



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Escuela Nacional de Música
Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico
Instituto de Investigaciones Antropológicas

CREACIÓN MUSICAL EN PERSPECTIVA
-TRES ENSAYOS-

TESINA
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN MÚSICA
CAMPO DE CONOCIMIENTO: COMPOSICION

PRESENTA:
FEDERICO VALDEZ

TUTOR:
MARIANO ETKIN
Programa de Maestría y Doctorado en Música

MÉXICO, D. F. DICIEMBRE DE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Indice

Introducción.....	2
I- Música y procesos creativos.....	5
II- Aproximación a la palabra. La multiculturalidad como sustrato de la creación sonora.....	26
III- Reflexiones sobre tres manifestaciones de la idea de identidad.....	39

Introducción

En la ciencia tratamos de reducir los fenómenos a sus primeras causas y a leyes y principios generales. En el arte nos hallamos absortos en su apariencia inmediata y gozamos de esta apariencia plenamente en toda su riqueza y variedad. No tenemos que ver con la uniformidad de las leyes sino con la multiformidad y diversidad de las intuiciones. También el arte puede ser descrito como un conocimiento, pero se trata de un conocimiento peculiar y específico.

Ernst Cassirer¹

Los tres ensayos aquí reunidos tienen la característica de ser consecuencia de la reflexión sobre la práctica de la creación musical desde una perspectiva contemporánea, esto es, con la preocupación de dar cuenta de algunos de los aspectos que incumben al compositor que trabaja en nuestra época -y cuyo trabajo refleja precisamente esta circunstancia- y aportando una visión que pone en juego tanto las temáticas específicas de la práctica de la composición que tienen incidencia general en nuestro campo de conocimiento; como otras que incluyen la reflexión acerca de las particularidades de nuestra realidad y la pregunta acerca de cómo inciden dichas particularidades a la hora en que el sujeto creador de músicas nuevas se para frente a su trabajo.

Se puede decir que cada uno de los ensayos aborda una temática particular y diferente de la de los demás, pero a la vez que hay en la totalidad una visión de diferentes escalas y enfoques de un mismo problema y desde un mismo marco de reflexión teórica.

Si bien consideramos que el campo de conocimiento de la composición musical se manifiesta plenamente en la creación misma –esto es, que el producto de conocimiento es la obra nueva- toda reflexión que se haga sobre ella y sobre los procesos puestos en juego

¹ Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*. México: FCE, 1984, p. 250.

en el acto creativo, contribuye a ampliar los horizontes de dicho conocimiento y a plantear interrogantes que lo profundizan.

La perspectiva de los textos aquí presentados es la de alguien que trabaja tanto en la creación de música vocal-instrumental, como en la creación de música y arte sonoro con medios electroacústicos y nuevas tecnologías, y que considera a esta situación *natural* en función de nuestra época y de la progresiva asimilación que en ella ocurre de los nuevos medios de creación sonora como eso mismo: medios.

Cabe aclarar que los ensayos se presentan en el orden cronológico de su publicación, que hemos decidido preservar por entender que responde al planteamiento escalar anteriormente mencionado –una suerte de zoom que acerca y aleja su enfoque cada vez.

El primero de los textos, *Música y procesos creativos*, se enfoca en los caminos que han transitado y transitan los compositores de música de concierto en cuanto aproximación práctica hacia la creación de una obra nueva. Se propone una categorización que organiza las operatorias allí involucradas, haciendo un modesto aporte teórico que a nuestro entender puede ser de utilidad a nivel pedagógico en el campo de la composición musical, así como también un punto de partida para desarrollos teóricos más profundos desde una perspectiva musicológica.

El segundo texto, *Aproximación a la palabra. La multiculturalidad como sustrato de la creación sonora*, aborda el proceso creativo de una obra en particular, con todos los aspectos involucrados en cada momento del proceso. Este texto fue presentado como ponencia en el Foro Mundial de Ecología Acústica 2009 y se encuentra publicado en las memorias de dicho evento. Asimismo, la obra acerca de la que trata el artículo fue premiada en la Séptima Bienal Internacional de Radio.

El tercer texto, *Reflexiones sobre tres manifestaciones de la idea de identidad*, aborda la creación musical desde una perspectiva más global, planteando el “desde dónde” trabaja y acciona el creador musical de nuestra región latinoamericana, abordando además las dos caras de nuestras realidades musicales: lo *académico* y lo *popular* y sus tensiones; y finalmente poniendo en cuestión la idea misma de música como una práctica relacionada necesariamente con el sonido, haciéndose eco del trabajo de muchos compositores - Mauricio Kagel, John Cage, Dieter Schnebel, entre otros- que desde mediados del siglo

pasado han trabajado con una idea amplia de música que incorpora el movimiento, la acción, la palabra y la imagen a la composición netamente sonora.

Finalmente es necesario explicitar que si bien –como ya hemos mencionado- los tres textos han sido publicados oportunamente (las referencias se encuentran en nota al pie al inicio de cada uno de ellos), han sido re-trabajados, corregidos y aumentados bajo la invalorable guía de mi tutor, el compositor y profesor Mariano Etkin, a quien agradezco sus observaciones precisas y certeras, y de quien seguramente he tomado de manera más o menos consciente algunas de las ideas que se vierten en los ensayos aquí presentados.

I- Música y procesos creativos²

...este corte que representa la imposibilidad para el artista de expresar completamente su intención, esta diferencia entre lo que había proyectado realizar y lo que ha realizado, es el "coeficiente artístico" personal contenido en la obra.

Marcel Duchamp³

Acción y reflexión

La reflexión teórica enfocada en los procesos creativos en el contexto del arte constituye un campo de gran interés aún hoy, cuando las poéticas y las aproximaciones a la creación artística son tan diversas, y cuando muchas de ellas se han ocupado precisamente de desmitificar dicha reflexión.

Los procesos creativos han sido abordados por especialistas en psicología y, más recientemente, por investigaciones en el área de los procesos cognitivos. Estudios en educación musical han tocado el tema enfocado principalmente hacia la comprensión y estimulación de los aspectos que tienen relación con la creatividad en el contexto de la educación formal. Por otro lado, los estudios antropológicos y -dentro del ámbito específico de la práctica musical- los estudios etnomusicológicos, han dado cuenta del tema en el contexto histórico y geográfico de una comunidad o grupo cultural específico.

Podríamos decir que son pocas las ocasiones en las que el proceso creativo es objeto de preocupación o estudio por parte del propio *hacedor*.⁴ Parece razonable, en principio, pues quien está ocupado haciendo, poco puede atender el cómo hace. Esta situación se ve

² El presente texto es una versión corregida y aumentada del artículo publicado con el mismo nombre en *Pauta* N° 108, México: CONACULTA, 2008, pp. 61-71.

³ Texto de una intervención de Marcel Duchamp en una reunión de la Federación Americana de las Artes en Houston (Texas), en abril de 1957. Texto inglés original en *Arts News*, vol 56, núm 4, Nueva York, verano de 1957.

⁴ No nos referimos aquí a la justificación teórica o al planteamiento de sistemas o técnicas de composición, que son parte importante del caudal teórico histórico proveniente de los compositores, sino al proceso creativo mismo como foco de la reflexión.

reforzada por el hecho de que, además, el acto creativo tiene su repercusión social y cultural en el *producto*, en la resultante del proceso y no en el proceso mismo. En el ámbito del análisis, la reflexión se da generalmente después, en un plano orientado a lo filosófico o a lo científico. Ha sido y continúa siendo una tradición muy arraigada en el arte de irradiación europea el estudio, el análisis y la investigación a partir de la obra, lo que genera una red de significados que construye un campo de conocimiento paralelo o complementario a la obra misma.

En el panorama actual de la creación artística, que posee aristas de gran complejidad, la perspectiva de los procesos creativos puede ser útil como propuesta de aproximación a un cierto tipo de reflexión que ayude a integrar y consolidar un campo de conocimiento proveniente de los *hacedores*, que invite al análisis y la construcción de contenidos más allá de dogmas o escuelas, y que proporcione herramientas para generar alternativas pedagógicas superadoras en los ámbitos de la práctica y la formación musical.

Creación y misterio

Históricamente y en diferentes culturas, la creación de músicas nuevas ha ejercido un cierto influjo de misterio en el imaginario colectivo. Desde el origen mismo de la música, relacionado con las deidades, se ha establecido un vínculo regido por el mito. Miguel León Portilla refiere el origen de la música en la cultura náhuatl, en la que el dios Tezcatlipoca envía a Ehécatl, dios del viento, a la Casa del Sol en busca de los tocadores de instrumentos:

“ Y habiendo llegado Ehécatl, Dios del viento, los llamó cantando. A él respondió enseguida uno de ellos y se fue con él y llevó consigo la *tlatzotmaliztli* [es decir el arte de resonar que es la música], la que usan ahora en sus danzas en honor de los dioses.”⁵

En muchas culturas ancestrales existe un vínculo entre creación musical y magia, que impregna de sacralidad al proceso creativo y que lo circunscribe a una zona tabú o difícilmente accesible para los no iniciados. El compositor Cergio Prudencio refiere en relación con la creación de músicas de la cultura andina Quechua -Aymara:

⁵ Citado de fray Andrés Olmos, “Historia de México” en Ángel María Garibay, *Teogonía e historia de los mexicanos*. México: Porrúa, 1965.

“Cuando se fabrica una tropa de instrumentos nueva, los músicos van y dejan esta tropa en un lugar próximo al agua (...) Y dejan toda la noche ese instrumento para que coja el encantamiento del Sirinu. El Sirinu es el dios-diablo de la música.(...) Entonces, se supone que el Sirinu le da el encantamiento a estos instrumentos. Y en la aurora, al alba, antes del amanecer, un músico, uno de ellos, equis, va y recoge esa tonada. Es el que va y recoge los instrumentos, pero no solo el instrumento físico sino quien recoge también la inspiración, y es quien compone literalmente en ese momento, o recibe el ángel, el misterio de la música, y luego lo transmite a sus compañeros. Este trance es muy muy misterioso. Se dice que sienten mucho miedo de hacerlo, porque de alguna manera es una confrontación “faustiana” con el demonio, y se dice de muchas personas que en esas circunstancias tienen miedo, excesivo miedo, se vuelven locos, se pasan al otro lado directamente...”⁶

Existen muchos mitos similares a éstos que dan cuenta de la relación entre creación musical y misterio en las culturas ancestrales. Se encuentra allí presente la visión de la creación ligada al *exterior* del hombre mismo, al ámbito de lo *sagrado*, al territorio de las deidades y de los enigmas de la naturaleza, que son los responsables del orden o desorden del mundo. Allí el sujeto es señalado para ser el portador del mensaje de los dioses. Algo parecido sucede en las manifestaciones chamánicas de lo que entendemos en nuestra cultura como *música*, en donde el chamán se vale de su vínculo con los poderes de la naturaleza y de los dioses, del cosmos y del inframundo para realizar, mediante la invocación, la danza y la música, su misión de curador, exorcista y mago.⁷ Esta visión ha permeado la cultura hasta las civilizaciones modernas y posmodernas, en las cuales la creación musical sigue teniendo un cierto halo de misterio.

Podemos decir que desde el chamán de la tribu como médium e interlocutor de las deidades, hasta el compositor de músicas artísticas que afirma que el proceso creativo implica un 95 % de trabajo arduo y un 5 % de *inspiración* o *don*, pasando por creadores de las innumerables músicas populares que se transforman y se reciclan permanentemente dentro del cauce de las tradiciones, la creación musical remite a la cognición del hombre acerca de *sí mismo* y del *otro*, así como de su inserción en el entorno natural y cultural.

⁶ Cergio Prudencio, conferencia-taller en el marco de las *Jornadas de Música Contemporánea*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, República Argentina. 2001.

⁷ Al respecto véase el texto de Mircea Eliade *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

El *hacedor* en música de concierto

Vamos a utilizar este término que pareciera el más gráfico y general para referirnos a quien crea/compone/realiza música nueva.

Más allá -o más acá- de la cuestión de los géneros y sus límites, en música de concierto existen dos grandes entidades que constituyen una plataforma de partida para aquel *hacedor*:

- Por un lado el fuerte peso de la tradición -en sentido amplio- determinado por el factor de acumulación, análisis y verbalización proporcionado principalmente por la escritura como código, la historiografía como institución y los circuitos de circulación de la producción musical y sus teorizaciones, que definen de alguna manera al género como tal. Esto hace que, a la luz de la historia, todos los intentos por “destruir” o “renovar” dicha tradición, estén insertos en la misma de manera inevitable, aún a su pesar.

- Por otro lado, la idea de libertad en cuanto a materiales, medios y procedimientos operativos que, se supone, implica dicho territorio. La posibilidad de crear los propios sistemas o de no usar ninguno; la posibilidad de integrar elementos de otros géneros, culturas y disciplinas; la posibilidad de que cada obra nueva sea un mundo nuevo, un problema nuevo, una fantasía nueva, son factores que plantean un punto de partida que puede ser decidido por cada quien, basado en la libertad y la elección, y esto supone a su vez la posibilidad de abordajes heterodoxos y de una relativa libertad en los procesos creativos.

Proceso creativo, una definición

Vamos a llamar *proceso creativo* en música al complejo de intuiciones, pensamientos, sentimientos y acciones que en el contexto de la creación musical tal como la entendemos en nuestra época y lugar, se yuxtaponen, relevan, imbrican y superponen; para decirlo metafóricamente: *se entretajan*, en los niveles físicos, psíquicos y espirituales de aquel o aquellos *hacedores* de una obra nueva que ocurre en diferentes fases de un período de tiempo y espacio determinados, sean continuos o discontinuos; y que implica una cierta perspectiva - más o menos fluctuante, más o menos consciente - acerca de los propósitos, deseos y abandonos puestos en juego.

En todo caso, se trata del proceso de aprender a hacer lo que no se sabe, a transitar la zozobra y el riesgo que implica la búsqueda de lo desconocido. Y en la configuración de aquella pregunta, vamos modelando nuestra personalidad creativa en interacción con nuestra psique y con nuestro contexto natural y cultural.

Y desde el momento en que aludimos a la acción humana, debemos considerar necesariamente a:

- La percepción, mediante la cual interpretamos, reinterpremos y creamos el mundo.
- La memoria, que es nuestro arraigo constante para conservar y cambiar esta interpretación del mundo y de nuestros actos, cotidianos y excepcionales.
- La conciencia, que nos permite orbitar en múltiples estratos del espacio-tiempo exterior y de su interacción con nuestra psique.
- La intuición, que es el impulso que nos mueve a obrar o interpretar de manera sintética y relativamente inmediata, desprovista de cálculo.

El proceso creativo constituye entonces, en primer lugar, la huella mnemónica, la historia de cada obra, el camino recorrido -muchas veces inconcluso- en una dirección particular.⁸ Esta huella es la mayoría de las veces intangible y se aloja en los estratos conscientes y subconscientes del sujeto, integrándose a sus estructuras cognitivas y operativas, a las resonancias emocionales que configuran su personalidad humana y artística en interacción con el medio. Luego, muchas veces, estas huellas serán revisitadas a la hora de intentar sistematizar procedimientos operativos en la creación - no como *recetas*, sino más bien como guías de una trayectoria específica - que se tornarán particularmente significativos en el ejercicio de la labor pedagógica; en la posibilidad de compartir experiencias concretas y transformarlas en una experiencia de memoria colectiva que generará, en la subjetividad de otros, visiones nuevas.

Si bien la noción de proceso creativo implica movimiento, podemos discernir tres momentos que lo delimitan. Ellos son:

⁸ Jorge Luis Borges dijo alguna vez que publicar, o sea el dar por terminada una obra, obedece sobre todo al hastío de corregir incesantemente. Luciano Berio, por su parte, señalaba "... *debo decir algo acerca de las "obras terminadas": que muchas veces no son obras terminadas. De esto me doy cuenta solamente cuando ya he completado la obra.*", en Conversación con Luciano Berio. Pauta 47-48, p.112. Mariano Etkin, por su parte, decía en 1989: "*Cada vez me atrae más la idea de la obra como fragmento que reúne, a su vez, fragmentos provenientes de inabarcables continuos.*", en Pauta N° 31, p. 43. Todos estos puntos de vista confluyen en la idea de la obra como un momento, como una escala en la trayectoria creativa continua que se articula a lo largo de toda una vida.

a) el comienzo, la idea inicial, el *génesis*, la cual puede tener diferentes motivaciones por parte del sujeto, y también causas diversas del exterior.

b) el *proceso creativo* propiamente dicho, entendido como la puesta en juego de los conocimientos previos, las ideas actuales y la voluntad de realización.

c) un *final* del proceso, delimitado por la concretización de la obra resultante -sea ésta una entidad más o menos definitiva formalmente - o por echar a andar los mecanismos que definirán las características formales y sintácticas de la obra, o bien por delegar al perceptor la continuación del proceso.

Cinco caras de un tejido complejo

Si bien es cierto que las maneras de abordar la creación musical son múltiples y diversas, realizamos la siguiente caracterización a partir de los materiales que han sido la base del presente trabajo: las entrevistas formales e informales realizadas a diversos creadores de la región a lo largo de tres años; las aproximaciones a la producción teórica y artística de muchos otros creadores relativamente contemporáneos en el tiempo y menos cercanos en el espacio; y las diferentes ideas vertidas en bibliografía y hemerografía por especialistas de las diferentes áreas del conocimiento involucradas en nuestro tema de estudio. Todo ello se ha asentado y confrontado además con la reflexión sobre la experiencia propia en el trabajo creativo durante más de quince años.

Proponemos entonces cinco instancias generales de abordaje y realización que *se entretajan* de manera no sistemática y muchas veces incluso caótica a lo largo del proceso de creación de una obra nueva. Ellas se erigen en motores del proceso que ocurre desde la intuición primera a la consolidación progresiva de la *idea*, hasta llegar a la concreción de la obra en papel, computadora y/o realización sonora.

1-Imaginación

Hablamos de imaginación en sentido general como aquella facultad evocativa y propositiva de nuestra mente que se manifiesta tanto en *imágenes* de una gran nitidez que pueden contener características o sensaciones visuales, auditivas, táctiles, gustativas, olfativas; como en *intuiciones* más o menos difusas para nuestra conciencia; con toda la gama de matices posibles entre estos dos puntos extremos.

Como punto de partida del trabajo creativo, puede darse de diferentes maneras:

- a) En la contemplación sin foco inmediato de la mente que *divaga*, en el sueño y el ensueño, estados en los cuales la mente realiza - de manera casi involuntaria - una suerte de búsqueda y repaso aleatorio de imágenes experimentadas y de fusiones y alquimias que generan otras nuevas.
- b) En el trabajo voluntario de búsqueda de imágenes y asociaciones libres en la mente que generen una aproximación a un universo posible de ser explorado. Esto puede realizarse de manera espontánea y en cualquier situación cotidiana, o bien en sesiones específicamente pautadas en tiempo, lugar y condiciones ambientales. Dichas sesiones pueden ser individuales o grupales, y en éstas a su vez, en casos donde puede haber solo un *imaginador* activo o todos los integrantes del grupo de manera simultánea.
- c) En un estado de alerta de los estratos conscientes que nos señalan y revelan imágenes fugaces, ideas súbitas, o que sedimentan en estratos sub-conscientes y se multiplican, proporcionando así un sustrato más o menos nítido para la creación musical.
- d) En el relevo que toma la iniciativa en la psiquis del sujeto creador, que puede ser detonado por una ocurrencia, por una especulación, por una imagen del mundo exterior, por un hallazgo sonoro o visual o gustativo u olfativo o táctil que dispara un proceso de imaginación posterior, relevante en el acto de creación.

Es preciso señalar que la imaginación acompaña el proceso creativo de maneras diversas, y que por las resonancias de la memoria y la percepción en nuestros mecanismos cognitivos, se produce una retroalimentación permanente de imágenes relacionadas a los cinco sentidos; así como una red de componentes emotivos e intelectuales con distintos grados de intensidad, que hacen en conjunto que la experiencia creativa tenga características *intersensoriales* en muchos momentos del proceso, el cual es encauzado progresivamente hacia una resultante sonora.

Michel Chion habla de *transensorialidad* para definir

“... a las percepciones que no pertenecen a ningún sentido en particular, pero pueden tomar prestado el canal de un sentido o de otro, sin que su contenido y su efecto queden encerrados en los límites de ese sentido. Por ejemplo, todo lo que concierne al ritmo, pero también un cierto número de percepciones espaciales, así como la dimensión verbal. Una palabra leída o una palabra oída se derivan de la esfera del lenguaje, aún cuando las modalidades de su transmisión (grafismo de la escritura, timbre de la voz, etc.) atañan paralelamente a dimensiones propias de

cada sentido.”⁹

Esta noción se contrapone a la de *sinestesia*, que alude a las correspondencias entre diferentes campos sensoriales (lo visual en relación con lo auditivo, por ejemplo, que estaría dado por las numerosas asociaciones que se han intentado entre sonido y color), y que resulta inadecuada por cuanto establece equivalencias subjetivas –y por lo tanto no generalizables- entre las percepciones de los diferentes sentidos, pues “en realidad, desde el momento en que somos conscientes de que ninguno de los sentidos representa un dominio de percepción homogénea, la noción de sinestesia (las correspondencias entre percepciones precisas propias de dominios distintos), en muchos casos, deja de tener una razón de ser.”¹⁰

A partir del concepto de *transensorialidad* parece más factible comprender el uso cotidiano de expresiones que asocian lo táctil con lo sonoro (un sonido “rugoso”, “áspero”) o lo visual con lo sonoro (un sonido “brillante”, “oscuro”).¹¹ En todos los casos se trata de un fenómeno orgánico inherente a la percepción y no a correspondencias fijas dictadas por leyes naturales, dogmas religiosos o teorías científicas.

La imaginación contiene entonces este fenómeno transensorial, y a partir de allí el proceso creativo en las diferentes disciplinas artísticas consiste en ir plasmándola progresivamente en su propio campo de especificidad sensorial. En música será hacia el campo de lo sonoro.

2- Imaginación sonora

Nos referimos con este concepto a una manera específica y concreta de imaginar, diferente de la anterior.

Al hablar de imaginación sonora hablamos de la capacidad de poder *escuchar* en nuestra mente objetos, estructuras y procesos sonoros concretos; esto es, el devenir, las trayectorias y las transformaciones que generan o pueden generar una entidad formal específica.

Esta instancia depende en gran medida de las experiencias sonoras que hayamos tenido a lo largo de nuestra vida, lo que constituye esa suerte de archivo en la memoria

⁹ Michel Chion, *El sonido*, Barcelona: Paidós, 1999, págs. 81-82.

¹⁰ *Ibíd*, pág. 87.

¹¹ *Ibíd*, pág. 83.

auditiva con base en la percepción. También depende de nuestra formación musical en sentido amplio: en materias como *solfeo*, *entrenamiento auditivo* o *audioperceptiva* que se imparten durante una formación sistemática; pero también en cuanto a la formación y práctica de una imaginación sonora libre ejercitada en una clase de composición para experimentar una escucha integral y formativa. Allí aparecen a la percepción las características morfológicas de los objetos sonoros, sus transformaciones y combinaciones; así como imágenes referidas a las duraciones, texturas, frecuencias, dinámicas, densidades, articulaciones y devenir formal. Esto es, ni más ni menos, que el *movimiento* articulado en el *espaciotiempo musical*, que puede ser percibido en la imaginación en forma de sonidos, pero también en forma de palabra, imagen visual, movimiento corporal o acción teatral o dramática, que será lo que diferencie luego al soporte de un creador en la resultante *pieza musical*, *poema*, *pintura*, *escultura*, *coreografía*, *performance* o *pieza teatral*; y por lo cual dicho *hacedor* será llamado *compositor*, *poeta*, *pintor*, *escultor*, *coreógrafo*, *dramaturgo*, etc. Aquí, a diferencia del ámbito de la imaginación *pura* o transensorial, existe un grado de especificidad sensorial que se corresponde con el desarrollo y la práctica específica de una internalización sonora -en nuestro caso- que pueda evocar imágenes así como crear otras nuevas.

Si bien con imaginación sonora definimos al aspecto y la posibilidad de una imaginación específica que se manifiesta en sonido *virtual* al oído interno y al cerebro, y que consiste, durante el proceso creativo, en poder imaginar alturas, texturas, formas, espectromorfologías,¹² campos rítmicos y dinámicos, así como ubicación espacial de las fuentes sonoras, es preciso señalar la diferencia que puede existir en este sentido entre la creación musical electroacústica o con tecnología en general, y la creación musical acústica o vocal-instrumental durante la concreción o registro de las resultantes sonoras concretas.

En la primera el proceso se reatualimenta de la escucha de manera permanente (y también de la vista en la pantalla de la computadora), por lo que la actividad de la imaginación sonora propiamente dicha, en tanto instancia mental, se ve relegada en general por la escucha directa, física. Incluso a veces la pura manipulación sobre los materiales sonoros se anticipa a cualquier intento de imaginar o especular acerca de la evolución

¹² Concepto acuñado por Denis Smalley, que alude a la evolución morfológica de los componentes espectrales del sonido a través del tiempo. Denis Smalley, "Spectromorphology and Structuring Processes", in *The Language of Electroacoustic Music*, edited by Simon Emmerson. London: Macmillan, 1985, pp. 61-93.

textural y/o formal del sonido.

En la música instrumental, en cambio, la imaginación sonora se convierte en un factor fundamental del proceso de creación, ya que, por más que podamos realizar en el instrumento o la voz de manera inmediata la resultante sonora concreta a lo largo del proceso, hay momentos en los que la manipulación de los medios instrumentales no alcanza y hay que imaginar las resultantes sonoras, sin la posibilidad de comprobarlas de manera detallada y concreta. Acudimos entonces a la imaginación sonora para poder alcanzar una idea clara de la evolución rítmica, formal y textural de la obra; y aún así, muchas veces podemos sorprendernos con los resultados cuando los elementos que intervienen son muy complejos e imposibilitan una audición interna exhaustiva de todo lo que allí ocurre espacio-temporalmente. Esto está relacionado de manera directa con lo anteriormente dicho acerca del trabajo de acumulación, análisis e internalización de imágenes sonoras y la progresiva pericia en su manipulación y transformación.

Es necesario señalar en este punto los estudios acerca de la capacidad de nuestro sistema auditivo de emitir impulsos desde el cerebro, en un proceso inverso al de la audición del mundo físico exterior. Dichos impulsos se conocen con el nombre de *emisiones otoacústicas*, y el desarrollo de investigaciones más exhaustivas al respecto en el futuro seguramente será un valioso aporte para comprender los mecanismos de la relación en el cerebro humano entre el mundo físico y la imaginación en los procesos cognitivos de la audición.¹³

De todos modos, y si bien los dominios sensoriales específicos pueden ser muy concretos biológica, fisiológica y perceptualmente, es importante recordar también que “hablar de transensorialidad es recordar que resultaría erróneo pensar que todo lo que es auditivo sólo es auditivo, y es también decir que los sentidos no son entidades cerradas sobre sí mismas.”¹⁴

Y también que:

“Lo importante es que el sonido es la metáfora de una percepción continua y sin límites que ocurre en un campo de objetos cosificables, unos objetos que dirigen alguna cosa a la ventana auditiva, pero que la desbordan. El sonido es el símbolo de una percepción que atraviesa nuestros sentidos al tiempo que supera su marco y nos da la impresión de que continúa en

¹³ Véase al respecto el capítulo 1 del libro *Percepción auditiva*, de Gustavo Basso, Argentina: UNQ, 2006.

¹⁴ Michel Chion, *Op. cit.* pág. 82.

alguna parte más allá...”¹⁵

3- Experimentación

Nos referimos aquí a una perspectiva que se sustenta en la exploración de materiales y/o medios de producción; así como en maneras de organizar o desorganizar los mismos; lo *experimental* en el sentido primario y empírico de explorar, accionar, escuchar, indagar e ir estableciendo conexiones que permitan ir tomando decisiones y generando nexos formales sin una intención clara *a priori* en cuanto a resultados o expectativas. Esta aproximación ha sido históricamente muy significativa en los procesos creativos en música desde tiempos inmemoriales en diferentes culturas. En la música de concierto, cuando las poéticas sonoras se enfocaron sobre parámetros como el timbre, las dinámicas, las texturas y el espacio,¹⁶ dicha instancia ha cobrado relevancia en el proceso creativo pues las obras, en muchos casos, han sido las resultantes de un trabajo de cooperación y retroalimentación permanente entre el compositor y el intérprete. Resulta curioso que a pesar de la importancia del proceso creativo cooperativo en mucha de la música de concierto, esto no tenga mayores resonancias pedagógicas en la formación de compositores e intérpretes.

En general, la experimentación se da bajo dos instancias:

- Una, como inicio mismo del trabajo creativo, experimentando las posibilidades sonoras de la voz, de un instrumento o de una fuente sonora acústica o electrónica para, a partir de allí, encontrar objetos, estructuras y fluctuaciones de la materia sonora que guíen el proceso en íntima relación con la escucha y con la voluntad de imaginar un microcosmos formal y/o expresivo que pueda tomar la forma del complejo cauce ordenado o desordenado que luego llamaremos obra.
- La otra instancia sería el paso que necesitamos dar a menudo para comprobar cuán cerca está lo que imaginamos de su materialización sonora concreta, y hacer los ajustes o

¹⁵ *Ibid*, pág. 88.

¹⁶ Es decir, cuando el Sistema Tonal y el temperamento igual dejaron de ser la base de una *práctica común*. Actualmente, y desde hace ya muchos años, la integración de sistemas, técnicas y recursos sintácticos parece haberse constituido como un nuevo marco para una *práctica común* (si bien mucho más amplia), a pesar de las diferencias en cuanto a materiales, medios y procedimientos, que, por otra parte, también coexistían en el período de consolidación y apogeo del Sistema Tonal y del temperamento igual. En palabras de Federico Monjeau: “*La escena actual manifiesta una gran disponibilidad de formas, materiales y tradiciones, disponibilidad que también se ha transformado en un estilo y que hace muy complicada no sólo la perspectiva de un progreso histórico sino también la posibilidad de una teoría estética*”. La invención musical. Ideas de historia, forma y representación. Buenos Aires: Paidós. 2004, p. 51.

correcciones necesarias, tomar por otro camino en función de dichas resultantes, e incluso descartar en todo o en parte lo que en la imaginación parecía claro y preciso como objeto sonoro o proceso musical.

La escucha como directriz del trabajo creativo se manifiesta aquí como esencial, y opera en distintos niveles: desde la elección y/o decantación de materiales y medios sonoros, pasando por las características morfológicas del sonido, problemas de textura y dinámica, hasta las instancias de desarrollo y articulación formal del trabajo.

Por otra parte, consideramos a la improvisación en cuanto génesis del proceso creativo como otra de las manifestaciones de lo experimental. Tal operatoria aparece definida de manera paradigmática en la figura del compositor italiano Giacinto Scelsi, quien en un período de su producción ha trabajado de manera sistemática teniendo a la improvisación musical como *método*, a partir de lo cual transitaba el proceso creativo y definía la obra de manera claramente experimental. Luego dichas improvisaciones eran transcritas en notación musical por personal idóneo para tales fines.

Este tipo de operatoria puede derivar también en lo experimental en *tiempo real*: improvisaciones que se basan en la exploración de fuentes sonoras directamente en la situación de concierto o de registro fonográfico. Muchos compositores o intérpretes que trabajan en esta línea han sido considerados una suerte de descendencia de John Cage, sobre todo en Norteamérica. En este caso el proceso experimental es simultáneamente el proceso formal de la obra, lo cual nos remite de alguna manera al fenómeno de composición en tiempo real, muy habitual en nuestros días. El problema con esta aproximación ocurre, a nuestro entender, cuando dichos procesos de experimentación llegan a ser muy poco interesantes como desarrollo formal de una obra, transformándose en un muestrario de recursos, intentos y “efectos” que poseen escaso valor estético. Esto mismo, sin embargo, puede constituirse en el reto central para una operatoria de ésta naturaleza, desafiando al sujeto a depositar en la escucha, la intuición y la memoria los recursos que permitan elaborar un devenir formal, textural, dinámico, rítmico que otorgue las cualidades necesarias para considerar a lo que va ocurriendo como parte de una totalidad orgánica, de un desarrollo formal-expresivo, sin quedarse en el plano de lo meramente catártico, lúdico o de relaciones sonoras de causa-efecto sin ninguna vinculación de sentido entre sí.

4- Especulación

Nos referimos aquí a la aproximación especulativa y predominantemente racional hacia el trabajo creativo. Mientras que la experimentación está entendida como una operatoria concreta sobre el material sonoro, la especulación alude a un proceso mental-racional relacionado con el cálculo, la reflexión, la teoría, el análisis.¹⁷ Un ejemplo claro de esta perspectiva es el de la construcción de la obra en base a estructuras o relaciones en abstracto, sin imaginar necesariamente cómo sonaría ni experimentarlo de manera física o virtual con los medios sonoros. Dichas estructuras pueden estar basadas en relaciones de duración (como en las *taleas* medievales, cuya genealogía puede rastrearse en el serialismo y también en otras operatorias compositivas de la segunda mitad del siglo XX), o pueden estar vinculadas con una estructura formal (como en la manera de estructurar en algunas obras de Igor Stravinsky o John Cage, “calculando” espacios de tiempo y relaciones de duraciones). También pueden proceder de una especulación sobre relaciones rítmicas, perspectiva que tiene su antecedente en la polifonía franco-flamenca renacentista y que puede proyectarse asimismo en relaciones de polimetría, polirritmia, etc. como en el caso de algunas obras de György Ligeti o Conlon Nancarrow, o en los ritmos *no retrogradables* que planteó en su momento Olivier Messiaen. También puede aplicarse esta noción a la organización de texturas, de relaciones de alturas o de trayectorias espaciales del sonido, entre otras posibilidades.

La perspectiva serial y post-serial desarrollada tras la Segunda Guerra Mundial focalizó el trabajo creativo en una perspectiva hiper-racional y especulativa, planificando una obra como si se tratase de un proyecto de ingeniería. Dicha planificación, por lo demás, ha estado siempre presente con diferentes grados de énfasis en la historia de la creación musical dentro de la tradición que nos ocupa.

Por otra parte, la instancia especulativo-racional parece constituir un casi inevitable paso posterior a un comienzo relacionado a cualesquiera de las instancias anteriores, en el cual se impone la reflexión sobre los elementos en juego en la futura obra y la especulación racional respecto a la mayor efectividad de organización o desorganización de dichos elementos en función de las intenciones o deseos previos y con el apoyo de la escucha.

¹⁷ Podemos decir que de alguna manera esto se vincula también con lo pre-composicional, con decisiones que se toman a priori en cuanto a métodos, sistemas, etc. y que probablemente condicionarán en ese sentido al proceso creativo.

En este sentido, el factor intelectual se constituye en el vigía del “acabado fino” de la obra, y de su representación gráfica o realización sonora concreta, en el caso de la electroacústica. Dice Giacinto Scelsi acerca del componente intelectual en la música y en su proceso de creación:

“Facultad de identificación, el intelecto reconoce y establece relaciones, tendiendo así, por medio de operaciones sucesivas de orden racional, a una construcción y por ende, a una arquitectura. El elemento intelectual puede pues, al igual que el ritmo o la armonía, aparecer hasta un cierto punto independiente de los otros elementos; ya que a partir de un ritmo o una idea cualquiera puede, por medio de operaciones puramente racionales, hacer una construcción, una arquitectura. Puede hacerlo estableciendo nuevas relaciones cada vez entre los objetos identificados, y procediendo después a operaciones mentales características y propias de su naturaleza, o bien aplicando a esos objetos esquemas establecidos anteriormente, o aún procediendo a construcciones basadas en las leyes físicas o en imitación de éstas. Se podrían pues, concebir arquitecturas grandiosas que serían tal vez, la expresión integral del elemento intelectual.”¹⁸

Más allá de la operatoria que ya hemos señalado -la improvisación directa en el proceso creativo- Scelsi reconoce toda una serie de valores de construcción y arquitectura en el componente intelectual del creador, como valores de posibilidades de construcción enormes, y que seguramente han estado presentes también en la definición de su música. Scelsi sostiene que el elemento intelectual puede considerarse incluso como un factor independiente en la creación, y si bien podemos concordar hasta cierto punto con esta idea, consideramos que en todo caso, más que situarse a la par de elementos como el ritmo o la armonía, la especulación intelectual subyace a ellos y/o se vale de ellos para llevar a cabo dichas *construcciones arquitectónicas*.

El abordaje especulativo muestra la cara más “cientificista” del proceso creativo en música, cuando, en palabras de Pierre Schaffer: “el músico contemporáneo (...) posee un parentesco de conducta con el científico (...) ¿Qué hace sino poner en relación causas y efectos? En cuanto a sus partituras ¿no son también proyecciones? ¿Acaso las estructuras que figuran en ellas no derivan a su manera de fórmulas cifrables?”¹⁹

¹⁸ Giacinto Scelsi, *El sentido de la música*, en Pauta N° 31, 1989, p. 36

¹⁹ Tratado de los objetos musicales. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

5- Azar

Finalmente, nos referiremos a la intervención del azar durante el proceso creativo como un fenómeno que implica diferentes matices.

Debemos señalar que para muchos compositores de música, el azar no tiene ninguna incidencia en los procesos creativos. A cuenta de esto, algunos de ellos se desentienden de este factor sin darle mayor relevancia -ocurra o no- mientras que otros lo proscriben como factor indeseable durante la concepción, elaboración y materialización de la obra. En el otro extremo se encuentran los creadores para los cuales constituye un aliado imprescindible en el proceso creativo. Ejemplo histórico de esta antítesis es la confrontación que supusieron las obras de los compositores serialistas y post-serialistas (Pierre Boulez como ejemplo paradigmático), las cuales parecían ser productos de la ingeniería más sofisticada y sin incidencia del azar en absoluto; en contraposición a las obras de John Cage de los años 50 y 60, con alta incidencia del azar en su realización. Lo notable fue la constatación de que las resultantes sonoras entre ambas aproximaciones no estaban muy distantes en el ámbito de la percepción, e incluso en algunos casos eran bastante similares, lo que puso en seria discusión la idea de que la música concebida a través de intrincadas y arduas construcciones especulativas tenía méritos concretos como para considerarse “más” o “mejor” sólo por ello.²⁰

Si bien la intervención del azar en el proceso creativo puede tener que ver con todos aquellos sucesos que escapan a la voluntad explícita de quien organiza o desorganiza el material sonoro y a todas las decisiones que el sujeto creador delega a sujetos, objetos o entidades que escapan a su directo control, puede ser también una decisión operativa concreta en la composición.

Esto puede darse de forma tal que la decisión previa del compositor sea la de librar al

²⁰ György Ligeti en su artículo “Wandlungen der musikalischen Form” -publicado en la revista *Die Rehe* n° 7 en 1960- decía: "La aplicación total, coherente del principio serial niega, finalmente, al serialismo mismo. En realidad no hay diferencia básica entre los resultados del automatismo y los productos del azar; la determinación total termina siendo idéntica a la indeterminación total". Varios años antes, Iannis Xenakis en su texto “La crise de la musique sérielle” (*Gravesaner Blätter* n° 1, 1955), señalaba ya la contradicción flagrante en la música serial entre los procedimientos compositivos basados en un hiper-racionalismo contrapuntista y las resultantes perceptuales concretas. Xenakis, sin embargo, estaba tan lejos de esa línea de pensamiento como del culto del azar de los compositores norteamericanos. Su propuesta -que llamó “música estocástica”- basada en el cálculo de probabilidades tomando como referencia fenómenos naturales y culturales de morfologías sonoras masivas y de evoluciones complejas, desarrolló una perspectiva original que fue a la vez pionera en enfoques posteriores basados en sistemas complejos, cálculos estadístico-matemáticos y composición asistida por computadoras.

azar un pasaje o una obra completa apoyándose en generadores de azar, tal como lo hizo John Cage utilizando el I Ching en *Music of changes* (1951), o como mucho antes lo hizo Marcel Duchamp utilizando una definición de diccionario, un sombrero y unas tijeras en *Erratum musical* (1913), o como el mismísimo Mozart con su conocido juego de dados para componer valeses –si bien hay allí un proceso especulativo previo relacionado con el funcionamiento sintáctico, formal y jerárquico del Sistema Tonal.²¹

Pero también puede que algún suceso fortuito nos lleve a considerar posibilidades que no habíamos contemplado con anterioridad, como ocurrió, por ejemplo, con las marcas en el papel que hicieron a Cage tomar la decisión de considerarlas parte de la partitura de lo que sería luego *Music for Piano*, amparado en razones de practicidad y rapidez en la realización de obras. Cage sustentó esta operatoria tiempo después ensayando una analogía con los procesos de creación pictórica: “Los pintores, por ejemplo, trabajan lentamente con óleo y rápidamente con colores al agua. Y bien, mientras reflexionaba sobre ese problema de la velocidad de escritura, miré mi papel y encontré mis colores al agua: de pronto vi que la música, toda la música, ya estaba allí.”²²

En este sentido, la decisión explícita de no-control del desarrollo de la obra puede ser una línea de trabajo en una sección, una obra o un autor determinados.²³ Esta perspectiva tiene matices que van desde la decisión de trabajar con procedimientos que escapen a la voluntad del compositor, y que decidan los derroteros que tomará el cauce de la obra en cuestión; hasta los márgenes de acción dejados a la realización concreta de la obra, de la cual se tiene una imagen mental -sonora o no, según hemos dicho- relativamente clara, que contempla, sin embargo, ese margen de lo posible y/o deseable pero no determinado totalmente de antemano. Morton Feldman es un compositor que se ha preocupado por el tema de los límites del control del compositor sobre los materiales y medios, y ha expresado al respecto: “La cuestión continuamente presente en mi mente durante todos estos años es: ¿hasta qué grado puede uno renunciar al control y conservar aún ese último

²¹ Sin embargo, desde una cierta perspectiva, las obras aleatorias europeas paradigmáticas de los ‘50 y ‘60 serían una especie de actualización de este juego de Mozart, si consideramos lo dicho acerca de la *práctica común* en la nota al pie 12 de la página 11. Desde el mismo punto de vista, podríamos aventurarnos a señalar a *El arte de la fuga* de Bach como precursor de la indeterminación de medios instrumentales tan en boga en aquellos mismos años y latitudes, lo cual nos habla nuevamente de la noción de tradición y su fuerte arraigo en las prácticas artísticas.

²² John Cage. *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*. Caracas: Monte Avila. 1981. P.42.

²³ Si bien esto mismo constituye, paradójicamente, una decisión especulativa y racional.

vestigio por el que puede llamarse a una obra *propia*?”²⁴ Podemos decir que mientras el sujeto toma decisiones acerca de la obra -aunque deje aspectos por resolverse fuera de su control- conserva ese último vestigio por el cual la obra puede llamarse *propia*. Aún en un caso extremo de no-control como el de John Cage, él mismo nunca ha propiciado que la obra sea “anónima”, “pública”, etc. Esto es: la noción de autoría no ha sido puesta en duda ya que las obras, por alejadas que estén de la voluntad de quien las pensó o propuso, integran su catálogo.

Por otra parte, existen factores que escapan a la voluntad del sujeto o condicionan la realización de una *idea* en particular. Factores en relación al cuerpo, la mente, la naturaleza y/o la cultura, que condicionan de alguna manera -y aún a pesar suyo- al *hacedor* (en este punto deberíamos decir *intentador*) de una obra determinada en un momento determinado. Esto va desde la disposición anímica y factores contextuales del entorno inmediato y mediato, hasta cuestiones prácticas en relación a la obra, como por ejemplo las respuestas de un medio instrumental -acústico o electrónico- determinado, o de un intérprete determinado, que inciden en el proceso de realización de cada obra particular.

Algunas observaciones

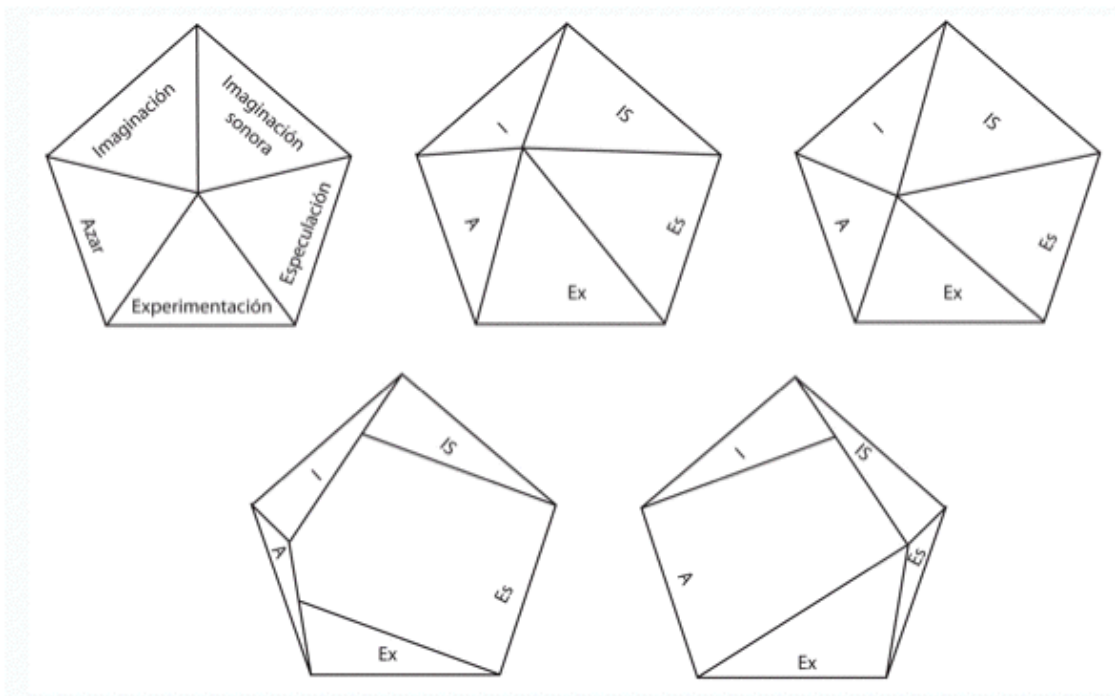
Podemos observar a la luz de lo dicho hasta aquí, que las cinco caras planteadas tienen al menos dos instancias posibles y relevantes dentro del proceso creativo:

- a) Como momento generador o como vehículo principal de la *idea*, esto es, como *génesis*. En este caso será el punto de partida para una obra en particular y/o la operatoria que prevalece sobre los materiales y medios sonoros durante el proceso creativo.
- b) Como momento posterior e intermedio dentro del proceso de generación y concreción de una obra nueva, esto es, como *componente*. En este caso aparecerá de manera complementaria a la operatoria principal a lo largo del trabajo.

De la misma manera, existe un grado de intensidad con que se manifiesta cada una dentro del proceso creativo de una obra en particular, que podría ser representado metafóricamente en la envolvente dinámica del timbre de un objeto sonoro particular, en donde los componentes espectrales y sus variaciones dinámicas en el tiempo configuran la

²⁴ Citado en Omar Corrado: “Piano (three hands) de Morton Feldman: un análisis y sus contornos, *Pauta* N° 45 p.72.

morfología de ese timbre específico, el cual puede tener una frecuencia fundamental más o menos distinguible por el oído humano, tal como sería, análogamente, una poética u operatoria identificable o expresada por su autor.



Esquema 1: Cinco caras de un tejido complejo.

En el primer caso se observa un equilibrio casi total en el abordaje del proceso creativo. En el segundo y tercer caso de la línea superior, algunas de las caras tienen más preponderancia que otras en un momento del proceso creativo. En los dos ejemplos inferiores, el énfasis en una de las caras -especulación en el primer caso, azar en el segundo- es notorio. Podríamos decir -retomando lo dicho en la página 19- que estos dos últimos gráficos representan cierta etapa de la producción de Pierre Boulez –*Structures*, por ejemplo- y de John Cage –*Music of changes*, por ejemplo- respectivamente.

Debemos señalar que estas aproximaciones al trabajo creativo están condicionadas de alguna manera por nuestra experiencia de vida personal y por nuestra formación disciplinar específica (de manera crítica el enfoque 2), haya sido ésta académica, práctica, autodidacta y/o todas las combinaciones posibles. Nunca se insistirá demasiado en la importancia de una formación que, además de ser significativa y sólida en los aspectos técnicos y operativos, incite a la reflexión y a la búsqueda de la propia personalidad artística y de sus resonancias en el entorno natural y cultural.

También es preciso agregar que la percepción, como guía de las resultantes que se obtienen de manera parcial, no debería ser relegada, por cuanto se erige en testigo del proceso y las resultantes, pero también por cuanto va siendo *educada* (en el mejor sentido) en la crítica, la valoración de resultados y las diferencias concretas entre intenciones y resultados en el trabajo propio.

Finalmente, todas las energías articuladas por la intuición, la imaginación, el intelecto, la voluntad, el espíritu lúdico y un poco de azar se constituyen paulatinamente en ese sistema complejo que se interna en lo desconocido en busca de la obra.

Los procesos creativos como vasos comunicantes

Es necesario señalar que todo lo dicho hasta aquí es aplicable –con las modificaciones, ampliaciones y salvedades necesarias- a otras disciplinas artísticas; y que puede investigarse de manera comparativa o complementaria con la creación coreográfica, la dramaturgia, la creación visual y audiovisual y la creación literaria. Las razones para considerar deseable este hecho son múltiples. Podemos mencionar tres de ellas:

- La tendencia a la creación grupal que ha venido dándose en los últimos años, como consecuencia de un nuevo período de búsqueda en la integración heterodoxa de disciplinas y enfoques para el trabajo creativo en arte, y también como reflejo de una cierta conciencia en los imaginarios del conocimiento humano del alto grado de complejidad del mundo actual que pareciera impulsar hacia una aproximación conjunta como medio más adecuado para re-interpretar el mundo.
- La computadora como plataforma común en la creación artística que permite generar interacciones de movimiento, sonido e imagen parece constituirse en el *signo de los tiempos*, pero aún continúa siendo un terreno principalmente experimental. El estudio de los procesos creativos y los mecanismos de transferencia en los conocimientos de cada disciplina sobre un piso común puede resultar muy alentador para imaginar un arraigo común en el *hacer*.
- Las resonancias pedagógicas que puede tener el estudio de los procesos creativos en todos los niveles de transmisión cultural formal e informal, proponiendo y explorando maneras nuevas y significativas en la construcción del conocimiento y en las aproximaciones a la creación.

Para finalizar solo cabe agregar que, a todas luces, el estudio, la reflexión y la discusión acerca de los procesos creativos puede conducirnos a una comprensión más cabal de nuestra disciplina. De la misma manera, puede proporcionarnos herramientas conceptuales y metodológicas para un abordaje sustancial del trabajo interdisciplinario en la creación artística, y aún para la configuración y comprensión de espacios creativos nuevos en los intersticios y en las grietas de las disciplinas tradicionales.

Bibliografía

- Basso, Gustavo. *Percepción auditiva*. Buenos Aires: UNQ, 2006.
- Blanco, Alberto. “*Erratum Musical* de Marcel Duchamp”, en *Pauta* N° 100, México, 2006; pp.79-85.
- Cage, John. *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1981.
- Corrado, Omar. “Piano (three hands) de Morton Feldman: un análisis y sus contornos”, en *Pauta* N° 45, México, 1993, pp. 64-73.
- Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Etkin, Mariano. “Alrededor del tiempo”, en *Pauta* N° 31, México, 1989; pp. 41-44.
- “Acerca de la composición y su enseñanza”, en *Arte e Investigación*, Año III, N° 3, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 1999, pp. 11-15.
- Fray Andrés Olmos. “Historia de México” en Ángel María Garibay, *Teogonía e historia de los mexicanos*. México: Porrúa, 1965.
- Lapoujade, María Noel. *Filosofía de la imaginación*. México: Siglo XXI, 1988.
- Monjeau, Federico. *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Paredes, Hilda “Conversación con Luciano Berio”, en *Pauta* N° 47-48, México, 1993; pp.103-116.
- Prudencio, Cergio. Conferencia-Taller dictada en el marco de las *Jornadas de Música Contemporánea*. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2001. Registro y transcripción de Martín Sessa. Inédito.
- Scelsi, Giacinto. “El sentido de la música”, en *Pauta* N° 31, México, 1989; pp. 34-40.
- Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Steinitz, Richard. *György Ligeti. Music of the Imagination*. Boston: Northeastern University Press. 2003.

II- Aproximación a la palabra. La multiculturalidad como sustrato de la creación sonora²⁵

“Trabajar con la voz de hablantes específicos es muy diferente a trabajar con un texto: es trabajar con un ser humano. Un ser humano es personificado por su voz. Si tú me grabas, mis cadencias, la manera en que hablo, me representan tanto como una fotografía. Cuando otra gente lo escucha siente que allí hay una persona presente.”

Steve Reich²⁶

Introducción

Esta exposición se propone reflexionar sobre la lengua hablada como patrimonio sonoro en un contexto multicultural y su relación con la creación sonora contemporánea. El vehículo de esta reflexión será la descripción del proceso de trabajo en la obra electroacústica en 8 canales *corihnu-mapaité*, de la cual derivaría luego la obra radiofónica *corite-mapaihnu (irradiación 0.2)*, realizadas en México por el autor de este texto en el período 2007/2008, con el apoyo del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras y el Programa de Maestría y Doctorado en Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

La obra se realizó a partir de los registros sonoros de mini-entrevistas individuales a ocho mujeres creadoras de diferentes culturas y regiones mexicanas que confluyeron en los Talleres para creadoras indígenas, Jornadas realizadas en la Escuela Nacional de Música de la Ciudad de México en el año 2007, organizadas por la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas y la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Ellas son: Juana Inés Reza, cultura Pai pai (Baja California); Martha Toledo, cultura Zapoteca (Oaxaca); Clorinda Palma y Felicitas Durán, cultura Raramuri (Chihuahua);

²⁵ El presente texto es una versión corregida del artículo publicado en *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis sonoras, identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*. México: CONACULTA, Fonoteca Nacional, 2009, pp. 369-383.

²⁶ Steve Reich. *Writings on music 1965-2000. Edited with an Introduction by Paul Hillier*. New York: Oxford University Press. 2002, p. 21. Traducción del autor.

Leonarda Contreras, cultura Hñähñü (Hidalgo); Ana Dolores Vega y Loida Armenta, cultura Mayo (Sonora); y María de Jesús López, cultura Chichimeca (Guanajuato).²⁷

Con estas entrevistas comenzó el proceso de la obra, que continuó a través del trabajo en estudio sobre soportes digitales, y que se completó en la correspondiente etapa de mezcla. Al cabo de este proceso, la obra -más allá de las cuestiones formales, técnicas y musicales- pareciera haberse transformado en un encuentro intercultural colectivo, imaginario pero erigido a la vez en realidad sonora concreta, que se define y se articula desde el cruce y el tejido de lenguas y de personas específicas, y por tanto, de culturas y de visiones particulares del mundo dentro de un ámbito macro-geográfico común.

El eje de la obra fue el trabajo sonoro a partir de las lenguas indígenas, realizado con la intención de explorar y descubrir la *música de la palabra y sus intersticios*, en algunas de sus manifestaciones culturales concretas que tienen en común la característica de pertenecer a grupos culturales minoritarios dentro de un territorio *nacional* (México), y que son, a la vez, integrantes de las culturas ancestrales originarias de dicho territorio, varias de las cuales luchan desde hace tiempo por su supervivencia.

El trabajo se erige en una búsqueda experimental con el sonido a través del lenguaje, a partir de la perspectiva de la creación sonora tal como puede entenderse en el contexto de la tradición cultural propia del compositor, y con el deseo de que las protagonistas -así como las personas que pertenecen a sus culturas- puedan compartir y sorprenderse con la experiencia de una obra sonora que, a través de las nuevas tecnologías y a partir de sus registros iniciales, se convierte en una *película de sonidos* que resonará de maneras diversas en cada uno de ellos, contemplando la posibilidad de que el resultado no sea de su agrado (cosa que, confieso, tengo la esperanza de que no ocurra).

Es en la *megalópolis*, cosmopolita y grandilocuente, en donde se produce este encuentro, cuyas circunstancias le otorgan una especificidad que sin embargo puede darse de otras varias maneras, y con otras lenguas en juego, por cuanto en el ecosistema acústico de la gran ciudad, las manifestaciones orales de lo multicultural -que se dan en la interacción social cotidiana de manera esporádica- constituyen una realidad que, por obvia,

²⁷ Agradezco especialmente a Lizette Alegre Gonzalez, quien ha fungido como nexo entre las creadoras, los representantes de las instituciones organizadoras del encuentro y el autor para hacer posible esta instancia. Hago extensivo mi agradecimiento en ese sentido a Aurora Oliva y a Gonzalo Camacho por su colaboración. Por otra parte, esta etapa de registro sonoro habría sido imposible sin el apoyo técnico y humano de Ornella Delfino Foglia, a quien agradezco de manera particular.

a veces pasa desapercibida a quienes están relativamente acostumbrados a ella. Esto sucede, en parte, porque dichas manifestaciones orales se encuentran en niveles subyacentes de energía sonora que son enmascarados o devorados por los demás sonidos de la ciudad.

El lenguaje oral como patrimonio sonoro: Multiculturalidad

La lengua hablada es una fuente sonora múltiple e inagotable. Además de las cuestiones relacionadas con la identidad y la pertenencia cultural, constituye una entidad concreta, elocuente y autosuficiente que se erige en patrimonio sonoro de una cultura. La lengua, el dialecto, el idiolecto, la jerga, el *argot*, configuran diferentes niveles de articulación sonora de una interpretación -de una creación- particular y a la vez colectiva del mundo.

Este patrimonio alcanza un alto grado de pluralidad en algunas regiones del planeta, en donde los procesos históricos y sociales han permitido la supervivencia -si bien parcial, si bien en latente peligro de extinción y en condiciones que están lejos de ser ideales o tan siquiera dignas- de diferentes culturas con sus respectivas lenguas, que se extienden de manera no lineal a lo largo y ancho de su territorio. Tal es el caso de México, en donde existen en principio, de manera generalizada y según la información de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI),²⁸ 62 lenguas vivas, con sus correspondientes diferencias regionales que las multiplican, y con diferentes grados de mixtura con el idioma Español. Español que es a su vez el Español Mexicano, lo cual implica, además, una gran cantidad de variantes regionales en sus matices, y también una gama de expresiones de uso en el habla coloquial y cotidiana que configura un entramado policromático y polirrítmico sonoro de una variedad y riqueza apabullantes.

En la *tonada regional* entendida como dialecto que remite a una fuente común con otros, permanece el significado, cambian las características sonoras. Frente a la neutralidad del significado escrito se erige la pluralidad fonética, tímbrica, dinámica y expresiva de la lengua hablada, gritada, susurrada, amenazante.

En las diferentes lenguas habladas, el vehículo sonoro varía de maneras más radicales, y el elemento de significado está regido por cuestiones inherentes a la cosmovisión particular de cada grupo hablante, lo cual implica que algunos términos

²⁸ www.cdi.gob.mx/index.php?id_seccion=660, última consulta Diciembre de 2008.

tendrán su “traducción” más literal que otros, e incluso que existirán términos intraducibles entre una lengua y otra.

El caudal sonoro de la lengua hablada es manifestación inequívoca de un arraigo o desarraigo cultural, de una convicción y de una ausencia, de la riqueza y la pérdida, de una construcción particular del mundo que no es fija o inerte, sino que está viva, que se transforma. A su vez, los elementos lingüísticos orales se permean entre sí, dando lugar a territorios imbricados y de límites difusos entre lengua ancestral y lengua impuesta.

Y es la gran ciudad el territorio multicultural por excelencia, en donde el paisaje sonoro se constituye en referente acústico del cruce de manifestaciones lingüísticas orales.

Antecedentes e impulso

Las características sonoras del lenguaje, de la palabra dicha (pero también evocada e imaginada en su sonoridad), conforman un territorio ampliamente reconocido y explorado en diferentes vertientes de la creación sonora *occidental* en el siglo XX, plasmadas en una gran cantidad de obras que por razones de espacio no voy a mencionar ni analizar aquí.

Por otra parte, la fascinación constante por los elementos fónicos del lenguaje ha constituido a través del tiempo un eje de búsqueda de quien esto escribe en relación con la creación sonora. Puedo mencionar aquí al menos tres ejemplos de trabajos realizados en el pasado en esta línea:

- La obra *Cronotopía 3-Fragmentaciones* (2002) en la que he trabajado -en su primera sección -sobre el fonema como entidad sonora abstracta en combinación con el desplazamiento en el espacio físico y con la acción dramática.
- La obra *Cronotopía 2-Periferia* (2001), en la cual he trabajado sobre el habla de los sectores populares de mi ciudad natal: San Miguel de Tucumán, y de su transcripción en el contexto de música para orquesta.
- La obra *Pequeños indicios para disociar ausencia y falta* (1999/2000), que se enfoca en la poesía de Alejandra Pizarnik, explorando el universo sonoro que subyace a su universo poético.

La idea de trabajo sobre las lenguas indígenas ha sido impulsada por una doble fascinación: la ya mencionada de indagar la *música de la palabra y sus intersticios* (que alude a la palabra como material sonoro pero también como entidad propositiva de sentido

musical); y, por otra parte, la puesta en juego de elementos culturalmente arraigados que operan como puntos en común, en cuanto presentes en las culturas en juego, pero que se enuncian -porque se entienden- de maneras diferentes en estas culturas. En un sentido práctico, la experiencia de haber podido conocer y escuchar estas manifestaciones orales diversas fue consecuencia de mi residencia en México, en donde la multiculturalidad es un hecho palpable tanto en el ámbito urbano como en el rural. En éste último, esa percepción se da en mayor medida de manera diacrónica, en el tránsito por diferentes zonas del territorio nacional. En el caso de las ciudades, y sobre todo de la Ciudad de México, verdadera megalópolis sonora, la concurrencia sincrónica de la multiculturalidad puede percibirse en el paisaje sonoro urbano de manera cotidiana. Allí, la experiencia de escucha de las diversas lenguas que se perciben de manera ocasional o recurrente como parte de esa *sonósfera* han ejercido un influjo poderoso en mi imaginario personal, que se ha enriquecido en la posibilidad de intentar conocer y acercarme a ellas y a las personas que las practican, que son espejo de una cultura y de una visión particular del mundo.

A partir de la obra, se apoya la idea de que toda manifestación cultural, ancestral y vigente, puede dialogar con el creador actual (sonoro, pero también escénico, visual, audiovisual), dando lugar a experiencias de colaboración en las que se ponga en juego esta relación desde la producción de sentido estético. Y -lo que es más deseable- que posibiliten puntos de convergencia de patrimonios culturales y procesos creativos; que generen espacios nuevos para el conocimiento y la emoción a través de la mutua integración de imaginarios.

La obra como entidad emergente

A la luz de todo lo dicho hasta aquí, abordaré a continuación la descripción del trabajo específico sobre la obra *corihnu-mapaité* y algunas reflexiones que surgieron o se cristalizaron con posterioridad a la finalización de la obra, pues durante el proceso de realización todo ello se mantuvo en un estado pre-racional, latente, subyacente, intuitivo y/o volátil.

El lugar de la creación, en este caso, parte del lugar de la escucha. La primera pregunta es ¿qué cosas nos unen como seres humanos, antes de la especificidad cultural que implica un idioma determinado? Y a partir de allí ¿cómo trabajar musicalmente con

elementos que involucran conceptos de arraigo cultural tales como vida y muerte, tiempo y espacio, música y fiesta? Ubicándonos en el lugar de la escucha frente al fenómeno sonoro que constituye el habla, y que da cuenta - sin banderas ni declaraciones identitarias “añadidas” - de una manera de crear e interpretar el mundo a partir de la cultura ancestral propia, inserta en una cultura dominante (y mestiza) que es también - dolorosamente y por fuerza - propia; y a la luz de un grupo social de pertenencia y de una externalización individual, íntima y única de esa percepción del mundo.

La apuesta es el encuentro en el sonido a través del lenguaje, encuentro imaginario que puede, por potencia formal y dramática ser emocionante, por medio de una poética sonora que intenta ser honesta, en el sentido de estar desprovista del ánimo turístico o paternalista para con el *otro* que a veces –muchas- se constituye en el mayor peligro para el creador de cualquier cultura *hegemónica*, aunque - como en este caso - ese *otro* sea a la vez un creador dentro de su cultura.

El aspecto humano, afectivo y emocional se refleja en la relación que se establece entre aquel que quiere llevar a cabo algo que todavía no sabe bien qué es ni cómo hacerlo, pero que confía en que precisamente a través de ese proceso, de esa relación humana, del contacto interpersonal e intersubjetivo se va a ir configurando el camino hacia el cual la obra va a ir siendo concretada, tomando forma, contenido y espíritu.

Dentro de este planteamiento, permitirse también atravesar la experiencia en el trabajo con tecnología digital en la realización, sin restringir ni censurar su injerencia en algunas de las resultantes sonoras que, si bien nacen de la misma fuente de la palabra hablada, parecen alejarse bastante de ella en cuanto a referencialidad de sus propiedades acústicas.

Fuentes y proceso

Todos los materiales sonoros utilizados en la obra provienen del registro de la voz de las mujeres creadoras que han sido mencionadas anteriormente.

Cabe aclarar, y no es un dato menor, que las entrevistas han sido precedidas de una breve charla introductoria acerca del propósito del trabajo y acerca de las características principales de la música electroacústica y la creación sonora con tecnología. Esto coincidió con la experiencia de los Talleres, en uno de cuyos espacios tuvieron la oportunidad de

escuchar algunas obras sonoras de tipo acusmático.²⁹

A partir de allí, la colaboración de cada una con el proyecto fue voluntaria, y pese a tener las condiciones climáticas y la escasez de tiempo en contra, la gran mayoría demostró su voluntad de participar. Estas personas, entonces, han colaborado para registrar tres niveles de la palabra como material sonoro de partida:

- La palabra como entidad sonora y como unidad de sentido.
- La palabra en contexto sintáctico y semántico.
- La palabra como canto. Sintaxis y sentido + alturas, duraciones, articulaciones.

Todo ello, de la siguiente manera:

a) Se propusieron a las *hacedoras* 11 palabras en total, ellas son: música, fiesta, palabra o hablar, canto o cantar, baile, tiempo, espacio, quedarse, irse, vida, muerte. Cada palabra fue registrada en la lengua nativa de cada una de las participantes.

En algunos casos, algunas de éstas palabras no tenían un equivalente en la lengua propia – el ejemplo más recurrente fue “música”, pero también “espacio” y “vida” – al no existir en el contexto cultural y en su cosmovisión estos términos tal y como existen los que designa el idioma español. Se buscó en esos casos aproximarse a un término que designe un concepto equivalente o parecido.

b) Se efectuó el registro de las respuestas de cada una de las participantes a una mini entrevista, que consistió básicamente en hablar sobre el significado de la música en sus comunidades y culturas respectivas, y el significado de la música de manera personal en su rol de creadoras. Por supuesto, de una idea de “música” que pueda ser compatible con su cosmovisión cultural.

c) Se solicitó a cada una de las participantes que registrasen lo que quisieran, como un aporte de su parte (individual y cultural) para ser integrado como material en la creación de la obra. El desafío fue la convicción de integrar en la obra la colaboración efectiva de cada una de las personas participantes, lo que de alguna manera intentaba un encuentro interpersonal más emotivo, casi como un integrar a la persona a través de lo que decidiera registrar, que pudiera además incidir de manera real en el proceso creativo de la obra, cosa que, efectivamente, ocurrió. Cabe destacar que esta colaboración propia elegida fue, de

²⁹ Término retomado de las antiguas prácticas pitagóricas y que alude a la escucha de sonidos sin la visibilidad de la fuente original de la que emanan los mismos.

manera unánime, el canto, lo cual pareciera no ser casual, sino más bien el reflejo de la importancia que tiene el canto en la cosmovisión cultural de estas culturas, sin olvidar que casi todas estas mujeres son cantoras y poetas de dichas culturas.

A partir de estos materiales, se trabajó en la obra en estudio. La decisión de trabajar en ocho canales fue una consecuencia natural de la importancia que el autor asigna a la dimensión espacial, a la conjunción de un espacio sonoro *virtual* - el ámbito de lo audible en morfología sonora, frecuencia, textura, intensidad y devenir del sonido - y uno *real* (o *físico*) - el entorno espacial concreto, la procedencia y movimiento del sonido en relación a sus fuentes-.

Los pasos del trabajo comprendieron:

- 1) Selección de los materiales para la obra de entre la totalidad de lo registrado. Este trabajo se dio en varias etapas sucesivas, escuchando, imaginando y decantando el material definitivo.
- 2) Acondicionamiento acústico de los materiales. Básicamente equiparar los registros en cuanto a calidad de sonido, ganancia, ecualización.
- 3) Trabajo de composición sonora de la obra. Aquí podemos señalar algunas características:
 - El procesamiento sonoro de los materiales ha sido mínimo, y consistió básicamente en manipulaciones sobre el contenido armónico, la duración y otras modificaciones menos sustanciales. Esto constituyó una decisión consciente, fundamentada en la intuición y la escucha de las necesidades propias de la obra, de su mejor realización entre las muchas posibles, y sobre todo para no transformar los materiales originales en meramente anecdóticos, que no diera igual de dónde provenían. Escuchando la obra concluida puedo afirmar que ha sido la decisión correcta.
 - En algunos pasajes de la obra se trabajó en una suerte de síntesis aditiva a partir de las diferentes voces, tomándolas casi como si fueran ondas senoidales.³⁰
 - Las tres categorías de la palabra respecto al sonido mencionadas anteriormente, se han ido expandiendo, a los fines poéticos durante el proceso, a las siguientes:
 - a) Lo que precede a la palabra. Inspiraciones, impulsos sonoros de la voz, elementos que anteceden a la articulación fonética.

³⁰ La síntesis aditiva en el contexto de la creación sonora concierne al aspecto tímbrico y consiste básicamente en la sumatoria de ondas simples (senoides o sinusoides) de diferentes frecuencias y amplitudes, contemplando su evolución a través del tiempo.

- b) Lo que está entre las palabras. Todas aquellas expresiones e interjecciones que aparecen entre las palabras en la ilación sintáctica y semántica de las mismas. En general la conciencia de estos objetos sonoros es mínima o nula para el que “dice”.³¹
- c) El fonema como unidad mínima de la palabra.
- d) La sílaba, unidad de fragmentación de la palabra y recontextualización de la misma. Se ha trabajado en el tejido minucioso de la sílaba en un cierto devenir melódico-tímbrico, una cierta fraseología configurada por las duraciones, articulaciones y texturas, y a la vez el tejido espacial, con una dinámica que se equipara - y aún sobresale, a veces- como dimensión del sonido en la obra.
- e) La palabra como unidad.
- f) La frase como concatenación melódica y tímbrica de la palabra.
- g) El canto como conjunción de la palabra con la articulación espaciotemporal de una cierta porción del ámbito de lo audible. Espacio virtual de lo melódico y espacio físico de las procedencias y trayectorias del sonido.
- h) La adición y manipulación de los elementos mencionados para crear sonidos que, si bien derivan directamente de la palabra, no poseen una referencialidad inmediata o totalmente clara en relación a la misma.

En todo momento -como ya ha sido mencionado en la página 31- para articular el devenir sonoro-musical a través del trabajo sobre la palabra, me he basado fundamentalmente en la escucha, probablemente el único elemento imprescindible en la creación sonora. En este sentido, puedo decir que en esta obra en particular se manifiesta claramente la incidencia de la escucha como guía de todo el proceso creativo, pues finalmente es la escucha la que estructura y genera el sentido, más allá (o más acá) de los significados inherentes al lenguaje.

³¹ Cabe hacer una observación respecto al alto contenido expresivo de las tipologías a) y b)

Cambios en el espacio (Un apunte sobre *corite-mapaihnu* (*irradiación 0.2*)).

Se trata básicamente de una versión en dos canales de la obra de ocho, una adaptación y remezcla hecha pensando en la radio, una pieza radiofónica que es la consecuencia de una suerte de transcripción. El principal foco de dicha adaptación lo constituye la dimensión espacial de la obra original. El problema no es, allí, tratar de que suene lo mismo adaptando a dos canales la experiencia inmersiva de la obra en ocho canales; sino, más bien, situarse en un ámbito espacial diferente desde la concepción sonora, para poder incorporar los factores que son producto de esta situación. Las posibilidades poéticas del espacio físico real de la posición de las fuentes sonoras en ocho canales, se transforman en las posibilidades poéticas del espacio virtual de lo audible, desde una emanación sonora que imita nuestra percepción auditiva (la estereofonía). Esto implica un arduo trabajo de mezcla, en el cual se van tomando decisiones de manera permanente en relación con la evolución sonora en dicho espacio acústico, muy diferente a la situación original, y por lo cual sostenemos que es otra obra diferente, aunque el devenir temporal de los eventos pueda ser identificable, en un nivel de escucha “lineal”, con la obra de 8 canales.

Por otra parte, el medio radiofónico (cuya vigencia cultural se mantiene y también se amplifica hoy por su uso en Internet) aparece como un vehículo idóneo para hacer conocer el trabajo en diferentes contextos culturales y sociales, más allá de los circuitos académicos, los ámbitos de la música de concierto, o los circuitos de circulación y consumo de la música electroacústica.³²

Es importante destacar finalmente que la dimensión espacial ha influido mucho durante el proceso creativo en la configuración temporal, diacrónica y sincrónica del devenir formal de la obra. En este sentido, tengo la certeza total de que la situación inicial de una espacialidad física ha aportado a la obra en dos canales elementos formales y expresivos que no hubieran estado, o que hubieran sido muy diferentes si se hubiera trabajado desde un principio en dos canales. Hay allí un fenómeno muy importante de *incidencia fantasma* del factor espacial en el desarrollo de la obra, aunque no se manifieste ni pueda evaluarse de manera concreta u objetivable.

³² Con esto se quiere decir que es más probable que un mayor número de personas escuchen la obra si está en la radio. Sin embargo, no se aborda aquí la cuestión de qué espacio real tienen este tipo de obras en la programación radial en general, problema de la mayor importancia a nuestro entender, pero en el cual no hemos querido profundizar por entender que escapa a los alcances de este texto.

A modo de epílogo

Expondré aquí brevemente, más que conclusiones, algunas reflexiones y preguntas en relación con la experiencia descrita anteriormente, que pueden alentar a la discusión sobre estos temas.

En primer lugar, la visión de *arte* y de *obra* corresponde a una concepción arraigada culturalmente en el *hacedor* regional (o sea yo mismo), a partir de la tradición musical de irradiación centroeuropea. En este sentido, el trabajo ha sido encarado de manera individual, buscando incesantemente las resonancias de las instancias y de los materiales iniciales en la activación de arquetipos, imágenes y fantasías derivados de estas resonancias, así como de los procesos emocionales involucrados, y sin pensar en lo absoluto en probables destinatarios o en los juicios exteriores de cualquier tipo.

A partir de allí, se impone la reflexión, una vez finalizado el proceso creativo y erigiéndose uno mismo en el primer espectador-perceptor de la obra. En este sentido puedo decir que los elementos puestos en juego han ido encauzando la obra progresivamente, y que los factores expresivos, dramáticos y lúdicos le dan un carácter general vinculado a la emoción humana.

No he abordado aquí la perspectiva del análisis musical técnico-formal específico por entender que no es relevante a los fines de esta presentación. En todo caso, el análisis sobre la resultante sonora es un trabajo que puede confrontarse, en otro contexto, con la perspectiva de la crítica y/o la musicología, a pesar de que probablemente algunas personas no considerarán a este trabajo una *pieza de música* en el sentido tradicional.

Luego, la pregunta que surge es cómo puede resonar la resultante en aquellas personas que, tiempo atrás, habían registrado sus voces y que quizás no recuerden en detalle qué fue lo que allí se dijo. ¿Cuáles son sus expectativas respecto a la obra en comparación con el momento inicial de las entrevistas? ¿Qué les dice o les provoca: emoción, rechazo, indiferencia? ¿Cómo perciben la relación tecnología-cultura ancestral? ¿Qué impresiones o contenidos de cualquier naturaleza rescatan de esta suerte de danza de palabras deshilachadas, y qué opinan de ello? ¿Les parece en algún punto una enajenación?

¿Y el perceptor *común*? (suponiendo que tal cosa exista) ¿Qué siente ante la obra? ¿Cómo lo interpela ésta, si es que lo hace? Estas preguntas aún no han sido contestadas, por

lo tanto las conclusiones están incompletas. Se irán completando de alguna manera en la devolución del público y de las creadoras, cosa que esperamos ocurra en un futuro cercano.

Un paso más: hacia una poética intercultural y compartida

Para terminar, quisiera mencionar el aspecto de la apropiación de la tecnología en el intercambio, el interés que puede suscitar en las creadoras y creadores indígenas para poder utilizarla como herramienta; así como para poder generar acciones de resistencia a la dominación simbólica ejercida a través de las nuevas tecnologías; o bien, al menos, para intentar comprender cuales son los problemas de lo que se entiende por *arte* en una cultura que convive, más o menos conflictivamente, con la suya.

En este sentido es oportuno mencionar que, a partir del cruce entre cultura ancestral y nuevas tecnologías - que hacen posible un espacio de encuentro en lo sonoro más abarcativo que la *música* - así como en la respetuosa relación interpersonal/intercultural, se ha gestado un proyecto que nació de la inquietud de una de las creadoras participantes de los Talleres (y de los registros) aquí mencionados, para realizar una pieza sonora en colaboración - que está en sus etapas iniciales - trabajando alrededor del universo simbólico de un alimento ancestral en una de las culturas del territorio mexicano. Esto lleva a otra dimensión la experiencia aquí narrada, constituyéndose en un verdadero primer paso de creación intercultural compartida, lo cual hace que el final de esta exposición se imbrique con un horizonte nuevo, que, por otra parte, plantea una serie de dudas en cuanto a sus resultantes.

Sólo resta agradecer el apoyo institucional para este tipo de proyectos, y desear que se haga extensivo como política cultural (de gobiernos, organizaciones, instituciones, empresas, etc.) para generar los espacios, los tiempos, los mecanismos y la difusión necesarias a iniciativas de intercambio y a experiencias interculturales de trabajo, en las cuales podamos aprender más sobre el *otro* de manera no superficial, a la vez que compartimos un proceso común de creación (tarea mucho más significativa en términos humanistas que la mera meta utilitarista, que el *producto*), del mismo modo en que compartimos, deambulantes y a veces atónitos, la *sonósfera* de la ciudad: teatro acústico inmensurable, único y múltiple, ancestral y nuevo, cotidiano, móvil y mestizo.

Bibliografía

- Cage, John. “El futuro de la música”, en *Talea* N° 1. México: UNAM, 1975, pp 7-24.
- Callois, Roger. *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica. 1984.
- Chion, Michel. *El sonido*. Barcelona: Paidós. 1999.
- Dalhaus, Carl. *La idea de la Música Absoluta*. España: Labor, 1996.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas*, México: Ed. Grijalbo, 1990.
- Kusch, Rodolfo. *Obras Completas*. Rosario: Fundación Ross. 2002.
- *Memorias del Primer congreso multidisciplinario en torno a la traducción*. México: Universidad Intercontinental. 2006.
- *Pauta* N° 100. *Especial Arte Sonoro*. México: Conaculta. Octubre-Diciembre de 2006.
- Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza. 1988.
- Small, Christopher. *Música, Educación, Sociedad*. España: Alianza. 1980.
- Reich, Steve. *Writings on music 1965-2000. Edited with an Introduction by Paul Hillier*. New York: Oxford University Press. 2002.
- Schafer, R. Murray. ... *Cuando las palabras cantan*. Buenos Aires: Ricordi americana. 1970.

Fuentes electrónicas

- www.cdi.gob.mx, última consulta Diciembre de 2008.
- www.franciscolopez.net, última consulta Diciembre de 2008.
- www.inah.gob.mx, última consulta Diciembre de 2008.
- www.naya.org.ar, última consulta Diciembre de 2008.

III- Reflexiones sobre tres manifestaciones de la idea de identidad³³

“Le dije que era colombiano
- ¿Qué es ser colombiano?- me preguntó
Respondí:
- Una cuestión de fe”

J.L. Borges

La idea de identidad

Al hablar de identidad estamos hablando de una cierta necesidad intrínseca al ser humano de establecer las coordenadas de su existencia individual y social, de encontrar maneras de nombrarse y de nombrar a un *otro*, de habitar el mundo desde la proyección de ciertos rasgos más o menos profundos y más o menos estables que configuran de manera mutante su personalidad, su *máscara*.

Las fronteras entre ese *yo* y el *otro* son las que delimitan y contienen aquella cierta idea de identidad, manifiesta en los diferentes estratos de nuestro tránsito en el mundo.

Al hablar de arte, hablamos de un campo de la acción humana que se mueve y se metamorfosea junto con el resto de una cultura contextualizada geográfica e históricamente.

Al hablar del arte en nuestro tiempo y lugar hablamos de un tejido complejo y heterogéneo que desafía, motiva y expande nuestra capacidad de percibir, comprender, emocionarnos.

Somos a veces un poco escépticos, y a veces muy conscientes de que estos son tiempos de cambio de paradigmas en la creación y en la interpretación del arte, en los cuales muchas de las certezas que arrastrábamos por inercia piden a gritos ser repensadas, reflexionadas, desmontadas, *deconstruídas*.³⁴

Nuestro tiempo es muchos tiempos, casi podríamos decir que es todos los tiempos montados de manera paralela en los mecanismos de nuestra percepción y de nuestra memoria. Nuestro tiempo es el entrecruzamiento de muchos tiempos diferentes: tanto el tiempo de nuestra conciencia como el tiempo *histórico* poseen múltiples pliegues, que en su

³³ El presente texto es una versión corregida del artículo publicado en *Pauta N° 111*. México: CONACULTA, 2009, pp. 21-31.

³⁴ En el sentido que da a este término el filósofo francés Jacques Derrida.

interacción diacrónica y sincrónica nos ubican en una red temporal muy compleja pero a la vez completamente *natural* para nosotros.

Nuestro espacio es múltiple también, y se configura en la interacción de los estratos individual, local, regional, global, desdoblados a su vez en *reales* y *virtuales*.

Y es en ese *espaciotiempo* en el cual se inserta la manifestación de distintos planos de identidad.

Es la idea de identidad la que permite construir nuestra imagen ante nosotros mismos y proyectarla hacia el afuera, dos *máscaras* que no siempre (y a veces casi nunca) coinciden.

Es la percepción y confrontación del *yo* con un *otro* lo que permite la mutua fascinación, el diálogo, el conflicto. Y es el grado de reflexión sobre lo que implica esa cierta idea de identidad el que hace la diferencia entre el individuo colectivo y el hombre-masa.

Dentro de esta trama, muchos artistas nos preguntamos - de maneras más o menos conscientes - cuál es nuestro lugar, cuáles son los rasgos que van configurando nuestra identidad real, cuáles son nuestras fronteras, cuáles nuestras cárceles, cuáles nuestras certezas y cuáles nuestras dudas...

1- Latinoamericana, una idea de identidad

Muchos hechos parecen desmitificar la idea de una *Nación Latinoamericana*, esa *Patria Grande* construida en el imaginario colectivo por algunos de los artífices de las luchas de independencia en el continente. Muchos hechos y prácticas culturales parecen negar también, sin embargo, una división política que ha sido responsable en buena parte de la construcción de una idea de *identidad nacional*, una contracara que pareció inevitable a la de *Latinoamérica* como entidad total, de manera análoga a un cuerpo humano que se delimita en manos brazos, piernas, cabeza, etc. Piénsese si no en la región andina, la región rioplatense, la región amazónica, la región de la triple frontera Brasil- Paraguay-Argentina, la región sur de México con Belice y Guatemala, la región caribeña; piénsese si son éstos lugares que admiten de manera sensata una idea de frontera política que no desafine con sus realidades culturales comunes, o al menos tan próximas.

Y así también, demasiados hechos dan cuenta de realidades culturales comunes, de procesos históricos comunes, de limitaciones y grandezas comunes, de relaciones con los poderes económicos y políticos comunes.

¿De qué hablamos entonces cuando decimos *latinoamericana*?

Probablemente hablemos de una construcción generalizante en función de: ubicación geográfica, realidad histórica - ni más ni menos que espacio y tiempo - procesos socioculturales y económicos que, si bien tienen muchos matices, al parecer admitirían ser englobados en una macro-entidad que se articula en el imaginario del *yo*, del *nosotros* y del *otro*. Y es en esos imaginarios en los que la entidad multiforme llamada Latinoamérica se dibuja, se define, condiciona y determina, y en donde parece renacer una idea de macro-entidad cultural, política, social y económica que contiene innumerables componentes que le dan su color, de manera análoga a los componentes de espectro armónico y envolvente dinámica que, siendo múltiples, definen la especificidad del timbre de un objeto sonoro como entidad singular.

Situándonos en el contexto de la música que ha dado en llamarse *de concierto*, como un nombre menos infeliz que el de “seria”, “culto”, “artística” o “académica” la idea de una música *latinoamericana* aparece como una categoría genérica de límites y sustancia difusos, una suerte de caja de Pandora que contiene diversas estéticas, ideologías y filosofías, tanto en la creación como en la interpretación, la pedagogía y la investigación, pero que a la vez parece ofrecer a quien la generaliza la cierta noción de un rostro con rasgos medianamente definidos o razonablemente sobreentendidos (sobre todo cuando somos *el otro*).

Podemos pensar que esto se da, en parte, por el acotado marco que ofrece la figura de *Música de concierto*, un campo joven en nuestro continente que pareciera haber cometido el error fundacional de cargar en sus espaldas el peso de la tradición *occidental*.

Y es en la música de concierto, por haber irradiado desde un origen europeo - que impuso sus modelos estéticos en los términos de una belleza, un arte, una música *universales* - en donde se plantean estas dudas y conflictos en relación con la idea de

identidad, cosa que no sucede cuando hablamos, por ejemplo, de Son Huasteco, Samba, Bambuco, Tango, Merengue y aún de *Rock Nacional*.³⁵

Tercer Mundo Americano

Si el primer mundo americano fue el anterior a 1492 (que era a su vez incontables mundos), y el segundo mundo el de la conquista y la colonia, podemos decir que en éste, nuestro tercer mundo emancipado políticamente (al menos en los papeles), furiosamente móvil y mestizo, la emancipación cultural es lo que más nos ha costado.

En la primera mitad del Siglo XX la idea de lo *latinoamericano* en música de concierto se vistió de un nacionalismo generoso y primario, en donde encontramos tanto obras de una gran potencia formal y expresiva como maneras bastante superficiales de aproximarse a una cierta idea de identidad.

Luego de la segunda posguerra mundial, la tendencia general se orientó hacia un cierto *universalismo*, en lógica y previsible reacción a los nacionalismos anteriores. Universalismo que resultó más ingenuo incluso que el nacionalismo, por cuanto partía de modelos estéticos de *lo universal* impuestos y no reflexionados.

En los comienzos del siglo nuevo, la música de concierto en Latinoamérica está viva, en algunos lugares más que en otros, con mayor o menor apoyo en algunos lugares que en otros, con marchas y contramarchas, con contradicciones y aciertos. Y vale la aclaración, cuando hablamos de música de concierto hablamos de la música de hoy, la convencionalmente llamada *música contemporánea* - como si toda música que se crea hoy no lo fuera - y no de las músicas históricas ni remotas, llamadas *clásicas*.

La creación musical de concierto y sus vinculaciones con nuestro contexto cultural constituye un debate que ha atravesado el siglo pasado y que aún no ha terminado, así como tampoco ha concluido la discusión acerca de lo que implica el ámbito *música de concierto* hoy, aquí. Muchos compositores, profesores, teóricos y críticos siguen anclados en la idea de que nuestra región padece una suerte de estigma del “atraso” respecto a los países llamados “desarrollados”. Incluso muchos de ellos padecen el martirio de no tener más remedio que desperdiciar su potencial y su valor en éstas latitudes. Sería tan bueno como

³⁵ Se antoja interesante la idea de un estudio comparativo, o al menos paralelo, entre la música de concierto y el rock, en cuanto a las categorías de *lo universal* y *lo local* puestas en juego en ambos fenómenos, y de sus implicaciones dentro de las estructuras socioculturales de *lo global*.

constructivo reflexionar profundamente - de manera individual y colectiva - si debemos poner toda nuestra energía en estar “al día” en relación con contextos geográficos, sociales, culturales, económicos diferentes a los nuestros; o si más bien deberíamos emplear todas esas energías en encaminarnos a generar un arte, una música, que no deba estar pendiente de otra u otras, al menos no en esos términos.

El compositor de música de concierto en América Latina en este tiempo puede ser, en el peor de los casos, un ser ingenuo, mezquino, que acepta pasivamente la inercia de una formación que nunca se ha planteado sus verdaderas necesidades hoy, aquí; que está más preocupado por el *oficio* que por saber qué es lo que tiene para decir - si es que tiene algo para decir - que se vale de lo que se espera afuera (básicamente Europa y Estados Unidos) de un compositor *latinoamericano* (o sea una burda caricatura de quien sabe qué) para tratar de sobresalir por la diferencia siendo fiel al mandato de originalidad impuesto por las *vanguardias* centroeuropeas (un término que hace ya tiempo huele a museo), o que, por el contrario, intenta liberarse del complejo de inferioridad endémico que podría estigmatizarlo, tratando de demostrar su *universalismo*.

Pero el compositor de música de concierto en América Latina en este tiempo puede ser, en el mejor de los casos, un ser inquieto, *dudante*,³⁶ en crisis, capaz de deconstruir su formación - o deformación - musical y humana heredada, con un universo interior abundante y generoso, con ánimo de búsqueda, con infinita información en su memoria, con una percepción entrenada en el día-a-día pero atenta a las resonancias ancestrales, con conciencia de no deberle nada al *Viejo Mundo*, con el entusiasmo del niño que se lanza seriamente al juego, con la convicción de que la construcción de una identidad se forja en un *espaciotiempo* concreto, parcial, relativo, pero con la convicción también de ser artífice y parte de la búsqueda de una sociedad por su propio rostro, ése que se mira a sí sin prejuicios, sin preconceptos, que reflexiona y se escucha, que se ríe de lo que quieren que sea, de lo que se supone que “debe” ser, que se confronta con su historia, consigo mismo y con los otros, que no fuerza su personalidad, que se enfrenta a la oquedad de un sistema cultural condenado a la reproducción de la dependencia política, cultural, económica y filosófica.

³⁶ Como se definía a sí mismo el compositor Juan Carlos Paz.

¿Cuántos conocemos a Rodolfo Kusch como conocemos a Kant, Deleuze, Adorno, Derrida? ¿Cuántos conocemos a Silvestre Revueltas, Héctor Tosar o Juan Carlos Paz como conocemos a Arnold Schoenberg, Olivier Messiaen o Igor Stravinsky? ¿Y tiene ésta pregunta razón de ser? Cada quien puede preguntárselo... No se trata por supuesto de pensar en términos chauvinistas, lo cual pareciera tan ridículo a estas alturas como pensar en que la idea de globalización iba a poner fin a la idea del *yo* y del *otro*. El asunto es: pareciera más sensato conocer las realidades del *yo* al menos al mismo tiempo que conocemos las del *otro*, pues si no, ¿cómo vamos a saber quienes somos, como paso previo a saber qué queremos hacer?

Encontrar mi destino, mi vocación, mi camino en la vida, encontrar qué sendas se corresponden más con mi naturaleza, con mis convicciones, con mis dudas y mis deseos, son cuestionamientos que nos hacemos en algún momento de nuestras vidas: de manera crítica tal vez en la adolescencia, en donde todo pareciera tener la profundidad exacta de *lo que importa*; donde el humor, el sentir, el dolor, la ira, la ternura, el descreimiento, la fe, la desorientación y la convicción, el hastío y la sed parecen ser *verdaderos*. Es posible pensar entonces en una adolescencia de Latinoamérica – o Ibero América, o Indo-Afro-Ibero América -,³⁷ en la cual empezamos a darnos cuenta de que no hemos elegido venir al mundo (ni siquiera hemos elegido nuestro nombre, que nos marca y condiciona); en la cual empezamos a dudar de todos los valores establecidos y a conectarnos de manera profunda y sincera con nuestras propias preguntas; en la cual estamos expuestos a flor de piel a la intemperie del mundo; en la cual forjamos cada día nuestro destino.

Quizás, entonces, al cabo de un tiempo, la idea de una música *latinoamericana* sea tan natural como la idea de nuestro mejor amigo o enemigo, pariente o *alter ego*, y ya no haga falta preguntarse por ella.

2 - Académica-Popular, coordenadas difusas (un breve apunte)

Las construcciones terminológicas *música académica* y *música popular* suponen una frontera entre ambas por propia definición. Frontera que se dibuja a partir de la especificidad que delimita a ambos términos como referentes de un sentido relativamente preciso.

³⁷ Término utilizado por Carlos Fuentes en su libro “Valiente Mundo Nuevo”. México: FCE, 1990.

No es la idea en esta brevísima sección intentar trazar una historia y definición rigurosas de lo que serían lo académico y lo popular en arte - por razones obvias de espacio y profundidad - sino simplemente compartir algunas observaciones y preguntas desde hoy sobre este fenómeno cultural dual que pareciera formar parte sustancial de nuestra identidad musical. Y aún cuando para algunos de nosotros pueda parecer ésta una polémica inconsistente, la historia de nuestro continente nos muestra que ambas caras (ambas *máscaras*) han sido importantes en la configuración de lo que sea que somos y de lo que sea que vayamos a ser.

Podemos afirmar que las fronteras entre un arte musical *académico* y uno *popular* se desdibujan de manera notable en nuestra época. Algunos indicios de este estado de cosas, desde la perspectiva del *hacer*, serían:

- La representación simbólica del sonido en una cierta notación musical, que era rasgo característico de lo *académico*, hoy es común y básico en muchas músicas *populares*, y, por el otro lado, un músico clásico o “contemporáneo” se siente hoy casi obligado a conocer algunos de los códigos de representación e interpretación de las músicas *populares*.
- Las músicas *populares* como el jazz, el tango, el rock, e incluso las músicas folklóricas, se han “academizado” de una manera asombrosa, a veces con base en intereses burdamente comerciales, a veces con base en las buenas intenciones de gente proveniente del ámbito “académico” que intenta sistematizar lo que aún no conoce o comprende, y otras veces aún con base en la actitud de algunos músicos populares convencidos de que “saber música”, como se dice popularmente, los jerarquiza de alguna manera frente a la sociedad o a sus colegas.
- Los músicos que provienen de las músicas *populares* (o que las practican en alguna medida, no necesariamente de manera profesional) y que a su vez fungen como creadores y/o intérpretes en, por ejemplo, música *contemporánea*, son cada vez más numerosos.³⁸
- La tecnología de registro, procesamiento y manipulación sonora que desde un principio fue utilizada tanto por músicos *académicos* como *populares*, no ha hecho más que desdibujar esa frontera ininterrumpidamente desde los años 60.

³⁸ Lo cual produce una nueva genealogía, ya que muchos de estos músicos simplemente no se sienten descendientes de la tradición clásico-romántica de irradiación europea.

- El juego con la tradición, el intertexto, la ironía, la cita (e incluso la apropiación descarada), la desacralización de procedencias y la equiparación en el punto de partida para la creación han contribuido también a hacer más difusas cualquier tipo de fronteras, más allá de aquel posmodernismo lavado y dudoso.
- La práctica de la improvisación y la desacralización de la notación como marca de “legalidad” han sido (re)integrados completamente a las músicas de tradición *académica*. Por otra parte, el registro sonoro (y visual) generó un interesante caso de mecanismo alternativo tanto a la transmisión oral como a la escrita (si bien más cerca de ésta), lo que plantea en algunos creadores la decisión de prescindir de la escritura como factor condicionante en el proceso creativo. Podríamos decir que, curiosamente, desde hace más de 50 años la notación musical como código común y como instrumento de comunicación entre compositor e intérprete pareciera tener más sentido en el ámbito de la música *popular* que en el de la música *académica*.
- Las valorizaciones etnocéntricas y los planteos de tipo “universalista” parecieran ir en retirada (tal vez suene muy optimista), así como los discursos inconsistentes sobre globalización y realidades locales en relación con los procesos culturales.

Para terminar esta sección que no tiene mayores pretensiones, dejamos algunas preguntas que podrían llevarnos a la reflexión:

¿De qué hablamos hoy, aquí, cuando hablamos de música *académica* y de música *popular*?

Las fronteras que las delimitaban ¿son válidas hoy, se han modificado, o se caen a pedazos?

¿Qué tan popular es la música *popular*? ¿y qué tan académica la *académica*?

¿Quién es más “popular”, Coltrane o Beethoven?

¿Qué es más “académico”, el Conservatorio o la Berklee?

¿Y cual es la realidad que dicta nuestras respuestas?: ¿La del salón de música de la escuela? ¿La del conservatorio? ¿La del grupo de amigos? ¿La del barrio? ¿La del centro? ¿La de moda? ¿La de *culto*? ¿La de la calle? ¿La de las producciones de los circuitos comerciales? ¿La de nuestro ámbito de acción artística? ¿Las *nuestras*? ¿La *mía*?

...¿quién?...

3 - Música, territorio probable

Cuando hablamos de música pareciera que hablamos de un ámbito inequívoco, que podría resumirse, en un primer nivel de generalización, en la frase “todo lo que suena y deja de sonar en un cierto orden o desorden provocado (o no) por acción humana, y que es considerado como tal por quien lo percibe.”³⁹

Un punto remoto de partida de mi trabajo actual fue la observación de que a lo largo de mi vida activa en la música he tenido naturalmente - como otras personas - la inquietud por conocer y trabajar con otras disciplinas, llámese Teatro, Danza, Video, Artes Plásticas, Arquitectura, Poesía y Literatura en general, e incluso por intentar practicarlas aún de manera elemental. Esta fascinación para con *el otro* se fue volviendo parte íntima y profunda de la propia construcción del *yo* artístico a través del tiempo. Y aquella necesidad de retroalimentarme de muchos *otros*, provocó a veces un principio de conflicto en los ámbitos académicos en los que aún se sostiene el paradigma de la especialización en su peor sentido: en el cual uno debe mantenerse relativamente quieto dentro de la jaula de su (de)formación disciplinar particular.

Afortunadamente para algunos de nosotros, éstos son tiempos en los cuales ha surgido y se desarrolla la necesidad de otras aproximaciones a la creación, signo que está siendo escrito por todos aquellos seres que desean afilar cada vez más su sensibilidad y su percepción en relación con el *espaciotiempo* que les toca o que eligen para realizar su trabajo, propiciando nuevas maneras de encuentro con el *otro*, construyendo puentes nuevos entre antiguas fronteras. Los numerosos abordajes interdisciplinarios en el ámbito regional en - al menos - los últimos 15 años, fueron y son muy importantes en el camino de ir difuminando las fronteras, de expandir horizontes, de comunicarnos con muchos *otros* y de generar en la interacción nuevas formas de conocimiento, así como nuevas posibilidades formales, expresivas, espirituales y emocionales de un determinado aquí y ahora.

Hay factores que parecen configurar un nuevo mapa sensible - a estas alturas bastante sólido - en la creación artística contemporánea. Podemos mencionar algunos:

³⁹ Nos referimos a que la acción humana puede darse como intención hacia la predisposición o el acuerdo de considerar algo como música por parte de quien percibe, intervenga o no el hombre en su producción. La otra cara sería que existe también la negación de considerar música a algo que ha sido concebido como tal por un *otro*.

- Los paradigmas de complejidad en la ciencia que aparecen como mucho más coherentes para comprender las manifestaciones de la vida tanto natural como cultural en la actualidad, y que se han integrado de manera orgánica a las búsquedas creativas en el campo del arte en los últimos 20 o 30 años.
- Las concepciones de tiempo y espacio como dimensiones interconectadas e indivisibles. Como consecuencia (y ejemplo) de esto, una *temporalización* en las artes visuales y una *espacialización* en las artes sonoras que amplían, en la realidad de la práctica común, sus fronteras, o, si se quiere las sitúan sobre la línea misma de su frontera.
- Los estudios sobre la conciencia y los mecanismos cognitivos, la percepción, la memoria y la emoción en el hombre, integrados a las preocupaciones creativas.
- La superación de la idea fundamentalista - infectada por el virus de las vanguardias - de que lo formal, lo expresivo, lo lúdico, lo experimental, lo conceptual, deben consagrarse como credo en la creación, en lugar de ser (nosotros) en primer lugar, libres.
- La emancipación definitiva del sonido como objeto material y objeto significante, dispuesto a ser una especie de *comodín sintáctico* tanto en artes sonoras como en artes escénicas y audiovisuales.
- La tecnología que nos permite, en el desarrollo actual, equiparar las imágenes de nuestra imaginación con una plataforma similar: la computadora,⁴⁰ en la cual lo sonoro, lo visual, lo cinético, pueden partir del mismo lugar, ser manifestación de un mismo objeto, así como el proceso creativo y la formación disciplinar hacen que una misma imagen de nuestra mente pueda transformarse en poema, música, danza, dramaturgia, escultura, etc.
- La búsqueda de las resonancias de lo arcaico y lo ancestral en nuestras maneras nuevas de hacer y entender el arte, la conexión con un imaginario arquetípico que se actualiza y se confronta con nuestra realidad actual.
- Quizás en parte como consecuencia de todo lo anterior, la necesidad de abordar la creación de manera grupal, superando el estigma romántico y positivista (vaya

⁴⁰ No es esto un panegírico de la computadora, que finalmente hoy en día puede ser tanto un resorte del poder económico como un instrumento de creación y conocimiento artístico. Por otra parte, cuando los medios se confunden con los fines, estamos en presencia de un problema.

paradoja) de que el “genio” es, en primer lugar, individual, y solo así es posible que pueda tramitar sus papeles en el ilustre panteón de la Historia del Arte.

No se trata de pensar en una probable dilución de la música, sino más bien y por el contrario, de encontrar en las resonancias de nuestro tiempo y lugar la expansión de la mirada (de la escucha), la apertura de los enfoques, el dislocamiento de las perspectivas, el florecimiento de rumores nuevos enraizados en la música tal como la entendemos.

Dijo alguna vez George Brecht:

"Imagínese que la música no sea sólo sonido. ¿Qué podría ser entonces? (...) Si la parte esencial de la música es el tiempo, entonces todas las cosas que tienen lugar en el tiempo podrían ser música... Yo creo que hoy todavía no sabemos si la música debe tener sonido - si la música implica necesariamente el sonido - o si no. Y si no lo hace, una posible dirección de la investigación es ver lo que podría ser".⁴¹

Volviendo a la definición del comienzo, es probable que podamos hablar en un futuro cercano de música como “todo lo que se mueve y deja de moverse en un espaciotiempo virtual y/o tangible, en un cierto orden o desorden provocado (o no) por acción humana, y que es considerado como tal por quien lo percibe.”

⁴¹ Citado en *Música fluxus: el acontecimiento cotidiano*. René Block. Conferencia pronunciada el 12 de diciembre de 1994 en la Fundació Tàpies, Barcelona, con ocasión de la exposición "En el espíritu de Fluxus". Fuente: www.uclm.es/artesonoro/olobofluxus.html

Bibliografía

- Aharonian, Coriún. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo: Ombú, 1992. Reeditado en Tacuabé, 2000.
- Block, René. *Música fluxus: el acontecimiento cotidiano*. Conferencia pronunciada el 12 de diciembre de 1994 en la Fundació Tàpies, Barcelona, con ocasión de la exposición "En el espíritu de Fluxus".
- Fuentes, Carlos. *Valiente Mundo Nuevo*. México: FCE, 1990.
- Paz, Juan Carlos. *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.
- Kusch, Rodolfo. *Obras Completas*. Rosario: Fundación Ross. 2002.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI, 1987.