento del mundo, y un progresivo desprendimiento del ser humano del mundo natural, mediante un modelo de racionalidad que se constituye a partir del siglo XVI hasta la actualidad (Berman, 1987). Por un lado, el desarrollo de la sociedad occidental moderna ha estado centrada desde una visión antropocéntrica y humanista, en la cual el ser humano ocuparía un rol central en el mundo, superior al de la naturaleza, visión que se ha sostenido de alguna forma en la necesidad de estar por sobre la naturaleza, intentando dominarla y apartándose de ella. Por otro lado, el nacimiento y expansión del pensamiento científico moderno ha significado la base teórica perfecta para la consumación de aquel proyecto emancipador. Las contribuciones de personajes tales como Descartes y Bacon, en ese sentido, han sido centrales en la construcción de una visión mecanicista que permitiría al ser humano no solo establecer una metodología de investigación que revelara datos “cuantificables y confiables”, sino que además ha contribuido a diferenciar y especificar las diferentes áreas del quehacer y saber humanos.

Desde la aparición del pensamiento científico moderno, el cual se inicia en el ámbito de las ciencias naturales y que se expande hacia las entonces emergentes ciencias sociales del siglo XIX (Santos, 2013), nuestra sociedad occidental se ha desenvuelto mediante un sistema de reflexión en el que se diseccionan las partes de un todo para revelar los

mecanismos con los que nuestra realidad se desenvuelve. Este espíritu se ha expandido y ha marcado la tendencia hacia dividir y especializar los saberes y quehaceres del mundo occidental, adoptando estos mismos mecanismos de disección y reducción a sus necesidades. La especificidad del mundo económico propio del capitalismo –la economía por la economía– absorbo en una burbuja teórica y especulativa (cuando no fanática e ideológica), se desvincula de lo social, lo emocional, y de la limitación de recursos naturales en el planeta entre otras cosas. En el caso de la especificidad del mundo académico del arte, digamos pues que el arte por el arte participa –en parte – de la misma lógica emancipadora, al igual que la medicina por la medicina, la física por la física, la política por la política o la sociología por la sociología.

Sabemos hoy que la ciencia moderna nos enseña poco sobre nuestra manera de estar en el mundo y que ese poco, por mas que se amplíe, será siempre exiguo porque la exigüidad está inscrita en la forma de conocimiento que él constituye. La ciencia moderna produce conocimientos y desconocimientos. Si hace del científico un ignorante especializado hace del ciudadano común un ignorante generalizado. (Santos, 2013, p.54)

Ahora bien, la problemática surge a partir de que esta distinción se haya distorsionado hasta el punto de concebir la mecánica o la explicación lógica del objeto de estudio como una explicación etiológica de la realidad. El paradigma cartesiano desde sus inicios intentó explicar el *cómo* del comportamiento de las cosas –sus mecanismos–, y no su *por qué* –más vinculado a una noción de intencionalidad. No cabe duda que esta forma de pensamiento, al diseccionar su objeto de estudio en diferentes partes, pudo lograr obtener resultados satisfactorios para el conocimiento y la manipulación de la realidad, especialmente dentro de las ciencias naturales y las denominadas ciencias exactas.

En el siglo XX la relación entre música y ciencia se volvió considerablemente más dinámica e interdependiente. El oficio de la composición misma, se ha visto

enormemente enriquecido por el diálogo que los mismos compositores han adoptado utilizando métodos y sistemas derivados de las matemáticas, la física, la arquitectura, etc. Desde el serialismo integral y el uso de la estocástica, hasta el espectralismo francés entre otros, encontramos una estrecha vinculación entre la composición y métodos de trabajo surgidos en las ciencias. Tampoco debemos olvidar que se trata de un arte desarrollado en una cultura que a partir de la modernidad ha tenido a la ciencia y su estructuras de pensamiento como principal articulador del desarrollo social y económico. Por ende, no hubiese sido posible concebir el desarrollo del estado actual de la composición de tradición escrita de otra manera.

Ahora bien, sabemos que la historia no está escrita por la “lógica pura”, y que por lo tanto el paradigma que aquí estamos discutiendo no se ha afincado por pura credibilidad, pues un sistema de pensamiento puede convertirse en la excusa perfecta para la dominación al disfrazarse como un pensamiento “verdaderamente objetivo” sin evidenciar la dimensión antro-po-social y política que lo contiene.

La razón por la que privilegiamos hoy una forma de conocimiento basada en la previsión y en el control de los fenómenos no tiene nada de científico. Es un juicio de valor. La explicación científica de los fenómenos es la autojustificación de la ciencia en cuanto fenómeno central de nuestra contemporaneidad. La ciencia es, así, autobiográfica. (Santos, 2013, p.52)

Ahora bien, esta visión no es exclusiva del pensamiento occidental moderno, pues pareciera haber un factor psicosocial continuo en la historia oficial de Occidente, incluso anterior al nacimiento del pensamiento científico-moderno. Por esa razón me detendré brevemente en un tema que me parece relevante para entender la relación de la cultura occidental con el cuerpo, y comentar la idea de una historia oculta de Occidente, es decir, la historia somática que podría describir en parte el arraigo de diversas formas de pensamiento en Occidente.

A partir del siglo XII surge en Europa un despertar de interioridad en diversos movimientos heréticos (Berman, 1992), quienes regañaban la vacuidad de los rituales de la Iglesia de ese entonces, considerados con falta de intencionalidad y acercamiento a Dios. Diversos investigadores arguyen que estos movimientos, especialmente los cátaros del sur de Francia, poseían una vasta cantidad de rituales y prácticas corporales, incluidas prácticas yóguicas, lo que llevaría a concluir que de alguna forma estos movimientos vivían su interioridad en gran parte desde prácticas somáticas y de conciencia corporal. Este surgimiento significó el aumento de tensiones en la Iglesia, lo que terminó en diversas políticas de represión y exclusión como lo fueron las Cruzadas y la Inquisición. Incluso San Agustín se refirió a la herejía como una enfermedad – especialmente, la lepra.<sup>2</sup>

Ahora bien, la interrogante que surge al respecto es la de por qué existía –y aún existe de alguna forma– la persecución hacia esos movimientos. Historiadores como Morris Berman argumentan que el despertar de interioridad entonces, significa el despertar de la dinámica Sí Mismo/Otro, y en ese sentido *“confrontar al hereje es, por lo general, confrontar a nuestro excluido Sí Mismo kinestésico que nos fastidia para que seamos “de verdad”, tal como ahora se define la realidad.”*(Berman, 1992, p.177)

Al respecto, Berman continúa argumentando que:

[...] fue este enemigo, esta herejía cátara con su núcleo de los Perfectos capaces de profundas experiencias somáticas, visiones, trances y éxtasis, el que había demostrado en que consistía la auténtica renovación, que sirvió como una aterrorizadora especie de espejo y que proveyó un punto de ataque para lo que los cruzados más temían y aborrecían: sus cuerpos, el mundo natural, lo salvaje y lo primitivo, el Otro interior que ahora los amenazaba a cada momento. (Berman, 1992, p.183)

---

<sup>2</sup> Estos movimientos fueron de hecho la «contra-cultura» de la edad media.

No pretendo ahondar demasiado en este tema, pero de alguna forma, toda esta problemática tratada sobre el cuerpo busca más que nada hacernos conscientes de que en general, la cultura occidental dominante, sea cual sea su visión del mundo, se ha acompañado de una constante negación de la experiencia corporal en la comprensión del mundo, y ha sublimado la experiencia mental. De hecho ha formado gran parte de su cultura en torno a la mente sin saber siquiera qué es la mente. De algún modo, lo que autores como Berman nos intentan transmitir –y algo que personalmente concluyo– es que una de las características principales de la necesidad de dominación tiene que ver con una profunda insatisfacción del ser y una profunda alienación de su ser. De ahí que la necesidad de un anclaje somático para sustituir esta brecha entre mente y cuerpo se da en la forma de istmos como la religión o las ideologías, que justifican el aborrecimiento y la dominación sobre lo Otro, y que a su vez actúa como espejo de nuestro Otro interno reprimido. Ahora bien, para que dicha dominación se perpetúe es necesario un constante condicionamiento a través de generaciones, el cual es llevado a cabo mediante la institucionalización de ciertas pautas de crianza o educativas que llevan a la alienación; pautas que por lo demás descansan ocultas en la historia de un Occidente que se ha limitado a escribir su historia como una historia de las ideas, y no de sus emociones o experiencias corporales. Incluso Berman señala que en general los istmos *“son intentos de crear significados a los seres humanos que, si no hubiesen sufrido alguna suerte de pérdida primaria en una etapa más temprana, no necesitarían de ellos”*. (Berman, 1992, p.6) Ante esta evidencia, el amor a la racionalidad como un anclaje somático frente a un mundo aterrador y salvaje, pareciera entregarle al occidental la legitimidad absoluta de defender y sobreponer su pensamiento para mantener al Otro reprimido.

En ese sentido la religiosidad vertical, promotora de la negación del cuerpo y la sensualidad del mundo –y de la sexualidad por sobre todo –, tiene mucho que decirnos acerca de cómo se concibe la música “oficial” de Occidente. La música de tradición escrita se funda en el seno mismo de la Iglesia, y por muchos cientos de años permanecerá junto a ella. Desde la sacralidad del espacio del concierto hasta el

virtuosismo quirúrgico de la interpretación y la composición, parecieran configurarse los elementos hacia la concepción de una música dirigida hacia el oído, la mente y el corazón. Sea como sea, pareciera estar casi siempre dirigida hacia la sección de nuestros cuerpos que comprende desde nuestro torso hacia arriba –y a veces hacia más arriba. Incluso en pleno siglo XX, la música docta, especialmente la denominada “Nueva Música”, se desarrolla principalmente desde la concepción de la música como un fenómeno sonoro, cuyo órgano receptor principal es el oído, y cuya investigación está fundamentalmente centrada en la descomposición de sus parámetros sonoros para re articular su arte a partir de esta forma de concebir la realidad. Siendo conscientes de esa perspectiva entonces, vale la pena preguntarse si la música es un fenómeno exclusivamente sonoro, y si la composición se trataría simplemente de trabajar con sonido.

Pareciera entonces pertinente tomar en cuenta también que el Occidente moderno ha generado un tipo de relación particular de creatividad, casi única y muy distinta a lo que pudo haber surgido en cualquier otra cultura, tomando en cuenta que la creatividad es también un proceso somático. En uno de sus trabajos, Berman modifica un esquema hecho por Freud para analizar los tipos de creatividad según niveles de represión y transferencia sexual, organizándolos en tres tipos.<sup>3</sup> En muy resumidas cuentas, el Tipo I, sería el caso del común de la gente, con un nivel de represión altísimo y la creatividad bloqueada; el Tipo II, se refiere a un nivel de represión intermedia, donde entraría la creatividad típicamente moderna; y finalmente el Tipo III, se refiere a un tipo de creatividad con un nivel de represión bajísimo o casi nulo en la capacidad o impulso por explorar el mundo. El arte infantil, y por lo general el arte de las sociedades tradicionales, las culturas no occidentales, e incluso algunos casos en el arte medieval, tendrían bastantes de estas características, siendo un tipo de trabajo que “*da una sensación relajada y espontánea*” (Berman, 1987).

---

<sup>3</sup> Si bien esta clasificación que hiciera Freud puede ser no muy convincente en varios aspectos, al menos nos abre la posibilidad de entender el ejercicio creativo desde el ámbito de la psicología y algunas posibles patologías.

Entrando más de lleno en el Tipo II, Berman arguye que *“la creatividad moderna debiera ser vista por lo que es: un fenómeno local, y bastante reciente por lo demás, que organiza la energía corporal en forma peculiar.”* Según el autor, el arte moderno en general tendría cinco características psicopatológicas bastante características; la primera consiste en que el arte moderno sería una forma contemporánea de exorcismo en la que uno está *“poseído por un conflicto interno, y el trabajo se emprende para resolverlo”*(Berman, 1992 p.318). La segunda característica es que la obra se caracterizaría por la necesidad de “autoexpresión”, del deseo de probar que uno existe, y por evadir cualquier cosa que amenace la individualidad del artista. Una tercera particularidad relacionada con las anteriores se refiere a que la *“introvisión creativa se ve como irrumpiendo o erupcionando desde el inconsciente. Esta erupción es la que genera la ruptura síquica que pide ser curada, y la que altera la estructura de la personalidad para que el trabajo de integración se convierta en autoexpresión.”* En cuarto lugar, la obra creativa moderna tiene un alto componente adictivo-compulsivo por superar la producción anterior, conllevando un alto coste psíquico. Numerosos son los ejemplos de grandes personalidades creativas con tendencias autodestructivas y suicidas, donde la obra *“se moviliza ineluctablemente hacia el colapso nervioso”*. Tenemos ejemplos desde Mozart, Van Gogh y Mondigliani, hasta Janis Joplin y Jimi Hendrix entre muchos otros. Finalmente podemos agregar que la creatividad típicamente moderna involucra a menudo *“la sexualización, o al menos erotización, de la actividad. Nuestro trabajo se convierte en nuestro amante –nuestra relación básica y obsesiva.”* El mismo autor, y a modo de ejemplificar este patrón neurótico artístico, apunta que su investigación comenzó desde la observación de él mismo:

Me ajustaba bien a la imagen popular del escritor que se queda de pie toda la noche, atiborrándose de café y cigarrillos, paseándose frustrado porque las ideas se niegan a venir, y sentándose y escribiendo ardorosamente cuando éstas finalmente acuden. El patrón era claramente adictivo-obsesivo. (Berman, 1992, p.317)

Respecto a lo anterior, es necesario aclarar que no es el objetivo de este proyecto desacreditar toda una historia de creación y producción artística, y menos catalogarla y reducirla a un montón de patologías. En primer lugar, creo pertinente, siendo parte de esa carga cultural, e incluso de sus patologías, poder generar una visión crítica al respecto para reconocer nuestros límites y poder seguir expandiéndonos y generando conocimiento y cultura con menos elementos represivos. En segundo lugar, tampoco creo en negar o reprimir los modos de producción artística que se han trabajado hasta ahora, ya que si bien, el costo psíquico ha sido alto, a mi juicio no existen otras formas de producción similares a las que ha producido Occidente en otra cultura, y por ende creo en la vía de la integración y del mejoramiento de nuestra relación con la creatividad.

Hasta aquí, y volviendo un poco mas atrás, tengo una conclusión personal al respecto: que en el Occidente dominante se ha proyectado la dinámica Sí Mismo/Otro hacia las artes. Eso quiere decir que ha hecho una profunda distinción entre lo Culto y lo Popular –y lo Folclórico–, no pudiendo aceptar ni incorporar prácticas que tienen que ver con formas y estilos de vida que la racionalidad sería incapaz de penetrar. En ese caso, la distinción entre Culto y Popular –en especial desde la academia– no tiene nada de objetivo; es un juicio de valor, muy probablemente fundado en la percepción reprimida del mundo kinestésico. Ante esta situación, lo que no es pulcro es hederoso y acausal, como nos mencionaba Rodolfo Kush en su América Profunda, con respecto a la vivencia del “hombre culto” inserto en la realidad latinoamericana:

Porque es cierto que las calles hieden, que hiede el mendigo y la india vieja, que nos habla sin que entendamos nada, como es cierto también, nuestra extrema pulcritud. Y no hay otra diferencia, ni tampoco queremos verla, porque la verdad es que tenemos miedo, el miedo de no saber como se llama todo aquello que nos acosa y que está afuera, y que nos hace sentir indefensos y atrapados”. (Kush, 1986, p.11)

Hasta ahora nos hemos centrado en hablar del pensamiento occidental dominante, cuyo seno de desarrollo han sido principalmente los centros europeos. Pero, ¿qué pasa con América Latina? De alguna manera en Latinoamérica, si bien se ha perpetuado la dominación de Occidente hasta cierto punto, y el paradigma dominante se ha inmiscuido tanto desde movimientos sociales y progresistas como desde sectores hegemónicos que buscan ejercer influencias poderosas, a lo largo de su historia ha existido una constante fuerza dialéctica que intenta equilibrar la extrema pulcritud colonizadora, no necesariamente desde la confrontación.

### **III.2 América Latina y Modernidad**

*“[...]América Latina, donde las tradiciones aún no se han ido y la modernidad no acaba de llegar...”*

Nestor García-Canclini

Pareciera ser pertinente para esta memoria hacer una reflexión introductoria acerca del desenvolvimiento de la modernidad en América Latina y Chile, que nos permita desentrañar las numerosas aristas que configuran el espectro de reacciones y producciones culturales que derivan en la reconversión de los contenidos simbólicos en el campo local. No se puede entender la modernidad en Latinoamérica como un proceso unívoco y ausente de tensiones y contradicciones, precisamente por la importante presencia de una gran carga cultural proveniente de las diversas culturas populares y autóctonas del continente, las cuales tensionan y re-articulan la realidad del proyecto modernizador –que nunca termina de afincarse.

Resulta necesario en este punto preguntarse qué significa ser moderno o posmoderno, desde y hacia donde se articulan la modernidad y la posmodernidad en nuestro continente, y qué consecuencias conlleva el diálogo y la confrontación de ésta con las culturas tradicionales en la producción artística.

En cuanto al significado de ser modernos, en América Latina existen, tomando en cuenta el trabajo de Néstor García-Canclini, dos formas de asumir la modernidad, que sin duda están vinculadas. La primera es la relación dialéctica entre la modernidad en cuanto proyecto socio-cultural con características renovadoras y expansivas del individuo y las grandes sociedades, en un constante diálogo no ausente de confrontaciones con las culturas tradicionales que aportan sus propias cosmovisiones<sup>4</sup>. La segunda, referido a lo que significa *modernidad* como discurso político desde los sectores hegemónicos de la sociedad, en tensión con los sectores populares, algunas esferas intelectuales y las culturas tradicionales locales.

En cuanto a la primera, García-Canclini señala que es posible condensar las interpretaciones actuales de la modernidad en tanto está constituida por cuatro movimientos básicos: “*un proyecto emancipador, un proyecto expansivo, un proyecto renovador y un proyecto democratizador*” (García-Canclini, 2008)

Desde una segunda perspectiva, la modernidad penetra nuestro continente en gran medida como el proyecto político adoptado desde los sectores hegemónicos de la sociedad; desde una apropiación del proceso de secularización e independencia propio del pensamiento moderno<sup>5</sup>, que se articula como el “maquillaje” de una posición política que busca insistir en la perpetuación de poderes socio-económicos, hasta una apropiación de este movimiento desde los sectores mas progresistas que ven en la modernización del estado la

---

<sup>4</sup> Me parece interesante señalar en este punto lo que el mismo García-Canclini señala como la segunda hipótesis de su trabajo *Culturas Híbridas*, la cual se refiere a la búsqueda de un “*otro modo de concebir la modernización latinoamericana: más que como una fuerza ajena y dominante, que operaría por sustitución de lo tradicional y lo propio, como los intentos de renovación con que diversos sectores se hacen cargo de la heterogeneidad multitemporal de cada nación*”.

<sup>5</sup> Muy presente por lo demás en las artes modernas. Según García-Canclini, este movimiento *emancipador* es “*una de las utopías más enérgicas y constantes de la cultura moderna, desde Galileo a las universidades contemporáneas, de los artistas del Renacimiento hasta las vanguardias: construir espacios en que el saber y la creación puedan desplegarse con autonomía.*”

posibilidad de satisfacer un proyecto social democratizador. Es en este punto, García-Canclini nos señala que:

“la modernización económica, política, y tecnológica –nacida como parte de ese proceso de secularización e independencia– fue configurando un tejido social envolvente, que subordina las fuerzas renovadoras y experimentales de la producción simbólica”. (García-Canclini, 2008, p.52)

No es de extrañarse que a raíz de estos conflictos entre los movimientos propios de la modernidad, los sectores sociales y políticos, y la carga cultural devenida de las culturas populares y autóctonas, se generaran diversas reacciones políticas y culturales entre los sectores populares y los diferentes grupos intelectuales, deviniendo por ejemplo, en fenómenos como el resurgimiento y exaltación del contenido simbólico de diferentes tradiciones folklóricas, re-articulándose y re-significándose en torno al discurso progresista moderno no solo en los discursos políticos de izquierda, sino también en las músicas que participaron de la conciencia política en el Chile de los años sesenta –hecho que está volviendo a resurgir en estos tiempos, aunque mucho menos centrado en el folklore.

Hoy en día el panorama pareciera ser bastante similar en cuanto a que las tensiones no han variado mucho como nuestra conectividad o infraestructura. Por otro lado, mientras que en las naciones dominantes de Occidente la posmodernidad y la heterogeneidad simbólica se presenta como una novedad cultural, en América Latina llevamos muchos años conviviendo con esa multiculturalidad interna, con distintos niveles de aceptación o confrontación.

A modo de resumen, podemos decir que en América Latina y en Chile, la modernidad se desenvuelve mediante las constantes tensiones entre los movimientos propios de la modernidad, los discursos y poderes políticos, y las tradiciones principalmente, configurando un complejo escenario donde las “identidades fijas” son desplazadas por una gran heterogeneidad e hibridación interculturales. A partir de esto

quiero argüir que nuestro país, y nuestro continente, tienen mucho trabajo por delante con respecto a la integración de su diversidad, la cual si bien ha estado presente desde hace siglos, no ha sido posible definir un proyecto político, social y educativo a partir de ahí, algo que a mi parecer, ha ocurrido también en el ámbito de la composición, donde se hace cada vez más necesario generar movimientos que apunten hacia la integración, asumiendo que han existido y existen prácticas composicionales que han trabajado desde la diversidad y la heterogeneidad desde hace varias décadas. También creo –y en relación a lo que comentamos anteriormente con respecto a la creatividad–, que esa integración es posible sólo en la medida que existe una integración psicosomática en el individuo (entre su forma de razonar y su cognición corporal), y que esa integración depende en gran parte de las pautas educativas y formativas que lo constituyen. Eso implicaría buscar vías cognitivas y artísticas que dejen de perpetuar la dinámica Sí Mismo/Otro.

### **III.3 La Composición en Chile.**

*"La música, llamémosla estética, o música de concierto, o música seria, depende del desarrollo folklórico y depende del desarrollo popular. Son imprescindibles para esta música, de otra manera flota en una irrealidad cultural, nunca tendrá un sentido verdadero, será trivial, tendrá un falso plano superior, estará, por así decirlo, hecha en el aire, sin la base que le corresponde."*

Gustavo Becerra

¿Tiene sentido hacer música de tradición escrita en el Chile de hoy en día? Para mí la respuesta es múltiple, pero en lo personal, me inclino por pensar que tiene sentido en la medida que se corresponde con el vivir de quien la ejerce, y más aún, en la medida que posibilita la generación de conocimiento y conciencia en el contexto en el que se desenvuelve. Es por eso que quisiera abordar en algunas páginas, algunas reflexiones en torno al tema de la identidad nacional y la tradición escrita, comentando el trabajo de algunos compositores y sus obras. Examinaremos cómo la *heterogeneidad*

*multitemporal*<sup>6</sup> y la *hibridación*, se ven reflejadas de manera evidente en la articulación y convivencia de los diversos lenguajes del espectro musical chileno-metropolitano, tanto en los compositores que desde 1880 hasta el día de hoy han participado de la tradición “docta” venida de Europa, como de las diversas manifestaciones populares ligadas a la Nueva Canción Chilena entre otras.

Existe en algunos análisis y reflexiones en torno a la identidad musical chilena, una relación inseparable entre las nociones de identidad y heterogeneidad. Pareciera ser que esta última incluso ha una constante desde hace ya varias décadas en el quehacer musical de quienes han desarrollado la música docta en nuestro país, desde los precursores como Próspero Bisquertt, Enrique Soro y Acario Cotapos (Soubllette, 1990), hasta el día de hoy. En palabras de Gastón Soubllette: *“Esta heterogeneidad se ha seguido dando después.... Ha habido cambios estilísticos, pero siempre se ha dado esta coexistencia pacífica de muy distintas tendencias. En ese sentido se trata de una constante.”* (Soubllette, 1990, p.9)

Entre quienes han mencionado como una característica la heterogeneidad del panorama general del quehacer musical chileno, se encuentra la figura de Gustavo Becerra, quien además ha constatado la dificultad para configurar una noción unificada de identidad chilena. (Bocaz, 1978)<sup>7</sup>

Se puede observar la heterogeneidad ya con mayor claridad, en la convivencia estilística (no siempre pacífica) producto de la necesidad de ponerse al día con las tendencias que venían de Europa que tuvo la generación de Alfonso Letelier y Domingo Santa Cruz, donde coexistieron influencias provenientes del impresionismo francés, algunos pocos elementos de la avanzada rusa encabezada por Stravinsky, y principalmente del expresionismo germano, las cuales buscaban reemplazar la larga y hegemónica influencia del lirismo italiano.

---

<sup>6</sup> Concepto propuesto en García-Canclini (2008)

<sup>7</sup> Cabe destacar el comentario que realiza en la entrevista, cuando menciona que *“El músico chileno, por ejemplo, conoce la música araucana, conoce la música del norte, que es aymará o quechua, de Bolivia o del Perú digamos en términos más modernos, pero las conoce como manifestaciones exóticas y entonces ocurre que nuestra identidad cultural no es ni siquiera una concepción unitaria”*.

Posteriormente, tanto la aparición del serialismo dodecafónico con la llegada de Fré Focke – y la consecuente vanguardia, vinculada en muchos casos a la música electroacústica–, como de las estéticas neo-clásicas adoptadas por compositores como Orrego Salas y Letelier, inundarían el panorama musical nacional a partir de los años 50 con otra variedad de propuestas estilísticas, dentro del ámbito académico.

Cabe destacar que desde esta década, la pluralidad estilística comienza a incrementarse, a la vez que aumenta el interés por el rescate de las músicas folklóricas nacionales en otros sectores. En este periodo además, la relación con los nuevos medios tecnológicos, –por un lado bajo la influencia de la radio como centro de distribución musical y de las primeras transmisiones televisivas desde fines de los 40, y por otro, con la aparición de la música concreta y la música electrónica (cuya influencia estética en torno a la *modernidad* trataremos más adelante)– comenzará a influir tanto en lo formal como en lo estético, y a desencadenar una nueva problemática en torno al quehacer musical, hasta ese entonces inexistente, disminuyendo en gran medida la distancia temporal con los centros europeos.

La situación desde los años 60 no deja de ser similar en cuanto a la diversidad, aunque sin embargo, la construcción de lenguajes se ve en gran parte influenciada por las tensiones políticas y el rescate de las formas folklóricas (influenciado en parte por estas mismas tensiones) en el surgimiento de la Nueva Canción Chilena, la cual cuenta con el respaldo de “*dos generaciones que han investigado responsablemente la cosa chilena*” (Bocaz, 1978, p.102). Más adelante abordaremos un tanto más detenidamente esta década en torno a algunas obras de Gustavo Becerra, Luis Advis, Sergio Ortega.

### **III.3.1 Electroacústica en Chile: la vía de la renovación y la conciliación.**

*“Nace otro sinfonismo, abierto a todas las fuentes y tradiciones sonoras, en el camino de una música global”*

Gustavo Becerra

El nacimiento de la música electroacústica en Chile no tiene una distancia temporal tan notoria con respecto al resto de las naciones industrializadas de Occidente. Desde muy temprano en la década de los 50, se genera una fuerte motivación hacia la experimentación con las nuevas tecnologías de la época, en manos de una generación de compositores jóvenes que conformarían una masa crítica temprana (Schumacher, 2007). Entre estos se encontraban las figuras de José Vicente Asuar, Juan Amenábar, Gustavo Becerra, León Schidlowsky, Fernando García y otros, muchos de los cuales conformaron a partir del año 57 el Taller Experimental de Sonido. Las primeras obras datan desde el año 1956 en adelante, siendo *Nacimiento* de León Schidlowsky la primera obra de música concreta. A esta se suman *Los Peces* (1957) de Juan Amenábar, *Variaciones Espectrales* (1959) de José Vicente Asuar como la primera pieza electrónica realizada en el país, y el *Estudio N°1* (1960) de Samuel Claro. Hasta acá, podemos entrever que el interés por las nuevas tecnologías se revela en cierta medida como proveniente de las fuerzas renovadoras y experimentales de la producción simbólica propias de la modernidad, siendo la electroacústica una de las puertas de entrada a los discursos y sonidos musicales que acompañan a la modernidad. Esto a su vez, tiene una estrecha vinculación con el proyecto *expansivo* moderno, en cuanto aprecia e incorpora el desarrollo científico-tecnológico como medio de producción simbólica.

Daré un gran salto para nombrar a un compositor, y mencionar una obra específica que a mi parecer, refleja una síntesis de la vía de asumir la modernidad chilena desde la apropiación de la *heterogeneidad multitemporal* y la renovación, de una forma bastante sintética, conciliadora y madurada en cierto sentido, en la cual me atrevería a especular que la concepción de la obra pudiese estar fuertemente inspirada en diversas reflexiones efectuadas desde el exilio.

Me refiero al caso de Gabriel Brncic, el cual resulta interesante de abordar por la exploración de una visión latinoamericana desde la perspectiva de la música docta, tanto desde el material sonoro, como de la estructura. El ejemplo de *Chile fértil provincia* (1975-84), para viola, dos percussionistas, contrabajo amplificado y cinta cuadrafónica, es quizás

uno de los más claros en esa búsqueda. En ella se da la convivencia de elementos sonoros representativos de la tradición europea (cuerdas), de lo autóctono latinoamericano (percusiones), y de lo propiamente moderno (los sonidos electrónicos e instrumentales grabados y reelaborados en la cinta), así como la inclusión de un coral de Bach representando el aspecto “misionero” del conquistador. Esta pluralidad sonora y lingüística se da en una convivencia interna dentro de la obra. Se unen a estos elementos los títulos de las secciones, *–El bosque de nuestros antepasados; La Cruz del Sur del conquistador; El piano de la inquisición; La moneda del valle de Yuro; Cárcel y desaparición; Se abrirán las anchas alamedas–* en las cuales se revela la intención de acoger la diversidad histórica de Chile. Esto es a su vez un reflejo de lo que mencionaba García-Canclini, en torno a asumir la modernidad desde un intento de renovación que busca hacerse cargo de la *heterogeneidad multitemporal* de la nación, en una vía política diferente a la del discurso político utópico.

### **III.3.2 Ni culto, ni popular: la vía política.**

Es de particular interés abordar la incorporación de los elementos populares en la tradición académica de la música chilena que giró en torno a la figura de Becerra en los años 60, y el posterior énfasis político que vieron en estos cruces los compositores como Luis Advis, Fernando García y Sergio Ortega entre otros. En ese sentido, es reveladora la configuración de lenguajes que trascienden y renuevan la relación confrontacional del discurso moderno y las tradiciones populares, articulándose también desde un mensaje político propio de las luchas sociales y de la búsqueda de la segunda independencia latinoamericana, en contraposición al discurso moderno adoptado desde los sectores hegemónicos de la sociedad.

Pareciera ser que en el caso de Gustavo Becerra, la política no es un motivo primordial por el cual adoptar elementos provenientes de la música popular, si bien, muchas de sus obras contenían una fuerte carga política. Al respecto, Soublette nos señala que:

si bien, en muchos de esos alumnos podía detectarse un trasfondo político en su interés por la música popular, en Becerra obedecía a una postura independiente de la política, como la de quien no puede menos que darse cuenta de que esa música está ahí, que es un fenómeno real y vivo, y también como un compositor que se abre a una concepción funcional de la actividad musical. (Soublette, 1990, p.13)

En este punto se hace necesario distinguir brevemente la figura de Becerra como una personalidad presente en el amplio espectro de reacciones y posiciones que tuvo el quehacer musical chileno de la segunda mitad del siglo XX en adelante, no solo desde la creación musical, sino también desde la profunda reflexión teórica y crítica en torno a los problemas de la modernidad, la identidad chilena y latinoamericana, en relación con la actividad musical. Desde ahí es que podamos entenderlo, no sólo como un partícipe de las “*dos vías modernas*” propuestas por García-Canclini –participando además de la creación y la reflexión en torno a la música electroacústica naciente–, sino más bien como alguien que ha logrado comprender el proyecto modernizador local y penetrar en la mayor cantidad de posibilidades que pudo, derivadas de la *heterogeneidad e hibridación* intrínsecas a este proceso sociocultural. Dentro de su catálogo “híbrido” encontramos las diversas *Cantatas* elaboradas entre los años 1969 y 1980, entre las que destaca su *Cantata Américas* (1978)

En dos de los compositores anteriormente mencionados que abordaremos brevemente, pareciera elaborarse un discurso basado en la renovación del formato docto en que prima la escucha hacia una música más funcionalmente social, en pos de un discurso político que denuncie las problemáticas sociales de las clases obreras, y que permita la permeabilidad de esas problemáticas en los más diversos sectores de la sociedad moderna chilena.

En el caso de Luis Advis, cabe destacar el conjunto de los "géneros intermedios" o "semi-populares", en el que las temáticas abordan las diferentes problemáticas sociales de las clases trabajadoras y la identidad chilena entre otras cosas. Caben dentro de esta categoría sus obras como la *Cantata Santa María de Iquique* (1970), el *Canto para una*

*semilla* (1972) y la sinfonía *Los tres tiempos de América* (1970-86). Recordemos que Advis trabajó estas obras en colaboración con el conjunto Quilapayún, perteneciente al movimiento de la Nueva Canción Chilena. Según Osorio Fernández en la segunda obra mencionada, debido tanto a las características formales como a la introducción de las décimas de Violeta Parra, podríamos señalar que,

es posible observar la construcción de una experiencia subjetiva, en la cual la musicalidad cumple una función preponderante en la representación de una experiencia individual y una identidad colectiva en el contexto chileno de los años sesenta y setenta. (Osorio Fernández, 2006)

En la cantata *La Fragua* (1971) de Sergio Ortega, compuesta igualmente para el conjunto Quilapayún, además de un recitante, coro masculino y orquesta de cámara, se deja entrever la búsqueda de un formato que facilite los cruces entre lo popular y lo erudito. Se relata la historia del movimiento obrero y campesino chileno, reconociendo además entre estos, al aborigen. Desde la perspectiva crónica, se narra la historia no oficial del país, cuyos protagonistas principales son el obrero, el minero y el indígena.

Habiendo hecho este pequeño recorrido, sólo quiero mencionar que si bien en nuestro país el trabajo desde la heterogeneidad de expresiones en la composición ha sido algo casi natural entre muchos de nuestros compositores, esta no ha sido lo suficientemente asumida a nivel académico como para ejercer la enseñanza o la práctica de la composición desde ahí, aunque haya habido algunos casos aislados.

### **III.3.3 Reflexiones personales en torno al periodo entre la dictadura militar y el presente, como antesala a este proyecto.**

Me permitiré hacer un par de reflexiones de manera un tanto mas informal de este periodo, ya que no existe demasiada bibliografía al respecto, y muchas de la

información tiene un carácter mucho más anecdótico, vinculado a algunos compositores específicos. Por lo demás, esta es la antesala a lo que estoy haciendo, y por tanto no intentamos ser tan objetivos al relacionar el pasado con nuestra experiencia personal.

El periodo de las artes en Chile que comprende el periodo entre 1973 y 1988, es sin duda marcado por la situación política de la dictadura militar. En este periodo, pareciera comenzar a instalarse en Chile la problemática posmoderna desde su participación en el capitalismo tardío, inextricablemente unido a la violencia del quiebre institucional de la dictadura, generando una fractura y decaimiento de los ideales totalizadores de revolución social. El escenario de represión y oscurantismo se transforma de alguna manera en una agente modulador de las poéticas artísticas, incitando de alguna manera a buscar formas de comunicación alternativas que permitiesen tanto la denuncia y toma de conciencia de los problemas político-sociales de dicha época, así como la problemática de una sociedad que lentamente se integraba a una nueva dinámica de “heterogeneización de los signos y multivocidad de sentido”, “el abandono de las certidumbres” y una “fase micro social de las fuerzas desintegrativas” (Richard, 1994) propias de la posmodernidad.

En el caso musical, el trabajo de Eduardo Cáceres presenta rasgos de postmodernismo mas claros, utilizando la cita, la alusión, y la integración de diversos lenguajes provenientes del jazz, el rock, las músicas autóctonas (mapuche) y la tradición docta. Por otro lado, las estéticas de Guarello y Alcalde desde los años setenta representarán el acercamiento al *micro-relato* sonoro, a través del trabajo del material sonoro por medio del desarrollo de “*la figura*” (Franco Donatoni). A pesar de que a simple vista podría vincularme al trabajo de Cáceres, la verdad me interesa tomar como punto de partida la vía de Guarello y Alcalde porque está muy ligada la “vía docta” en la que fui formado, resaltando en particular a un alto grado de formación en el oficio que hasta ese entonces “*no se había dado en la formación de nuestro músicos*” (Soubllette, 1990, p.20). De la generación siguiente, es decir Díaz, Aranda, Cantón, Mora, Maupoint

y Morales, estuve mas bien vinculado al trabajo de Aranda y Morales, especialmente a este último, quien fue mi tutor de este proyecto.

En lo personal tengo un particular acercamiento con esa vía porque contiene en sí una paradoja que considero fascinante. Por un lado como vía de desarrollo filosófico-musical es quizás lo mas cartesiano a lo que se puede aspirar, pero sin embargo contiene un germen que funciona como una suerte de mandala desde esa propia visión y disciplina, a lo que buscamos revelar un poco con este magíster: la experiencia del Ser. En la primera parte de las notas de programa de la obra *Intrelación* (1988), Alejandro Guarello comienza revelando lo siguiente:

La música pura (es decir: sin relación con otras manifestaciones artísticas como la literatura, el teatro, la plástica, el cine, etc.), al menos como yo la entiendo y por lo tanto hago, no tiene un significado en particular. No representa, no relata, no expresa situaciones vividas reales o fantásticas. Simplemente Es. (Guarello, 2001)

Lo particularmente fascinante en esa descripción es que la concepción de música pura en este caso está muy vinculada a la visión de mundo que mencionamos en la primera parte de esta memoria, pero sin embargo, por más que descompongamos todo, está la integridad del Ser actuando al final.

Ahora bien, retomando la perspectiva histórica, pareciera ser que –y esta es una interpretación política personal– sin el fervor identitario popular que existió hasta antes del golpe militar (o esa riqueza cultural tan efervescente que hubo hasta esos días), a mi parecer, desde esa generación, hasta Morales y Aranda en particular, se interesaron –incluso me atrevería a decir que se refugiaron– en el perfeccionamiento de sus oficios y lenguajes como manifestación frente al apagón cultural de la dictadura. Este hecho también está vinculado al mayor acceso a las tecnologías y el crecimiento económico de Chile, en el que aparecen compositores como Rodrigo Cádiz, que integra modelos

matemáticos, teoría de percepción y psicoacústica a la composición, y que a su vez desarrolla trabajos de investigación en torno al análisis de música electroacústica.

Con todo esto quiero decir que el nivel técnico y académico subió bastante desde los ochenta hasta ahora, proporcionándonos una muy sólida base artística, técnica y académica a nivel local. Este ya no es el Chile nostálgico que mira a Europa con la cabeza agachada, a pesar de que no tengamos el mismo respaldo y financiamiento institucional.<sup>8</sup>

Ahora bien, con respecto a mi perspectiva, hoy en día el panorama socio-político está más agitado en cierto sentido porque en el mundo entero estamos vivenciando una crisis multidimensional –política, educativa, ecológica y espiritual, entre otras–, la que a nivel local se manifiesta desde la necesidad de una rearticulación identitaria –como expresión de unidad quizás– después de la dictadura y la implantación del sistema neoliberal. Yo al menos veo como manifestación de la crisis en mi generación (no solo de compositores), un aumento de personas que buscan dedicarse a carreras artísticas. Al mismo tiempo, existe una articulación de redes sociales a nivel mundial en las que como personas tenemos mayor acceso a los quehaceres y problemas del mundo, generando nuevos canales de identificación colectiva, y poniendo en crisis a su vez nuestras propias concepciones de identidad.

Aterrizando esto un poco al contexto de la composición local de mi generación, y observando tanto mis compañeros como algunos cercanos en edad del mundo de la composición, creo que ninguno está dedicado cien por ciento a la academia, y casi todos participan o han participado en bandas populares de algún tipo –yo al menos participo de dos. También sucede que el acceso a la información y a la infinidad de músicas del

---

<sup>8</sup> Yo mismo le confesé a Cristián Morales que, a pesar de que fui a Darmstadt el año 2012 para buscar algún magister en Europa, terminé decidiendo hacerlo en Chile porque muy personalmente consideré que ya no habían muchas ideas nuevas y estaban redundando en los mismos temas desde hace varios años, y que comparando los trabajos que me tocó ver en Darmstadt con lo que me tocó recibir en mi formación, me pareció que el medio local no tenía nada que envidiarle artísticamente al viejo continente, a pesar de las diferencias de apoyo institucional y de infraestructura.

mundo –desprendidas de su contexto y sus tradiciones–, nos genera un panorama cultural muy complejo, en el cual nuestra instrucción educativa vinculada a ciertas tradiciones y epistemologías, se hacen insuficientes.

Ante esto, nuestros sistemas de pensamiento, instituciones y sistemas educativos exigen ser reformulados, pues corremos el riesgo de despedazar nuestra integridad bajo una fragmentación neurotizante.

### **III.4 Desde la fragmentación neurotizante<sup>9</sup> hacia la identidad performativa e híbridativa.**

Teniendo un poco más claro el panorama en el que se está desarrollando esta investigación, es que se puede intentar buscar un marco teórico y epistemológico menos excluyente, que nos permita desarrollar un proyecto que logre integrar diferentes prácticas en la composición, algunas más alejadas de la escritura, cercanas a la improvisación, o que prioricen funciones sociales o poéticas, intentando dialogar con las diferencias y aquello que no puede ser racionalizado (conocimiento tácito). Ante esto, quisiera aventurarme a llevar esta problemática hacia una reestructuración conceptual y emocional del problema, ya que inevitablemente es una reestructuración que conlleva no solo teoría.

Vamos a entender entonces la fragmentación neurótica desde la epistemología batesoniana<sup>10</sup>, principalmente desde la teoría del “*doble vínculo*”<sup>11</sup>. Para ejemplificar esta teoría, veremos como enfrenta el problema de la esquizofrenia<sup>12</sup>, basándose esencialmente en que el paciente esquizofrénico desde su niñez, se ha visto

---

<sup>9</sup> Terminología personal

<sup>10</sup> Refiriéndome al trabajo de Gregory Bateson, quien ha basado su trabajo en la Teoría General de Sistemas y en la Cibernética.

<sup>11</sup> La razón por la cual incorporo esta perspectiva se debe a que, a mi parecer da cuenta de las causas formales de la esquizofrenia y otras enfermedades, y no se remite a una mera descripción de síntomas (como la ruptura de la cadena significativa) en la teoría lacaniana.

<sup>12</sup> Cuyo entendimiento se basa en que la enfermedad no constituye un fenómeno aislado que le ocurre a un paciente, sino más bien, en que éste forma parte de un sistema (familiar) enfermo.

sistemáticamente envuelto en relaciones e instancias comunicativas que contienen mensajes contradictorios entre el contenido (el mensaje en sí) y la metacomunicación de dicha interacción (el aspecto relacional de la comunicación, manifestado principalmente de manera no verbal)<sup>13</sup>. Este tipo de relaciones son perpetuadas principalmente por la madre quien constantemente envía mensajes contradictorios del tipo –demuéstrame tu afecto... si no lo haces, te castigaré– cuando de manera no verbal (a través del lenguaje corporal) le está diciendo –si lo haces, me pondré rígida, fría e incómoda y te castigaré de todas formas por hacerme sentir mal–. Es una situación en la que el sujeto, haga lo que haga, nunca puede ganar. El sometimiento repetido a este tipo de interacción con mensajes contradictorios hace que el individuo tenga que aprender a generar mensajes que descalifiquen la interacción, y de esa manera distorsionar sistemáticamente su percepción de las señales metacomunicativas, y así generar un mecanismo que le permita sobrevivir; *“debe engañarse a sí mismo acerca de su propio estado interno para apoyar a la madre en su propio engaño.”* (Bateson, 1976. p.243) De esa manera, a través de la reiteración, el individuo incorpora un mecanismo que extrapolará en los múltiples ámbitos de su vida.

En algún sentido la noción de fragmentación neurótica que fue planteada hace un momento pareciera poseer un origen somático desde la separación entre Sí Mismo/Otro, generada entre otras cosas, desde el poder religioso –incluso me arriesgaría a incluir al pensamiento clásico griego, a la separación entre cuerpo y alma, o la noción de las ideas puras–, y perpetuada mediante pautas de crianza a través de generaciones. En este sentido la separación entre hecho y valor del paradigma cartesiano funcionaría como perpetuación de esa fragmentación, en tanto la dominación y represión sobre lo “hedoroso” sería el anclaje somático de esta. Como nos señala el norteamericano Morris Berman: *“Mientras el «cómo» se hizo cada vez mas importante, el «por qué» se hizo*

---

<sup>13</sup> La metacomunicación (Watzlawick, 1981) es la comunicación que habla acerca de la comunicación misma. Es ubicar la comunicación dentro de un contexto relacional, lo que determina el sentido de la comunicación. Un ejemplo simple sería el de un mismo mensaje verbal enviado en diferentes contextos: “Te voy a matar” no significa lo mismo enviado desde un asesino que de una madre a un hijo.

*cada vez más irrelevante. En el siglo veinte, como veremos, el «cómo» se ha convertido en nuestro «por qué».*” (Berman, 1987, p.28) Lo que nos está queriendo insinuar Berman, es que la historia de la modernidad es de alguna manera la historia de un desprendimiento y desencantamiento continuo y progresivo con el presente y la conciencia corporal, y por tanto de un aumento de ansiedad y vacío existencial, de una sobre-identificación con lo mecánico, lo meramente discursivo y teórico para suplir esa carencia de desidentificación con lo sensorial y corporal, y de una insistente crisis de sentido (¿significado?). Dicho de otra forma: *“la sociedad occidental a déutero-aprendido<sup>14</sup> un doble vínculo cartesiano y lo ha llamado “realidad”; fue precisamente la metacomunicación (los matices, el conocimiento tácito) lo que la visión cartesiana del mundo consiguió destruir oficialmente.”* (Berman, 1987, p.230)

De pronto, nos encontramos que nuestra sociedad, nuestra educación, nuestras familias, conforman en algún sentido una maquinaria *doblevinculante*, donde nos acostumbramos a creer que hacer lo correcto es lo que el resto quiere que hagamos o seamos. A lo mejor estoy pecando de exageración, pero me parece interesante colocarse en el supuesto de que incluso pudiese existir un doble-vínculo escribiendo música, pues si hemos sido instruidos en ciertas pautas que permiten ver sólo algunos aspectos de lo musical, probablemente exista la posibilidad de reprimir nuestras expresiones genuinas porque no caben dentro de lo que somos capaces de racionalizar mediante nuestra instrucción musical. Incluso sucede que se enseña la tradición escrita europea acá, habiendo un campo y respaldo institucional y cultural muy diferente al de Europa, y entonces ocurre un desfase entre lo que se aprende y la realidad a la que uno se enfrenta.

---

<sup>14</sup> El déutero-aprendizaje en la epistemología de Gregory Bateson corresponde a un segundo nivel de aprendizaje, donde un primer nivel estaría el proto-aprendizaje (la solución simple de un problema) y luego, en un segundo nivel, el déutero-aprendizaje (cambio progresivo en la velocidad del proto-aprendizaje), donde se gestarían el carácter y la “realidad”. Para entender mejor esta idea en su dimensión social quisiera agregar el comentario de Berman cuando menciona que: *“La mayoría de nosotros, que nos hemos formado en las sociedades industriales de Occidente, hemos sido entrenados dentro de pautas instrumentales, y por eso mismo no nos percatamos de esas pautas; constituyen nuestro ethos, son lo “normal”, y por lo tanto nos resultan invisibles.”* Existe, en la epistemología batesoniana, un tercer nivel de aprendizaje –que abordaremos más adelante–, que de alguna manera puede dar cuenta del fenómeno de la autorreflexión.

Ante eso, antes que negarse a tal tradición –algo que sería ridículo por cierto– habría que pensar en como se adapta esa tradición a nuestro contexto, o al de cada quién, y en que medida puede aportar a hacer del trabajo compositivo personal y colectivo algo fructífero.

Sin duda es un tema a tomar en cuenta ya que en estos tiempos, tanto la conectividad e inmediatez del internet como la inmensa cantidad de intercambios culturales y comerciales que intervienen tanto lo público como lo privado, son incorporadas y re-significadas por las personas, poniendo en jaque nuestras herramientas pedagógicas, muchas veces vinculadas a antiguas nociones de identidad y tradición, pero donde aún persiste la lógica de la segmentación en escuelas, estilos y clases sociales, por decir algunos. El panorama actual entonces, presenta desafíos que rebasan esta lógica de la segmentación, pues se nos hace cada vez mas difícil concebir la unidad identitaria a nivel colectivo e individual. Habiendo a su vez un creciente proceso de individualización en los últimos años, el sujeto se ha visto enfrentado a la posibilidad de expandir su libertad individual, despegándose de las antiguas tradiciones que lo limitaban y protegían. De esa forma, ha sido posible navegar por un mar de infinitas posibilidades, de sobre-información, donde todo está al alcance de la mano, y sin embargo no hemos sido capaces de establecer una noción de identidad, ni de situarnos en una historicidad; se nos hace casi imposible configurar un “Nosotros”. Al respecto, Norbert Lechner nos señala que:

esa pluralización de los referentes normativos y la competencia entre esquemas interpretativos dificultan la elaboración de un marco de referencias colectivas. Una vez despojado de sus anclajes en la tradición, se ha vuelto difícil que el hombre pueda apropiarse de su condición histórica. De ahí que muchos individuos vivan la construcción de “sí mismo” y la búsqueda de un Yo auténtico como una presión angustiante. (Lechner, 2007, p.473)

Ahora pareciera pertinente comenzar preguntarse cómo podría ser posible salir de esa trampa, concebir de manera unitaria nuestra identidad fragmentada e incorporar el

conocimiento tácito a nuestros métodos de aprendizaje y a la composición, para poder ser desarrollado. Quisiera entonces especular por un momento la posibilidad de concebir lo fragmentado como una unidad, al reestructurarse el marco conceptual o emocional que logra situar el problema dentro de otra estructura. Esta reestructuración del problema involucra un cambio en el sentido atribuido a la situación y no de los hechos concretos, que siguen siendo exactamente los mismos. Como nos recordara ya el filósofo Epicteto en el siglo I: *“no son las cosas mismas las que nos inquietan sino las opiniones que tenemos acerca de ellas”*. (Watzlawick, 1976, p.120)

Una reestructuración de la visión en la realidad permite no solo una posible vía de solución a una trampa dialéctica como la neurosis, sino también, sienta las bases para configurar nociones de identidad que asuman sus contradicciones y movimientos, a través de un proceso de autorreflexión creativa. Ahora bien, como lo anticipamos anteriormente, una explicación desde la epistemología batesoniana, nos muestra que en un tercer nivel de aprendizaje –Aprendizaje III – *“el individuo aprende a cambiar hábitos adquiridos en el Aprendizaje II, los hábitos cismogénicos que nos doblevinculan a todos”*. *“El Aprendizaje III –continúa Berman – es aprender acerca del aprendizaje II, acerca de su propio «carácter» y visión del mundo. Es librarse de las amarras de la propia personalidad”*. (Berman, 1987. p.229). Este nivel emerge como una necesidad a la situación de doble vínculo, y requiere del desarrollo de una gran capacidad de autoconocimiento y autorreflexión, estimulando la creatividad.<sup>15</sup> En ese sentido es que buscamos alguna forma de pensamiento que no nos entregue simplemente las herramientas para solucionar problemas, sino que nos estimule a integrar e inventar nuestras propias herramientas según nuestros contextos. Esto es similar al concepto de

---

<sup>15</sup> Si bien Berman lo remite a un estado homologable al de la liberación del ego, por decirlo de alguna manera, nos conformaremos en este caso con relativizarlo hacia una autorreflexión un poco más humilde, vinculado quizás a lo que autores como David Ausubel denominan como *Metaaprendizaje*, ya que de otra manera habría que suponer que los artistas en cuestión no participarían de las “dos caras” de la fragmentación; serían seres “iluminados”.

Autopoiesis, a la capacidad autocorrectiva que tiene un organismo para adaptarse a su medio.<sup>16</sup>

Llegado este punto se vuelve necesario reconstruir la noción de identidad, como concepto reunificador de los fragmentos. Necesitamos desde ahora, una noción mas flexible y dinámica que incluya las paradojas inherentes al diálogo, la confrontación y una suerte de osmosis (García-Canclini, 2008) de las identidades antes fragmentadas. Para aclarar la terminología con respecto a las primeras dos nociones de identidad mencionadas (fragmentada y performativa), me remitiré a la descripción que hace Ángela Montoya Garcés (2003), ya que sintetiza de manera bastante precisa lo propuesto por autores como Simon Frith y Pablo Vila. En cuanto a la *identidad fragmentada*, la autora nos menciona que:

Los seres humanos somos una compleja combinación de múltiples sujetos conviviendo en un solo cuerpo; sujetos precariamente saturados en una imaginaria identidad unitaria, a través de la construcción narrativa de tal unicidad ficcional. Cada sujeto participa de variadas posiciones, en términos de clase, edad, raza, etnia, género, migración, religión, que evidencia en el grupo, una organización particular de intereses individuales y sociales, de similitud y diferencia. (Montoya Garcés, 2003. p.20)

Esta concepción está inextricablemente ligada a la noción de *identidad performativa*, puesto que la *identidad fragmentada* se articula mediante una construcción narrativa:

Gran capacidad de los seres humanos de producir lo que nombra, así establecemos diversas e imaginarias identidades narratizadas que confrontan las identidades esenciales y materiales. Identidades construidas a través de las

---

<sup>16</sup> Esto es interesante unido al hecho de que Gregory Bateson haya escrito sobre el doble vínculo en un libro llamado “Pasos hacia una ecología de la mente”, donde de alguna forma alude a la posibilidad de tratar la mente como un organismo biológico inserto en un sistema mayor, y de alguna forma pensar como tal, bajo esos mecanismos sistémicos y autocorrectivos.

experiencias directas que ofrece el cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten ubicarnos en narrativas culturales imaginativas, donde la práctica corporal marca la integración de lo estético y lo ético.” (Montoya Garcés, 2003, p.20)

Quisiera agregar entonces la posibilidad de pensar una *identidad hibridativa* ya que englobaría de alguna manera una noción unificada de las dos identidades anteriormente mencionadas, otorgándoles un rudimento articulador dinámico y performativo. Una primera definición de hibridación propuesta por García-Canclini se nos sugiere de la siguiente manera: “*entiendo por hibridación procesos socio-culturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.*” (García-Canclini, 2008, p.14)

En este caso la identificación va un poco mas allá del significado o el conjunto de estructuras, objetos y prácticas que nos vinculan a un colectivo. Tiene que ver con la identificación con la experiencia cotidiana y el presente, un reencantamiento con el mundo fenoménico y la vida misma, una identificación desde el asombro hacia la creatividad y el compartir mismo. En ese sentido, y vinculando todo esto a la composición, no tiene que ver con abandonar ciertas prácticas, sino con articularlas y vivenciarlas de otra manera. Conuerdo de alguna manera con Berman, con respecto a que:

La persona que está realmente basada en sí misma como un organismo biológico puede abrazar una causa, pero no por la necesidad de sentir validada su existencia... Para la extremadamente escasa persona sana, la vida tiene su propio significado; ella no necesita de ningún ismo para rellenar la brecha, para sentirse bien. (Berman, 1992, p.6)

O como nos recordara John Cage; *“No necesitamos tener una tradición si de alguna manera podemos liberarnos de nuestros recuerdos. Luego, cada cosa que veamos será nueva...”*<sup>17</sup>

Llegado este punto entonces podemos introducirnos en lo que Boaventura de Sousa Santos llama “el Paradigma Emergente”. De ahí extraeremos gran parte de nuestra metodología de trabajo, específicamente desde la epistemología de la Teoría de Sistemas y el Pensamiento Complejo, hasta su aplicación tomando algunas propuestas que provienen de modelos de desarrollo local sustentable, en el ámbito del urbanismo.

### **III.5 El paradigma emergente.**

Hace unos momentos estuvimos comentando acerca del paradigma que se encuentra en crisis desde los años 30 y 40, el denominado paradigma científico. Frente a esta crisis es que comienza a surgir en esos años un movimiento que apunta hacia una dirección distinta. Por el año 1937 Ludwig Von Bertalanfy enuncia por primera vez la Teoría General de Sistemas, vinculada en ese entonces a estudios de biología. Fue presentada formalmente el año 1950, y desde entonces se ha desarrollado hacia diferentes áreas de la ciencia y el conocimiento. Estando estrechamente vinculada a la cibernética y a la teoría de control, se ha convertido en un paradigma que ha abarcado diversos campos de investigación, transformándose en *“un movimiento convergente, ... que atraviesa varias ciencias de la naturaleza y también las ciencias sociales, un movimiento de vocación transdisciplinar que Jantsch designa como paradigma de la autoorganización”*.(Santos, 2009) Este movimiento se desenvuelve posteriormente en la teoría de la Autopoiesis de Maturana y Varela, la teoría del doble vínculo de Gregory Bateson y la teoría del “orden implicado” de David Bohm, entre otros. Diversas disciplinas desde la física cuántica, hasta la psicología transpersonal, la planificación urbana sustentable y la permacultura,

---

<sup>17</sup> “We don’t have to have tradition if we somehow free ourselves from our memories. Then, each thing that we see it’s new...”

se han nutrido de la teoría sistémica para elaborar sus quehaceres desde este paradigma de la autoorganización.

En términos de cognición, este paradigma holístico (integrativo) ha abierto la posibilidad de pensar la cognición y los saberes, rescatando otras vías de comprensión de la realidad, diferentes a la propuesta que se hiciera desde el pensamiento científico (asertivo).

En un cuadro comparativo que realiza Francisco Varela podemos visualizar en que medida el pensamiento holístico valora otras cualidades del conocimiento y la creatividad, que en sí pueden contener al pensamiento reduccionista, pero no a la inversa. Este cuadro está propuesto como una comparación entre el cognitivismo y la *enacción* (Varela, 2005, p.118);

<b><i>De:</i></b>	<b><i>Hacia:</i></b>
<i>tareas específicas</i>	<i>creativo</i>
<i>resolución de problemas</i>	<i>definición de problemas</i>
<i>abstracto, simbólico</i>	<i>ligado a la historia, al cuerpo</i>
<i>universal</i>	<i>contextual</i>
<i>centralizado</i>	<i>distribuido</i>
<i>secuencial, jerárquico</i>	<i>paralelo</i>
<i>mundo predefinido</i>	<i>mundo enactuado</i>
<i>representación</i>	<i>acción productiva</i>
<i>desarrollo por diseño</i>	<i>desarrollo por estrategias evolutivas</i>

Mucho de lo que mencionábamos anteriormente en la primera y segunda parte de esta fundamentación tiene que ver con algunos de los valores contrastados que aquí mencionamos; la diferencia entre la resolución de problemas y la definición de problemas es lo que tratamos anteriormente como la reestructuración (síntesis), que utilizamos como ejemplo para plantear una escapatoria a la fragmentación neurotizante; la diferencia entre la búsqueda de un conocimiento universal versus uno contextual y por ende; la diferencia entre definir la cognición desde lo abstracto-simbólico en contraste con su entendimiento y trabajo desde lo histórico y lo corporal. Ante esto Santos plantea

la posición política de que *“la lucha por la justicia cognitiva global no será exitosa si solamente está basada en la idea de una distribución más igualitaria del conocimiento científico”*(Santos, 2013, p.52). Eso significaría posicionar el pensamiento científico fuera de la hegemonía que actualmente ejerce y otorgarle una posición dentro de una Ecología de Saberes, dentro de la cual estarían validadas las formas de conocimiento «no oficiales».

### **III.5.1 Teoría de Sistemas**

La teoría de sistemas en principio entiende los sistemas vivos como la asociación combinatoria de elementos diferentes, es decir, sistemas que contienen sub-sistemas interdependientes, y que a su vez forman parte de un supra-sistema. Estos sistemas poseen a su vez propiedades intrínsecas –propiedades sistémicas– producto de la interacción entre sus partes, las que se conocen como propiedades emergentes. Al ser totalidades integradas, sus propiedades no pueden ser reducidas a las propiedades de sus partes pequeñas ya que *“son propiedades del conjunto, que ninguna de las partes tiene por sí sola. Emergen de las «relaciones organizadoras» entre las partes, es decir, de la configuración de relaciones ordenadas que caracteriza aquella clase específica de organismos o sistemas.”*(Capra, 1998, p.56)

Si bien es una teoría que se inicia en las ciencias naturales, específicamente en la biología, se ha expandido hacia otras áreas como la física cuántica, la planificación urbana y las ciencias cognitivas entre muchas otras. Se presenta entonces como una teoría que logra abarcar toda la realidad conocida desde la noción de sistema, *“desde el átomo hasta la galaxia, pasando por la molécula, la célula, el organismo y la sociedad”*(Morin, 1994, p.41).

La principal virtud de esta teoría según Morin –y por lo cual se inserta en esta investigación– radica en:

- a) haber puesto en el centro de la teoría, con la noción de sistema, no una unidad elemental discreta, sino una unidad compleja, un «todo» que no se reduce a la «suma» de sus partes;
- b) haber concebido la noción de sistema, no como una noción «real», ni como una noción puramente formal, sino como una noción ambigua o fantasma;
- c) situarse en un nivel transdisciplinario que permite concebir, al mismo tiempo, tanto la unidad como la diferenciación de las ciencias, no solamente según la naturaleza material de su objeto, sino también según los tipos y las complejidades de los fenómenos de asociación/organización. (Morin, 1994, p.42)

### III.5.2 Pensamiento Complejo

El pensamiento complejo<sup>18</sup> fue acuñado por el filósofo francés Edgar Morin, y se entiende como la capacidad de interconectar las distintas dimensiones de lo real, buscando estrategias de abordar el conocimiento que no sean totalizantes ni reduccionistas, sino reflexivas. Se propone entonces, abarcar la multidimensionalidad de los fenómenos desde las diferentes perspectivas que lo componen. *“La complejidad es efectivamente el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico.”* (Morin, Ciurana y Motta, 2003, p.54). Al respecto Morin nos señala que:

la ambición del pensamiento complejo es rendir cuenta de las articulaciones entre dominios disciplinarios quebrados por el pensamiento disgregador (uno de los principales aspectos del pensamiento simplificador); éste aísla lo que separa, y oculta todo lo que religa, interactúa interfiere. En este sentido el

---

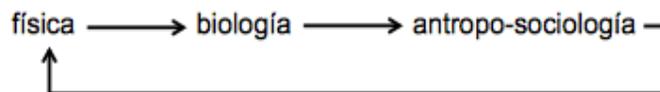
<sup>18</sup> Aquí doy una definición que he resumido de los textos de Morin, tales como *El Metodo I* (1972), *Introducción al Pensamiento Complejo* (1994) y *Educación en la Era Planetaria* (2003).

pensamiento complejo aspira al conocimiento multidimensional. (Morin, 1994, p.22-23)

De todas formas, en el pensamiento complejo no se busca eliminar la investigación que busca reducir, estandarizar u obtener resultados cuantitativos y cualitativos, sino más bien, busca incluirla, permitiéndole dialogar y confrontarse con la realidad.

La principal fundamentación de esta filosofía radica en que existe una relación bastante poco –o nulamente– considerada entre ciencia, ideología y política. De ahí que se desprenden otras problemáticas, entre otras, la evidencia de la indisociabilidad del observador del objeto de estudio:

el observador que observa, el espíritu que piensa y concibe, son indisociables de una cultura y, por tanto, de una sociedad hic et nunc. Todo conocimiento, incluso el más físico, sufre una determinación sociológica. En toda ciencia, incluso en la más física, hay una dimensión antro-po-social. De golpe, la realidad antro-po-social se proyecta e inscribe en el corazón mismo de la ciencia física. (Morin, 1983, p.23-24)



De este modo, Morin nos intenta transmitir que para que exista una práctica científica, se necesita de una dimensión antro-po-sociológica que la contenga, siendo estas producidas por una cultura. *“Sin embargo, las estructuras de estos saberes están disociadas entre sí. Actualmente la física y la biología sólo se comunican por ciertos istmos... En su seno, la triada constitutiva del concepto de hombre individuo/sociedad/especie, está también totalmente desunida...”*(Morin, 1983, p.26). Esto –y a modo de cierre – nos enfrenta con la imposibilidad de un pensamiento verdaderamente objetivo, o dicho de otro modo, de un conocimiento desvinculado de cargas culturales como han querido plantear muchos, por lo que no habría más opción que abordar la realidad desde su complejidad. Esto no quiere decir que debemos

hacernos cargo de un saber enciclopédico titánico para entender las relaciones que de aquí emergen, puesto que el pensamiento complejo contiene en sí mismo el principio de incompletitud, pero implica también, *“por principio, el reconocimiento de los lazos entre las entidades que nuestro pensamiento debe necesariamente distinguir, pero no aislar, entre sí.”*(Morin, 1994, p.23) Se trata más bien de trabajar con la realidad que se tiene en frente de manera honesta. *“No se trata de retomar la ambición del pensamiento simple de controlar y dominar lo real. Se trata de ejercitarse en un pensamiento capaz de tratar, de dialogar, de negociar, con lo real.”* (Morin, 1994, p.22)

### **III.5.3 Emergencia y Diseño**

Hablaremos un poco de la creatividad desde la perspectiva del diseño en contraposición a la creatividad como un proceso emergente. En el libro *Las Conexiones Ocultas* de Frijtof Capra existe un apartado que contrapone las nociones de emergencia y diseño como formas de estructuración. Entendemos entonces que en el mundo natural la creatividad de la vida se ha manifestado como un proceso emergente, y lo que denominamos como «estructuras emergentes» son en cierto sentido, estructuras que se han ido formando *“durante la evolución de la vida”* y han sobrevivido *por “selección natural”*. En tanto las estructuras diseñadas están limitadas a la aparición del ser humano y su capacidad de crear imágenes mentales. Están siempre creadas con un propósito, materializando un significado. *“Desde el punto de vista científico, en la naturaleza no puede haber ni diseño ni propósito”*(Capra, 2002, p.161). En el contexto humano, en sus organizaciones y manifestaciones creativas, conviven tanto estructuras diseñadas como emergentes:

Las primeras son las estructuras formales de la organización, tal como las describen sus documentos oficiales. Las segundas son creadas por las redes informales y las comunidades de práctica de red... Las estructuras diseñadas proporcionan las reglas y los hábitos indispensables para el funcionamiento eficaz de la organización... Las estructuras emergentes, en cambio, aportan

novedad, creatividad y flexibilidad, Son adaptables y capaces de cambiar y de evolucionar. (Capra, 2002, p.161).

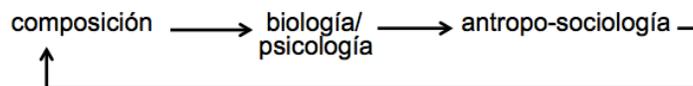
Este tema resulta crucial pues las estructuras emergentes se constituyen en gran medida desde lo que mencionamos anteriormente como «conocimiento tácito» (Polanyi, 1969): el conocimiento como una acción hábil que consta de hábitos y aspectos culturales (informalidad, personalidad, difíciles de transmitir por vías formales). Mas aún, sería imposible concebir la noción de diseño sin haber evolucionado a través del propio conocimiento tácito. Debemos mencionar también que muchos de los proyectos humanos que se estructuran en base a una planificación por diseño (una empresa, una composición, una ciudad, etc.), dependen en gran medida de las habilidades informales de quienes los ejecutan (el carisma del empresario, el “oído” del compositor, el modo de vida de los ciudadanos...). Aquí, el mismo Polanyi nos demuestra que incluso el pensamiento científico es posible gracias a las habilidades del científico:

La ciencia es operada por la habilidad del científico y es a través del ejercicio de esta habilidad que el da forma al conocimiento científico. Podemos captar, por lo tanto, la naturaleza de la participación personal del científico examinando la estructura de las habilidades. (Polanyi, 1964, p.49)

En este punto entonces, debemos mencionar que la complementariedad de ambos tipos de estructuración es indispensable para el funcionamiento de las organizaciones humanas, tanto para su permanencia como para su evolución, y en ese sentido, la incorporación de las nociones de conocimiento tácito y diseño emergente en el ámbito de la composición serán claves a la hora de trabajar con lenguajes y medios de expresión “informales”.

Para ir finalizando esta sección de la memoria, algunas conclusiones que envuelven este trabajo en lo teórico, en lo metodológico/práctico y en lo creativo:

- a) La propuesta total es, en parte, un llamado a entender la música mas allá de un simple fenómeno sonoro, es decir desde su multidimensionalidad, abriéndose a la posibilidad de dialogar y trabajar con los componentes culturales, biológicos, sociales, históricos, lingüísticos y espirituales de ésta, y en mayor medida, con los propios del compositor y su entorno. Ante esto, se abre la posibilidad de expandir la noción de composición mas allá del “material sonoro”.
- b) En ese sentido, busca desde la disciplina misma, estar al servicio del desarrollo integral de la persona –compositor– y su expresión genuina.
- c) Dentro de ese espíritu exploratorio, y en vías de promover una mayor transdisciplinareidad y una «Ecología de los Saberes» que permita concientizar la desunión que existe actualmente en el ámbito académico entre la composición, la biología y psicología del individuo y su contexto antropológico, es que este trabajo se da la libertad de congregar –de manera muy incipiente– a diferentes áreas del conocimiento desde la musicología, la psicología, la historia, la sociología hasta la epistemología entre otros.



- d) En el marco de esta investigación trataremos de introducir la posibilidad de una estructuración emergente dentro del contexto de la partitura como una estructura diseñada, con el objetivo de poder rescatar el conocimiento tácito y las cualidades emergentes entre los agentes participantes de la composición.

## IV. Conceptos de trabajo

A raíz de las preguntas y reflexiones realizadas en la fundamentación teórica de este proyecto, y en relación a la problemática sociopolítica que se ha planteado, es que se ha buscado poder traducir de alguna manera este escenario complejo hacia la construcción de la composición misma. Ahora bien, es necesario aclarar que este tipo de reflexión en este caso ha sido traducida por sobre todo hacia el ámbito de la estructuración y el desarrollo conceptual de la composición, aunque de todas formas existen relaciones con la construcción micro-estructural y el material musical. Desde esta perspectiva es que se puede trabajar, a mi parecer, de manera mucho más directa con las dimensiones musicales que no refieren necesariamente al sonido y a la materialidad sonora, aunque también existen algunos conceptos y referentes que nutren y ayudan a articular la materialidad musical y la micro estructura en mi trabajo.

Acabamos de ver en la primera sección de esta memoria, un recorrido por varios temas que de alguna u otra forma intentan articular una representación del imaginario del mundo occidental y el imaginario latinoamericano, abordados desde perspectivas antro-po-sociales, psico-somáticas, prácticas vinculadas a la ciencia y la composición. Ese conjunto de tópicos de alguna manera describen lo que personalmente entiendo como la experiencia emocional y perceptiva del sujeto histórico<sup>19</sup>, y es a partir de esa experiencia personal que intento articular mi música. Ahora bien, es difícil condensar los tipos de experiencias en algún marco referencial, por lo que las he ordenado en torno a seis conceptos que de alguna manera me ayudan a guiarme en esa experiencia, y así poder extraer estrategias y operaciones que se manifiesten en la composición. En relación a los conceptos abordados, hablaremos también sobre los compositores John Zorn, Mathias Spahlinger y Fausto Romitelli, desde su concepción política de la composición. También mencionaré a la música concreta y acusmática, como una forma

---

<sup>19</sup> Debo aclarar que entiendo como histórico no sólo la identificación con los «grandes procesos socioculturales» –que dicho sea de paso, casi siempre están escritos desde los vencedores– sino también, unidos a la anti-historia, la micro-historia, la historia de lo cotidiano y la experiencia perceptual.

de trabajar y concebir la composición, que resulta potencialmente capaz de abarcar estos seis conceptos.

#### **IV.1 Híper-complejidad:**

En una primera instancia, se refiere a la experiencia de estar envuelto entre muchos estímulos simultáneos, algo que en nuestra vida cotidiana urbana vivimos constantemente. Esto puede ejemplificarse en el estar caminando por la calle escuchando música con un reproductor, y al mismo tiempo estar escuchando el tráfico, un conjunto musical callejero, observando diferentes carteles con mensajes, cruzando miradas con los peatones, etc. Saltando al plano de la razón, también está estrechamente relacionada con el pensamiento complejo, el cual en resumidas cuentas se basa en una comprensión del mundo como entidad donde todo se encuentra entrelazado. *“La complejidad es efectivamente el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico.”* (Morin, Ciurana, Motta, 2003:54)

Cuando hablo de complejidad en música, me refiero en una primera instancia al uso de múltiples capas de sonidos ocurriendo simultáneamente en la composición o en alguna otra forma de manifestación musical, pero también a la coexistencia de funciones y/o dimensiones musicales presentes en mi música, tales como el trance, lo performático y la cita, fundidos con acontecimientos sonoros más abstractos que resaltan la morfología sonora como experiencia. Esto nace de mi constante búsqueda hacia la posibilidad de generar diversos acercamientos y enfoques a la obra según la experiencia personal, la forma de escuchar y el sentir musical de cada espectador, entendiendo que cada oyente de hoy en día participa de diferentes códigos culturales que lo conforman. Es decir que si bien se plantea una cierta direccionalidad formal en el trabajo compositivo, la idea de recargar y saturar el trabajo de información entrega la oportunidad al espectador de poder armar una experiencia propia del trabajo. Con esto intento evidenciar una realidad humana que es mucho más compleja y rica, en cuanto hay innumerables espacios

intermedios entre las categorías que nosotros mismos hemos creado, y de esa manera, el concepto «complejidad» es utilizado como una vía para contemplar (escuchar), entender y construir lo musical desde lo multidimensional que conlleva.

## **IV.2 Liminalidad**

El concepto de liminalidad se define como el estado ambiguo del ser, entre estados de ser (Barfield, 2000), el cual se puede entender desde lo espiritual o religioso, lo social, lo político y lo psicológico. En un sentido amplio se refiere a un estado de ser sin una forma definida, pues se trata de un estado transicional entre una forma u otra. En psicoterapia puede entenderse como el estado entre una antigua personalidad (ego) y una nueva que aún no a tomado forma. Es aplicable también a transiciones sociales y políticas, en las que se atraviesa una crisis en la que se derrocan las estructuras pero donde aún no surgen otras. En el ámbito religioso se refiere al periodo que ocurre entremedio de los ritos de iniciación, en el cual los participantes aun no poseen un estatus nuevo. En algunas de sus investigaciones, el antropólogo Victor Turner aseveró que este estado liminal,

“no era simplemente un momento crepuscular en las transformaciones rituales, sino también un periodo de poder especial y peligroso, que tenía que ser restringido para proteger el orden social. No obstante esos momentos se requerían tanto para completar el proceso ritual como para darle renovado vigor a la cultura misma.” (Barfield, 2000, p.311)

En el hinduismo específicamente, existe el concepto *Neti Neti*, que significa “ni esto ni aquello”, y se refiere a un tipo de meditación o una prueba en la que el iniciado o aspirante a conocer la verdad de Brahmán (el principio de existencia hinduista), debe recibir y a la vez renunciar a todas las formas de racionalización y experiencias. Es decir, mediante lo que no es Brahmán. En la cultura cristiana de hecho, existe algo similar conocido como la teología apofática o negativa.

Llevado al plano social, en este contexto hipercomplejo –como mencioné anteriormente– las nociones identitarias se derrumban y las segmentaciones nos quedan pequeñas, lo que de cierta forma permite identificar un cierto estado liminal de la producción simbólica de nuestra sociedad, en este momento histórico particular<sup>20</sup>.

Llevando esto al plano estético y experiencial del sonido, es posible sugerir un caos sonoro y musical con la emergencia de ciertas pulsiones que buscan conformarse como una forma definida, que sin embargo no terminan por conformarse. Se relaciona con la idea de hiper-complejidad en el plano estético también, ya que remite a una experiencia de confusión o de no-forma.

### **IV.3 Fragmentación**

La fragmentación en este caso se refiere a la experiencia del discurso fragmentado, específicamente relacionado con un acontecer que cambia de estímulos constantemente. Esto se evidencia en la experiencia del zapping, en la presencia de una gran diversidad de estímulos provenientes de los intercambios de la globalización, o la visita a espacios arquitectónicos como el *mall*. Pero también nos remite a lo que mencionábamos anteriormente como identidad fragmentada, en el sentido de que también vivimos esa fragmentación identitaria como experiencia –independientemente de que sea tortuosa u orgánica.

En un plano estético, la fragmentación, al menos como yo la traduzco, tiene que ver con la construcción a partir de fragmentos sonoros o estilísticos, de pulsiones organizadas en las que no se alcanza a percibir intencionalidad ni direccionalidad dentro

---

<sup>20</sup> A modo muy personal, entiendo la posmodernidad como una posible transición hacia otra cultura mundial, que hoy en día se manifiesta como un caos socio-cultural en el que no existen formas claras, pero que sin embargo nos coloca ante una problemática existencial: ¿quiénes somos? ¿hacia dónde vamos? ¿cómo queremos vivir?

de la forma total. En ese sentido, se relaciona bastante con el concepto de liminalidad mencionado anteriormente.

Por otro lado, y pasando al plano político personal, los tres conceptos ya mencionados aluden también a la representación del pensamiento y la imaginación en movimiento, al acto de pensar como un transcurrir de pulsiones y pequeñas formas que se desvanecen, y en un sentido político pareciera tremendamente atractivo el hecho de estimular el pensamiento y la imaginación en una sociedad dormida en ideologías, miedos, medios de comunicación estupefacientes y una industria del entretenimiento que articula su producción artística en el negocio de la ansiedad-consumo.

#### **IV.4 Hibridación**

La hibridación como fue definida hace un momento, se refiere a un proceso socio-cultural en el que se re-articulan prácticas y estructuras que existían en forma separada, para formar nuevas –y destaco la idea de «proceso de hibridación», ya que intentar abordar la «hibridez», no logra reconocerse lo que estas prácticas “*contienen de desgarramiento y lo que no llega a ser fusionado*” (García-Canclini, 2001, p.20). Este concepto es de alguna manera más sintético y creativo que los anteriores, es decir, que corresponde a una fase posterior de la experiencia total, en la cual como individuos re configuramos la producción simbólica. Ante esto, podemos suponer que el escenario liminal pareciera ser propicio para la hibridación como proceso de reconstrucción.

En este proyecto, el concepto está utilizado con la finalidad de construir el discurso musical desde la generación de escenarios de fusión y simbiosis entre distintas músicas y prácticas musicales, comprendiendo también que existen diferentes funcionalidades musicales, formatos y roles de lo musical frente al ser humano y las sociedades. Con esto busco principalmente desarticular la noción de «género musical» como un ente inamovible –y a veces dogmático–, y designaciones a veces tan insuficientes como

«culto y popular», que coartan la posibilidad cognitiva de entender las finas fibras que conectan los quehaceres musicales.

Hay que reconocer de todas formas, que en los procesos de hibridación “*no hay solo la fusión, la cohesión, la ósmosis, sino la confrontación y el diálogo*” (García-Canclini, 2001, p.20), y en ese sentido implica reconocer y trabajar también con aquello que no logra unificarse, evitando resaltar en exceso las versiones demasiado amables de la hibridación. Ante esto, García-Canclini nos advierte:

La primera condición para distinguir las oportunidades y los límites de la hibridación es no hacer del arte y la cultura recursos para el realismo mágico de la comprensión universal. Se trata, más bien, de colocarlos en el campo inestable, conflictivo, de la traducción y la “traición”. Las búsquedas artísticas son clave en esta tarea si logran a la vez ser lenguaje y ser vértigo. (García-Canclini, 2001, p.31)

#### **IV.5 Re-contextualización**

Al igual que la hibridación, esto se trata de un concepto que es un proceso, y que se refiere a la transformación, re-simbolización o intercambio del contexto en el que se genera un producto cultural, para verse desde otra perspectiva y transformarse en otra cosa. Este proceso puede ocurrir cuando se intercambia un objeto de formato o de espacio de representación (una música de concierto que aparece en un comercial de TV, o un antiguo bolero romántico que acompaña una escena de cine actual).

También hay un efecto en el cómo se percibe históricamente cierto tipo de música o autores (de música contemporánea por ejemplo), abriéndose diferencias entre haber recibido instrucción, vinculándose a alguna escuela, o habiendo escuchado la música desde internet, influenciándose desde ahí. La escucha desde el disco, o desde la homogeneidad que otorga el catálogo de internet, el torrent (y los archivos *.zip* y *.rar*), en cierto sentido despojan a la música de su tradición y la vuelven un material «libre de historia». Entonces es que existe una des-secularización de la tradición que conlleva una

música a través del álbum. *“Esta es la primera generación de compositores que se crió en una gama de música tan amplia como esta— disponible para nosotros debido al auge de las grabaciones.”* (Gordon, 2008, p.23)<sup>21</sup>

Esto último está también relacionado con la frase del sociólogo canadiense Marshall McLuhan, «el medio es el mensaje» (McLuhan, 1988) que se refiere a la transformación social que han ejercido las modernas formas y medios de comunicación en las prácticas sociales —aún más drásticas que el contenido mismo de los mensajes.<sup>22</sup>

#### **IV.6 Estados de percepción alterada**

Nuestro universo fenoménico —como hemos denotado una y otra vez en esta memoria—, constituye una compleja red de sucesos y pulsiones que se entrelazan y afectan mutuamente. El ser humano forma parte y logra aprender parte de esta realidad mediante sus sentidos y percepciones, para luego interpretarla y re-articularla. Pero, ¿existe la percepción normal de la realidad?

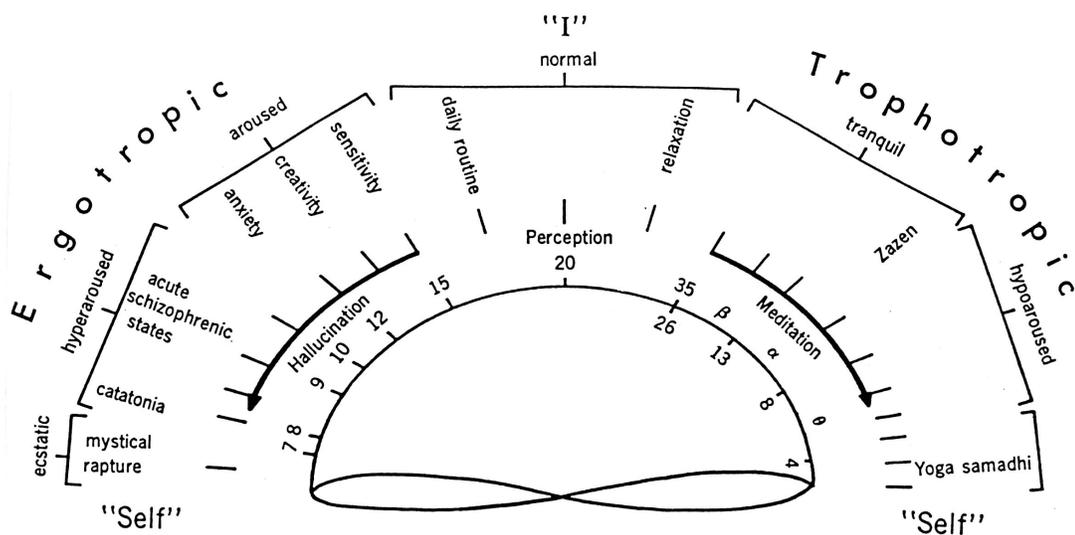
La percepción que tenemos sobre el mundo y nosotros mismos está constantemente condicionada por nuestros estados de ánimo, nuestra salud, nuestra historia, sentimientos de placer o dolor, nuestros esquemas mentales o estímulos sensoriales del entorno, y las ideas o sensaciones que nos hacemos de la realidad, emergen de la interacción entre estos diversos factores. Por lo demás, el ser humano posee una amplia gama de estados de percepción que *“hacen saltar las categorías distintivas de nuestro universo fenoménico (objeto, sujeto, tiempo, espacio)”* (Morin, 1983, p.148), llegando incluso a enmarañar el goce psíquico con la idea y la sensación de certidumbre.

---

<sup>21</sup> *“This is the first generation of composers that was brought up on a range of music as wide as this— available to us because of the recording boom”*

<sup>22</sup> A partir de estas ideas entramos a lo performático de la música en mi obra, pues la presencia de diferentes formatos implica reflexionar acerca de sus diferentes formas de producción, su contexto y significación, y eso en mi caso se ve reflejado, entre otras cosas, en la puesta en escena.

En la cartografía diseñada por Fischer (Fischer, 1971), se pueden observar al centro lo que consideramos como estados «normales» de percepción. Hacia la derecha están los estados «trofotrópicos», estados de hipo-actividad psíquica donde al extremo tenemos el ejemplo del *samadhi*. Hacia la izquierda se encuentran los estados «ergotrópicos», que son estados de hiper-actividad psíquica, donde tenemos como caso extremo el arrebató extático, producido por la exaltación mística o drogas alucinógenas.



Fischer, R. – A Cartography of the Ecstatic and Meditative States

La música constituye una inagotable fuente de estímulos sensoriales, cargas históricas y simbólicas, y por lo tanto contiene un amplio espectro de cualidades perceptivas. La música tonal por lo general nos remueve emociones, entonces nuestra percepción estética está cargada de emocionalidad, provocando un tipo de éxtasis particular. Mucha de la música del siglo XX y XXI, incluida la música concreta, funcionan en la medida en que se pone en juego la «escucha atenta», e incluso debemos mencionar que una de las funciones de la sala de conciertos es aislarnos de los sonidos exteriores para ayudarnos justamente a centrar nuestra atención en el «objeto obra». Por otro lado, si una música es animada, o está configurada hacia el baile, es muy probable

que nos alegre y nos den ganas de bailar –dependiendo del contexto o nuestra identificación con la músicaailable obviamente.

Según Simon Frith, algunas de las funciones sociales de la música popular tienen que ver con la administración de la relación entre nuestra vida emocional pública y privada, dando forma a nuestra memoria colectiva, y organizando nuestro sentido del tiempo. (Frith, 1987) En su uso como respuesta a cuestiones de identidad podemos encontrar gatillantes que alteren nuestros estados de ánimo: si estamos en una situación social determinada, y de pronto comienza a sonar una canción que nos recuerde nuestra juventud, algún momento preciado de nuestras vidas o algún acontecimiento histórico importante, probablemente nuestra percepción de aquel instante se vea alterada por el vínculo emocional.

## V. Referentes Musicales

### V.1 John Zorn

*“The experimental tradition is one that asks questions and dares to confront the unknown. It is not a particular sound or moment frozen in time. It is an attitude, a direct connection to an energy –that spirit of daring –and by definition its manifestations are ever-changing. It is not a style –it is a lifestyle. Elusive yet eternal, at its heart is the mysterious.”*

John Zorn

Nacido en 1953 en la ciudad de Nueva York, el músico estadounidense es sin duda una de las piedras angulares de la *downtown scene* Neoyorkina, quien ha desarrollado una prolífica carrera con más de 100 discos editados con su nombre, y más de 200 en los cuales ha participado como productor, intérprete y compositor. Desde su infancia estuvo siempre expuesto a una gran diversidad musical que le fue entregada por su ambiente familiar. Géneros como el jazz, la música clásica, el *doo wop*, el *country*, y el *rock & roll*, conforman su temprana experiencia en torno a la diversidad musical. Poseedor de una inimaginable diversidad de repertorio, desde sus piezas basadas en teorías de juegos, el *power trio Painkiller*, las piezas de cámara (*Angelus Novus*), los conciertos para piano (*Aporias*), una inagotable lista de música para películas, cuartetos de cuerda (*Cat o'Nine Tails*), música para niños, la estética *jump-cut* de *Naked City*, hasta la configuración de su proyecto *Masada*, en el que participan músicos de renombre en el mundo del *jazz* como el trompetista Dave Douglas y el baterista Joey Baron. En esta primera pincelada de su trabajo, ya podemos hacernos alguna idea de qué tipo de músico estamos abordando.

La música de vanguardia americana y europea estuvo presente y afectó profundamente el imaginario de Zorn; la pieza *Improvisation Ajoutée* de Mauricio Kagel pareció haberlo influido de importante manera a sus 15 años, así como sus posteriores acercamientos a la música de Igor Stravinsky, Anton Webern, Charles Ives, Karlheinz Stockhausen, y John Cage. Las ideas de aleatoriedad de este último lo estimularon

enormemente para acrecentar su interés en la improvisación. Estudió composición en la Webster College en St. Louis, donde se expuso a la música del *free jazz*, y donde afirma que cogió el saxo alto después de escuchar la grabación *For Alto* de Anthony Braxton en 1969. Además estudió y fue intérprete de jazz durante varios años, los que sin duda influenciaron toda su carrera. En la producción *Spy vs. Spy: The Music of Ornette Coleman*, reinterpreta la música de Coleman en un estilo *thrashing hardcore punk*, donde las piezas duran entre uno y dos minutos.

Sus compromisos con el patrimonio judío y los sonidos distintivos de las músicas hebreas, fueron tomando fuerzas en lo que se convirtió en la *Radical Jewish Culture*, un movimiento que ayudó a fundar y dirigir desde su propio sello *Tzadik*, establecido en Nueva York. Desde ahí nacieron proyectos como *Bar Kokhba* y *Masada*, donde comenzó a incorporar las ideas de éste con respecto a la utilización de elementos de la música folclórica judía y la improvisación libre.<sup>23</sup>

Políticamente se define como un compositor *avant garde*, crítico de la segmentación musical como negocio de la industria discográfica y de la educación musical profesional, entre otras cosas:

“En las escuelas de música se enseña a construir una carrera, la integridad se sustituye por el compromiso, las noticias se han convertido en publicidad y nuestra cultura popular –cada vez más carente de propiedades intelectuales – nos adormece, impidiendo el pensamiento creativo.” (Zorn, 2007, p.v)<sup>24</sup>

Al respecto de este compositor resulta interesante su trabajo desde la diversidad, ya que ha generado sus propios sistemas de trabajo para integrar a las más diversas prácticas musicales; adoptando diferentes estrategias de fragmentación de discursos, componiendo

---

<sup>23</sup> Recopilación de Gordon, 2008; McNeilly, 2005; Kolek, 2013.

<sup>24</sup> “*Career building is taught in music schools, integrity is replaced by compromise, news has become advertising, and our popular culture –more and more bereft of intellectual properties – numbs us, impeding creative thought.*”

para diversas agrupaciones híbridas en instrumentación, y trabajando desde la re-contextualización de ciertas prácticas.

Con respecto a esto último, resulta interesante su trabajo *Spy vs. Spy: The Music of Ornette Coleman* (1989), donde la reinterpretación de las piezas de Coleman, al ser ejecutadas en un estilo «*thrashing hardcore punk*», tienen el mismo efecto contestatario que tuvo Coleman en su época con la aparición del *free jazz*: la re-contextualización del efecto contestatario que tuvo la música de Coleman en los años 60, en el año 89 ya tiene bastante prestigio dentro del *avant garde* acomodado, por lo que el formato *hardcore punk* viene a remover la pulcritud y el acomodamiento de los músicos de *free jazz* contemporáneos a Zorn.

### V.1.1 Sistema de Bloques Musicales

Parte de la estética fragmentada de Zorn tiene que ver en gran medida con la manera en la que recibe mucha de la influencia musical que congrega. El mismo declara que de alguna manera, al estar expuesto a las diferentes estéticas a través de álbumes y grabaciones, pudo trabajar con ellos sin acarrear consigo el peso de las tradiciones y los códigos que limitan el quehacer de dichas tradiciones.

Esta reducción de la música a las grabaciones informa el paradigma de Zorn de "bloques de sonido", ya que una grabación es literalmente eso: una representación estática de una actuación musical, cristalizada en su condición de álbum – un producto cultural con un género, arte gráfico y notas. Zorn corrobora esto con su propia historia anecdótica –estuvo expuesto a la música "clásica" y al "jazz" a través de las grabaciones. (Gordon, 2008, p.23)<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> *This reduction of music to recordings informs Zorn's paradigm of "blocks of sound," as a recording is quite literally that: a static representation of a musical performance, crystallized into its status as a*

El sistema de trabajo que por lo general aplica a gran parte de su producción, tiene que ver entonces con abordar la composición desde la disposición de diferentes bloques de sonido que son combinados y puestos en diferentes secciones. Esta estrategia de mezclas de bloques comenzó en un principio como bloques de elementos abstractos, ruidosos, a los que luego fue agregando fragmentos de los más diversos estilos. La intención de Zorn entonces, ha sido la de combinar estos bloques al igual que se combinan las doce notas en el sistema dodecafónico. En palabras del propio compositor; *“Al principio puede que los bloques fuesen más como sólo bloques de sonido... estados de improvisación ruidosos, pero con el tiempo se comenzó a usar el género al igual que notas musicales, y a mover estos bloques de género...”* (McNeilly, 2005)<sup>26</sup>

Quisiera abordar entonces brevemente dos versiones de este sistema de bloques: la pieza-juego de improvisación *Cobra*, y el cuarteto de cuerdas *Cat o’Nile Trails*.

La pieza *Cobra* es una pieza-juego en la que los músicos reciben y mandan instrucciones sobre cuándo y cómo tocar, según ciertas instrucciones previas, explorando las diferentes dinámicas que puedan surgir de las relaciones entre los músicos del ensamble. Existen mensajes desde el director, así como mensajes entre los propios músicos. Algunas versiones de *Cobra* están compuestas incluso con *“bloques de sonidos específicos identificables no por género, sino por la personalidad específica del ejecutante, sus características, su identidad.”* (Gordon 2008, p.31) Eso también revela el alto contenido tácito y performático de la obra, ya que se ponen en movimiento las múltiples personalidades y movimientos de una pieza que en esencia es un juego, y por lo tanto el resultado sonoro y el performático resultan indivisibles. Al respecto debemos aclarar que existen numerosas versiones de la pieza en las que se han sumado los más variados músicos provenientes de muy distintas prácticas y estéticas.

---

*record—a cultural product with a genre, album art, and liner notes. Zorn corroborates this with his own anecdotal history—he was exposed to both “classical” and “jazz” music through recordings.*

<sup>26</sup> *“At first maybe the blocks were more like just blocks of sound... noisy improvisational statements, but eventually it came back to using genre as musical notes and moving these blocks of genre around...”*

Comisionado por el Kronos Quartet en el año 1988, el cuarteto *Cat o'Nine Trails*, al igual que sus anteriores, se trata de un collage basado en abruptos cambios entre diferentes segmentos musicales, compuestos de manera más controlada que en sus piezas-juegos. Inicialmente estuvo compuesta en segmentos separados, que finalmente fueron unificados en una sola partitura, la cual contiene tanto notación tradicional como instrucciones, notación gráfica, y títulos que citan a diferentes estilos o compositores. (Kolek, 2013, p.90) La pieza reúne elementos de collage (citas modificadas), de dibujos animados, de improvisación, de ruidos, con algunos interludios. De estos cinco tipos de elementos se elaboraron doce versiones de cada uno, llegando a obtener sesenta secciones.

El extracto de la partitura muestra cuatro staves de música. El primer staff comienza con un tiempo de 5 minutos y una velocidad de  $\text{♩} = 136$ . Las instrucciones incluyen 'go crazy', 'cartoon', 'jeté', 'fast col legno battuto', 'high wispy harmonics', 'low bow scrape', 'super vibrato pizz.', 'pizz. gliss.', 'arco', 'pp', 'ppp', 'f boing!', 'f', 'ff', 'mf', 'f'. La notación incluye líneas de ruidos, notas con x's, y símbolos de ondas.

Extracto de la partitura de *Cat o'Nine Trails*. compás 61-64. (Zorn, 1988)

## V.2 Fausto Romitelli

Nació en Gorizia, Italia en el año 1963. Se graduó de composición en el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán y luego tomo cursos avanzados en la

*Accademia Chigiana* de Siena y la *Scuola Civica* de Milán. En 1991 se mueve a París para tomar cursos de informática musical en el Ircam. Si bien estudió composición con Franco Donatoni, más tarde se identificó con la escuela espectralista de Grisey y Dufourt.

Romitelli era conocido entre sus pares por ser un ávido lector, una persona de carácter irónico y muy culto. Su inagotable interés cultural lo llevó a indagar e interesarse por las más variadas fuentes artísticas que le sirvieron de inspiración para crear un



Francis Bacon – *Tres estudios para un autorretrato*, 1975.

cuerpo artístico cargado de anacronismos, símbolos y sonidos provenientes de diversos universos culturales, los cuales se relacionan por lo general en un escenario híbrido de sonoridades. Los títulos de sus composiciones estuvieron influenciados por una gran variedad de vertientes culturales que influenciaron al compositor. De su cuerpo de obras podemos rescatar piezas como *Flowing Down Too Slow* (2003) influenciada por los estados alterados y distorsionados de la música de *Aphex Twin* o *Pan Sonic*, o la utilización de poemas de Charles Baudelaire –*Mediterraneo I y II* (1992-93) –, Giovan Battista Marino –*Invita la sua ninfa all’ombra* (1986)– y Emily Dickinson –*The poppy in the cloud* (1999)–, o el caso de la célebre trilogía *Professor Bad Trip* (1998-2000), que lleva el nombre artístico del diseñador *cyberpunk* Gianluca Lerici, y cuya forma está basada en la lecturas de las obras escritas por Henri Michaux (1899-1984) bajo la influencia de drogas alucinógenas, y también, abiertamente inspirada en la obra de Francis Bacon, particularmente en las series de *Tres estudios para un autorretrato* en la búsqueda de “*la deformación de un perfil musical / pictórico a través de un estado alterado de la percepción*” (Aguzzi, 2010). Con estos ejemplos podemos revelar el interés de Romitelli de cargar su obra de un contenido simbólico abundante, en el cual se entrecruzan y re-significan elementos de la cultura clásica con la cultura pop, de la

pintura con el diseño *cyberpunk*, de la poesía renacentista italiana con el *underground* inglés. Arbo menciona acerca de la música del italiano, que

en efecto tiende a equiparar sonido «sucio» de la música popular, desde Hendrix al *techno*, para operar en «una investigación de los mecanismos de percepción de los estados alucinatorios» que podrían provocar un desbordamiento de lo que el compositor define como «formalismo claustrofóbico» de la música contemporánea. (Arbo, 2005, p.189)

La empatía de Romitelli con diferentes vertientes del mundo *underground*, su interés por el *rock* psicodélico perteneciente a la misma «contra-cultura» de los 60's (del que nacerían bandas como Pink Floyd), influencias como la banda *post-punk* Abwärts, Jimi Hendrix, las teorías comunicativas de masas del sociólogo canadiense Marshall McLuhan (1911-1980), y el *cyberpunk* entre otros, nos ayudan a reconocer la presencia de un complejo universo político que baña de sentido a la obra del compositor italiano. Dicha política se desenvuelve mediante una apropiación del lenguaje académico desde el mundo del *rock* y el *underground*, una suerte de resistencia a las poéticas formalistas, rellenas de un sonido “*limpio y bien vestido de intenciones, pero sin cuerpo, ni carne, ni sangre*”.(Aguzzi, 2010)<sup>27</sup> Es de esa forma una crítica hacia el alejamiento de la academia (en muchos sentidos) de la experiencia más directa y carnal de la existencia. Se trata de un gesto complejo con una gran motivación hacia la inmersión en la experiencia perceptiva, el cual es posible evidenciar desde la opción de desarrollar un lenguaje auténtico y personal, sin la presencia de una influencia hegemónica central, y abierto a un diálogo interno de re-significación y transformación sonora.

### **V.2.1 El formato de *An Index of Metals***

---

<sup>27</sup> Notas de Programa *Professor Bad Trip*, Festival Musica, Estrasburgo, 2000.

La concepción del formato de la obra no deja de llamar la atención, pues se mezclan formatos pertenecientes a diversas vertientes que forman parte del universo cultural de Romitelli. Es indiscutible que las innovaciones tecnológicas y medios de comunicación masiva han afectado no sólo la producción y difusión de la música, sino que al mismo tiempo, ha generado ciertos cambios en la sensibilidad de la escucha en los circuitos de difusión masiva. El uso de compresores y efectos, sumado a los requisitos técnicos de la difusión radial entre otros, han caracterizado a la música de masas por su acotado rango dinámico en relación a formatos como la música de cámara, y por su necesidad de ser amplificada. Bajo esta exposición sonora, nuestra percepción se ha acostumbrado entre otras cosas a la recepción de decibeles extraordinarios y a los juegos de espacialización en formato estereofónico y envolvente, elementos que están presentes en esta obra. Como mencionamos anteriormente, Romitelli no era ajeno a estos temas; su obra *Dead City Radio. Audiodrome* (2003) en palabras del mismo compositor, “*interpreta la pesadilla de la relación entre la percepción y la tecnología, y reflexiona sobre las técnicas de producción y reproducción de los canales electrónicos.*” (Aguzzi, 2010).

Resulta interesante en este caso la amplificación y procesamiento de los instrumentos de la tradición clásica –flauta, oboe, clarinete, trompeta, trombón, piano, violín, viola y violonchelo – y la utilización de la guitarra eléctrica, el bajo y un sintetizador, en una suerte de ensamble híbrido, que inserta algunas sonoridades del espectralismo francés, –proveniente de un formato de cámara –en un contexto visceral y estridente –no exageradamente amplificado, pero si reminiscente a sonidos de *feedback* de guitarra eléctrica en un concierto de *rock* – con abundante presencia de bajos –otro rasgo que evidencia la intervención de artefactos como el *sub-woofer* – pertenecientes al mundo *rock* o el *techno* entre otros géneros pertenecientes a las músicas de masas.

Ahora bien, este formato híbrido permite una gran conexión entre una estética más ligada al mundo académico (más precisamente al espectralismo francés) con los rituales modernos y estados de trance que se generan en conciertos de rock o en las fiestas electrónicas tipo *psy-trance* o *techno*, elementos que conforman la búsqueda hacia una “experiencia perceptiva total” en *An index of Metals*.

### V.2.2 Trance, luz y oído atento; la experiencia perceptiva total.

*An Index of Metals*, compases 136-140. (Romitelli, 2003)

No solo en un sentido político, sino que en gran parte poético, el trabajo de Romitelli presenta, como hemos visto anteriormente, un gran interés por los estados alterados de conciencia y los sonidos saturados de las culturas populares y de masas. Pero también la búsqueda del lenguaje personal del compositor conlleva inevitablemente a la experimentación con capas de sonidos a los que podríamos asignarles funcionalidades estético-sensoriales diferentes, buscando de cierta forma, cubrir un espectro amplio de funciones que nos permitan sumergirnos en una “experiencia perceptiva total”. La convivencia de cadencias con acordes propios de la cultura pop efectuados por el sintetizador, la guitarra eléctrica y el bajo; superpuestos con sonoridades de la escuela espectral mediante los instrumentos tradicionales, que construyen un discurso lisérgico, narcótico e hipnótico; sumados a la voz de una cantante que fluctúa entre lo clásico y lo

*pop*, constituyen una dinámica de capas sonoras encausadas por la direccionalidad de los movimientos, que junto a los *intermezzos* que incitan al estado de trance, conforman la sonoridad tan particular de la pieza. Esto sumado al trabajo visual de Paolo Pachini sobre las tres pantallas en que desarrollan el discurso visual de la video-ópera, buscan sumergirnos en una experiencia de trances, luces y sonidos metálicos. De esta forma, se deja entrever un pensamiento que comienza a reabrirse en el mundo occidental y conforma un tema central en el pensamiento postmoderno. En palabras de Ramón Pellinski, “*la búsqueda secular de sentido racional y abstracto detrás de la superficie sensible de la música*” (Pellinski, 2000, p.288) que antiguamente desvió los aspectos corporales de la música en los discursos institucionalizados, hoy en día comienza a desestabilizarse en el mundo académico gracias a las denominadas «musicologías alternativas»: “*el cuerpo en cuanto condición de posibilidad para toda experiencia musical posible*” (Pellinski, 2000, p.288). Con ejemplos tan contundentes y de gran repercusión como *An Index of Metals*, podríamos llegar a vislumbrar una mayor presencia de la investigación de la experiencia corporal en el campo compositivo. Solo para evidenciar más este espíritu, podemos descubrir en palabras del mismo compositor que la obra está inspirada en “*el deseo de crear una experiencia perceptiva total en unión con el aspecto musical y su doble visual, para sumergir al espectador en un material envolvente incandescente*”, y concebida como:

un rito de iniciación de la metamorfosis y la fusión de la materia, un espectáculo de luces, en el que una extensión de la percepción del ser, más allá de los límites físicos del cuerpo, es provocada por medio de técnicas de transferencia y fusión en un material ajeno. Es un camino hacia la saturación perceptiva y la hipnosis, una de alteración total de los parámetros sensoriales habituales. (Milanaccio, s.f.)

### **V.3 Mathias Spahlinger**

La presencia de Spahlinger en esta memoria tiene varias aristas, comenzando simplemente desde una fascinación estética personal, que con el tiempo he terminado

entendiendo como una empatía artístico-político-perceptiva. En él confluyen temáticas que se relacionan con los otros dos compositores, que sin embargo denotan una gran diferencia estética, que personalmente atribuyo a la posición cultural e histórica del compositor. Sin embargo no me interesa demostrar un imaginario cultural como hice con los otros dos compositores, sino más bien, el pensamiento que hay detrás de su(s) manera(s) de componer, y la forma en que se traduce ese pensamiento a la partitura, ya que desde ahí, podemos entender algunos fenómenos que ocurren incluso con la música de Zorn.

Políticamente adherente al pensamiento de izquierda, la composición de Spahlinger contiene una suerte de radiografía de procesos sociales en su propia obra, y podría entenderse como composición crítica, no solo desde el punto de vista ideológico o político, sino filosófico en un sentido más amplio. En ese sentido componer críticamente significa, en palabras de Huber, “*componer analíticamente, no simplemente produciendo música, sino informando algo sobre la música... sin embargo, esto sólo tiene pleno sentido, si también enuncia algo sobre el hombre.*” (Huber, 1972) De esta composición crítica en Spahlinger me interesan dos tipos de situaciones que son comunes en varias de sus obras: repetición y negación, como operaciones vinculadas a los conceptos de re-contextualización y fragmentación.

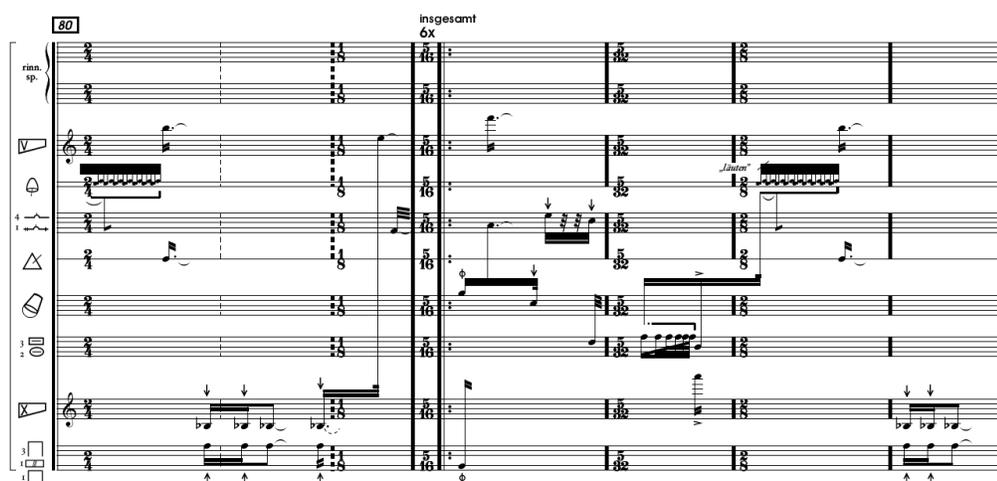
La repetición en Spahlinger tiene un aspecto crítico en el sentido de que es capaz de informar no solo acerca de la música misma, sino también algo que Wittgenstein denomina como la experiencia de “darse cuenta del punto de vista (aspecto)”<sup>28</sup> (Wittgenstein, 1953, p. 193). Eso quiere decir, entender o ver (y escuchar) un objeto de otra manera a la que habituamos, siendo conscientes de que el objeto no ha cambiado, pero sí lo ha hecho nuestra manera de observarlo.

---

<sup>28</sup> «Noticing an aspect»

Una razón por la cual la repetición, de la manera en que la utiliza Spahlinger, es tan efectiva para este fin es que, en la repetición, el sentido de proceso del material musical se ve disminuido, cosificado en un objeto musical estático. (Kane, 2008, p.605)

La repetición obstinada en este caso provoca una nueva emergencia de aspecto sobre el objeto, que a su vez emerge a expensas del aspecto anterior, transformándolo en un recuerdo vago. Sin embargo somos conscientes de que ha cambiado nuestra percepción acerca del objeto, y por lo tanto, somos conscientes de aquel proceso de cambio.



Extracto de *éphémère* (1977) de Mathias Spahlinger, compases 80-85. (Spahlinger, 1982)

La negación como una forma de construcción, en la que diferentes eventos sonoros se suceden constantemente, negándose a establecerse, revela en sí la experiencia de un «cambio de atribuciones» que el oyente le asigna al material sonoro.

“La apercepción convierte en el foco central; la falta de cualquier figuración musical fomenta un marcado énfasis en la apercepción sobre la percepción, el oyente se ve obligado a plantear preguntas acerca de su comprensión de las prácticas en el juego, incluyendo sus propias prácticas y hábitos de escucha. Mis adscripciones (atribuciones) se vuelven inciertas. ¿Cómo funciona este material? ¿Qué se supone que debo estar oyendo/escuchando? ¿Cuándo

terminará? ¿Cómo terminará todo esto? ¿Qué podría motivar a un final?”  
(Kane, 2008, p.602)

Ahora bien, existen numerosas formas en las que Spahlinger ha trabajado con el formato de «eventos sonoros», algunos de ellos bastante similares a algunos de los juegos de Zorn en términos de estructuración y bloques. En el caso de *128 erfüllte Augenblicke* (1975)<sup>29</sup>, para soprano, clarinete y violonchelo, consta de 128 momentos compuestos de manera separada, en la que se le permite a los intérpretes escoger cuántos de estos momentos utilizarán, en qué momento, en qué orden, y cuántas veces serán repetidos. Para esto organiza los momentos según un criterio de tres dimensiones; el rango entre ruido y sonido, las alturas y las duraciones, y les escribe un código en las páginas que permite identificarlos con alguna de estas dimensiones.

En el ejemplo de *doppelt bejaht* (2008), una serie de estudios para orquesta sin director<sup>30</sup>, esta también basada en eventos sonoros –aunque bastante más extensos– en los cuales la orquesta debe organizarse para montarlos. Las partituras de estos eventos entregan diferentes tipos de información gráfica e instrucción escrita, que permiten al ejecutante interpretar su rol en el ensamblaje del evento, liberándose de cierta forma, del trabajo “alienado y descontextualizado”. (Chippewa, 2012)

Por otro lado en *furioso* (1991-92), la música está prefijada en el orden de la partitura, con el objetivo de hacer transiciones mucho más refinadas entre un momento y otro. La partitura incluye una cita de la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel: “La libertad universal ninguna obra, ni acto positivos puede producir; a dicha libertad sólo le resta el obrar negativo; es solamente la furia del desaparecer.” Aquí los diferentes eventos

---

<sup>29</sup> «128 momentos cumplidos»

<sup>30</sup> La idea es una contrapropuesta artística al principio de «trabajo alienado» propuesto por Marx, en el cual la producción de un objeto no tiene un valor real para el trabajador que forma parte de una cadena productiva, limitándose su comprensión del contexto de producción según el lugar que ocupe en dicha cadena.

están enmarcados dentro de una cadena de acontecimientos hilados desde la partitura, la emergencia de ciertas pulsiones que buscan agruparse en una forma definida, que sin embargo no terminan por conformarse; se suceden constantemente, aparecen y desaparecen sin un sentido de desarrollo, generando “una situación más en consonancia con la idea de la desaparición que de furia.” (Williams, 2013, p.197) Lo interesante es que en esta partitura confluyen tanto elementos negativos como repetitivos, y es por esa razón que me atrevo a observarla como una pieza de cierta forma, cargada de liminalidad.

Momento / Momento / Momento / Repetición

The image shows a handwritten musical score for the piece 'furioso' (1991-92), measures 23-29. The score is for piano (pno), horn (hf), violin (v1), viola (va), violoncello (vc), and double bass (kb). It features complex rhythmic patterns with triplets and accents, and dynamic markings ranging from ppppp to sf. A blue box highlights measures 28 and 29, which are marked with a large 'A' and a '3!' triplet symbol. The score includes various performance instructions such as 'insgesamt 3x', 'arc. vib.', and 'bis. II'.

Extracto de *furioso* (1991-92), compases 23-29. (Spahlinger, 1996)

## **V.4 Música Concreta y Acusmática**

Uno de los sucesos musicales más revolucionarios del siglo XX ha sido sin dudas la aparición de una «Tercera Práctica» musical (Brncic, 2004) a partir de los instrumentos electrónicos y los sistemas informáticos, que unidos a la globalización y los medios de comunicación masivos, abrieron el intercambio entre los sonidos del mundo, conformando una nueva cultura en torno al altavoz. Pero en conjunto con esta revolución mundial se abrió la oportunidad de expandir el campo investigativo y composicional en torno a la incorporación de cualquier sonido del mundo fenoménico que nos rodea. De esa forma es que nace la Música Concreta, cuyo principal precursor, Pierre Schaeffer, dedicó varios años desarrollando un marco teórico que permitiese abordar el universo de los sonidos desde el análisis y la composición. Dicho desarrollo teórico, expandido y perfeccionado posteriormente por autores como Michel Chion y Denis Smalley, influye enormemente en esta memoria, tanto en el aspecto composicional como en el desarrollo metodológico.

### **V.4.1 Los inicios de la Música Concreta.**

Durante la primera mitad del siglo XX, cuando la música para el fonógrafo ya era un producto más accesible desde que comenzaron a aparecer las primeras grabaciones en el siglo XIX, numerosos compositores y teóricos entre ellos, Igor Stravinsky y Henry Cowell, especularon sobre la posibilidad de hacer creaciones musicales específicamente para el formato del fonógrafo. Una idea que parecía ser bastante revolucionaria para la época no fue absolutamente considerada hasta recién entrados los años 40', cuando el compositor y teórico Pierre Schaeffer comenzó a interesarse por la posibilidad de crear una música que no fuese ejecutada por intérpretes. Es así como en el año 42', Schaeffer junto a Jaques Copeau, inicia sus investigaciones en un estudio de la Radiodifusora Nacional de Francia. En este primer acercamiento con la experimentación radiofónica, Schaeffer prueba distintas grabaciones de objetos, voces

e instrumentos, sometidos a diferentes usos de la variedad de micrófonos que existía en aquella época. Estuvo bastante influido también por las técnicas de grabación que se usaban hasta ese entonces en el cine, lo que en gran parte ayudó a la concepción de la música concreta.

Entre las cosas que sucedieron en la experimentación, fue llamativa la revelación que ocurrió en la escucha de las grabaciones, ya que al escucharlas se podían apreciar cosas que no se percibían en la escucha ordinaria. Esta experiencia luego vendría a influenciar un aspecto importante dentro del marco teórico de la música concreta; la «escucha reducida» (Schaeffer, 2003).

El primer resultado artístico arrojado por las investigaciones no ocurrió sino hasta el año 1948, cuando presentó por primera vez en concierto un trabajo para fonógrafo llamado *Cinq Etudes De Bruits* (Cinco estudios del Ruido), de los cuales son famosos su *Estudio Violeta* y el *Estudio de los Rieles del Ferrocarril*.

#### **V.4.2 La Música Concreta y el *Groupe de Recherche de Musique Concrète*.**

En el año 50' Schaeffer estrena por primera vez la “Sinfonía para un Hombre Solo” en coautoría con Pierre Henry. El propone el término “Música Concreta” para designar a un tipo de música que no se basa en la anotación de ideas en un papel con los símbolos del solfeo para ser posteriormente decodificada por intérpretes profesionales, sino que más bien, utiliza sonidos concretos de cualquier lado y luego abstrae sus valores musicales para ser reutilizados en un discurso musical. Bajo esa idea, continúa con sus investigaciones y en el año 51, Schaeffer junto a Pierre Henry y el ingeniero Jacques Poullin crean en los estudios de la radiodifusión francesa el *Groupe de Recherche de Musique Concrète* (Grupo de Investigación sobre Música Concreta), el cual atrajo el interés de compositores como Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Jean Barraqué, Karlheinz Stockhausen, Edgard Varèse, Iannis Xenakis, Michel Philippot, Arthur Honegger. En este periodo, de los integrantes del grupo fue Pierre Henry quien perfeccionó bastante más su técnica, lo que lo llevó a colaborar con algunos de los

cinéastas y coreógrafos más connotados de la época. Durante esos años se creó una buena cantidad de obras de estos diversos compositores como para tener un grueso suficiente de obras que permitiese arrojar suficientes interpretaciones y conclusiones, las que sin duda ayudaron a Schaeffer a desarrollar su teoría estética centrada en el sonido como la principal fuente composicional.

Luego de la aparición de algunas diferencias entre los integrantes del GRMC, Schaeffer decide formar un nuevo colectivo, llamado el *Groupe de Recherches Musicales* (GRM) el cual estuvo integrado por personajes como Luc Ferrari, François-Bernard Mâche, Bernard Parmegiani, Mireille Chamass-Kyrou, Ivo Malec, Philippe Carson, Romuald Vandelle, Edgardo Canton, François Bayle e Iannis Xenakis. Rápidamente se convirtió en un gran centro de teorización y experimentación de la música concreta, y en la actualidad sigue siendo un gran exponente en la creación de *software* y tecnología musical, bajo el patrocinio del Instituto Nacional del Audiovisual de Francia (INA).

#### **V.4.3 El Acusmonio y la Acusmática**

El Acusmonio (*Acousmonium*) es un sistema de difusión sonora diseñado por François Bayle en 1974 para el GRM. El Acusmonio consiste en una gran cantidad de altavoces (originalmente 80) de diferentes tamaños y formas, los que sirven para interpretar una pieza electrónica en vivo simplemente dejando pasar o cortando las pistas de audio por ellos, resaltando así diferentes aspectos tímbricos en una pieza.

El término acusmática fue empleado por primera vez por el escritor Jerome Peignot en los 50', quien frecuentaba los conciertos de Música Concreta. El término proviene de la palabra griega «*Akousma*» que significa percepción auditiva, y hace alusión a Pitágoras, quién dictaba sus clases detrás de una cortina para que sus alumnos se concentraran en las ideas que decía y no se enfocaran en su imagen. Si bien el término

fue creado con bastante anterioridad, no fue hasta el año 1972 que fue utilizado y readaptado finalmente por Bayle para referirse a la música “proveniente” de la Música Concreta, basada principalmente en la creación para soporte fijo.

#### **V.4.4 Investigación y Teoría**

A pesar de existir bastante literatura acerca de la música concreta, voy a referirme a dos publicaciones que me parecen claves para entender un poco de qué se trata esta forma de abordar la composición.

Después de más de 20 años de investigación y experimentación Schaeffer publica en 1966 su teoría estética sobre la música concreta, el *Tratado de Los Objetos Musicales (Traité des Objets Musicaux)* (Schaeffer, 2003). Este libro habla entre otras cosas, sobre el producto de su investigación, es decir, la tipología, la morfología y la caracterología de los objetos sonoros, mediante los cuales intenta realizar una clasificación y una descripción del mundo sonoro, con fines de análisis y composición musical.

Al año siguiente, lanza su *Solfeo del Objeto Sonoro (Solfège de l'Objet Sonore)*, el cual consiste en un material didáctico compuesto por un libro y una serie de grabaciones en las que muestra ejemplos musicales de su metodología de clasificación y descripción del mundo sonoro. De estas publicaciones me interesa resaltar su famosa ficha TARTYP (*Tableau Récapitulatif de la Typologie*) donde clasifica los sonidos en las categorías propuestas por él. Los sonidos de “duración medida” (como los llama él), están compuestos por las categorías de masas (contenido armónico) tónicas, complejas y variables, y son conjugables con las categorías de sonido tenido, iteración e impulsión.

	Durée démesurée (macro-objets) pas d'unité temporelle		durée mesurée unité temporelle			Durée démesurée (macro-objets) pas d'unité temporelle	
	facture imprévisible	facture nulle	durée réduite micro-objets			facture nulle	facture imprévisible
hauteur masse définie fixe	ÉCHANTILLONS (En)	Hn	tendue formée	impulsion	itération formée	Zn	ACCUMULATIONS (An)
			N	N'	N''		
hauteur complexe	(Ex)	Hx	X	X'	X''	Zx	(Ax)
masse peu variable	(Ey)	Tx Tn trames particulières	Y	Y'	Y''	Zy pédales particulières	(Ay)
variation de masse imprévisible	unité causale		W	φ	causes multiples mais semblables		
	E cas général	T cas général			K	P cas général	A cas général
← sons tenus				sons itératifs →			

TARTYP – *Tableau Récapitulatif de la Typologie* (Schaeffer, 2003)

El resto de los sonidos estarían en categorías más complejas en las que hay variaciones de tiempo y timbre mucho más extendidas en el tiempo, o muy breves. De esas categorías rescato los siguientes como conceptos micro-formales que utilizo en mi composición:

**Fragmento:** Es el corte de un sonido a un fragmento tan pequeño en el que, si bien podríamos llegar distinguir una fuente, se ha perturbado la energía “natural” con la que se desenvuelve naturalmente. Como ejemplo concreto esto puede percibirse en “*ciertos cortes de notas de violín o piano, una campana cortada o un platillo cortado*”. (Schaeffer, 2003, p.239)

**Célula:** Tipo de objeto creado artificialmente de duración brevísima, al tomar fragmentos de micro-sonidos en desorden, generando una pequeña estructura o figura.

**Acumulación:** Sonido discontinuo de duración prolongada caracterizada por la acumulación desordenada de micro-sonidos que su cercanía de factura une en un solo objeto característico. Ej: caída de piedras, grupo de pájaros piando.

**Muestra:** Caso límite de sonido excéntrico prolongado, continuo pero desordenado que se percibe como una unidad porque se reconoce la persistencia de un mismo agente, la persistencia de una causa. Se puede distinguir una fuente sonora y una intencionalidad, pero resulta es prácticamente imposible descomponer sus detalles. Es el equivalente al término *sample* en inglés.

## VI. Desarrollo Investigativo-Práctico

Como hemos visto anteriormente, esta investigación se fundamenta principalmente en la necesidad de hacer confluír prácticas derivadas de la escritura tradicional con prácticas vinculadas a la transmisión oral, la improvisación, y en menor grado, el teatro y las cualidades performáticas de la interpretación musical, en una búsqueda por rescatar las cualidades intuitivas y sensoriales de la creación musical, y disponerlas al servicio de la composición.

Como antecedentes de esta investigación práctica tenemos una amplia gama de técnicas composicionales provenientes de diversas formas de hacer música en las cuales he estado involucrado, las que he reunido en cuatro grupos. Las primeras corresponden a las que yo llamo “prácticas de banda”, que se refieren a un espectro de formas de interacción que se llevan a cabo dentro de lo que podría ser una banda o conjunto musical popular, sea esta de *rock*, *rap*, *funk*, etc., para llevar a cabo el proceso composicional. Las segundas corresponden al espectro de técnicas derivadas de la tradición escrita y la música concreta, las que están mayormente enfocadas en buscar maneras de fijar previamente una idea en la partitura u otro soporte, para luego ser interpretada. En tercer lugar, tenemos la gama de técnicas vinculadas a la improvisación musical, sea esta libre o vinculada a algún estilo en particular –no entraremos en detalles. Por último, existe una cuarta práctica que emerge en el momento en que nos disponemos a trabajar desde el texto escrito vinculado a lo musical, es decir, desde lo performático de la ejecución misma que conllevan algunas de estas prácticas y también, desde lo performático como manera de articular la composición crítica. Esto quiere decir que tanto la lectura como la interpretación de textos desde una actitud lúdica, revelan una musicalidad inherente al acto de la lectura lúdica del texto –elemento presente en el *rap*.

Es bajo estas ideas que se desarrollaron dos líneas principales de investigación en el ámbito práctico, las que conforman una vía de comunicación entre las diversas prácticas.

La primera de estas líneas corresponde a la creación de ejercicios de improvisación con indicaciones de carácter y estilo. La segunda línea tiene que ver con el desarrollo de una nomenclatura simple que permitiese escribir figuras, ideas o sonidos dentro de una temporalidad, y que a su vez pudiese ser comprendida por músicos sin entrenamiento formal.

### **VI.1 Antesala: dirección del ensamble**

Las dos vías de trabajo que describiremos en breve, han sido puestas en marcha con la ayuda de gestos y señas de improvisación, cuyo desarrollo también ha sido un intento por integrar las diversas maneras de trabajo que aquí se han dado. Es por eso que se han utilizado tanto marcas de compás, dinámicas y articulaciones tradicionales, como algunas señas creadas para acentuar las figuras que aparecen en la notación gráfica y guiar algunas improvisaciones. Algunas de estas señas fueron en parte tomadas de un proyecto en el cual me encuentro activamente participando<sup>31</sup>, mientras que el resto fue emergiendo a medida que se fueron probando las figuras, hasta que se llegó a un consenso colectivo en el cual dejamos establecidas ciertas señas básicas:

- levantar manos abiertas = todos tocan.
- levantar una mano abierta = tocan los involucrados en el número indicado en la partitura.
- apuntar ejecutante con el dedo = hacer un punto staccato.
- mano horizontal = hacer nota larga.
- golpe de puño hacia abajo = nota breve y fuerte.
- mover los dedos = hacer grupos de notas. También se utiliza para ejecutar figuras con rellenos “granulares”.

---

<sup>31</sup> El proyecto Creando Integración, que consiste en talleres de dirección para niños con trastorno del espectro autista, en los que se trabajan gestos y señas durante un determinado periodo de tiempo, que les permitan realizar improvisaciones dirigidas junto a un ensamble de músicos profesionales.

- girar dedo horizontal hacia delante o girar ambos dedos = continuar con la indicación dada.
- Cruzar las manos, con los dedos índice apuntando a dos o más intérpretes = hacer improvisación dialogada entre los intérpretes señalados.

## **VI.2 Indicaciones de Estilo/Carácter e Improvisaciones**

Como primera aproximación estratégica, surgió la idea de hacer ejercicios a partir de estilos que de alguna u otra manera son ampliamente conocidos por la población juvenil urbana actual, lo tiene por objetivo buscar desde los conocimientos previos, gatillantes para generar situaciones musicales interesantes. Si bien nos acercamos bastante desde el sentido común e incluso desde el *cliché*, el objetivo primordial de poder generar cruces entre muchas de estas diferentes situaciones se ve bastante enriquecido por este tipo de ejercicio. Ahora bien, como estamos experimentando también podemos generar situaciones que no nos parezcan muy interesantes, o que simplemente los ejecutantes no conozcan el estilo o campo que se les sugiere, pero de todas maneras, resulta productivo ir escogiendo o trabajando algunos de estos estilos de manera más detallada.

En el caso de las improvisaciones por estilos y carácter, se realizaron dos listas con diferentes categorías. La primera de estas listas consistió en la enumeración de 16 estilos o “gatillos” de improvisación (lista de números), combinables con 5 formas de llevarlos a cabo (lista de letras). Esta primera lista fue diferenciada para los instrumentos y las voces, ya que había diferencias en los tipos de repertorio o en el conocimiento colectivo que se pudiese traer a cabo a partir de *clichés* o referencias musicales:

### **Lista Instrumentos**

1. Funk
2. Disco

- |            |             |
|------------|-------------|
| 3. Swing   | 13. R&B     |
| 4. Surf    | 14. Hip-Hop |
| 5. Country | 15. Free    |
| 6. Cumbia  | 16. Solo    |
| 7. Latin   |             |
| 8. Metal   | A. Loop     |
| 9. Rock    | B. Arreglo  |
| 10. Punk   | C. Melodía  |
| 11. Ska    | D. Solo     |
| 12. Reggae | E. Susurro  |

### **Lista Voces**

- |                      |                |
|----------------------|----------------|
| 1. Rap               | 13. Jazz       |
| 2. Funk              | 14. Scat       |
| 3. Gospel            | 15. Free       |
| 4. Blues             | 16. Solo       |
| 5. Country           |                |
| 6. Rock&Roll         | A. Susurro     |
| 7. Pop               | B. Hablado     |
| 8. Power Metal       | C. Gritos      |
| 9. Death Metal       | D. Cantado     |
| 10. New Age          | E. Consonantes |
| 11. Canto Gregoriano | F. Vocales     |
| 12. Canto Lírico     |                |

La siguiente lista consistió en una lista de 22 caracteres, combinables con una lista de 6 adverbios de cantidad, las que complementan la lista de gatillantes, entregándoles variabilidad en la interpretación:

## Carácter

- |                            |                             |
|----------------------------|-----------------------------|
| 1. agitado, exitado        | 17. movido                  |
| 2. animado                 | 18. placentero              |
| 3. calmado                 | 19. tranquilo               |
| 4. vital                   | 20. juguetón                |
| 5. con gracia,             | 21. vigoroso                |
| 6. decidido, seguro        | 22. contenido               |
| 7. cómodo                  |                             |
| 8. enamorado               | Complementos de expresiones |
| 9. apasionado              |                             |
| 10. con dolor              | A. Muy, mucha/o             |
| 11. expresivo, sentimental | B. bastante                 |
| 12. lejano                 | C. algo                     |
| 13. majestuoso             | D. un poco                  |
| 14. marcial, militar       | E. entre                    |
| 15. triste                 | F. y                        |
| 16. misterioso             |                             |

La aplicación de estos ejercicios se llevó a cabo estableciendo tres casillas con combinaciones distintas entre cada instrumentista. A partir de estas casillas fuimos guiando improvisaciones, combinando algunas de las casillas, agregando y quitando instrumentistas a la improvisación.

## VI.3 Recursos Gráficos

Luego de esta primera etapa de improvisación mediante diferentes categorías, se buscó desarrollar una grafía musical que permitiese ensamblar estructuras sonoras más o menos precisas –vinculadas mayormente a las escritura tradicional–, pero que pudiesen

ser leídas por músicos sin entrenamiento en lectura musical, y que a su vez permitiesen cierta libertad de improvisación o interpretación dentro de esa micro estructura. Para esta tarea se han reunido algunas apreciaciones provenientes de la música concreta y acusmática, así como de algunas partituras de Luciano Berio. Lo que se busca de alguna manera es poder conjugar una cierta estructuración gestual con la espontaneidad y vitalidad que emerge de muchas de las prácticas vinculadas a la transmisión oral, por lo que no todo estaría determinado mediante la escritura.

Esta grafía consiste básicamente en la disposición de figuras dentro de una línea temporal (similar a una partitura convencional), buscando influir en la determinación de la morfología sonora y/o la gestualidad del sonido producido.

### **VI.3.1 Antecedente: Tipomorfología del Objeto Sonoro**

Como ya vimos en la segunda sección de esta memoria, Pierre Schaeffer y Michel Chion fueron durante muchos años quienes desarrollaron un marco conceptual para la denominada música concreta. Entre estas investigaciones cabe destacar el desarrollo de una “tipomorfología del objeto sonoro” (Schaeffer, 2003) en la cual se desarrolló una tipología para organizar los diferentes sonidos mediante semejanzas morfológicas. Para ello, se clasifica el sonido en diferentes tipos de categorías morfológicas, tomando en cuenta aspectos de duración, contenido armónico y variabilidad entre otros. Para efectos de esta investigación práctica, no describiré estas categorías en su totalidad, y más bien me limitaré a remitirme a algunas ellas desde la grafía desarrollada.

A continuación, describiremos los diferentes parámetros de la nomenclatura:

### **VI.3.2 Contenido Armónico**

En cuanto al contenido armónico, la tipomorfología de Schaeffer está dividida inicialmente en las categorías de:

- altura definida (nota)
- altura compleja (acorde o ruido)
- masa variable

Años después, el noruego Lasse Thoresen (2007) redistribuyó estas categorías de la siguiente manera:

- Masa Fija
  - altura definida
  - altura *distónica* (entre definido y complejo)
  - altura compleja
- Masa Variable
  - altura definida
  - altura *distónica*
  - altura compleja

Estas definiciones redistribuidas por Thoresen son determinantes para definir las primeras categorías de nuestra nomenclatura en relación al contenido armónico, el cual diferenciamos según el relleno de color que le asignamos;

- relleno negro: altura definida ●
- relleno blanco: altura distónica ○
- relleno complejo: altura o sonido complejo.

Esta última categoría de “altura compleja” está subdividida en tres categorías sugeridas; sonido granular, sonido iterativo y sonido vibrante.

- 

Ahora bien, con respecto a la interpretación de el contenido armónico se debe aclarar que ésta está en última instancia determinada por el contexto en el que se ejecuta (ensayo, músicos), y que su escritura nos sirve para entregarle un cierto orden temporal y gestual a expresiones más espontáneas que podemos gatillar en los intérpretes. De todas formas, esta nomenclatura intenta acercarnos a la predeterminación de sus factores. La variabilidad del contenido estará sujeta a otras variables como la posición en el eje Y, y su desplazamiento en el eje X.

### **VI.3.3 Altura**

En el caso de la altura, ésta está sugerida por la posición que ocupa en el campo de escritura, el cual corresponde a un espacio similar al primer cuadrante de un eje cartesiano, donde el eje X indica la temporalidad, y el eje Y la altura. Estos parámetros también están sugeridos y finalmente determinados por las libertades de la interpretación.

### **VI.3.4 Duración**

Las duraciones de las figuras en una primera instancia están divididas en dos categorías; sonidos breves o staccato (punto o círculo) y sonidos tenidos (ataque prolongado o línea). Estas dos categorías están siempre relacionadas con el contexto en el que se desenvuelven, y su duración esta determinada con respecto al sitio en el que se encuentran ubicadas.

- figuras staccato negras



- figuras línea y ataque con resonancia blancas



De igual manera, las duraciones se pueden inscribir dentro del ámbito de uno o más compases, o de fragmentos temporales determinados por duraciones en segundos.

### VI.3.5 Dinámica

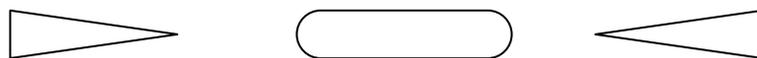
La dinámica de este sistema gráfico esta principalmente determinada por el grosor de las figuras (y esto también es relativo porque tiene que ver con el contexto en el que se desenvuelven dichas dinámicas). Así, las figuras más delgadas sonarán más despacio que las figuras anchas. De la misma manera, se pueden hacer procesos de *crescendo* y *decrescendo* combinando los diferentes grosores de las figuras.

También puede ser útil acompañar estos procesos con la escritura dinámica tradicional, ya que nos pueden ayudar a determinar un rango dinámico un poco más preciso, o ubicar algunos movimientos dinámicos y gestuales dentro de un rango dinámico más acotado.

### VI.3.6 Articulación

Las articulaciones de este sistema están determinadas de dos maneras. La primera es mediante la morfología de las figuras, y la segunda es mediante la combinación con símbolos que acompañen las figuras.

En una primera categoría tenemos los ataques divididos en tres categorías; acentuado, medio o plano, y nulo o *crescendo*.



La segunda categoría contiene articulaciones como; acento, *staccato*, *legato* y *tremolo*. Este último a su vez puede ser sometido a un proceso de transformación, desde un sonido natural hacia uno tremolado o viceversa.

- figuras acento y tremolo.  

- figura legato 

- figura proceso tremolo



### VI.3.7 Ejemplo de aplicación

Como parte de la investigación, se realizaron ejercicios prácticos que fueron ejecutados por una agrupación de cinco personas y un director, compuesta por dos voces masculinas (vinculados al *rap*), una trompeta, batería y bajo. Ninguno de ellos posee –al menos de manera profesional y sistemática– un entrenamiento en lectura musical, ni tampoco poseen estudios formales de música.

Para probar el correcto funcionamiento del sistema gráfico, se hizo necesario generar ejercicios que permitiesen ir corrigiendo la escritura. Para este propósito se desarrollaron algunos pequeños cuadros que fueron trabajados en conjunto y dirigidos. Estos cuadros fueron probados con distintas duraciones, y fueron dirigidos con la ayuda de gestos.<sup>32</sup>

### VI.3.8 Ejercicio: integrando las vías de trabajo.

Si bien se ha visto el desarrollo de estas dos estrategias de trabajo, queda entonces observar como pueden funcionar ambos. Para esto se realizó una pequeña composición de 2 minutos de duración, en la que pudiesen confluir ambos modos de trabajo<sup>33</sup>. En este caso, vemos que la partitura está mas o menos fijada en su estructura, pero no contiene por ejemplo, indicaciones temporales precisas. La función de esto es poder flexibilizarlas y trabajarlas en el ensayo, para luego fijar en conjunto la duración aproximada de los segmentos, o bien fijarlas previamente con la opción de ir las cambiando. Uno de los objetivos de este ejercicio era poder generar cierta independencia entre los instrumentos, ya que los ejercicios previos habían sido realizados al “unísono”.

---

<sup>32</sup> Anexo I

<sup>33</sup> Anexo II

Otro de los objetivos de este ejercicio consistió en hacer dialogar la nomenclatura con la creatividad y espontaneidad de los ejecutantes. En ese sentido, y respondiendo al objetivo de esta forma de escritura, el trabajo de definir la ejecución de las figuras sugeridas fue realizado en el ensayo mismo.

#### **VI.4 Trabajo Inter y Transdisciplinario**

La presencia del actor y los raperos/*performers* como parte de la investigación, nos obliga a indagar en algún sistema que nos permita coordinar las distintas prácticas en torno a la composición. Me referiré en este caso al trabajo que se hizo en un primer montaje basado en un poema de mi autoría (con un poema de Nicanor Parra citado<sup>34</sup>), que fue el primer ejercicio que permitió conjugar la práctica musical con una puesta en escena más compleja. Este montaje formó parte de la asignatura *Procesos y articulaciones de la puesta en escena* con la profesora Claudia Echeñique, y fue llevado a cabo en su totalidad en aproximadamente cuatro semanas. La idea entonces, más que centrar el trabajo en la composición musical por sí sola, fue de poder conjugar los elementos escénicos y musicales, dentro de ese acotado periodo de tiempo.

##### **VI.4.1 Descripción General**

La obra *Los Monos de Babilonia Deliran Delirios de Parra*, se inserta dentro del espectáculo multisensorial *El Mono Neti-Neti y su Charquicán Pirotécnico*, y este montaje en particular se presenta como una primera versión, en un formato reducido compuesto por un actor, dos raperos/performer, DJ, bajo, batería y director/performer.<sup>35</sup> La forma en términos musicales, consiste en una obra de dos partes más un interludio.

---

<sup>34</sup> “TERMINARÉ X DONDE DEBÍ COMENZAR” y “FRASES PA(R)RA EL BRONCE”

<sup>35</sup> El formato del espectáculo completo incluye a un trío “docto” de flauta, piano y cello.

La primera parte está organizada a partir de la idea de un paisaje neoliberal, a través de diversas operaciones de fragmentación (simulando un zapping de elementos musicales y performáticos, utilizando fragmentos de diversos estilos musicales –jazz, punk, cine de terror, pop, improvisación– que aparecen y desaparecen en conjunto con la escena), hiper-complejización (muchos estímulos simultáneos en escena al mismo tiempo), y re-contextualización (con juegos espaciales sonoros y escénicos, y la aparición de citas). La elección de los fragmentos y su orden temporal están en gran parte determinados por la idea de generar contrastes de diferentes estímulos, y por lo tanto, con la intención despertar estados de percepción diversos en el espectador.

El interludio corresponde a una performance en la que los raperos/*performers* vacían una carretilla con tierra sobre la cabeza del actor, para luego apagar las luces y comenzar un juego entre una grabación en soporte fijo y pequeñas linternas que se prenden y apagan en las manos de los músicos y los *performers*. El interludio termina con una pequeña sección de música acusmática y una serie de muecas bajo el efecto de una luz estroboscópica.

La segunda parte está basada en la idea de una propuesta ecológica, es decir, en la integración del texto puesto en escena con un paisaje sonoro que va apareciendo y se va mezclando con los sonidos electrónicos, y algunas intervenciones estilísticas o improvisadas por parte de los músicos. Aquí se trabaja en grandes rasgos desde la complejidad de estímulos, pero mucho más suavizados que en la primera sección de la obra.

#### **VI.4.2 Proceso creativo y montaje**

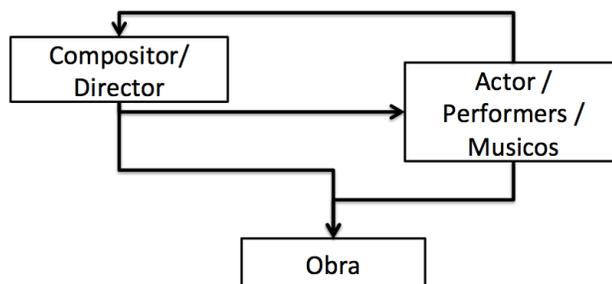
El proceso comienza con la escritura del poema<sup>36</sup>, sobre el cual escribo algunos apuntes y posibilidades de distribución en los roles. Luego de eso, nos reunimos con el actor y

---

<sup>36</sup> *Poesía Neoliberal*, ver anexo III.

los dos raperos/*performers* a hacer algunas lecturas sobre el texto y registrarlas con una grabadora. Ese material fue redistribuido en un editor de audio, sobre el cual comencé a ensamblar una maqueta sonora del montaje. Mientras se iban configurando las partes de la maqueta, comenzamos a hacer la puesta en escena entre los cuatro, proponiendo yo a veces, recibiendo propuestas y articulando las partes en torno a la creación colectiva.

Una vez terminada la maqueta de audio me dispuse a elegir los instrumentos finales y a hacer la partitura<sup>37</sup>, la que en esta ocasión no fue tan precisa en términos de escritura, salvo algunas secciones específicas. De hecho, algunas secciones las fuimos perfeccionando en los ensayos, apelando de cierta forma a mi búsqueda por combinar la composición estructurada desde el compositor (diseño) con la creación colectiva y las riquezas sensoriales de la interacción (emergencia). De esa forma, el proceso creativo se entremezcla con el montaje, en un sistema de trabajo que retroalimenta la estructuración propuesta por el compositor/director en este caso, con los músicos, *performers* y el actor, en función del resultado final.



### VI.4.3 Herramientas comunicativas escritas

#### a. Partitura

El diseño de la partitura en este caso, al igual que el proceso creativo, se corresponde con el objetivo de esta investigación, en el sentido de buscar sistemas de trabajo que permitan integrar diferentes prácticas musicales, y en este caso, permitir la integración y articulación de los elementos performáticos con temporalidad musical.

---

<sup>37</sup> Ver ejemplo de anexo IV

Para esto se diseñó la partitura a partir de ciertos eventos que fueron prefijados en la maqueta de audio, y es a partir de esos eventos que comenzamos a incorporar los diferentes elementos de la partitura. Aquí se incluyen la escritura tradicional, indicaciones, espacios para improvisación e indicaciones de estilo/carácter<sup>38</sup>. En este caso, y en vista del poco tiempo que hubo para el montaje, casi no ocupamos escritura tradicional –salvo algunas indicaciones de ostinato para el bajo–, ni la grafía creada, ya que no pudimos contar con tiempo para que los intérpretes pudiesen aprenderla. Sin embargo quedaron delimitadas algunas secciones de improvisación que fueron más fáciles de articular, y funcionaron de manera similar.<sup>39</sup> Debemos mencionar que de todas formas los mismos intérpretes, prefirieron utilizar sus propios apuntes como soporte de ejecución, tomando como punto de partida la partitura, ya que les era más cómodo visualizar sus propios apuntes que la partitura misma.<sup>40</sup>

#### **b. Partitura de escena**

A partir de la colaboración creativa en la puesta en escena, se fue creando una partitura de la puesta en escena que nos sirvió tanto para ir recordando y vinculando las escenas con la partitura, así como guía de trabajo del iluminador. Se usó como punto de partida el diseño espacial basado en el esquema de Griffero con el que se trabajó, y sobre éste se describieron los desplazamientos en la escena y diferentes anotaciones.<sup>41</sup>

#### **VI.4.4 Ambiguación de roles**

Uno de los tópicos que surgieron a raíz de la creación colectiva y la puesta en escena fue el trabajo no solo interdisciplinario, sino transdisciplinario, y a partir de ahí,

---

<sup>38</sup> Cabe aclarar que por lo general, nos limitamos a anotar exclusivamente los textos y los eventos sonoro/musicales, salvo algunas pequeñas referencias a la ejecución de la performance que sirvieron como guía articuladora.

<sup>39</sup> Recordemos que el objetivo de este ejercicio era, más que poner a prueba los sistemas creados, lograr conjugar los elementos performáticos y musicales.

<sup>40</sup> Ver anexo V

<sup>41</sup> Ver anexo VI

la posibilidad de desarticular los roles inicialmente asignados en el transcurrir de la pieza. Es de esa manera que jugamos por sobre todo con los raperos/*performers*, quienes recitaron textos, rapearon, bailaron y realizaron acciones de distinta índole; algunas más propias del montaje y desmontaje de la escenografía, y otras más vinculadas a la representación de la pieza. También el rol actor tuvo un carácter ecléctico, estando acompañado de cruces hacia la danza y la performance. Incluso el rol del director musical, cruzó hacia el baile y la participación en la escena de la performance.

Con eso se busca de alguna manera introducir también el concepto de «irrupción de lo real», no solo en el sentido de integrar elementos «reales» a la escena, sino que jugando con la dualidad «puesta en escena/mundo real». Este hecho significa la ambiguación de nuestras categorías formales por un lado –de roles por sobre todo–, pero también implica la reestructuración de las formas de trabajar entre nosotros. Es decir, escapar incluso de nuestra propia formación académica, e introducirnos en campos que formalmente nos son ajenos.

#### **VI.4.5 Espacio**

El trabajo escénico se organizó en torno a cuatro espacios de significación dentro del escenario. Para ello se realizó un esquema del espacio tomando en cuenta el modelo de Ramón Grifféro (Grifféro, 2011), en el cual se dividieron los cuatro cuadrantes; el primero correspondiente al espacio del actor, con una mesa, una silla y un televisor; el segundo perteneciente a los músicos (batería, bajo, DJ y dirección), con el DJ como pivote entre éste y un tercer espacio, ocupado por los raperos/*performers*; por último, un cuarto espacio libre, como espacio de resignificación y conjugación de los elementos.

El trabajo en sentido del espacio físico consistió en la re-articulación de esos lugares, especialmente desde la dramaturgia espacial del actor y los *performers* –y en algunos casos el director, en diálogo con estos espacios. La determinación de estos



## VII. Montaje Final: *Causalidades II*

En la presente sección examinaremos el contenido y el proceso de montaje de *Causalidades II*, la puesta en escena final de este magíster. Este proceso involucra tanto la creación de la partitura general como las instancias de montaje y creación colectiva, utilizando el esquema de trabajo en forma de bucle, presentado en la sección anterior de esta memoria. Analizaremos también aspectos que tienen que ver con la materialidad musical y sonora en la composición de la partitura, así como también algunos ejemplos relacionados con las diferentes estrategias y operaciones que dan forma y coherencia a la obra.

Si bien *Causalidades II* fue originalmente pensada como una sección del espectáculo *El mono Neti-Neti y su Charquicán Pirotécnico*, para efectos propios del proyecto académico nos hemos centrado en hacer una versión «de concierto» (quitando prioridad a la puesta en escena) que nos permitiese concentrar el trabajo de montaje en experimentar la investigación propiamente musical realizada durante el transcurso del magíster.

### VII.1 Descripción general de la obra

La obra está basada en el texto de mi autoría llamado igualmente *Causalidades II*<sup>42</sup>, el que aborda poéticamente temas que van desde la neurosis occidental, hasta el condicionamiento cultural y político, y la pérdida de la «escala humana» en las relaciones cotidianas del mundo globalizado. A partir de este texto se distribuyen las diferentes secciones de la obra, y se realizan diversas operaciones lingüísticas para expandir el texto hacia el trabajo escénico vocal: algunas lecturas de fragmentos perfectamente audibles, y otras que devienen de la descomposición de párrafos y palabras para establecer juegos musicales a partir de éstas y sus fonemas.

---

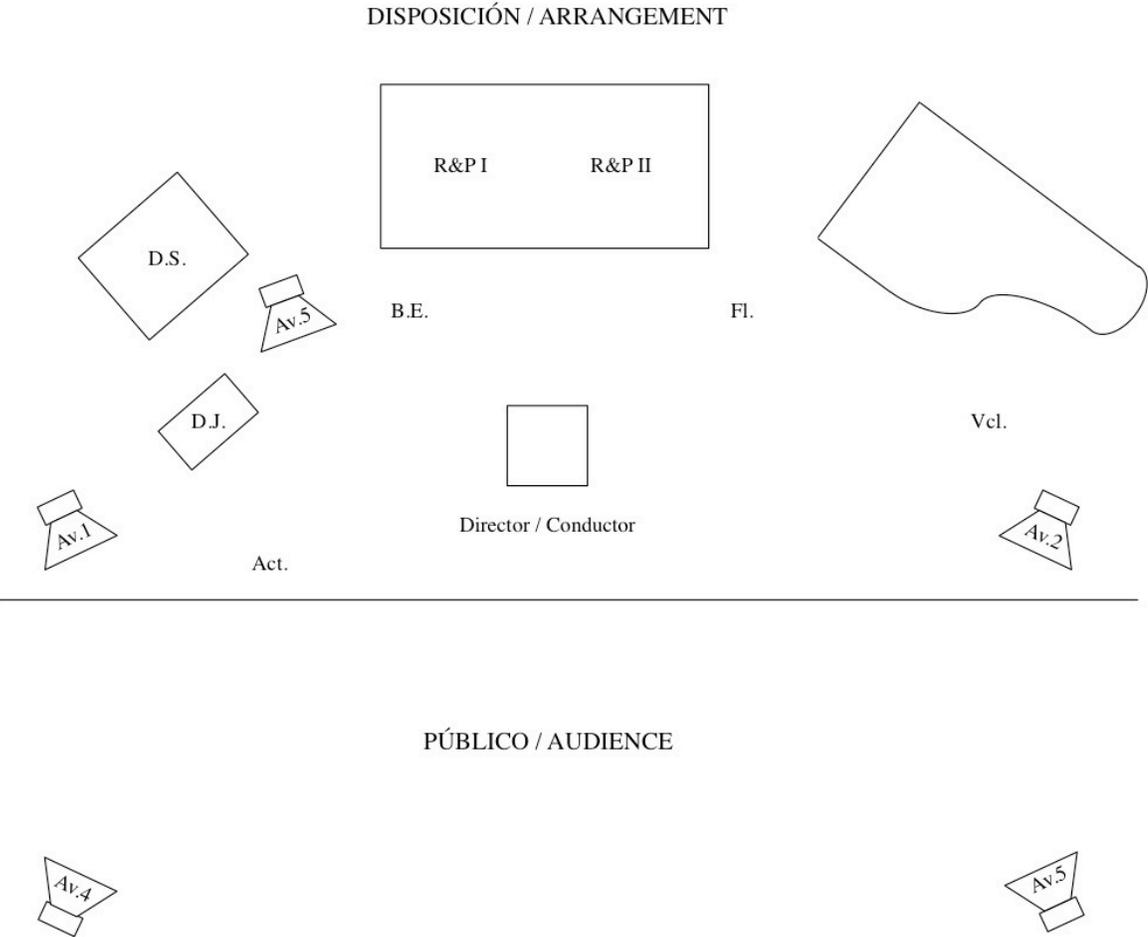
<sup>42</sup> Ver anexo VII

La primera parte está constituida por una introducción del material armónico principal, con golpes de acordes y ruidos, acompañados de una actividad pululante entre la electrónica y los *performers*. Seguidamente viene una suerte de recitativo en la que el actor interactúa con pequeños fragmentos musicales de diferentes estilos ejecutados principalmente por el trío docto y el DJ. El recitativo está interpolado por un solo de piano, que al igual que la sección inicial, está basado en una actividad pululante en el registro agudo de éste utilizando el material armónico principal, intervenida por golpes de acordes en *staccato*, y algunas interpolaciones de acordes tenidos. Este solo está acompañado por textos repartidos entre los raperos/*performer* y el actor. Luego se vuelve al recitativo, esta vez acompañándose de los otros instrumentos, para luego pasar a la sección en que el trío docto ejecuta una línea melódica serial al unísono. Esta línea melódica está a su vez acompañada por intervenciones rítmicas de los otros instrumentos y *samplers* del DJ. Esta sección a su vez contiene otra interpolación de improvisación que la divide, para luego continuar frenéticamente hacia el final.

La segunda sección está mucho más basada en las ideas de liminalidad, fragmentación e «híper-complejización». En ella existen nueve fragmentos de música escrita –algunos de sólo un compás de duración–, que interactúan con el resto de los elementos de la partitura al interior de los diferentes cuadros de situaciones. Los fragmentos escritos para el trío docto son muy distintos entre ellos, al igual que los fragmentos de citas estilísticas como la aparición de un compás «*jazzeado*», o un segmento de *hip-hop-funk*. Estos fragmentos a su vez están superpuestos y yuxtapuestos con secciones de improvisación y otros eventos performático-sonoros, que van armando el tejido de esta parte, la cual finaliza con una última sección «serialista», que al igual que las otras, se trata de una actividad pululante intervenida por golpes del resto de los ejecutantes. Aquí la forma total no es tan relevante como los cambios constantes del flujo continuo como experiencia.

El final comienza después de un pequeño interludio electrónico, el cual se desintegra en pequeños fragmentos de sonidos que se funden con sonidos puntillistas del trío de cámara en el último segmento escrito en la partitura, el cual termina por transformarse en un *loop*. A partir de este *loop* se comienzan a sumar los demás instrumentos, transformando la escena en una *jam session*. Luego el actor releva al director –quien toma un instrumento y se instala entre los músicos– y comienza a dirigir la improvisación, para finalmente ir sacando uno por uno a los ejecutantes de la escena.

**VII.2 Formato**



Existen al menos dos diferencias principales de este montaje con respecto al montaje anterior: la primera de ellas es que el objetivo de éste montaje está mucho más centrado en lo musical que en la puesta en escena y la performance; la segunda es que a partir de este objetivo, se han incluido tres instrumentos “doctos” –flauta, piano y violonchelo– al montaje, que interactuarán con el resto principalmente desde la escritura tradicional. En este caso entonces, el orgánico está constituido por flauta, piano, violonchelo, actor, dos raperos/*performer*, DJ, bajo eléctrico, batería, electrónica, y director/*performer*. La disposición escénica inicial –es decir, previa al trabajo de montaje– para esta versión de concierto, está organizada por el diagrama que se ve en la página anterior.

Como vemos en esta figura, al costado derecho se encuentra el trío constituido por el DJ, el bajo eléctrico y la batería; atrás en el centro, y sobre una plataforma, se encuentran los raperos/*performer*; al costado izquierdo se encuentra el trío docto; el director se ubica al centro del ensamble; y el actor está ubicado con un micrófono a la izquierda, por detrás del director. Esta distribución tiene como objetivo poder dirigir a los diferentes grupos de la partitura. Así por ejemplo, el director puede llevar el compás en su mano derecha (sector en el que están los instrumentos doctos) y a su vez dar indicaciones de entrada con la mano izquierda al resto de los instrumentos que no están siguiendo un tempo.

También están presentes los altavoces, los cuales nos permiten distribuir el sonido en el espacio, jugar con formatos de amplificado/no amplificado, y desde ahí también poder fundir algunos sonidos con el resto del ensamble. El altavoz ubicado en la parte de atrás del escenario amplifica al DJ y al bajo (aunque éste último puede contar con su equipo propio), y debe estar a un volumen que permita que los sonidos de ahí emitidos estén al volumen del resto del ensamble, para así simular su aparición como un instrumento acústico más. De aquí surge por otro lado, la necesidad de amplificar levemente los instrumentos acústicos en las secciones que están pensadas dentro del “formato amplificado” (diferenciándose del formato de cámara que es sin amplificar).

Las voces de los raperos/*performers* también están amplificadas en estéreo, aunque de todas formas también se juega con su doble emisión amplificada y no amplificada. Éstos

también poseen un set de artefactos sonoros –que también están amplificados–, entre los que destacan el uso de radios, maquinas de escribir y pequeñas percusiones.

El DJ a su vez debe estar equipado con una tornamesa, un disparador de *samplers*, y algún mecanismo de grabación y reproducción que le permita grabar fragmentos de la obra en tiempo real y reproducirlos en otros momentos del espectáculo.

### **VII.3 Partitura: aspectos generales.**

Como hemos advertido anteriormente, la partitura en este caso no define la totalidad de la pieza, sino más bien articula los diversos elementos que confluirán en la obra misma. En ella confluyen la escritura tradicional y técnicas extendidas, la grafía y las indicaciones de estilo/carácter inventadas para esta investigación, indicaciones de entradas de juegos vocales y pequeñas piezas superpuestas, texto escrito, indicaciones performáticas, y espacios en blanco que permitan crear y anotar situaciones en los ensayos, como parte del proceso creativo.

Se han agregado a diferencia del montaje anterior, tanto secciones estrictamente escritas, como algunos cuadros o segmentos que involucran diferentes tipos de situaciones musicales tales como juegos vocales, improvisaciones dirigidas, en dúos, solistas, y algunas acciones como grabar (DJ) o bailar (actor). También se agregaron algunas entradas que entrega el director –anotadas con un triángulo blanco apuntando hacia abajo, facilitando la coordinación entre las partes.

Cabe mencionar en este punto, que existen ciertos elementos en la partitura que funcionan no sólo como una superposición de elementos en una operación de «hiper-complejización», sino también desde la posibilidad de generar «material emergente»<sup>43</sup> en la interacción, y en el efecto que pueden ejercer algunos elementos sobre otros en el transcurrir de la obra. Es decir, que la interacción entre elementos que no están necesariamente encausados en una misma direccionalidad sonora, da espacio para que emerjan situaciones y sonoridades nuevas como una cualidad propia de dicha

---

<sup>43</sup> Concepto que explicaremos más adelante.

interacción. Como en el caso de la sección G de la segunda parte (p. 50 de la partitura), en la que están ocurriendo simultáneamente un solo de baile del actor acompañado por la flauta, un dúo de figuras gráficas entre los *performers*, y una improvisación dirigida entre los instrumentos restantes. De pronto se da la indicación para que el DJ, el bajo y la batería, ejecuten tres o cuatro compases improvisando en un estilo *hip/hop – funk*. Aquí uno de los objetivos sería el de afectar de alguna manera el resto de los procesos; probablemente el actor se vea influenciado, y eso conlleve a que la flauta lo siga, y por ende, el ensamble se vería en parte afectado por la aparición de este fragmento.

### VII.3.1 Juegos Vocales

Otro de los elementos que nos interesan son la creación de los llamados “juegos vocales”<sup>44</sup>. Estos juegos –que no se encuentran escritos en la partitura general– están pensados de tal manera que puedan ser interpretados por los raperos/*performers* con quien estoy trabajando. Ellos tienen una práctica musical propia que juega con los ritmos de las palabras, las rimas y las acentuaciones, pero sin embargo no han sido entrenados en lectura musical. Para ello, se ha determinado hacer estos juegos que ellos pueden preparar y fijar desde su propia práctica, para que así, una vez preparados, puedan ser musicalizados por el ensamble.

Estos juegos consisten básicamente en interpretar rítmicamente el texto propuesto, el cual contiene diversos tipos de estilos, tipografías, tamaños y ubicación en el espacio visual. Ante esto, las instrucciones indican traducir los espacios visuales a espacios temporales como pausas o prolongaciones, los tamaños de letra a volumen y las tipografías a tipos de voces o «personajes». En tanto los estilos están divididos en tres categorías:

- letra normal indica voz hablada;
- letra *cursiva* indica voz susurrada;
- letra **negrita** indica voz gritada.

---

<sup>44</sup> Anexo VIII

### **VII.3.2 Dúos de figuras**

Los dúos de figuras corresponden a pequeñas piezas creadas a partir de la escritura gráfica de esta investigación, ejecutadas por los raperos/*performers*. Estas piezas están independizadas de la temporalidad de la pieza en general, es decir, se ejecutan con su tiempo propio, por tanto el director debe estar atento para poder coordinar las entradas de los ejecutantes hacia la sección siguiente.

### **VII.3.3 Improvisación dirigida**

Las secciones de improvisación dirigida están regidas por las señas expuestas en el marco teórico de esta investigación. Si bien éstas pueden ser tomadas como secciones musicales como tal, de alguna manera sirven como bisagra entre los diversos fragmentos musicales. Eso quiere decir que tanto los fragmentos escritos como los juegos, en cierto sentido forman parte las improvisaciones. De todos modos es preciso aclarar que estas improvisaciones se rigen por el lugar que ocupan dentro de la partitura, su contexto entre fragmentos y eventos más determinados, estableciendo sus propias formas en la medida en que avanzan los ensayos del montaje y se fijan ciertos parámetros, deambulando así entre improvisación y creación colectiva.

## **VII.4 Material**

Antes de describir esta sección debemos aclarar que para este trabajo tenemos diferentes tipos de material musical. En este trabajo en particular, dada la naturaleza artística y conceptual con la que estamos trabajando, se ha incluido una gran cantidad de elementos provenientes de numerosas referencias sonoras y musicales, algunas de ellas deliberadamente más desarrolladas que otras en el transcurso de la obra; otras simplemente apareciendo fugazmente como fragmentos del imaginario personal, relacionadas con los aspectos liminales y fragmentarios de la obra. Ante esta situación, nos limitaremos a describir la materialidad musical que tiene un mayor desarrollo dentro

de la obra. De todas formas mencionaremos los demás tipos de materiales para hacernos una idea de su existencia en la obra:

Llamaremos «Material Espectromorfológico» a todo aquel material sonoro que tiene un desarrollo musical basado en las teorías de Pierre Schaeffer, incluyendo tanto al material electrónico como algunos pasajes instrumentales (o ambos juntos), que actúan principalmente en una dimensión de la morfología sonora que invita a la experiencia contemplativa del mundo de los sonidos.

Entendemos por «Material Cita» todo aquello perteneciente a lo abiertamente reconocible, tanto citas a obras puntuales, como a citas a estilos más bien conformados, colocando los sonidos en las dimensiones histórica y social de la música, las que a su vez incitan a una «percepción alterada» de lo sonoro.

Por último, llamaremos «Material Emergente» o «Enactivo» (Varela, 2005) a todos aquellos acontecimientos sonoros y performáticos que emergen de la improvisación, así como de la interacción entre eventos y ejecutantes.

#### VII.4.1 Materialidad Armónica

Gran parte de la composición en la “sección docta” de *Causalidades II* está basada en la selección de un material de trabajo, el cual ha sido serializado, ya que es la manera en la que usualmente trabajo. El material surge de una improvisación en piano de la cual he seleccionado el siguiente fragmento:

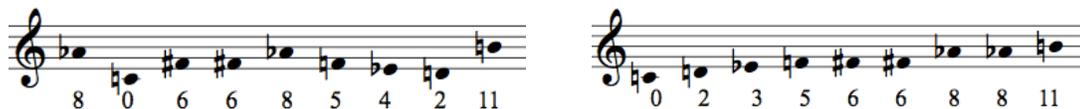


Este fragmento ha sido deliberadamente escogido del resto de la improvisación por dos grandes motivos; el primero es que en lo personal confío en que el plasmar un gesto espontáneo de alguna manera logra transmitir esa misma espontaneidad y viveza al material sonoro –algo que personalmente busco–, y lo segundo es que, por casualidad los acordes resultantes tienen un pequeño aire a la música de Messiaen, lo que me parece muy interesante de utilizar en el sentido de que es un tipo de armonía que abarca muchas armonías, y de alguna forma puedo utilizarla como un punto de encuentro entre algunas de las diferentes sonoridades y prácticas que he utilizado para este proyecto.

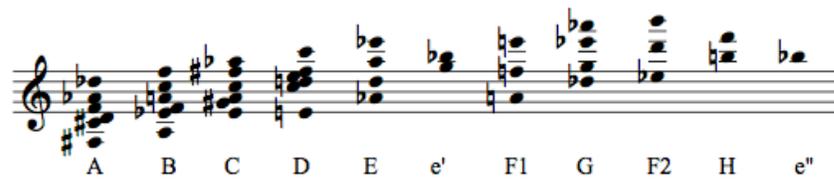
Es a partir de aquí entonces que comenzamos a desprender la primera parte del material armónico en forma de series. La primera serie aquí ocupada corresponde a las notas más agudas de esta secuencia improvisada, donde el primer La bemol fue cambiado por un La natural (nota 8), y el último Fa fue intercambiado por un Sol (nota 4) –por una decisión estética arbitraria.



La segunda serie utilizada corresponde a la segunda secuencia de notas más agudas, es decir, las que se encuentran bajo la primera secuencia de notas agudas. Aquí, el Mi bemol original fue intercambiado por un Fa (nota 5).



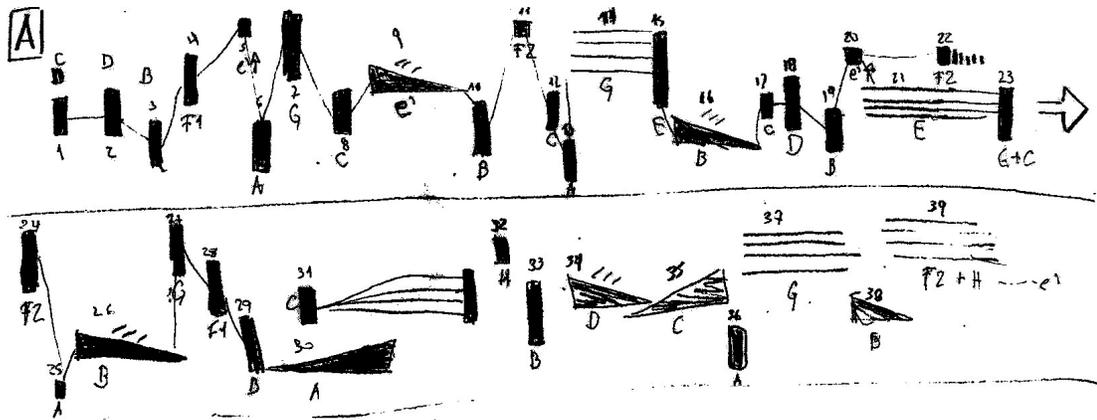
El otro trabajo desprendido aquí es el que refiere al uso de los acordes dados por la improvisación, los cuales fueron ordenados por letras. Las variaciones F1 o F2 corresponden a la consideración de acordes de distribución interválica similar con los que se hicieron algunos juegos de enroque. En tanto e' y e'' corresponden a acordes o una nota más débil en relación al resto, que se utiliza como descanso:



También se utilizó en algunas secciones una serie rítmica, revelada a continuación:



De todo este material, sólo los ritmos y las series fueron sometidas a procesos seriales de generación de material. Sin embargo no he sido tan estricto al respecto, ya que una vez obtenida una gran cantidad de material, he ido seleccionando algunos fragmentos que me parecen interesantes y se adaptan a lo que estoy armando en cada sección específica. Por otro lado, los acordes fueron utilizados de manera mucho más arbitraria, articulándolos de manera más intuitiva. Sin embargo su ordenamiento por letras y en orden ascendente de registro, me facilitó a ordenar su distribución de manera menos engorrosa en la planificación más intuitiva. Como vemos en la siguiente imagen, se hicieron algunos dibujos a los cuales posteriormente se les asignaron algunos de estos acordes. El resultado de ésto corresponde a la sección escrita sin ritmos en la primera parte de la obra:



No indagaremos mucho más en estos procedimientos pues son bastante conocidos. Sin embargo no podemos pasar por alto que este material armónico aparece no sólo durante todo el transcurso de la obra, sino que también es utilizado de diferentes maneras y en diferentes contextos. De esa forma, la transversalidad de este material nos permite unificar y dar una cierta coherencia desde lo armónico a la gran variedad de fragmentos, situaciones y sonoridades que se presentan en la obra.

Aquí vemos cinco ejemplos, en los que se utiliza el material en diferentes secciones: El primero corresponde al inicio de la pieza, donde se utilizan los acordes apareciendo como diversos golpes;

El segundo corresponde a la sección del solo de piano, en la que se utilizó la serie rítmica, la que fue combinada con ambas series armónicas. Este tejido serial en el registro agudo del piano, es a su vez intervenido por golpes de acordes, que corresponden a los extraídos de la improvisación inicial:

60  
Pno.  
*f sempre*

En este tercer ejemplo, son utilizadas las series armónicas y la serie rítmica, esta vez distribuidas entre los instrumentos doctos. Al final de la segunda parte también aparece una sección similar:

M  
*mp* *ff* *subito p* *f* *mp* *fff*  
*mp* *f* *fff*  
*pizz.* *ff* *mp* *ff* *mf* *fff*  
3 4  
8 8  
*a tempo*

En cuarto lugar, tenemos aquí una sección del final de la primera parte en la que las series son tocadas al unísono y en cuartinas por el trío docto, buscando generar una textura redundante y “lisérgica”:

$\text{♩} = 100$   
 Fl. *f*  
 Pno. *f*  
 Vcl. *f* *marcato sempre*

El quinto ejemplo es un compás en el que se utilizan algunos de los acordes transpuestos hacia abajo, en un contexto musical que busca articularlos como una improvisación de jazz:

*Swing*  
*mf*  
 4/4 *pizz.*  
 4/4  $\text{♩} = 100$

## **VII.5 Montaje:**

En términos generales, el proceso desde la creación del texto hasta la presentación final de la obra, estuvo marcado por ocho etapas que procederé a enumerar y describir brevemente (cuando corresponda) a continuación:

### **1. Creación del texto central.**

### **2. Creación de la primera versión de la partitura.**

Se fijaron los elementos del trío de cámara y algunos otros de los demás ejecutantes. Se definieron las secciones de juegos (lecturas lúdicas) e improvisaciones, sin entrar en el detalle de sus características.

### **3. Experimentación, creación y montaje de las secciones de juegos y dúos con el actor y los raperos/*performers*.**

En esta etapa se distribuyeron y fijaron los textos (Juegos 1 y 2) entre el actor y los raperos/*performers*. También se compusieron los Dúos 1 y 2 y secuencias de acciones sonoro-teatrales –como la que se encuentra ejecutada por los raperos/*performers* al inicio de la obra– a través de recursos gráficos.

Se experimentan las primeras improvisaciones de baile por parte del actor, y de texto por parte de los raperos/*performers*.

### **4. Revisión del texto central en la partitura e incorporación de textos anexos.**

Se revisa la distribución final del texto entre el actor y los raperos/*performers*, así como también se adhieren nuevos textos que complementan el relato principal.

### **5. Revisión de partitura y *particellas* en base a nuevas incorporaciones surgidas de la experimentación.**

Se inician los ensayos con los músicos. Se generan las primeras *particellas* para el trío de DJ, bajo, y batería.<sup>45</sup> Comienzan los ensayos parciales por tríos, según tipo de trabajo de ensamble.

#### **6. Últimas incorporaciones de improvisaciones y textos nuevos.**

Se comienza a ajustar las improvisaciones de los músicos a las secciones de juegos y dúos creados con el trío de “actores”. Se genera un ensayo de los “actores” en conjunto con el piano, donde se ensaya el solo y se acuerda flexibilizarlo para someterlo a la improvisación de baile.

#### **7. Ensayos generales.**

Se generan *particellas* nuevas para el DJ, el bajo y la batería. Se ensamblan las partes que habían sido ensayadas por separado y se terminan de ajustar las improvisaciones.

#### **8. Montaje Final.**

---

<sup>45</sup> Más adelante se modificaron porque no fueron tan cómodas.

## VIII. Conclusiones

*“Un diablero es un diablero y un guerrero es un guerrero. O se puede ser las dos cosas. Hay bastante gente que es las dos cosas. Pero un hombre que sólo recorre los caminos de la vida lo es todo. Hoy no soy ni guerrero ni diablero. Para mí ya no hay nada de eso. Para mí sólo recorrer los caminos que tienen corazón, cualquier camino que tenga corazón. Esos recorro, y la única prueba que vale es atravesar todo su largo. Y esos recorro mirando, mirando, sin aliento...”*

Enseñanzas de don Juan – Carlos Castaneda

*“El pensador religioso honrado es como uno que baila en la cuerda floja. Al parecer, camina en el mero aire. Su suelo es el más estrecho que pueda pensarse. Y sin embargo se puede caminar realmente en él.”*

–Ludwig Wittgenstein

Este recorrido nos ha llevado por diferentes caminos en los que hemos planteado diferentes perspectivas que nos han permitido expandir la composición como actividad hacia otras dimensiones de nuestra realidad. Nos hemos dado cuenta que el acto de componer está en gran parte condicionado por nuestras formas de comprender y organizar la realidad, así como por nuestros temores, ansiedades y expectativas. Desde una perspectiva teórica entonces, nos hacemos conscientes de que se hace cada vez más necesario abogar por nuevas formas de administrar nuestro conocimiento, que no aspiren a la ilusión de universalidad, y permitan incluir el ruido, el silencio, el espacio intermedio entre los códigos, recuperando la confianza en nuestros cuerpos y en la experiencia directa.

Desde una perspectiva metodológica a su vez, vemos que en este proyecto se hace tangible la alternativa de indagar en metodologías que aporten a la integración. Escapando un poco del ámbito de la composición como práctica, en lo personal considero importantísima la necesidad de proponer alternativas integradoras a nivel

pedagógico, que permitan un trabajo musical desde la diversidad, indagando en alternativas educativas que permitan explorar y educar desde y hacia realidades singulares, promoviendo la reflexividad personal y local por sobre la metodología dada y las verdades universales. Por lo demás, la vida musical de muchos de mis compañeros de la academia me ha demostrado que casi nadie está absolutamente comprometido con alguna escuela en particular, y más bien, todos han estado en contacto o haciendo músicas pertenecientes a otras vías, ya sea de manera paralela, o bien, en variadas formas de nomadismo. Esta situación me ha llevado a plantearme la siguiente pregunta: ¿Será pertinente la creación de espacios en la(s) academia(s), en pro de una educación integradora, que abarque diversas maneras de hacer música? Quizás, los resultados de este proyecto puedan ayudar a encontrar algunas luces que apunten hacia una práctica musical abierta a las necesidades que surgen de las nuevas generaciones de músicos.

Es por esa razón que he querido asumir mi propio camino musical desde la flexibilidad y la integración de la diversidad musical, pues ante los tiempos que vivimos me parece más resiliente (cultural y artísticamente) que el dogmatismo. La creatividad, el goce, el humor y la espontaneidad, no tienen que ver con reglas, aunque esto tampoco quiere decir necesariamente que nuestro lenguaje predilecto sea la improvisación libre. Más bien se trata de desarrollar la capacidad de integrar diferentes prácticas desde una mirada un poco más desprendida ideológicamente –evitando ideologizar el desprendimiento ideológico por supuesto– como una gama de herramientas posibles, asumiendo que cada cual tiene sus cualidades y limitaciones. Entonces, ¿qué significaría componer desde esta perspectiva? Sabemos que intentar definir la música y la composición pueden ser un absurdo en sí, pero al menos podremos encontrar algunas pistas en algunas de las ideas de Jaques Attali en su libro *Ruidos* (1995):

Se trata del advenimiento de una forma radicalmente nueva de inserción de la música en la comunicación, trastornando todos los conceptos de la economía política y dando un nuevo sentido a un proyecto político. Única vía realmente diferente para el conocimiento y para la realidad social. Única dimensión que

puede permitirnos escapar a la dictadura ritual, a la ilusión de la representación y al silencio de la repetición. La música, forma última de la producción, enuncia eso nuevo, y nos conduce a designarlo como composición.

Una vez que los códigos son destruidos, incluso aquel del cambio en la repetición, ninguna comunicación es ya posible entre los hombres. Todos nosotros estamos entonces condenados al silencio, salvo que creemos en nosotros mismos nuestra propia relación con el mundo e intentemos asociar a otros hombres al sentido así creado. Componer es eso. Es hacer sin otra finalidad que el acto de hacer, sin tratar de recrear artificialmente los códigos viejos para restablecer la comunicación. Es inventar códigos nuevos, el mensaje al mismo tiempo que la lengua. Es interpretar para disfrutar uno mismo, lo único que puede crear las condiciones de una comunicación nueva. Tal concepto viene naturalmente al espíritu a propósito de la música. Pero va mucho más allá de eso, y remite a este surgimiento del acto libre, superación de sí, disfrute del ser en lugar del tener. (Attali, 1995, p.198)

Esta concepción del componer es quizás aplicable a nuestra propia personalidad<sup>46</sup>, a la posibilidad de reinventarse día a día, y no dejar de asombrarse por lo nuevo, haciéndonos más flexibles y menos amarrados a los códigos en los que hemos sido instruidos. De esta manera tal vez podamos realmente combatir la homogeneidad –la muerte en vida. Como mencionaba Berman en su *Reencantamiento del Mundo*:

En el mundo biológico y ecológico, la homogeneidad significa rigidez y muerte. El mundo natural evita los monotipos porque tienden a la debilidad; no pueden producir nada nuevo, y al tener poca flexibilidad son fácilmente destruidos. Los sistemas que reducen su complejidad pierden opciones, se tornan inestables y vulnerables. La flexibilidad en los tipos de personalidad y en las visiones del mundo suministra, más bien, posibilidades de cambio,

---

<sup>46</sup> En el sentido de que podemos integrar aspectos de otras personalidades para mejorar la nuestra.

evolución y verdadera supervivencia. El imperialismo, sea éste económico, psicológico o personal (tiende a ir de la mano) intenta arrasar con nuestras culturas nativas, con nuestros modos individuales de vida y con nuestra diversidad de ideas —erradicándolos para sustituir un estilo de vida global y homogéneo. (Berman, 1987, p.261)

En esta época de crisis global, donde ideologías y paradigmas se desmoronan por montones, estoy convencido de que la diversidad de nuestra cultura humana —así como la diversidad de vida en el planeta en general— pueden aportar a una verdadera supervivencia ante los cambios que nos tocará enfrentar, desarrollándonos hacia una nueva forma de bienestar integradora, con nosotros mismos y nuestro entorno. Sabemos que es un absurdo desechar toda nuestra cultura, pues también nos habla de nosotros mismos, y fue por esa misma razón que buscamos en este proyecto unir los procedimientos seriales y las partituras del mundo occidental con quizás un espíritu musical mucho más primitivo, dejando entrever que quizás no están tan lejos, y que a fin de cuentas poseen un mismo impulso: la actitud experimentadora, el “impulso cosmológico” (Berman, 1992), el amor por conocer la vida, el Ser. Es el juego de probar quizás algo innato al ser pensante, y un estado en el que la diferenciación mente/cuerpo, y *Sí Mismo/Otro* no existe, pues se trata del goce mismo de estar presente en el mundo fenoménico, en su acontecer y su eterno cambio.

Es esta actitud ante la vida la que nos conecta con la música en su estado más primitivo, ese juego del compartir —y compartirse— a través del sonido, que dista mucho de caer en la preconcepción ideológica y estilística. Es un acontecer espontáneo que emerge en el ahora, y que no es más que un juego acerca de la vida misma. Nos reímos porque la vida es paradójica y misteriosa, rozando el límite de lo absurdo, y en ese reír resonamos por completo, y comprendemos al fin lo esencial del flujo que nos sostiene. Confiamos plenamente en el ser, en ese instante, e incluso llorando, estamos siendo y riendo por dentro.

## IX. Referencias Bibliográficas

Aguzzi, A. (2010, 7 de Septiembre). *Il compositore come virus*. [Entrada en blog]. Recuperado de <http://it.paperblog.com/fausto-romitelli-il-compositore-come-virus-di-empedocle70-seconda-parte-93144/>

Arbo, A. (2005). *Journal d'un très mauvais, sublime voyage dans la matière. Sur An Index of Metals de Fausto Romitelli*. En Université Marc Bloch, Œuvre ultime (pp. 187-194), Estrasburgo, Francia: Journées de l'action culturelle.

Arbo, A. (2012). An index of titles. Le corps électrique de Fausto Romitelli. En *Dissonance*. 120, 10-13.

Attali, J. (1995). *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Ciudad de Mexico: Siglo XXI.

Banderas, D. (2005). "Música sin fronteras. Una aproximación a la música de Luis Advis". Homenaje especial, Facultad de Artes Universidad de Chile.

Barfield, T. (2000). *Diccionario de Antropología*. Ciudad de Mexico: Siglo XXI.

Bateson, G. (1976). *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires, Argentina, Carlos Lohlé.

Berman, M. (1987). *El reencantamiento del mundo*. Santiago, Chile: Editorial Cuatro Vientos.

Berman, M. (1992). *Cuerpo y espíritu: la historia oculta de occidente*. Santiago, Chile: Editorial Cuatro Vientos.

Berman, M. (2004). *Historia de la Conciencia: De la Paradoja al Complejo de Autoridad Sagrada*. Santiago, Chile: Editorial Cuatro Vientos.

Bocaz, L. (1978). Música chilena e identidad cultural: entrevista a Gustavo Becerra, *Araucaria*, N°2, pp. 97-110.

Brncic, G. (2004). Algunas reflexiones acerca de la globalización del sonido electrónico y la aparición de una Tercera Práctica musical. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (8) Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200814>

Cámara, E. (2003). *Etnomusicología*. Madrid, España: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Capra, F. (1998) *La trama de la vida: una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Capra, F. (2003) *Las conexiones ocultas: implicaciones sociales, medioambientales, económicas y biológicas de una nueva visión de mundo*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Chippewa, J. (2012). A sociomusical utopia in practice: Degrees of freedom in Mathias Spahlinger's doppelt bejaht—Studies for orchestra without conductor. *Nutida musik*, 55 (3-4), pp. 20-31.

Fischer, R. (1971). A Cartography of the Ecstatic and Meditative States. *Science*. 174 (4012), 897-904.

Frith, S. (1987). Towards an aesthetic of popular music. *The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-172.

García Canclini, N. (2008). *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. (1ª ed. 4ª reimp.) Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.

Gordon, T. (2008). *John Zorn: Autonomy and The Avant-Garde*.(Documento inédito.)

Griffero, R (2011). *La dramaturgia del espacio*. Santiago de Chile: Ediciones Frontera Sur.

Herrera, S. (2009). “*La vanguardia musical chilena y el movimiento de la nueva canción chilena (1960- 1973): dos razones de exilio*”. Revista El Árbol. ISSN 0718-7343 [www.elarbol.cl](http://www.elarbol.cl)

Huber, K. (1972). *Kritisches Komponieren, en Durchleuchtungen.Texte zur Musik 1964-1999*. Wiesbaden: Breitkopf&Härtel,2000. pp.40-42.

Kane, B. (2008). Aspect and Ascription in the Music of Mathias Spahlinger. *Contemporary Music Review*, Volume 27, Number 6, December 2008, pp.595-609(15)

Kolek, A. (2013). *Finding the proper sequence: form and narrative in the collage music of John Zorn*. (Tesis doctoral). Universidad de Massachusetts. EE.UU.

Kusch, R. (1986). *America Profunda*. Buenos Aires, Argentina: Ed.BONUM.

Lechner, N. (2007). *Obras Escogidas, Volumen 2*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.

Maffi, M. (1975). *La cultura underground* (Tomo I). Barcelona, España: Editorial Anagrama.

McLuhan, M. (1988). *El medio es el mensaje*. Barcelona: Paidós.

McNeilly, K. (2005). Ugly Beauty: John Zorn and the Politics of Postmodern Music. *Postmodern Culture* v.5 n.2, Disponible en: [http://muse.jhu.edu/journals/postmodern\\_culture/v005/5.2mcneilly.html](http://muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/v005/5.2mcneilly.html) (consultado el 16-10-2013)

Milanaccio, R. (s.f.). Fausto Romitelli. Recuperado de <http://www.ricordi.it/cms/composers/r/fausto-romitelli>

Montoya Garcés, A. (2003). “Identidad fragmentada / Identidad performativa.” R. *Anagramas: Rumbos Y Sentidos De La Comunicación* N° 2 (3), pp. 25 - 36.

Morin, E. (1983). *El Método: El conocimiento del conocimiento*. Ed. Cátedra. Madrid, v3.

Morin, E. (1983). *El Método: La naturaleza de la naturaleza*. Ed. Cátedra. Madrid, v1.

Morin, E., Roger Ciurana, E. & Motta, R.D. (2003). *Educación en la era planetaria*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.

Osorio Fernández, J. (2006). *Canto para una semilla: Luis Advis, Violeta Parra y la modernización de la música popular chilena*. *Revista musical chilena*, 60(205), 34-43.

Pellinski, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid, España: Ediciones Akal.

Polanyi, M. (1969). *Knowing and Being*, Editado por M. Grene, Chicago: The University of Chicago Press.

Polanyi, M. (1964). *Science, Faith and Society*. Chicago: University of Chicago Press.

Richard, N. (1994). Latinoamérica y la Posmodernidad, en: *Posmodernidad en la periferia. Enfoques Latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Ed. Hermann Herlinghaus y Monika Walter. Berlín: Langer Verlag.

Santos, B de Sousa. (2009). *Una epistemología del sur*. México: Ed. Siglo XXI

Santos, B de Sousa. (2013). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo : Eds. Trilce

Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial

Schumacher, F. (2007). “50 años de música electroacústica en Chile” en *Revista Musical Chilena*, Año LXI, Julio-Diciembre, N° 208, pp. 66-81

Soublette, G. (1990). “De la música y los músicos chilenos” en *Revista Aisthesis* N° 23, Pontificia Universidad Católica, Santiago.

Thoresen, L. (2007). Spectromorphological Analysis of Sound Objects: An Adaptation of Schaeffer’s Typo- morphology. *Organised Sound* 12(2): 129–49.

Varela, F. (2005). *Conocer: las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Caxtografía de las ideas actuales*. Barcelona, España: Gedisa.

Watzlawick, P., Beavin, J. y Jackson , D.D. (1981). *Teoría de la comunicación humana*. Barcelona, España: Herder.

Watzlawick, P., Weakland, J.H. y Fisch, R. (1976). *Cambio*. Barcelona, España: Herder.

Williams, A. (2013). *Music in Germany since 1968*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wittgenstein, L. (1953). *Philosophical investigations* (G. E. M. Anscombe, Trans.). Oxford: Blackwell Publishing.

Zorn, J. (2007). *Arcana II* (Vol. II). Nueva York, NY: Hips Road.

## **Partituras**

Romitelli, F. (2003). *An index of metals*. Milán: Ricordi.

Spahlinger, M. (1982). *Éphémère : für Schlagzeug, veritable Instrumente und Klavier*. Hamburgo: Peer.

Spahlinger, M. (1996). *furioso : für Ensemble*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Zorn, J. (1988). *Cat o' nine tails*. Nueva York: Theatre of Musical Optics.

## **Referencias Fonográficas**

Guarello, A. (2001). *Retrospectiva*. [CD]. Santiago, Chile: FONDART 2001.

Romitelli, F., Pachini, P. (2003). [Ictus Ensemble, Georges-Elie Octors (dir.) and Donatienne Michel-Dansac (sopr.)] En *An Index of Metals* [CD/DVD]. Milán, Italia: Cypres Records (2003).

## **X. Anexos**



# Que mi palabra engañe la cosa misma manipulada por mi cabeza nuevamente

Lel			<p>lectar pausado y susurrado "Que mi palabra engañe la cosa misma manipulada por mi cabeza nuevamente"</p>		
Cova			<p>nuevamente! nuevamente! nuevamente!</p>		
Tpt.			<p>nuevamente!</p>		
Bajo.			<p>nuevamente!</p>		
Bat.			<p>nuevamente!</p>		

\*superponer sílabas lo más rápido posible  
(ke) (pe) (se) (te) (ze)

Swing atonal susurrado

Swing atonal susurrado

electrónica			<p>electrónica</p>			<p>electrónica</p>
(electrónica)			<p>(electrónica)</p>			<p>impro hip-hop susurrado a partir del título</p>
(electrónica)			<p>(electrónica)</p>			<p>impro funk-free</p>
(electrónica)			<p>(electrónica)</p>			<p>impro funk/hip-hop</p>
(electrónica)			<p>(electrónica)</p>			<p>impro funk/hip-hop</p>

4/4

2/4 (muy rápido)

electrónica

impro hip-hop susurrado a partir del título

impro funk-free

impro funk/hip-hop

impro funk/hip-hop

impro funk/hip-hop

solo free jazz

swing atonal

swing rápido

## POESÍA NEOLIBERAL

### I.

Por alguna razón  
escucho mas música gringa que chilena  
¿acaso seré un producto de algo?  
WEÓN!  
I'm thinkig in english RIGHT now!

FUCK  
    FUCK  
        FUCK  
            FUCK  
                FUCK  
                    FUCK  
                        FUCKING  
                            FUCK

FUCK  
    FUCK  
        FUCK  
            DONALD DUCK  
                FUCK  
                    FUCK  
                        FUCK

[necesito urgente cambiar mi foto de perfil]

It's not so necessary  
to bring our sun glasses  
to see what's going on washita

let's face it

Somos todos como un bunch of naked meat, cachay?  
Come on!  
Quiero mi charquicán con bacon y salsa BBQ!

It's not so bad anyway  
I'm just kidding about my condition  
But let's face it

Como mierda me ordeno, ah?  
si les da por hablar en 20 idiomas  
al mismo tiempo  
me llenan de luces, colores, sonidos, ruidos,  
zapping,

slogans, mártires, carreras, yogurt light, con fruta, sin fruta, sin lactosa, ramitas, papas fritas, chis pop, rock, funk, indie, electro, rap, Stockhausen, jazz, metal, pokemón, princeso, pulsera mágica, iPhone 9, facebook, whatsapp, hora peak, selfie, tag, sahn nuss, yogu yogu, Bip!, Arauco pass, Coca Cola, Pepsi, Twitter, Lider, La Polar, Fox, TVN, The Film Zone, Nat Geo, Discovery, Sony, Samsung, Google, Yahoo!, You Tube, Pictionary, Monopoly, Ataque, Quix, Chocapic, integral, transgénico, con fluor, con vitaminas, con minerales, con gluten, sin azúcar, con aspartamo, con sésamo, maravilla, multigrano, con chocochips, normal, agrandado, con papas, con nuggets, descremado, con omega 3, omega 9, vitamina E, anticaspa, cabellos brillantes, hidratante, estimulante, con cafeína, en HD, Blue ray, digital, mentolado, silver, corriente, electrónico, antigrasa, con cloro, mata arañas, 2x1, oferta, 3x1, de regalo, ¡¡10x1!! un estuche, una botella, una caja, un cartón, un título, un ensayo, técnico, licenciado, magíster, doctorado, un robo, un banco, Santander, Chile, Edwards, Falabella, Ripley, Paris, La segunda, Starbucks, el Mercurio y Celfín Capital lo invitan a usted a un concierto súper de lujo.

[¡Que linda que es la música clásica!]

## II.

Sepa bien usted  
que no es tan fácil ser amable  
así como así  
de primeras

hay que estar bien educado  
sonrientemente de frente  
no comer muchas sopaipillas  
mas bien una que otra cañita de vino

y que tanto?

hay que ser inmaduro  
dejar que la calentura fluya  
eso es  
abrirle las patas  
a la mesa, y hacerla mierda con una cuchara

luego de eso viene la compostura  
desinteresadamente fragmentarse  
y convertirse en político del arte

además, ya sabíamos  
teníamos que comprar caleta para ser felices

[¡SÁCATE UNO!]

Another chance Mister

Sabía que usted y yo estamos de cumpleaños el mismo día?  
y San Fabián, pa que le digo  
another chance for everybody,  
or not  
mejor dígalo usted mismo;

*ni socialista ni capitalista  
sino todo lo contrario:  
ecologista*

*[The major problems in the world are the result of the difference between how nature works and the way people think]*

*propuesta de Daimiel:  
entendemos por ecologismo  
un movimiento socioeconómico  
basado en la idea de la armonía  
de la especie humana con su medio  
que lucha x una vida lúdica  
creativa*

*igualitaria  
pluralista  
libre de explotación  
y basada en la comunicación  
y colaboración de las personas  
a continuación vienen los 12 puntos*

No vale la pena resistirse,  
si ya todos sabemos que el mundo se acabó  
y entonces?

diversidad

aferrarse al suelo  
recuperar el tiempo  
amasar el pan  
reír por horas  
plantar rabanitos  
recuperar el suelo  
caminar, caminar, caminar

*tercer y último llamado  
individualistas del mundo uníos  
antes que sea demasiado tarde*

C

Los Monos de Babilonia delirian delirios de Parra

D

6/8 repetir hasta que se dice el texto (x2) 4/4 (rápido) Swing 5" 14/4

Act. It's not so necessary to bring our sun glasses to see what's going on washita let's face it

R&P.1 Rap a duo

R&P.2 Rap a duo

E.B. 6/8 Fast swing 4/4 loop

DJ (al salir) Scratch

D.S. 6/8 Fast swing 4 Funk-hip/hop

Etr. Organo - Guitarra - Piano (Canción romántica 60's)

Los Monos de Babilonia delirian delirios de Parra

E

ca. 40" 4" ca. 9"

Act.

R&P.1 Come on! Quiero mi charquicán con bacon y salsa BBQ!

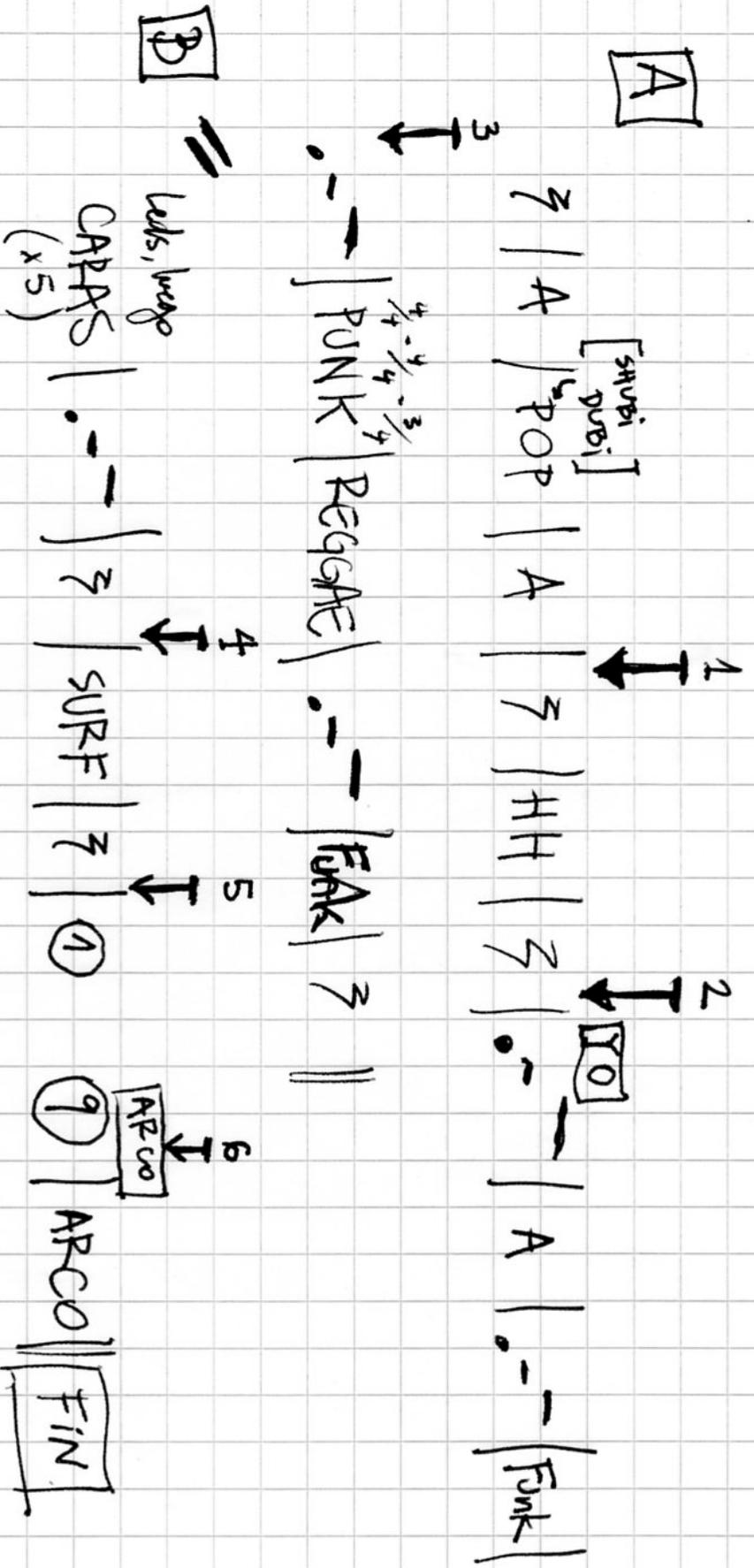
R&P.2 rapeando Somos todos como un bunch of naked meat, cachay? It's not so bad anyway I'm just kidding about my condition But let's face it

E.B. loop

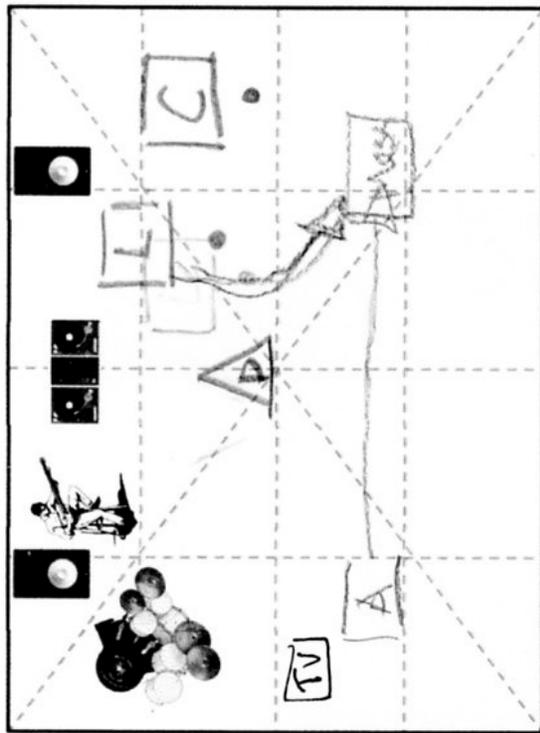
DJ

D.S. funk-hip/hop cont.

Etr. 4 1/4 Slow hip-hop

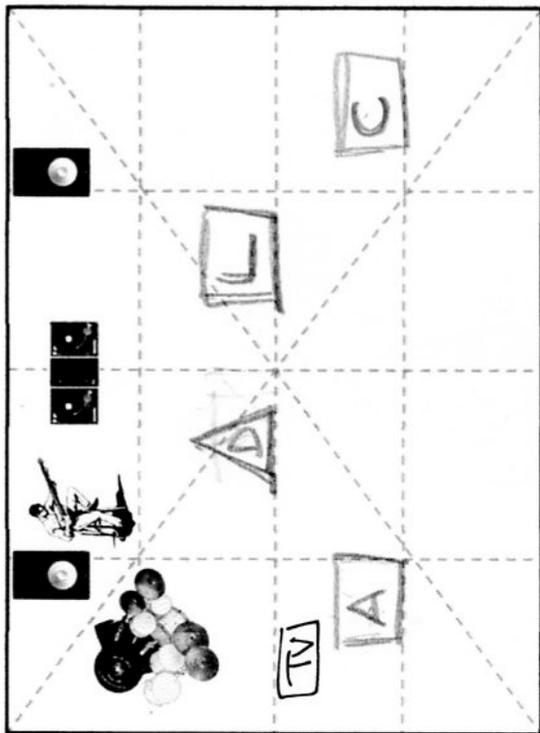


[H]



1- Todo prendido, se puede jugar con las luces para intensificar la sensación de caos e hiper-información

[G] Thriller



1- Luces de espectáculo

## CAUSALIDADES II

Era uno de esos hombres que viven en un actuar inconsciente del presente, en ideas de cómo ser presente pensante. Su vida, un silogismo. Le gustaba depositar sus miedos, angustias, sueños y deseos en estructuras jerárquicas, místicas, religiosas, políticas y deportivas, verdad y salvación, hasta el punto de estar dispuesto dar la vida por ellas. Pero el presente irrumpió angustioso.

Y así fue que estando a la deriva, estuvo abandonado y lo sintió de esa manera, supo que todo era mentira, una broma, pero quedó en el ese pensar angustiante, ese tocar angustiante, ese cuerpo vivo y casi muerto, a la vez, desprovisto de cualquier manual de instrucciones para conocer lo infinito.

### CON DI CIO NA MIEN TO

así es

ya son miles de años de esclavitud disfrazada  
religión angustiante  
el placer del sexo angustia en un dios que no es Dios  
un vampiro se alimenta del miedo a la libertad  
reemplazando el credo por producto  
traicionando la ansiedad legítima de ser hombre  
ciencia angustiante  
materialismo angustiante  
comunicación sedante  
babeo constante

### CONDICIONAMIENTO ANGUSTIANTE

Ya da lo mismo si fue Descartes,

Platón,

Pavlov,

o Adán,

o Kant,

o Skinner,

desde antes de San Pedro ha sido parte de una larga y penosa tradición de mutilación corporal

por suerte tiene algo de sangre indígena.

Peor es no saber donde se pisa

no saber donde se vive

porque el mundo de repente se hizo grande

el cotidiano se hizo global y complejo

no entendía nada, o si?

[Estado de shock]

ya no había relaciones humanas de por medio

habría que tener suerte, mucha suerte

porque en una de esas

cada vez que vaya al supermercado

se encuentre con la misma cajera, y tal vez

tenga un poco de tiempo para preguntarle como se llama su perro

entonces no queda otra que recluirse  
y mirar el celular cada 3 minutos  
para sentirse cobijado  
y esperar un mensaje redentor  
un poquito de conexión  
un poquito de amor

PEDRO	Ya da lo mismo si fue Descartes	Platón,			pavlov
COVA	<b>KKKKKK!</b>	platón,	platón	platón	platón
LEL	Descartes Descartes <b>Descartes</b>		pla	platón	platón

PEDRO	platón	<b>platón</b>	ton	ton	ton	<b>KANT!</b>
COVA	platón	platón ton	platón	platón	platón	<b>KANT!</b>
LEL	pavión	ov	platón	platón	platón	<b>KANT!</b>

<p>Una forma más compleja de aprendizaje, observada mas comúnmente en los laboratorios, es la llamada condicionamiento. Durante el condicionamiento clásico, el animal aprende a realizar una respuesta (normalmente causada por un estímulo) a un estímulo nuevo.</p>	<p>pavlov</p>
<p>O Skinner</p>	<p>platón      pavlón es un pionero en el estudio del condicionamiento operante, que aquí se ve con su cajita feliz, en la cual una rata es entrenada para responder de cierta manera a los castigos y recompensas.</p>
<p>Sk! Sk! <b>Sk!</b></p>	<p>pla      platón      pensar</p>

PEDRO

COVA

LEL

<p>pensas</p>	<p>ton      tón, tón, tón, tón, tón</p>
<p>piensa piensa <b>piensa</b>      <i>platón</i></p>	<p>tón      <b>PAVLOV</b>      <b>PLA-LA-LA-LA</b></p>
<p>platón      platón      platón</p>	<p>platón      pla</p>

PEDRO

COVA

LEL  
IIIA

<p>No, no, no! Nada de Lov,</p>	<p>pavlov</p>
<p>latón    ratón    <i>latón</i>    latón    latón    latón    loy    loy    loy    loy    loy</p>	<p>latón    ratón    <i>latón</i>    latón    latón    latón    latón    loy    loy    loy    loy    loy</p>
<p>latón    ratón    <i>latón</i>    latón    latón    latón    loy    loy    loy    loy    loy</p>	<p>latón    ratón    <i>latón</i>    latón    latón    latón    latón    loy    loy    loy    loy    loy</p>

<p>desde antes de San Pedro ha sido parte de una larga y penosa tradición de mutilación corporal</p>	<p>¿Ah?</p>
<p>por suerte tiene algo de sangre indígena.</p>	<p>¿Ah?</p>
<p>III A</p>	<p>¿Ah?</p>