



**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

**El *relato* del proceso compositivo: propuesta para  
un análisis  
*retórico-dramático* de tres piezas escritas en el año  
2013**

TESIS

PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRÍA EN MÚSICA (Composición musical)

PRESENTA:

Julio Alberto Gándara García

TUTOR

Gabriel Pareyón Morales (Padrón de tutores del Programa de Maestría y  
Doctorado en Música)

MÉXICO, D. F. marzo de 2015



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.



## Resumen

A partir de la premisa de que el *pensamiento narrativo* y el *pensamiento paradigmático*, son complementarios e indisolubles como formas de pensamiento humano, abordo el tema de la composición musical como proceso que recorre diversas etapas creativas y que se vale tanto de *historias e imaginarios*, como de sistematizaciones rigurosas.

Desde esta idea, analizo mi proceso compositivo en tres piezas compuestas en el año 2013, haciendo énfasis en la experiencia cotidiana y la forma en la que la identidad personal se *administra*, relaciona y vincula en la esfera de la vida diaria, dentro de un contexto social específico. De esta manera, este trabajo afirma que la composición musical es en cierto modo una extensión (no necesariamente simétrica) de la identidad social del compositor.

Como primera vía de análisis, abordo mis composiciones mediante un modelo de análisis *retórico-dramático* —“modelo octádico” propuesto por la socióloga Katya Mandoki— proveniente de la socioestética. Trasladado al contexto de la teoría musical, este modelo busca esclarecer vínculos entre mis imaginarios y cómo se implementan en el discurso musical. La segunda vía toma herramientas de la autoetnografía y la autobiografía para recoger y relatar experiencias relevantes para la configuración y estructuración de un *pensamiento musical* en la dimensión de lo narrativo.

**Palabras clave:** retórica, dramática, pensamiento narrativo, paradigmático, relato, identidad, autoetnografía.





# Índice

1. Introducción .....	7
1.1. El compositor en contexto: posturas ideológicas .....	16
1.2. Perspectivas para el análisis musical de tres piezas .....	27
1.3 Adopción del modelo analítico octádico .....	28
1.3.1. Registros retóricos, modalidades dramáticas .....	31
1.3.2. Criterios y metodología para el análisis musical .....	42
1.4. Autoetnografía vs. autobiografía: herramientas para la construcción del relato .....	44
1.4.1. Aproximaciones metodológicas .....	48
1.4.2. Alcances, expectativas y limitaciones .....	50
2. Música y experiencia: factores en la construcción de la identidad musical .....	53
2.1. Los procesos compositivos.....	53
2.1.2. Fases los <i>procesos</i> compositivos.....	62
2.1.3 Pensamiento <i>narrativo</i> y <i>paradigmático</i> .....	77
2.2. Matrices sociales: descripción de los desplazamientos cotidianos.....	83
2.2.1.Familia, escuela y arte: lugares de generación de imaginarios musicales.....	87
2.2.2. <i>Arte legitimado</i> y <i>deslegitimado</i> : del <i>fandango</i> al toquín, y a la sala de concierto .....	92
3. La práctica del análisis .....	99
3.1. <i>Palabras, imágenes y sonidos</i> : ejemplos musicales.....	101
3.1.2. Persistencias en la composición .....	127
3.1.3. Consideraciones finales.....	129
3.2. El relato .....	131
3.2.1. <i>Chaman nocturno</i> .....	135
3.2.2. <i>¡Tomes!</i> .....	142
3.2.3. <i>Sonósfera</i> .....	146

Conclusiones .....	149
Bibliografía .....	155
ANEXOS.....	163
Partituras .....	163

## **Agradecimientos**

A los intérpretes de las piezas que conforman esta tesis, quienes tuvieron tiempo, voluntad y paciencia para compartir en torno a la música. Helios Valdez, Omar López, colectivo Proyecto Caos, Demian Galindo y Mario Mendoza. A Nictejá de la Torre, Pablo Sandoval y María Vargas quienes aportaron con ideas, consejos y correcciones. A Roberto Morales, Manuel Rocha, Elisabeth Le Guin, Eduardo Plazola y Gonzalo Camacho quienes como sinodales hicieron aportes valiosos a esta tesis. A Gabriel Pareyón, tutor de esta tesis, por su siempre oportuna guía, respaldo y exigencia. A Roberto Kolb y el Posgrado en Música de la UNAM por las experiencias, lecciones y aprendizajes a lo largo de estos tres años. Por último a la familia Gándara (hermanos y hermanas), al sr. Julio Gándara y Lourdes García Mulkay q.e.p.d., por su constante y temprana guía por el camino de la música.

A la memoria de Lula y Napo



## 1. Introducción

Esta investigación surge al preguntarse por el origen idiosincrático y las motivaciones sicosociales detrás de la composición musical. Es decir, persigue aquello que está más allá de una idea generalizada y romántica —en el contexto de la Música de Arte Occidental— del compositor como individuo con voluntad de expresión poética que codifica ideas en solitario sobre una partitura. Como reflexión de inicio, busco en esta investigación penetrar en las relaciones sociales y culturales con las que me vinculo.

La composición musical puede ser vista como algo que se va construyendo a través de intercambios y diálogos con corrientes artísticas, ideas, lugares de convivencia, religiones, movimientos políticos, amigos, familiares, entre un sinnúmero de factores de grado no cuantificable en relación con la obra. En el quehacer de la composición se generan conexiones, *imaginarios* e historias personales que pueden de forma explícita ser incorporadas por el compositor para conformar su música. Por tanto, el estudio de la composición musical no debiera limitarse exclusivamente a un análisis musical de técnicas o parámetros, ya que es viable ampliar perspectivas y obtener nociones sobre las redes que construye un creador a través de su experiencia personal y los lugares que habita.

El presente trabajo se circunscribe en tres composiciones escritas en el año 2013, durante mis estudios en el Programa de Maestría en Música de la UNAM. Las características sobresalientes de las piezas son: 1) Su relación con la música tradicional mexicana y otras músicas populares.<sup>1</sup> Estas piezas presentan un grado de eclecticismo —en el cual, sin embargo, permanecen rasgos identificables— que se destaca en diversos parámetros musicales (como la construcción formal, la instrumentación, la referencia a otras músicas en cuanto a estructuras rítmicas, patrones de repetición, giros melódicos y fraseos). 2) El *pensamiento narrativo* subyacente en las piezas, el cual opera como una premisa para la construcción formal y para la intencionalidad de las mismas, además de ser el elemento que

---

<sup>1</sup> Dichas piezas se nutren de la música popular en diferentes ámbitos. Por ejemplo, la música “folklórica” andina, el rock progresivo, el jazz fusión y otras músicas disímiles que entre sí se conjuntan con otras influencias relevantes provenientes de la música de arte occidental (MAO). Esto no representa una novedad, pero sí una condición que esta tesis considera importante en la configuración de imaginarios musicales. Por otro lado, la selección de determinados elementos pertenecientes a otras músicas también tiene una *razón emocional*, pues están ligadas a historias y recuerdos que se proyectan en el momento de planificar la obra. Al analizar las matrices sociales a través de la teoría de Mandoki (2006b) se desarrolla el concepto de *razón emocional*.

determina la *idea* general de cada pieza.<sup>2</sup> Esta idea de narratividad implica que existe una *historia* concebida desde la experiencia personal que, intencionalmente, trata de conectarse con el discurso musical. Este *pensamiento narrativo* se construye con *imágenes, palabras y sonidos*; elementos que entran en terrenos subjetivos y percepciones individuales que cobran significado y relevancia a partir de su asimilación y asociación.

Desde la perspectiva de la psicología y las ciencias cognitivas, la manera en que el hombre organiza y vive su tiempo “es narrativa” (Balbi 2010, 312–313; Bruner, 2012: 23–33).<sup>3</sup> Bajo esta perspectiva, el pensamiento humano se puede dividir en dos partes fundamentales: el *pensamiento paradigmático* y el *pensamiento narrativo*. La diferencia principal entre ambos radica en que la forma de argumentar un *pensamiento paradigmático* consiste en verificar la verdad mediante procedimientos y pruebas tanto formales como empíricas. En el caso del *pensamiento narrativo* se persigue la verosimilitud, no la verdad absoluta; se trata de un relato convincente por su semejanza con la vida. Cabe señalar que estos dos pensamientos son indisolubles y complementarios en la vida humana, lo que significa que el pensamiento se crea en estos campos y en las intersecciones de los mismos (*ibid.*).

En este trabajo mi composición musical se vale de *recursos y materiales* que desarrollo mediante procedimientos técnicos que implican la verificación (control), el uso de operaciones aritméticas, gráficos y esquemas (*sketches*); es decir, se orienta hacia un *pensamiento paradigmático*; visto de ese modo, la “verdad” es la conclusión de la obra. En cambio el *pensamiento narrativo* impulsa, motiva y conduce las ideas de la composición de manera previa y durante el *proceso* de ésta; su intención es la semejanza con la vida (lo autorreferencial en sentido psicológico).

Las piezas que aquí analizo son: 1) *Chaman nocturno* para flauta transversal, clarinete soprano y bajo, guitarra acústica y bajo eléctrico. La pieza está dedicada al artista plástico Ismael Guardado (Ojo Caliente, Zac., 1943- ). Tiene una duración aproximada de ocho

---

<sup>2</sup> Esta forma de trabajo será hecha explícita cuando hable sobre los procesos de composición y los estímulos extramusicales a partir de los cuales se van desarrollando ideas musicales.

<sup>3</sup> Esta idea también es abordada ampliamente desde la filosofía, la antropología, la literatura y la *performance*. Uno de los expositores más destacados en el ámbito filosófico es Paul Ricoeur (1992), de quién se hace referencia más adelante.

minutos. Fue revisada y comentada en el seminario de composición de Manuel Rocha (1963- ) profesor del PDMD-UNAM. La pieza ha sido interpretada por el ensamble de música contemporánea de Guadalajara, Colectivo Proyecto Caos. 2) *¡Tómes!* para saxofón barítono solo dedicada al saxofonista Helios Valdez Altamirano (1980- ). Tiene una duración aproximada de ocho minutos. Fue revisada por el intérprete —en cuanto a cuestiones técnicas, idiomáticas y de escritura— y por Gabriel Pareyón (1974- ), tutor de este trabajo. La pieza ha sido interpretada por Helios y por Omar López 3) *Sonósfera*, para flauta transversal, saxofón alto, piano, violín, violoncello y percusión (bombo, tarola, platillo y bongós). Fue revisada por Armando Luna Ponce (1964- ) en el Conservatorio Nacional de Música. Tiene una duración aproximada de catorce minutos. <sup>4</sup>

Las piezas las analizo a partir de dos vías: 1) La primera se basa en el modelo octádico desarrollado por Katya Mandoki (2006b) en el libro *Prosaica Dos. Prácticas estéticas e identidades sociales*. En este libro la autora expone un modelo analítico con el cual es posible explorar las identidades dentro de sus matrices sociales correspondientes. Esto implica conocer las estrategias estéticas de seducción, negociación y persuasión entre los sujetos. Con esta propuesta la autora propone alejarse del estudio de la estética limitado a la “producción artística” y en cambio llevarla al terreno de la vida cotidiana y la red de intercambios sociales (*ibid.*:9–11). De este modo el libro establece una división operativa con la cual se puede entender a la *Poética* como la práctica, producción y recepción estética limitado al arte, y la *Prosaica* como prácticas de producción y recepción estética dentro de lo cotidiano.

El modelo octádico se conforma a partir de la conjunción de un eje retórico (coordinada horizontal) en el cual se encuentran los siguientes registros: *léxico*, *acústico*, *somático* y *escópico*; y de un eje *dramático* (coordinada vertical) en el que se encuentran el registro *proxémico*, *enfático*, *cinético* y *fluxión* (*ibid.*:30). El primer eje obedece a los modos de

---

<sup>4</sup> La noción con la que se trabaja en esta tesis es con la de *pieza*, como un primer paso para distanciarse de la concepción clásica y romántica de *obra* (concepto que surge a fines del siglo XVIII, y que en la actualidad es utilizado dentro de la MAO) como puro y autónomo, siendo que las obras aluden a narrativas, imágenes, aspectos idiosincráticos y músicas diversas. Sin embargo, como trasfondo las piezas pueden enmarcarse dentro de la idea de *work concept* como trabajos en los que se involucra “autor”, “composición”, “intérprete”, “ensayos” y “estrenos” (*cf.* Goehr, 2011).



persuasión donde se implica no solo el habla, sino el cuerpo, los sonidos, el espacio y las imágenes. El segundo eje obedece al despliegue de energía con el cual se realizan los actos de enunciación en la vida cotidiana (talante, actitud, impulso, “aire”) (*ibid.*:47).

Para el propósito de esta investigación, adopto este modelo analítico —asumiendo las limitaciones y problemáticas a las que conlleva al limitarlo al estudio del texto musical— del seno de la socioestética al análisis musical; de esta manera, con la conjunción de los ejes *retórico* y *dramático* —con los cuales la pieza musical la estudio como discurso— propongo analogías sobre los comportamientos y relaciones del contenido musical con los imaginarios que subyacen en cada pieza y, del mismo modo, procuro encontrar posibles hilos en común presentes en las tres piezas.<sup>5</sup> Con este enfoque la música es asumida como una *extensión de la identidad del compositor*, y el compositor como *sujeto* abierto a sensibilidades y experiencias no únicamente relacionadas con materiales acústicos, sino con vivencias, encuentros, diálogos e historias (Mandoki, 2006:10-15). Es así como una de las estrategias de esta investigación es trasladar la concepción de la retórica del sujeto enunciante al objeto, es decir, a la pieza musical y sus lazos con los *imaginarios* del compositor, mismos que se expresan en los *relatos* de esta tesis. Es por ello que las nociones de la *retórica-dramática* de cuerpo, objeto, sonido, espacio e imagen son pensadas como materiales musicales articulados en un discurso.

Parte del mismo traslado implica estudiar la pieza musical en tanto discurso con características dramáticas que completan y forman parte de la retórica. A través del modelo octádico muestro ejemplos concretos de músicas influyentes para mi pensamiento musical y puntualizo su relación con las tres piezas elegidas.

2) El *relato* como herramienta cognitiva que busca interconectar la experiencia, las relaciones con otros sujetos y los procesos compositivos.<sup>6</sup> Es decir, a través de un *relato* orientado por la *autobiografía* y la *autoetnografía*, donde hago explícitas las características de las piezas y, además, acuso el entorno dentro del que fueron escritas; asimismo doy cuenta de lugares, personas, instituciones y maestros que de forma directa e indirecta han sido parte

---

<sup>5</sup> Por ser analogías, son imperfectas e incompletas, por tal motivo, ofrecen más que una limitación, un terreno para su discusión y perfeccionamiento.

<sup>6</sup> Para el desarrollo del *relato* se utilizarán recursos de la metodología autoetnográfica y se hará explícita la distinción entre *autobiografía* y *autoetnografía*. Estos aspectos serán expuestos y desarrollados más adelante.

de la composición de estas piezas, enfatizando las experiencias de los últimos tres años (2011–2013). También relato mi desplazamiento cotidiano entre la *academia* y la *periferia*, como espacios cruciales de reflexión, cruzamientos, puntos de contacto, diferencia y construcción de un pensamiento musical. Este tránsito me ha permitido conocer diferentes formas de hacer música, así como otras formas de vivenciarla: desde la gente que vive de hacer música, la que lo hace por compromiso social o religioso; la que la escucha para disfrute y goce personal, entre otras posturas e ideologías.

El *relato* me permite acercarme a un tipo de escritura más flexible, lo cual considero pertinente cuando la experiencia y la subjetividad forman parte de los planteamientos fundamentales de esta tesis; uno de los objetivos centrales es dar cuenta de los modos en que las piezas se conectan con el contexto social, y como éste le devuelve a mis imaginarios motivaciones, impulsos e ideas que alimentan la composición musical.

El *relato* persigue un objetivo: más allá del autoconocimiento, el cual también es importante (a qué estéticas se adscribe, con qué músicas dialoga, cómo se define en cuanto a estilo, en qué corriente se puede insertar, qué lugar podría ocupar en la sociedad), resulta significativo el conocimiento de la obra dentro de un espacio temporal (histórico y diacrónico), geográfico (México, Latinoamérica) y social; para *pensar ser* portavoz de esos aspectos en el relato del quehacer de la composición.

El concepto de *imaginario* lo utilizo en esta tesis con un sentido poético (y subjetivo), como la fantasía del compositor, la cual se convierte en memoria para ser proyectada en el *objeto artístico*. Calvino (1995: 99) establece dos ejemplos de proceso imaginativo: “el que parte de la palabra y llega a la imagen visual, y el que parte de la imagen visual y llega a la expresión verbal”. En la composición de estas piezas el *proceso imaginativo* se vuelve más complejo, pues involucra el sonido codificado en una partitura. Por ejemplo, en *Chaman nocturno* la obra plástica como imagen se traslada, de manera metafórica, a palabras, para después vincularse de nuevo con la imagen y, a su vez, la palabra funciona para articularse metafóricamente en el discurso musical. En *Sonósfera*, la imagen visual se acompaña de una imagen sonora que se proyecta a través de la memoria y el recuerdo; entonces se organiza en una cronología lineal en doce miniaturas. En *¡Tomes!* hay un itinerario musical de vida, en un momento determinado, que es compartido con el intérprete de la pieza. Este itinerario se

acompaña de sonidos (músicas que se consideran imágenes sonoras) y la pieza la planifico al tomar esos recuerdos e imágenes. Estas relaciones entre *imagen*, *palabra* y *sonido* son parte fundamental en la composición de las piezas. Para Calvino (*op.cit.*: 102), dentro del ámbito de la literatura, las fantasías se originan al establecer:

(...) enlaces con emisores terrenos como el inconsciente individual o colectivo, el tiempo recobrado en las sensaciones que afloran del tiempo perdido, las epifanías o concentraciones del ser en un solo punto o instante. Se trata en fin, de procesos que, aunque no partan del cielo, escapan del ámbito de nuestras intenciones y de nuestro control, asumiendo desde el individuo una suerte de trascendencia.

Así, de los enlaces que quedan al margen de nuestro control se van acumulando diversas imágenes —variables y difusas— que tienen un grado de persistencia en la composición; al final incluso se “adueñan” de la pieza y en un sentido inverso la pieza se adueña de éstas al cobrar su autonomía. Por lo tanto, como estrategia para hacer visible mi *pensamiento musical*—autorreferencia implícita—, recorro al *relato* a partir del cual, desde la reflexión y organización cronológica, expongo mis imaginarios y su papel dentro del discurso musical.

La razón por la cual estudio la composición musical con estas herramientas es que, en un contexto llamado *posmoderno*, en el cual la producción artística toma diversas vías y en apariencia no hay un *gran relato* de la historia, sino múltiples, surge una preocupación por situarme personal y artísticamente dentro de esa condición plural (y en apariencia fragmentada) y, al mismo tiempo por buscar rasgos persistentes dentro del eclecticismo de mi producción musical en general, y en especial de estas tres piezas (*cf.* Jameson, 1991; Lyotard, 1996; García, 2013). Esta condición me impulsa a establecer una postura ideológica y narrar un *relato* propio. Calvino (1995: 138) dice: “Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles”. En dicha “enciclopedia” de vida hay una selectividad de capítulos que guardan una relación con el *proceso* creativo. En esta distinción de “cada vida” radica la unicidad del *yo*. Esta tesis propone hacer una suerte de ordenamiento (contingente) que permita ampliar la noción en las relaciones entre compositor (el *yo*), pieza (el objeto) y contexto (la sociedad).

El *relato* lo construyo y desarrollo desde la memoria; en acudir a otras voces, autores y formas de pensamiento. La importancia del *relato* consiste en la posibilidad de encontrar *huellas* visibles que asomen a la superficie de la condición múltiple en que habita el *yo* social. Calvino (*ibid.*: 91) comenta que: “el uso justo del lenguaje es el que permite acercarse a las cosas (presentes o ausentes) con discreción y atención y cautela, con el respeto hacia aquello que las cosas (presentes o ausentes) comunican sin palabras”. Con esto no busco traducir música en palabras, esfuerzo inútil; sino trazar con la escritura un camino social que impulsa decisiones estéticas que derivan en un resultado musical con “vida propia” e independiente de las ideas que originaron la música. Como apunta Paynter (2010:19):

No se puede cansar uno de repetir que ni el proceso, ni la finalidad de la composición musical son traducir en imágenes sonoras las experiencias, los acontecimientos históricos, las ideas literarias o visuales, o cualquier otra cosa que pueda ocurrir para estimular la imaginación del compositor. Una vez estimulada la imaginación, las consideraciones musicales asumen el mando. Y aunque el compositor desee recordar el punto de partida y aludir al mismo en, por ejemplo el título u otra referencia literaria, lo que pretende sin duda, es que nosotros sigamos la continuidad de la música por sí misma y no como un reflejo de ideas que se expresarían mejor en otro medio.

Sin embargo, existen *huellas* en la música que permanecen expresadas en sonidos; y aunque la música no necesita ser justificada, o respaldada por una explicación descriptiva, es válido profundizar en lo que precede a la composición musical: el camino que ésta recorre de lo personal a lo social, hasta cobrar *vida propia*.

En una sección introductoria reviso el contexto y los discursos dominantes referentes a la creación artística. Una vez definido el marco teórico, los conceptos operativos, sus alcances y limitaciones, en el capítulo segundo abordo la temática del *proceso* compositivo. Aquí discuto diversas concepciones sobre el ejercicio de la composición y describo y delimito los espacios desde los cuales realizo las piezas, así como los *imaginarios* y las *historias* que las conforman. En el capítulo tercero llevo a la práctica el *modelo octádico* y el *relato*, y expongo ejemplos concretos.<sup>7</sup>

He señalado que las piezas que estudio se conforman de inicio en la dimensión del pensamiento narrativo. Además son motivadas por *sonidos*, *imágenes* y la *palabras*,

---

<sup>7</sup> Este modelo que implemento para el análisis musical, tiene algunas limitaciones, las cuales advertirá el lector una vez que éste se ponga en práctica sobre su objeto de estudio; es decir, las tres piezas que conforman esta tesis.

recogidos en la experiencia del quehacer musical. Por tanto, una de las preguntas que motivan este trabajo es: si se asumen las piezas como proyección y enunciación de un discurso concebido y desarrollado durante el proceso compositivo, ¿cuál es la pertinencia y el alcance del *modelo octádico* —proveniente de la socioestética— que permita una posible representación de los *imaginarios* subyacentes en las piezas a través de analogías musicales? ¿Cuáles son los elementos recurrentes en la música mismos que se explicitan en el *relato* y hacen viable elaborar una idea de continuidad y coherencia en las tres piezas a estudiar?

En los *procesos compositivos* existe una relación constante en la que la experiencia personal, recogida en la interacción dentro de determinados espacios sociales, se proyecta en la música de una manera no cuantificable y no siempre simétrica; sin embargo, debería ser posible una noción que desvele los *imaginarios* que persisten en las tres piezas musicales mediante un *relato* orientado por la autoetnografía para de esta manera, profundizar en el porqué de mis decisiones técnicas y poéticas, y encontrar los vínculos de la experiencia cotidiana con la música. Asimismo, a partir de la concepción de las dos formas del pensamiento humano (*narrativa* y *paradigmática*), es viable visualizar la forma en que implemento mecanismos técnicos para enfatizar determinados aspectos musicales. Es por esto que, para dar respuesta a los problemas de esta investigación, considero tanto el *modelo octádico*, para analizar las piezas, como el *relato*, para vincular la experiencia personal con el proceso, como vías de conocimiento especializado acerca de la composición.

Por último, señalo trabajos relevantes que toman como fundamento la autoetnografía, la narrativa y la socioestética. En el transcurso de esta investigación he podido constatar la aplicación de la autoetnografía en diversos aspectos de la sociología, la educación y la psicología social, así como en investigaciones de género, familia y clase (Spry; 2001; Dyson, 2007; McIlveen, 2008; Ellis, 2011.). Destacan en México los trabajos de Blanco (2011) “Generación y género: mujeres mexicanas de clase media en la segunda mitad del siglo XX” y “La autoetnografía como escritura terapéutica: adiós al cigarro” (2010a). En cuanto a música y autoetnografía, he encontrado trabajos como: “Punk Rock and the Value of Auto-ethnographic Writing of Music” de Sara Attfield (2011), quien realza la visión personal de músicos y fans del género *punk* en sus propios relatos sobre esta música. El texto enumera diversos ejemplos de escritos en los que se narran experiencias personales que analizan la

escena del *punk* y proveen al lector una visión inmediata e inmersa en ese contexto. La tesis doctoral de Peter Knight titulada “The Intersection of Improvisation and Composition: a Music Practice in Flux” (2011), en la cual utiliza herramientas de la autoetnografía para mostrar aspectos de su biografía personal y su desarrollo como trompetista y compositor. He encontrado el libro que reúne diversos ensayos sobre la relación de la experiencia musical y la autoetnografía en “Music Autoethnographies: Making Autoethnography Sing/Making Music Personal” compilado por Ellis y Bartleet (2009).

En los Estados Unidos sobresale el trabajo pionero de Ellis, Adams y Bochner (2011), y del antropólogo Renato Rosaldo (1999) quien aborda a través de metodologías próximas a la autoetnografía temáticas relacionadas con la identidad, la política y los movimientos sociales. En México destaca el libro *El eco está en todas partes* (2013) de Manuel Rocha Iturbide (1963- ), en el que parte de su contenido tiene una orientación autobiográfica al relatar y describir de forma cronológica sucesos trascendentes en su vida, además de que narra los procesos compositivos y experienciales del mismo, complementados con imágenes, fotografías, recortes de partituras, programas de mano, entre otros documentos.

Respecto del análisis retórico-dramático propuesto por Mandoki (2006b) sobresale la tesis de maestría de Eduardo Plazola Meza (2013): “Identidades *dub* en la escena de Guadalajara 2011-2012. *Prosaica*, presiones y ecos en el movimiento independiente, la política pública y la industria cultural”, la cual fue realizada en la UDG del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades.<sup>8</sup> Esta tesis es una aplicación original al fenómeno de la significación y construcción de identidad en el marco de los conciertos de música *dub*. Sin duda este precedente orienta una posibilidad de que la teoría expuesta por Mandoki en *Prosaica*, tenga aplicaciones en torno a la música y ayude a resolver problemáticas relacionados con los intercambios estéticos y las identidades que se administran dentro de diferentes matrices sociales. El presente trabajo representa un primer esfuerzo por adoptar y adaptar el modelo octádico de Mandoki (2006b) para abordar las experiencias cotidianas del compositor en un principio, y posteriormente tomar la partitura como objeto de análisis.

---

<sup>8</sup> Tesis igualmente dirigida por Gabriel Pareyón.

Respecto al estado de la cuestión, una problemática que la presente tesis pretende afrontar y superar se relaciona con las escasas referencias respecto a cómo ha sido abordado el fenómeno de la creación musical a través de estas orientaciones metodológicas. Esto supone implementar una estrategia en cierto modo inédita (especulativa) en el marco de la composición musical, lo que al mismo tiempo puede representar un riesgo. Pero también emerge un campo abierto a la creatividad y la experimentación, siempre que se arroje nociones sólidas sobre las preocupaciones de este trabajo.

### **1.1. El compositor en contexto: posturas ideológicas**

La Ciudad de México es el punto en el cual ubico esta investigación, como punto de partida. Como sujeto arrojado en una realidad que intento desentrañar, busco situar mi trabajo dentro de un espacio en concreto. Los entramados conceptuales y teóricos que analizan este periodo son diversos, pero la mayoría refieren a una condición de pluralidad, diversificación, multiplicidad de discursos, relatos e ideologías. Dentro de estos discursos destacan la *globalización* y la *posmodernidad* como posibles respuestas y realidades asumidas para comprender el mundo de hoy (según Harvey, 1990; Bieletto 2008a; Tello, 2010, García, 2013).<sup>9</sup> Dada la complejidad y extensión de estos conceptos, el propósito aquí se reduce a aproximarse hacia una noción de estos y reflexionar en su relación e impacto con la música de la presente investigación.

El hecho de *ser mexicano* condiciona un proceso particular de aprendizaje, apropiación y producción artística. Aunque el proceso de *globalización* en el que se vive refiere una aparente “aldea global” (cf. Giménez, 2000), la cual comparte significados, sentires, modos de pensar y de vivir en común, lo que existe en realidad son modos particulares de recepción tanto sociales como individuales; esto significa que cada individuo confiere una noción propia, desde su lugar, condición y clase social a lo que en apariencia es común en una condición de *globalización*. Por lo tanto, ésta debe ser entendida en función de cómo impacta

---

<sup>9</sup> Paralelamente al extenso andamiaje teórico que circula hoy en día respecto a estas temáticas, desde una experiencia personal, considero que éstas conforman una temática a la que se acude regularmente en los círculos académicos, en conversaciones cotidianas y en encuentros con músicos; así, también percibo una preocupación general en el compositor (y en todo tipo de creativos y artistas) por definir su obra o situarla dentro de un discurso para validarse a sí mismo.



un espacio personal localizado. Giménez (2006: 284) apunta que: “Los procesos de producción y de circulación de mensajes, son efectivamente globales, pero su apropiación requiere un sentido localmente contextualizado”. Los compositores latinoamericanos, formados regularmente dentro de esquemas de conservatorio y universidad —ambas instituciones globales—, aprende la Música de Arte Occidental (MAO) a la vez que, en algunos casos, la resignifica —o se apropia de ella— otorgándole un carácter distinto al de un compositor europeo o norteamericano. Para ejemplificar esta idea en un contexto de nacionalismo musical, Tello (2010: 498) al referirse a las influencias técnicas de Ravel en la orquestación del *Huapango* de José Pablo Moncayo (1912-1958), señala que: “en Moncayo y en el *Huapango*, en especial, se dio la convergencia entre la feliz asimilación de una técnica de cuño eurocéntrico y la aplicación de un contenido de fuerte sabor local que procede de los sonos veracruzanos *El siquisiri*, *El balajú* y *El gavián*.”

Las piezas que discuto en esta investigación se insertan dentro de los márgenes de la MAO, a la vez que incorporan elementos musicales de mi entorno y vida cotidiana (música tradicional mexicana, música popular).<sup>10</sup> Es decir, se conjunta lo *global* (el sistema musical occidental)<sup>11</sup> con un sentido de carácter más localizado como aspectos musicales que refieren a un imaginario musical conectado con México y sus tradiciones musicales —el son jarocho, el son jalisciense, el son huasteco. En resumen: de cierto modo lo individual se contrapone a lo *global*; en otro modo lo complementa y en otro más, lo global se vuelve individual.

Es pertinente señalar, sin embargo, que la apropiación de otras músicas para la MAO, en la actualidad no representa ninguna novedad porque, ha sucedido en otros periodos históricos (el siglo XIX Brahms, Liszt, Chopin, Grieg, y en el siglo XX Bartók, Smetana,

---

<sup>10</sup> La etiqueta de la MAO, en el contexto que discuto tiene sus problemáticas, dado que parece excluir o dejar fuera otras prácticas musicales como el jazz, el rock y el pop las cuales son expresiones artísticas también occidentales. Sin embargo al referirme a MAO, no estoy valorando la música como producto dominante o hegemónico, sino la experiencia y el contexto de la sala de concierto, la solemnidad del silencio del público, el ritual del aplauso, y demás factores retóricos que dibujan una noción de música “contemporánea”. Otras etiquetas igual problemáticas son música docta, música erudita, música de concierto. La intención entonces es delimitar espacios de producción artística, para que estos sean objeto de análisis y discusión; es por ello que en este contexto narro un tránsito entre la *periferia* y la *academia*.

<sup>11</sup> Lo cual significa que en las academias, universidades y conservatorios del mundo occidental y de otras regiones del planeta, con sus pequeñas variantes, predomina el aprendizaje bajo un mismo sistema de teoría y notación musical. Pese a la diversidad de sistemas, técnicas y cosmovisiones musicales que existen en el mundo, la hegemonía la tiene el *Occidente*. Esta investigación no es la excepción; su música también se inserta dentro de los márgenes de la MAO, incorporando elementos de músicas locales, pero con un mismo grado de valor.



Kodaly, Ponce, Chávez, Revueltas y Villa-Lobos) si bien bajo condiciones sociales y culturales muy distintas a las actuales. Por ejemplo, con Stravinski sobresale el uso de melodías *folclóricas* rusas en *La consagración de la primavera* (1912); la influencia de la música *jazz* también es notoria en Gershwin y Copland y el Grupo de Los Seis (*Le Six*) formado en Francia, en 1920, e integrado por Francis Poulenc, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Louis Durey, Germaine Tailleferre y Georges Auric; y la música *folclórica* en Janáček, Ravel y Bartók, quienes provenían de lugares apartados de las grandes capitales europeas. Ross (2009: 109) señala, en referencia a estos tres últimos compositores, que: “el mejor modo de absorber una cultura es proceder de ella, lo cual se ejemplifica en la música de estos compositores quienes buscaban en la música de sus pueblos una identidad y una música propia”. En otros ejemplos destacan los nacionalismos musicales como el de México, donde la música tradicional mestiza e “indígena” fue influyente en compositores como José Rolón (1876-1945), Manuel M. Ponce (1882-1948), Candelario Huízar (1883-1970), Antonio Gomezanda (1894-1961) Carlos Chávez (1899-1978), Silvestre Revueltas (1899-1940) y José Pablo Moncayo, entre muchos más.<sup>12</sup>

Una característica manifiesta de la actualidad son los mecanismos de apropiación a los que el compositor tiene acceso: la facilidad con la que puede “adquirir” música tradicional de los altos de Chiapas o de monjes budistas por ejemplo, descargarla en su computadora, almacenarla en mp3 en un IPOD, analizarla y tomar lo que le interesa o funciona para su discurso. Además, a diferencia de otras épocas —en las que la apropiación de otras músicas estaba comúnmente acompañada de un movimiento o una corriente artística dominante a la cual el compositor tenía la opción de sumarse<sup>13</sup>—, ante la ausencia de una corriente

---

<sup>12</sup> El nacionalismo musical mexicano comprende un periodo aproximado entre 1928 y 1950 (*cf.* Malmström, 1974). Se caracterizó por la práctica recurrente de la cita y la utilización de música indígena y mestiza; además de la idea de una identidad nacional homogénea, impulsada en gran medida por el gobierno posrevolucionario y la mayoría de los artistas de la época.

<sup>13</sup> Algunos ejemplos se encuentran en la Segunda Escuela de Viena (1908-1923 *ca.*), comandada por Arnold Schoenberg, la cual se caracterizó por tener una veta modernista y de ruptura fundada en la *atonalidad libre* y posteriormente en el *dodecafonismo*. Después, con el final de la Segunda Guerra Mundial, en los años cincuenta, surgieron las *vanguardias* caracterizadas por el florecimiento de nuevas teorías, alianzas y revoluciones musicales. En este periodo el *dodecafonismo* deriva en el *serialismo integral*, surge la música aleatoria, la no linealidad, el *happening* y otras expresiones. La principal ventana para esta música se abrió en 1946 con los Cursos de Verano para la Nueva Música de Darmstadt. “La estética dominante en la música europea y estadounidense por igual, era la disonancia, la densidad, dificultad, complejidad.” (Ross, 2009: 442). Con

dominante, hoy en día la tendencia en boga es un marcado individualismo en cuanto a decisiones de carácter artístico (poético, estético); en algunos casos, con el uso ligero, vago, superficial o trivial de elementos musicales provenientes de diversas latitudes. Otra diferencia sustancial entre el tiempo actual y el pasado, es el modo de recepción y de adquisición de determinados materiales; antes, el compositor sustraía desde la experiencia y desde la imaginación (los libros, las revistas, almanaques, fotografías) elementos que conducían su poética musical, o partir de un acercamiento presencial, en el que atestiguaba determinada acción o circunstancia. En la era del internet estas realidades se vuelven virtuales, por consiguiente, el tipo de experiencia cambia. El compositor actual aprende cantos mapuches en *Youtube*, o edita cantos rarámuri para desarrollar música electrónica desde la comodidad de su escritorio.

Por otro lado, en esta “sociedad sin relato”, los espacios o nichos delimitados del arte, su localización (museos, salas de concierto) y formas de producción se diluyen y dan paso a cruzamientos con la moda, el turismo, la publicidad, la televisión, los videos, y redes sociales (blogs) como lugares de circulación y apropiación. García (2013:33) pregunta cuál es el contexto de producción del arte.

Bourdieu hablaba de *campos*, y Becker de *mundos del arte*. Ambos consideraban que la definición, la valoración y la comprensión del arte se realizaban en espacios y circuitos *autónomos*. Esta independencia y autocontención de las prácticas artísticas, que delimitaban quiénes tenían legitimidad para decir qué es el arte, se ha desvanecido (*ibid*).

Del mismo modo, se ha diluido el papel de los centros académicos y conservatorios como espacios únicos de validez de enseñanza musical o artística, y formación de compositores. Amateurs, autodidactas, músicos líricos, programadores, diseñadores, comunicadores, están contribuyendo con su producción artística a cuestionar los espacios autónomos del arte, y los actores que los habitan.

Volviendo al contexto global, Abélès (2005:31) sugiere ver “la globalización entendida como un proceso pluridimensional que altera las referencias tradicionales,

---

excepción de los compositores que no se adscribieron a estos movimientos, la tendencia era comulgar con los mismos principios e ideologías; hacer un frente común.

reconfigura las relaciones entre lo singular y lo colectivo, y afecta profundamente los modos de pensar y actuar en los cuatro rincones del planeta.” Esa afectación en los modos de pensar, tomar decisiones y conducirse en un nivel de creación musical, se ve reflejado en el *proceso* de composición en la asimilación de elementos musicales técnicos y su uso respectivo. La *globalización* trae consigo accesibilidad a medios como el internet —y el mismo internet propicia las tendencias globalizantes— de tal manera que se generan portales de información y conocimiento. La época actual se caracteriza por “la extraordinaria diversificación de formas culturales, inseparables de diásporas intercontinentales, de la intensificación de los desplazamientos profesionales y turísticos” (*op. cit.*: 70). Desde cualquier parte del mundo —teniendo cerca un *wi-fi*— se puede echar un vistazo a esa “extraordinaria diversificación”, que sin embargo está sesgada por las grandes estructuras políticas y comerciales.

Además esta condición *global* se percibe y asimila de maneras distintas alrededor del mundo. Bajo esta previsión Bauman (1998:8) señala que “La globalización divide en la misma medida que une (...) lo que para algunos es la señal de la nueva libertad, cae sobre muchos más como un hado cruel e inesperado”. Es decir, la *globalización* tiene dos caras en las que la marginación, la exclusión, la acumulación de poder en el centro (cada vez más compacto) y la concentración de pobreza en la periferia (cada vez más poblada y distante del centro y de sí misma) se manifiestan como parte de su ser.

De acuerdo con estas reflexiones, para un compositor en México, situado en una sociedad de clase media, una pregunta relevante es: ¿qué beneficios trae consigo la *globalización*? La respuesta a esta pregunta va más allá de la diversificación y el acceso a los más distantes y variados recursos; para fines de consolidar una identidad musical, la *globalización* representa un reto. En un sentido negativo, Petrozzi (2009:3) señala que: “El proceso de globalización que ha tenido lugar a fines del siglo XX ha influido en la construcción y expresión de identidades. La globalización ha traído efectos culturales negativos de masificación, uniformización y comercialización de la sociedad.” Con perspectivas así, en dichos efectos se confunden las diversas músicas que circulan día con día alrededor del mundo. Insertos en estas circunstancias culturales, cuando el manejo de los materiales musicales proviene de distintas fuentes, ¿cómo percibir el origen de una música o la nacionalidad de un compositor? Al respecto, Bieletto (2008b: 250) dice:

Un compositor de la actualidad puede, desde su estudio, editar cantos budistas, pregones tailandeses o insectos amazónicos. Probablemente tenga un maestro de composición francés, otro japonés y otro estadounidense, cada uno de los cuales tendrá una perspectiva distinta de lo que es la música, de los elementos que la conforman y del tratamiento de ellos. Asimismo, la intensiva migración “voluntaria” o forzada, (...) genera nuevas pertenencias, que un compositor mexicano viviendo en otro país comienza a representar musicalmente, con efectos directos en sus representaciones previas sobre la música de su país de origen.

En las piezas seleccionadas para esta investigación se observan aspectos de la *globalización* en: 1) la partitura: donde se encuentran la lengua italiana como convención para cuestiones de dinámica y expresión; el español, para instrucciones de ejecución, notas, títulos, nombres de los instrumentos y; en ocasiones el inglés, para referir técnicas extendidas (*slap, growl, lip pizz, tone clusters*).<sup>14</sup> 2) Referencias: a músicas de diversos orígenes geográficos, que son “tratadas” y organizadas en una forma musical coherente mediante sistemas racionales y técnicos (*teoría de conjuntos de alturas*, sucesión numérica de Fibonacci) aprendidos en seminarios, libros y artículos en internet, videos en *Youtube*, descargas de partituras, entre otros. 3) La edición de las partituras: las cuales pasan del apunte, esquema o manuscrito, a un *software* de notación musical utilizado por miles de personas en todo el mundo. Aquí el carácter único de la grafía musical (el cual dice mucho de la personalidad del compositor) es sustituido por una notación estandarizada que elimina cualquier huella de individualidad (por lo menos en la grafía). El formato de “puesta en escena” de las piezas de acuerdo con la tradición eurocéntrica (global) de concierto, sala, público, programa de mano, solemnidad, silencio.

En conclusión, según Bieletto (2008b: 244): “Una cultura globalizada como la que actualmente experimentamos nos obliga a cuestionarnos quiénes somos, cómo nos diferenciamos unos de otros y cómo además manifestamos esta identidad, entre otros modos, a través de nuestras formas artísticas.” Entonces, considero que, en la expresión de *imaginarios* personales en el discurso musical —desarrollados durante la experiencia con la música— se encuentra la clave para diferenciar unos artistas (compositores) de otros; siempre y cuando éste sea uno de los propósitos que el compositor tenga como finalidad. En esta

---

<sup>14</sup> Es común ver en muchas partituras de colegas compositores, una creciente tendencia a sustituir las indicaciones en italiano por el inglés, y en otros casos, poner la instrucción expresiva y/o técnica en dos idiomas (italiano e inglés, y en casos extremos, español). Por ejemplo, en mi partitura *Dexasino* para cuarteto de saxofones, percusión y voz (página 2, compás 9) escribí lo siguiente: *growl, flatterzunge* y *bisbigliando*, es decir inglés, alemán e italiano.

investigación no se persigue la idea de *originalidad* entendida como *progreso*; sino la de *autenticidad* comprendida como algo que corresponde a las necesidades creativas y poéticas del compositor. Por lo tanto, el debate apunta aquí hacia una cuestión más ética que estética.<sup>15</sup>

Otro concepto que ocupa un lugar importante en esta investigación es la *posmodernidad* la cual cobra relevancia en la filosofía social a partir de la caída del muro de Berlín —de la bipolaridad sociopolítica— y su consiguiente impacto en el orden mundial hasta convertirse en la actualidad, en una tendencia de moda (*cf.* Vattimo, 1986; Lyotard, 1996). Dentro de este momento histórico, que para Lyotard (*ibid.*) representa *el fin de los grandes relatos de la civilización occidental* —el relato cristiano, el marxista, el iluminismo, el capitalista— existe una relación ineludible e inseparable entre la posmodernidad como lógica cultural del capitalismo tardío y la globalización (*cf.* Jameson, 1992).

La posmodernidad está ineludiblemente ligada a la era del consumo —lo que conlleva un constante cambio de tendencias y modas, junto con la no permanencia de discursos—, a los *mass media* y, sobre todo, como ya se señala, a la fusión de filosofías y la convivencia de varias filosofías de manera simultánea. Esta noción, trasladada en una concepción musical, significaría pensar en una permisividad para las más diversas combinaciones, mezclas y pastiches de fuentes disímiles y culturalmente distantes. Esta idea hace entender y justificar la convergencia de estilos diferentes en un mismo escenario o en una misma pieza.

Dentro de las diversas concepciones que se producen en la actualidad respecto a la música, ésta se caracteriza por “un pluralismo de estilos que tienden a la relativización de sus contenidos. (...) Podemos decir que la música que se crea en la actualidad no posee una conciencia estética unitaria sino una multiplicidad (múltiples estilos, múltiples mensajes) de conciencias estéticas fragmentadas” (Hormigos, 2010:53). Así, al sustraer una música de su contexto, más allá de un posible enriquecimiento, el compositor corre el riesgo de que su contenido original se vuelva relativo, se fragmente, o trivialice.

---

<sup>15</sup> Este debate fue crucial en la musicología en el contexto de la interpretación musical históricamente informada (Movimiento de Música Antigua 1950-1980). Richard Taruskin (1945-) contribuyó en esta discusión señalando los artificios de una construcción positivista de una interpretación auténtica. Desde su punto de vista el valor se encuentra en lo irreductiblemente personal de la interpretación. En la actualidad, la otrora consigna por la autenticidad ha dado paso a la interpretación históricamente informada (*cf.* Fabián, 2001).

He aquí la pertinencia de matizar, reflexionar y ser autocrítico respecto de la exaltación de la multiplicidad; no se debe perder de vista que parte importante de lo que se ha expuesto y desarrollado sobre la posmodernidad en la filosofía, la antropología y la sociología, se produce en los centros de investigación europeos y de los Estados Unidos, lo que significa una visión parcial: la visión de la hegemonía. Por ejemplo, para De Sousa Santos (2009: 337) “la posmodernidad podría ser fácilmente entendida como un privilegio más de las sociedades centrales, donde la modernidad había tenido mayor realización”. Es decir que, tanto la *globalización* como la *posmodernidad* deben ser contextualizadas y pensadas de acuerdo con un contexto económico, geopolítico y social. Estos fenómenos afectan todos los estratos sociales, pero de distintas formas. En un país desigual, social, educativa y económicamente como México, pocos son los que se benefician a plenitud de una condición posmoderna; pocos son los que pueden viajar, divertirse, consumir y disfrutar la oferta excesiva que trae consigo esta época.

Para acercarse a una noción sobre lo que ocurre en el momento que vivimos: “Se podría afirmar: si cada “época” (...) está caracterizada por una “imagen” específica, una interpretación topológica se propone identificar algunos *lugares (topoi) privilegiados* —en este caso, musicales— en los que ésta encuentra su manifestación más significativa.” (Lisciani-Petrini, 1999: 6) ¿Cuál sería entonces la “imagen epocal” del contexto actual? ¿Para la música en dónde se encuentran esos lugares privilegiados?

La respuesta apunta hacia una época de contradicciones, de permanencias superficiales en un sistema socioeconómico y político “agotado” que sin embargo se rehúsa a cambiar (Žižek, 2012); de una aparente llamada al respeto por la diversidad en contraste con las mayorías —hechas minorías— que no logran tomar ninguna forma legítima. Una época en la cual se llama a la apertura y la convivencia, pero en la que continúan imperando —perfeccionados— los colonialismos en diversas esferas de la sociedad y en las formas de circulación y mercantilización del arte.

La *posmodernidad* también es asumida como una continuación inevitable de la modernidad: una transición compleja que surge a través del debilitamiento de las últimas grandes expresiones del modernismo (expresionismo, existencialismo en la filosofía, poesía modernista, etc.). En esta coyuntura es característico el desgaste de las fronteras entre la *alta*

y *baja* cultura —o cultura de masas—, dando lugar a nuevos tipos de textos, formas y categorías permeadas —si no modeladas— por las industrias culturales.

En cuanto a la música occidental se refiere, durante la modernidad, el trasfondo ideológico que la dominó tiene sus propósitos delimitados y claros: toda forma de arte tiene como cometido una “representación real” fundada en un orden lógico-matemático a través de imágenes rectas que además de constituir una verdad total, expresan la “auténtica belleza” a la cual el hombre puede aspirar. Como consecuencia, la tarea de la música debe ser edificadora, civilizadora, que desarrolle el pensamiento y el raciocinio del hombre (*cf.* Lisciani-Petrini, 1999).

¿Dónde radica el trasfondo ideológico de la música de arte occidental en la actualidad? Éste es un cuestionamiento para el que, en esta investigación, no concibe un contexto satisfactorio en respuesta. Pero parece claro que no hay uno solo trasfondo, sino la coincidencia de varios. Las piezas que aquí estudio tienen como ideología defender la autonomía en cuanto a los elementos que conforman mi música; rechazar prejuicios sobre otros estilos, corrientes e ideologías que cotidianamente circulan; además de la apertura hacia la adopción y experimentación de otras formas de creación musical, siempre y cuando sumen y correspondan con una intencionalidad poética o narrativa propia.

La *posmodernidad* vista por el discurso dominante como producción artística se basa en la cita, el pastiche y la aglomeración de diversos lenguajes disímiles (Jameson, 1991). Sin embargo, es pertinente no visualizar las características estéticas de lo posmoderno como una lista de atributos fijos y monolíticos, porque las músicas posmodernas son diversas y contradictorias, y se encuentran en un mismo momento histórico con otras músicas de tradiciones orales y periféricas que han sufrido otro tipo de transformaciones, músicas que no se insertan en la linealidad histórica del progreso pensada desde *Occidente*.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> *Occidente* puede entenderse de diversas formas, tanto geográficas, como culturales. Es más apropiado referirse a Occidente como una civilización con una serie de valores y normas que imperan en la forma de vida cotidiana. Si geográficamente se viera Occidente como hegemonía, se consideraría al Reino Unido, Europa Occidental y Estados Unidos, aunque los orígenes de la civilización occidental se encuentran en la antigua Grecia y el Mediterráneo. Los valores principales de Occidente por los que probablemente se erigen como la cultura dominante del mundo son: *competencia, ciencia, derecho de propiedad privada, medicina, sociedad de consumo y ética de trabajo*. Además de ello, Occidente carga con el peso histórico del *imperialismo* y el *colonialismo* como sus más voraces mecanismos de subsistencia y supremacía, y como el principal argumento



Por ejemplo, en esta época —como en muchas otras—, conviven músicos campesinos con compositores académicos. Ambos son contemporáneos. Asimismo coinciden, en un mismo espacio tradiciones musicales centenarias, instrumentos nativos y antiguos que se siguen ejecutando, sistemas musicales basados en distintas cosmovisiones y técnicas; junto con compositores de la MAO que utilizan sistemas sofisticados de composición, herramientas tecnológicas, programas de computadoras, entre otros. Para De Sousa Santos (2009), el pensamiento dominante veía lo primero como un reducto atemporal del pasado que sobrevive en el presente; como una música primitiva que no se incorpora al decurso de la historia y la modernidad.

Un punto común de las teorías posmodernas es la idea bajo la cual la integración de la diversidad es posible (cf. Kramer, 2002; Tello, 2010). Con esa postura intento suavizar las todavía imperantes dicotomías entre “pasado y presente”, “conservador y novedoso”, en parte debido a que los elementos y significados que se encuentran en las piezas tienen una deuda con la música tradicional.<sup>17</sup> Consciente de esta perspectiva, y con una formación musical personal que va y viene de los centros académicos a las “afueras”, de la provincia a la capital, de la biblioteca a la fiesta patronal, del transporte público al internet, es como construyo la música que aquí presento, intentando incorporar aprendizajes, emociones y motivaciones que surgen en ese transitar.

Kramer (2002) en su breve recorrido por las perspectivas que destacan en la percepción de la música posmoderna, resume una serie de tendencias musicales —que aunque incompletas, permiten disponer de elementos de corroboración, crítica y confrontación— como: las fronteras difusas entre el pasado y presente, la evasión de formas musicales totalizadoras privilegiando la mezcla de variedades, las referencias a la música tradicional, el pluralismo y eclecticismo, sus significados heterogéneos, su condición ambivalente entre lo moderno y lo antiguo, la contradicción entre historia y presente, entre

---

en contra de sus principales detractores (el Islam y Corea del Norte y el sistema económico chino principalmente y los movimientos socialistas latinoamericanos). Occidente tiene su *centro* en Europa y U.S.A. Países como México, cultural, religiosa e institucionalmente occidentalizados sin éxito (en tanto normas, valores, comportamientos) se encuentran en la *periferia* (cf. Ferguson, 2012).

<sup>17</sup> Mi obra *Sonósfera* ejemplifica esta concepción de inclusión y diálogo de lo diverso.



otros. Sin embargo, dentro de estas generalidades existen otras formas de creación musical que se resisten o no obedecen estos atributos.<sup>18</sup>

Como se verá más adelante, las piezas de este trabajo guardan parentesco con varios aspectos expuestos por Kramer (*op.cit.*), sobre todo en cuanto referenciar músicas del pasado y la convergencia de la música tradicional en un contexto de MAO. Asimismo destacan ideas de *tactus*, pulso, repetición, líneas melódicas, motivos, variabilidad tímbrica, color, técnicas extendidas, gestualidad, microtonalismo y otros aspectos musicales sometidos a un análisis a través del modelo octádico. Las piezas seleccionadas se pueden inscribir en cierto modo dentro de la *posmodernidad*, entendiéndola como forma de producción artística en cuanto a contenidos musicales diversos.<sup>19</sup>

Algunos compositores mexicanos que exploran una estética posmoderna son: Arturo Márquez (1950- ), Javier Álvarez (1956- ), Hebert Vázquez (1963- ), Gabriela Ortiz (1964- ) y Armando Luna (1964- ). Aunque su música es muy distinta entre sí, y cada uno ha desarrollado su propio lenguaje, se perciben características musicales como las expuestas por Kramer (*ibid.*), además de algunos esbozos que expresan una intención de “mexicanidad” — popular, urbana, indígena—, como en *Altar de Muertos* de Ortiz, *Homenaje a Posadas* de Luna, *Temazcal* de Álvarez, o los danzones de Márquez, por señalar sólo algunos ejemplos.

Acorde con lo expuesto, la *globalización* y la *posmodernidad* se presentan como parte de la misma coyuntura; obedecen a una condición de consumo capitalista, de circulación de imágenes, sonidos, signos, símbolos, etc. Sin embargo, sus principales diferencias radican en la idea totalizadora de *globalización*, ante la idea de la fragmentación que exagera el pensamiento posmoderno, y que a su vez oculta ante su mirada otras realidades que le

---

<sup>18</sup> Respecto a la composición en México en el marco de la *posmodernidad*, Moreno (1996: 131-132) señala: “(...) no sería aventurado afirmar que los compositores de las últimas generaciones asumen, sin proponérselo como meta estilística, los valores posmodernistas que permean el arte actual y se alejan cada vez más de las concepciones del modernismo. La mayoría quiere componer música más accesible, con líneas melódicas audibles y estructuras perceptibles. Como generación, estos compositores no buscan un estilo colectivo, sino algo más saludable: la expansión del talento individual, la búsqueda del medio de expresión más adecuado, sin establecer una distinción entre los elementos de procedencia local y los procesos o estilo provenientes de otras latitudes”.

<sup>19</sup> Tello (2010: 543) comenta respecto a las nuevas generaciones de compositores: “la composición [se caracteriza] a partir de una idea musical de tipo temático y motivico, el desarrollo de estos elementos como sustento de organización del discurso y la perfecta definición de los contornos rítmicos, melódicos y armónicos, aunque no se haya abandonado la búsqueda de nuevos timbres, de elaboraciones rítmicas y de combinaciones sonoras”.

competen a la humanidad: terrorismo de Estado, migración, hambre, marginación, cambio climático, desastres naturales, pérdida de biodiversidad, neocolonialismo (*cf.* Pareyón, 2011: 3–4).

El momento actual presenta una serie de características que apuntan a la convivencia de diferentes voces, pero también a una saturación de éstas, lo cual conlleva la dificultad de demarcarse y tener rasgos diferenciados. “En un mundo saturado de información como el posmoderno, tendríamos como resultado un sí-mismo saturado, fragmentado y disuelto en la intrincada trama de relaciones propia de la época.” (Balbi, 2010: 231). Ante este panorama, esta investigación tiene implícita una preocupación por ubicar y determinar posibles rasgos o caracteres que reflejen una intencionalidad correspondiente con una identidad musical,

Bieletto (2008b: 250) completa esta idea cuando señala que “La consecuencia (...) en términos psicosociales es una abrumadora saturación de información, así como gran dificultad para su asimilación. En términos emocionales, esto ha sido traducido como una creciente ansiedad en el individuo o, como lo ha llamado la psicología social posmodernista, el desarrollo de *una personalidad esquizoide* [cursivas mías] (...)”. Esta idea refleja la complejidad para trazar un camino creativo que logre abrirse paso entre los diversos discursos que constantemente van y vienen en la vida cotidiana; de encontrar tierra sólida dentro de un entorno en el cual lo efímero se acentúa.

## **1.2. Perspectivas para el análisis musical de tres piezas**

A continuación describiré las metodologías empleadas para el desarrollo de este trabajo. Una de las vías aborda la partitura terminada bajo la perspectiva de la retórica y la dramática desarrollada por Mandoki (2006b) en el contexto de los intercambios estéticos dentro de las diversas *matrices sociales*. Bajo esa perspectiva, explico cuál es la aplicación y el alcance y límites de esta herramienta analítica, y su paso y vinculación del ámbito de la socioestética al del análisis musical.

Otra de las vías para abordar la composición musical es a partir del *proceso*, en el cual se desarrolla un *relato* —que recoge perspectivas y metodologías de la autoetnografía y la

autobiografía— como una estrategia cognitiva que permita condensar a través del lenguaje escrito la orientación que toma la composición musical. Esto lo realizo bajo la premisa de que la narrativa es un vehículo que permite a los sujetos contener identidad y encontrar significado y sentido a las interacciones y relaciones del *yo* con los *otros*, por lo cual aquí se ejercita la descripción del contexto, los espacios de interacción social y la experiencia (en consonancia con Ricoeur, 1992, y Vila, 1995).

### **1.3 Adopción del modelo analítico octádico**

Existen diferentes tipos de análisis musical, por lo tanto, su encuadre es parcial en la medida en que privilegian determinados factores sobre otros. Así, los significados de la música son contingentes y dependen del enfoque y la construcción psicológica e idiosincrática que se desarrolle a su alrededor. En suma, el análisis corresponde a la preocupación e interés del analista sobre el texto musical. Por lo tanto, el punto de partida del relato, debe encaminarse hacia cuáles son los aspectos que deseo poner en relieve y para qué.

Entre los principales retos del análisis musical está saber diferenciar una mera descripción taxonómica que, aunque en primera instancia pueda servir para ubicarnos dentro de los *topoi* (características relevantes) de la música que se estudia, no es suficiente para construir teorías, conceptos o perspectivas sobre la misma.

El análisis busca determinar jerarquías y niveles de importancia entre los “sucesos musicales” y sus relaciones con otros sucesos y procesos, así como su significado. La comparación analógica (o sea, proporcional) es un aspecto igual de importante para buscar similitudes y diferencias entre las secciones de una pieza, sus “detalles particulares” y los “detalles generales” de la misma (*cf.* Rogers, 2004: 74–81).

El análisis puede ser visto desde su interior hacia la superficie, tratando de explicar su unidad y su totalidad; y, por otro lado, el análisis puede tener un enfoque más estático, viéndose desde un principio a un fin. La manera en la que se presentan los resultados de la búsqueda analítica afecta el aprovechamiento del análisis.

Se pueden enlistar los caracteres de una pieza musical; por el contrario, pueden ser resumidos, agrupados y abstraídos, se pueden hacer anotaciones sobre partituras y esquemas, reducciones o ampliaciones, relacionar los elementos que aparecen, hacer comparaciones, diagramas, así como comentarios, interpretaciones emocionales y valoraciones expresivas (Rogers, *ibid.*). Algunos trabajos teóricos importantes sobre el análisis musical se pueden encontrar en los ensayos analíticos reunidos en *Tonwille*, de Schenker; las disquisiciones sobre estructura que produjo David Lewin en *Musical Form and Transformation*; las ideas sobre forma, periodicidad y estructura tónica presentadas por Ratner en *The Beethoven String Quartets: Compositional Strategies and Rhetoric*; o los análisis de las estructuras de la música tonal de Fred Lehdahl y Ray Jackendoff en *A Generative Theory of Tonal Music*.

En México, como esfuerzos y aportaciones para el análisis y la teoría musical y, como herramientas para la composición, aparece uno de los primeros libros que tratan sobre composición, proceso y teoría musical, *El pensamiento musical* (1961), de Carlos Chávez (1899-1978); y más recientemente la *Teoría DI* (2006), desarrollada por Julio Estrada (1943- ); y *Fundamentos teóricos de la música atonal* (2005), de Hebert Vázquez.

Para este trabajo opté por hacer una aproximación de las tres piezas, además del relato del proceso compositivo, basado en la analogía de la música con discurso verbal —y que se conforma de los cuatro registros retóricos: el *léxico*, *acústico*, *somático*, y *escópico*—, algo que se ha estudiado desde la semiótica y, que en este caso, se hizo a partir de los ejes de la *retórica* y la *dramática* expuestos por Mandoki (2006b) desde la teoría socioestética. Dado que se trata de una traducción, por lo tanto no se trata de *El Modelo* de análisis musical, sino de una perspectiva diferente de abordar el fenómeno musical.

Antes de proseguir, encuentro pertinente puntualizar que la construcción que realiza Mandoki en el contexto de la socioestética, no se corresponde (aunque es uno de sus puntos de partida) con las figuras retóricas clásicas, las cuales tenían en un inicio el propósito de estudiar los recursos estilísticos de la literatura y la poesía, y posteriormente su aplicación e importancia en aspectos de política y publicidad. Desde la perspectiva de la *Retórica Clásica* y su función para analizar la construcción de un discurso político, poético, o artístico, las figuras retóricas se conformaban por: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *actio*.

Con el modelo octádico es entendida la música como una entidad, en tanto construcción humana que enuncia y comunica un discurso (*retórica*) bajo determinadas formas (*dramática*). Con este modelo busco establecer comportamientos, relaciones, variaciones, persistencias y contradicciones dentro de la heterogeneidad desplegada en la música. De este modo, espero mostrar a través de una selección de fragmentos puntuales de cada pieza, características musicales que se insertan dentro de las modalidades derivadas de la conjunción del eje retórico y dramático.

El libro *Prosaica Dos* comienza resaltando el valor de la estética en la vida cotidiana y su función “en la producción de imaginarios, legitimación de poder, construcción de conocimiento y, sobre todo, la presentación de identidades” (Mandoki, 2006b:9); después, la autora abstrae los lugares de construcción de la identidad (*matrices sociales*) y observa a la sociedad en sus distintos niveles y capas bajo el enfoque de los *intercambios estéticos*.

El modelo octádico es planteado en *Prosaica* desde el punto de vista de intercambios, procesos de relación de un sujeto con otro sujeto en un medio ambiente, a través de diversos recursos. Si imaginamos la música como entidad que comunica, en sí misma existen relaciones entre *personajes* (frases, motivos) con *otros personajes* (instrumentos) con varios *recursos* (técnicas y herramientas compositivas) en un contexto determinado. En esta concepción, la partitura se convierte en una estructura de asociaciones y relaciones que conviven, dialogan y se intercambian en un espacio temporal y en una dimensión sonora, y no solamente como una serie de parámetros musicales con determinados valores y funciones cuantificables en términos meramente numéricos.

Los dos ejes de coordenadas que establece Mandoki para el análisis de los intercambios estéticos son el retórico y el dramático.<sup>20</sup> No obstante, ambos son modos retóricos que buscan provocar un efecto con el interlocutor. “La dramática impulsa a la retórica y ésta configura la dramática (...) Tratamos de vincularnos a los demás desde la dramática por medio de la retórica” (Mandoki, 2006:20).

---

<sup>20</sup> “Por intercambio estético entenderé los procesos de sustitución, conversión, equivalencia y continuidad en las relaciones que el sujeto establece consigo mismo, con los otros y con su entorno a través de enunciados que ponen en juego identidades individuales y grupales en términos de su valorización” (Mandoki, 2006:26).

### 1.3.1. Registros retóricos, modalidades dramáticas

El objetivo de esta sección es explicar los “registros” de la teoría del modelo octádico de Mandoki (2006); posteriormente, proponer una serie de consideraciones para la escucha musical. Recomiendo al lector complementar los ejemplos musicales con una escucha musical de los mismos, para que esta propuesta tenga mejor comprensión. La retórica propuesta en *Prosaica Dos* está dividida en los siguientes registros:

REGISTRO RETÓRICO	GENERALIDADES
<i>Léxico</i>	Discursos verbales orales o escritos.
<i>Acústico</i>	Entonación, volumen, timbre, textura, modulación.
<i>Somático</i>	Despliegue corporal, gesto, postura, olor, temperatura
<i>Escópico</i>	Espacial, visual, topográfico, escenográfico.

El cual tiene los siguientes subregistros:

Subregistro <i>léxico</i>	Dialecto, argot, género literario, jerga, estilo discursivo.
Subregistro <i>acústico</i>	Rango tonal, control labial, control de articulación, resonancia, tempo.
Subregistro <i>somático</i>	Postural, háptico, térmico, olfativo, ocular.
Subregistro <i>escópico</i>	Barrio, decoración, utilería, vestuario, maquillaje.

Profundizando en cada uno de estos registros —y aventurando posibles analogías con el discurso musical— el registro *léxico* se refiere a la palabra organizada en sintagmas, frases o discursos por medio del material verbal presentado tanto en sonido vocal como en imagen textual. A este registro le conciernen lenguajes, jergas, dialectos y géneros discursivos (declaraciones públicas, oficios, textos científicos, cartas, diálogos personales, etc.) en los que infieren el estilo y el contenido de cada uno de ellos.

Haciendo un traslado de este registro a la música —codificada en una partitura— considero al registro *léxico* como relación y combinación interválica; es decir, se trata del uso separado o combinado de cuatro formas de lenguaje musical dentro de la dimensión de

la música acústica:<sup>21</sup> modal, tonal, atonal y microtonal. Como subregistros, considero la politonalidad, atonalidad libre, serialismo, pentafonía, modos “exóticos”, modos de transposición limitada e ilimitada; y, como estilo, las colecciones de alturas por su cantidad (limitada o extensa), distribución de manera vertical (disposiciones abiertas, cerradas o clusters). Estos lenguajes musicales considerados dentro del registro *léxico* son articulados por estructuras rítmicas que guardan una relación con las alturas. En suma, el registro *léxico* considera todo aquello relacionado con la utilización de las alturas; visto así el material verbal (las palabras) es equivalente al material sonoro (alturas).

En los subregistros *léxicos* considero los *géneros literarios* como *géneros musicales*; lo cual tiene implicaciones con la forma en la que está contenido el discurso musical. Pensando en formas del universo *clásico* como la sonata, la sinfonía, alemanda, contradanza, gavota, giga, polonesa, recitativo, zarabanda, pastoral, minué, entre otras, igualmente, dentro del registro *léxico*, propongo considerar otros sistemas musicales no occidentales, como el gamelán javanés o balinés en Indonesia, el canto armónico tibetano, la microtonalidad hallada en artefactos sonoros precolombinos, las extremadamente diversas tradiciones musicales en regiones de la India, China, Japón, entre otras, que se basan en sus propias tipologías de alturas. Asimismo, agrego como *estilo discursivo* (contrapuntístico) la manera en la que los materiales son presentados en el discurso musical, ya sea por monofonía, homofonía, polifonía, heterofonía, textura contrapuntística u hoquetus, entre otros.

El registro *acústico* se refiere al tono en el que se enuncia una oración, la cual refleja una intencionalidad que puede ser relacional o contradictoria con lo que se dice. Se puede, por ejemplo, recitar un poema de amor con una voz suave y sensual, al igual que se puede insultar a una persona con un tono tranquilo y tierno (ironía). Este registro se refiere a la entonación y modulación de las palabras, por lo tanto, lleva una carga de dramatismo. “Lo que dice un sujeto es una cosa, pero el cómo lo dice, ya sea en la selección de las palabras o el estilo de hablar (registro léxico) y el tono en que lo dice (registro acústico) proveen no solo información adicional sobre su credibilidad, sino anzuelos para la valoración de su identidad” (Mandoki, 2006:36). En la *acústica* se encuentra un importante elemento de identificación;

---

<sup>21</sup> Por cuestiones de acotamiento, en estas consideraciones no incluyo la música electrónica, electroacústica, concreta o acusmática. Sin embargo, no están exentas de un análisis ulterior bajo esta perspectiva.

bajo determinados contenidos acústicos —frecuencia, amplitud, contenido de parciales, envolvente, resonancia— es posible reconocer un instrumento o una voz.

En un nivel musical, propongo el *registro acústico* en cuanto a instrumentos con características particulares de timbre y registro, que los vuelven entidades delimitadas con características expresivas propias de su constitución y naturaleza, pero que guardan relación con otros instrumentos, incluso con la posibilidad de emularlos, invadir su registro y tocar a la “manera de” (en la medida de lo posible), de tal forma que pueden confundirse con otros. Asimismo propongo considerar los empastes instrumentales por familias como características tímbricas dentro de este registro. Por ejemplo, el registro sobreagudo del fagot en el comienzo de la *Consagración de la primavera*; el arpa de piano en piezas de Henry Cowell, como *Aeolian Harp* y los pizzicatos sobre las cuerdas del piano en *Sinister Resonance*; los pianos preparados de John Cage, que remiten a la sonoridad de instrumentos de percusión; la ejecución con arco sobre diversos instrumentos como el xilófono, vibráfono, copas de cristal, platillos, produciendo una sonoridad ambigua que no permite identificar fácilmente la fuente sonora.

En los subregistros propuestos por Trager (1958:12, visto en Mandoki, 2006:37) se propone considerar el *rango tonal* como el espectro de armónicos, según el instrumento; por ejemplo el rico contenido de armónicos del tam-tam; el *control labial de vocalización*, tocar con o sin sordinas; *el control de articulación*, la manera de emitir la frase, (*detaché, tenuto, legato, staccato, legato- staccato, spiccato*); *control rítmico*, el ritmo que articula la frase (periodicidad, frecuencia); *resonancia*, la manera de emitir el sonido (con vibrato, con mucho vibrato, sin vibrato, *frullato*, gruñendo, tremolando, pizzicato, pizzicato a la Bartók, *slap*, dejando sonar). A estos, Mandoki (*loc. cit.*) añade otros subregistros propuestos por Herman Parret (2003 visto en Mandoki, 2006b), en los que se considera el *movimiento del timbre* como transiciones tímbricas en los instrumentos de arco y plectro, *sul tasto-sul ponticello-ordinario, sordina-senza sordina, metallico-dolce*; en la voz como voz nasal-voz de pecho; en la percusión (aro- borde- centro, tipos de baquetas); además de las variaciones tonales en las alturas (trinos) y microtonales (trinos de color, *bisbigliandos*).



El registro *somático* se refiere a la variedad de índices corporales: la postura, los movimientos de brazos, pies o de cabeza, en resumen, a un lenguaje corporal que tiene una importancia fundamental en la comunicación. Aquí se pueden ver las repeticiones de determinados movimientos, constantes o repentinos, la gestualidad neutral o exagerada, (Mandoki, 2006:37). “El enunciante pretende lograr con su lenguaje somático algo más que la transmisión de signos: lo que pretende es persuadir, seducir, y si puede, fascinar” (Mandoki, *op.cit.*:41). Movimientos corporales determinados, gesticulaciones o tics pueden caracterizar a una persona y a su vez decir sobre su identidad. Este registro conlleva profundizar más en otros aspectos contenidos en el discurso musical, por ejemplo: pensar este registro en música requiere un grado mayor de abstracción, ya que se debe —de acuerdo con esta propuesta— imaginar la música como una entidad conformada por cuerpos (células, motivos, frases, gestos, racimos, grupos de acordes), que tienen una postura (lineal, ascendente, descendente; alternando en ambas direcciones), que puede ser recurrente (repetición) o cambiar de manera abrupta (contraste o no linealidad). Estos cuerpos pueden contactarse con otros en unísonos o en superposiciones rítmicas (por ejemplo 3:2, 5:4, 6:5, simultáneamente) o polimetrías o *politempi*.

El registro *escópico* se refiere a “la puesta a la vista a través de la construcción de sintagmas de componentes espaciales, visuales, objetuales como vestuario, utilería, maquillaje y escenografía (...) para lograr efectos en la sensibilidad del destinatario.” (Mandoki, 2006:41). En la arquitectura, las decoraciones de interiores, jardines, salas, utensilios de la vida cotidiana como muebles, enseres, emblemas, entre otros.

Dada la complejidad para determinar una relación *escópica* limitada a una partitura, ésta se deberá abstraer en tanto un esquema gráfico que muestre cómo está determinada la forma y el material en cuanto a secciones, clímax, puntos álgidos, y cuáles son las características contenidas en cada parte de éstas. En ese sentido, pienso la temporalidad musical en términos de espacialidad gráfica. El elemento “emblemático” que pueda ser reconocido dentro de la pieza, en cuanto a componentes musicales, puede instalarse dentro de este registro, el cual sin duda representa el de mayor dificultad al acotarse a un texto musical. Si se imagina este registro llevado a un terreno de concierto musical, es factible

estudiar determinadas las características arquitectónicas del lugar del concierto, el vestuario de los intérpretes o del público, el color de las paredes, la iluminación entre otros.<sup>22</sup>

A continuación ofrezco un ejemplo de la pieza escrita en 2011 como parte de mis estudios de maestría, *Dexitasino*, con su representación seccional en un dibujo. En este gráfico se observan indicaciones generales de *tempo*, duraciones aproximadas de tiempo en segundos, trazos y palabras guía (*resonancia, estabilidad, simetría, repetición, seco, improv.*), así como fragmentos del poema que utilicé para la pieza. Esta información representa de modo general la organización y despliegue instrumental.

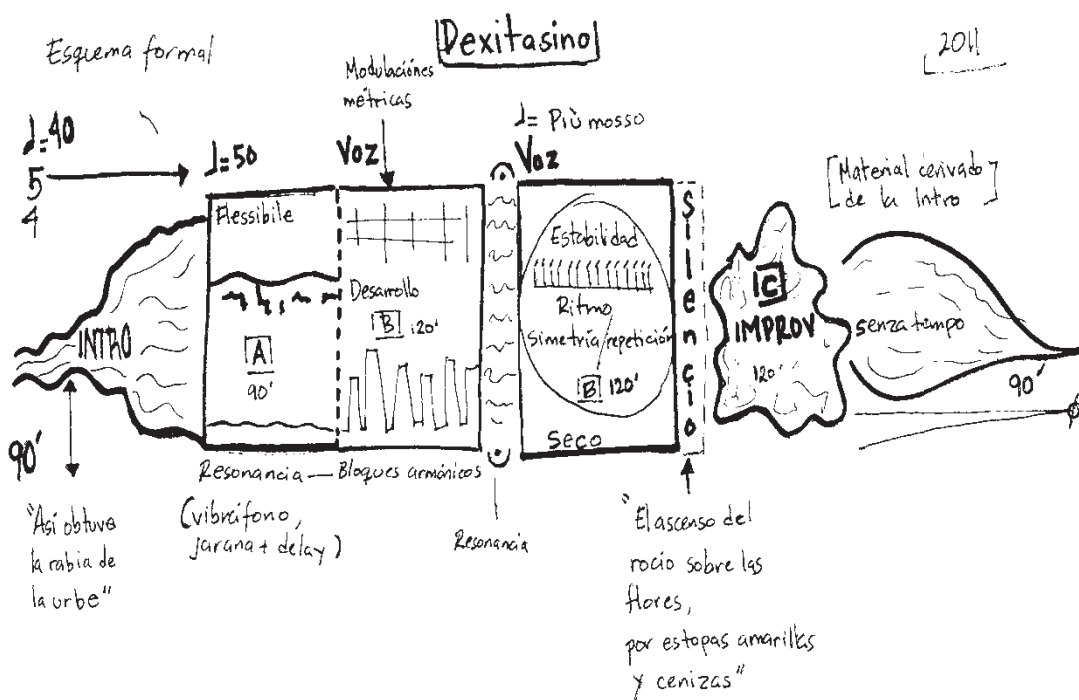


Imagen 1. Guía esquemática de la forma general de la pieza *Dexitasino*.

En cuanto a la dramática, Mandoki la ubica en cuatro modalidades diferentes:

<sup>22</sup> Por ejemplo, el cuarteto de saxofones Saxtlán, de la Ciudad de México, al margen de la formalidad de los conciertos de música académica, sale a tocar con tenis *Converse* y ropa “casual”. Con el paso de los años esto se ha vuelto un efecto distintivo de este ensamble dentro del registro *escópico*. En contraste se encuentra el habitual vestuario de negro (zapatos, pantalones, camisas, sacos, faldas) para recitales, conciertos y “huesos”.

EJE DRAMÁTICO	CARÁCTERÍSTICA	RANGO
<i>Proxémica</i>	Distancias sociales, relaciones temporales y espaciales.	Corto, largo.
<i>Enfática</i>	Acento, focalización de energía, densidad, ligereza.	Marcado, sin marcar.
<i>Cinética</i>	Ritmo, regularidad, frecuencia.	Dinámico, estático.
<i>Fluxión</i>	Tenso, relajado.	Abierto, cerrado.

La dramática corresponde al *ethe*, a los atributos de quien enuncia; al igual que es *pathe*, en quien recibe el enunciado. “En la retórica se teje el *logos* del enunciado; en la dramática su *ethos* y su *pathos*.” (Mandoki, 2006:47)

La *proxémica* se refiere a las diferencias (cercanías y distancias); es decir, a la distancia que se da entre el emisor y el receptor. La *proxémica* se inserta dentro de la categoría de corto-largo, en determinada territorialidad, que no es exclusivamente espacial, sino que puede ser cultural, social, religiosa, de lengua, racial. Mandoki (2006:50) señala que la *proxémica* indica “accesibilidad o inaccesibilidad y puede ejercerse no sólo en el espacio (escópica) sino en el lenguaje (léxica), el cuerpo (la somática), o el sonido (acústica).” Desde una perspectiva semiótica, la *proxémica* analiza la relación espacial de sujetos con otros sujetos, y de los sujetos con objetos; aquí se amplía la relación corto-largo, en una noción de espacio y significación.

Pensar en una pieza, analizándola desde la escucha, implica una cuestión tanto cultural como personal; representa la capacidad de percibir, entender o identificarse con el hecho sonoro. En la vida cotidiana, una *proxémica* larga se ejemplifica en las personas que se retiran de un recinto porque “no entienden la música”, “no la soportan” o “no les gusta”. Expresiones como “no tolero el jazz”, “no entiendo la música contemporánea”, “no me dice nada esa música”, ejemplifican dicha relación.

Una *proxémica* corta es cuando se logra “engancharse” con el discurso, seguirlo; el escucha se acerca más, se sienta al frente de las sillas de un auditorio, sube el volumen de un aparato de audio, memoriza fácilmente la música. En un nivel cultural, una *proxémica* larga debió darse, por ejemplo, en los conquistadores españoles al escuchar la música de los habitantes de América, y viceversa. Para muchos mexicanos el himno nacional es de

*proxémica* corta, dado el grado de identificación con éste (sumado a la obligación del estado y la escuela por su aprendizaje, veneración y respeto como símbolo patrio).

La música que se utiliza para sacar gente de la discoteca cuando es tiempo de irse es *proxémica* larga, así como la música que se utiliza para causar desagrado deliberadamente. La música comercial de los *mass media* tiene una *proxémica* corta al ser digerible, es decir, para un extenso grupo de personas, fácil de seguir, de cantar, de bailar. La música navideña con *big band*, cantada en inglés, a todo volumen a través de un sistema de bocinas instalado en el jardín principal de Pátzcuaro, para mí representa *proxémica* larga, me invita a retirarme; lo cual ejemplifica el factor cultural en cuanto a estas relaciones.

Vista esta modalidad dentro del texto musical, la *proxémica* es el grado de dificultad o de sencillez que presenta la partitura al intérprete y al escucha. Evidentemente, involucra la capacidad de quien analiza o interpreta. En esa relación, encuentro una *proxémica* larga en una pieza de Ferneygough que no soy capaz de solfear; sin embargo, percibo una *proxémica* corta en cuanto a escucharla se refiere. En una partitura de Julio Estrada encuentro una *proxémica* larga al no tener los recursos suficientes para interpretar y analizar su música en la partitura debido a que su escritura dista mucho de ser convencional.

La *proxémica* se puede ver en la cantidad de información que se presenta en la partitura y en cómo codifica (en notación tradicional, gráficos u otro tipo de medios); además de la capacidad del compositor para ser suficientemente claro, tanto en los gráficos convencionales como en los símbolos no convencionales.

La siguiente modalidad de la dramática, la *cinética*, se refiere al dinamismo y estatismo, estabilidad o solidez de los sintagmas en cada registro. Implica ritmo, regularidad y orden: señala si el movimiento es lento y solemne, o rápido e intenso (Mandoki, 2006:50).

Esta modalidad comparte varias analogías con la música por el despliegue rítmico que desarrolla dentro de una temporalidad delimitada. Las marcas metronómicas clásicas son un tipo de dinámica con cierta regularidad en un lapso de tiempo determinado; esto representa una *cinética* dinámica estable si es un movimiento rápido, álgido (*presto, vivace*), o una *cinética* estática estable si es un movimiento lento (*largo, grave, adagio*). En cambio las

modulaciones métricas características por ejemplo en la obra de Elliot Carter (1908-2012), suponen un constante cambio de pulso en una misma pieza, lo que a su vez implica una cinética que puede ir de lo estático a lo dinámico.

Desde una escucha personal, los sones de costumbre de México son de *proxémica corta* porque “me gusta su sonoridad” y por lo que me representan a nivel cultural e histórico; son de *proxémica larga* porque no comprendo su lengua nativa (cuando es el caso); son de *cinética* estática, dadas las constantes repeticiones con cierta regularidad y con pocos elementos rítmicos y melódicos. Por su parte, la *cinética* del *Bolero* de Ravel es estable y estática en cuanto al ritmo —es característico por ejemplo en el constante patrón de repetición de la tarola con entorchado con un progresivo aumento de dinámica—, dado que hay otros parámetros o registros en los que hay transformaciones graduales en la instrumentación y la dinámica.

Los grados de *cinética* se pueden observar a la par de la diversidad musical del mundo; estos se pueden identificar en corrientes como el minimalismo (Glass, Reich, Rilly); en la música de Morton Feldman (1926-1987) y sus piezas de larga duración con escasos cambios (en todos los parámetros); en géneros como el *punk*, el *hardcore*, el *speed metal*; en los cambios abruptos y constantes de la música de Frank Zappa (1940–1993).

En la música ceremonial de los pueblos indígenas pima de Chihuahua y otras regiones del norte de México, la *cinética* es constante y recurrente, conserva un rango estático —al menos para el oído occidental. En el son *Dios llora* (*Diosin suaka*), durante ocho, diez minutos y a veces más tiempo, se repite una frase de tres compases con dos voces y sonajas hechas de guaje.<sup>23</sup> La voz que lleva la línea melódica principal se conserva regularmente igual; y la segunda voz se mueve por diferentes intervalos sin seguir un patrón regular de terceras o quintas. Aunque existen permanentemente pequeñas modificaciones en la frase, la estructura general es la misma. La *cinética léxica* es estática, así como la *cinética acústica*, donde la música se mantiene un pulso con cierta regularidad, sin fluctuaciones de velocidad notorios. La *cinética somática* conserva la misma figuración de cuartos y octavos en un

---

<sup>23</sup> Fuente fonográfica: México, CONACULTA: Instituto Nacional de Antropología e Historia, (Serie Fonoteca del INAH; Testimonio Musical de México, No.46)

compás de 4/4 que conserva un pulso más o menos regular, aunque la frase comienza en la anacrusa del cuarto tiempo. Solamente al final de la pieza se rompe la recurrencia con un trémolo irregular en las sonajas que se va apagando gradualmente.

♩ = 100 ca.

Voz masculina

Sonajas de guaje

etc.

Imagen 2. *Diosin suaka*. Transcripción aproximada. Esta melodía y su patrón rítmico se repiten de manera constante con sutiles variaciones rítmicas y melódicas.

La modalidad *enfática* se refiere a la concentración de energía en un punto o lugar determinado de un enunciado. El significado de lo que se enuncia varía en función de la *enfática* que se encuentre en ésta. La *enfática* va desde lo carente de énfasis hasta lo intensamente enfático (Mandoki, 2006:51).

A nivel compositivo, la *enfática* se puede encontrar en el doblaje instrumental de determinadas figuras musicales (motivos, frases, gestos), en su octavación y en el apuntalamiento de determinados lugares de la frase con otros instrumentos (la percusión, por ejemplo). También se puede percibir en la densidad instrumental recargada en determinado punto del discurso musical. Una pieza puede estar determinada formalmente por la *enfática* instrumental que se realiza en cada una de sus partes. Por ejemplo, una sección de inicio dominada por las cuerdas y en oposición una sección intermedia o de desarrollo, dominada por los alientos maderas o metales. El análisis enfático puede resultar útil para definir o abordar un género musical, muchas veces determinado por la recurrencia (énfasis) de determinado patrón rítmico y sonoro.

En un sentido rítmico, la *enfática* permite un mayor grado de desarrollo y variedad a través de las diversas combinaciones de acentos que pueden ser utilizados en determinadas figuras rítmicas. En la música tradicional mexicana, donde una de las estructuras rítmicas

más generales es la sesquiáltera, en la cual se combinan unidades métricas de 6/8 y de 3/4, tanto de manera vertical como horizontal, es perceptible el énfasis que se imprime en estas relaciones de tres contra dos, o viceversa. La enfática de la sesquiáltera de sonos michoacanos, como *Arriba Pichátaro*, presenta una clara alternancia entre 6/8 y 3/4. En el primer plano, si la versión es con banda de vientos, se percibe en el bombo, el redoblante y los platillos; cuando es con conjunto de cuerdas, las vihuelas, el tololoche o guitarrón y el zapateado hacen la enfática en esta combinación rítmico-métrica. En la música popular como el jazz existe una enfática por el fraseo atresillado (*swing*), así como en los tiempos débiles del compás, lo cual es muy evidente en ritmos como el blues, el reage, el ska y el rock. La *enfática acústica* de la trompeta en los conjuntos de mariachi hoy en día es esencial en la configuración instrumental y sonora de estos grupos.

Dependiendo del nivel de *enfática*, es posible distinguir el paso de un compás a otro en la acentuación de manera horizontal, es decir cuando todos los instrumentos coinciden del cambio de 3/4 al 6/8; a su vez, de manera vertical es posible superponer diferentes acentos diversificando el discurso rítmico y logrando varias combinaciones. Este tipo de combinaciones de énfasis en la acentuación representa una herramienta compositiva de gran utilidad para desarrollos rítmicos métricos ultra complejos (micropolifonía) como los desplegados por Ligeti en la pieza *Kramer Konzert*. Como modelo compositivo básico, pensar en la enfática de acentos rítmicos o sonoridades instrumentales y sus diversas combinaciones, variaciones y posibles desarrollos, representa una herramienta útil en la creación musical.

La modalidad de la *fluxión* hace referencia a “abrir o cerrar, tensar o relajar, gastar o contener, disipar o controlar energía, materia o tiempo a través de los sintagmas” (Mandoki, 2006:52). Sus dos rangos son: abierto (centrífugo) y cerrado (centrípeto).

La música de estudiantinas es de *fluxión centrífuga* porque todos cantan al unísono o a dos voces, se canta fuerte, sin matizar, con la intención de proyectar júbilo y algarabía. Aunque la percepción de esa proyección puede tener interpretaciones diversas y subjetivas (desagrado o emoción del escucha) esta música se caracteriza por esos aspectos. La “música mexicana”, entendida como repertorio canónico construido desde los nacionalismos

posrevolucionarios (*La negra, El jarabe tapatío y El cielito lindo*, por mencionar algunos ejemplos), es de *fluxión centrífuga*, dada la pasión con la que se canta en las fiestas, en los estadios, tanto en eventos de la agenda nacional como en festejos familiares. La *fluxión* en términos musicales se puede asociar al despliegue dinámico e interpretativo contenido en una pieza.

En todas las músicas hay un nivel de dinamismo, en tanto apertura o contención del discurso musical que es perceptible en los registros utilizados en los instrumentos, los rangos de dinámica, la potencia o la sutileza con la que se interpreta. La música de canto armónico con arpa de boca, al oriente de Rusia (Yacusia),<sup>24</sup> es de *fluxión centrípeta*; así como parte del repertorio de la música indígena mexicana, los sones de costumbre y la *música chiquita* de los nahuas de la Huasteca Potosina (cf. Camacho Díaz, 2003). En dichas músicas la sonoridad está contenida, es de un rango dinámico bajo y casi siempre sin apoyo de equipos de amplificación e interpretadas al aire libre, en casas o bajo enramadas.

En el nivel de ejecución instrumental, mediante recursos tímbricos y dinámicos, se pueden detectar niveles de *fluxión* (al tocar un corno francés en un registro grave con sordina, en pianísimo, o por el contrario, tocar en el registro agudo del saxofón añadiendo gruñidos, *glissandos* o apoyaturas). En instrumentos como la guitarra eléctrica, con el control de tono y una ecualización particular se pueden lograr diferentes grados de *fluxión*.

Estas aproximaciones sugieren pensar la música en términos específicos. Los ejemplos pueden extenderse indefinidamente pero, para este caso, opté por músicas que en momento determinado de mi quehacer profesional he escuchado y ejecutado. La intención aquí es invitar al lector a realizar sus propias asociaciones y pensar de acuerdo con lo propuesto en las músicas que escucha y con las que convive regularmente. Esto también refleja que esta investigación, dada su inclinación por lo particular, contiene lo que le es afín en términos de diversidad musical.

---

<sup>24</sup> En los festivales de folklore que organiza el C.I.O.F.F. (Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore) cada verano en diferentes países, tuve ocasión de coincidir, en 2008, en Minturno, Italia, con un grupo de esta república (*Óblast*) de Rusia y fue así que pude conocer sus danzas y su música, la cual tiene como peculiaridad la sutileza y tenuidad.



### 1.3.2. Criterios y metodología para el análisis musical

En esta sección sintetizo mis propuestas para pensar la música con base en el modelo octádico de Mandoki (2006b) y explico la forma en la que será aplicado en esta investigación. Considero que esta temática guarda otras aplicaciones para el estudio de la música en distintos niveles, por ejemplo, analizar el *performance*, el concierto, el público, la recepción, la retórica y la dramática de los intérpretes en el escenario. Es decir, esta propuesta se puede ampliar y llevar del seno de la socioestética, a la teoría musical. Esta tesis, como primera aproximación, se acota a estudiar la partitura, sin embargo, en determinados registros considera aspectos en los que un potencial escucha se involucra. Para un estudio ulterior sería de interés aplicar esta perspectiva analizando las piezas dentro del acto en concierto, según propone Plazola (2013).

A continuación señalo la forma en que se acoplan y combinan el registro *retórico* y el *dramático*, dando como resultado dieciséis modalidades. Esto representa el reto de observar la música como una entidad orgánica con una amplia variedad de comportamientos, entendidos como movimientos, desplazamientos, direccionalidades, contrastes, efectos de tensión y relajación.<sup>25</sup>

Registros	Léxica	Acústica	Somática	Escópica
<i>Proxémica</i>	Proxémica léxica	Proxémica acústica	Proxémica somática	Proxémica escópica
<i>Cinética</i>	Cinética léxica	Cinética acústica	Cinética somática	Cinética escópica
<i>Enfática</i>	Enfática léxica	Enfática acústica	Enfática somática	Enfática escópica
<i>Fluxión</i>	Fluxión léxica	Fluxión acústica	Fluxión somática	Fluxión escópica

Cuadro 1. *Acoplamiento de los registros en dieciséis modalidades*

Registros retóricos	Análisis musical
Léxico	Diversos sistemas musicales y formas de organización de alturas.
Acústico	Instrumentación (timbre) y forma de ejecución.
Somático	Comportamiento (direccionalidad) de los materiales musicales (ritmos y alturas).
Escópico	Estructura, forma, organización de las partes y representación esquemática de éstas en dibujos o gráficas.

Cuadro 2. *Registros retóricos expresados en términos musicales*

<sup>25</sup> Otro aspecto relevante a señalar es que este acoplamiento adaptado a la música considera para esta tesis la música instrumental.

<b>Acoplamiento dramático-retórico</b>	<b>Análisis musical</b>
Proxémica léxica	Grado de dificultad de la pieza, ámbito de recepción, tipo de notación (tradicional, gráfica, otras), idiomas utilizados. Referencia a músicas familiares para el escucha.
Proxémica acústica	Intensidad de la pieza (fuerte o suave hacia el receptor)
Proxémica somática	Relación de materiales musicales (ritmos y alturas) manera vertical y horizontal en la partitura.
Proxémica escópica	Disparidad, contraste o similitud entre secciones.

Cuadro 3. *Acoplamiento retórico y dramático*

Cinética léxica	Estatismo o dinamismo de los motivos, gestos o frases.
Cinética acústica	La velocidad del despliegue de los materiales musicales ( <i>lento, largo, movido, presto, vivace</i> ).
Cinética somática	Figuración rítmica (corcheas, tresillos, cinquillos, seisillos, dieciseisavos), anacrusas, contratiempos, síncopas, swing.
Cinética escópica	Cambios seccionales de corta o larga duración

Cuadro 4.

Enfática léxica	Predominio en el uso de determinados intervalos, escalas u organización de alturas.
Enfática acústica	<i>Tutti</i> , doblaje y octavación instrumental y formas de articulación ( <i>legato, staccato</i> ). Predominio de determinado timbre instrumental (grupal o individual) en la música.
Enfática somática	Recurrencia en la direccionalidad del motivo, frase o gesto.
Enfática escópica	Preferencia por determinada estructuración formal de la obra.

Cuadro 5.

Fluxión léxica	Dependiendo de la textura instrumental de la pieza, la perceptibilidad y claridad u opacidad en los planos y funciones instrumentales y sus alturas.
Fluxión acústica	Rango dinámico instrumental. Cerrada: <i>ppp</i> a <i>mp</i> y abierta: <i>mf</i> a <i>fff</i>
Fluxión somática	Rigidez o flexibilidad de los materiales musicales: rígido, preciso, bien medido, retenido, ( <i>centrípeto</i> ) y flexible, ad libitum, libre, abierto, ( <i>centrifuga</i> ).
Fluxión escópica	Durante el estudio y análisis de este modelo no encontré hasta el momento una analogía precisa para analizar el texto musical.

Cuadro 6.

Una vez expuesto el traslado que propongo del marco de la socioestética a la teoría y el análisis musical, el próximo paso es su aplicación al estudio de las piezas de la presente investigación donde procuraré tender puentes entre el objeto (la partitura) con el proceso compositivo y la experiencia cotidiana. En el capítulo tres expongo ejemplos concretos sobre

cómo el análisis musical arroja pistas sobre el entramado de relaciones que se ha expuesto en el comienzo de la tesis.

La metodología para el análisis va de lo general a lo particular para poder profundizar gradualmente en el discurso musical. El primer paso consiste en exponer mediante cuadros los elementos constituyentes conformados por *palabras*, las *imágenes* y *sonidos* de cada una de las piezas, para posteriormente ubicar su representación y función en la partitura. El siguiente paso consiste en hacer una relación general de la retórica y dramática en cada una de las piezas. Así por ejemplo describo en *Chaman nocturno* la *léxica*, la *acústica*, la *somática* y la *escópica*. Posteriormente hago una selección de ejemplos puntuales —de uno a dos máximo por cuestión de extensión y formato— y envío al lector a los compases de las partituras en cuestión. Por último, en un siguiente grupo de cuadros selecciono fragmentos de la partitura para analizarlos y describirlos con respecto a las modalidades del acoplamiento de la retórica y la dramática en los que se encuentre una posible analogía. Este análisis también se apoya en algunos gráficos y esquemas en los cuales se esbozan las piezas en hojas milimétricas con datos de composición, duración, secciones (registros *escópico* y *somático*). De esta forma a través de una representación visual el lector puede darse una idea general sobre la constitución formal de las piezas.

Con este método se desvela una parte de los imaginarios, los cuales se observan desde una perspectiva analítica, con la cual es posible construir nociones más claras sobre la forma en que la identidad extendida al texto musical tiene una consecuencia que afecta en la construcción del discurso. También, mediante la implementación de la propuesta analítica antes descrita —sólo posible a través de analogías y una propuesta creativa— esta forma de análisis permite observar la forma en que se enuncia la música, se relaciona y opera en cuanto a comportamientos musicales.

#### **1.4. Autoetnografía vs. autobiografía: herramientas para la construcción del relato**

Para esta investigación he adoptado varios aspectos relevantes de la autoetnografía como herramienta para la construcción de un *relato* que narre los procesos compositivos a partir de mis relaciones con profesores de composición, intérpretes y compañeros compositores.

Dentro de los distintos debates y formas de pensamiento que ha traído consigo la posmodernidad, se plantean nuevas vías de conocimiento orientadas a discutir la hegemonía del paradigma científico vigente, lo cual ha abierto la puerta a nuevas metodologías — muchas de ellas aún experimentales— que cuestionan los cánones de la ciencia moderna y desarrollan caminos alternos para la generación de conocimientos, teorías y saberes.

Así fue que, en los métodos cualitativos de investigación de las ciencias sociales, surgió la autoetnografía como parte de las metodologías emergentes que cuestionan las dicotomías tradicionales en la ciencia, como la división sujeto-objeto, realidad-ficción, forma y contenido (Feliú, 2007: 262). Esto quiere decir que, de origen, la autoetnografía se aproxima a un paradigma de corte más humanista e interpretativo (fenomenológico) que positivista. En el marco de estudio de la presente tesis, mi propósito por adoptar modos de escritura e investigación pertenecientes a la autoetnografía no solo está en observar sus alcances y posibilidades como herramienta cognitiva, sino esclarecer las problemáticas que motivan este trabajo a partir de ella. Feliú (*ibid.*: 267) señala que:

Dentro de las diferentes Prácticas Analíticas Creativas, la autoetnografía es un género de tipo autobiográfico que muestra diferentes niveles de consciencia que conectan lo personal con lo cultural. Es una mirada que recorre un camino de ida y vuelta entre lo social y lo personal. En esta ida y vuelta, la frontera entre lo personal y lo social se diluye.

Bajo esa perspectiva, relato mis procesos de composición conformados en el entramado de relaciones con otros, atestiguando mi entorno a partir de acciones e interacciones que intentan definir cómo se va configurando un discurso musical que necesariamente está entrelazado con lo social. Por lo tanto, se trata de pensar en la composición de manera centrífuga, a partir de un *yo* inserto en un espacio que tiende puentes hacia un afuera, y de manera inversa (centrípeto), un afuera que le devuelve a la música y al compositor elementos para re pensar y transformar su discurso.

Ellis (2011:1) apunta que la autoetnografía es un tipo de investigación que persigue analizar sistemáticamente (*grafía*) la experiencia personal (*auto*) dentro del marco de una cultura determinada (*etno*), otorgándole voz a uno mismo y al contexto (*lo otro, los otros*). Como forma literaria híbrida que transita en los márgenes de la escritura académica, y a su vez permite una escritura más libre o poética, la autoetnografía, al dar cabida a una cuestión experiencial y subjetiva, también tiene características autobiográficas como parte de la

presentación de datos e información.<sup>26</sup> La autoetnografía da importancia a las diversas formas de ver y asumir el mundo (formas de escritura, habla, valores, creencias, etc.), las cuales varían según la raza, el género, la religión, la edad, la educación y la clase, aspectos comúnmente relegados de la escritura académica dominante (*ibid.*: 2).

Spry (2001:5) dice que la autoetnografía puede ser entendida como: “una auto narración que critica la ubicación del yo con otros contextos sociales. La autoetnografía es tanto como un método, como un texto diverso dentro de una práctica interdisciplinaria”. Entonces, para poder comprender y analizar una creación original, el ejercicio del *pensar contextualizarme* es ineludible.

La autoetnografía implica que el investigador sea el centro explícito del lugar en el cual está inmerso, y que el conocimiento surja de la relación y el diálogo con el entorno que habita. De este modo como compositor que implementa la autoetnografía me tomo la libertad y asumo la responsabilidad de exponer mis procesos de creación musical yendo más allá de la presentación de datos. De acuerdo con Scribano y De Sena (2009: 8):

Es así que se puede entender la autoetnografía como una estrategia que prioriza y describe la propia experiencia vivida y las variaciones en el modo de otorgarle sentido. El investigador es parte de esa “cultura” que investiga, está socializado en ella, se pone en juego elementos personales y sociales. Por lo tanto es una estrategia experiencial. Emergen los propios temores en tanto hay un *mostrarse* del investigador, asumiendo que las críticas teóricas y metodológicas que pretenden poner un dique a lo afectivo son también un modo de “protección” a la aparición de las vivencias del mismo. La autoetnografía significa dar cuenta de lo que se escucha, lo que se siente y del propio compromiso no solo con la temática sino con la acción, al reconstruir la propia experiencia. Como ya se ha insinuado, hay una doble implicación: el investigador “es arte y parte” del fenómeno que quiere narrar.

Habiendo llegado a este punto, es pertinente señalar por qué la elección de este marco metodológico. Pero antes vale recordar que la autoetnografía aquí la utilizo como vía

---

<sup>26</sup> La propuesta autoetnográfica permite utilizar un lenguaje abierto a una forma literaria que da cabida a un lenguaje metafórico en el que el investigador expone sus interpretaciones y maneras de relacionarse con el contexto o el objeto de estudio. Por ejemplo, Blanco (2012:3) comparte su experiencia dentro de la autoetnografía mientras señala que: “Parece indispensable reiterar que una característica imprescindible para la mayor parte de los autores revisados, situados en la corriente autoetnográfica, es la presencia de una estructura narrativa —incluye una trama o el argumento de un relato— o de manera aún más puntual, la utilización de formatos narrativos.

analítica para construir un *relato*, abordar el proceso compositivo y desvelar aspectos de las piezas relacionados con mis imaginarios, identidad, contexto y relación con otros; además de reflejar mis ideas y preocupaciones.

En vista de que el objeto de estudio se compone de partituras originales, el pensamiento dicotómico de objetividad-subjetividad resulta poco fructífero. Además, la creación musical tiene inevitablemente un grado de subjetividad, así como mi percepción y asimilación dentro de determinadas *matrices sociales* (Mandoki, 2006a). Por tanto, he optado por vías que suavicen esta división; en donde la experiencia admita adjetivos evocativos, y en donde el uso de la primera persona tenga valor y significado lógico con lo que se expone.

Por otra parte, al privilegiar la noción de *continuidad* dentro de una condición de vida cotidiana que he expuesto como “compleja”, dada su saturación de discursos, considero que un *relato* que toma herramientas de la autoetnografía permite contener identidad —por lo menos de manera contingente—, pero útil para reflejar cuáles son aquellos aspectos del discurso musical (retóricos-dramáticos) que persisten en la música. En las narrativas personales ponemos de relieve, ocultamos, censuramos, ajustamos nuestros relatos a la situación y al contexto (*cf.* Giménez, 2006). Clandinin, Pushor y Murray Orr, (2007:22, citado en Blanco) apuntan que:

Las personas dan forma a sus vidas cotidianas por medio de relatos sobre quiénes son ellos y los otros conforme interpretan su pasado en función de esas historias. El relato, en el lenguaje actual, es una puerta de entrada a través de la cual una persona se introduce al mundo y por medio de la cual su experiencia del mundo es interpretada y se transforma en personalmente significativa.

El *relato* argüido en esta investigación busca concatenar mi curso de vida con una trayectoria profesional, y tiene como objetivo comprender el significado y el sentido que le otorgo a la experiencia —modos de pensar, de significar, interpretar, sentir y hacer. Por consiguiente, le doy valor a la experiencia de la creación musical, en la cual todos estos aspectos idiosincráticos pueden encontrar cauce a través del discurso musical desde el momento en el que se elige una instrumentación, una forma y se convierte en una pieza acabada.

En resumen, la autoetnografía es un enfoque de investigación cualitativa basado en la descripción sistemática e interpretativa de la experiencia personal en relación a la experiencia cultural. Combina principios literarios de la autobiografía y la etnografía. Sostiene que una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que vive la persona en cuestión, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia. Se concentra en una forma de investigar y producir conocimiento accesible, sugerente, basado en la experiencia personal y en la capacidad de sentir y expresar empatía con la cultura y las personas.

En el caso de esta investigación, en donde la problemática que busco resolver se encuentra en mi música y mis interacciones en un espacio delimitado, el elemento etnográfico queda restringido en un enfoque en el que no hay un “grupo” delimitado en primer plano; más bien yo soy quien se *sumerge*, participa e interacciona para abordar el *problema*. Las relaciones que se establecen en esta investigación, en un orden jerárquico, son: obra, compositor y contexto (en el cual se encuentra la parte etnográfica, profesores, compositores e intérpretes). Aunque esta investigación toma diversas herramientas de la autoetnografía, le confiere un peso mayor a la relación entre pieza y sujeto-creador, por lo cual da un mayor énfasis al relato autobiográfico.

#### **1.4.1. Aproximaciones metodológicas**

De acuerdo con lo expuesto por Chang (2008: 3–4), la autoetnografía debiera ser etnografía en su orientación metodológica, cultural en una orientación interpretativa y autobiográfica en su contenido. Por lo tanto, una de las herramientas más importantes de la autoetnografía se concentra en la escritura cualitativa como la “investigación narrativa” (*ibid.*).

Bajo el enfoque autobiográfico selecciono relatos directamente relacionados con las concepciones pre-compositivas de cada una de las piezas, estableciendo conexiones con un pasado lejano y uno inmediato, así como con el presente.<sup>27</sup> Al tratarse de un *relato*, mi

---

<sup>27</sup> Lo pre-compositivo es aquello que de manera vaga y general esboza y traza una serie de posibilidades que conducen hacia la generación de una idea sólida, la cual en un caso idóneo, deriva en una pieza terminada.

percepción (la identidad, sensibilidad y motivaciones) queda reflejada en el trabajo (*cf.* Ellis, 2011).

Como compositor, educado y habituado a trabajar en un mundo reducido principalmente en la música —objetos sonoros acústicos y electrónicos— y quienes los interpretan, tengo conocimiento limitado y de menor alcance de marcos teóricos, herramientas y metodologías de etnografía (u otros campos como la antropología y la sociología). Esta investigación representa un esfuerzo para expandir mi panorama creativo y llevar mi trabajo de composición, en tanto proceso, a otros terrenos distantes que permitan desarrollar un aparato crítico y autocrítico respecto de mi obra.

Anderson (2006:4) propone dos categorías autoetnográficas: una analítica y otra evocativa, y explica que la analítica hace énfasis en una presentación del conocimiento más apegada a las formas científicas, mientras que la evocativa se apoya más en un *estilo libre* de escritura.<sup>28</sup> La propuesta de Anderson concuerda con el paradigma constructivista de la psicología. Por su parte, la autoetnografía evocativa se alinea más en un paradigma crítico e ideológico. La categoría analítica se aproxima a un objetivo de análisis y la evocativa promueve la empatía y la resonancia con el lector (*ibid.*). Las dos tienen validez dentro de este campo, sin embargo, es pertinente aclarar sus diferencias. Los *relatos* del proceso compositivo que forman parte de este trabajo los presento en los dos formatos mencionados: analítico y evocativo. En ellos, doy voz a lugares, intérpretes, profesores y situaciones particulares que se entretajan mediante el *relato*.

Los aspectos que recojo en la autoetnografía son: 1) descripciones puntuales y precisas de los lugares en donde las piezas se generaron e interpretaron; así como los momentos concretos de la experiencia que se conectan con los imaginarios de las piezas en cuestión. El propósito es que el espacio social y cultural tenga un peso específico en el relato. 2) Los diversos trayectos geográficos en México en torno al diálogo, el aprendizaje y la creación musical como lugares de generación de experiencias que se vinculan con los *imaginarios* de las piezas. 3) Los espacios académicos (alumnos, profesores, colegas) que

---

<sup>28</sup> Esta libertad no implica desvíos a los objetivos propuestos. Los dos tipos de relato se limitan a su relación intrínseca con *Chaman nocturno*, *¡Tomes!* y *Sonósfera*.



tuvieron una participación directa o indirecta en la composición de las piezas que se analizan.

4) Las relaciones con los intérpretes alrededor de los ensayos y revisiones de las piezas.

#### **1.4.2. Alcances, expectativas y limitaciones**

Con el *relato* espero llenar los vacíos que deja un análisis limitado exclusivamente a los materiales musicales y que deja fuera de contexto la música y al creador. Al otorgar a la pieza una narración que contiene diversos elementos idiosincráticos y culturales, el significado de la música en tanto proceso cobra otra dimensión.<sup>29</sup> De conseguir el primer objetivo, de calidad estética y evocativa en el relato, uno de los alcances subsecuentes sería despertar emociones, resonancia, empatía, confrontación o rechazo, dependiendo de la perceptibilidad del lector. Un lector con elementos culturales similares (compositor, mexicano o latinoamericano, de una generación cercana o igual) podrá encontrar en esta investigación argumentos e ideas que puedan ser útiles para la reflexión, complementación o, en todo caso, divergencia.

En un caso contrario, en el que hay una considerable distancia cultural entre lector y autor, las percepciones de los argumentos pueden ser de utilidad para comparar contextos distintos, similitudes y disparidades en un contexto de creación musical con sus problemáticas inherentes, situaciones y circunstancias cotidianas. En suma, intento llevar al lector a la “escena” para compartir una “experiencia cultural atractiva” (Ellis, 2011). Como señala Schwanitz (2009: 598) y guardando proporción entre la novela y el *relato*, la primera “nos ofrece algo imposible en otro género artístico y en la realidad: ver el mundo desde la perspectiva de otra persona, y al mismo tiempo, observar su experiencia”. Otro de los alcances del *relato* es que, dado el formato que promueve, un tanto alejado de la retórica científicista (que puede llegar a resultar densa, compleja, neutral o distante), éste procura tener mayor grado de accesibilidad para otro tipo de lectores no especializados o vinculados a una comunidad académica o científica.

---

<sup>29</sup> Vale recordar que el ideal de la música al momento de su interpretación en público es que su discurso se sustente por sí solo, sin la necesidad de justificar cada uno de sus componentes; que al final, cobre dimensión propia y evoque un significado diferente en cada individuo.

Una de las expectativas en la autoetnografía es que el investigador trate sus datos autobiográficos con ojos críticos, analíticos y objetivos; con una visión interpretativa de los matices culturales que ha recogido de su relación con los otros. Esto implica que a partir de relacionarse y conocer a los otros es posible generar conocimiento acerca de uno mismo (Chang, 2008).

Acorde con Richardson (2000, visto en Feliú 2007), el alcance de un *relato* orientado por la autoetnografía debe evaluarse por los siguientes aspectos: 1) *La contribución sustantiva*. En el contexto de esta investigación, la intención es contribuir a reflejar las diversas problemáticas con las que se enfrenta un compositor en la actualidad, con la tarea de dar cauce a su música, definir un estilo o lenguaje, vivir de la composición y construir su identidad desde México bajo condiciones particulares. 2) *El mérito estético*. El cual implica hacer que el lector, a través del texto, piense en su realidad particular y, al mismo tiempo, que el *relato* lo invite a adentrarse en el contenido del texto. 3) *La reflexibilidad*. Revelar una posición crítica respecto a cuestiones éticas, políticas e ideológicas; responsabilizarse de los argumentos expuestos en el relato, y hacer énfasis en la visión personal no generalizada del contenido. 4) *Impacto*. Que el contenido busque despertar el interés por indagar más sobre las temáticas expuestas, que logre transmitir además de datos emociones 5) *Realismo*. El discurso debe de ser creíble, independientemente de si el formato se inclina hacia un tipo de autoetnografía evocativa o analítica; la sensación de que la experiencia es real debe ser bien lograda. Estos aspectos del *relato* representan alcances y objetivos en esta investigación.

La propuesta de un *relato* con estos condicionamientos no implica eludir los lineamientos dominantes en la escritura académica. En cambio, implica alto rigor y compromiso; un enfoque orientado por mayor grado de subjetividad no anula la posibilidad de generar conocimiento, reflexividad y empatía con el lector.

Ahora bien, como cualquier tipo de metodología, la autoetnografía tiene limitaciones y problemáticas. La primera limitación recae en los escasos trabajos relacionados con la música. Es pertinente señalar que la relación compositor-pieza-contexto requiere pensar la autoetnografía de manera distinta, ya que en esta dinámica del sujeto y su entorno se agrega un objeto: la partitura. Vale recordar que esta investigación se inserta dentro de los márgenes

de la MAO; tratándose de otras músicas, de tradición oral, o creadas bajo condiciones diversas, la estrategia autobiográfica-autoetnográfica tomaría una dirección distinta.

En este sentido surge una crítica para un *relato* con características autoetnográficas y autobiográficas ante la imposibilidad de la generalización, puesto que se trata de una valoración personal del problema que se estudia. Desde el paradigma hegemónico científico, este tipo de método se cuestiona por su cercanía con las artes literarias y su “falta de cientificidad”. También se observa como poco fiable el hecho de que la autoetnografía le dé mayor peso a la experiencia personal del investigador y a lo sesgado que pueda resultar el relato, lo cual a su vez puede generar una impresión de narcisismo o *yoísmo*. No obstante, esta investigación, al abordar fenómenos de creación musical, admite valores estéticos, poéticos y subjetivos, por lo que considera al *relato* como una posibilidad apropiada para abordar el estudio de las piezas propuestas. Por lo tanto bajo el telón de fondo de la autoetnografía, la investigación se suma al conjunto de metodologías emergentes antes mencionadas, las cuales resultan ser más dialógicas e inclusivas.

## **2. Música y experiencia: factores en la construcción de la identidad musical**

En esta investigación, destaca el valor de la experiencia como aspecto relevante en la creación de imaginarios musicales, y elementos que de manera consciente e inconsciente se asocian con la composición musical de distintas formas, ya sea en el título, la selección instrumental, el ritmo, las citas a otras músicas, y el material armónico.

El propósito de este capítulo es poner en práctica criterios autoetnográficos atendiendo los siguientes aspectos: 1) relatar los procesos compositivos. 2) Ofrecer nociones sobre las relaciones de la experiencia con la composición musical. 3) Revisar los diversos enfoques que se han dado sobre el proceso creativo, más específicamente en el ámbito de la composición musical, y revisar las diferentes etapas del proceso de las piezas del presente trabajo 4) Aproximarme al pensamiento musical desde la perspectiva de lo narrativo y paradigmático, y sus asociaciones en las diversas etapas del proceso compositivo, lo cual conlleva también analizar las orientaciones que puede tener un compositor en su proceso. Por último, ubicar y delimitar aquellos espacios de interacción social —en términos de Mandoki (2006b) *matrices sociales*— y focalizar experiencias que se vinculan con las tres piezas que aquí se estudian.

### **2.1. Los procesos compositivos**

Como punto de partida, entre las diversas definiciones de la RAE de la palabra proceso, señalo las siguientes: “Acción de ir hacia adelante”, “Transcurso de tiempo”, “Conjunto de fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial”. Una de las características de las piezas que estudio es su direccionalidad hacia un punto climático y hacia un fin, que durante la concepción de las piezas son una preocupación formal y estética. Es decir, las piezas se conforman bajo preceptos de “forma musical” y “obra cerrada” como elementos constitutivos y estructurales.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Esta forma de componer se instala en la tradición dominante de la composición musical en Occidente, en la que la obra tiene una direccionalidad teleológica. Le subyace un dramatismo bajo los principios de unidad, variación, similitud, contraste, desarrollo, balance, clímax y otros valores comunes de este tipo de composición.

Las fases sucesivas que implican el proceso, van desde la planeación, la instrumentación, la selección de las alturas, las duraciones, y sucesivamente sus cambios durante la composición. Alvaro *et al.*, (2005:1) señala respecto al proceso compositivo que:

Componer procede del término latino *componere* y se define como “juntar varias cosas para formar otra que se expresa”. En definitiva se trata de disponer una serie de elementos formando estructuras superiores, y con éstas ordenar una pieza global, o composición. (...) Podemos observar el proceso de composición musical como una construcción arquitectónica de estructuras superiores a partir de elementos primarios. La composición es un proceso algo más complejo que la simple asociación de elementos. Comprende una serie de fases y subprocesos en la abstracción del compositor, tales como la *concepción, la abstracción, la implementación, el análisis, la corrección...*

Un proceso compositivo, en estos términos implica determinar una estructura a partir de materiales sometidos a mecanismos de variación, transformación y desarrollo que se despliegan a través de diversas fases.<sup>31</sup> Al igual que con una técnica pictórica tradicional en la que se prepara el lienzo, se traza el boceto a lápiz, se pone la mancha de color, después viene el volumen, luego las sombras y al final los detalles, un proceso de composición musical implica recorrer diversas fases que pueden variar dependiendo de las herramientas y los objetivos del compositor, aunque la mayoría coinciden en el punto de inicio; la concepción de una *idea* (la premisa, el boceto, el pretexto, la motivación).

La *idea* es para el proceso, el punto de inicio, el elemento que potencialmente derivará en la constitución de una pieza, aunque al final esa *idea* primigenia se haya transformado de tal forma que sea irreconocible, o en otro sentido, se conserve con escasas modificaciones desde un inicio. Uno de los aspectos enfáticos en los espacios de aprendizaje de la composición y sus discursos —seminarios, talleres y libros de texto— es acotar al mínimo los materiales musicales, y desarrollar el ingenio y la creatividad para explotarlos al máximo,

---

A esta forma de estructurar la música se oponen algunas de las extremadamente variadas tradiciones musicales de Oriente y de los pueblos originarios de Latinoamérica donde la música no lleva necesariamente una direccionalidad, sino que descansa en el estatismo, la repetición y una mínima variación gradual. Estas formas también las han adoptado compositores como Cage, Ligeti, La Monte Young, Scelsi entre otros, al mismo tiempo que cuestionan o transgreden los límites impuestos por la MAO.

<sup>31</sup> Cabe señalar que compositores de música *experimental* y *aleatoria* en su mayoría de Nueva York como John Cage, Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff entre otros, desarrollaron el concepto de “obra abierta” a través de procesos de composición aleatorios y otros medios de representación de la música como dibujos, gráficas, colores, figuras, números e instrucciones, los cuales permiten que el intérprete tenga mayor grado de participación en la construcción de la obra, y que cada interpretación permita una “nueva” versión de ésta (*cf.* Rocha, 2013: 33–40).

y que la idea de origen logre permear toda la pieza en distintas presentaciones. Paynter (2010:65) señala que la *idea* es:

Una percepción inmediata de un tipo de mundo sonoro determinado que se imagina el compositor *ante* el [un] estímulo y en *respuesta* al mismo. Por lo tanto, si dijera que tengo “una idea para una pieza musical” querría decir por esto que me puedo imaginar, en general, cómo podría sonar la pieza *terminada*: el tipo de efecto que produciría al interpretarse.

Esto implica que la idea se puede presentar como una especie de *mapa mental* en el cual el compositor visualiza y relaciona características generales, determinada textura instrumental, gestualidad, articulación, *gesto* o *motivo*.

Me detendré en puntualizar sobre los conceptos de *gesto* y *motivo*, ambos componentes integrales de las piezas de este trabajo. El *motivo* como aquí lo utilizo, encuentra siempre una correlación con el pulso métrico; está supeditado a éste, es perceptible y relativamente fácil de darle seguimiento, es decir que se instala en un uso tradicional.<sup>32</sup> Este tiene un mayor despliegue en *Sonósfera*, la cual está constituida a partir de motivos que, como personajes en una historia tienen una frecuencia en sus apariciones y juegan un papel en la unidad del discurso al presentarse bajo distintas paramétricas a lo largo de la pieza. El *gesto* es también movimiento y forma parte de una unidad más grande; puede operar como una célula que se puede ir transformando a lo largo del discurso. *¡Tómes!* en cambio es una pieza más gestual. Vázquez (2005:72) señala respecto a este concepto que:

El gesto musical, al que también podemos llamar “unidad gestual”, resulta de la interacción de dos o más elementos texturales complementarios que, para garantizar un potencial de proyección discursiva, suelen presentarse contrastados. Dicho en otras palabras, el gesto musical es una textura compleja, que se expresa a través de la *contraposición integradora* de sus elementos, representados por texturas más simples. La recurrencia, transformación y desarrollo de la unidad gestual provee de un punto de referencia auditiva al discurso musical atonal, confiriéndole coherencia y continuidad.

Esto permite inferir que el *gesto* es una unidad más compleja con componentes tímbricos de ataque y articulación que no necesariamente van en concordancia con la unidad métrica; en suma, a partir de la música atonal, el concepto de *gesto* como material potencial para la unidad y el desarrollo de una pieza se torna relevante en la léxica de la música

---

<sup>32</sup> El *motivo* es un concepto que corresponde con las partes del discurso musical de la música tradicional y tonal, y se refiere a la unidad melódica más pequeña posible con una identidad específica. Los motivos pueden ser temáticos, rítmicos, armónicos o combinaciones entre los tres. Del desarrollo motivico se construyen frases, temas, grupos temáticos, periodos, secciones, hasta que la suma de los componentes conforman una obra terminada.

contemporánea. Es por ello la utilidad de implementar estrategias gráficas como por ejemplo trazar sus contornos en hojas cuadriculadas, para después llevar a cabo una transcripción aproximada a parámetros de alturas, ritmo y duración. En suma, la potencialidad de un gesto o motivo y su desarrollo y transformación va estar estrechamente relacionada con la armonización que logre el compositor entre técnica y creatividad.

En el desarrollo de la composición durante el siglo XX, han surgido diversas corrientes musicales como el *minimalismo* el cual ha apostado por la “simplificación” de diversos parámetros musicales, o el *neotonalismo* el cual surge a mitad del siglo pasado como respuesta a la marginación de la música tonal impuesta por la música serial y atonal en general. Por otro lado, otras corrientes se han vuelto más sofisticadas y elaboradas, lo cual ha implicado el desarrollo a la par de teorías y modelos analíticos para abordar nuevos lenguajes y técnicas compositivas sobre todo a partir de los años cincuenta —micropolifonía, postserialismo, nueva complejidad, espectralismo, música aleatoria, composición algorítmica en la que se encuentran posibilidades compositivas a partir de la teoría de fractales, la teoría del caos y la inteligencia artificial, estocástica, electrónica, acusmática, electroacústica, arte sonoro, entre otros.<sup>33</sup> En suma, en gran medida, diversos modelos y técnicas compositivas han tendido puentes del campo de las ciencias exactas al de la creación musical.

Así como diversos lenguajes musicales se vuelven más complejos, de manera consecuente, los procesos compositivos también, principalmente con la “revolución musical” que implicó el concepto de “ruido” como fuente inagotable de nuevas sonoridades para la composición (*cf.* Murail, 2005; Toledo, 2006). Al convertirse el “ruido” en un elemento común de la música —el ruido como un componente de la retórica en los registros de la *léxica* y la *acústica*— en las últimas décadas, las técnicas instrumentales (extendidas) y la notación instrumental también se expandieron logrando una diversificación de posibilidades de

---

<sup>33</sup> Una de las corrientes musicales más importantes surgidas en los Estados Unidos en los años sesentas, es el minimalismo; de esta corriente destacan compositores como Philip Glass (1937- ), Steve Reich (1936- ), Terry Riley (1935- ), Arvo Pärt en Estonia (1935- ) y más recientemente David Lang (1957- ). A grandes rasgos esta música se caracteriza por la economía de materiales musicales, la generación y superposición de patrones rítmicos que sufren pequeñas variaciones durante la pieza, la sensación de pulso, el uso de armonías tonales no necesariamente funcionales, influencias de la música africana, etc. Esta corriente ha trasminado la esfera de la música concierto para influir en géneros como el rock —Sigur Ros, Brian Eno, Björk, Sonic Youth y David Bowie entre otros— (*cf.* Cope, 1997; Fink, 2005).

notación musical que a la fecha no han terminado por establecer del todo convenciones generales; sin embargo, esta condición supone una extensa diversidad de posibilidades y estilos de representación gráfica personales.<sup>34</sup> Por ello, un proceso compositivo en la actualidad en el marco de la MAO, además de considerar el ritmo y las alturas como la materia prima, cuenta con una abundante gama de posibilidades instrumentales que van desde los sutiles *whistle tones*, los *tonloss* (consiste en deslizar la mano suavemente por la tapa de un instrumento de madera), *key noise*; hasta sonidos agresivos como el *overblow* o el *overpressure*, en los alientos y las cuerdas frotadas respectivamente, así como las diversas posibilidades armónicas que ofrece el microtonalismo y el análisis espectral.

Retomando el concepto del proceso compositivo y la amplia variedad de recursos sonoros de los que hoy dispone un compositor, Paynter (*ibid.*: 65) señala que:

El proceso de componer una pieza consiste en ampliar y desarrollar (...) materiales de modo que se conviertan en la idea global. Para hacerlo, el compositor debe inventar “dispositivos estructurales”: formas de transformar poco a poco los materiales mediante distintas combinaciones de voz o de instrumentos, tempo, pulso, patrones rítmicos, texturas y cambios de densidad, y dinámicas. Estos son los elementos musicales con los que trabaja un compositor para diversificar la idea y terminarla en una pieza de música acabada.

Parte sustancial de la creatividad consiste en dar coherencia una vez delimitados los materiales; que las partes correspondan a una estructura global. Por ello considero la *forma musical* como la parte fundamental sobre la cual va residir la eficacia del discurso musical; es decir, de ella depende sortear los peligros en que puede derivar la pieza, como el aburrimiento, la escasa expectativa, lo predecible, la monotonía, la recurrencia, o la sensación de que la pieza está incompleta. Estos valores de *forma musical* y su discusión se inscriben en el marco de la MAO, y son parámetros habituales en una escucha crítica, pero no dejan de ser aspectos perceptivos y subjetivos (irreductiblemente individuales).<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Este aspecto encuentra su inicio con la percusión en el romanticismo tardío, y tiene su mayor clímax en el siglo XX con las sociedades industriales, con Russollo y el *Futurismo*, la música concreta, y con mucha de la obra de Cage y otros compositores de la corriente experimental de la posguerra en EUA y Europa. Posiblemente el ruido y la *microtonalidad* sean una de las más importantes revoluciones en la MAO posteriores al *serialismo*.

<sup>35</sup> Con la atonalidad, las formas clásicas deben de adaptarse al nuevo paradigma, por lo tanto la forma musical encuentra nuevas posibilidades de estructuración. En el siglo XIX la forma musical por convención era una especie de molde fijo que el compositor debía de llenar. El modelo formal básico de la tonalidad es: *exposición, desarrollo y recapitulación*. Otras formas que aparecen en el siglo XX son: formas simétricas ABBA, la variación continua (Schoenberg), forma de arco, no linealidad, proporción dorada, series numéricas entre otros. Sin embargo, las formas tradicionales continúan siendo recursos de organización musical en el contexto de la MAO y otras músicas occidentales como el rock, el pop y el jazz. (Lester, 1989: 65-70)



Por lo tanto, este conjunto de afirmaciones sobre la forma, no es restrictivo a una escucha atenta (especializada y por lo tanto reducida), educada, o crítica, sino que desea estar abierta a diferentes experiencias de percepción musical. Idealmente diferentes contextos y formas de escuchar, crean una forma musical, rica y diversa; por lo tanto, si las piezas se escuchan en un *iPod*, *soundcloud*, un automóvil o la sala de concierto, los modos de recepción se diversifican y enriquecen. Además, uno de los fenómenos de la música contemporánea es que cada vez es más difícil que las obras sean parte del *canon* o el *repertorio*, por lo tanto, gran parte de la música nueva, solamente se toca una vez, y son pocas las que logran ser interpretadas más de una. De ahí la importancia para los jóvenes compositores de tener plataformas en internet (*myspace*, canales en *vimeo* o *youtube*) donde las obras puedan ser reproducidas libremente por los usuarios.

Volviendo a las reflexiones sobre el proceso compositivo, Ojala (2009:156) ofrece una perspectiva en la que de acuerdo con *The Oxford English Dictionary* (OED), éste es una serie continua y sistemática de acciones que se dirigen hacia un punto u objetivo, y por consiguiente conduce la realización de un resultado. En el proceso compositivo de las tres piezas concibo una idea —que como en el revelado de una fotografía, de lo vago y lo difuso, conforme el proceso avanza se vuelve más clara y nítida— y formulo una serie de procedimientos para llevarla a cabo. Otra cuestión es hasta qué punto el compositor conoce de antemano el objetivo, en qué fase del proceso se conoce el punto climático de la pieza. Dependiendo de cada compositor, el objetivo puede estar dado de antemano mediante una planeación previa (cálculos matemáticos, escritura gráfica en hojas cuadriculadas, dibujos, diseños), o mediante una orientación intuitiva durante la escritura de la pieza. En mi caso, las piezas se encaminan más por la segunda forma —orientada por la intuición, por palabras e imágenes— para llegar al punto climático y a la resolución formal de las piezas.

Ojala (*ibid.*: 156-159), enumera las teorías relevantes que han abordado la cuestión del proceso compositivo desde varias perspectivas: 1) Entrevistas a compositores y descripción de sus procesos, los cuales corren el riesgo de contener una falta de lógica o un marco teórico sólido; 2) La psicología de la música y la psicología de la creatividad, donde se abordan conceptos sobre la “inteligencia musical”, las relaciones entre la praxis y la poiesis y sus reglas de operación; 3) La musicología cognitiva, la cual estudia el aprendizaje y el

conocimiento de la música como parte fundamental para conocer el proceso compositivo. 4) La semiótica musical, la cual se ocupa de entender la composición como una actividad comunicativa en la que el compositor le da significados particulares a los signos. 5) La etnomusicología, la cual orienta el estudio del proceso compositivo abarcando nociones y valores de la música en el marco de una cultura, ampliando la perspectiva más allá del compositor; 6) La musicología histórica, la cual se enfoca en los estudios de caso de compositores con problemáticas particulares (*ibid.*: 158-159).

En esta investigación, de acuerdo con las herramientas con las que abordo la música, se puede afirmar según lo que señala Ojala (*ibid.*), que el estudio del proceso tiene un enfoque histórico al tratarse de un estudio de caso, ubicado en México (Latinoamérica) entre la ciudad de México y Querétaro entre los años 2011 y 2013, y se enmarca dentro de una noción etnomusicológica en tanto que busco establecer las conexiones de mis imaginarios con mi experiencia, inmerso en una cultura determinada. Además, como ya lo he señalado, procuro ofrecer una perspectiva al ras de lo cotidiano (de orientación autoetnográfica) sobre los procesos compositivos, y mostrar cómo las fases se pueden cruzar, mezclar y tomar numerosas direcciones.

Junchaya (2001:6) señala que uno de los primeros en contribuir con una noción sobre el proceso creativo fue el matemático Hermann von Helmholtz (1821-1894) quien lo considera en los siguientes tres estadios: saturación, incubación e iluminación.<sup>36</sup> A estas etapas Henri Poincaré (1854-1912) añade una fase más: saturación, incubación, iluminación y verificación. Sin embargo, estos pasos pueden tener fronteras difusas. La iluminación puede estar en constante cambio, no necesariamente determina un principio y un fin, la música puede tomar giros inesperados durante el proceso; la idea principal puede ser reformulada o replanteada, es posible que los procedimientos para realizarla no sean los adecuados, o simplemente al cabo de un tiempo se llegue a la conclusión de que la idea sea simplemente mala, poco viable, inadecuada.

La versión que ofrece Junchaya (*ibid.*: 10) sobre el proceso compositivo se divide en las siguientes fases: 1) La preparación, en la cual se establecen los parámetros con los que el

---

<sup>36</sup> Algunas de las obras destacadas de Helmholtz son: “Sobre la sensación del tono como base fisiológica para la música” del año 1863, y “Manual de óptica fisiológica” de 1867.

compositor realiza su pieza; 2) la incubación, en el cual se buscan ideas musicales y extramusicales para comenzar a componer; 3) iluminación, momento en el cual nace una idea musical; 4) verificación, el cual implica ver las posibilidades de realización de la idea musical; 5) por último la acción, en la cual se implementa la idea musical y se desarrolla.

Aranovski (visto en Sokolov, 2005:117) da su visión respecto al proceso de la composición musical en las siguientes cuatro fases: 1) un estímulo fuera del ámbito musical; 2) la puesta en marcha del sistema del intelecto musical; 3) La creación de un modelo *heurístico*, y; 4) la realización del modelo. El segundo punto, supone para el “intelecto”, el conocimiento de la gramática musical y el dominio de determinadas técnicas. El tercer punto, señala Aranovski (*ibid.*: 117) implica que:

La unión del contenido extramusical con las nociones gramaticales generales, da a luz una formación psicológica cualitativamente nueva la cual dirige el proceso de creación del conjunto. A esta formación se le daban diferentes denominaciones: “la idea” (Beethoven) “el plan” (Glinka), “el proyecto” (Tchaicovsky) “el proyecto creativo” (Belinsky). Es lo que ha de hacerse pieza musical, convertirse en ella, generarla. Es el modelo, pero ya no un estereotipo, sino algo completamente singular que lleva al nacimiento de una versión, única en su género, de la unión de los elementos sonoros. Así que este modelo abre algo *nuevo en principio*, que no existió antes, y por eso se le puede llamar heurístico.

En cada una de las piezas existe a grandes rasgos un contenido extramusical concebido desde palabras, imágenes (la pieza pictórica *Chaman nocturno*) o sonidos (la reconstrucción autobiográfica a partir de sonoridades en *Sonósfera*), los cuales conforman el material que se articula con un procedimiento técnico para dar comienzo a la pieza.

Lo que priorizo en las piezas es la observación del *cómo* en tanto la incubación de ideas musicales y el *cómo* en tanto la forma de plantearlas y resolverlas técnicamente. El *cómo* mira hacia las experiencias que gravitan en el pensamiento musical. En ese sentido, Belcastro (2010:67), señala que “la vida y las experiencias invitan a una continua relación de las propias emociones y [*sic*] con la consecuente necesidad de expresarlas, comunicarlas y compartirlas”. Para consolidar esa necesidad en un resultado sonoro, es preciso desarrollar y perfeccionar técnicas, conocer y disponer de herramientas que sirvan para expresar de la mejor manera la concepción de una idea para la composición.

La visión de Belcastro (*ibid.*:67–75) sobre el proceso compositivo consta de las siguientes fases: *La idea*, que como etapa seminal del proceso parte de la relación con el flujo

continuo de la vida, las experiencias, sus interpretaciones y los puntos de vista que surgen de estas. En este flujo surgen emociones, sentimientos y estímulos. Para detonar una idea es necesario el estímulo de los sentidos, la búsqueda de una metodología, de herramientas, de relacionarse con otras personas y otras disciplinas del arte, de “luchar contra la envidia y la competitividad estéril”. Un proceso compositivo y la pieza acabada corren los peligros de estar influidos por una necesidad de competitividad dentro de un determinado círculo de artistas; de estar motivado por el simple deseo de ego.

Segunda fase: *el proyecto*, el cual implica la organización de la idea y los materiales con los que se desarrolla la pieza. No obstante, es una consecuencia de la experimentación de emociones. El proyecto —a semejanza de un proyecto arquitectónico— se puede apoyar en dibujos, gráficas, esquemas, y en el uso de adjetivos y sustantivos. En esta etapa es donde idealmente se define la forma, la estructura de la pieza, cómo se desarrollan y desenvuelven los materiales; esto parte del qué se quiere expresar y cómo se quiere realizar (*op. cit.*).

Tercera fase: *la realización técnica*. Esta etapa debe concentrarse en la coherencia y en la unidad consecuente con la emoción y la experiencia. Es por ello que la realización técnica debe responder y relacionarse directamente con las necesidades expresivas del proyecto. “Esta relación directa entre la fase proyectiva y la realización técnica es similar a la construcción de un edificio: al finalizar la planta se trabaja para definir los pilares, se sigue con las paredes hasta llegar al dibujo del detalle” (*ibid.*: 74).

Cuarta fase: *la interpretación*. El proceso compositivo concluye en la interpretación de la pieza, es cuando alguien la escucha; aquí se involucra un intérprete con sus procesos de análisis, de técnica instrumental y de comunicación. Es necesario el público para cerrar el ciclo del acto comunicativo. Esta fase pone en manifiesto la necesidad de una relación permanente entre compositor e intérpretes para encontrar vías para formar públicos que puedan acercarse y relacionarse a un evento sonoro (*ibid.*:74–75).

En suma, la modelización de un proceso compositivo parte de la necesidad del compositor, musicólogo o intérprete de definir y dividir para poder analizar y estudiar los recorridos por los que pasa el germen de una idea hasta consolidarse como una obra terminada. Como se puede observar en el cuadro siguiente, con el paso de los años, no se ha

modificado sustancialmente la concepción de un proceso que va de lo general a lo particular, de lo vago a lo concreto. Sin embargo, esta concepción también puede suceder en un proceso inverso que da comienzo en lo particular (un gesto, un motivo por ejemplo) y va hacia lo general. Conocer el proceso de un compositor, es asimismo penetrar en su idiosincrasia y poder inferir sobre la estructuración de su pensamiento musical. El desvelar mi proceso compositivo desnuda aspectos de la creación que reflejan una identidad personal.

### 2.1.2. Fases los *procesos* compositivos

De acuerdo con las diversas fuentes consultadas (Belcastro, 2010; Ojala 2009; Sokolov, 2005; Junchaya, 2001.) aquí muestro de manera resumida algunas propuestas que refieren a las fases del proceso compositivo (creativo). Con base en éstas, desde una perspectiva personal, doy cuenta del proceso de mis tres piezas presentadas.

Autor y fecha de publicación	Antigua Grecia	Johann Mattheson <sup>37</sup> (1739)	Graham Wallas (1926)	Mark Aranovski <sup>38</sup> (2005)	Luca Belcastro (2010)	Rafael Junchaya (2001)
Fase 1	<i>Inventio</i>	<i>Inventio</i>	Preparación	Un estímulo externo al ámbito musical	La idea	Preparación
Fase 2	<i>Dispositio</i>	<i>Dispositio</i>	Incubación	Puesta en marcha del intelecto musical	El proyecto	Incubación
Fase 3	<i>Elaboratio</i>	<i>Elaboratio</i>	Iluminación	La creación de un modelo <i>eurístico</i>	La realización técnica	Iluminación
Fase 4	<i>Decoratio</i>	<i>Decoratio</i>	Verificación	La realización de un modelo <i>eurístico</i>	La interpretación	Verificación
Fase 5	<i>Executio</i>	<i>Executio</i>				Acción
	<i>Memoria</i>					

Cuadro 10. *Fases del proceso compositivo. Diversas propuestas.*

<sup>37</sup> Fuente original disponible en: [http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7b/IMSLP67752-PMLP136831-Mattheson\\_Der\\_vollkommene\\_Capellmeister.pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7b/IMSLP67752-PMLP136831-Mattheson_Der_vollkommene_Capellmeister.pdf) . Visto en: (Ojala, 2009:163). Aquí se observa que Mattheson toma las figuras retóricas Griegas, las cuales resultan útiles para estudiar al compositor como creador y poeta de los sonidos. Esto ilustra sobre cómo una concepción desarrollada en el seno del lenguaje oral y escrito, se convierte en herramienta analítica del proceso compositivo.

<sup>38</sup> Visto en Sokolov (2005:117)

La cuestión sobre la primera fase, es ¿qué es lo que impulsa la preparación, concepción o idea?; ¿cuáles son aquellos posibles estímulos externos al ámbito musical? Antes de abordar otras disciplinas, en la misma música se encuentran elementos que pueden estimular la detonación de una idea musical propia. Sin duda otros campos del arte como la danza, la literatura y la pintura, han sido históricamente fuentes de inspiración para la creación musical. Pero también, ámbitos de la experiencia cotidiana (en la dimensión de la *Prosaica*, vid. Mandoki 2006a y 2006b) como la escuela, el trabajo, los viajes, una cita, una comida, un paseo por el parque, pueden ofrecer al compositor una posibilidad para incubar una emoción o idea que eventualmente puede ser encauzada en una composición a través de diversos parámetros, técnicas y herramientas.<sup>39</sup> Cual sea la fuente de generación de estímulos, no deja de ser especulativa dado que se trata de un aspecto no cuantificable que yace en una dimensión subjetiva. Existen momentos en los que para el compositor resulta fácil asociar una idea compositiva con un acontecimiento en la vida cotidiana que generó un determinado impacto en él; en otros casos, la idea musical parece surgir “de manera espontánea” (sin una relación consciente con algún aspecto musical o extramusical), por lo que no existe modo ni razón de justificar ese hecho.

En esta tesis asumo el proceso compositivo como algo flexible, lejos de cumplir con un esquema cerrado y parcelado. Una noción de pasos a seguir o de una fórmula, impide comprender el proceso creativo de una forma más abierta, orgánica y no siempre medible en la que la sucesión de pasos no siempre es coherente ni corresponde a las etapas antes expuestas con anterioridad. Por ejemplo, Chávez (1961: 9) señala que:

---

<sup>39</sup> Por ejemplo el romanticismo musical en el siglo XIX viene acompañado por la dicotomía entre la música *programática* (ópera, poema sinfónico, lied) la cual se sustenta en una *estética de los sentimientos* y las emociones. El nacionalismo musical en Europa y Latinoamérica se nutre de esta concepción para enviar un “mensaje” que exalte los valores nacionales. La función de ésta es contar historias, hechos. En el otro extremo se encuentra la idea de la música *pura*, la cual no depende de un programa. Esta música es principalmente instrumental y se sustenta en la estructura formal. Los conjuntos instrumentales predilectos de la época son el cuarteto de cuerdas y la orquesta sinfónica como los máximos medios de expresión de la música *pura*. La diferencia en este trabajo es que, la historia personal, los hechos vivenciales y la construcción de relatos, son únicamente recursos de los que me valgo para vincular mi identidad musical e intentar proyectar parte de estos vínculos en la música. El escucha es quien completa con su propia percepción el contenido de las piezas.

El creador artístico es un transformador. Transforma todo en un lenguaje, traduce todo a su propio lenguaje artístico. Un compositor vuelve la música todo aquello que absorbe del exterior, y todo lo que él es congénitamente; describe musicalmente su momento presente, de manera que, en realidad toda la música es autobiográfica.

En esta idea existe un grado de acierto; sin duda la música transforma y codifica ideas en un lenguaje autónomo, sin embargo, la visión de Chávez resulta un tanto limitada— acorde con su época— al dejar entrever un modelo de compositor que traduce su época, cuando dice que éste vuelve música “todo” aquello que absorbe. Lo que hace falta responder es, ¿cuáles son los factores que determinan que un compositor opte o se incline por aludir a elementos extramusicales y decidirse por un discurso en particular? ¿Cómo se podría explicar en estos términos una asimetría, una no correlación entre compositor y presente? Por ejemplo, mi “época” en México tal como la vivencio en la actualidad, muestra una fuerte descomposición social, una acelerada pérdida de la biodiversidad, una estructura política neoliberal que va desgastando tradiciones, lenguas y valores; en consecuencia experimento un estado de inseguridad e incertidumbre, sin embargo mi poética personal refleja un “mundo” interior distinto que no corresponde con mi percepción general sobre México, al menos en estas tres piezas, aunque por supuesto que no descarto la posibilidad de manifestar a través de la música parte de las situaciones que actualmente suceden en este país (posiblemente con un sesgo de denuncia política).

El concepto de *narratividad*<sup>40</sup> puede responder esta idea de homologar al compositor como espejo de su presente, y ofrece en cambio una perspectiva cambiante y no siempre coherente, en la que la multiplicidad de afinidades, intereses y motivaciones pueden encontrar unidad de manera precaria dentro de un tiempo narrativo (*cf.* Ricoeur, 1992; Vila, 1995; Pelinski, 2000; Frith, 2011; Hall, 2011) en el cual el sujeto transita por diferentes roles y va constituyendo su identidad de forma contingente; por lo tanto, los artistas no cumplen necesariamente con la idea de ser referentes simétricos de su sociedad.

Volviendo con las propuestas de los procesos compositivos, y con base en una revisión retrospectiva de apuntes (en hojas sueltas, libretas pautadas, hojas milimétricas,

---

<sup>40</sup> Pelinski (2000:170) señala que: “La narratividad es una categoría epistemológica que ha adquirido gran importancia en las ciencias humanas en la década de los sesenta. Con este enfoque se le ha dado una valoración y perspectiva dinámica y procesal a la construcción de la identidad personal en lo social”.



cuadernos cuadriculados, esquemas, fechas y materiales compositivos, una suerte de “arqueología” del compositor) hago explícitas las fases de composición de *Chaman nocturno*, *¡Tomes!* y *Sonósfera*.<sup>41</sup>

A continuación muestro imágenes de apuntes en los cuales organizo y sistematizo materiales musicales (alturas, ritmos, estructuración, duraciones, etc.). La función de éstos es tener un control (mínimo) y una planeación (general) sobre el decurso que tomará la pieza; parto de la premisa de explotar al máximo un material mínimo (hexacordos por ejemplo), y regular la aparición continua de ideas subsidiarias la principal. Una de las dificultades de un proceso de composición es en ocasiones la constante producción de nuevas ideas que pueden ayudar al discurso, o desviarlo de su idea original; la composición es una negociación interna de ideas musicales que deben esperar su momento, deben aguardar a aparecer en la pieza, o deben esperar una nueva oportunidad.

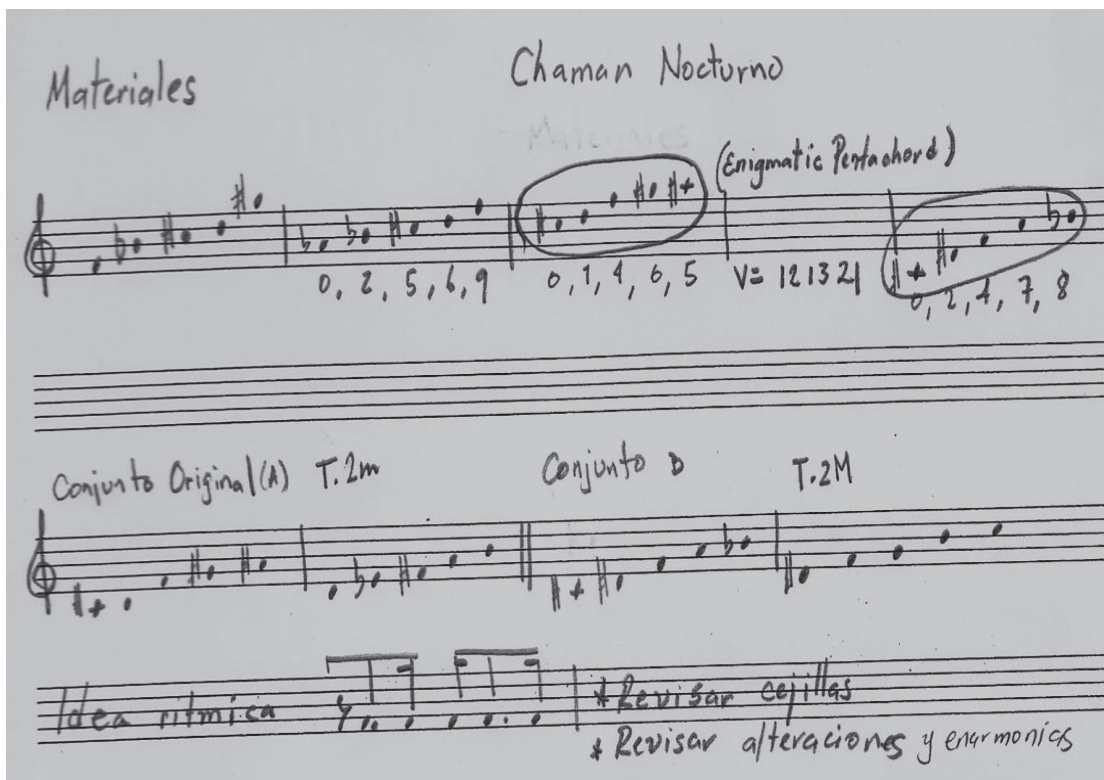


Imagen 3. “Arqueología de la composición.” Apuntes sobre *Chaman nocturno*.

<sup>41</sup> En un posterior análisis musical basado en el modelo octádico en el capítulo 3 se profundizará a detalle en aspectos de la partitura.



En la imagen se observa el ordenamiento de un conjunto de clases de alturas (Enigmatic Pentachord, vid. <http://solomonsmusic.net/pcsets.htm>), y su respectivos procedimientos de transformación y variación. También esbozo en el apunte figuras rítmicas que van a ser recurrentes en el transcurso de la pieza. La función de estos apuntes es operar como una bitácora en la que se anotan cambios, pendientes, fechas y e ideas nuevas que son de utilidad sobre todo cuando el proceso compositivo no es continuo o se ve interrumpido por varios días o semanas; al retomarlo, gracias a estas hojas es posible volver a tomar el hilo de la pieza. Estos apuntes operan como pistas que me permiten no perder el rumbo de la pieza, sobre todo cuando el proceso se llega a interrumpir por lapsos prolongados.

Chaman nocturno

Palabras clave: *esto a desarrollar*

- Oscuridad
- Aire
- Fuego
- Ritual
- Murmullos

Figuras de guitarra

Rasgueos de guitarra

Idea 1                      Idea 2

fl                      p                      climax                      fl

cl                      p                                           cl

Gt                      .....                      }E                      Gt                      stacc.                      .....

B                      ~~~~~                                           B                      o                      o                      o                      o

Imagen 4. Elementos generales que operan como punto de partida para Chaman nocturno. Aquí se encuentran contenidos los materiales principales que serán constantes durante toda la pieza.

En este esquema se esbozan ideas e instrucciones generales sobre cómo podría transcurrir la pieza a partir de la creación de una imagen sonora con las palabras *aire, campo, fuego, ritual, murmullos*, y con una idea sobre cómo se podría mimetizar en el discurso un elemento musical extraído de un imaginario del *son jalisciense*.

En la hoja se fijan posibilidades musicales que van encontrando lugar y jerarquía en la pieza. El apunte es una guía flexible que orienta el decurso del proceso sin limitarlo a una idea cerrada desde un inicio.



Imagen 5. *La pieza plástica Chaman nocturno*. Año: 2006. Técnica: óleo sobre madera. Medidas: 178x73.  
Autor: Ismael Guardado



The image shows a handwritten musical score with several staves and annotations. The first staff is labeled "Material" and "Nota de base" and contains a sequence of notes. The second staff is labeled "Fibo. → Exposición" and "Desarrollo" and contains a sequence of notes with Fibonacci numbers (3, 5, 8, 13) below them. The third staff is labeled "Letra [A] C. 48-91 → 92 → variación de letra [A] con figuras invertidas". The fourth staff is labeled "2da sección — Tiempo lento — Timbre y melodía C. 122 [21A + 21B] senza tempo" and contains a sequence of notes with circled numbers 0-12. The fifth staff is labeled "Forma de la 2da sección Espejo" and shows a diagram with two points A and A' connected by a line. The sixth staff is labeled "Última sección — Patrón de repetición" and "Añadir silencios, slaps y gruñidos," and contains a sequence of notes with numbers 4, 3, 5 and 5, 3, 4 below them, along with rhythmic patterns represented by vertical lines.

Imagen 6. Apuntes sobre ¡Tomes! (fragmento)

En la imagen se observa en el primer pentagrama, el punto de partida de los materiales de alturas, y su ordenación de acuerdo con la teoría del *conjunto de clases de alturas*. También se observan procedimientos racionales sobre la sucesión numérica de Fibonacci, — entre las cifras 1, 2, 3, 5, 8, 13 y de regreso o en “espejo” como se muestra en el séptimo pentagrama— en cuanto al orden de aparición de alturas, que posteriormente se organiza en una estructuración métrica (compases de 3/8, 5/8, y 4/4 [8/8]). El apunte muestra también la forma en que se estructura cada sección (*senza tempo*, nuevo ordenamiento del material, alturas añadidas, y patrones rítmicos de repetición como los que se desarrollan en la tercera sección, como se puede observar en el penúltimo pentagrama).

Trote - Forma  $\boxed{A} \boxed{B} \boxed{A'}$   
 $18 + 18 + 18$

1)

3 5 8 T.4

Inv T.4

Bailecito 2) Forma  $\boxed{A} + \boxed{B} + 4$  transición

escalas pentatónicas

3) Que viva Changó (Guaguancó) 36 c.  $\boxed{A} \boxed{B} \boxed{C}$   
 $12 + 12 + 12$

Patrón 1 | Patrón 2

The image shows a handwritten musical score on a single page. It is divided into three numbered sections. Section 1, titled 'Trote - Forma A B A'', shows a melody on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The melody is divided into three sections of 18 measures each, labeled A, B, and A'. Above the staff, there are rhythmic markings '3', '5', and '8' indicating groups of notes. A 'T.4' (trill) is marked at the end. Below the staff, an 'Inv T.4' (inverted trill) is shown. Section 2, titled 'Bailecito 2)', shows a melody on a treble clef staff with a key signature of one sharp. It is divided into two sections of 16 measures each, labeled A and B, followed by a 4-measure transition. A pentatonic scale is indicated below the staff. Section 3, titled 'Que viva Changó (Guaguancó) 36 c.', shows a melody on a treble clef staff with a key signature of one sharp. It is divided into three sections of 12 measures each, labeled A, B, and C. Two rhythmic patterns, 'Patrón 1' and 'Patrón 2', are indicated above the staff.

Imagen 7. Materiales de inicio para Sonósfera (fragmento).

En esta hoja observan datos básicos y mínimos como: el conjunto de partida: C, F, F#, A, C# E, que ordenado resulta E, F, F#, A, C, C# (01259 o *Bauli Raga*). Este set de alturas se compone de los siguientes vectores: tres segundas menores, una segunda mayor, tres terceras menores, cuatro terceras mayores, tres cuartas justas y una cuarta aumentada (313431). También se observan motivos del ritmo chileno de *Trote* en forma A, B, A' con dieciocho compases cada sección. En la segunda miniatura una forma A, B, de dieciséis compases más una transición que enlaza con el *Guaguancó* en forma A, B, A' (o C) de doce

compases cada sección. La cantidad de compases va en función de una duración aproximada de un minuto más diez o quince segundos.<sup>42</sup>

**Patrón 1**

**Funk**
  
 2 Intro + 24 C. [E, F, F#, A, C, C#]
   
 0 1 2 5 8 9

A	B	A'
8	8	8
4+4	4+4	4+4

C, C#, E, F, F#, A
   
 0 1 4 5 6 9

**Isometrías**
  

2m	2m	3m	3m	2m	3m
E, F	F#, A	C, C#	E		

2m	3m	3m	2m	2m	3m
E	G	Bb	B#	C	

**Patrón 2**

Desarrollar patrones con cello + piano y batería.

E, F, F#, A, C, C#, E
   
 2m 3m 3m 2m 2m
   
 E, F, Ab, C, C#

Imagen 8. Apuntes sobre una de las doce miniaturas de Sonósfera.

En este esquema se observa en el encabezado de la hoja un patrón rítmico entendido en términos del *funk*, como el *groove*, es decir aquel impulso o motor rítmico que sostiene la música. En este género la sección rítmica determina la dinámica de la pieza mediante el *comping* (acompañamiento de la guitarra), la *línea* del bajo, y la batería. En esta miniatura, son el cello, el piano y la percusión los que construyen el discurso rítmico sobre el cual se

<sup>42</sup> Al tratarse de una obra conformada por doce miniaturas, existe el peligro de que el escucha pierda el sentido del discurso al haber en cada minuto un ritmo nuevo. Una de las muchas estrategias compositivas para cohesionar la forma, fue organizar cada miniatura bajo una premisa muy sencilla: letra A, como presentación de materiales (motivo, gesto, patrón de repetición) B, como un contraste que presenta un tratamiento diferente de los materiales originales (cambio de timbre, textura, agógica) A' como una forma de traer de vuelta algunos de los materiales originales (una suerte de recapitulación) y de este modo ayudar al escucha con el seguimiento del discurso. A veces la presentación de los materiales es una C la cual se va conectar a la siguiente miniatura en *attacca* para de este modo no interrumpir el flujo musical, y dar la sensación de que se trata de un *todo*.

desarrolla la miniatura. Esto refleja el pensamiento rítmico que gobierna la concepción y el desarrollo de las ideas musicales. También se observa la planeación en la cantidad de compases y secciones, y lo que sucede con las alturas en cada una. La idea que rige la pieza está expresada en términos de patrones rítmicos. Las alturas son derivadas del punto de inicio pero transportadas a partir de la altura *Mi*.

Una vez que he expuesto fragmentos de algunos esquemas en los que fijo parámetros que en el curso de la composición sirven de guía, y a la vez se van transformando acorde con las necesidades de la pieza, hago un relato de las fases del proceso compositivo de las piezas del corpus de la presente. Recomiendo al lector tener a su disposición las partituras anexas o los audios para comparar las ideas aquí expuestas. Cabe señalar que después de estos esquemas, lo que sigue es un trabajo apoyado principalmente en el oído y en la intuición.

Primera fase de *Chaman nocturno*: suceden dos factores que derivan en la concepción de la pieza. El primero es la invitación de parte del compositor y bajista jalisciense Demian Galindo (1980- ) director del Colectivo Proyecto Caos de Guadalajara para componer una pieza. Esta propuesta se planteó alrededor del mes de mayo del año 2013. Por otro lado, en el año 2012 recibí la invitación del artista plástico Ismael Guardado también radicado en Guadalajara para hacer la música que acompañaría un video de alrededor de diez minutos que mostraba lo más trascendente de su carrera artística que suma más de cincuenta años. Por diversas razones no me fue posible el encargo; sin embargo aprovechando la posibilidad de colaborar con Colectivo Proyecto Caos, motivado por ello decidí escribir una pieza dedicada al artista plástico en la interpretación de este ensamble.<sup>43</sup>

En la segunda fase, tomé un catálogo del artista (*Mitos para no olvidar* del año 2006) y dediqué una tarde en meditar sobre algunos de sus cuadros, de los cuales sobresalió *Chaman nocturno*. El encuentro (*experimentar estéticamente* la pieza desde un catálogo)<sup>44</sup> con esta

---

<sup>43</sup> También esta motivación obedece a una relación con el artista en donde la música tradicional mexicana y la ejecución de instrumentos nativos de México ha sido un punto en común en numerosos encuentros con él y mi familia.

<sup>44</sup> Como apunta Mandoki (2006a:21), “El arte no es una expresión de emociones, es el espectador quien percibe e interpreta una expresión de emociones y genera otras a partir de tal objeto”. En ese sentido, al conocer personalmente al autor y haber convivido con el implica un conocimiento previo de su obra, sus imaginarios e intereses compartidos, lo cual condiciona a un grado mayor de identificación por determinadas piezas.

obra plástica significó otorgarle una serie de atributos y conferir a la pieza una historia expresada metafóricamente con palabras, antes que notas musicales. Mi primer ejercicio fue: describir la pieza con la menor cantidad de palabras; establecer una relación mediadora de la palabra con la imagen, para después proceder a la partitura. Al mismo tiempo, trazar algunos esbozos de la pieza en una hoja cuadriculada, en la cual anoté gestos, alturas y texturas instrumentales (*vid.*: imagen 4.) En esta etapa tracé un mapa mental de la pieza, mas no un esquema riguroso y delimitado con todos los parámetros determinados antes de escribir la primera nota.

La tercera fase, la realización técnica, me llevó dos semanas en las cuales de una manera más o menos sistemática puse en práctica procesos contrapuntísticos de original, inversión, retrogradación, inversión retrograda y trasportación. También busqué a nivel instrumental, representar las palabras elegidas con sonidos (efectos instrumentales de aire en los alientos, *scracth* en la guitarra y el bajo, *slaps*, *pizzicato a la Bartók*, *feedback* en el bajo eléctrico entre otros). Aquí procuré narrar musicalmente la “historia” del *Chaman nocturno*.

En una cuarta fase, hay una comprobación que se encamina a revisar la ortografía musical, la claridad de la escritura y la dificultad. Esta fase representa la oportunidad de corregir, quitar y añadir antes de hacer llegar la partitura a manos de los intérpretes.

En suma, las fases de *Chaman nocturno* recorren el siguiente camino: 1) Generación de condiciones viables para componer una pieza y que ésta se interprete. 2) Concebir una idea (revisar el catálogo del artista y decidir una estructura general). 3) Realizar técnicamente la pieza en el transcurso de dos semanas aproximadamente. 4) Revisar, corregir, verificar. 5) La interpretación a cargo de Colectivo Proyecto Caos.

El caso de *¡Tomes!* es similar: hay en principio una preocupación por componer piezas que puedan ser interpretadas en mediano plazo por motivos académicos, curriculares, además de una satisfacción personal. El personaje que se involucra en esta pieza es el saxofonista Helios Valdez, (1980-) a quien decidí dedicarle la pieza debido a que años atrás se había fijado la idea de componer para su examen de titulación; además él, junto con el cuarteto Saxtlán, se han encargado regularmente de interpretar otras piezas de mi catálogo. Por lo tanto, en la primera fase, definí una pieza especializada para saxofón barítono solo,



con un considerable grado de dificultad técnica y con sutiles elementos musicales familiares a experiencias musicales comunes entre Helios y yo.

Aquí visualizo la pieza como un pretexto para verter elementos musicales compartidos con el intérprete (*huapango, danzón, rock*) en cuanto a gustos y experiencias mutuas en la interpretación de la música tradicional y popular. La idea entonces es articular estas músicas en una sola pieza, buscar continuidad, coherencia, y unidad en la pluralidad. En suma, en la primera fase dialogo con el intérprete, le comunico una idea general de la pieza, describo a grandes rasgos cual es la intención y más o menos que rumbo llevará.

En la segunda fase, adopto figuras rítmicas de las músicas antes señaladas; éstas se recontextualizan en un lenguaje atonal, rítmica y armónicamente.<sup>45</sup> En esta fase busco la bibliografía adecuada del instrumento para consultar los multifónicos, trinos de color, trémolos, sonidos eólicos, entre otros tecnicismos; también reviso la escritura adecuada de éstos.

En la realización técnica, como se observa en la imagen 4, fijo los materiales y sus transformaciones, y trazo un plan a seguir; el objetivo es llevar un orden sobre los materiales musicales que utilizo y mantener unidad en el discurso; que los materiales no se escapen de control. Al mismo tiempo, procedo a escribir la pieza en la computadora; se da un proceso de escritura, corrección, comprobación. Esta etapa llevó tres semanas aproximadamente.

Una vez teniendo un borrador de la pieza, se lo entregué al intérprete para hacer una lectura general, detectar problemáticas técnicas y de escritura. Una siguiente fase, consistió en implementar sutiles cambios a aspectos de escritura; posteriormente, una vez terminada la pieza, se llevaron a cabo varias consideraciones y observaciones realizadas por Gabriel Pareyón.

En suma, la pieza se conforma de las siguientes fases: 1) Generación de condiciones viables para la composición e interpretación de la pieza. 2) Concebir la idea (fijar materiales,

---

<sup>45</sup> Cabe señalar que en mi experiencia musical he incursionado en la interpretación de esta música al igual que el Helios, por lo cual estamos ambos familiarizados con la manera en la que se toca. Esto me permitió tener una idea mental clara del mundo sonoro de estas músicas sin necesidad de recurrir a grabaciones o partituras para “extraer” materiales musicales.

crear un mapa general de la forma, determinar las secciones). 3) Realización técnica (tres semanas). 4) Corrección, cambios, verificación con el intérprete y el tutor. 5) Interpretación (realizada en estudio de grabación) por Helios Valdés y Omar López. Su estreno se programó para el Festival Internacional de Saxofón en diciembre de 2014 en la Escuela Nacional de Música.

Para concluir, *Sonósfera*: escribí esta pieza durante la participación regular que realicé a mediados del año 2013 al taller de composición de Armando Luna. Vale decir que la idea germinal de esta pieza se concibió en cierta forma condicionada por Luna, quien me sugirió una pieza dividida en once movimientos (danzas) de un minuto cada uno. La propuesta que realicé instrumentalmente fue para flauta, saxofón, violín, cello, piano y percusión, dado que contaba con los instrumentistas.

En la segunda fase, medité sobre cómo generar una idea concreta a partir de la propuesta de Luna, por lo cual decidí aumentarla a doce miniaturas y convertir la pieza en un “contenedor” de músicas diversas representativas de mi biografía personal que se extiende desde la infancia hasta la fecha.<sup>46</sup> En esta fase, en cuanto a los procedimientos técnicos decidí trabajar a partir de un mismo hexacordo y hacer una *enfática* en los intervalos de quinta justa. En el diseño de la pieza hice referencia a los siguientes ritmos en el orden que aparece. Primera sección de cuatro miniaturas que refiere a músicas frecuentes de manera cotidiana en el hogar: *Trote* (ritmo chileno), *Bailecito* (ritmo del norte de Argentina y Bolivia), *Guaguancó* (ritmo cubano), *Chamarrita* (ritmo uruguayo). Segunda sección de cuatro miniaturas: *Danza paraguaya*, *Interludio* (preludio a la Bach), *Adagio* (a la Vivaldi), *Funk*, y la última sección compuesta por *Rock*, *Son jarocho*, *Jazz fusión*, *Rock progresivo*.

En la fase de la realización técnica, una vez definidas duraciones, organización estructural de las miniaturas en tres grandes secciones con cuatro miniaturas cada una y quedando en el movimiento central las de tiempo lento y tranquilo, la pieza se “tallereó” durante cuatro sesiones con Luna en el Conservatorio Nacional de Música. Esta pieza marca

---

<sup>46</sup> Esta idea de *contener* manifiesta la intención deliberada de expresar mi identidad musical (quien soy musicalmente hablando) en una obra; verme desde afuera y como compositor organizar, dar forma y unidad a esas músicas. En lo particular esta obra en gran medida se puede enmarcar bajo una estética posmoderna por lo ecléctica y la referencia y la condensación de ritmos tradicionales y populares.

una diferencia importante con las otras, las cuales no fueron revisadas durante el proceso compositivo, sino posteriormente.

Aquí, la labor de Luna además de detectar problemáticas de instrumentación, ortografía musical —como el uso de las enarmonías—, y el manejo de las dinámicas y su importancia en la pieza, fue cuestionar decisiones sobre el desarrollo de las ideas y su estructuración. El sistema de Luna consiste en “lanzar” preguntas, invitar a reflexionar sobre el papel que juegan por ejemplo los efectos tímbricos instrumentales o las técnicas extendidas en la pieza; sobre la repercusión que tienen esas decisiones sobre el discurso, sobre su necesidad y relevancia en la pieza. Esta serie de cuestionamientos obligan a volver constantemente sobre la pieza, y ver cómo operan las ideas y se concatenan en una forma musical funcional y balanceada. Mi labor fue evaluar los cuestionamientos, volver a la pieza y replantear diversos aspectos que en primera instancia pasan desapercibidos y que en ocasiones con la observación de otras personas pueden salir a la luz. Este procedimiento lo realicé varias veces sobre el borrador del *score* marcando dudas, interrogantes y errores técnicos con marcadores, lápiz rojo y azul. Los lugares de trabajo, estuvieron situados regularmente entre los trayectos del Conservatorio Nacional de Música en Polanco al metro General Anaya (entre microbús y metro).

Luego de la revisión de Luna y su visto bueno, vino la fase de buscar los intérpretes, coordinar los ensayos y comenzar a montar la pieza. En ese periodo, Pareyón también realizó puntuales observaciones sobre la instrumentación, arcadas, agógicas y problemáticas de escritura, y me invitó igualmente a la reflexión sobre parámetros dinámicos, melódicos y de instrumentación que desde su punto de vista podrían sumar a la calidad de la pieza. En resumen, el proceso compositivo de la pieza fue 1) Una sugerencia de plan de trabajo de Luna; 2) La adecuación de su sugerencia en una idea concreta de doce miniaturas que contienen una selección de músicas trascendentales de mi biografía personal, y por lo tanto una carga emotiva. 2) Una fase proyectiva para delimitar materiales, duraciones y forma musical. 3) La realización técnica durante dos meses acompañada de la revisión de Luna y posteriormente la de Pareyón. 4) Revisión, corrección y verificación. 5) Hasta el momento la interpretación total de la pieza se encuentra en proceso dada su dificultad y larga duración.

En conclusión, mis procesos compositivos no los considero prescriptivos, sino como una permanente búsqueda de caminos que obedezcan a un impulso creador. Deben ser empero, flexibles y móviles, es decir, adaptarse a lo que la música requiera para su realización. Aunque la práctica y el oficio de la composición van asentando una regularidad en las formas de proceder hasta perfeccionarse con el tiempo, considero importante no perder la intuición y la curiosidad por establecer nuevos enfoques, reglas o relaciones musicales aunque esto pueda conllevar riesgos —o incluso precisamente por el interés de jugar esos riesgos. El proceso siempre debe responder a la voluntad por resolver una idea musical independientemente de la fuente de la que emana.

### **2.1.3 Pensamiento *narrativo* y *paradigmático***

Tomando de Bruner (2012) el concepto de la relación indisoluble de los pensamientos *narrativo* y *paradigmático*, pretendo reflexionar y ahondar sobre mi orientación en la composición; observar cuáles son los criterios compositivos dominantes en las piezas y a qué tipo de pensamiento obedecen.

Bruner (*ibid.*: 23) señala que la relación de estas dos modalidades de pensamiento guardan una riqueza en la diversidad de formas del pensamiento humano, por lo cual resulta inútil estudiarlas como formas independientes y separadas entre sí. Sin embargo, la principal diferencia radica en que “un buen relato y un argumento bien construido, son clases naturales diferentes” (*loc.cit.*). La idea que he planteado en un principio sobre las piezas es que se delinea una suerte de relato —que hace referencia a imágenes, palabras y sonidos— a partir del cual se establece un proceso compositivo que recorre diversas fases.

Bruner (*op.cit.*: 24-25) define la modalidad paradigmática de la siguiente manera: ésta “se ocupa de causas generales, y de su determinación, y emplea procedimientos para asegurar referencias verificables y para verificar la verdad empírica. Su lenguaje está regulado por requisitos de coherencia y no contradicción”. En esta dimensión (aunque no carente de una modalidad narrativa) se ubican las matemáticas, la ciencia y la lógica. En ese sentido, toda composición musical codificada en una partitura implica necesariamente un proceso racional;

sobra decir que en la organización de alturas y ritmos está implícita la matemática, y que todo desarrollo técnico conlleva la implementación de procesos matemáticos. Las ideas sobre las cuales se construye una pieza pueden estar instaladas en la dimensión narrativa, pero en el momento de convertir esas ideas en música, la paradigmática es la que conduce a la resolución de problemas compositivos (formales, estructurales, paramétricos).

Pensando en términos musicales, la modalidad paradigmática en tanto proceso recuerda los recursos técnicos del *serialismo integral* de los años cincuenta, el cual fue un movimiento dominante dentro de la MAO (Stockhausen, Maderna, Messiaen, Nono, Boulez, Babbitt, Dallapiccola, entre otros.) en el cual el proceso implica un sistema rígido y sujeto a la verificabilidad, debido a la predeterminación “total” (la mayoría de las veces) de la pieza; esto implica que regularmente se conozca de manera previa la duración y los parámetros de ésta. El *serialismo integral*, aunque es imposible afirmar que carece de sentimiento y de elementos poéticos, sí tiene un cuño matemático relevante el cual determina el curso de la composición. En esta modalidad no está ausente la imaginación, ni la intuición; sin embargo se distingue de la modalidad narrativa en la cual la pieza puede estar conducida por una referencia poética, anecdótica o sentimental *per se*.

Otro ejemplo cargado hacia esta modalidad se puede observar en el *espectralismo* surgido en Francia en los años sesenta bajo la influencia del compositor italiano Giacinto Scelsi (1905-1988),<sup>47</sup> donde se busca ir al fondo de la *materia prima*: la naturaleza del sonido como elemento que va determinar la construcción formal de la pieza. Esto puede implicar procesos racionales rigurosos en los que mediante el análisis del espectro sonoro —lo cual implica también el uso de recursos tecnológicos y *softwares* como *Audiosculpt*, *Open Music* del IRCAM *Institut de recherche et coordination acoustique/musique*, *Spear*, entre otros para analizar los materiales armónicos— se extraen los materiales sonoros los cuales son instrumentados por el compositor en función del contenido del espectro y sus jerarquías internas.<sup>48</sup> Así, la pieza se condiciona de inicio por el contenido interno de la materia sonora

---

<sup>47</sup> Aunque esta corriente no se ha extendido de forma sistemática en la composición en México, compositores como Georgina Derbez (1968- ), Juan Sebastián Lach (1970- ), Rodrigo Sigal (1971- ) y Rogelio Sosa (1977-) entre otros, han adoptado conceptos, técnicas de análisis y criterios tímbricos y de instrumentación logrando una estrecha aproximación con el espectralismo.

<sup>48</sup> La ciencia se vuelve un elemento fundamental para el desarrollo del espectralismo. Como lo apunta Malherbe (*ibid.*:3) “La música espectral es la primera música instrumental en la cual el aporte del cálculo numérico

y el compositor se convierte en una especie de físico quien según las *leyes de la naturaleza*, edifica una pieza musical (cf. Malherbe, 1989; Murail, 2005). Malherbe (*op.cit.*) señala que con esta música, compositores como Tristan Murail (1947-) y Gérard Griséy (1946-1998), al internarse en los elementos constitutivos de los sonidos, la codificación tradicional se vio quebrantada y alterada por procedimientos novedosos que resultaron en combinaciones tímbricas y sonoridades diferentes a lo que se había escuchado antes.

Aunque esta relación ya está presente de manera racional desde el Medioevo con la inclusión de la música en el *quadrivium* junto con la aritmética, la geometría y la astronomía, con las nuevas tecnologías y el desarrollo y perfeccionamiento de *softwares*, la música penetra cada vez más en los campos de la ciencia en tanto aliada para expandir el campo de posibilidades de exploración, investigación y creación. Destacan en la composición musical las aplicaciones de la teoría de *fractales* y la *teoría del caos*, (*vid.*: solomonmusic.net; Mandelbrot, 1982; Bulmer, 2000; Pérez Ortiz, 2000) además de la programación en tiempo real con *Supercollider*, *Pure Data* y *Max MSP* entre otros.<sup>49</sup>

Estos ejemplos dan luz sobre cómo ubicar corrientes artísticas y técnicas compositivas racionales que se orientan más por un proceso compositivo regido por la modalidad paradigmática del pensamiento, lo cual no implica que el resultado final de la pieza esté imposibilitado de generar en la escucha una experiencia emocional. Es decir, un proceso inclinado por lo paradigmático no conlleva necesariamente a un discurso musical “frío”, rígido y carente de sentimiento.

Bruner (2012:25) señala que: “la aplicación imaginativa de la modalidad paradigmática da como resultado una teoría sólida, un análisis preciso, una prueba lógica, y descubrimientos empíricos guiados por una hipótesis razonada”. Al someter su intencionalidad narrativa o poética a la experimentación con determinados procedimientos o

---

confiado a la computadora se torna decisivo. (...) El músico que emplea la informática se pliega a las actividades y a las ciencias de hoy, por la utilización de la computadora y la naturaleza de sus cálculos”.

<sup>49</sup> En esta cada vez más estrecha relación de la música con la ciencia surgen nuevas disciplinas como el *paisaje sonoro*, y el *arte sonoro*. Las exigencias de la composición actual obligan a un cada vez mayor dominio de las nuevas tecnologías para acceder a muchos sectores de la creación musical como por ejemplo en México el CMMAS en la ciudad de Morelia (Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras), festivales importantes como *Radar* y el *Withe Noise Fest* ambos realizados en la ciudad de México dedicados a la creación musical y las nuevas tecnologías.

sistemas compositivos, el creador puede encontrar un lenguaje personal, descubrir teorías y nuevas formas para su discurso musical, por lo que el pensamiento paradigmático se nutre de la fantasía, de la curiosidad y del impulso por encontrar cosas nuevas y distintas.

La escucha musical está dentro de la esfera de lo narrativo —en menor medida cuando se trata de una labor expresa de escucha analítica. No hay teoría qué comprobar, sino un efecto de prendamiento, de atracción o de rechazo de parte del escucha, donde los factores no tienen que ver necesariamente con que la pieza tenga una constitución técnica rigurosa y precisa; la escucha musical se orienta por lo narrativo al despertar cuestiones de sensibilidad estética como emotividad, repulsión, goce o sufrimiento.<sup>50</sup> La música no envía mensajes absolutamente determinados, el escucha es quien se los confiere. Como señala Mandoki (2006b:220)

Al artista no le preocupa convencer de la verdad de sus enunciados —como en cambio sí lo hacen el científico o el sacerdote— sino divertir a su público al hacerle escuchar, tocar, saborear y ver lo que sería inaudible, intocable, insaboreable e invisible sin la mediación de su fantasía.

De acuerdo con esta afirmación, sólo es necesario matizar que la función en este caso de la música no recae únicamente en la diversión o en el entretenimiento, sino en estimular una amplia gama de sensaciones que pueden llevar de la diversión al aburrimiento, o del sentimentalismo a la reflexión o en última instancia a la indiferencia.

Dentro de esta dualidad de pensamiento expuesta por Bruner (*ibid.*: 25) “La modalidad narrativa produce, (...) buenos relatos, piezas dramáticas interesantes, crónicas históricas creíbles (aunque no necesariamente “verdaderas”). Se ocupa de las intenciones y acciones humanas y de las vicisitudes y consecuencias que marcan su transcurso” Bruner se refiere a modos narrativos literarios, pero, ¿esta noción cómo operaría en la música? El proceso compositivo, se conforma en las dos modalidades, aunque la balanza se puede inclinar por uno u otro.

---

<sup>50</sup> Aunque puede haber casos, el escucha no asiste a los conciertos para comprobar un sistema de composición, o verificar si los parámetros son los correctos, o comprobar que la técnica esté aplicada de forma adecuada. En cambio, sí puede despertarle interés, aburrimiento, pasión, fatiga, risa, llanto, aspectos que se ubican en la esfera de la subjetividad. Asimismo el creador no está obligado a justificar sus decisiones técnicas o poéticas, o respaldar necesariamente cada elección por una teoría. En términos simples, la música gusta o no, despierta interés o indiferencia.



La forma en que realizo la composición musical se acerca más a una intencionalidad narrativa en la que utilizo la música como un vehículo para proyectar dentro de sí aspectos de mi identidad, los cuales intento imprimir de manera consciente en la composición musical. Para lograr ese cometido, acudo a la música que conforma mi vida cotidiana; me sumerjo en sus características rítmicas, expresivas, melódicas, tímbricas. Al estar familiarizado con éstas, se vuelven parte de mi pensamiento y mi imaginario musical.<sup>51</sup> El reto radica en convertir, transformar y crear algo distinto en el que pueda encontrar una simetría de la música conmigo mismo. Como apunta Bruner (*ibid.*:69): “La gente actúa de acuerdo con sus percepciones y sus preferencias y se retribuye en consecuencia”. Si la composición implica un esfuerzo, una disciplina y una vocación, debe ser también vehículo de libertad de expresión de inquietudes, voliciones y motivaciones regidas por la fantasía y por la imaginación.

Para redondear, sintetizo las ideas generales y aspectos relevantes sobre mi pensamiento musical en las tres piezas de la presente investigación. 1) El pensamiento narrativo y el paradigmático son complementarios; no se puede concebir un proceso compositivo en ausencia de alguno de los dos. 2) En el proceso de composición se conjunta el pensamiento paradigmático para delinear valores, parámetros, duraciones y técnicas compositivas: el pensamiento narrativo se ocupa de los efectos sensibles de la composición, y de los vínculos extramusicales con la poesía, las artes plásticas, la naturaleza y la vida cotidiana. 3) Se pueden observar estéticas, corrientes y compositores más orientados por la sistematización de procesos rígidos matemáticos o gobernados por la técnica y la tecnología, compositores que buscan un equilibrio entre técnica e idea, y compositores regidos por la intuición, el oído, la improvisación y una poca o nula sistematización. 4) Dada la dificultad de psicoanalizar y conocer la mente de un compositor, lo que queda es su música y los escritos que nos deja, de donde se pueden inferir las relaciones entre lo narrativo y paradigmático en

---

<sup>51</sup> En mi participación como oyente y organizador de los talleres libres de composición Jacarandá 2012 impartidos por Luca Belcastro en sala de usos múltiples de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, di cuenta de una cuestión que ya había notado en los talleres de composición del Centro de las Artes de San Agustín Etlá impartidos por Víctor Rasgado (1959-); gran parte de los alumnos participantes —incluido yo— al presentar sus proyectos o avances de composición, lo primero que mostrábamos eran números (referencias a conjuntos de clases de alturas), y discutíamos sobre técnicas y sistematizaciones. Pocas veces se hablaba de la forma musical, de la estructura y de la idea desde la cual se concebía la obra. Mucha de la discusión dentro del taller Jacarandá, fue en torno a la primacía de la técnica y al descuido u omisión de otros aspectos, de índole poética, narrativa, dramática y formal. Como parte de ese aprendizaje, muchas de mis estrategias de composición se construyen precisamente a partir de la *palabra*, la *imagen* y el *sonido* como elementos que me ayudan a estructurar las piezas.



función de la complejidad de sus procesos, la escritura, los títulos, la forma musical y las ideas que expresa en sus escritos. Bruner (*ibid.*: 61) señala que:

Cuando se trata de la ciencia, al final pedimos alguna verificación (o alguna prueba contra la falsación). En el ámbito de la narrativa [en donde incluyo la composición] y de la explicación de las acciones humanas, pedimos en cambio que, mediante la reflexión, el relato corresponda a alguna perspectiva que podamos imaginar o “sentir” que es correcta. Una, la ciencia, está orientada hacia afuera, hacia un mundo exterior; la otra, hacia una perspectiva y un punto de vista hacia el mundo. Las dos son, en efecto, dos formas de ilusión de la realidad, dos formas muy diferentes.

Así, el proceso compositivo es una interiorización del *mundo exterior*, y la pieza es una exteriorización de un *mundo personal interior*; un punto de vista único, subjetivo que no puede ser generalizado. La música, siendo un lenguaje con un grado de abstracción al que le son conferidos múltiples significados de parte del escucha según su edad, contexto, esfera social y época, lo único que puede producir para un escucha no especializado en musicología está en la dimensión de lo subjetivo y lo no verificable. Frith (2011: 184) complementa esta idea cuando señala que “La cuestión no es cómo una determinada pieza musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia—una experiencia musical, una experiencia estética— que sólo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva”.

Estas reflexiones me llevan a pensar en no instalarme en el extremo de la intuición, sino en cambio, seguir una tendencia característica del pensamiento posmoderno en el que las brechas entre el arte y la ciencia tienden a cerrarse. Basta con ver el amplio campo que se ha abierto en los últimos años en la creación musical con nuevas tecnologías y el arte sonoro, donde muchos procesos de creación toman base de lenguajes de programación de computadoras. Como apunta Schwanitz (2009:720):

Hoy parece que comienza a cerrarse el abismo existente entre las ciencias naturales y las ciencias del espíritu, pues el concepto de la reflexión y de autorreferencialidad, que hasta hace poco había estado prácticamente monopolizado por las ciencias del espíritu, determina también cada vez más los planteamientos de las ciencias naturales.

Para concluir, como señala Bruner (*op.cit.*) la riqueza del pensamiento humano guarda una diversidad de posibilidades de creación, resultado de la asociación entre lo narrativo y lo paradigmático, lo cual me lleva a reflexionar que: si mi búsqueda compositiva encuentra su punto de partida en las fuentes de la palabra, la imagen y los sonidos —elementos que hasta

ahora he abordado de manera subjetiva y metafórica—, una exploración continua y constante implicaría buscar mayores asociaciones con la cada vez más amplia oferta de herramientas tecnológicas y compositivas. Dichas asociaciones pueden residir y encontrar cabida en la interdisciplina, la música electroacústica y acusmática, la programación en tiempo real, o la música aleatoria, terrenos hasta la fecha poco explorados por mi parte. Si en la actualidad mis mecanismos compositivos se basan en la resignificación, la mimesis, alusión y recontextualización de elementos de la tradición que habitan mis imaginarios, el siguiente paso me motiva a transgredir esos elementos y llevarlos a otros horizontes, donde la ciencia encuentre un espacio más amplio de acción y participación al servicio de una intencionalidad poética.

## **2.2. Matrices sociales: descripción de los desplazamientos cotidianos**

Mientras que el compositor sea un sujeto con libertad creativa, considero la música como una extensión de su identidad—condicionada por una precariedad, compleja por la variedad de estímulos sonoros, visuales y siempre en reformulación. El objetivo aquí es conjuntar aspectos relacionados con mi identidad personal vinculada con contextos sociales específicos.

Asumo en esta investigación que cada espacio social, al cual denominaré en adelante *matriz social*, es potencialmente un lugar de generación de identidad y por consiguiente de imaginarios que alimentan la composición de ideas y caminos para proceder. Al relacionar la composición musical con la experiencia de vida cotidiana, es importante tener una aproximación a estas matrices y dar cuenta de las relaciones de realidades construidas socialmente y compartidas subjetivamente.

Para analizar dichas matrices, me baso en Mandoki (2006b:85) quien señala que éstos son “los lugares donde se gesta la identidad”. La visión que propone permite enfocar a un sujeto que se constituye en la experiencia de la vida diaria alrededor de diversas intersecciones de matrices en las cuales puede jugar diversos roles —maestro de música, estudiante de posgrado, compositor, intérprete, roquero, *folclorista*—. La sociedad actual alberga la existencia de sujetos que desempeñan diversos roles y actividades laborales; por consiguiente su tránsito e interacción por diversas matrices se vuelve relativamente común

sobre todo en un espacio urbano; este fenómeno que no es exclusivo de la modernidad (sin embargo en este momento es más visible) potencia considerablemente las posibilidades de interactuar con otros en distintas y disímiles condiciones y circunstancias. Sin embargo, a esta dinamización de posibilidades de interacción social, se contraponen en el lado académico y laboral una época de híper especializaciones (doctorados, post doctorados) en temática muy específicas que reducen el espectro del conocimiento en un punto muy focalizado.

Mandoki apunta que (*ibid.*: 89) “toda matriz es por lo tanto un mundo experiencial, corporal y afectivo para los sujetos que se prendan o son prendidos por ella. Cada cual mantiene sus propios ritmos y tensiones que distinguen a una matriz de otra (...)”. Al observar y reflexionar sobre el tránsito personal por estas matrices y el encuentro con otras, se pueden ir rastreando rasgos distintivos y persistentes en la composición musical.

Antes de comenzar por delinear las matrices, ofrezco una definición de éstas a partir de la perspectiva de la *Prosaica* de Mandoki (*op.cit.*). Según su visión, las matrices las constituyen los sujetos de manera colectiva a partir de otras, o de etapas anteriores de la matriz; su perdurabilidad depende de su reproducción en la sociedad y de su protección. El hecho de habitar una o varias no determina la identidad de un sujeto; estas se imponen sobre éste y el sujeto tiene la posibilidad de cambiar y adaptarse continuamente.

El sujeto dispone, sin embargo, de un inventario de opciones y su libertad radica fundamentalmente en la combinatoria desde la que pueden emerger configuraciones novedosas. Así pues el sujeto no sólo internaliza o se identifica con las matrices a las que está articulado, sino que las altera a través de la enunciación al hallarse, por su misma individualidad en un lugar único y distinto a todos los demás. (*ibid.*:90).

Esta condición se acusa más en un habitante de ciudad, donde la variedad de matrices, sus traslapes y proyecciones de una en otra posibilitan un sujeto que desempeña distintos roles y con mayores redes de relaciones. El sujeto se adhiere a las matrices por una oferta que implica una estrategia estética que produzca identificación y por consiguiente, genere disposición afectiva y sensorial. Es decir que cada matriz proyecta en los diferentes registros retóricos y modalidades dramáticas elementos que interpelan y capturan al sujeto. Al estar constituidas por seres vivos, son consideradas unidades vivas con autonomía relativa entre ellas, y en cada una se despliegan los registros retóricos y las modalidades dramáticas (*ibid.*). Para poder hacer una revisión de estas matrices recomiendo al lector revisar los cuatro

registros de la retórica (*léxico, acústico, somático y escópico* expuestos en el primer capítulo) y las cuatro modalidades de la dramática (*proxémica, cinética, enfática, fluxión*). Las diversas matrices sociales que presenta Mandoki (*ibid.*: 262) tienen un símbolo correspondiente que las caracteriza y son:

<i>Matriz</i>	<i>Símbolo</i>
Familiar	Maternidad
Religiosa	Divinidad
Escolar	Autoridad
Médica	Enfermedad
Ocultista	Fatalidad
Jurídica	Legalidad
Militar	Honorabilidad
Deportiva	Triunfo
Turística	Transitoriedad
Financiera	Ganancia
Funeraria	Mortalidad
Nacional	Nacionalidad
Artística	Fantasía
Estatal	Responsabilidad
Global	Humanidad

Cuadro 8. *Las matrices sociales propuestas por Katia Mandoki*

De estas matrices en las que existe un amplio grado relación y experiencias donde mi identidad se construye es la familiar, la escolar —en los roles de profesor y alumno— y la artística. Éstas se relacionan y se proyectan con otras, generando posibilidades y combinaciones de tránsito que llevan por distintos lugares en los que la identidad proyecta.

Precisamente lo que puede caracterizar a una persona es el grupo de matrices en las cuales interacciona y los roles que juega en cada una; esto se evidencia dada la imposibilidad de que un mismo sujeto esté familiarizado y conozca los caracteres de cada matriz; es por ello que para cada sujeto hay matrices que son ajenas, desconocidas, aunque impacten de forma indirecta en las condiciones de la vida cotidiana. Por ejemplo, en mi caso, ignoro la terminología de la matriz jurídica—desconozco gran parte de cómo funcionan los códigos penales, el pago de impuestos, los trámites de denuncia, entre otros aspectos. Sin embargo desconocerla no implica que me sea del todo ajena, ya que sus paradigmas se proyectan en otras matrices, afectando aspectos como la seguridad pública, la corrupción, entre muchos aspectos que dada su dimensión no alcanzo a percibir.

De la militar ignoro los términos de rangos, el registro escópico (estrellas, medallas, condecoraciones) y lo que éstos representan. Pero esta matriz se puede proyectar por ejemplo en la artística con las marchas y la música para ceremonias oficiales, con la interpretación del himno nacional donde también se conjunta la matriz nacional y estatal. También se proyecta con la artística en la música de videojuegos o películas de guerra, donde la *enfática acústica* son los redoblantes y los sonidos de metralla, o en la *fluxión somática* el excesivo derramamiento de sangre.

En determinado momento se proyecta la matriz religiosa (en este caso la religión católica la cual es dominante en México) en la artística (música) en las misas, o en la música navideña la cual tiene un contenido religioso. El contenido de esta matriz no produce un efecto de *prendamiento estético* en lo personal, salvo en lo *escópico* al admirar la belleza de las catedrales, conventos monasterios y retablos, y en el *registro acústico* con la música religiosa de Palestrina, Gesualdo y Bach, o con la música religiosa de Mario Lavista (1943-) y Juan Trigos (1965- ). También encuentro un efecto de *prendamiento* en lo somático con el olor de las flores y los inciensos.

Antes de continuar comentando estos aspectos vale la pena detenerme en el concepto de *prendamiento estético*, concepto que utiliza Mandoki (2006a) para trazar una línea que se delimite ante una concepción clásica de la estética como contemplación y deleite, en demérito de una estética en la esfera de lo cotidiano. Por ello, señala (*ibid.*: 89) que “para comprender la estética más allá del restringido ámbito de lo bello y el arte, propongo como estrategia

cognitiva la proyección metafórica del término de *prendamiento* (...) como origen y modelo de la condición de estesis”. Esta idea permite pensar en un sujeto que se prenda del objeto a través de todos sus sentidos, desde que nace al prendarse del pezón de la madre.

Así, en la experiencia cotidiana, la vista se afina en la contemplación de un cuadro, los detalles de un paisaje o un edificio; el oído y la imaginación en la generación de ideas musicales, el tacto en el aprendizaje de un instrumento. Como señala (*op.cit.*: 90) en la vida cotidiana se buscan situaciones de prendamiento estético como por ejemplo: “escuchar el canto de los pájaros al amanecer, sentir la frescura de una ducha, oler el perfume del jabón, palpar la ropa limpia, saborear el café...”. Esas oportunidades de prendamiento estético cotidiano las encuentro en mis propias vivencias por ejemplo en cortar hojas de lavanda de los jardines de Querétaro e ir oliéndolos mientras camino por las calles del centro histórico, buscando una banca soleada para calentarme en una mañana de invierno, acompañando una buena cerveza con un cigarro, oler las hojas nuevas de un libro o un cuadernillo de disco compacto, conducir escuchando radio UAQ, caminar sobre la arena descalzo, o escribir música a mano, donde una punta de lápiz bien afilada y una amplia hoja pautada estimulan el ejercicio de la composición. Aspectos considerados triviales, o simplemente fuera del estrecho foco de la estética convencional e institucional. El prendamiento implica un impulso, un deseo, una necesidad de vinculación, de disfrute y de realización donde todos los sentidos se involucran.

### **2.2.1. Familia, escuela y arte: lugares de generación de imaginarios musicales**

Para volver al análisis, comenzaré por la matriz familiar, la cual ha sido determinante en mi desarrollo y formación musical. Acorde con Mandoki (*ibid.*:115), en ésta se encuentra el origen de la cultura y en ella “nace la dimensión estética como primer prendamiento, y el más intenso entre madre e hijo”.

En mi caso esta matriz siempre estuvo traslapada hasta la fecha por la matriz artística, ya que parte de las actividades cotidianas en el seno del hogar consistieron en ensayos entre madre padre y hermanos como *modus vivendi*; en sentido inverso la matriz familiar se proyecta en el escenario al momento de las numerosas presentaciones en teatros, ferias,

explanadas, auditorios, escuelas, asilos, desfiles, hasta tramos carreteros. El componente más relevante de esta matriz ha sido el registro *acústico*; ensayos cotidianos, mi padre estudiando guitarra en la sala o ensayando con mi madre para alguna presentación, mis hermanos estudiando respectivamente en el cuarto o en la sala. En el registro *léxico* familiar domina la partitura y el canto. En el *somático* predomina el sedentarismo y la poca actividad física contraria a una actividad de práctica instrumental, la lectura y la escritura. En el registro *escópico*, predomina una casa con instrumentos colgando en las paredes, entre muebles, mesas y burós de ratán. Domina una decoración rústica, con muchos objetos artesanales de madera, barro y metal adquiridos en mercados y tianguis de México y de Sudamérica.

En esta matriz aprendí a tocar instrumentos tradicionales de Sudamérica como la quena, el charango, el bombo, y el cuatro venezolano a través de la oralidad mediante mi madre, y cuando yo tenía entre los 6 y 10 años; por otro lado la guitarra clásica, bajo el mismo sistema con mi padre; sin el rigor y la sistematización que implica la retórica de la matriz escolar, ésta era una actividad lúdica, cotidiana, en la cual se establecía un rigor y una constancia cuando se trataba de preparar programas y montar repertorio para conciertos. La proxémica familiar fue *corta* en el sentido de todos (cinco integrantes) quienes dominábamos el lenguaje musical, por lo cual parte importante de la comunicación se dio durante ensayos, viajes y presentaciones.

En esta matriz perduran en los imaginarios, elementos rítmicos y melódicos de la música tradicional; esto deviene en un pensamiento musical cargado por un sentido rítmico y lírico que tiene un lugar preponderante en muchas piezas que se han escrito entre el año 2003 hasta la fecha. Otro factor es la temprana educación musical dentro de un sistema tonal —música clásica, infantil, folclórica, popular—, que marcó una orientación en la composición por una cercanía al uso de alturas consonantes, al pulso, y a las relaciones melódicas con el metro. Esta formación está enraizada de manera profunda en la música popular y tradicional. En mi inserción en la academia y en los contenidos teóricos y metodológicos de la composición en el contexto de la MAO, he adquirido mecanismos para transfigurar el cuño de la tradición y presentarlo de diversos modos. Asimismo he vivenciado cómo gente dentro de la academia procura enterrar u olvidar sus orígenes en la música popular, muchas veces por consigna o presión del sistema, o el profesor, y por una falsa idea

de *progreso* del conocimiento, como si eso significara desaprender experiencias pasadas. En consonancia con Santos (2009), los saberes del hogar, la calle, el fandango, el palomazo y el aula, más allá de contraponerse, chocar, o anularse, se reconocen entre sí, y alimentan mi pensamiento musical.

En la matriz familiar también he construido a lo largo de los años imaginarios sobre los instrumentos nativos de México y Sudamérica, y un interés por incorporarlos a la MAO, como en el caso de la *Suite Jarocha: música de cámara para instrumentos tradicionales mexicanos* escrita entre 2010-2011; este imaginario ha devenido en una búsqueda expresiva y compositiva presente en piezas como *Yobaltabant* (2012–2013) para orquesta de guitarras y jaranas, la *serie de improvisaciones para instrumentos nativos preparados* como el tololoch yucateco, el punteador tuxteco, y la guitarra leona chacalapeña (2013) de un corte más experimental, y la pieza *Paisajes policromáticos* para bandolón, salterio, bajo quinto, guitarra sexta y clarinete (2011). Esta es una vía de investigación y creación musical muy presente que sin duda ocupará ulteriores trabajos.<sup>52</sup> El siguiente paso de la matriz familiar como simultaneidad y continuación de las actividades musicales, fue la matriz escolar. Mandoki (2006b: 177) señala al respecto que:

En un sistema dominado por la producción mercantil, la matriz escolar tiene el objetivo primordial de liberar para los padres los tiempos requeridos por el trabajo, homogeneizar mentalmente a los educandos para el control social. Asimismo procura diferenciarlos en términos de clase para que en su momento cubran los nichos laborales correspondientes, concurren en su tarea de consumo, distintivo y sometan sus cuerpos y mentes a la economía del tiempo capitalista.

Esta afirmación la cual lamentablemente parece estar imperando en las escuelas con los sistemas de competencia, y las reformas educativas de tendencia neoliberal y privatización, implica que la escuela, como matriz y como institución, condiciona al sujeto a ocupar una actividad en un estrato social determinado, y a una lucha desigual por competir, ocupar puestos “importantes”, por encima de otros valores como compartir y colaborar.<sup>53</sup> En

---

<sup>52</sup> Las posibilidades sonoras y expresivas que yacen en la extensa variedad de instrumentos nativos abre un campo para la composición y la investigación en cuanto a su organología, espectro armónico, combinaciones instrumentales, escritura, técnicas de ejecución, pero también para estudiar los contextos en los que son utilizados y sus funciones y significados para un grupo social.

<sup>53</sup> Estos valores, cada vez más ajenos a las sociedades industrializadas, siguen siendo vigentes en sociedades tradicionales (bandas, tribus, clanes) como los Kung! del centro de África, diversos grupos de papúes en Nueva Guinea, los Inuit de Estados Unidos, Canadá y Groenlandia, los grupos Yanomami de Brasil y Venezuela entre



la matriz familiar determiné tempranamente cuál sería la actividad a desempeñar en un futuro como forma de vida. La escuela fue además también una extensión de la matriz familiar al tener a los padres como profesores (alemán y música) en la primaria, y de conjuntos instrumentales (licenciatura).

De la matriz escolar en nivel bachillerato (Centro de Educación Artística “Ignacio Mariano de las Casas” INBA, Querétaro, Qro.) realicé entre 1998–2001 el específico en artes plásticas en el cual aprendí técnicas de acuarela, dibujo a lápiz, óleo, batik, entre otras. En este periodo permearon imaginarios resultantes de un involucramiento en el *mundo* de la pintura y el descubrimiento de la *pintura impresionista*, y *expresionista* principalmente, pero más trascendente, el contacto directo con pigmentos, sustancias, solventes, texturas, colores y olores, y la experiencia del proceso de hacer una pintura al óleo. Esta relación con la plástica se conecta en piezas como *Chaman nocturno*, en las portadas de dos discos individuales ilustradas por artistas plásticos y en la idea de pensar en la *sección aurea* (recurso común en la composición plástica) y sus aplicaciones en la composición musical. En suma, el contacto con las artes visuales sugiere pensar la música en imágenes que evocan, sugieren o motivan a determinadas decisiones poéticas en la composición.

En escuelas con las características del CEDART —en las que el contenido de los programas se define por las artes y humanidades—, se traslapa la matriz artística con la escolar por lo que, contrario con el silencio obligatorio en la *enfática acústica* en una escuela “normal”, predomina un entorno con música, teatro y danza clásica y folclórica en la que hay una *acústica abierta*. La *somática*, contraria a otras escuelas donde se pasan horas sentados guardando una buena postura, en ésta, la *somática* es de *cinética dinámica* al llevar clases que implican una actividad y un entrenamiento físico constante como el ballet, la danza folclórica y el teatro. La *escópica* se caracteriza por una variedad de edificios de distintos colores (verde, beige, rojo, azul), salones de danza, laboratorio, biblioteca y auditorio, cuadros al óleo secándose en los pasillos de los edificios, murales en las paredes del laboratorio de química, esculturas de figuras humanas en el patio principal, etc.

---

otros, donde parte de sus mecanismos sociales se sustentan actividades colectivas de aprendizaje, y en donde la labor de cada integrante es vital para subsistir (*cf.* Diamond, 2013).

Así como en la reflexión personal en el que hay matrices de generación de identidad de las cuales recojo imaginarios que eventualmente pueden encontrar continuidad en la composición, hay matrices predominantes en un sentido macro (global) como la matriz financiera. Mandoki (2006b: 109) señala que:

Esta es la matriz que se vuelve crecientemente dominante en la civilización occidental al proyectarse paradigmáticamente sobre otras matrices como la académica y científica cuando a los investigadores y maestros se les exige ser competitivos, eficientes, tecnologizados y exitosos desde criterios empresariales. También se proyecta sobre la matriz escolar imponiéndoles estos valores a los niños en exclusión de otros posibles como lúdicos, el derecho a la diferencia, la profundización en los temas del estudio y la valoración del proceso sobre el resultado, la creatividad.

Vale detenerse en esta idea para pensar en cómo esta matriz, aunque me sea inabarcable por su contenido —reglas, códigos o leyes— afecta en la producción de la MAO y puede proyectar sus paradigmas en el pensamiento, identidad y actitud de un compositor ante su obra y el público. Bajo los sistemas educativos que implementan la idea de competitividad, ésta puede reflejarse en ámbitos académicos entre compositores, donde, como he observado, se privilegia la técnica y su dominio, como si ello fuese lo más importante en la composición, también se le suele dar más valor a la pieza acabada —qué ensamble o qué intérprete la tocó, en qué foro se tocó, qué premio ganó— que al proceso de composición de ésta.

Si bien la música contemporánea dista de insertarse en un mercado extenso y sigue siendo una expresión artística para poco público, en los círculos compositivos existen como en otras matrices, presiones y luchas para legitimarse e instalarse en una estética que puede ser condescendiente para unos y transgresora para otros. Aquí la matriz financiera se cruza con la estatal en cuanto a programas como el FONCA, los cuales otorgan recursos (becas) a los creadores artísticos para desarrollar proyectos; en este rubro es en donde se regula la distribución de los recursos para la difusión en este caso de la MAO, más que en la venta de discos, boletos en taquilla o iniciativa privada. Así, una buena parte del presente y del futuro de los compositores mexicanos radica en la accesibilidad a becas del Estado, lo cual sin lugar a dudas estimula la generación de propuestas originales y de alta calidad, pero también puede generar una excesiva dependencia hacia los organismos gubernamentales y limitar otras vías para la generación de espacios de diálogo y creación artística que estén regulados bajo otros conceptos no necesariamente de competencia institucionalizada.

Lo relevante es observar y evaluar en qué medida estas creaciones se dinamizan en un país tan extenso y diverso como México, y cómo la “retribución social” realmente permea a lo largo y ancho del territorio, de tal suerte que el grueso de la población encuentre algún tipo de beneficio de la producción artística nacional. Sin embargo, hay una tendencia favorable en la cual la común centralización de la MAO en la Ciudad de México se empieza a expandir a lugares como el Centro de las Artes de San Agustín Etna (CASA) en Oaxaca, el CMMAS en Morelia, el Centro de Artes y Nuevas Tecnologías (CANTE) en San Luis Potosí, el festival Cervantino en Guanajuato y el Ciclo de Música de Cámara Joven de Guadalajara entre otros.

La matriz artística es quizás una de las que tenga mayor proyección en otras matrices sociales; en la militar con las marchas acompañadas con la banda de la marina, en la nacional con los murales, en los museos como representantes del estado, en el deporte con la gimnasia artística, el nado sincronizado, el patinaje. En la turística, con los shows o espectáculos destinados a los visitantes de otros países, en la que se cruza la financiera con eventos para empresarios extranjeros en lugares turísticos, donde se les ofrece un ballet folclórico, una orquesta o una exposición pictórica “muy mexicana”.

La matriz artística también se proyecta en la religiosa con la pintura, la arquitectura y la música principalmente, en la funeraria con las marchas fúnebres, o la casi desaparecida música de angelitos (música para niños difuntos) que se practica en lugares como Arteaga, Michoacán, en la Tierra Caliente.

De todos estos cruzamientos surgidos a partir de la matriz artística, escolar y familiar, he constituido una identidad prendada principalmente alrededor de la música e interesada en expresiones como la música tradicional, el jazz y el rock. A partir de los elementos musicales que conforman estas músicas, busco delimitar un lenguaje musical continuo y delineado donde aludo a estas músicas, y les encuentro un lugar en el contexto de la MAO.

### **2.2.2. Arte legitimado y deslegitimado: del fandango al toquín, y a la sala de concierto**

Una vez que he reflexionado sobre las matrices sociales relacionadas con mi identidad, analizo dos esferas que se insertan dentro de la misma matriz artística: el *centro* y la *periferia*.

El propósito es observar cómo la vida contemporánea ofrece la posibilidad de constituir un discurso musical a partir de los contenidos y retóricas de los centros académicos y en expresiones no legitimadas que se generan al margen de éstos.

Es por ello que el título de esta sección intenta reflejar la divergencia que puede existir entre una misma matriz artística, entre un músico sonero o versador, con un intérprete de música de concierto o un roquero, y visualizar desde la retórica y la dramática las características de estos llamados espacios de *interacción*, y de *tránsito*, ya que siguen estando separados tanto geográficamente como conceptualmente; aunque se pueda eventualmente asistir a un *fandango* en el patio de la Escuela Nacional de Música, difícilmente se podrá asistir a un seminario de filosofía de la música, o de estética de la música contemporánea en la casa de la cultura de San Andrés Tuxtla Veracruz.<sup>54</sup>

La divergencia en la matriz artística se explica en términos de *centro* como el mundo de las artes legitimadas por el *artworld* —el cual abarca las “bellas artes”—los grandes museos y las capitales que concentran la mayor producción “artística” como Nueva York y París.<sup>55</sup> En el otro extremo (la *periferia*) se encuentran las expresiones artísticas marginales, “menores”, o que simplemente desde una visión hegemónica no cumplen con los requisitos para pertenecer al canon (*cf.* Mandoki: 220). Algunos géneros que no están legitimados por la hegemonía del *artworld* son: el rock, el teatro cabaret, el circo, entre otros, sin embargo son expresiones artísticas occidentales, pero distintas a la experiencias de la MAO.

Esto significa que la retórica y la dramática de un concierto de una orquesta sinfónica son sustancialmente distintas a las de un concierto de rock o un *fandango* pese a que se encuentran dentro de la misma matriz. Habitado a desempeñar roles específicos en estos

---

<sup>54</sup> En este análisis cito el *fandango jarocho* debido a su relevancia como lugar de experiencia y de generación de imaginarios musicales debido a las cuatro visitas que realicé entre 2007 y 2012 a la región del sotavento veracruzano con laudereros, músicos y bailadores tradicionales.

<sup>55</sup> Visualizar la matriz artística únicamente dentro del rango de las bellas artes implica un empobrecimiento de la pluralidad de expresiones en el mundo. Si bien, la posmodernidad como corriente artística suele acudir a la *periferia* para producir “nuevos textos” para legitimarlos, pocas veces sucede en un sentido inverso donde la *periferia* es la que dictamina que es lo “legítimo”, lo “bello” y lo que “vale” y se instala como corriente dominante. Un ejemplo en la esfera de lo *periférico* es la música de mariachi la cual pasó de las comunidades, rancherías y pueblos del Occidente de México y la Tierra Caliente (Jalisco, Michoacán, Colima, Guerrero) a la ciudad de México en los años cuarenta, para saltar a la radio, la televisión, la industria discográfica, hasta convertirse en la música representativa por excelencia de nuestro país y ser en *centro* indiscutible en el ámbito de la música popular.

espacios, encuentro un prendamiento estético en la retórica del *fandango jarocho* por ejemplo, y en “toquines” o “tocadas”, los cuales ofertan una *fluxión* abierta; la posibilidad de movilidad, improvisación, dinamismo, informalidad y diversión. Mi experiencia de un estreno de obra en la MAO, pasa por muchas situaciones en el registro somático: nervios, sudoración, estrés previo al estreno, silencio, temor, concentración. Ambas experiencias las disfruto de diverso modo, pero posiblemente el peso de la figura de compositor como único y principal responsable (con el público y los intérpretes) de lo que se está escuchando, blanco de halagos o duras críticas, centro de atención si es que está presente en el estreno, es la parte que no me termina de gustar; en cambio en contextos de participación (música y fiesta), la figura del compositor (simplemente se es músico) y su responsabilidad se diluye, se es uno más entre la multitud.

En un análisis de los registros retóricos, el *fandango jarocho* se caracteriza en la *léxica* por la poesía o la lírica popular en la que se improvisan versos en distintas formas que pueden ser octosílabas, décimas y endecasílabas por ejemplo. El registro acústico es el de mayor peso pues todo *fandango jarocho* se construye alrededor de la música, el zapateado, las jaranas y los cantos.<sup>56</sup> En el registro *somático* sobresale el baile, la posibilidad de desplazarse alrededor de la tarima, estar de pie, y si el movimiento no se rige por el baile, se rige por la ejecución instrumental. En el *escópico* destacan las faldas sencillas, a veces estampadas de colores, los sombreros y los paliacates rojos, las enramadas, los quioscos o los jardines en comunidades y pueblos pequeños.

La *proxémica* regularmente es corta al concurrir todos los participantes alrededor de la tarima como cantantes, versadores, jaraneros, bailadores, o como turistas o curiosos que se acercan al evento. No hay taquilla ni tampoco cadena, o vestíbulo que separe la calle del lugar del evento; la asistencia es libre y gratuita aunque en ocasiones se pide cooperación

---

<sup>56</sup> El *fandango* es producto de una acumulación a lo largo de más de dos siglos de interinfluencias con la música andaluza y la música del caribe. Además, los sones tienen un alto contenido de vestigios de la música árabe, asturiana, extremeña. Además, en su instrumental vemos una influencia acentuada del renacimiento y barroco español, y de las guitarras portuguesas e italianas (León, 2009). Actualmente el *fandango jarocho* se practica en la región del “Sotavento” que abarca porciones de Veracruz, Tabasco y Oaxaca. Como apunta Maza, (2011:22): el *fandango* es el evento festivo quizá más importante dentro de las manifestaciones lúdicas de la cultura jarocho. En el *fandango* confluyen tres de las cinco artes consideradas como bellas: la música, la danza y la poesía.

voluntaria para los músicos. La *cinética* musicalmente puede ser estática o dinámica dependiendo del son que se está ejecutando, pero es constante; siempre en movimiento, entra y sale gente, suben y bajan personas de la tarima. La *enfática* es marcada en el ritmo de 3/4 o 2/4 dependiendo del son (un *Colás* o un *Ahualulco* en dos, y una *Guacamaya* o un *Butaquito* en tres). La *fluxión* es abierta, se ejecuta con fuerza y se canta con potencia ya que regularmente no se utilizan sistemas de amplificación. En el contexto del fandango, se puede cantar, tocar e improvisar con un mayor grado de libertad; no se evalúa la calidad técnica, la afinación o el timbre de voz, sino la disposición de convivencia y participación.

Evidentemente un acontecimiento como el del *fandango* amerita un análisis más profundo en el acoplamiento de las dieciséis modalidades, sin embargo el propósito aquí es señalar los factores de prendamiento estético por esta expresión y cómo ha sido una fuente en la concepción de imaginarios musicales que se extienden en piezas como *Sonósfera*, y otras como *Yobaltabant* la cual se construye tomando como base diversos aspectos del fandango como el canto, el zapateado y los rasgueos de la jarana.

En el otro extremo, el de la música de concierto la retórica es diferente. Por ejemplo, imaginemos un concierto en el marco del “Foro de Música Nueva Manuel Enríquez”: la *léxica* se encuentra en los programas de mano y las notas sobre la pieza, la biografía del compositor y datos sobre el ensamble; la *acústica* va depender del tipo de pieza y de la instrumentación, pero regularmente responderá a las condiciones del recinto donde se lleva el concierto. Por eso decimos que tiene buena acústica, que “rebota el sonido” que es una sala “seca” o una sala “cálida” para referirnos al recorrido del sonido dentro del espacio. En este registro encontraremos por lo regular instrumentos pertenecientes a la tradición de la MAO; salvo el eventual uso de instrumentos prehispánicos de percusión (teponaztles, huehuetls, tenabaris, caracoles marinos, caparazones de tortuga, sonajas) pocas veces se escucha un bandolón o un requinto jarocho en un concierto de música contemporánea. En el lado del público sobresale el silencio obligatorio y los aplausos necesarios entre cada pieza. En lo *somático* destaca el público sentado, idealmente inmóvil, “atento”, “concentrado”. Los intérpretes ejecutan normalmente sentados, y su movimiento va de acuerdo a la naturalidad de la técnica instrumental. En lo *somático*, en los músicos sobresalen las corbatas, los sacos,

la ropa formal; en los aspectos escénicos, los paneles acústicos, la duela de madera, los asientos aterciopelados.<sup>57</sup>

La proxémica depende del espacio en el que se realice el evento, y del conocimiento del público sobre la música que se escucha. La relación regularmente es escenario y bancas. Como señala Mandoki (2006b:246):

En cuanto a la proxémica acústica, la música deja de ser una manifestación exclusiva para el culto o para animar al ejército en campos de batalla al integrarse cada vez más a la vida cotidiana de la aristocracia primero bajo el mecenazgo de músicos en palacio, y de la burguesía después, hasta abarcar todas las esferas de la sociedad urbana. En las cortes renacentistas se solicitan temas más ligeros, divertidos y hasta humorísticos muy distintos a la solemnidad de la acústica religiosa. El entrenamiento auditivo que se requiere para apreciar la pieza, por ejemplo de György Ligeti o Michael Nyman, contrasta con géneros musicales de masas que se dirigen a públicos amplios por la sencillez de su código. Actualmente la música se ha convertido en una estrategia de distinción por la fragmentación social que marca proxemias variables entre diversos grupos generacionales, de clase, género o idiosincrasia. La predilección por cierto tipo de música constituye una de las estrategias de construcción de identidad y de adhesión o repulsión a grupos sociales determinados por esta modalidad, y que se ejemplifica agudamente entre adolescentes urbanos en la actual anonimización masiva.

Esto supone pensar que parte del público que asiste a los conciertos de música contemporánea ha tenido contacto con esta música, conoce su estética o es compositor, director o intérprete. La cinética es estática a nivel *somático*, y a nivel musical igualmente dependerá del tipo de música, del movimiento rítmico. La *enfática somática* se marca en lo silencioso del público, y en lo *escópico* lo cerrado del recinto.

El contexto en el que habito ha posibilitado que esta matriz se expanda en diversos ámbitos, y que dé cabida a compositores roqueros, directores de orquesta metaleros, músicos indígenas con guitarras eléctricas, trombonistas compositores; en suma, la convergencia de múltiples identidades musicales. Esto ha permitido la diversificación y la transformación de la música, y un cambio en las funciones específicas de los músicos que en la actualidad se vuelven multifuncionales, ya que pueden vivir de la música versátil o popular, a la vez que estar programados en el “Foro de Música Nueva Manuel Enríquez”. Del canónico ejemplo del compositor-intérprete (Mozart, Bach, Beethoven, Stravinski, Debussy, o en México,

---

<sup>57</sup> Llaman la atención casos de artistas como la cantante Sara Brightman, el pianista Lang Lang, o el cantante Andrea Bocelli los cuales se aproximan más a la parafernalia del rock y del pop, contraria a la solemnidad y estatismo de las salas de concierto. Aquí se produce una *hibridación* dentro de la misma matriz. Casos similares son la comedia musical, o las orquestas típicas que se conforman de elementos de la alta cultura y de la periferia.



Castro, Carrillo, Ponce, Revueltas, Chávez) de música enmarcada en la MAO, se encuentra un nuevo tipo de compositor que puede ser *DJ* o “huesero” en eventos sociales; es decir, que no se inserta monolíticamente en un espacio con paradigmas fijos y determinados, sino que transita y recoge experiencia entre el centro y los bordes de la matriz, así como en los lugares donde se proyecta, se traslapa y combina. A esto se le puede sumar un tipo de creador musical que sin conocimientos de solfeo, armonía, contrapunto y orquestación, es capaz de realizar obras musicales de un alto nivel de complejidad con una lap top y determinados softwares de programación.

La música al tener diversas funciones y usos en los acontecimientos sociales cotidianos, se cruza constantemente con numerosas matrices en niveles superficiales y profundos. En mi experiencia este privilegio pasa por la velación a un santo, la composición de música para teatro cabaret, un desfile con un mariachi, un fandango jarocho, mientras simultáneamente pueda estar escribiendo una pieza para ensamble de cámara y dando clases de instrumento o teoría musical. Mi experiencia en la composición no se limita a una actividad exclusivamente circunscrita en la codificación de ideas en un papel a través de un proceso determinado, y en un desplazamiento dentro de los círculos académicos de la composición — considerablemente reducidos. En cambio, las circunstancias económicas, políticas y sociales me permiten como a muchos músicos en México, buscar distintas vías de subsistencia, creación y aprendizaje no únicamente instaladas en los centros académicos y dentro de la retórica científicista o intelectual.

Este modo de pensar la composición implica reconocer que entre el centro y la periferia se van modelando y asociando imágenes, ideas, sonidos e historias, y donde no todas pasan desapercibidas pese a estar su mayoría en el ámbito de lo cotidiano, sino que algunas logran quedar atrapadas en el proceso compositivo y llegan sumarse a los diversos componentes de la música. Justamente en las orillas del centro, entre los toquines, los palomazos y los *jams* se descubren rostros distintos de los que ofrece el arte legitimado o el *artworld*. Mandoki (*ibid.*:224) señala en este sentido que “(...) la periferia es dialógica y más flexible pues es lugar de la hibridación y polifonía artística, de la transgresión y la invención del cuerpo y la reverencia”. Aquí están los cabareteros, “performanceros”, payasos, mimos, músicos callejeros, jazzistas, “freejazzeros”, músicos de bar, bandas de covers, bandas de pueblo,



orquestas típicas, rondallas y otros más, en tanto en el centro parece estar más limitado —en tanto su retórica y dramática mas no en sus contenidos musicales— a la ópera, la música sinfónica, la música de cámara, la música vocal, en donde lo común es el formato de concierto o recital, y las maneras de desempeño de músicos y público (salvo con la ópera y el ballet) son más o menos similares.

Mi propósito no es poner en la balanza ni lanzar juicios de valor respecto a qué es mejor, sino reconocer los múltiples contenidos implícitos en estos espacios, su oferta de prendamiento estético en la construcción de identidad, y señalar que aunque existen predilecciones por determinados espacios donde hay un mayor grado de desempeño y empatía, en ambos encuentro terreno fértil para enriquecer mi experiencia en la composición musical.

### 3. La práctica del análisis

El propósito del presente capítulo es comenzar a ensayar posibles respuestas a los cuestionamientos con los que da inicio la investigación a partir de las vías de análisis planteadas. Comenzaré por el análisis retórico-dramático basado en el modelo octádico de Mandoki (2006b), mismo con el que he destacado características relevantes en las relaciones sociales y en los contextos desde los cuales llevo en práctica la creación musical. Antes de dar inicio, vale recordar aspectos cruciales para comprender las estrategias analíticas que aquí se desarrollan.

Dentro de la orientación del pensamiento narrativo, la estrategia compositiva que establezco en la primera etapa del proceso creativo se conforma de tres elementos: *palabras*, *imágenes* y *sonidos* (en un orden no jerárquico) que de forma metafórica intentan agrupar los materiales musicales y organizarlos en un discurso que persigue coherencia en un nivel formal. De manera que estos elementos funcionen como estrategia compositiva, busco conferir y extender identidad al texto musical y encontrar *huellas* de esa identidad en la partitura. Después de la elección de estos elementos, pongo en práctica procedimientos técnicos —operaciones básicas para explotar los materiales de alturas aplicando conceptos de atonalidad *no serial*— que se complementan en la dimensión del pensamiento paradigmático.

Como primera aproximación en las piezas, iré de lo general a lo particular. En el siguiente cuadro muestro aspectos que tienen que ver con el entorno en el cual se compusieron las piezas y la gente que participó en ellas. Recomiendo que el lector tenga las partituras de las piezas, o sus respectivas grabaciones (ver anexos) para un mejor seguimiento.

<b>Pieza</b>	<b>Fecha y lugares de realización</b>	<b>Revisión</b>	<b>Intérprete/Ensamble</b>
<i>Chaman nocturno</i>	Junio de 2013. Querétaro-México, DF. Escuela Nacional de Música	Seminario de composición de Manuel Rocha Gabriel Pareyón	Demian Galindo, bajo eléctrico Cynthia Martínez Lira, flauta René Guerrero, guitarra Roberto Vázquez, clarinetes
<i>¡Tomes!</i>	Septiembre de 2013. Querétaro-México, DF.	Gabriel Pareyón Helios Valdez	Helios Valdez Omar López
<i>Sonósfera</i>	Septiembre-Octubre de 2013. Querétaro-México, DF. Conservatorio Nacional de Música	Taller de composición de Armando Luna Gabriel Pareyón	Carlos Gándara, violín Guillermo Sánchez, cello Patricia Díaz, flauta Raúl Alvarado, saxofón alto Maritza Hidalgo, piano Martin Corro, percusión

Cuadro 9. Lugares, maestros e intérpretes de las piezas que conforman la tesis.

Como primera aproximación analítica expongo elementos extramusicales que fueron desarrolladas durante el proceso creativo, para posteriormente ubicar en la partitura los aspectos más relevantes. El primer elemento constitutivo es la *palabra*; en el marco de esta investigación pueden referirse a objetos, estados de ánimo, géneros musicales, acciones, lugares y personajes. La *palabra* representada en mi imaginario significa un “norte”, una ruta a seguir. La *palabra* se completa en la imaginación y se asocia con otras entretejiendo narrativas que, solamente —bajo la perspectiva de esta investigación— mediante el ejercicio de la escritura (el *relato*), cobran sentido.

El segundo elemento es la *imagen*; esta puede representar un escenario o paisaje específico que está asociado a las palabras. La *imagen* es un territorio más extenso constituido de diversos elementos, los cuales dentro de la imaginación esbozan un panorama sobre la direccionalidad de la pieza. La *imagen* al pertenecer a un nivel más amplio que la *palabra*,

contiene colores, ambientes, texturas, olores; como el paisaje semidesértico donde se hace presente el *Chaman nocturno*, o el *Trote*, *Bailecito* y *Guaguancó* asociados en imágenes con el hogar —los muebles de la sala, la iluminación, las lámparas, la decoración— mi infancia, instrumentos tradicionales y mi madre.

El tercer elemento es el *sonido*, el cual puede encontrar su fuente en otras músicas como en el caso de *Sonósfera* —donde los motivos que la constituyen se extraen de diversas músicas que son parte de mi formación y experiencia musical. El *sonido* también encuentra su lugar de origen en los recuerdos y en la memoria, y busco el modo de encontrarle cabida en la partitura a través de alusiones textuales o escondidas entre las texturas instrumentales.

En los siguientes cuadros muestro ejemplos concretos respecto a las características y la función de las *palabras*, las *imágenes* y los *sonidos*. Posteriormente, mediante analogías, aplicaré el modelo octádico para observar cómo se expresan en la partitura los elementos extramusicales.

Las fuentes de la información que expongo en los cuadros, parten de su recreación en la memoria, en la escritura, en la revisión de apuntes, gráficos, pero principalmente en un ejercicio de reflexión e introspección que intenta reconstruir la forma en que los imaginarios van gobernando y encauzando el proceso de la composición musical.

### **3.1. Palabras, imágenes y sonidos: ejemplos musicales**

Como primera aproximación analítica, puntualizo de manera general las relaciones de la modalidad retórica con *Chaman nocturno*:

*Registro Léxico*: Atonalidad no serial. Set principal: (01469) *Neapolitan Pentachord*. Set (02468) *Whole Tone Pentamirror*. Set. (013468) sin nombre específico.<sup>58</sup> Uso de notación y simbología convencional (pentagrama).

---

<sup>58</sup> En la versión de *clases de alturas* de Larry Solomon (1940- ), a diferencia de las de David Lewin (1933-2003), la mayoría de los conjuntos tienen asignado un nombre además de un número y sus vectores correspondientes. Existen varias excepciones en las que el conjunto no tiene asignado un nombre determinado. Véase <http://solomonsmusic.net/pcsets.htm>

*Registro Acústico:* Alientos: flauta, clarinete soprano y clarinete bajo. Cuerdas pulsadas: guitarra acústica, bajo eléctrico. Accesorios: efectos (*delay, feedback, overdrive*). Forma de ejecución: Alientos: ordinaria, aire, sonidos elólicos, *slaps, tongue ram*, llaves, multifónicos. Cuerdas: ordinaria, *scratch, pizzicato, pizzicato a la Bartók*, tambora, golpe a la tapa, uso de las cuerdas en el clavijero.

*Registro Somático:* Texturas instrumentales predominantes: polifónica (contrapuntística) Ej. Compás 1–43. Acompañamiento más melodía compás 77–103. Heterofonía, compás 104–115 (ver flauta y clarinete bajo). Unísonos rítmicos compás 121–129 (ver motivo rítmico de bajo y clarinete bajo). En la imagen 8 se muestra en la parte inferior las texturas instrumentales predominantes en cada una de las secciones y subsecciones de la pieza.

*Registro escópico:* Organización de los materiales musicales (ritmos, alturas, agógicas) en forma general ABA' con subsecciones internas basadas en principios de repetición, variación, desarrollo y contraste. La siguiente imagen muestra la forma en la que está estructurada la pieza en secciones internas y secciones principales. En el eje vertical se muestran los registros acústicos a partir de la altura  $Re_3$  (la cual es enfática en toda la pieza). El trazo azul muestra los puntos climáticos a lo largo del eje horizontal. En la parte inferior se muestran las dinámicas sobresalientes (enfáticas) de cada sección. En la parte inferior se muestran las texturas instrumentales predominantes de cada sección (ver imagen 8).



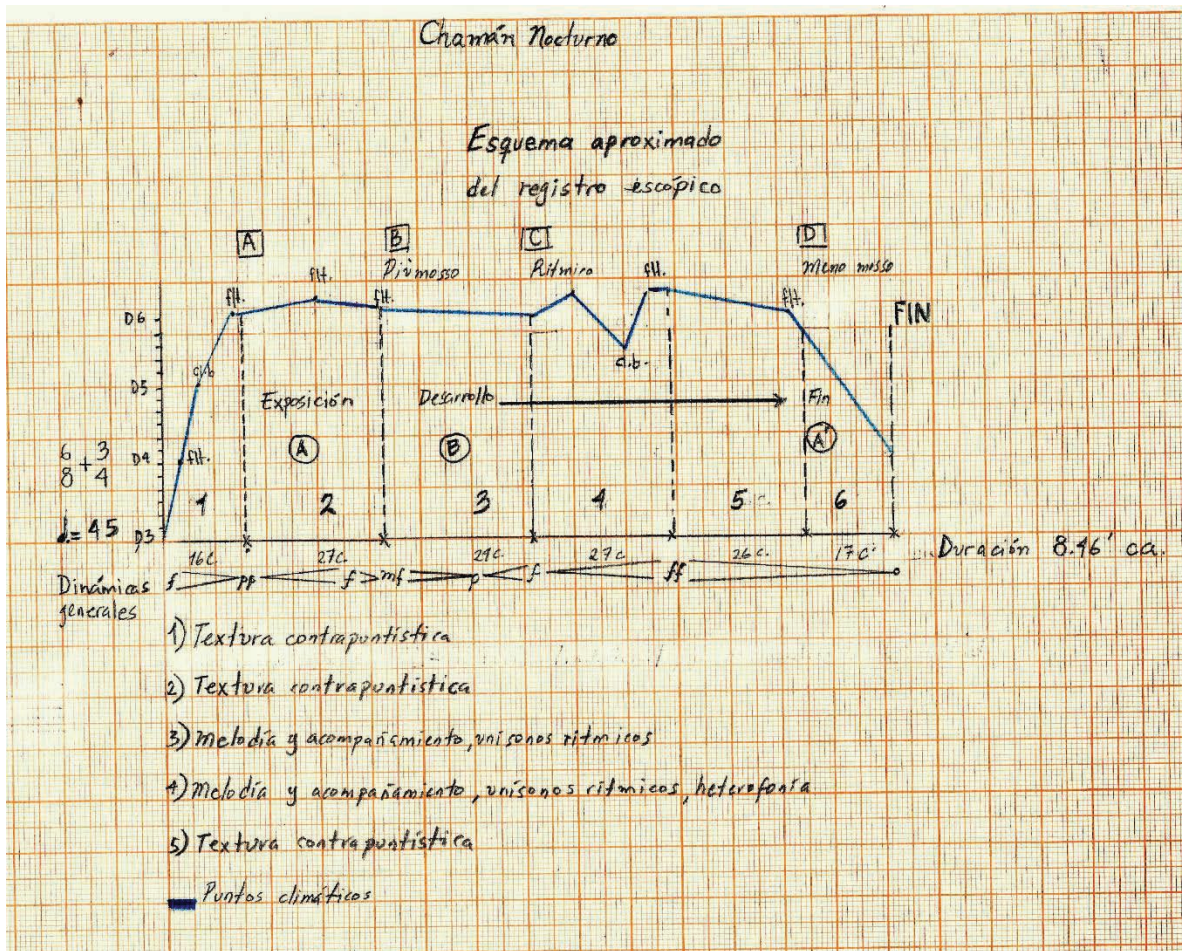


Imagen 8. Esquema aproximado del registro escópico y del registro somático.

Para profundizar en el análisis, en el siguiente cuadro expongo con el menor número de palabras, las *imágenes* desde las cuales pienso y construyo *Chaman nocturno*, así como las *palabras* que guían la composición. Posteriormente, describo los *sonidos* y las referencias a otras músicas, la forma en que se tocan instrumentalmente y posibles analogías con el modelo octádico.


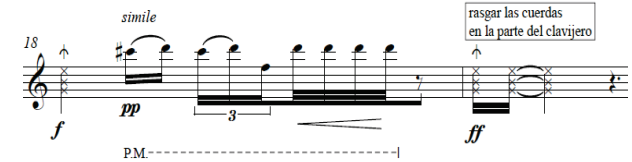
Palabras clave: *Aire, campo, fuego, ritual, susurros.*

Descripción de imágenes: Un paraje semidesértico y despoblado al aire libre entre Zacatecas y Aguascalientes alrededor de las 23:00 horas, donde se lleva a cabo un ritual bajo la luz de la luna alrededor de una fogata.

<b>Sonido (ruidos y referentes a otras músicas).</b>	<b>Instrumentos</b>	<b>Técnicas instrumentales (acciones)</b>
1. Crujir de hojas y ramas	Guitarra, bajo	<i>Scratch</i> en las cuerdas del bajo y la guitarra, tocar en el clavijero, golpear la madera de la guitarra.
2. Rezos del chaman	Clarinete	<i>Gesto</i> inicial (ver c. 1 al 8).
3. Aire y susurros	Flauta y clarinete	<i>Jet whistle</i> , y <i>whistle tones</i> en la flauta. Ver c. 17 en la flauta, y c. 145 al fin en flauta y clarinete.
4. Lamentos del enfermo	Flauta	Dialogo entre clarinete y la flauta (ej.: ver <i>meno mosso</i> en letra D).
5. Son jalisciense	Guitarra, bajo	Rasgueo en 6/8 de la guitarra. Figuras rítmicas en el bajo como el guitarrón de mariachi. (Ver c. 77 al 103, y 121 al 128; ver figura rítmica del c. 81 en el bajo eléctrico).

Cuadro 10. *Dimensión del pensamiento narrativo en la composición en Chaman nocturno*

En el siguiente cuadro presento una selección de ejemplos específicos de la partitura en los que se muestran relaciones de mis imaginarios con el acoplamiento de la retórica y la dramática. Evidentemente se pueden ubicar otros puntos de la partitura que ejemplifiquen estos aspectos, pero para cuidar la extensión, selecciono los que representan con más claridad las relaciones que busco establecer mediante el modelo octádico. De la misma forma, las posibles combinaciones resultantes de la retórica y la dramática generan extensas posibilidades, por lo cual sería impráctico y poco fructífero pretender señalar todas a cada una de las piezas. Este procedimiento se realiza de una manera similar en *¡Tomes!* y *Sonósfera*.

Relaciones del cuadro anterior con el modelo octádico	Ubicación en la partitura y ejemplos
<p>1. Bajo eléctrico</p> <p>Registro <i>acústico</i>: ejecución con el costado de la plumilla sobre el entorchado de la cuerda del bajo emulando un sonido de “crujir de hojas y ramas”. Este efecto se complementa instrumentalmente con un multifónico simple en el clarinete, el cual se empasta con la resonancia del bajo y la entrada en el registro grave de la flauta.</p> <p>En lo general se presenta una <i>enfática acústica</i> en la repetición de alturas en un registro grave, y en una <i>fluxión acústica</i> que se transforma de lo fuerte a lo suave en la dinámica (abierto-cerrado).</p> <p>Subregistro <i>acústico</i> en el bajo eléctrico. Transición tímbrica de <i>sul ponticello</i> a <i>sul tasto</i>. Al mismo tiempo en la guitarra se presenta un subregistro acústico en la alternancia de la misma nota en dos cuerdas (cambio de color) tocando pegado al puente (<i>molto sul ponticello</i>).</p> <p>La <i>Proxémica acústica</i> en el bajo es larga: el efecto se encuentra en un plano secundario, con un rango dinámico bajo, poco perceptible, acompañado del <i>delay</i> para sostener durante más tiempo la resonancia. El propósito es producir una sonoridad de fondo al que se superponen el resto de los instrumentos; por lo tanto el bajo juega un papel si bien complementario, secundario, dando la <i>enfática acústica</i> al timbre del clarinete bajo.</p> <p><i>Cinética léxica</i> estática en el bajo: la figuración rítmica corresponde a notas de larga duración y su resonancia.</p>	<p>Ejemplo a)</p> <p>Ver c. 2, 6 y 16</p>  <p>The musical score for Example a) consists of two systems. The first system shows a bass line in the lower register with annotations: 'molto flessibile', 'a tempo', 'f', 'subito f', 'mp', and '3'. A box points to a 'multifónico simple de dos alturas'. The second system shows a guitar part with 'molto sul ponticello', 'mp', 'mf &gt; p', and '3'. A box indicates 'tocar con el costado de la plumilla'. Below the guitar part, 's.p. s.t.' and 'sfp' are noted, with a 'delay' line extending across the system.</p>
<p>Guitarra acústica.</p> <p>Registro <i>acústico</i>: ejecución en la parte del clavijero donde el sonido es muy agudo. <i>Enfática léxica</i> en una sonoridad indeterminada en el registro agudo.</p> <p><i>Proxémica acústica</i> corta: por encontrarse en el registro agudo, el sonido es más penetrante y sobresaliente en el plano instrumental.</p> <p>El efecto tiene una <i>fluxión acústica</i> abierta dadas las características de los parámetros de los que se compone el gesto (registro agudo en <i>fortísimo</i>.)</p>	<p>Ejemplo b)</p> <p>Ver c. 19, 105–106</p>  <p>The musical score for Example b) shows a guitar part starting at measure 18. It features a 'simile' annotation and a box indicating 'rasgar las cuerdas en la parte del clavijero'. Dynamics include 'f', 'pp', and 'ff'. A 'PM' (pedal) line is shown at the bottom.</p>



## 2. Clarinete bajo

Aquí se manifiesta el clarinete bajo como elemento protagonista en el discurso narrativo de la pieza.

*Proxémica acústica* corta comenzando solo y en *forte* sobre el registro agudo.

*Enfática acústica* marcada por la articulación en *stacato-legato* la cual será una constante en los alientos durante toda la pieza.

*Enfática léxica* en la repetición de la altura *Re*, y su progresivo asenso a un registro más agudo.

La *enfática somática* se caracteriza por la direccionalidad de la melodía hacia los agudos y en la repetición sucesiva de la nota *Si* (c. 1–8).

6 3  
8 4  
♩ = 45 Flessibile

multifónico simple de dos alturas

molto flessibile a tempo

f subito f mp mf

5 mp p f ff mf

slap

## 3. Flauta y clarinete

En un modo discursivo, el final presenta elementos texturales en los que las alturas se transforman gradualmente en ruido. Esto se relaciona el final de la “historia” de la pieza.

El registro *acústico* presenta una forma de ejecución no ordinaria en todos los instrumentos. El subregistro *acústico* consiste en un *movimiento tímbrico* en el que las alturas se convierten en una textura de *aire*.

La *proxémica acústica* es larga; el sonido de los *whistle tones* es casi imperceptible y se mezcla con el sonido de aire del clarinete y el *feedback* del bajo.

La *proxémica somática* es corta; todos los instrumentos se encuentran ejecutando de forma no convencional y sin emitir alturas específicas, por lo tanto la relación entre cada uno es cercana. El resultado es un timbre instrumental homogéneo.

La *cinética acústica* es estática; no hay ritmo ni alturas, únicamente textura instrumental. Esta sección se extiende del c. 133 hasta el final; del mismo modo, la *enfática acústica* es marcada por la sonoridad de aire.

La *fluxión acústica* es cerrada: la sonoridad se contiene en un rango dinámico suave en el que se funden los instrumentos en una misma textura.

144 molto vib.

Fl. whistle tones

mf

B. Cl. solo aire con el fonema f

f (f) possibile

Gtr. p ppp

B.E.

#### 4. Flauta y clarinete.

Aquí se representa una suerte de diálogo entre el Chaman (clarinete) y el enfermo (flauta) en donde en momentos se encuentran, en otros se superponen y en otros se interrumpen. Esta relación se encuentra en diversos puntos de la partitura como elemento discursivo recurrente.

La *proxémica somática* es corta. La relación y espacialización de las figuras rítmicas alterna la superposición de figuras de dieciseisavos con notas largas.

La *cinética acústica* se presenta como regular y estática al encontrarse dentro de un tiempo “menos movido” (*meno mosso*) que va preparando al oyente hacia el final de la pieza.

La *cinética somática* presenta una figuración rítmica que alterna grupos de notas cortas (dieciseisavos y tresillos de dieciseisavos) y notas largas.

La *enfática somática* en el clarinete presenta una regularidad horizontal en la repetición de la nota *Re*. Este aspecto corresponde a la presentación del clarinete al comienzo de la partitura.

#### Ejemplo a)

Musical score for Flute (Fl.) and Bass Clarinet (B. Cl.) starting at measure 130. The tempo is *Meno mosso*. The Flute part features a melodic line with dynamics ranging from *f* to *p*, including trills (*tr.*) and accents. The Bass Clarinet part provides a rhythmic accompaniment with dynamics from *f* to *mp*, featuring sixteenth-note patterns and triplets.

#### Ejemplo b)

Musical score for Flute (Fl.) and Bass Clarinet (B. Cl.) starting at measure 133. The Flute part continues with dynamics from *mp* to *nf*, including trills (*tr.*) and accents. The Bass Clarinet part features a *molto vib.* section with dynamics from *mf* to *p*, including triplets and sixteenth-note patterns.

#### 5. Guitarra y Bajo.

En este ejemplo se muestran algunos elementos rítmicos que hacen referencia al son jalisciense.

En el registro *acústico*, la guitarra rasga las seis cuerdas. Las flechas indican la dirección o *mánico* de la mano derecha la cual emula el acompañamiento rítmico de las vihuelas y guitarras en el *son*.

La *proxémica acústica* en la guitarra es corta; instrumentalmente sobresale dado que se tocan varias cuerdas de forma continua, partiendo de una intensidad fuerte a suave.

La *proxémica somática* entre guitarra y clarinete es larga al alternar figuras agrupadas dentro de seis dieciseisavos contrastando con figuras irregulares de dos tiempos en el tiempo de tres octavos (2:3), además de las figuras en contratiempo del bajo eléctrico contra las figuras a tiempo de la guitarra (último compás del ejemplo).

#### Ejemplo a)

Musical score for Guitar (Gtr.) and Bass Electric (B.E.) starting at measure 133. The Guitar part features a rhythmic pattern with dynamics from *f* to *mp*, including accents and slurs. The Bass Electric part provides a rhythmic accompaniment with dynamics from *f* to *mf*, including accents and slurs.

En el ejemplo b), la *cinética léxica* de la guitarra comienza regular, pero puede variar ligeramente dependiendo del instrumentista, ya que la indicación sugiere mayor libertad.

La *fluxión* en general es abierta en la forma de ejecución de la guitarra. Esto se observa en la indicación de la flecha quebrada que realiza con la mano derecha, y en las acentuaciones marcadas en los tiempos fuertes.

Ejemplo b)

Cuadro11. Aspectos de la retórica y la dramática en la partitura de *Chaman nocturno*.

Para continuar con el análisis, *¡Tomes!* se crea con base en una narrativa musical a partir de la recolección de recuerdos asociados con géneros musicales específicos que he compartido con el intérprete dentro de contextos de música popular, festivales internacionales de folclor, giras, desfiles y ensayos con ballets folclóricos de la ciudad de Querétaro. Las características en esta pieza se relacionan con sonidos de otras músicas asociadas a recuerdos y experiencias musicales concretas. Sonidos que se disfrazan y mimetizan dentro de una *léxica* atonal (derivada del *set* 0123568A) con una *somática* regida por *gestos* rítmicos, en el registro *acústico* por la sonoridad brillante del saxofón, los sonidos eólicos, multifónicos, *slaps* y características acústicas propias del instrumento; con una *escópica* organizada en una forma ABC (como secciones rítmicamente contrastantes y delimitadas) en la que el elemento común es la derivación del mismo *set* de alturas; con una *cinética* fluctuante, de lo abrupto, e interrumpido en la primera sección, a lo lento y lírico en la segunda, y de lo regular, rápido y repetitivo en la última. La *proxémica escópica* es larga dado el contraste existente en cada una de las secciones que conforman la pieza.

A la asociación con la música popular se contraponen un interés personal por el virtuosismo instrumental, lo que me llevó a escribir una pieza de alto grado de dificultad técnica.<sup>59</sup> En esta pieza existe mejor equilibrio entre lo narrativo como asociaciones metafóricas con experiencias musicales, y lo paradigmático como mayor uso de procesos

<sup>59</sup> Como cuestión anecdótica referente al estudio de esta pieza, los saxofonistas Helios Valdés y Omar López rompieron varias cañas mientras estudiaban la obra (cabe señalar que ésta fue grabada e interpretada separadamente por ambos).

racionales, aunque la intuición sigue teniendo mayor jerarquía como estrategia compositiva. En suma, de manera general la modalidad retórica se conforma de la siguiente manera:

*Léxica*: atonalidad *no serial*. Notación y simbología convencional (pentagrama) en el contexto de la *música contemporánea de concierto*; es decir, uso de neumas triangulares, en forma de cruz y en forma de rombo para indicar distintas formas de ejecución. Para un intérprete no habituado a las convenciones de esta música resultaría una *proxémica léxica* larga.

*Acústica*: se utiliza todo el registro del saxofón barítono de forma ordinaria y con subregistros acústicos de variabilidad del timbre. Ej.: trinos de color (*bisbigliandos*) alturas con aire (*eólicos*), multifónicos, *slap*, ruidos de llaves, ráfagas de aire, “cantar y tocar”.

*Somática*: la primera sección se distingue por la gestualidad de los eventos rítmicos, su irregularidad dentro de un tiempo determinado y su discontinuidad mediante silencios, pausas y calderones; a manera de invitación pongo la indicación “tomado” junto con el valor metronómico de negra con punto igual a setenta. La segunda sección presenta una *somática* que se distingue por notas de larga duración acompañadas de apoyaturas, grupetos, posiciones falsas (apacible). Este movimiento comienza con una nota grave y va ascendiendo gradualmente hasta encontrar el registro más alto y volver al punto de inicio en espejo. La última sección tiene una *somática* regida por la recurrencia de patrones rítmicos, la repetición y el énfasis sobre la figura de dieciseisavos.

*Escópica*: La obra se conforma de tres secciones que aluden de forma discreta al *huapango* (gestual y dinámica) en determinados motivos rítmicos, *danzón* (lento e irregular) en aspectos rítmicos y melódicos y *rock* (regular y dinámica) en patrones regulares de repetición y micro variaciones.

A continuación expongo aspectos relacionados con *imágenes*, *palabras* y *sonidos* que conforman la pieza: descripción metafórica de imágenes en las que se involucra el intérprete a partir de recuerdos relacionados con experiencias musicales.

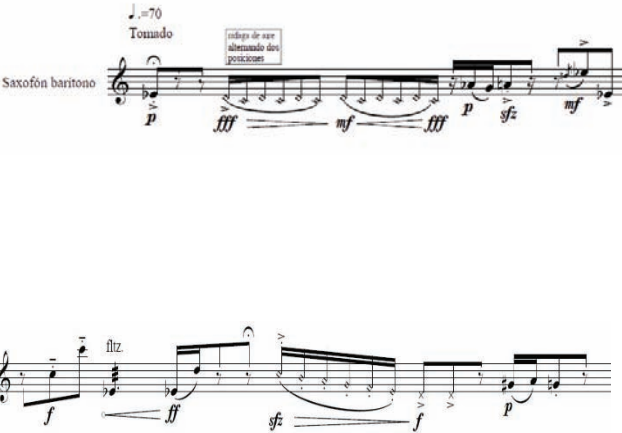


Primera sección: año 2004, desfile por el centro de Praga con el conjunto de danza “México Folklórico” del SNTE sección 24; durante este desfile interpretábamos el son

huasteco *La petenera*. Segunda sección: año 2006, presentación con música tradicional de Campeche, en Özdere, Turquía, tocando en una plaza a la orilla de la playa, un danzón titulado *Champotón*, entre otros temas. Tercera sección: año 2005. Helios compró un disco de Slayer, el cual escuchábamos a todo volumen en el vestíbulo de un albergue en Šumperk, República Checa en las tardes libres, en el marco de un festival internacional de folclore. (*vid.*: <http://www.festivalsumperk.cz/>)

Palabras clave: *Huapango* para la primera sección, *Danzón* para la segunda y *Rock (heavy)* para la tercera.

Referencia a <i>Sonidos</i>	Mimesis de figuras rítmicas y técnicas instrumentales
1. Violín	Figuras agrupadas dentro de valores de negra con punto. Ej.: las cuatro primeras figuras rítmicas tienen características con un grado de similitud con las figuras rítmicas del violín en el <i>Son huasteco (huapango)</i> .
2. Guitarra	Ej.: figuras rítmicas con <i>frullatos</i> agrupadas en 6/8 recreando el rasgueo de acompañamiento de guitarra (o quinta huapanguera). Ver primer y segundo pentagrama de la página cinco.
3. Barullo	Ej.: a partir de letra A, diseños rítmicos sin altura determinada en grupetos, sugiriendo múltiples voces.
4. Zapateado	Ver <i>Rítmico</i> en el cuarto pentagrama de la página cuatro. <i>Slaps</i> con altura intercalados con grupos de alturas. Combinación de sonidos percutidos con alturas que recrean el sonido de una tarima.
5. Cinquillo de danzón	Ej.: Motivo rítmico melódico recurrente que progresivamente va haciendo su aparición a partir de la letra C. Siempre coincide con un cambio de agógica ( <i>acellerandos y rallentandos</i> ).
6. Olas	Se expresa en un ritmo lento (negra a sesenta) y flexible. Ver vibratos irregulares y vibratos lentos. Acumulación de energía comenzando en un <i>Fa</i> en letra C, ascendiendo progresivamente y culminando en <i>Re #</i> antes de letra D, para realizar un proceso inverso (descendente) y descansar en un <i>Re</i> antes de letra E.
7. Viento	Se expresa en los trinos de color y los <i>glissandos</i> de armónicos. Ver última figura antes de letra E.
8. Guitarras eléctricas	Patrones de repetición con figuras de dieciseisavos y su alternancia con silencios a partir de <i>Mi bemol</i> y su respectiva octava. Esta figuración hace referencia a los <i>riffs</i> del <i>rock</i> y del <i>heavy metal</i> . El patrón rítmico que desarrolla es el siguiente: cuatro dieciseisavos más silencio del mismo valor, tres dieciseisavos más silencio, cinco dieciseisavos más silencio.

Cuadro 12. *Dimensión del pensamiento narrativo en la composición de ¡Tomes!*

Relaciones con el modelo octádico	Ubicación en la partitura y ejemplos.
<p>1. Violín.</p> <p>En general, las dos primeras páginas se caracterizan por figuras rítmicas acompañadas de pausas (calderones) de diferentes duraciones, y silencios. La <i>proxémica somática</i> es espaciada y larga procurando una sensación de inestabilidad.</p> <p>La <i>cinética léxica</i> alterna entre lo dinámico y lo estático (movimiento, reposo).</p> <p>La <i>cinética somática</i> se organiza con una unidad métrica de 6/8 siendo esta una alusión más al <i>huapango</i>. (La ausencia del compás es para estimular mayor libertad en la interpretación de los gestos de la pieza).</p> <p>La <i>enfática léxica</i> es hacia la repetición de la nota <i>Mi b</i> a lo largo de toda la pieza como estrategia de cohesión formal.</p> <p>La <i>fluxión</i> en este ejemplo tiende a estar contenida (cerrada) como con los sonidos de aire; esto implica que el <i>fff</i> es relativo al limitado rango dinámico de <i>solo aire</i> sin altura.</p>	
<p>2. Guitarra</p> <p>Estos ejemplos se caracterizan por una <i>fluxión acústica</i> que pasa de suave a fuerte (de cerrada a abierta) de forma gradual (ver página cinco de la partitura).</p> <p>La <i>enfática somática</i> se ejemplifica en la alternancia de bordados superiores e inferiores. Este contorno melódico con una <i>proxémica somática</i> corta, aunque atonal, se asemeja en su movimiento al del violín en el <i>huapango</i>, y en el aspecto rítmico a la guitarra (quinta o jarana).</p> <p>La <i>enfática acústica</i> es en el sonido del <i>frullato</i> buscando una emisión del sonido granular y al mismo tiempo aprovechar las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento.</p>	<p>Ejemplo a)</p>  <p>Ejemplo b)</p> 

### 3. Barullo

El registro *acústico* presenta una forma de ejecución aproximada a la gráfica con alturas indeterminadas. Dado que se trata de un grupeto (lo que implica tocar lo más rápido posible), sugiere una *proxémica léxica* larga para el intérprete por el grado de dificultad que implica. Para facilitar este aspecto deje a su elección las alturas, al mismo tiempo añadiendo brevemente un elemento de improvisación.

Como se observa, la *cinética léxica* contrasta entre lo dinámico del barullo en un plano, y la regularidad de la altura *Mi* (estático). Esto muestra dos elementos contrastantes en una relación horizontal de *proxémica somática* larga (*gesto* indeterminado vs notación rítmica determinada).

La *enfática somática* destaca en la alternancia de direcciones ascendentes y descendentes en la figura.

En el ejemplo b se observa un subregistro *acústico* en el que hay una transición tímbrica de *subtono* hacia un *growl*, el cual se completa con una direccionalidad hacia el registro medio agudo y un aumento de dinámica.

#### Ejemplo a)

#### Ejemplo b)

### 4. Zapateado

Los ritmos siguen guardando una relación con el *huapango* aunque se ven interrumpidas por elementos ajenos que rompen la regularidad.

En estos ejemplos predomina una *proxémica acústica* corta. La intensidad de ejecución es fuerte y se encuentra en el registro agudo del instrumento (ver el sexto sistema de la página cuatro).

La *cinética léxica* es dinámica y regular y la *enfática acústica* se encuentra marcada en las articulaciones en *molto staccato*.

La *proxémica somática* se caracteriza por una alternancia entre altura- silencio- altura contrastada por un contorno melódico con una *enfática acústica* en el legato.

#### Ejemplo a)

#### Ejemplo b)



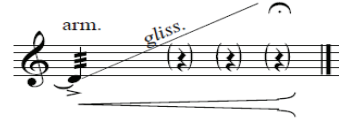


### 5. Cinquillo de danzón

La *proxémica acústica* es corta (fuerte). Por consiguiente la *enfática acústica* es marcada en un aumento en la dinámica.

Toda la segunda sección se caracteriza por una *cinética acústica* donde resaltan fluctuaciones de tiempo indicadas en calderones y agógica.

La *fluxión acústica* es abierta; se toca en el registro medio agudo con una dinámica fuerte procurando una *enfática acústica* en la forma de articulación *legato*.



<p>6.Olas</p> <p>El registro <i>acústico</i> en estos ejemplos muestra una forma de ejecución no ordinaria (<i>movimiento tímbrico</i>). Los signos de cero sobre las notas, indican <i>posiciones falsas</i> lo que significa una digitación alternativa que altere la afinación, en este caso <i>Sol #</i> (ejemplo a).</p> <p>Otra particularidad se encuentra en la indicación de <i>vibrato lento</i> o <i>irregular</i> en el que también se modifica ligeramente la afinación de la altura (<i>Re</i>). Estos ejemplos y otros en la partitura denotan una <i>enfática somática</i> por la repetición de un sonido con cambios de agógica y dinámica (<i>cinética acústica</i>). Ver página cinco.</p> <p>También se observa en los ejemplos una <i>enfática acústica</i> por las acciaturas dobles y grupetos que buscan irregularidad y organicidad sugiriendo el movimiento de las olas.</p>	<p>Ejemplo a)</p>  <p>Ejemplo b)</p> 
<p>7.Viento</p> <p>El subregistro <i>acústico</i> consiste en un <i>movimiento tímbrico</i> de armónicos a partir del generador <i>Re</i>, durante cuatro tiempos.</p> <p>La <i>enfática somática</i> es marcada por un desplazamiento continuo hacia el registro agudo del instrumento.</p> <p>La <i>fluxión acústica</i> pasa gradualmente de lo cerrado a lo abierto deteniéndose en un calderón en el registro agudo terminando en una dinámica muy fuerte.</p>	
<p>8.Guitarras eléctricas</p> <p>Como se observa la <i>proxémica somática</i> es corta. Toda la transformación rítmica se da a partir de grupos de cuatro dieciseisavos. A modo de contraste la <i>proxémica somática</i> se vuelve larga (ejemplo b) donde la regularidad del ritmo se rompe con la aparición de seisillos.</p> <p>La <i>cinética léxica</i> es dinámica y regular haciendo una <i>enfática acústica</i> en la articulación de estacato buscando así agilidad y claridad en los patrones de repetición de esta sección.</p> <p>La <i>enfática somática</i> se encuentra en la alternancia de patrones rítmicos de 4, 3 y 5 alternados con un silencio de dieciseisavo.</p>	<p>Ejemplo a)</p>  <p>Ejemplo b)</p> 

Cuadro 13. Correspondencia de los imaginarios en la retórica-dramática

La última pieza es una concatenación de doce miniaturas. Esta pieza representa una suerte de “síntesis” de mi identidad personal al ser ésta, depositaria de una selección de



música representativa que me ha acompañado en mi formación musical. Con esta pieza intento expresar quien soy musicalmente; ecléctico, a veces más académico y otras veces más popular, a veces más roquero que folclorista. La modalidad retórica general se expresa en esta serie de miniaturas de la siguiente forma:

*Léxica*: atonalidad no *serial* (01259: *Bauli Raga*), pentafonía (solamente en el *bailecito*). *Enfática léxica* en el intervalo de cuarta justa y su inversión (quinta justa). Notación y simbología convencional (uso de pentagrama).<sup>60</sup>

*Acústica*: flauta transversal, saxofón, piano, violín, cello y percusión. En esta serie de miniaturas los instrumentos tocan de forma ordinaria, salvo subregistros acústicos de variación del timbre (*sul tasto, sul ponticello, ordinario*). Dado que el interés en esta pieza se orienta hacia el despliegue rítmico, los aspectos tímbricos no ocuparon un lugar preponderante.

*Somática*: exposición, desarrollo, transformación y variación de motivos rítmicos tomados de las doce músicas a las que alude la pieza. La organización de materiales rítmicos y contornos melódicos se despliega de acuerdo con compás utilizado. Esto implica una relación estable y constante entre metro, ritmo y acentuación.

*Escópica*: Forma tripartita. La obra se estructura en una sección dinámica y regular de cuatro miniaturas (*trote, bailecito, guaguancó, chamarrita*.) La sección central contiene movimientos más tranquilos (*danza paraguaya, interludio, adagio, funk*), y la última se conforma de movimientos dinámicos y regulares (*rock, son jarocho, jazz fusión, rock progresivo*). Estas cuatro miniaturas tienen una duración de alrededor de un minuto y diez segundos, y una estructura interna de forma AB, ABA y ABC. Este tipo de estructuración por miniaturas se puede definir como una *cinética escópica* larga en la que los cambios de sección son frecuentes.

---

<sup>60</sup> La nomenclatura que utilizo para los conjuntos de clases de alturas los tomo de la tabla propuesta por Larry Solomon (<http://solomonsmusic.net/newcomp.htm>). Esta tabla a su vez está basada en la teoría desarrollada por Allen Forte, con la diferencia de que Solomon asigna un nombre a la mayoría de los conjuntos de clases de alturas, basados muchos de éstos en modos y escalas exóticas de Asia y Europa.

<b>Asociación de imaginarios correspondientes a <i>Sonósfera</i></b>			
<b>Imágenes (recuerdos de objetos, lugares, acciones y personas)</b>	<b>Palabras-ritmo</b>	<b>Sonidos-instrumentos</b>	<b>Motivos principales desarrollados</b>
1. Yo aprendiendo a tocar bombo legüero (instrumento tradicional sudamericano), y cantando la canción tradicional sudamericana <i>La paloma</i> a partir de una versión de <i>Los Folkloristas</i> , grupo mexicano formado en 1966.	<i>Trote</i> (ritmo chileno).	Bombo, charango y quena.	Ej.: Figura rítmica del compás no. 1 en el piano y cello. Desarrollo entre c. 22– 25 (cello y saxofón) y posteriormente entre el saxofón y la flauta (c. 25–31). Variaciones en c. 45–47 entre piano y flauta.
2. Ponchos bolivianos, rondadores, quenas y tarkas.	<i>Bailecito</i> (ritmo tradicional del norte de Argentina y de Bolivia).	Guitarra, bombo, y charango.	Ej.: Figuras rítmicas en 6/8 sobre el conjunto (01267 <i>Double Pentachuster</i> ) con una superposición de la escala pentatónica (02479 <i>Pentatonic</i> ). Ver: <i>Meno mosso</i> , transposición de la pentatónica (T5).
3. Miami, USA, 1989. Visita con mis familiares cubanos residentes.  Primeras lecciones de bongós y percusiones en Querétaro con mi padre.	<i>Guaguancó</i> (ritmo afroantillano).	Bongos, cantos tradicionales de Cuba.	Ej.: motivo rítmico entre c. 100 –107 (piano). Figuras rítmicas en los bongos a partir del <i>Guaguancó</i> . Desarrollo motivico en el cello ( <i>solo</i> ) a partir de c. 119–131.
4. Lecciones del sistema musical de César Tort (1928- ). Primera presentación familiar en la Plaza de Armas de Querétaro en 1990 en “Sábados Queretanos” con música de los Hermanos Rincón, de Gabilondo Soler, y de la lírica popular infantil sudamericana.	<i>Chamarrita</i> (ritmo tradicional uruguayo).	Guitarras, grabaciones de Alfredo Zitarrosa. (1936-1989).	Ej.: motivo rítmico en el piano en letra C, (c.132 y 135) desarrollado por el saxofón a partir del c. 150–155 y por el piano a partir de c.157 hasta el final de la miniatura. Nuevo motivo en c.162 (flauta y saxofón) y motivo principal en el piano.

Cuadro 14. *Primeras cuatro miniaturas correspondientes a la infancia y al hogar. Este esquema contiene elementos autoetnográficos que describen los orígenes idiosincrásicos de mi pensamiento musical.*



Imágenes (recuerdos de objetos, lugares, acciones y personas)	Palabras-ritmos	Sonidos-instrumentos	Motivos principales desarrollados
5. Primeras lecciones de guitarra en casa. Aprendiendo a tocar la <i>Danza Paraguaya</i> de Agustín Barrios Mangoré (1885-1944).	<i>Danza paraguaya</i>	Guitarra.	Ej.: figura rítmica melódica en el piano (alturas: <i>Si, La, Si, La, Si</i> ). C. 180–186. Figuración rítmica de grupos binarios de octavos y síncopas. Diálogo rítmico melódico entre piano y flauta (c. 218 hasta el fin de la miniatura).
6. Concierto de guitarra interpretado por mi padre en el auditorio Esperanza Cabrera 1991 en la ciudad de Querétaro.  Revisión y aprendizaje del preludio de Bach (BWV998) con la versión digitada por Andrés Segovia (1897-1987).	<i>Interludio</i> <sup>61</sup>	Guitarra.	Ej.: desarrollo melódico a partir del esquema rítmico de 6/8. Ver c. 239 hasta letra F. Textura contrapuntística entre flauta y piano (c. 234–245).
7. Aprendiendo “de oído” con una flauta <i>hohner</i> el segundo movimiento del concierto en <i>Re mayor</i> de Vivaldi en la versión para guitarra y orquesta de cámara con John Williams.	<i>Adagio</i>	Guitarra, orquesta de cuerdas.	Ej.: desarrollo melódico en violín, c.273–276, y flauta c. 276–279. Motivo rítmico en saxofón en c.279–281. Figuración rítmica de grupos de cuatro dieciseisavos. Ver piano en c. 276 y c.279
8. CEDART. Primeros acercamientos a músicas poco usuales en el hogar, como el <i>rock</i> , el <i>funk</i> y varias de sus etiquetas (como el <i>rock alternativo</i> , muy difundido a finales de los años ochenta por la radio y los canales de programación de videos, y representado en grupos como <i>Pixies</i> , <i>Sonic Youth</i> , <i>Smashing Pumpkins</i> , <i>Red Hot Chili Peppers</i> ).	<i>Funk</i>	Guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería.	Ej.: figuras rítmicas en violoncello a partir de c. 292–299 y posteriormente doblada con el violín en c. 297. Esta figura pasa al piano en c. 300.

Cuadro 15. *Miniaturas 5–8. Aprendizaje de la guitarra la flauta y adolescencia. Cambios importantes en las músicas de escucha cotidiana a partir de mi interacción en un ambiente escolar distinto, nuevos amigos, y modas y tendencias ya no provenientes del seno del hogar.*

<sup>61</sup> Por tratarse de la sexta miniatura, la nombré como un interludio, aunque originalmente alude a los contornos melódicos del preludio de Bach arriba mencionado. Como estrategia formal esta sección casi central, es más lenta y con menor densidad instrumental.

Imágenes (recuerdos de objetos, lugares, acciones y personas)	Palabras-ritmos	Sonidos-instrumentos	Motivos principales desarrollados.
<p>9. Frecuentes reuniones con amigos del bachillerato para sesiones de escucha de discos de rock (1996). Primeras tocaditas caseras y de traspatio tocando <i>covers</i> y algunos temas propios. 1998, primera asistencia a un concierto de rock en el Palacio de los Deportes, y primera “tocada” en el festival de rock queretano “Tótem” realizado en el centro cultural “Casa del Faldón” en Querétaro, Qro.</p>	<p><i>Rock alternativo</i></p>	<p>Guitarras distorsionadas y efectos para guitarra eléctrica (<i>fuzz, phaser, overdrive</i>).</p>	<p>Ej. Patrón rítmico del violoncello entre c. 320–323 el cual está reforzado por un patrón en la batería. Patrones rítmicos de dieciseisavos entre c.328–338 en el piano, reforzados con acordes en pizzicato entre las cuerdas.</p>
<p>10. Año 2011: <i>fandango jarocho</i> en la comunidad de Tilapan, Veracruz. Grupo de niñas jaraneras de la casa de la cultura, dirigidas por el músico tradicional Pablo Campechano Gorgonio.</p>	<p><i>Son Jarocho, fandango,</i></p>	<p>Jaranas, guitarras leonas, requintos, zapateados.</p>	<p>Desarrollo del motivo de la flauta en letra I. Agrupaciones ternarias en grupos de tres octavos y seis dieciseisavos. Dialogo rítmico melódico entre la flauta y el saxofón durante toda la miniatura. Pizzicatos en violín y cello aludiendo al punteo del requinto y la leona.</p>
<p>11. Año 2007: primeros ensambles de jazz fusión en la ciudad de Querétaro. Aprendizaje de género con el baterista Ángel Almaguer. Conocimiento de la música de Zappa, Miles Davis, Jaco Pastorius. Sesiones de <i>jams</i> con jazzistas de la ciudad. Época dominada por mi interés en el aprendizaje del vocabulario jazzístico. Composición de un par de piezas en el género de jazz fusión: <i>¡Por ahí va!</i>, y <i>Cenzontle</i> ambas del año 2008.</p>	<p><i>Jazz Fusión</i></p>	<p>Batería, guitarra eléctrica, saxofón, flauta transversal.</p>	<p>Desarrollo del motivo del cello en la letra J. Ver su variación en c. 378, 380, 382, en el piano c. 384, 386, piano y cello c. 388–395.</p>
<p>12. Formación del grupo de rock progresivo Delta Red en 2005. Primera presentación en el Museo de la Ciudad de Querétaro el 6 de junio de 2006. Colaboración con la disquera “Luna Negra” y con el productor Francisco González. Participación en el “FestivalTernativo” (festival con casi diez años de existencia dedicado a la difusión del rock progresivo, el rock <i>en oposición</i>, el jazz y la fusión).</p>	<p><i>Progresivo</i></p>	<p>Ritmos compuestos, unísonos rítmicos (<i>obligados</i>), cambios sucesivos de compás. Efectos de guitarra y sintetizador</p>	<p>Desarrollo de patrón rítmico compuesto en 6/8+7/8 que comienza con la tarola en letra K. Adición instrumental gradual.</p>

Cuadro 16. *Miniaturas 9–12. Juventud y actualidad. Etapa caracterizada por viajes, intercambios musicales, formación de grupos de rock y de música tradicional. En esta etapa se van gestando y consolidando muchos de mis intereses musicales actuales.*

Aproximaciones analíticas con el modelo octádico.	Ubicación en la partitura y ejemplos.
<p>1. <i>Trote</i></p> <p>En el motivo del primer compás hay una <i>proxémica somática corta</i> entre el piano y el cello. Existe una relación rítmica vertical (unísonos rítmicos) que será constante durante gran parte de la miniatura y de toda la obra.</p> <p>Entre el <i>trote</i>, el <i>bailecito</i>, y la <i>chamarrita</i> hay una <i>proxémica escópica corta</i> al contener en principio un pulso binario (2/4, 6/8 y 4/4). Esto implica una relativa cercanía en la organización de frases y ritmos entre estas miniaturas.</p> <p>La <i>cinética acústica</i> es dinámica y regular. La <i>cinética somática</i> se caracteriza por una figuración rítmica dominada por las agrupaciones de dieciseisavos. Esto se puede encontrar en el ejemplo b) donde se observa el desarrollo del motivo principal en el cello y el saxofón.</p> <p>La <i>enfática léxica</i> consiste en la sucesión interválica de tónica, tercera mayor ascendente y tercera menor descendente (<i>Fa, La, Fa#</i>) y su octavación como aparece en el piano y el cello. En este primer compás se declara un material que será recurrente en toda la obra, el cual funge como elemento de cohesión formal y guía para el escucha. Ver c. 1, 5, 9, 13 y 14.</p> <p>Dada la predominancia de unísonos rítmicos, la <i>fluxión léxica</i> es abierta debido a la claridad (transparencia) de los planos instrumentales y sus contornos rítmicos y melódicos.<sup>62</sup></p>	<p>Ejemplo a)</p>  <p>Ejemplo b)</p> 

<sup>62</sup> El adjetivo “transparente”, lo he escuchado de colegas y maestros para referirse a mi forma de instrumentar la que se hace evidente en *Sonósfera*. Este palabra de uso coloquial entre compositores se refiere a la claridad de los planos y las funciones instrumentales y la necesidad de una fidelidad rítmica y de alturas en la interpretación.

## 2. Bailecito

La *proxémica somática* en este ejemplo es larga. En un plano inferior el piano toca las alturas correspondientes al *set* original en tanto que los contornos melódicos de la mano derecha del piano y de la flauta se superponen tocando una escala pentatónica. En esta miniatura hay una intersección de dos conjuntos de clases de alturas en planos diferentes.

La *cinética léxica* es dinámica y se organiza en la alternancia de la agrupación rítmica de 6/8 y 3/4 (sesquiáltera) de manera regular.

La *enfática somática* se observa en una alternancia de movimientos ascendentes y descendentes en el plano melódico, lo cual funciona en el discurso a manera de “pregunta-respuesta”. Este principio se hace también evidente en c. 88 hasta el fin de la miniatura.

La *proxémica somática* se encuentra entre el violín y el cello los cuales despliegan un contorno melódico basado en frases largas con *glissandos* y trémolos. Como se observa en el ejemplo, los *glissandos* no son simultáneos sino que suceden uno al otro. Con el piano hay una *proxémica somática* más larga en la que se puede observar la superposición de tres cuartos en el piano, sobre grupos de seis octavos en el plano inferior.

La *cinética léxica* se vuelve más estática en contraste con la primera parte de esta miniatura. La densidad instrumental baja y el tiempo se hace más pausado.

Asimismo la *enfática léxica* se caracteriza por marcarse en las alturas (*Sol#, La, Re*).

La *enfática acústica* se hace evidente en los *glissandos* y las arcadas en *legato*. Esta presentación de materiales se extiende de c. 74 hasta el 81.

## Ejemplo a)

Fl. *p* *poco* *f*

S.A. *p* *poco* *mf*

Pno. *f*

(6)

Vln. *p* *poco* *f* *pizz*

Vc. *p* *poco* *f*

Meno mosso

74 *mp* *poco* *mf*

Pno. *mp* *poco* *mf*

Vln. *f* *subito p* *gliss.* *mf* *p* *gliss.*

Vc. *subito p* *gliss.* *gliss.* *mf* *p*

### 3. Guaguancó

En la *proxémica somática* se pueden observar varias relaciones de unisonos rítmicos en dos planos instrumentales. Un plano inferior de acompañamiento con cuerdas dobles entre el violín y el cello en tresillos, y el unisono rítmico de la flauta y el saxofón también complementando ese plano (agrupados de forma binaria).

En la *cinética léxica* se observa dinamismo y frecuencia del patrón rítmico de la percusión, la cual resalta el ritmo de guaguancó. Esto contrasta con la *cinética léxica* estática de las cuerdas. El piano marca una *cinética léxica* dinámica y constante. La *cinética somática* se caracteriza por la figuración rítmica que alterna un tresillo, con una figura binaria. Obsérvese el patrón del bongó y los motivos de la mano izquierda y derecha del piano.

La *enfática acústica* la lleva el piano al acentuar con la mano izquierda el último tiempo del tresillo de negra.

La *enfática léxica* resalta en el intervalo de quinta justa del registro agudo del piano y en las dobles cuerdas del cello.

#### Ejemplo a)

Musical score for Example a) showing staves for Flute (Fl.), Saxophone (S.A.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Cello (Vc.), and Percussion (Perc.). The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, and *sfz*, and features various rhythmic patterns including triplets and accents.

Este fragmento corresponde a una sección más lenta (*meno mosso*). La *cinética somática* es larga entre el cello que lleva un plano melódico principal y el piano que contrasta con grupos de acordes que intercalan posiciones cerradas (*clusters*) y abiertas.

La *cinética léxica* tiende a ser más estática en esta sección, y la *acústica somática* se caracteriza por las síncopas del piano y los tresillos del cello.

La *enfática acústica* es sobresaliente en el uso del pedal de expresión en el piano así como en las indicaciones de *dejar sonar*.

La *fluxión acústica* es contenida en el pizzicato del cello y en una dinámica en la que predomina el *piano* en los cuatro instrumentos.

#### Ejemplo b)

Musical score for Example b) showing staves for Piano (Pno.), Violin (Vln.), Cello (Vc.), and Percussion (Perc.). The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*, and features various rhythmic patterns including triplets and accents.

#### 4. Chamarrita

En la *proxémica somática* se puede observar una sucesión regular de motivos en tres planos: 1) el del piano como figura principal con un unísono rítmico, y posteriormente con una apoyatura doble en el registro agudo. 2) En el plano inferior, las cuerdas alternando pizzicato y arco, y la tarola completando los espacios en silencio dejados por el piano. 3) En los alientos, los unísonos rítmicos que responden al piano. Esta relación instrumental se desarrolla intercambiando las funciones instrumentales de forma gradual.

La *cinética léxica* es dinámica y se caracteriza por la alternancia con silencios, de tal forma que hay una baja densidad instrumental. La *cinética acústica* igualmente es constante (no hay fluctuaciones ni movimientos en el tempo).

La *enfática acústica* vuelve a aparecer en el piano en la misma relación interválica (esta vez *Fa#, La, Fa*).

La *enfática somática* está en los gestos de los registros agudos con apoyaturas y *staccato*.

#### Ejemplo a)

Chamarrita J-88

The musical score for 'Chamarrita J-88' is presented in a system of six staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Saxophone Alto (S.A.), the third for Piano (Pno.), the fourth for Violin (Vln.), the fifth for Viola (Vc.), and the sixth for Bass Drum/Tom (B.T.P.). The score includes various dynamics such as *mf*, *p*, and *mf*, and performance instructions like *pizz*, *arco*, *l.v.*, and *con entorchado*. The piece is in 3/4 time and features a complex interplay of instruments.

La *cinética léxica* en esta sección es más dinámica en el saxofón y el piano.

A modo de variación, la *cinética somática* se caracteriza por un dinamismo mayor dado por las figuras de tresillo en los tres instrumentos.

En un plano principal, se observa en el saxofón el desarrollo del motivo principal. Esto se completa por una *enfática acústica* entre la flauta y el violín en el segundo tiempo de cada compás reforzado por los dos octavos de platillo (tocado en la campana).

#### Ejemplo b)

The musical score for 'Ejemplo b)' is presented in a system of five staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Saxophone Alto (S.A.), the third for Piano (Pno.), the fourth for Violin (Vln.), and the fifth for Bass Drum/Tom (B.T.P.). The score includes dynamics such as *f* and *p*, and performance instructions like *fltr.*. The piece is in 3/4 time and features a complex interplay of instruments.

Cuadro 17. Correspondencia de los imaginarios en la retórica-dramática. Miniaturas 1-4



### 5. Danza paraguaya

A modo de contraste con los movimientos anteriores, la *proxémica acústica* es baja (larga). Todos los instrumentos tocan en *piano* y la flauta y el saxofón no aparecen sino dieciocho compases después.

La *proxémica somática* es larga entre la cuerda y el piano. Como se observa en c. 181, la cuerda completa los silencios y las notas largas que deja el piano.

La *enfática acústica* está en el piano en las notas (*La* y *Si*) y en el uso del pedal de expresión. En el violín está en el intervalo de quinta y el tremolo. El cello establece una *proxémica somática* corta con el violín complementándolo al tocar en los silencios que éste deja.

La *cinética somática* está en la figuración rítmica de corcheas en contratiempo como se observa en c. 180.

La *cinética somática* se encuentra en la alternancia de motivos del piano en el registro medio y el registro agudo.

**D** Danza paraguaya  
♩=120

### 6. Interludio

La *proxémica acústica* es larga. Predominan las dinámicas en *piano*.

La *proxémica somática* es corta; varias secciones como la que se observa en el ejemplo se despliegan con base en la figuración de 6/8 (con sus posteriores variaciones).

La *cinética léxica* es estática y regular salvo en el piano en c. 250–254, donde se rompe esa regularidad al utilizar dosillos y corcheas con puntillo.

La *enfática acústica* está en el fraseo ligado (pedal de expresión) y en la relación contrapuntística de nota contra nota en el piano y la flauta.

### 7. Adagio

En este ejemplo se observa una *proxémica somática* corta en dos planos instrumentales: 1) La flauta y el saxofón comienzan en unísonos rítmicos y rompen la regularidad en superposiciones de 5:4 o 6:5. 2) El cello y el piano van marcando los cuatro tiempos del compás en unísono rítmico.

La *cinética léxica* es estática y regular en un tiempo de negra igual a sesenta y ocho.

La *enfática acústica* se encuentra en la línea solista del violín la cual pasa en c. 285 a la flauta.

La *enfática somática* en los alientos, el piano y el cello consiste en la repetición de las mismas alturas con variaciones rítmicas.

La *fluxión léxica* se observa en el plano principal del violín el cual toca en un registro medio agudo, en contraposición de los demás instrumentos que tocan en un registro grave. De este modo, el violín destaca por encima del resto de los instrumentos.

### 8. Funk

La *proxémica somática* corta se observa en la figuración de dieciseisavos entre la flauta, el saxofón y el violoncello. En un plano distinto, la figuración del violín —notas largas y tresillos— y el piano con síncopas representan una *proxémica somática* larga con respecto a los demás instrumentos.

La *cinética léxica* se caracteriza por el dinamismo y la regularidad en los alientos, la percusión, el cello, y el estatismo en el violín y el piano.

La *cinética somática* es sobresaliente en el juego de silencios y dieciseisavos en la flauta, el saxofón y el cello, y en los desplazamientos de octava (ver el caso de la flauta y el saxofón).

La *enfática acústica* se observa en la textura polifónica que van generando los alientos, el cello y la percusión, y en el intervalo de quinta justa en el piano.

La *enfática somática* se observa en una direccionalidad hacia los agudos en el cello, el saxofón y el piano, en contraposición con la flauta la cual alterna su movimiento en ambas direcciones.

#### Ejemplo a)

La *fluxión acústica* es abierta dado que se orienta a los registros agudos y viene de una dinámica *mezzo forte* que se dirige al *forte*.

En el ejemplo b) se observa una *enfática somática* en el patrón de repetición que desarrolla el cello, y lo completa el violín.

Ejemplo b)

Musical score for Example b) featuring four staves: S.A. (Soprano Alto), Pno. (Piano), Vln. (Violin), and Vc. (Violoncello). The S.A. staff starts at measure 296 and includes dynamic markings *mp*, *f*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, and *mf*. The Pno. staff includes *p*, *mf*, and *f*. The Vln. staff includes *p* and *mf*. The Vc. staff includes *p* and *mf*. The score shows complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

Cuadro 18. Correspondencia de los imaginarios en la retórica-dramática. Miniaturas 5–8.

9. Rock

La *proxémica acústica* es corta en este fragmento. El piano toca en *forte* y las cuerdas tocan en *forte* y con *pizzicatos*. En esta sección la percusión utiliza un set de tarola, bombo y platillo en *forte*.

Esto implica una *fluxión acústica* abierta, en la que sobresale la flauta en el registro agudo que va de *piano* a *forte*.

Hay una *proxémica somática* en general en toda esta sección donde las cuerdas dobles y la percusión en unisonos rítmicos acompañan el patrón de repetición del piano.

La *cinética léxica* es dinámica y regular, y la *cinética somática* sobresale con los grupos de dieciseisavos del piano en el registro grave.

La *enfática acústica* está en la forma de articulación en estacato en el piano y en los *pizzicatos*. Esto deriva en una sonoridad percusiva y “seca”.

Ejemplo a)

Musical score for Example a) featuring five staves: Fl. (Flute), Pno. (Piano), Vln. (Violin), Vc. (Violoncello), and B.T.P. (Batería/Tambores/Percusión). The Fl. staff starts at measure 328 and includes dynamic markings *p* and *f*. The Pno. staff includes *f*. The Vln. and Vc. staves include *pizz* markings. The B.T.P. staff shows a rhythmic pattern. The score includes slurs and accents.

En el segundo ejemplo sobresale una *proxémica somática* corta en los unísonos rítmicos de la flauta y el saxofón en *forte*, y en otro plano, los unísonos rítmicos del piano.

La *enfática acústica* está en el plano principal del cello en estacatos y fortísimo.

La *enfática léxica* en el patrón de repetición de la nota *Sol* que despliega y que es acompañado por la percusión, así como en los intervalos de cuartas y quintas justas (flauta, saxofón, piano).

Ejemplo b)

Musical score for Example b) featuring five staves: Flute (Fl.), Saxophone (S.A.), Piano (Pno.), Violoncello (Vc.), and Bass Drum/Tom (B.T.P.). The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, and *sf*.

10. *Son jarocho*

En el ejemplo se observa una *proxémica somática* entre las figuras rítmicas del saxofón y la flauta que se despliegan de forma contrapuntística. En un plano inferior, la cuerda, el piano y la percusión caen dentro de los tiempos del compás de 6/8 en distintos lugares.

La *proxémica acústica* es corta ya que aunque se encuentra en un rango dinámica cargado hacia el *piano* el registro del piano y la flauta y el violín sobresalen.

La *cinética léxica* de los alientos es dinámica en tanto que la del resto de los instrumentos es menos continua.

La *enfática acústica* se encuentra en la flauta con un tipo de fraseo que alterna el *legato* y el *estacato*. La flauta sobresale en un plano principal y tiene un rango dinámico y de registro más amplio.

También se observa una *enfática acústica* marcada en el piano y el cello quienes van en unísono rítmico y de alturas.

Musical score for '10. Son jarocho' featuring six staves: Flute (Fl.), Saxophone (S.A.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Violoncello (Vc.), and Bass Drum/Tom (B.T.P.). The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *pp*, and *sfz*.

11. *Fusión*

El ejemplo a) muestra la célula principal con la cual se desarrolla la miniatura.

Ejemplo a)

376 Jazz Fusion  $\text{♩} = 120$   
arco  
ff

Ejemplo b) Desarrollo de la célula principal

377  
381

En esta sección, la proxémica acústica es corta. Los instrumentos están en un rango dinámico de *mezzo forte* a *forte*.

La *proxémica somática* se observa entre el piano que refuerza el motivo principal en el cello, el cual va variando en el transcurso de la pieza.

La *proxémica escópica* en esta sección se observa en la alternancia de un compás con el motivo del cello al que le responde la campana del platillo en figuras de dieciseisavos y dos subregistros acústicos en la flauta (aire) y el violín (*glissando de armónicos*). Esto sucederá durante los primeros ocho compases y en los últimos doce compases de la miniatura.

La *cinética léxica* gradualmente se va haciendo dinámica conforme se desarrolla la miniatura (a partir de c. 385).

La *enfática somática* se encuentra en la repetición del patrón rítmico del platillo, y la *enfática acústica* en los unísonos rítmicos de los alientos.

Ejemplo c)

Fl  
S.A.  
Pno  
Vln  
Vc  
B.T.P.

378  
arco  
j.w.  
mf  
rfz  
f  
ff  
simile  
mf  
p

## 12. *Progresivo*

Esta miniatura se desarrolla con base al patrón rítmico de la percusión. A partir de ese patrón se van acumulando instrumentos hasta llegar a un *tutti* instrumental como se observa en c. 435 en ejemplo b)

En el ejemplo b) se observa una *proxémica somática* corta en la que de manera contrapuntística todos los instrumentos van cubriendo los compases de 6/8 y 7/8 con variaciones internas (ver dosillo en el cello).

La *cinética léxica* es dinámica, constante y regular.

La enfática acústica se encuentra en la parte solista de la flauta en su registro más agudo.

### Ejemplo a)

### Ejemplo b)

Cuadro 19. Correspondencia de los imaginarios en la retórica-dramática. Miniaturas 8–12.

### 3.1.2. Persistencias en la composición

El eclecticismo que contienen las piezas no equivale a desorden, discontinuidad o incoherencia, pero se relaciona con aspectos disímiles en un nivel superficial, que en sus relaciones internas recurren a instrumentación, estructura formal, etc.

En principio, lo que las hace distintas y variadas entre sí es que: mientras *Chaman nocturno* muestra mayor interés por el timbre, los efectos instrumentales y la “elasticidad” del ritmo en amplias secciones, *¡Tomes!* presenta un discurso más gestual (sin compás) concediendo mayor grado de libertad y menor preocupación al intérprete por el control rítmico métrico —ante la ausencia de barras de compás—; busca un discurso más orgánico. Por último, *Sonósfera* se sustenta en el despliegue de *motivos* que aluden a diferentes músicas tomando características principalmente rítmicas. Aquí se dejan de lado las técnicas extendidas y los efectos instrumentales para privilegiar el ritmo horizontal y vertical.

Antes de proseguir vale detenerme brevemente en la discusión sobre la forma adecuada de etiquetar —útil para poder delimitar y estudiar— las músicas que se valen de otras para crear un discurso propio y distinto en el mejor de los casos. Precisamente en esta época llamada *posmoderna*, uno de los rasgos principales de la creación artística —que se inserta en el posmodernismo como formas de producción— es la mezcla de fuentes de diversa procedencia en “obras de arte” como *collages* o *pastiches*. Algunos conceptos relacionados son *composición transcultural* (cf. Adler, 1998; Petrozzi, 2009) el cual consiste en la hibridación, préstamo, alusión o sincretismo de elementos de dos o más culturas musicales; *apropiación*, *resignificación*, *rearticulación* e *hibridación* pueden orientar hacia la comprensión de las extensas y distintas formas en que la música es mezclada por las culturas produciendo nuevos textos y formas. Por ejemplo, el concepto de *hibridación*, ampliamente estudiado por García (2009: III), anula y cancela la idea esencialista de lo puro, y en cambio la reconoce como una serie de “procesos socioculturales en los que estructuras prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”. La flexibilidad de la palabra *hibridación* permite que sea entendida como *mestizaje*, *sincretismo*, *fusión*. El término que encuentro más adecuado para situar mi música en el marco de esta investigación es el de *resignificación* como modo de *hibridación*, y como acción que pone una interpretación personal en músicas que en el transcurso de la experiencia musical y cotidiana han producido un prendamiento estético, y han influido el modo idiosincrático de manifestarme en términos compositivos.

Las persistencias en las tres piezas se observan en: 1) una constancia por la organización formal tripartita ya sea en forma ABA, o ABC bajo conceptos estructurales como exposición, desarrollo, repetición y contraste —propios de la MAO, y con otro tratamiento en la música popular. Estos conceptos se implementan como estrategias de organización para equilibrar la forma musical. Si bien, estos pertenecen a la tradición musical que encuentran su auge con la forma sonata en el siglo XIX, son también conceptos que siguen siendo funcionales para la composición, y bajo distintas estrategias y contextos sonoros resultan eficaces para la forma musical. 2) El uso de la flauta, la guitarra, el bajo eléctrico y la percusión, al ser instrumentos que estoy habituado a tocar y escuchar de forma regular en actividades profesionales. El uso del saxofón por su relación con el jazz, la música norteña y la música de banda de Oaxaca y la música tradicional del Sureste (jaranas yucatecas



por ejemplo) las cuales son músicas de mi interés como escucha. 3) Un énfasis en el doblaje instrumental (*enfática acústica*) tanto a la octava como unísono y nota contra nota (contrapuntístico), lo que refleja un interés por la precisión rítmica vertical y por enfatizar los contornos rítmicos y melódicos. Una parte de esta recurrencia proviene de mi desarrollo profesional dentro del rock progresivo, donde una de las características más sobresalientes es la ejecución simultánea (*obligados*) de líneas melódicas y ritmos compuestos. 4) Una constancia por el desarrollo de patrones de repetición, y consecuentemente, una sensación de pulso (*tactus*).<sup>63</sup> *Chaman nocturno* se aleja un poco de esta característica musical, pero en *Sonósfera* la recurrencia de motivos a lo largo de doce miniaturas busca dar continuidad al discurso y relacionar cada miniatura, de tal forma que las doce se perciban como una totalidad. 5) La relación entre metro, pulso y acentuaciones (*gramática musical*) que conserva una huella con la tonalidad.<sup>64</sup> 6) Salvo excepciones como el final de *Chaman nocturno* las obras se caracterizan por una claridad en los diferentes planos y texturas instrumentales así como su función.

### 3.1.3. Consideraciones finales

Para concluir, debo apuntar varios aspectos que he encontrado en este esfuerzo por presentar nuevas vías de análisis musical y por desentrañar los diversos aspectos (narrativos y paradigmáticos) que conforman las piezas. En este esfuerzo fue necesario un grado de abstracción que permitiera establecer analogías en las que diversas modalidades —resultantes del acoplamiento de la retórica y la dramática— tuvieran una aproximación analítica con la música. Al llevar a cabo el análisis de mi obra mediante estas analogías me

---

<sup>63</sup> El *tactus* es el nivel de pulso preferido por los auditores y va depender del tempo de la música; en la música popular, es posible observar este fenómeno en los auditores quienes detectan el pulso de mayor saliencia en la música y lo marcan con los pies o con las palmas (*cf.* Malbrán, 2007:12).

<sup>64</sup> Es pertinente recordar, que existe una relación entre alturas y ritmo que va conforme los sistemas musicales tonal y atonal. Mientras que la tonalidad encuentra una relación con el ritmo que se sustenta en la idea de direccionalidad y desarrollo hacia puntos (cadencias), la atonalidad se caracteriza por su aparente cualidad estática y su consiguiente necesidad de otros parámetros y técnicas para generar un sentido de “movimiento”. De estas relaciones surge el concepto de “ritmo atonal”: aquel que tiene una característica más irregular, gestual, y sobre todo, que no necesariamente va de acuerdo con los pulsos y los acentos propios del compás. En el sistema atonal, regularmente el compás se convierte en un medio de organización de los tiempos, sin que tenga la función que tiene en la música tonal. Esta cuestión se ha encontrado en la música de Schoenberg quien para muchos, de manera contradictoria, desarrolló un sistema atonal dentro de un *ritmo tonal* y formas musicales tradicionales, lo cual (aparentemente) no le permitió a su música lograr la emancipación total de la tradición formal. En *Sonósfera* se encuentra esta asociación en apariencia contradictoria entre la atonalidad y el “ritmo tonal”.

encontré con problemáticas puntuales: la primera, sobre cómo presentar el análisis, de manera que fuera claro y acotado, de tal suerte que ejemplos concretos permitieran al lector construir una noción general sobre las estructuras internas y comportamientos musicales de las piezas en relación con mis imaginarios musicales. Así, en la búsqueda de relaciones entre la experiencia y cómo se extiende en la música, describí en cada pieza los elementos fundamentales que las conforman: *imágenes, palabras, sonidos*.

Una vez ubicados los ejemplos en la partitura, otra problemática fue describir y explicar cómo se relacionaban estas modalidades con los fragmentos seleccionados de las piezas para que no se desbordara en extensión la investigación. Por tratarse de una metodología emergente, durante su praxis surgieron problemas puntuales: en los cuatro acoplamientos derivados de la proxémica (*léxica, acústica, somática, escópica*) hay algunos con los que no es posible sujetarse únicamente a la partitura como objeto de estudio, sino que implican en cambio un elemento externo, ya sea intérprete o escucha. Por ejemplo, en la *proxémica acústica*, es necesario establecer un contexto, y considerar quién escucha y desde dónde escucha. En cuanto a la *proxémica léxica* también es necesario involucrar por ejemplo al intérprete, conocer si está habituado al tipo de notación y a las convenciones de la música contemporánea; de otra manera en este acoplamiento todo queda en una aproximación inexacta. La *proxémica* invita a profundizar en las relaciones en un contexto de acción musical, más allá de distancias cortas y largas, revisando comportamientos y patrones de distribución en determinados espacios (escenario, aula, auditorio, explanada) y asimismo ver, qué significaciones surgen de estas relaciones.

La mayor problemática la encontré en el registro *escópico*, donde la solución que encontré fue mediante un soporte gráfico (*vid.* imagen 1 y 8) que de forma concisa represente la organización de los materiales musicales. Un trazo estructural puede sin duda arrojar información sobre la obra (forma de arco, variación continua, secciones delimitadas, proporción áurea, forma abierta, no lineal). Dado que se trata de una abstracción gráfica, no es siempre perceptible y audible a menos que las secciones sean muy evidentes, por lo tanto aquí se necesita recurrir a un elemento fuera de la partitura; en otro tipo de representación musical como las partituras de John Cage, con trazos de diversos colores, siguiendo diversas trayectorias, podría derivar en un análisis más fructífero. En el acoplamiento de *fluxión*

*escópica* no me fue posible establecer una relación convincente en el ámbito del estudio de la partitura. Un trabajo más rico de análisis en el registro *escópico* estaría en los efectos sensibles de una representación musical en determinado espacio, y cómo éste afecta la sonoridad de la música (eco, reverberación, sonido seco, *feedback*) e incide en la percepción del público; ¿cómo se percibe un trio huasteco en una sala de conciertos? ¿Cómo sería el despliegue de un grupo de rock, o de ska en la sala Xochipilli, o el de una orquesta filarmónica en el teatro del pueblo? Salvo esas excepciones, el resto de las modalidades me permitieron observar varias relaciones y comportamientos musicales que derivan de un *pensamiento narrativo* que cobra mayor relevancia en la fase proyectiva del proceso compositivo. De esta manera, con sus defectos y sus potenciales mejoras se cumple el objetivo de establecer estas relaciones con un mayor grado de profundidad, y asimismo observar cuáles son los aspectos más recurrentes del discurso y cómo son presentados.

Un procedimiento ulterior tiene que ver con un trabajo de comparación de diversos modelos, que en ciertos puntos se interrelacionan, ver sus grados de compatibilidad y si es posible establecer un diálogo entre éstos para generar nuevas ópticas o cambiar los puntos de vista desde donde se analiza el fenómeno musical, ya sea en una perspectiva lógica-científica (*qué es la música*), semiótica (*qué significa la música*) u otra más antropológica (*cuándo hay música*) (cf. García, 2013).

### **3.2. El relato**

Para completar el análisis, en esta sección llevo en práctica el *relato* como herramienta cognitiva de aproximación a la composición como proceso. Vale recordar que la finalidad del relato es hacer énfasis en las condiciones en que fueron escritas las piezas, lo cual involucra antecedentes personales, aspectos culturales, idiosincráticos además de personas relacionadas con el proceso compositivo. El empleo del relato me lleva a hacer un rodeo sobre las piezas, para establecer conexiones entre factores de la experiencia y la vida cotidiana. En ese sentido Vila (1996:1) afirma que:

La narrativa es uno de los esquemas cognoscitivos más importantes con que cuentan los seres humanos, dado que permite la comprensión del mundo que nos rodea de manera tal que las

acciones humanas se entrelazan de acuerdo a su efecto en la consecución de metas y deseos. En otras palabras, si por un lado parece no haber comprensión del tiempo humano fuera de su inserción en un marco narrativo, por otro lado la narrativa sería la única forma cognoscitiva con que contamos para entender la causalidad en relación a las acciones de los agentes sociales (Vila, 1996:1)

Con esta noción el relato funciona como una estrategia para entretejer identidad utilizando las piezas como un medio para establecer una serie de entramados con diversos aspectos del contexto en el que me veo inmerso. Calvino (2001:105), señala que: “No podemos conocer nada exterior a nosotros pasando por encima de nosotros mismos, (...) el universo es el espejo donde podemos contemplar sólo lo que hayamos aprendido a conocer en nosotros.” Esta idea refuerza la importancia del autoconocimiento, y de la consciencia y consecuencia de nuestras acciones en el curso de la vida. Conforme al interés de este trabajo, no basta la reflexión para llegar a conocer estos aspectos, sino el ejercicio de la escritura como un medio en el que se hacen explícitos deseos, intereses, sentires, ideas e ideales.

El relato es donde la identidad personal se contiene; lugar en el que son observables en mayor medida sus persistencias y sus cambios. En ese sentido Chaim (2003:1) pregunta si el relato “puede contener al vencido yo posmoderno”. Con esta pregunta nuevamente se trae a cuenta la complejidad de la condición posmoderna desde la cual, como sujeto intento entramar un relato de identidad personal extendida a la composición musical utilizando las herramientas de la escritura (autoetnografía y autobiografía) para asirme de un contexto determinado. Por ejemplo Frith (2011:184) señala que:

(...) la identidad es móvil, un proceso y no una cosa, un devenir y no un ser; un segundo, que la mejor manera de entender nuestra experiencia de la música —de la composición musical y de la escucha musical— es verla como una experiencia de este yo en construcción. La música como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética.

En suma, el relato hace un recorrido en el antes, el durante, y el después de la composición de las piezas, así procurando tener una perspectiva global no limitada en describir y observar la organización de materiales musicales —aspecto ya desarrollado con el modelo octádico. En este recorrido se hacen visibles acontecimientos trascendentes que repercuten como estímulos en la imaginación, y por consiguiente la composición musical. La

relevancia es mostrar dentro de estos recorridos y acciones una realidad personal y parcial que acusa y lleva a la superficie una serie de factores con los que un compositor se encuentra en México.

La vida de una persona consiste en un conjunto de acontecimientos el último de los cuales podría incluso cambiar el sentido de todo el conjunto, no porque cuente más que los precedentes, sino porque una vez incluidos en una vida los acontecimientos se disponen en un orden que no es cronológico sino que responde a una arquitectura interna” (Calvino, 2001:108–109).

La razón por la cual presento estas piezas en particular se resume en lo siguiente: uno va cambiando constantemente, el *yo* es un proceso que día con día incorpora en su acervo aprendizajes, así como va olvidando cosas aprendidas (desaprendiendo).<sup>65</sup> En ese proceso siempre de búsqueda, hay piezas que representan una etapa transitoria, otras que reflejan un interés compositivo particular, otras que reflejan mayor grado de experimentación, y las más afortunadas, las que encuentran la madurez suficiente para ser consideradas representativas de lo mejor de uno mismo en un momento determinado. Dado que al comienzo de la maestría no existía un objetivo preciso de composición, todo se resume a un proceso de maduración y de aprendizaje en el que desde el dialogo y la confrontación de ideas con compañeros, colegas y profesores, las líneas de pensamiento se fueron estrechando hasta conducirme por los conceptos que aquí expongo.

Durante mis estudios de maestría escribí además de esta selección final, las siguientes piezas: el dúo para guitarras *Instinto primario* y *Paisajes policromáticos* para salterio, bandolón, clarinete, guitarra, bajo quinto y contrabajo, ambas revisadas por Gabriela Ortiz; *El sueño del guerrero* para arpa, vibráfono, flauta, violín, cello y mezzo soprano, realizada

---

<sup>65</sup> Aquí se inserta la noción de la identidad como algo dinámico y en constante cambio. Por ejemplo, desde los enfoques hermenéuticos destaca la dimensión temporal de las experiencias del ser humano y la manera en que se ligan a una narratividad. La narración desnuda un tiempo de vida determinado en el hombre, es por ello que para la hermenéutica moderna la identidad personal es una identidad narrativa; “temporalidad, narratividad e identidad, constituyen la unidad existencial de la experiencia humana” (Balbi, 2010: 315). Hall (2011:17) apunta sobre la identidad que “el concepto acepta que las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos. Están sujetas a una historización radical y en constante proceso de cambio y transformación”. Esta idea acepta entonces un *yo* que se desempeña con diversos roles dentro de la matriz artística y se involucra con prácticas musicales totalmente opuestas sin dejar de ser él mismo.

para el seminario de “Análisis para la Interpretación Musical”; el quinteto de maderas *Terrenos Fragmentados* expuesta en el seminario de “Teoría y Análisis Musical” de Luis Alfonso Estrada (1951- ); cuarteto de saxofones, percusión y voces *Dexitasino*, expuesta en el Coloquio de Alumnos de Posgrado del programa de Maestría y Doctorado en Música; la pieza para orquesta de guitarras *Yobaltabant* ambas revisadas en el seminario de composición de Manuel Rocha; la pieza para piano, flauta y clarinete *Drojo*, revisada por Hilda Paredes (1957- ) y Georgina Derbez en el Centro Nacional de las Artes.

Sin duda, la piezas que conforman el objeto de estudio de esta investigación, representan la transición de una composición intuitiva, no planificada, libre de parámetros preestablecidos, y con una fuerte atadura a la música tradicional y popular, hacia una composición que implementa de forma más sistemática técnicas y busca alejarse de las “zonas de confort” (arriesga más), pero que al mismo tiempo se niega a abandonar del todo el cuño musical de sus orígenes.<sup>66</sup> Por lo tanto la relación con la tradición es un aspecto sintomático de buena parte de mi catálogo de composición. “Cada uno está hecho de lo que ha vivido y del mundo donde lo ha vivido, y esto nadie puede quitárselo. Quién ha vivido sufriendo está hecho de sufrimiento; si pretenden quitárselo, deja de ser el” (Calvino, 2001:109). “Dejaría de ser yo” sin la existencia del ritmo y el pulso, de la repetición, de la generación de patrones; pero sería un “yo estático” y anquilosado si no me preocupara por llevar esos elementos por otras vías y mediante distintas posibilidades estéticas y técnicas. En la dualidad entre permanecer y cambiar es como se conforman las tres composiciones sobre las cuales desarrollo los siguientes relatos.

En resumen, una persona puede contener dentro de sí múltiples “personalidades” sin dejar de ser la misma persona. “Nuestra máscara es flexible, mutable y, a fin de cuentas, intercambiable por otras” (Hurtado, 2009: 34). Y esta flexibilidad se diversifica y enfatiza en los recorridos que realizo por diferentes contextos musicales de la matriz artística donde, muestro roles específicos para desenvolverme y relacionarme con los demás.

---

<sup>66</sup> Esta transición comprende un periodo entre finales del 2011 hasta finales del 2013, en el que encuentro un pensamiento musical con ciertas características que al día de hoy (fines del 2014) han ido orientándose a otros intereses musicales. Esto sin duda tiene que ver con una maduración personal de ideas, pero también con el contacto con otras formas de expresión artística, otros compositores y nuevas tecnologías aplicadas en la composición musical.

Para finalizar, en estos relatos se incluyen datos y descripciones de lugares, instituciones, instrumentistas y ensambles, todo ello con su previa autorización. Daré comienzo con un relato orientado por las pautas de la autoetnografía analítica (Anderson, 2006) y concluiré con un relato evocativo más próximo a la literatura. Aquí intentaré distanciarme en la medida de lo posible de la escritura académica que ha dominado hasta el momento esta tesis para dar paso a un tipo de escritura más inclinada a la literatura.

### **3.2.1. *Chaman nocturno***

Por primera vez, a mediados del 2011, dentro del seminario de composición de Gabriela Ortiz en el Posgrado en Música de la UNAM, escuché hacer mención sobre *Germina.Cciones*, y la serie de cursos y talleres dictados por Luca Belcastro en varios países de Latinoamérica y México.<sup>67</sup> El compositor peruano Pablo Sandoval (1980- ) quien presentó dentro de este seminario una grabación de su pieza *Coreografía de evitamientos y desplantes* para “quinteto pierrot”, comentó que esta pieza fue compuesta en el marco de los talleres de *Germina.Cciones, primaveras latinoamericanas...* en Buenos Aires en el año 2011. A través de esta primera referencia, comencé por conocer otros compositores de la Escuela Nacional de Música, de la Escuela Superior de Música y del Conservatorio Nacional de Música que participaron en los cursos “Xicamiti” de *Germina.Cciones* realizados del 23 al 31 de marzo de 2011 en la ciudad de México. A principios de 2012 recibí la invitación por parte de Pablo Sandoval y de Luca Belcastro para participar en la organización de los talleres gratuitos de composición en la ciudad de Querétaro.

---

<sup>67</sup> Fragmento de carta presentación de *Germina.Cciones*: “*Germina.Cciones... – PRIMAVERAS LATINOAMERICANAS* es una organización dirigida por el compositor Luca Belcastro e integrada por músicos, gestores y creadores, que desarrolla un proyecto de formación en colaboración con personas e instituciones que configuran diversas realidades del continente. Somos sensibles a la inmensa actividad cultural de los países latinoamericanos y a las múltiples y actividades vinculadas a la música actual. Si bien, la riqueza es tan grande como el territorio y sus habitantes, hay una escasa vinculación entre instituciones, festivales culturales y escuelas de música. Por esta razón *Germina.Cciones... - PRIMAVERAS LATINOAMERICANAS* busca crear redes de contactos entre latinoamericanos y asimismo abrir espacios de formación e intercambio entre los artistas, creadores de música, poesía, danza, artes visuales y teatro actuales, como también generar instancias de apoyo recíproco que permitan la participación de las diferentes visiones y expectativas de los involucrados.”  
vid.: [www.germinaciones.org](http://www.germinaciones.org)



Con la colaboración de la Universidad Autónoma de Querétaro, del Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, y del Centro de Creación Musical del compositor Francisco Núñez (1945- ) se realizaron los talleres “Jacarandá” 2012 del 17 al 22 de septiembre en Querétaro, donde se contó con la participación de Georgina Derbez, Lorenzo Medina (1972-), Francisco Núñez, Marcela Rodríguez (1951-), Marta García Renart (1942-), entre otros, quienes compartieron algunas de sus piezas, sus procesos compositivos, técnicas, influencias y experiencias musicales.

Esta actividad representó, para quienes asistimos, una ventana para conocer la música de estos compositores. Durante las dos horas que tenían para su participación, se compartían anécdotas, mostraban gustos, afectos y aversiones por determinadas músicas, mostraban procedimientos técnicos y en cierta forma podía notar cómo esto afectaba en el ánimo, la curiosidad y la reflexión de los jóvenes estudiantes de composición asistentes. Posteriormente, mediante un proceso de revisión de avances, se estrenaron en marzo de 2013 seis piezas en el Museo Regional de la ciudad de Querétaro.



Imagen 9. Cartel del concierto Prismas Querétaro 2013.

Esta organización ha sido una alternativa para desarrollar proyectos compositivos dentro de un marco colaborativo entre intérpretes, compositores y promotores culturales. Precisamente, una de las mayores carencias y dificultades por las que pasa un compositor — sobre todo quien está en formación y en un proceso de darse a conocer en el panorama nacional de la música contemporánea— es la de ensambles e instrumentistas, por lo tanto me pareció atractiva la idea de participar en la unión y la generación de redes de colaboración en la ciudad de Querétaro, la cual acusa una significativa falta de ensambles especializados en música contemporánea, además de escasa difusión y público.

En estos espacios pude apreciar la diversidad de voces con propuestas distintas (entiéndase estéticas, lenguajes, técnicas, ideologías), y dar valor a ideas, procesos y su desarrollo por encima del resultado final; compartir, por encima de la idea de competir. Sostengo que las inútiles dicotomías —que además son lugares comunes en el medio de la

composición— de si “es tonal” (si “está mal” porque usar una tercera mayor), o “atonal”, si es vanguardista o conservador, si es académico o experimental, en algunos casos obligan innecesariamente a muchos estudiantes a generar prejuicios que limitan la perspectiva sobre la pluralidad de la creación musical; crear facciones o actitudes sectarias para ser “vigilantes” de la composición, y determinar lo que es válido y lo que no bajo supuestos estéticos.

En el otro extremo, el punto no es caer en el relativismo de “todo se vale” y por lo tanto evadir la crítica detrás de un falso escudo de frivolidad y permisibilidad a todo; sea cual sea la forma de componer, y el lugar en el que se instala la creación, es más que válido cuestionar las formas y contenidos, y lanzar preguntas firmes y no condescendientes que motiven la reflexión y la autocrítica. Mi postura y forma de acción es buscar el punto medio entre la tolerancia por la pluralidad, y la crítica propositiva que busque aportar en la tarea de elevar la calidad y el contenido de la composición. En consonancia con Santos (2009), considero que el panorama de la creación latinoamericana es muy extenso y variado como para parcelarlo y evaluarlo bajo un *pensamiento dicotómico* sin conocer y entender las realidades, circunstancias y problemáticas de cada espacio de creación y de cada compositor.<sup>68</sup>

Dado que se realiza en varios países de Latinoamérica desde hace ocho años, *Germina.Cciones* es una ventana importante a la creación musical actual en Latinoamérica, y el taller “Jacarandá Querétaro 2012” fue un espacio para reunir creadores, intérpretes y estudiantes, y discutir muchas de las ideas que expuse con anterioridad.<sup>69</sup> Al final, con mucho esfuerzo (logístico), una minoría indiferente, una excepción xenofóbica que se opuso a que “nos viniera a colonizar un italiano imperialista”, y sobre todo sin apoyo económico, fue posible reunir a casi treinta estudiantes de composición de la UAQ, del Conservatorio, del

---

<sup>68</sup> Este pensamiento implica la existencia de un *centro* legitimado por lo “académico”, o “erudito” y algo externo, a las orillas, un *otro* que no tiene lugar en el centro. Un pensamiento así, es común en las discusiones de la composición de la MAO y por lo tanto se reproduce muchas veces en los diálogos cotidianos de los compositores mexicanos y latinoamericanos. Su problemática es lo limitado y parcial, porque no reconoce otras expresiones musicales que pueden dialogar y enriquecer la creación musical. Latinoamérica es sólo una macro región *periférica* con un sinnúmero de prácticas musicales diversas con sus propios relatos, paralelos a la música europea. (Ver el concepto de *pensamiento abismal* de De Sousa Santos, 2008: 160)

<sup>69</sup> Otras ventanas a la pluralidad latinoamericana se pueden encontrar en la “Plataforma de experimentación sonora generada en América Latina” ([www.microcircuitos.org](http://www.microcircuitos.org)), “Latin American Electroacoustic Music Collection”, (<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=556>), Foro de Compositores del Caribe (<http://carlosvazquez.tripod.com/forocari.html>) entre otros.

CENCREM e independientes, además de doce instrumentistas de buen nivel para realizar estas actividades. Así se logró un precedente sobre la posibilidad de coligar cuatro instituciones para coordinar y apoyar este proyecto, y sumar una opción diferente al panorama de la creación musical de la ciudad de Querétaro.

Como colofón, a partir de estos encuentros se realizaron vínculos y proyectos de colaboración entre Guadalajara y Querétaro para hacer intercambios de ensambles. Así, se consiguió la participación del colectivo Proyecto Caos en Querétaro, y del cuarteto de guitarras Yáagale de Querétaro en Guadalajara, así como mi participación en la escuela de música de la UDG con una breve ponencia. Conversando con Demian Galindo, recibí una propuesta de su parte para escribir una pieza para colectivo Proyecto Caos, ensamble que ha participado de manera sistemática en esta organización y que, además, incluye obras compuestas en los talleres Jacarandá y Xicamiti.<sup>70</sup> A continuación expongo un breve relato sobre el estreno de *Chaman nocturno* el cual además de su carácter anecdótico, intenta exponer entre líneas, de forma sucinta, un panorama sobre la composición en Guadalajara en la actualidad.

24/09/2013 Guadalajara, Jalisco

Después de más de diez años de no visitar Guadalajara, el IV Festival de Música de Cámara Joven 2013 fue la razón de que volviera; me motivaba mucho la idea de un festival dedicado a los compositores y ensambles jóvenes. Indudablemente pensé en la falta que hacía un espacio de esa naturaleza en Querétaro.

Llegué al medio día a Guadalajara para asistir con mucha expectativa al estreno mundial de *Chaman nocturno* sabiendo que se encontraba en buenas manos. Después de caminar varias cuadras en el centro de la ciudad, me hospedé en el Hostal Degollado, a solo unos pasos de la catedral. Una vez que comí y descansé un momento, decidí dar un paseo aprovechando que la amenaza de lluvia no se había materializado aún. Más tarde, después de comer en el restorán La Chata en la calle Ramón Corona, con ayuda de quien atendía el hostel y un mapa, caminé por toda la avenida Alcalde hasta llegar a la esquina con la calle Jesús García donde se llevaría

---

<sup>70</sup> Breve nota extraída de la semblanza del grupo y escrita por Demian Galindo: “El Colectivo Proyecto Caos es una idea que surge a raíz de la necesidad de difundir el arte y música contemporánea jalisciense, crear vínculos entre artistas, público y comunidad en general para estar en contacto constante. De esta forma se fomenta la creación de nuevos públicos y se acerca a los ya existentes a las nuevas necesidades de expresión artística y sonora del siglo XXI generando en el proceso acervo cultural actual”.

a cabo el concierto. Dicha caminata me tomó veinte minutos aproximadamente. Como suelo hacerlo, llegué con un tiempo de anticipación por si me perdía o sucedía cualquier eventualidad.

Para mí, el ritual del estreno, el compositor que asiste, el aplauso, la expectativa, es algo que me genera mucho nerviosismo, emociones encontradas, estrés; me llevo a sentir con el mismo nervio como si estuviera en el escenario interpretando la música. Es un acontecimiento que no se vive todos los días, lo que lo hace todavía más emocionante. Así que la caminata tenía como motivo además, relajarme y regular el nerviosismo, prestando más atención al paisaje de la ciudad.

La casa de la “Suspendida” era el recinto del concierto, que comenzaría a las 8:30 pm. En el lugar reconocí algunos compositores jóvenes con los cuales he coincidido en cursos como el de Hebert Vázquez en el CENART (Centro Nacional de las Artes) o el de Luca Belcastro (“Diálogos en torno a la creación musical”) en la Escuela Nacional de Música. Me senté a conversar un rato, aún faltaba media hora para que diera inicio. La soprano mexicana Carmina Escobar estaba impartiendo un curso de música contemporánea para voz dentro de las actividades del festival. Mis amigos compositores se encontraban participando en el curso.

En la entrada se anunciaba en un pizarrón con gises de colores la presentación de “Colectivo Proyecto Caos” con un cover de cincuenta pesos. La gente comenzó a ingresar a un pequeño teatro en forma rectangular en el que cabían aproximadamente sesenta personas. Las sillas estaban al mismo nivel del proscenio por lo que la vista no era ideal. Del mismo modo la acústica tampoco resultaba ser del todo buena, pero el espacio tenía las condiciones para hacer el concierto.

Para mi sorpresa el lugar se abarrotó; había gente parada. El ensamble cumplía cinco años de existir, algo que según mis conversaciones con Demian, es un logro dadas las precarias condiciones actuales de la música contemporánea en Guadalajara. Me daba gusto ver teatro lleno, siendo que en las muchas veces que he asistido al Foro de Música Nueva, los espacios, aún los más pequeños, por lo regular están a la mitad; o en Querétaro, donde la música contemporánea es poca y la asistencia llega a ser paupérrima.

A las 8:40 pm comenzaba el evento que incluía piezas de Laura Chávez-Blanco, Lupino Caballero, Demian Galindo, y mi esperado estreno. De mi pieza no había escuchado nada previamente; por diversas razones no logramos concretar ningún ensayo virtual previo, así que sólo tenía una vaga idea de cómo sonaría. Había ya tenido malas experiencias con estrenos desastrosos, mal tocados, con poco ensayo. Esta pieza era una nueva oportunidad para ver materializado en una buena versión las horas de trabajo que implican componer una obra.

Después de un breve intermedio, a las 9:30 pm se comenzó a escuchar *Chaman nocturno*. Todo iba “viento en popa”, la música fluía y percibía los intérpretes seguros y relajados. Sabía que la pieza no era fácil de ensamblar, sin embargo habían tenido suficiente tiempo de ensayo. Como suelo hacerlo en los estrenos, cerraba los ojos, escuchaba atentamente y contenía los nervios. Parecía que esta vez volvería a casa con una buena versión de mi música. Sin embargo, el curso de las cosas dio un giro inesperado.



De pronto, se fue la luz y nos quedamos todos completamente a ciegas. El bajo eléctrico dejó de sonar inmediatamente, poco a poco los instrumentistas al no ver la partitura se fueron callando. Entre desconcierto, silbidos y desánimo, trate de tomarlo con tranquilidad. —Bueno, un fusible falló, ya lo arreglan pronto—pensé. Sin embargo, para mi mala fortuna no fue así. La conductora del evento, iluminada con lámparas de muchos celulares, informó a la concurrencia que en la esquina de Jesús García y Alcalde, un camión de transporte público perdió el control y se estrelló frente a una casa llevándose un poste de luz con todo y un transformador. Al salir a comprobar los hechos, la escena en la calle estaba compuesta de curiosos y vecinos consternados, patrullas, ambulancias acompañadas por los parpadeos intermitentes de luces rojas y azules, y el sonidos de las sirenas.

Así terminó *Chaman nocturno*, abruptamente; no hubo solución. Con ayuda del público y sus celulares alumbrando las partituras el concierto se terminó. Con rostros apenados y comentarios de ánimo, volví esa noche al hostel...



Imagen 10. *IV Festival de Música de Cámara Joven Guadalajara 2013.*

### 3.2.2. ¡Tomes!

En México (por lo menos escuchado entre músicos populares de Querétaro), en términos coloquiales, *Tomes* significa trago, o bebida alcohólica. Esta es una pieza escrita en la ciudad de México en las primeras dos semanas de agosto del año 2013. La pieza surge en un momento en el cual me cuestiono los caminos a seguir como compositor que intenta abrirse paso y encontrar lugar para su música. Los hechos son contundentes: muchos jóvenes compositores persiguiendo objetivos similares; la difusión de su música y el desarrollo académico personal. Sin duda esto representa un camino altamente competitivo, arduo y laborioso dados los todavía escasos espacios, programas y becas que estimulan la creación original de la MAO.

Terminar una pieza es sólo una parte del extenso trabajo de componer; una parte crucial es la interpretación; en la ruta a seguir del compositor, en un espacio cada vez más saturado de compositores, con pocos ensambles dedicados a la música contemporánea, la tarea de encontrar intérpretes suele ser difícil; por un lado concertar horarios, espacios para ensayar, presupuesto cuando es necesario remunerar a los intérpretes. Ante esa problemática, y algunas malas experiencias con interpretaciones deficientes (“hueseadas” en términos coloquiales) busqué soluciones alternativas para la interpretación de esta pieza. Grandes intérpretes, reconocidos en el escenario nacional no garantizan siempre una buena interpretación; a veces es necesario buscar gente con objetivos comunes de “abrir camino”, con disposición de colaborar, y con tiempo suficiente para dedicárselo al estudio de la pieza.<sup>71</sup>

Por otro lado, una de las problemáticas que observo en el Programa de Maestría y Doctorado en Música de la UNAM es que no se exige presentar un portafolio compositivo de piezas respaldadas con una grabación o concierto de graduación; basta con las partituras. Por consiguiente tampoco existe un apoyo para que las piezas sean interpretadas. Aquí se acusa la importancia de la formación de ensambles de música contemporánea con alumnos

---

<sup>71</sup> Para este caso como en otros más, puse en práctica una estrategia de “trueque”, es decir de intercambio de conocimientos y habilidades. Intercambiar arreglos, o composiciones por interpretaciones, lo cual ha resultado fructífero. Otra vía podría ser, elaborar un oficio a determinado instituto de cultura solicitando un apoyo económico por concepto de honorarios del intérprete, sustentarlo con logros, méritos, retribución social; posteriormente esperar semanas o meses a que sea evaluado por el personal correspondiente, (no siempre artistas) y recibir un veredicto a favor o en contra.



de la ENM que participen con compositores de propedéutico, licenciatura, maestría y doctorado; esto significa estrechar lazos colaborativos que aporten conocimiento, experiencias y habilidades entre compositores e intérpretes. En suma, es un tema que el compositor con sus propios medios y recursos debe de resolver, ya sea entre amigos, pagando, con apoyos oficiales, patrocinios, etc.<sup>72</sup> Esta situación desfavorable obliga al compositor a desarrollar habilidades de gestión, promoción y coordinación de su música. Ante el propósito por presentar partitura y audio, me di a la tarea de buscar personas de nivel y con disposición para colaborar en conjunto.

Con Helios Valdez encontré una vía ideal para desarrollar una pieza solista de alto grado de dificultad y al mismo tiempo tener una mayor posibilidad de una buena interpretación. Él ha sido uno de muchos músicos con los que he tenido una relación profesional y de amistad que nos ha llevado por la música contemporánea, el teatro cabaret, polcas y danzones. Para realizar la pieza nos reunimos en tres ocasiones en su casa y en la Escuela Nacional de Música para hacer lecturas generales, correcciones y discutir problemáticas idiomáticas y de escritura que afortunadamente fueron menores.

La ciudad de Querétaro es el escenario donde surgen estas relaciones. Primero en la Facultad de Bellas Artes UAQ, posteriormente en los ensayos con el grupo Magisterial y el Ballet México Folclórico del SNTE y nuevamente en la ciudad de México, donde el cuarteto de saxofones Saxtlán ha interpretado en varias ocasiones mi música. De esta pieza, he descrito paso a paso su proceso compositivo en el capítulo dos, he mostrado los imaginarios que la conforman y la he analizado con el modelo octádico; no queda mucho más que decir sobre ella, sólo escucharla. Sin embargo, como parte de los planteamientos metodológicos y los propósitos de un *relato* construido con bases autoetnográficas y autobiográficas, a continuación narro un breve contexto retrospectivo sobre el panorama de la ciudad de Querétaro y la composición, para ligarlo con los rasgos estéticos y estrategias compositivas que se acusan en mi pensamiento musical:

Querétaro es una ciudad con mucha afluencia turística —declarada por la UNESCO “Patrimonio Cultural de la Humanidad”— donde se puede apreciar una importante actividad musical que se refleja en una cartelera que ofrece festivales de jazz, encuentros de culturas

---

<sup>72</sup> Ante estas problemáticas he conocido a colegas compositores que se han especializado en la música acusmática y electrónica para de este modo no depender de ensambles y tener un control mayor de su música.

populares, festivales de huapango, la programación dominical de conciertos en Plaza de Armas, los domingos de Danzón y la Banda del Estado en el Jardín Zenea, eventos culturales del municipio en la Plaza Constitución y la vieja estación de ferrocarril, las callejoneadas de la estudiantina de la UAQ y la estudiantina femenil entre muchos más. Tiene una orquesta filarmónica, una banda sinfónica, tres orquestas típicas, una *big band* de reciente formación, estudiantinas, rondallas, tríos huastecos, el coro y la camerata municipal. Al margen de ese Querétaro que cuenta con una amplia oferta de música en su centro histórico, existen un importante número de bandas de rock con propuestas originales de calidad como Druk, Filulas Juz, Aux Matanshi, Sweet Fingers, Yerbabuena, Diluvia y muchas más que vienen abriendo camino; de éstas no existe suficiente difusión, no aparecen con regularidad en programaciones oficiales, y tocan poco en las plazas del centro. Sin embargo forman parte la diversidad musical de la ciudad. Todavía más en el “under” de la ciudad existe el *ska*, el *reggae*, el *hip hop* y otras expresiones musicales habituales en sus barrios y colonias.

Querétaro, en comparación con la ciudad de México (a tres horas de distancia si el tráfico lo permite), se puede considerar una ciudad pequeña, pero en constante crecimiento con la llegada de familias de otros estados y de la capital. Día con día acusa las problemáticas típicas de una gran ciudad; tráfico, contaminación, ruido, inseguridad, falta de tiempo, y la insensibilidad e histeria de las personas.<sup>73</sup> Es un lugar en el que es fácil identificar al cabo de un tiempo de vivir ahí, los grupos y personas que se dedican a la música, los foros, escenarios y puntos de encuentro entre músicos y público. Es común que de una u otra forma nos conozcamos todos. En cuanto a la parte académica, la ciudad cuenta con un conservatorio donde la música contemporánea no forma parte del plan de estudios, y Bellas Artes que cuenta con la licenciatura en composición y de donde surgen de cuando en cuando buenos compositores.

Al margen de estos pilares de la enseñanza musical del estado, está el CENCREM (Centro de Creación Musical) del compositor Francisco Núñez, el recién iniciado CUCM (Centro Universitario de Creación Musical) del compositor Mauricio Beltrán y el CEM (Centro de Estudios Musicales Magmusic) de los músicos cubanos Frank Morales y Maritza Hidalgo. Sin embargo, la existencia de ensambles permanentes o por lo menos cierta regularidad de música contemporánea es nula, la Orquesta Filarmónica no suele tocar obras de compositores mexicanos contemporáneos y mucho menos locales. Desafortunadamente esta música sigue sin ocupar un lugar importante en la ciudad pese a destacados compositores jóvenes residentes y egresados de la facultad de Bellas Artes como Juan José Bárcenas, Edgar Guzmán, Rafael Rentería, Balam Ronan, Rafael Romo, Luis Paul Millán y Pablo Rubio. Los mayores esfuerzos para generar espacios para la difusión e interpretación de música contemporánea en Querétaro los realiza desde hace varios años Ignacio Baca Lobera (1957- ), quien se inserta junto con la mayoría de sus alumnos en un tipo de estética hacia la música electroacústica, la música aleatoria, la experimentación y la llamada *new complexity*.

Mi paso por la licenciatura en composición en Bellas Artes UAQ del 2001 al 2006, fue irregular, fragmentado, con carencias que de manera autodidacta he venido superando con el paso del tiempo. Fui parte de un escenario en que la enseñanza de la composición era sectaria, dividida y cerrada —algo que lamentablemente se sigue dando pese a dar signos de una incipiente apertura. Esto significaba que debía adscribirme a una u otra estética y manera de

---

<sup>73</sup> Según los datos del INEGI al 2010 la ciudad de Querétaro tenía 801, 940 habitantes. Sin embargo, esta cifra está en constante aumento debido a la permanente llegada todos los días de familias procedentes de otros estados. Querétaro se ha convertido en los últimos años en un destino supuestamente libre del crimen organizado (una imagen que el gobierno estatal se ha encargado de dar de manera enfática y sistemática), dado que comúnmente no figura en las notas periodísticas relacionadas con la narcoviolenencia.

proceder en cuanto a la composición; no había puntos intermedios más que el aislamiento y la autodidáctica. Mi paso por la escuela en esos cinco años se dio con un constante rompimiento de procesos de aprendizaje, cambios arbitrarios de maestros, discontinuidad y lucha entre una corriente de composición más académica, apegada a un sistema de enseñanza tradicional, ante una corriente que se oponía a ella. En el medio me encontraba, intentando delimitar mis propias líneas de composición y procurando aprender de las dos propuestas.

Desde mi salida de la Facultad de Bellas Artes en el 2006, perdí todo contacto con la academia. En los años venideros, la composición era algo esporádico, espontáneo, alejado de todo rigor y disciplina. En Querétaro no tenía comisiones, ni ensambles a quienes escribir, no participaba en concursos, estaba completamente distanciado y desinteresado del mundo de la música contemporánea de concierto, porque aún no encontraba un anclaje, un elemento que me vinculara a él. Era un mundo que no me decía mucho.

Mi interacción musical se daba entre amigos, intérpretes, en los escenarios y en todo lo que implica estar en una gira, es decir, la convivencia con músicos de otros países, las fiestas, las *bohémias* caseras, *fandangos* en Veracruz, *amaneceres gaiteros* en Venezuela, *guitarreadas* en Argentina, desfiles por alguna ciudad en Europa, y *jams* en traspatios y centros culturales independientes. Es un tipo de convivencia en la que alternan, conviven y dialogan atrilistas, músicos de conservatorio con músicos tradicionales, “líricos”, de “oído”, y donde no existe una barrera de títulos, papeles, o partituras que impidan el quehacer musical.

Sin embargo, siempre en el fondo latía el interés por el mundo académico y la música de concierto; un mundo al que me había asomado someramente en mis años de universitario, pero en el cual no logré empaparme del todo. Esa latencia afloró junto con una necesidad mayor de retomar la composición de forma más sistemática y hacerla parte de mis actividades cotidianas. Una vez agotadas las instancias de desarrollo académico personal en Querétaro, comencé a buscar alternativas, como el TACMO (Taller de Creación Musical de Oaxaca) coordinado por Víctor Rasgado y María Cristina Gálvez. En estos talleres comencé de nuevo a tener acercamiento con la música académica, con técnicas compositivas y el análisis musical. El año 2011 en el cual desarrollé un proyecto con el FONCA en la categoría de “Músicos Tradicionales”, me permitió costearme los pasajes, la comida y el hospedaje una vez al mes al centro de las Artes de San Agustín Etla, Oaxaca, para cursar el diplomado en “composición banda sinfónica”, y de alguna forma reinsertarme (retomar el hilo) en el mundo de la música contemporánea.

Principalmente el diálogo en un ambiente nuevo me permitió conocer gente de mi generación en su propia búsqueda, con sus propias historias y biografías personales. Del contacto con el otro se aprende ya que éste se vuelve una fuente de conocimiento, como un libro abierto. Entre jóvenes compositores del CIEM (Centro de Investigación y Estudios Musicales) músicos oaxaqueños, poblanos, de la Escuela Superior de Música del INBA, me fui poniendo gradualmente al día. Ese mismo año, el ingreso al posgrado en la Escuela Nacional de Música representó un cambio de paradigma en mi forma de pensar la música y por consiguiente de hacerla. Mi regreso a la academia después de seis años de estar completamente desconectado de ese mundo significó replantear y reconfigurar muchas ideas y procedimientos en la composición.

Dentro de la ENM, los caminos de la investigación me llevaron por la antropología, la sociología y la filosofía; en textos relacionados con estos campos de estudio encontré significados que lograron capturar mi atención e interés, y que se acercaban a mis cuestionamientos sobre la identidad y su forma de crear relaciones con una cultura en particular. En esa dirección se orientaban mis pensamientos e ideas sobre la composición-investigación.

Al hacer una retrospectiva, dado que mi relación con la música se ha dado en un contexto de mucha participación social, dialogo con el público a “ras de piso”, en un ámbito de convivencia con la gente, de compartir escenario con músicos “no músicos” en un sentido académico, de viajar con ella y a través de ella por el mundo. Cobra cierta lógica el hecho de inclinarme por estas líneas de pensamiento. En ese paso en el que he atestiguado un sinnúmero de formas de hacer y entender la música, entre lo que alguna vez llame *la ruta del sabor y del saber*, Querétaro-México DF y Oaxaca, de ida y vuelta y de regreso, se han establecido puentes entre la música de concierto y la música que habita la *periferia*. Ese considerable contacto y experimentación presencial, en el lugar y el momento a través de todos los sentidos, con distintas expresiones musicales, se resume en las intencionalidades que busco manifestar en la composición.

*¡Tomes!* ejemplifica esa condición dual de construirse desde dos mundos distantes que se complementan; una pieza que se encuentra en la liminalidad del rigor de la notación académica en donde se asoman gestualidades musicales que nacen en la periferia, en donde el concepto del virtuosismo y la precisión no se pelea con lo lírico, con trazos melódicos e intencionalidades rítmicas. *¡Tomes!* es una pieza que esconde en su retórica contemporánea una intencionalidad popular que recubre como un tamiz.

### **3.2.3. Sonósfera**

La composición de esta pieza coincide con la oportunidad que me ofrece Armando Luna de asistir a su taller de composición de los jueves en el Conservatorio Nacional de Música. Después de buscarlo en varias ocasiones, le entregué un disco con partituras y grabaciones con algunas de mis piezas, y le expliqué que mi interés por estudiar con él se resume en que encuentro empatía con su estética musical, y en cierto modo considero que mis intereses compositivos se acercan a su “órbita”.

Una vez terminada la pieza y revisada, me di a la tarea de reunir intérpretes de la ciudad de México con los que había colaborado en otros proyectos, y había obtenido buenos resultados musicales. Todos accedieron a colaborar de manera gratuita para tocar la obra. Desafortunadamente, el mayor obstáculo consistió en los saturados compromisos y actividades de los intérpretes. Después de intentar varias veces conciliar un horario en el que pudiéramos ensayar todos y no lograrlo, desistí. Componer, hacer una tesis y reunir intérpretes al mismo tiempo es una tarea ardua y a veces desgastante. En resumen, logramos en una ocasión leer tres miniaturas, sin piano.

Una vez que superé el desgaste y el malestar, busqué una solución al problema de la interpretación, pero recurriendo esta vez a músicos de la ciudad de Querétaro. Así logré reunir

al cellista Guillermo Sánchez de la Facultad de Bellas Artes UAQ, y miembro de la Orquesta Típica del Estado de Querétaro que dirige Julio Gándara sr. (1944- ), a Patricia Díaz, flautista de la Banda Sinfónica del Estado de Querétaro, a Raúl Alvarado, clarinetista y saxofonista de la misma, a la pianista cubana Maritza Hidalgo, al estudiante de composición y baterista Martín Corro, y a mi hermano Carlos Gándara violinista de la Orquesta Filarmónica de la UNAM.

Primeras sesiones de lectura: miniaturas 1-6. (2014)

Aprovechando las vacaciones de Semana Santa, me quedé en la ciudad de Querétaro para hacer las últimas revisiones de *Sonófera* y al mismo tiempo darme a la tarea de consensar un ensayo con los intérpretes que tuvieron a bien colaborar conmigo. La primera sesión de lectura se realizó en las instalaciones del CEM el lunes 21 de abril a las 5:30 de la tarde. La lectura de esta pieza suponía un nuevo reto dado el escaso contacto de los intérpretes con la música contemporánea de concierto.

Primer reto: pese a que la pieza está en una escritura convencional, el simple hecho de que no exista armadura, representa una dificultad para los intérpretes al no encontrarse en el terreno “firme” que ofrece la tonalidad; esto lo detecté de manera más acusada en los alientos. De ahí la casi obligada necesidad de aplicar la regla de alteración por nota para asegurar que se toquen las alturas correctas —un “pequeño detalle” que no consideré al principio. En cuanto a las alteraciones, es un tanto difícil arriesgarse a establecer una convención igual para todos los intérpretes. De acuerdo con varias experiencias propias en sesiones de ensayo y lectura de obras, a algunos intérpretes les incomoda y les molesta que en una pieza con barras de compás se pongan alteraciones en cada nota; “estorban” a la lectura, o “ensucian” la vista; otros sugieren que si los compases son de larga duración (por ejemplo 5/4 con la negra igual a 60) y hay muchas notas, se pongan alteraciones de cortesía para recordar la altura.

Segundo reto: un aspecto similar sucede con las enarmonías; problema derivado de la ausencia de armadura. Son varios los criterios para su empleo, por ejemplo, no combinar bemoles y sostenidos en un mismo compás, evitar las segundas aumentadas (*Do, Re#*), las sextas aumentadas (*Do, La#*); mejor *Do- Reb* que *Do- Do#*; si asciende mejor sostenidos, si desciende mejor bemoles... Sin embargo, al momento de la práctica, dependiendo del *set* de alturas y su despliegue melódico, resulta difícil aplicar con exactitud esas reglas dado que llegan a aparecer diferentes criterios de notación de las alteraciones en un mismo pasaje y la obligación es tomar la mejor decisión pensando en el intérprete, lo cual no siempre resulta evidente.

Tercer reto: el balance instrumental. Aunque la pieza está escrita con un alto nivel de detalle sobre las dinámicas e instrumentación (en la teoría), en la práctica esto no sucede tal como está escrito. Aquí también se acusó la falta de familiaridad con la música contemporánea y la necesidad de ser exactos con los *ppp*, *sfz*, *mf*, *crescendos* y *diminuendos*. Aunque todos los músicos tienen la capacidad de hacerlo, simplemente no están del todo habituados dentro de un contexto de música de cámara contemporánea.

Tercer reto: ¿con o sin director? Para que la pieza funcione exige una alta precisión rítmica. Esto ha sido desventajoso en algunas piezas que he escrito donde se acusa esta característica y donde con poco ensayo los malos resultados son evidentes. Al respecto, narro

un hecho importante que se suma a esta noción: el 21 de noviembre de 2012 asistí a una conferencia del compositor mexicano Ricardo Zohn (1962-) en el marco del “Festival Puentes” en la Escuela Superior de Música. Una de las cosas que más llamó mi atención fue cuando Zohn comentó que cierto tipo de músicas exige un menor nivel de tolerancia al error y la imprecisión. El caso de su música, una rítmica compleja y precisa es de poca tolerancia al “error”. Al escuchar al día siguiente el estreno de la pieza *yo no/tú sí/yo tú/si no*, por un ensamble de música contemporánea de España —con intérpretes mexicanos invitados— entendí perfectamente lo que Zohn refería. Pese a la presencia de un director, el ensamble se mostró inseguro, sufriendo, transmitiendo una falta de integración, de trabajo grupal; yo diría una obra de mínima tolerancia a la lectura a primera vista. En suma, una pieza que recurre a los unísonos rítmicos, a la integración del metro y el ritmo, sólo podrá funcionar en tanto ese aspecto sea trabajado, transmitido e integrado a los intérpretes. No en balde los músicos que tocaban con Frank Zappa (1940-1993) tenían que ensayar numerosas horas al día para conseguir la precisión en piezas como *Echidnas Arf* o *Approximate*. Si se analiza *Sonósfera* instrumento por instrumento, esta obra no exige un alto grado de solfeo; sin embargo la integración instrumental a nivel rítmico y dinámico sí representa un reto, por lo cual optamos por que yo dirigiera la pieza.

Cuarto reto: una preocupación del intérprete sobre aquello a lo que se enfrenta: ¿a qué va sonar?; es música contemporánea, por lo tanto “rara”, “fea”, disonante, sin “pies ni cabeza”. Sin embargo, después de varias lecturas de las primeras tres miniaturas, y que la música comenzó a “funcionar”, la preocupación quedó de lado para atender los siguientes aspectos: fidelidad a las dinámicas y articulaciones, resolución de las modulaciones métricas y aproximaciones a la velocidad final.

Lo interesante del proceso de montaje es el reunir músicos sinfónicos, de banda, de música clásica de cámara y del jazz, y sumergirlos en una estética un tanto distante de lo que suelen hacer habitualmente, e ir superando los retos que implica la naturaleza de la pieza. De esta forma el compositor se involucra y conoce sus temores, dificultades y preocupaciones, y el intérprete enriquece su conocimiento al insertarse en un mundo sonoro un tanto distinto al que está habituado lo cual le puede ofrecer herramientas para involucrarse con las características de la música nueva. Este tipo de experiencia debe ser aprovechada ya que representa una oportunidad que no siempre ofrecen las convocatorias o concursos, en donde la oportunidad de trabajar a detalle con los intérpretes cada vez es más difícil. Las dinámicas anteriores suelen interponer una brecha entre el compositor y los intérpretes, por ende le posibilidad de trabajar en conjunto. Esta tendencia se puede observar en partituras cada vez más detalladas y repletas de instrucciones dada la ausencia del compositor.



## Conclusiones

La experiencia de la creación musical, tal como es concebida en el marco de esta investigación (orientada por las ciencias sociales) es extensiva a una concepción de *sujeto* participativo y activo en diversas funciones. Como he señalado, superando la noción romántica e idealista del genio creador, configuro y comparto una serie de espacios de interacción desde los cuales mi pensamiento musical se va haciendo. De acuerdo con la perspectiva sociológica del conocimiento, soy sujeto configurado por un entorno social determinado (*cf.* Hillman, 2005). Es así como, la tesis desarrolla una trama de situaciones que emergen en el quehacer de la tesis y que involucran más allá del acto de componer, acciones de gestión, planeación, ensayos, difusión, conversaciones, viajes, situaciones cotidianas; la investigación cumple el propósito de ser polifónica, dar voz con el relato a los espacios relevantes para la creación musical y a las personas que acompañaron de cerca la evolución de la investigación.

Llegado a los puntos finales, expongo las ideas centrales que redondean este trabajo; eso implica reflexionar sobre los aspectos que impulsan estas líneas de investigación; determinar un posible espacio en que se inscribe mi música; hacer una autocrítica respecto a la forma y mecanismos compositivos; evaluar los alcances y problemáticas de las herramientas metodológicas implementadas, y señalar las brechas que abre esta investigación para trabajos ulteriores.

Desde la línea que aquí he trazado, explico mis estrategias de composición, las cuales deliberadamente ponen en relieve aspectos que remiten a rasgos musicales e idiosincráticos. Esto se observa en relatos que constantemente van entretejiendo y relacionando personas, organizaciones y acciones que tienen que ver con la creación musical, para de este modo cumplir el objetivo de remarcar la composición en el ámbito de lo cotidiano. Como punto de partida, me he centrado en la ciudad de México como lugar de acción, sin embargo, el relato ha cumplido la función de ser extensivo otros espacios, reales (Querétaro, Oaxaca, Guadalajara) e imaginados (Latinoamérica). Por otro lado mediante el análisis octádico de Mandoki, una vez definidos y delimitados los imaginarios he expuesto de forma detallada elementos que conforman la composición y su relación con la retórica y la dramática.



Dialogando con compositores, en espacios de creación musical en México (seminarios, cursos y talleres) detecto un extremo contrario a lo aquí contenido: la actitud o postura de *neutralidad*, de no enfatizar y aludir deliberadamente o con una intencionalidad elementos de determinado entorno o contexto cultural.<sup>74</sup>

La idea de *neutralidad* en el contexto actual pareciera ser una herencia (consciente o inconsciente) de la filosofía de Immanuel Kant, sobre un arte “desinteresado”. Por lo tanto resulta provechoso para la reflexión, cómo en los escenarios de la posmodernidad, sigue teniendo cabida un pensamiento moderno, y por tanto el ideal de un arte “libre” o “autónomo” de comentarios, alusiones a la tradición, en oposición a otros creadores que resignifican la tradición bajo un paradigma muy distante de los discursos nacionalistas. En ese sentido, le pregunta es ¿cuál es la intención por alejarse de todo propósito de *neutralidad* y por el contrario evidenciar sistemáticamente aspectos de distintas músicas enfáticamente de origen mexicano, latinoamericano y estadounidense?

Esto tiene que ver con la necesidad de valerme de la música como vehículo para construir identidad y para hacer asequible una idea de identidad contenida y extendida hacia la música. Por otro lado, subyace en mi pensamiento una idea de marcar elementos distintivos a través de la presencia de elementos de estas músicas, y hacer notar un *sentir* latinoamericano resultado de un prendamiento estético por muchas de las diversas músicas que se hacen en esta extensa región, y todos los elementos que completan el fenómeno musical en su contexto (el cómo se hace); festividades, instrumentos, trajes, danzas, comida, formas de hablar, de relacionarse y de crear colectivamente;<sup>75</sup> aspectos que he podido presenciar en *fandangos*, *topadas*, festividades religiosas, sones de costumbre y otros acontecimientos donde el fenómeno musical cumple una función social y gira alrededor de diversas actividades cotidianas. A través de mis padres, grabaciones, instrumentos, amistades

---

<sup>74</sup> Cuando una preocupación transversal a este trabajo es transmitir en la composición elementos que tienen su raíz en otras músicas, hay compositores que sí no lo evitan, no es un tema que les preocupe; esto representa otra forma de asumir la composición bajo una idea más “internacional” o “cosmopolita” alejada de cualquier anclaje idiosincrático y cultural.

<sup>75</sup> Esto implica asumirme culturalmente como mestizo, híbrido, occidental desde la periferia, en un panorama compartido con un pasado indígena que aún pervive y permea en las sociedades contemporáneas latinoamericanas en el idioma, la comida, la música y en su presencia en las ciudades y en las zonas rurales. Eso ofrece la posibilidad de aprovechar esa diversidad cultural e incorporarla en la composición. Esa riqueza está en los instrumentos nativos, en las lenguas indígenas, en la música tradicional la cual lleva raíces indígenas, españolas y africanas, lo cual acusa todavía más nuestra condición plural y multicultural (*cf.* Coriún, 1994).

y viajes he encontrado Latinoamérica como una macro región con la que me identifico y he construido un sentido de pertenencia y afinidad que inevitablemente tiene su vertiente en mi composición musical; es una región que me llama a vivirla, estrechar lazos afectivos y seguir conociendo.

Por otro lado, me preocupa que mi música consiga demarcarse y ser reconocible para el público. Por lo tanto, parte importante de lo que he expuesto y compartido lleva el propósito de demarcar una posición estética en el sentido de la *Poética*, es decir; que el discurso musical se profile como algo con particularidades que logren marcar una distinción en la que se haga presente ese *sentir*; ese *pensamiento musical* que expreso continuamente.

Diversos compositores con mayor trayectoria y madurez —desde mi perspectiva como escucha— han logrado distinguir su discurso musical dentro de un espacio cada vez más saturado de creadores; independientemente de si su música es buena, mala, conservadora o avanzada, —dicotomías que poco aportan al análisis— encuentro en lo particular en la música de Juan Trigos, Gabriela Ortiz, Armando Luna, Roberto Morales, Ricardo Zohn y Gabriel Pareyón, elementos musicales que los distinguen y los hacen reconocibles, un aspecto que valoro y por consiguiente me invita a analizar en qué radican esos elementos distintivos. Por otro lado no es casualidad que todos ellos, de diversas formas y distintos niveles, tomen elementos de la tradición para dar forma a su discurso. En otro lugar, existen numerosos compositores que cumplen con el oficio de la composición, que bien pueden pasar por italianos, alemanes o franceses. Después de observar la persistencia de diversos elementos musicales y extramusicales, como resultado del análisis octádico aplicado en esta tesis, concluyo que esta idea de demarcación del discurso musical da síntomas de ir perfilándose en una forma delimitada.

Mientras que muchos compositores de mayor trayectoria y experiencia trabajan con fórmulas que van desarrollando y perfeccionando a lo largo del ejercicio cotidiano de componer, me encuentro en una etapa transitoria en que se vuelven cada vez más sistemáticas y constantes las herramientas compositivas, y la manera en se organizan en la composición.

Dentro de una “órbita” compositiva caracterizada por un énfasis en el ritmo, en la alusión a otras músicas, la perceptibilidad de contornos melódicos, patrones de repetición,

citas textuales, elementos de la literatura mexicana y otros elementos que bien pueden instalarse en rasgos de la estética de la *música posmoderna*, se encuentran compositores como Ortiz, Luna, Trigos, Carlos Sánchez Gutiérrez (1964- ) y Javier Álvarez.<sup>76</sup> Es por tanto una estética en la que me sumo y donde considero que mi música (con sus diferencias y particularidades) puede dialogar. Parte de la estrategia de construir identidad consiste en la empatía y en la necesidad de verse reflejado en los *otros* en la igualdad y la diferencia.<sup>77</sup> En suma, toda esta búsqueda apunta al final hacia la consolidación de una *voz propia*, y mi estrategia está en construirla conscientemente desde elementos musicales que hacen parte de mi entorno en un proceso de asimilación y resignificación.

Por ello el interés por la búsqueda de *autonomía* como proceso razonado no en función de la imitación o de aferrarse a lo *propio* (un mexicanismo a ultranza), sino la libertad de elección de elementos locales o globales que aporten en la construcción de un discurso musical en correspondencia con deseos y voluntades propias. “La búsqueda de lo propio, de lo peculiar, no siempre es afirmación de autonomía, puede ser una forma de servidumbre al pasado y a los poderes dominantes” (Villoro, 2004:148). La *autenticidad* solo es posible dentro de la autonomía para dar sentido a la vida a través de la composición musical vinculada con la cultura, un aspecto central que promulga este trabajo (*ibid.*).

Para seguir con las ideas centrales de las conclusiones, una autocrítica a este trabajo es un manifiesto apego por la subjetividad en la forma de abordar las piezas. Al ser al mismo tiempo creador e investigador de mi obra, la fuente principal de conocimiento se encuentra al interior de mis ideas y reflexiones, algo que sin embargo considero superar en tanto lo arguyo de forma crítica y teórica. Por otro lado existe una marcada recurrencia en la alusión de músicas de una forma que, lejos de ser cita textual, no logra desprenderse del todo de sus

---

<sup>76</sup> Por ejemplo, *La Calaca* de Ortiz, pieza que cita una melodía huichol; *Temazcal* de Javier Álvarez, que toma patrones rítmicos del joropo venezolano y cita un fragmento del son jalisciense *El limoncito*; *Comala* de Ricardo Zohn la cual está basada en la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Homenaje a Posadas* de Luna, quien se inspira en los grabados de Posadas para esta obra. Aunque muchos de estos compositores estudiaron fuera de México y aprendieron las técnicas *seriales* y *posteriales* de composición, la relectura de Franco Donatoni y las teorías de conjuntos de clases de altura, logran imprimir en su música elementos que los delimitan de compositores de Europa y Estados Unidos.

<sup>77</sup> No es casualidad que en el seminario de “teoría y análisis musical” de la posgrado en música de la ENM, José Luis Castillo al revisar mi pieza *El sueño del guerrero* (2011) señaló que “debería tomarme un café con Ricardo Zohn o Carlos Sánchez Gutiérrez” ya que veía que mi música dialogaba dentro de esa “órbita” de composición musical

estructuras rítmicas originales; este factor en compensación, al descontextualizarse y presentarse bajo parámetros musicales ajenos a su fuente de origen, logra configurarse de otra manera (resignificarse). La intención es que se reconozca e identifique el escucha en determinados momentos de las piezas con elementos de otras músicas.

Como lo señalé en un principio, el compositor proyecta al discurso elementos significativos de su experiencia de vida, y esto se marca como una huella de su identidad en la música. Sin embargo, esta relativa simetría entre la identidad personal extendida en la música solo es posible cuando forma parte de una necesidad y una estrategia consciente del creador; de otro modo, una noción de homologación no daría cabida a compositores de la sierra de Oaxaca componiendo música serial, o músicos que tiene un origen en el rock y el jazz dirigiendo orquestas sinfónicas. En suma, no es un hecho tácito que el compositor exprese su contexto social y cultural en la música que crea, ni que la identidad personal sea equivalente a la identidad musical. Si bien, deliberadamente busco en la composición esa equivalencia y trato de sustentarla en este trabajo, esta idea puede diferir en otros compositores con otras perspectivas respecto de la creación musical y su relación con lo externo a los sonidos.

Por otro lado, el modelo octádico de Mandoki —todavía perfectible— tal como lo empleé, puede sugerir posibles conexiones entre una concepción extramusical concebida en los imaginarios del compositor, y de forma analógica, puede conferir a la música una idea de objeto enunciante. Sin embargo, estas aproximaciones solo podrán terminar de completarse con la existencia de un receptor que complete el acto comunicativo de la música. Con esta estrategia logré establecer una asociación entre los imaginarios con los materiales musicales. Esta forma de pensar la música como una sucesión de comportamientos, relaciones y movimientos dentro de la partitura, puede ser una herramienta útil en la comprensión de características musicales particulares y su desarrollo en una partitura. Esta estrategia no solo tendría su aplicación en el análisis, sino en el proceso de composición en el que se pueden poner en práctica estrategias narrativas (instrumentos-personajes, motivos-acciones dramáticas, texturas instrumentales-ambientaciones) que sean una alternativa a la aplicación meramente limitada a técnicas compositivas. De este modo, desde el proceso mismo de composición, se puede construir una metodología compositiva basada en una intencionalidad

retórica-dramática confiriéndole al proyecto compositivo una serie de atributos y características musicales que serán finalmente resueltas por la técnica.

Pese a todo lo que he dicho sobre esta selección de piezas, cumpliendo el requisito de la reflexión, el análisis y la crítica, al final es la música la que al ser recibida por quien escucha, éste le adjudicará una serie de atributos de una amplia gama de características, lo que evidentemente es un aspecto que queda fuera de mi control. Lo aquí planteado han sido una serie de estrategias para abordar la partitura y ampliar la visión sobre el proceso de composición, sin embargo se corre el peligro de condicionar al lector a recibir la música de un modo determinado con base a los análisis de las piezas. La tarea de situar la música junto con las problemáticas de la creación, y construir un relato alrededor de la experiencia de la composición se ha cumplido, así como la intencionalidad de mostrar identidad como un proceso que se crea en la interacción de lo cotidiano y se acusa en la música; sin embargo, la tarea de juzgar o evaluar la música por su impacto estético (*poético*) queda en el escucha.

Existen ideas en este trabajo que pueden tender lazos y vías para otras investigaciones que apunten a profundizar en aspectos de la creación musical más allá de la asociación de lo narrativo y paradigmático, mediante herramientas teóricas que parten de la cognición musical. Si bien este trabajo ha hecho una aproximación sobre diversas formas de abordar la composición, el fenómeno de la creatividad humana y los procesos de aprendizaje e implementación de estrategias compositivas abre la puerta para ir más a fondo en las modalidades del pensamiento humano. Este trabajo abre una brecha para estudiar el fenómeno de la creación musical ampliando la perspectiva de la partitura al ámbito del concierto en el que se involucra intérprete, público, compositor, espacio, sonido y todos los aspectos de la retórica y la dramática que expone Mandoki (2006b); de este modo, es posible sumergirse en el medio de la MAO, un espacio dentro de la matriz artística todavía con poco público, difusión y que denota un distanciamiento con el grueso de la sociedad. Así se hace posible asomarse a los intercambios estéticos e identitarios en el contexto de la música contemporánea de concierto involucrando a los participantes para adentrarse en la experiencia del escucha y del intérprete.

## Bibliografía

Abéles, Marc (2008). *Antropología de la globalización*. Buenos Aires. Ediciones del Sol.

Adler, Christopher (1998). "Cross-Cultural hybridity in music composition: South West Asia in three works from America". Disponible en: <http://christopheradler.com/hybridity98.pdf>

Agawu, Kofi (2012). *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires. Eterna cadencia.

Aharonián, Coriún (1994). "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje". *Latin American Music Review*. Vol. 15. No. 2. Pp. 189–225.

Alvaro, L. Jesús, Eduardo R. Miranda; Beatriz Barros (2005). *Representación del conocimiento para la composición musical*. Recuperado de: [http://cmr.soc.plymouth.ac.uk/publications/alvaro\\_capeiav07.pdf](http://cmr.soc.plymouth.ac.uk/publications/alvaro_capeiav07.pdf)

Anderson, Leon (2006). "Analytic Autoethnography". *Journal of Contemporary Ethnography*. Vol. 35. No. 4. Pp. 373–395.

Aristóteles (1946). *Poética*. México, DF. UNAM

Attfield, Sarah (2011). "Punk Rock and the Value of Auto-ethnographic Writing about Music". *PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies*. Vol. 8. No. 1. Pp. 1–11.

Balbi, Juan (2010). *La mente narrativa*. Buenos Aires. Paidós.

Bauman, Zygmunt (1999). *La globalización. Consecuencias humanas*. México, DF. Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Zygmunt (2005). *Identidad*. Buenos Aires. Losada.

Belcastro, Luca (2010). *SACBEOB. Escritos latinoamericanos*. Bérghamo. Moretti & Vitali Editori.

Belcastro, Luca (2011). *Diario sudamericano. Viaje entre ritos, música y naturaleza*. Bérghamo. Moretti & Vitali Editori.

Bieletto Bueno, María Natalia (2008). *Globalización e identidad nacional en la música académica mexicana en la actualidad*. México. UNAM-Escuela Nacional de Música. Tesis para obtener el grado de maestría en musicología.

Bieletto Bueno, María Natalia (2008). “La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas”. *Globalización e identidad nacional en la música mexicana de concierto en la época actual*. Pp. 243–272. México, DF. UNAM.

Blanco, Mercedes (2010). “¿Autobiografía, relato de vida o autoetnografía?”, *Desacatos, Revista de Antropología Social*. México, DF. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en antropología social.

Blanco, Mercedes (2010). “La autoetnografía como escritura terapéutica: adiós al cigarro”, Carolina Martínez Salgado (comp.). *Por los caminos de la investigación cualitativa. Exploraciones narrativas y reflexiones en el ámbito de la salud*. México. División de Ciencias Biológicas y de la Salud, UAM-Xochimilco.

Blanco, Mercedes (2011). “Investigación narrativa: una forma de generación de conocimientos.” *Argumentos (Mex)*. Vol. 24. No.67. Pp.135–156 Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/argu/v24n67/v24n67a7.pdf>

Blanco, Mercedes (2012). “Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Revista de investigación social (en línea)*. Vol.9.No.19. Pp. 49–74. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/628/62824428004.pdf>

Bruner, Jérôme (2012). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona. Gedisa.

Bulmer, Michael (2000). *Music from Fractal Noise*. University of Queensland. Disponible en: <http://www.maths.uq.edu.au/~mrb/research/papers/fractalmusic.pdf>

Calolca, Eloy (2014). “La condición mexicana posmoderna: un nuevo conflicto, ¿Ser mexicano, ser posmoderno y mexicano, ser posmexicano?”. *Razón y Palabra*, No. 62. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/n62/ecaloca.html>

Calvino, Italo (1995). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid. Siruela.

Calvino, Italo (2001) *Palomar*. Madrid. Siruela.

Camacho Díaz, Gonzalo (2003). “Arpa y simbolismo entre los nahuas de la huasteca potosina”. *Heterofonía*. No. 129. Pp.95–106

Camacho Díaz, Gonzalo (2009). “Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal”, en Fernando Híjar Sánchez. *Cunas, ramas y encuentros sonoros: doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*. Pp. 25–38. México. CONACULTA.

Chang, Heewon (2008). *Autoethnography as a Method: Raising Cultural Consciousness of Self and Others*. Eastern University. Disponible en: [kssae.or.kr](http://kssae.or.kr)



Chávez, Carlos (1961). *El pensamiento musical*. México, DF. Fondo de Cultura Económica.

Cope, David (1997). *Techniques of the Contemporary Composer*. New York. Schirmer Books.

Curcó, Carmen; Maité, Ezcurdia (2009). *Discurso, identidad y cultura*. México DF. UNAM.

Diamond, Jared (2013). *El mundo hasta ayer. ¿Qué podemos aprender de las sociedades tradicionales?*. México, DF. Debate.

Dyson, Michael (2007). “My Story in a Profession of Stories: Auto Ethnography - an Empowering Methodology for Educators”. *Australian Journal of Teacher Education*. Vol. 32. No. 1. Pp. 36– 48

Ellis, Carolyn, Tony E. Adams, Arthur P. Bochner (2011). “Autoethnography- an Overview”, *FQS fórum: qualitative social research*. Vol. XII No. 1. Art.10. Disponible en: <http://www.qualitativeresearch.net/index.php/fqs/article/view/1589/305>

Ellis, Carolyn, Brydie-Leigh Bartlett (2009). *Music Autoethnographies: Making Autoethnography sing/ Making Music Personal*. Sydney. Australian Academic Press.

Estrada, Julio (1982). “Raíces y tradición en la música nueva de México y de América Latina”. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. Vol. 3. No. 2. Pp. 188–206

Estrada, Julio (2006). *Teoría DI*. DVD para Windows 98. México, DF. UNAM, Escuela Nacional de Música.

Fabian, Dorotyya (2001). “El significado de la Autenticidad, y el movimiento de la música antigua”. *Revista internacional de estética y sociología de la música*. Vol. 32. No. 2. Pp. 153–157

Feliú, Joel (2007). “Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: el caso de la autoetnografía”. *Athenea Digital*. No. 12. Pp. 262–271. Disponible en: <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/447>

Ferguson, Niall (2012). *Civilización. Occidente y el resto*. México, DF. Debate.

Fink, Robert (2005). *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice*. Berkeley. University of California Press.

Frith, Simon (2011). “Música e identidad”, en Stuart Hall y Paul du Gay. *Cuestiones de identidad cultural*. Pp. 181–213. Buenos Aires. Amorrortu editores.

Fouse, Héctor (2010). “Música, postmodernidad y globalización”. En F. de Javier Noya, *MUSYCA. Música, sociedad y creatividad artística*. Pp. 57–85. Madrid. Biblioteca Nueva.

García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México DF. Debolsillo.

García Canclini, Néstor (2013). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires. Katz Editores.

Giménez, Gilberto. (2000). “Identidades en globalización”. *Espiral*. Vol. VII. No. 19. Pp. 27–48. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13801902>

Giménez, Gilberto (2008). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México DF. CONACULTA.

Goehr, Lydia (2011). “Behing True to the Work”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 47. No. 1. Pp. 55-67

Hall, Stuart y Paul Du Gay (2011). Introducción: “¿Quién necesita identidad?” En S. Hall, *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires. Amorrortu editores. Pp. 13–39

Harvey, David (1990). *The condition of postmodernity*. Oxford. Blackwell Publishers. Pp. 39–65

Hillmann, Karl–Heinz (2005). *Diccionario enciclopédico de sociología*. Barcelona. Herder

Hurtado, Guillermo (2009) “Cómo convertirse en una persona sin dejar de ser uno mismo”, en Carmen Curcó y Maite Ezcurdia (comp.). *Discurso, identidad y cultura*. México DF. UNAM.

Jameson, Frederic (1983–1998). *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo*. Buenos Aires. Manantial.

Jameson, Frederic (1991). *Postmodernism or The cultural logic of the late capitalism*. Londres. Verso.

Junchaya, Rafael (2001). *Pautas para el desarrollo de la creatividad en alumnos iniciales de composición*. Lima. Conservatorio Nacional de Música. Disponible en: <http://rdmp.wordpress.com/2011/12/13/rafael-l-junchaya-pautas-para-el-desarrollo-de-la-creatividad-en-alumnos-iniciales-de-composicion/>

Knight, Peter (2011). *The Intersection of improvisation and composition: A Music Practice in Flux*. Queensland Conservatorium. Griffith University. Disponible en:

[http://static.squarespace.com/static/516c0a76e4b0e454d777f935/t/51853034e4b09995885cb045/1367683124879/PeterKnight\\_DMA\\_Final.pdf](http://static.squarespace.com/static/516c0a76e4b0e454d777f935/t/51853034e4b09995885cb045/1367683124879/PeterKnight_DMA_Final.pdf)

Kramer, Jonathan (2002). “The nature and origins of musical postmodernism” en J. L. Auner. *Postmodern music/postmodern thought*. Pp. 13–25. Nueva York. Routledge

Lester, Joel (1989). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid. Akal.

Liotard, Jean Francois (1996). *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona. Gedisa.

Lisciani-Petrini, Enrica (1999). *Tierra en blanco, música y pensamiento a inicios del siglo XX*. Madrid. Akal.

Malbrán, Silvia (2007). *El oído de la mente. Teoría musical y cognición*. Madrid. Akal.

Malherbe, Claude (1989). *La postura espectral*. Buenos Aires. UCA, Facultad de Artes y Ciencias Musicales/Estudios Electroacústicos.

Malmström, Dan (1974). *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. México, DF. Fondo de Cultura Económica.

Mandelbrot, Benoit B (1982). *The Fractal Geometry of Nature*. San Francisco. W.H. Freeman and Company.

Mandoki, Katya (2006). *Prosaica uno. Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México, DF. Siglo XXI.

Mandoki, Katya (2006). *Prosaica dos. Prácticas estéticas e identidades sociales*. México, DF. Siglo XXI.

Mattheson, Johann (1739). *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburgo. Recuperado de: [http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7b/IMSLP67752-PMLP136831-Mattheson\\_\\_Der\\_vollkommene\\_Capellmeister.pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7b/IMSLP67752-PMLP136831-Mattheson__Der_vollkommene_Capellmeister.pdf)

Maza, Mario Guillermo (2011). *Compendio de sonos jarocho*. México, DF. FONCA CONACULTA.

McIlveen, Peter (2008). “Autoethnography as a method for reflexive research and practice in vocational psychology”. *Australian Journal of Career Development*. Vol. 17. No. 2. Pp. 13–20. Disponible en: <http://eprints.usq.edu.au>

Moreno Rivas, Yolanda (1994). *La composición musical en México en el siglo XX*. México, DF. CONACULTA.

Murail, Tristan (2000). "After thoughts". *Contemporary Music Review*, 19 (3), 5–9. London, England. Taylor and Francis Group.

Murail, Tristan (2005). "The Revolution of Complex Sounds". *Contemporary Music Review*. Vol. 22 Pp. 121–135

Nájera, Andrés Moreno (2009). *Presas del encanto. Crónicas del son y fandango*. México. Ediciones del programa de desarrollo cultural del Sotavento.

Noy, Chaim (2003). "La escritura de transición: Reflexiones en torno a la composición de una disertación doctoral en metodología narrativa". *Forum Qualitative Sozialforschung /Forum: Qualitative Social Research*. Vol. 4. No. 2. Art. 39. Disponible en: <http://nbnresolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0302392>

Ojala, Juha (2009). *Space in Musical Semiosis*. The International Semiotics Institute. Helsinki.

Pareyón, Gabriel (2007). *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. Guadalajara. Universidad Panamericana.

Pareyón, Gabriel (2011). "Música, política y poder en la obra filosófica de Adolfo Sánchez Vázquez." *Revista Folios. Música y política: entre el ruido y la consonancia*, Vol. IV, No. 23 Pp. 3–4

Paynter, John (2010). *Sonido y estructura*. Madrid. Akal.

Pelinski, Ramón (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid. Akal.

Pérez Ortiz, Juan Antonio (2000). *Música Fractal: el sonido del caos*. Universidad de Alicante. Departamento de Lenguajes y Sistemas Informáticos. Disponible en: <http://www.dlsi.ua.es/~japerez/pub/pdf/mfsc2000.pdf>

Petrozzi, Clara (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad*. Helsinki. Facultad de Humanidades. Instituto de investigación de las artes. Musicología.

Plazola Meza, Eduardo (2013). "Identidades *dub* en la escena de Guadalajara 2011-2012: *Prosaica*, presiones y ecos en el movimiento independiente, la política pública y la industria cultural." Guadalajara. UDG. Tesis para obtener el grado de Maestría en Gestión y Desarrollo Social.

Richardson, Laurel (2000). "Writing as a method of inquiry". In Norman K. Denzin & Yvonna Lincoln (Eds.), *The handbook of qualitative research* (2nd ed., Pp.923-948). London: Sage.

- Ricoeur, Paul (1992). *Sí mismo como otro*. Buenos Aires. Siglo XXI editores.
- Rocha Iturbide, Manuel (2013). *El eco está en todas partes*. México, DF. Alias.
- Rodríguez, Alfonso (23 de diciembre de 2012). *www.es.scribd.com*. Recuperado el 1 de octubre de 2013, de Scribd: [es.scribd.com/doc/47146610/identidad-narrativa](http://es.scribd.com/doc/47146610/identidad-narrativa)
- Rogers, Michael (2004). *Teaching approaches in music theory*. Carbondale. Southern Illinois University.
- Rosaldo, Renato (1999). “Identidades y movimientos sociales en Norteamérica. Autoetnografía desde el punto de vista de sus participantes”. *Política y sociedad*. Vol. 30. Pp. 53–59. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO9999130053A>
- Ross, Alex (2009). *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona. Seix Barral.
- Santos, Boaventura de Sousa (2009). *Una epistemología del sur*. Buenos Aires. Siglo XXI editores.
- Schwanitz, Dietrich (2009). *La cultura. Todo lo que hay que saber*. México, DF. Punto de Lectura.
- Scribano, Adrián y Angélica de Saena. (18 de febrero de 2009). <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/34/index.htm>. Recuperado el 3 de octubre de 2013, de FACSO Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile: <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/34/scribano.html>
- Small, Christopher (2006). *Música, sociedad y educación*. Madrid. Alianza Editorial. Pp. 134–161
- Sokolov, S. Alexander (2005). *Composición musical en el siglo XX. Dialéctica de la creación*. Zöller & Lévy. Granada.
- Soto Millán, Eduardo comp. (1996). *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*. México DF. Fondo de Cultura Económica.
- Spry, Tami (2001). “Performing autoethnography: an embodied methodological praxis.” *Qualitative Inquiry* 7. New York. Sage Publications.
- Tello, Aurelio (2010). “La creación musical en México durante el siglo XX” en Aurelio Tello (coord.). *La música en México. Panorama del siglo XX*. México, DF. Conaculta. Pp. 486–555

Toledo, Marcelo (2006). “Mapa del ruido en la música del siglo XX”. *Perspectiva interdisciplinaria de Música*. Vol. 1. No. 1 Pp. 40–53

Vattimo, Gianni (1986). *El fin de la modernidad*. Barcelona. Gedisa.

Vázquez, Hebert (2005). “La música atonal”. *Pauta*. No. 95. Pp. 69–110

Vila, Pablo (11 de octubre de 1995). *www.sibetrans.com*. Recuperado el 14 de marzo de 2013, de Trans Revista Transcultural de Música: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>

Villoro, Luis. (2004). “Aproximaciones a una ética de la cultura”, en León Olivé (ed.). *Ética y diversidad cultural*. México, DF. Fondo de Cultura Económica. Pp. 130–152

Wallas, Graham (2005 [1926]) “Formación mental y crisis mundial. El hombre y sus ideas”. Eva Aladro (trad.) *CIC. Cuadernos de información y comunicación*. No. 10. Pp. 33–46. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93501003>

Žižek, Slavoj (2012). *El año que soñamos peligrosamente*. Madrid. Akal.

## **ANEXOS**

### **Partituras**

*Chaman nocturno*

*¡Tomes!*

*Sonósfera*



# *Chaman nocturno*

Flauta  
Clarinete bajo y soprano  
Guitarra  
Bajo eléctrico

Partitura en Do

México, DF., Querétaro, Qro. 2013

## *Chaman nocturno*

Esta pieza se basa en un cuadro del mismo título del artista plástico Ismael Guardado (Ojo Caliente, Zac. 1943- ) con quien llevo una amistad de varios años, y donde la música tradicional y los instrumentos nativos de México nos han reunido en numerosas ocasiones.

A través de las actividades de *Germina.Cciones primaveras latinoamericanas...* realizadas en México entre 2012 y 2014, tuve ocasión de entablar amistad con el compositor y bajista Demian Galindo (1980- ) director del colectivo Proyecto Caos de Guadalajara. De estos encuentros surge la motivación por escribir esta pieza para el colectivo.

La pieza desarrolla una narrativa a través de una apropiación metafórica, donde la palabra (*aire, campo, fuego, ritual, susurros*) como mediadora entre la partitura y el cuadro, sirvió para dar pauta a una serie de premisas que guiaron el proceso compositivo. Por otro lado, la pieza desarrolla motivos rítmicos basados en los sonos jaliscienses, tomando aquí un sentido distinto al estar en un contexto atonal y con una instrumentación distinta a la del mariachi tradicional.

## Abreviaturas e indicaciones generales

### Cuerdas

s.p.= sul ponticello

s.t.= sul tasto

m.s.p.= molto sul ponticello

m.s.t.=molto sul tasto

nat.= naturale

ord.= ordinario

scratch= rasguear con uña o púa las cuerdas de la guitarra o el bajo

P.M.= palm mute (mutear las cuerdas con la mano derecha)

tamb.= tambora (golpear entre el puente y las cuerdas de la guitarra con mano derecha)

l.v.= lasciare vibrare (dejar sonando las alturas)

### Alientos

m.v.= molto vibrato

fltz.= flatterzunge o frullati (“aleteo de lengua”)

j.t.= jet whistle

l.p.= lip pizzicato

w.t.=whistle tones

growl= gruñir

t.r.=tongue ram

bis.= bisbigliandos; con posiciones falsas modificar la altura microtonalmente (trino de color)

M.S.= multifónico simple (generador más cualquier altura)

\*) El resto de las instrucciones se encuentran en la partitura.

# Chaman nocturno

Dedicado a Ismael Guardado

Julio Gándara

3 6  
4 8

**Flauta**  $\text{♩} = 45$  *Flessibile*

**Clarinete bajo** *molto flessibile* *a tempo* *lip pizz.* *multifónico simple de dos alturas* *acell.* *rall.*

**Guitarra** *molto sul ponticello* *tocar con el costado de la plumilla* *naturale* *m.s.p.* *l.v.*

**Bajo eléctrico y efectos** *s.p.* *s.t.* *sfp* *delay*

**Fl.** *bis.* *fltz.*

**B. Cl.** *p* *f* *ff* *mf* *f* *7:6*

**Gtr.** *m.s.p.* *l.v.* *nat.* *f* *mp* *subito f* *f* *mp*

**B.E.** *scratch* *l.v.* *mp* *f* *mf* *subito f* *mp*

10 *molto vib.*

Fl. *mp* *poco* *p* *mf* *mp*

B. Cl. *fltz.* *mp* *p* *mf*

Gtr. *l.v.* *p* *mp* *sf* *mp* *mf*

B.E. *mp* *p* *mp* *mf* delay

*bis.*

*simile*

*7:6*

14 *fltz.* *mf* *sfz* *f* *sfzf* *f* *mf* *f* *sfzf* *p*

B. Cl. *mp* *mf* *mp* *f* *pp*

Gtr. *sul tasto* *mp* *f* *m.s.p* *p* *mp*

B.E. *l.v.* *mp* *mf* *sfz* *s.p.* *scratch* *s.t.* *solo* *mp*

*jet whistle*

**A**

*p. i. p. i. p.*

P.M.-----|

18

Fl. *mf* *sonidos éólicos (aire entonado)* *sfz* *j.w.* *fltz.*

B. Cl. *mp* *p* *fltz.*

Gtr. *f* *pp* *simile* *ff* *rasgar las cuerdas en la parte del clavijero* *m.s.p.* *pp* *P.M.*

B.E. *mf* *mp* *p*

21

Fl. *mf* *f* *bis.* *p*

B. Cl. *mf* *f* *muta a clarinete soprano* *Cl. soprano* *pp*

Gtr. *f* *mf* *tambora* *mp* *s.p.* *nat.*

B.E. *f* *mp* *cantabile* *chorus*

bajar o subir la entonación con la embocadura

25

Fl. *mp* *mf* *p* *pp* *f* *sfz* l.p.

Cl. *mp* *mf* *p* *pp* *subito f* *sfz*

Gtr. *mf* *sfz* *p* *subito f* *tamb.*

B.E. *mf* *p* *mf* *slap*

29

Fl. *mf* *f* *pp* *fltz.*

Cl. *f* *mf* *f* *mf* *slap*

Gtr. *mf* *f* *f* *p* *ord.*

B.E. *mp* *slap* *ord.* *p*

chorus



33

Fl. *fltz.* *sfz* *mp* *p* *p* *fltz.*

Cl. *mf* *f* *subito p* *pp*

Gtr. *nat.* *s.p.* *mf* *ff* *mf* *2* *mp* *m.s.t.* *p* *3*

B.E. *f* *p*

chorus

37

Fl. *mp* *pp*

Cl. *poco* *pp* *mf* *pp* *M.S.*

Gtr. *f* *mf* *nat.* *poco*

B.E. *simile* *p* *I.v.* *mp*

41 **B** Più mosso

Fl. *f* *mp* *poco* *mp* *l.p.*

Cl. *f* *mp* *ad libitum* *p* *f*

Gtr. *mp* *l.v.* *nat.*

B.E. *mf* *mp* *mf* *mp*

45

Fl. *mp* *mf* *p* *mf*

Cl. *p* *mf* *p* *mp*

Gtr. *mp* *mf* *p* *mf*

B.E. *sfz* *p* *mf*

*espress.*

49

Fl. *mf* *f* *mf*

Cl. *f* *sfz* *mp*

Gtr. *sfz* *ff* *mp* *f* *mp* *mf*

B.E. *f* *mp* *mf* *sfz* *mp* *mf*

*tam.*

3

Detailed description: This system contains measures 49 through 52. The Flute part begins with a rest in measure 49, then plays a melodic line starting in measure 50 with dynamics *mf*, *f*, and *mf*. The Clarinet part starts in measure 49 with a triplet of eighth notes marked *f* and *sfz*, then has a rest in measure 50, and resumes in measure 51 with a sixteenth-note pattern marked *mp*. The Guitar part features a triplet of eighth notes in measure 49 marked *sfz*, followed by a *ff* dynamic in measure 50, and continues with *mp*, *f*, *mp*, and *mf* dynamics through measure 52. The Bass Electric part starts in measure 50 with a quarter note marked *f*, followed by a sixteenth-note pattern in measure 51 marked *mp* and *mf*, and a triplet of eighth notes in measure 52 marked *sfz*, *mp*, and *mf*. A *tam.* (tambourine) is indicated above the guitar part in measure 49.

53

Fl. *f* *mp* *sfz* *f*

Cl. *mf* *mp* *f*

Gtr. *f* *mp* *mf* *f*

B.E. *f* *mp* *mf* *f*

Detailed description: This system contains measures 53 through 56. The Flute part starts in measure 53 with a quarter note marked *f*, followed by a half note marked *mp* in measure 54, a triplet of eighth notes marked *sfz* in measure 55, and a triplet of eighth notes marked *f* in measure 56. The Clarinet part plays a sixteenth-note pattern in measure 53 marked *mf*, has a rest in measure 54, and then plays a melodic line in measure 55 marked *mp* and *f*. The Guitar part starts in measure 53 with a quarter note marked *f*, followed by a quarter note marked *mp* in measure 54, a quarter note marked *mf* in measure 55, and a quarter note marked *f* in measure 56. The Bass Electric part plays a sixteenth-note pattern in measure 53 marked *f*, followed by a sixteenth-note pattern in measure 54 marked *mp*, a sixteenth-note pattern in measure 55 marked *mf*, and a sixteenth-note pattern in measure 56 marked *f*.

57

Fl. *mf* *sfz* *pp* *mp* *sf* *mp*

Cl. *mp* *sfz* *pp* *mp* *p*

Gtr. *ff* *mf* *simile*

B.E. *mf* *ff* *p* chorus

tamb.

bis.

P.M. s.t.

61

Fl. *mf* *f* *p* *mp*

Cl. *mf* *f* *p* *mp*

Gtr. *mf* *f* *mp* *mf*

B.E. *f* *8<sup>th</sup>*

s.p. marcato

P.M.

65

Fl. *f*

Cl. *f* muta Cl.Bajo Clarinete bajo *pp*

Gtr. *f* *mf* *sfz* *mp* *poco*

B.E. ord. *f* l.v. *p*

69

Fl. *mp* *f* *sfz* tongue ram t.r.

B. Cl. *mf* *mp* *f* *mf*

Gtr. *mf* *poco* *mp* *mf* *f* *mf* *mf* *mf* *mf*

B.E. *mp* *mf* *f* *mf* slap ord.

tocar con yemas al costado de la guitarra

73 eól. fltz. fltz.

Fl. *mp* *poco* *mf* *rfz* *f* *ff*

B. Cl. *p* *f* *ff*

Gtr. *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *ff* s.p. ©

B.E.

**C** Rítmico

76 a tempo

Fl. *mp* *f*

B. Cl. *mp* *f* *mf*

Gtr. *mf* *mp* *f* *mp* *f* *mf*

B.E. *f* *mf* *f* *mf*

lunga fltz. lunga fltz. lunga fltz. lunga

ad libitum

79

Fl.

B. Cl.

Gtr.

B.E.

*f* *mp* *f* *mf* *mp*

*f* *mp* *f* *mf* *mp*

*f* *mp* *f* *mf* *mp*

*f* *mp* *f* *mf* *mp*

*espress.*

*mf* *mp*

slap

2 2

83

Fl.

B. Cl.

Gtr.

B.E.

*mf* *f* *ff*

*p* *mp* *mf* *f*

*p* *mp* *mf* *f*

*p* *mp* *mf* *f*

*fltz.*

3 3



87

Fl.

mp

rfz

fltz.

slap

B. Cl.

mf

espress.

Gtr.

mp

ord.

B.E.

mf

91

Fl.

p

ff

3

fltz.

B. Cl.

ff

3

Gtr.

subito p

ff

marcato

B.E.

f

subito p

ff

marcato

95

Fl. *subito pp* *ff* *subito p* *f* j.w.

B. Cl. *subito pp* *ff* *subito p* *f*

Gtr. *marcato* *ff* *subito p* *subito f* (m.a.) p. p.

B.E. *subito pp* *ff* *subito p* *subito f* slap

99

Fl. *mp* *mf* *mp* *mf* *p* *ff*

B. Cl. *mp* *mf* *mp* *mf* *p* *ff* tremolo irregular

Gtr. *mp* *mf* *mp* *ff* variar la figura

B.E. *ord.* *mp* *mf* *mp* *ff* slap

104

Fl. *p*

B. Cl. *pp*

Gtr. tamb.   
 improvisar rasgueando las cuerdas detrás del clavijero   
 tamb.

B.E. Feedback   
 simile   
 overdrive y delay   
*pp*

108

Fl. *mp*   
*mf*

B. Cl. *mp*   
 M.S.   
*mf*

Gtr. <sup>5</sup>s.p. 3   
*mf*   
 tamb.   
*p*   
 3   
*mf sf*   
 tamb.   
*p*   
 3   
*mf*   
 tamb.   
*mf*

B.E. ord.   
*mp*   
 chorus   
 simile   
 2 2   
*mf*

112

Fl. *subito pp* *mf* *mp*

B. Cl. *pp* *mp* *p* *mf* *fltz.*

Gtr. *m.s.t.* *subito pp* *5:6♭* *5:6♭* *5:6♭* *5:6♭* *5:6♭* *5:6♭* *mf* *5:6♭* *sf* *tamb.*

B.E. *subito pp* *p*

116

Fl. *t.r.* *f* *mf* *f* *mp* *f*

B. Cl. *f* *mp* *mp* *mp* *f*

Gtr. *f* *p* *pp* *mp* *f* *mp* *f*

B.E. *f* *p* *pp* *mp* *f* *ord.* *mp* *f*

120

Fl. *leggiere*  
*mp* *ff* *sfz* *fltz.*  
 3 3

B. Cl. *mp* *ff*

Gtr. *s.p.* *mp* *ff* *brillante* *simile*

B.E. *mp* *ff*

124

Fl. *fltz.*  
 3

B. Cl. *mf*  
 3

Gtr. *mp*  
*marcato*

B.E. *mf* poco overdrive



133

Fl. *t.r.* *mp* *mf* *p* *mf* *flt.*

B. Cl. *molto vib.* *mf* *pp* *mp* *p*

Gtr. *mp* *mf* *pp* *p*

B.E. *improvisar con la perilla de delay*

delay  
sempre *pp*

136

Fl. *flt.* *p* *mf* *p* *f* *mf* *f*

B. Cl. *M.S.* *mp* *p*

Gtr. *pp* *mp*

B.E.



141 fltz. *p* *mp* *mf* *f* (*f*) *possibile* *ppp*

3 *molto vib.* whistle tones

M.S. solo aire con el fonema f

3 m.s.t. s.p. S.f.

# *¡Tomes!*

Para saxofón barítono

México, DF. y Querétaro, Qro. 2013

## *¡Tomes!*

La obra está dedicada al saxofonista Helios Omar Valdez Altamirano (1980- ) quien ha colaborado conmigo en diferentes proyectos y actividades en torno a la música desde hace más de diez años.

El significado del título es una derivación del verbo tomar, y proviene de la expresión coloquial entre colegas músicos ¡vamos por unos tomes! la cual también es un pretexto para traer al presente varias experiencias musicales que hemos compartido en un contexto de música popular y folclórica.

Sobre los aspectos musicales relevantes de la obra destacan: una forma de tres secciones (A, B, C) contrastantes y delimitadas que guardan en común la derivación de un mismo conjunto de alturas.

La primera, sin una referencia de compás, se caracteriza por la gestualidad de diversos motivos rítmicos característicos del *son huasteco*, pero descontextualizados por la sonoridad del saxofón, la armonía atonal y los diferentes efectos de *slap*, *llaves*, *aire* entre otros. En esta “atmósfera” se mimetiza y se vuelve irreconocible a primera instancia la referencia huapango.

La segunda sección presenta un discurso más lento, libre y con notas prolongadas acompañadas de multifónicos, a veces interrumpidas por breves silencios, apoyaturas o trinos; el instrumento va gradualmente acumulando densidad (más notas) y generando tensión (una trayectoria que tiende hacia los agudos). Aquí se inserta una referencia rítmica de cinquillo que es característica rítmico- melódica del *danzón*.

La tercera sección se caracteriza por su agilidad, la repetición insistente de un patrón rítmico de dieciseisavos que se intercalan con silencios (también de dieciseisavos) y que va sufriendo pequeñas transformaciones rítmicas y melódicas conforme avanza la pieza. En esta sección se inserta la idea de *riff pesado* como característica del *heavy metal*.

A la precisión y detalle de la escritura en cuanto a dinámicas, efectos y materiales rítmicos se contraponen una ausencia de barras de compás con la finalidad de dinamizar y flexibilizar la interpretación, y por ende generar un discurso más orgánico y menos mecánico.

## Abreviaturas e indicaciones generales

fltz.= flatterzunge o frullati (“aleteo de lengua”)

growl= gruñir

arm.= armónicos

overblow= soplar con mucha fuerza

bis.= bisbigliandos; con posiciones falsas modificar la altura microtonalmente (trino de color)

v.l.= vibrato lento

v.i.= vibrato irregular

\*) El resto de las indicaciones se encuentran en la partitura

# ¡Tomes!

Julio Gándara

**Saxofón barítono**

**Tomado**  $\text{♩} = 70$

ráfaga de aire alternando dos posiciones

aire

*p* *fff* *mf* *fff* *p* *sfz* *mf* *ff*

*mf* *ff* *mf* *pp*

slap con altura *fltz.* *tr* *subtono velato* **7:6**

*f* *ff* *sfz* *f* *p*

*mf* *f* *pp* *subito f*

*trino irregular* *tr* *libre* *x2* *llaves* *bis.* *mp*

*ff* *p* *mf* *p* *molto acell...* *ff* *p*

*rall...* *bis.*

tocar y cantar

subitof *f* *p* *f*

subtono  
velato

*p* *mf* *p* *f*

growl.

subtono  
velato 5:6

*mf* *f* *p* *f* *p* *f* *sfz*

arm. 4" 8va

gliss.

*p* *f*

bis.

*p* *mf* *sfz*

arm. 4" 8va

gliss.

*p* *mf* *f* *p* *f* *mp*

trino irregular

(tr)

over blow,

*mf* *ff* *subitop*

molto acell...

rall...

growl.

*f* *sfz*

**A**

tocar cualquier altura siguiendo el diseño

ord. → eólico

(eólico)

*ff* *p* *mf* *p* *subito f* *p* *mf* *p*

subtono → growl

*f* *sfz* *p* *f* *pp* *f* *ff* *sfz* *p*

más sobrio

*mf* *f* *p* *f* *mf* *f* *mf*

fltz.

*f* *sfz* *p* *mf* *f* *mf*

molto stacc.

*f* *ff* *sfz* *mf* *p*

acell... a tempo leggiero

*f* *ff* *sfz* *mf* *p*

molto acell... a tempo

*subito p* *mf*

*f* *tr* *f* *3* *f* *p* *f* *mf* *fltz.* *p* *fltz.*

*f* *p* *fltz.* *ff* *p* *ff*

*mf* *f* *p* *mf* *ff* *mf* *sfz*

**B**

*ff* *f* *mf* *sfz* *p* *ff* *p* *f*

*mf* *f* *mf* *f* *p* *fltz.* *3* *fltz.*

*rfz* *p* *f* *mf*



*f* *ff* *subito p* *ff* *rfz*  
 bis. *4:3*

*mf* *p* *ff* *pp* *p* *pp*  
*molto acell.* *rall.* *bis.* *tr.*  
 C ♩ = 60 ca. Apacible

con cualquier posición falsa  
alterar la afinación.

*mf* *p* *mf* *p*  
*fltz.* *3*

*f* *ff* *mf* *fp* *f*  
*acell.* *a tempo* *vibrato lento* *5*

*ff* *f* *p* *mf* *p* *f* *ff* *p*  
*acell.* *bis.* *a tempo* *3* *molto acell.* *a tempo*

*f* *ff* *mf*  
*v.l.* *3*

*f* *p* *f* *pp* *mf* *p* *mf*  
*vibrato irregular* *molto acell.* *bis.*



bis. *sfz* *p* 6 *pp* *subito f* *p* *tr*

(tr) *mf* 3 7 *tr* *fltz.* 5 *sfz* 6 *p* *mf* 3

1 B  
8va

(8) *p* 3 *fltz.* *p* 5 *f* 5 *ff*

**E** ♩=90  
Preciso  
(rocker)

arm. *gliss.* *mf*

*mf*

*f* *mf* *f* *ff*

Cualquier nota  
del registro agudo.

Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time signature. The first measure contains a whole rest. The second measure has a quarter note G4 with an accent (>) and an upward-pointing arrow above it. The rest of the staff contains eighth and quarter notes with various accidentals and slurs. Dynamic marking: *mf*.

Musical staff 2: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains eighth and quarter notes with various accidentals and slurs. Dynamic marking: *mf*.

Este tipo de neuma  
indica emitir un ruido  
vocal (gruñido, grito).

Musical staff 3: Treble clef, 4/4 time signature. The first measure has a whole rest. The second measure has a quarter note G4 with an accent (>) and an upward-pointing arrow above it. The rest of the staff contains eighth and quarter notes with various accidentals and slurs. Dynamic markings: *ff* and *mf*.

Musical staff 4: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains eighth and quarter notes with various accidentals and slurs. A fingering '5' is written below the final measure. Dynamic marking: *mf*.

Musical staff 5: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains eighth and quarter notes with various accidentals and slurs. A fingering '5' is written above the eighth measure and a '3' above the thirteenth measure. Dynamic markings: *p* and *f*.

Musical staff 6: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains eighth and quarter notes with various accidentals and slurs. Dynamic marking: *p*.

Musical staff 7: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains eighth and quarter notes with various accidentals and slurs. Fingering '5' is written below the eighth and thirteenth measures. Dynamic markings: *sfz* and *f*.

Musical staff 8: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains eighth and quarter notes with various accidentals and slurs.

*sfz* *ff* *p* *ff*

*mf*

*f*

*mf*

*sfz* *sfz* *p* *mf*

*p*

*mf*

musical staff with notes, dynamics *ff* and *pp*, and a *bis* marking.

musical staff starting at measure 206.

musical staff starting at measure 208, featuring a *bis* marking and dynamics *ff* and *pp*.

musical staff starting at measure 210, ending with a *ff* dynamic marking.

musical staff starting at measure 212, featuring dynamics *pp* and *sfzp*, and triplets.

musical staff starting at measure 214, featuring a *ff* dynamic marking.

musical staff starting at measure 216, featuring dynamics *ff*, *p*, *f*, and *sfz*, and a *bis* marking. Includes first and second endings (1, 2) and a section marked A and C3.

Julio Gándara

# *Sonósfera*

Flauta  
Sax. alto  
Piano  
Violín  
Violoncello  
Percusión

Partitura en DO

Querétaro, Qro. México, DF. 2013

# Sonósfera

Julio Gándara

Trote  $\text{♩} = 94$

Flauta

Sax. alto

Piano

Violín

Violoncello

Bombo  
Tarola  
Platillo

baquetas de batería *seco*

bombo (con pedal) *mf*

Fl.

S.A.

Pno.

Vln.

Vc.

B.T.P.



13

Fl. *fltz.* *mf* *p* *ff* *mf*

S.A. *mf* *p* *f* *mf*

Pno. *p* *mf* *sfz* *ff* *p*

Vln. *pizz.* *arco* *ff* *f* *p*

Vc. *arco* *f* *p* *mf* *f* *pizz.* *p*

B.T.P. *f* *sfz* *p*

*tarola con entorchado*

19

Fl. *sfz* *f* *mf* *mp* *mf*

S.A. *sfz* *f* *mf* *pp*

Pno. *mf*

Vln. *s.p.* *f* *p* *ord.* *mf* *s.p.* *mp*

Vc. *mf* *f* *arco* *mp*

B.T.P. *arco*

*fltz.*

25

Fl. *f sfz mf mf*

S.A. *f sfz mf p*

Pno. *f sfz mf sfz mf sfz*

Vln. *ord. ff mf sfz sfz p*

Vc. *ff mf sfz sfz p*

B.T.P. platillo (crash)\*

\* el rombo indica tocar sobre la campana del platillo

31

Fl. *f mf p*

S.A. *mf f*

Pno. *sfz p*

Vln. *mf mf f p pp p*

Vc. *mf f p*

B.T.P. *pp mf*

37 (tr)

Fl. *f*

S.A. *mf* *f* *mf*

Pno. *f* *mf*  
Ped.

Vln. *ff* *sfz* sul tasto *pp* *p*

Vc. *ff* *sfz* *p*

B.T.P. *f* *pp* rumor

43

Fl. *mf* *f* *mf*

S.A. fltz. *f* *mf*

Pno. *mf* *f* *ff*  
Ped.

Vln. *pp* *p* ord. *f* *mf* *ff*

Vc. *f* pizz. arco *ff*

B.T.P. simile

49

Fl. *ff* *p* *mf* *fltz.*

S.A. *ff* *p* *mf*

Pno. *mf* *p* *mf*

Vln. *mf* *f* *p* *mf*

Vc. *mf* *pizz.* *arco* *p* *mf*

B.T.P. *mf* *p* *mf*

55

**A**

$\text{♩} = \text{♩}$  Bailecito  $\text{♩} = 95$

Fl. *mf* *pp* *p* *poco*

S.A. *f* *pp* *p* *poco*

Pno. *f* *mf* *p* *mf*

Vln. *f* *mf* *p*

Vc. *f* *mf* *p* *poco*

B.T.P. *p*

60

Fl. *p* *poco* *p* *f*

S.A. *p* *poco* *p* *mf*

Pno. *f*

Vln. *p* *poco* *f*

Vc. *p* *poco* *f* *pizz.*

(8).....

64

Fl. *p* *f* *p* *mf*

S.A. *p* *mf* *f* *p*

Pno. *p* *pp* *mf*

Vln. *p* *mf*

Vc. *f* *p*

B.T.P. *p*

*tr*

*8va*

*8va*

*arco*

*arco*

(8).....

68

Fl. *sfz* *p* *mf* *p* *mf*

S.A. *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Pno. *p* *p* *mf* *8va* *8va*

Vln. *sfz* *p* *mf*

Vc. *mf* *p* *mf*

B.T.P. *mf*

72

Fl. *f* *Meno mosso*

S.A. *f*

Pno. *mp* *poco* *8va* *ped.* *(8)*

Vln. *f* *p* *f* *subito. p* *gliss.* *mf* *Meno mosso*

Vc. *f* *p* *f* *subito p* *gliss.* *gliss.*

B.T.P.

76

Pno. *mf* *p*

Vln. *p* *gliss.* *mf* *p*

Vc. *mf* *p* *gliss.* *mf* *p*

80

Fl. *mp* *mf* *f* *sfz*

S.A. *mf* *f* *sfz*

Pno. *mf* *ff* \*

Vln. *mf* *f*

Vc. *ff* *marcato*

B.T.P. *f*

84

Fl. *rfz*

S.A. *rfz* *sfz*

Pno. *subito p* *ff*

Vln. *p* *ff*

Vc. *subito p* *ff*

B.T.P. *p* *f*

88

Fl. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

S.A. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Pno. *mp* *mf*

Vln. *p* *mf* *p* *mf* *mf* *p* *mf*

Vc. *pizz.* *mf*

B.T.P. *pp* *mf* *pp* *mf*



92

Fl. *f* *mf* *ff* *sfz*

S.A. *f* *mf* *ff* *sfz*

Pno. *f* *mf* *ff* *sfz*

Vln. *f* *mf* *ff* *sfz*

Vc. *f* *mf* *ff* *sfz* arco

B.T.P. *p* *f* *sfz*

**B** Guaguancó ♩=115-120

96

Fl. *p* *mf* *tr*

S.A. *mf*

Pno. *mf* *f* *mf* *f* *l.v.* *sfz* *p* *sfz* *sfz*

Vln. *sfz* *p* *s.p.* *ord.* *s.p.* *3* *mf* *p*

Vc. *sfz* *p* *s.p.* *ord.* *s.p.* *3* *mf* *p*

Bongós *p* *f*

99

Fl. *poco* *p poco*

S.A.

Pno. *p* *mf*

Vln. *mf* *p* *mf*

Vc. *mf* *ord.* *p* *s.p.* *mf*

Bongós *p* *mf* *p*

102

Fl. *mf* *p* *mf* *flt.*

S.A. *p* *mf* *p* *mf* *flt.*

Pno. *p* *mf* *f* *sfz*

Vln. *p* *mf* *ord.* *p*

Vc. *p* *mf* *ord.* *p*

Bongós *mf* *p* *mf*

105

Fl. *p* *mf* *fltz.*

S.A. *p* *mf* *fltz.*

Pno. *sfz* *sfz* *f* *Red.*

Vln. *mf* *p* *ord.* *mf* *fp*

Vc. *mf* *p* *ord.* *mf* *fp*

Bongós

Meno mosso

108

Fl. *mf* *tr* *fltz.* *p* *mf* *p*

S.A. *mf* *p*

Pno. *p* *poco* *p* *mf* *Red.*

Vln. III *pp* *poco* *mf* *pp* *poco*

Vc. *pizz.* *mf*

Bongós *p*

111

Fl. *mf* *p* *mf* *p* *mf* *tr*

S.A. *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Pno. *p* *poco* *p* *mf* *2ed.*

Vln. *mf* *p* *poco* *f*

Vc. *sfz*

Bongós *3*

114

Fl. *f* *tr* *3* *p* *f*

S.A. *f* *3* *p* *fltz.*

Pno. *8va* *mf* *mf* *f*

Vln. *p* *3* *s.p.* *mf* *p*

Vc. *mp* *3* *3* *3*

Bongós *mp*

117

Fl. *p* *f* *mf* *8va*

S.A. *3* *flz.* *f* *mf*

Pno. *p* *mf* *1.v.* *3* *p* *8va* *Red.*

Vln. *ord.* *3* *mf* *f* *p*

Vc. *3* *mf* *3* *mf* *solo*

Bongós *p*

120 *1.v.*

Pno. *1.v.* *mf* *p* *Red.*

Vln. *mf* *tr* *3*

Vc. *3* *f* *3*

Bongós *3*



129

Fl. *p* ————— *ff* ————— *p*

S.A. *p* ————— *ff* ————— *p*

Pno. *p* ————— *ff* *sfz* *Red.* *l.v.*

Vln. arco *mf* ————— *ff* ————— *p*

Vc. arco *mf* ————— *ff* ————— *p*

Bongós volver a bombo, tarola y platillo *ff* ————— *p*

**C** Chamarrita ♩=88

132

Fl. *mf* *p* ————— *mf* *3* *p* ————— *mf*

S.A. *mf* *p* ————— *mf* *3* *p* ————— *mf*

Pno. *mf* *l.v.* *sfz* *l.v.* *5*

Vln. pizz. *mf* arco *mf*

Vc. pizz. *mf* arco *pp* ————— *mf* arco *pp* ————— *mf*

B.T.P. con entorchado *p*

138 *solo*

Fl. *f*

Pno. *mf* *f*

Vln. *mf* *pizz.* *arco*

Vc. *mf*

B.T.P. *mf*

144

Fl. *mf*

S.A. *mf*

Pno. *p* *mf* *mf*

Vln. *p* *mf* *p*

Vc. *mf* *p* *mf* *p*

B.T.P. *mf*



150

Fl. *flz.* *f* *>* *p* *f* *>* *p* *f* *>* *p* *f* *>* *p* *f* *>* *p* *f* *>* *p*

S.A. *solo* *mf* *f*

Pno. *f* *p* *6* *marcato* *mf*

Vln. *mf* *f* *>* *p* *f* *>* *p* *f* *>* *p* *f* *>* *p* *f* *>* *p*

Vc. *mf*

B.T.P. *mf* *p*

156

Fl. *mf* *f* *ff*

S.A. *mf* *f* *mf* *f*

Pno. *sfz* *f* *ff*

Vln. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *ff*

Vc. *f* *ff*

B.T.P. *mf*

162

Fl. *mf* *p* *mf* *p* *mf*

S.A. *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Pno. *mf* *sfz* *5* *6*

Vln. *mf* *< f* *pp* *mf* *p*

Vc. *mf* *p* *mf* *p*

B.T.P. *pp* *3*

168

Fl. *sfz*

S.A. *sfz*

Pno. *cantabile* *f marcato* *ff*

Vln. *solo* *mf* *3* *f*

Vc. *pizz.* *f* *f*

B.T.P. *mp* *3* *f*

174

Fl. *f* *pp* *mf* *mf* *p* *f* *rall.*

S.A. *f* *pp* *mf* *mf* *p* *f*

Pno. *p* *mf* *f*

Vln. *p* *mf* *p* *f*

Vc. *arco* *mf* *p* *mf* *p* *f*

B.T.P. *p* *f*

**D** Danza paraguaya  
♩=120

180

Pno. *sub p* *mf* *p* *mf*

Vln. *subito p* *poco* *p* *mf*

Vc. *subito p* *mf* *p*

185 *8va* *mf*

Pno. *mf*

Vln. *p* *mf* *mp* *3*

Vc. *mf*

190 *p*

Pno. *p*

Vln. *s.p.* *mf*

Vc. *s.p.*

**||** *piu mosso* ♩=126

195 *f*

Fl. *f*

S.A. *f*

Pno. *f* *Red.*

Vln. *p* *ord.* *mf* *gliss.*

Vc. *ord.* *f*

200

Fl. *subito p* *mf*

S.A. *subito p* *mf*

Pno. *subito p* *mf*

Vln. *subito p* *mf*

Vc. *sfz* *subito p* 3



205

Fl. *mp* *mf* *p* *mf*

S.A. *mp* *mf* *p* *mf*

Pno. *p*

Vln. *p* *fp* *fp* *fp* *fp*

Vc. *mp*

*molto espressivo*

210

Fl. *mf* *f* *p*

S.A. *mf* *f* *p* *mf*

Pno. *mf* *p*

Vln. *mf* *mf* *f*

Vc. *mf* *p* *mf* *f*

*tempo primo*

215

Fl. *mf* *p* *mf* *mp*

S.A. *p* *mf* *p*

Pno. *mf* *p*

Vln. *pizz.* *arco* *p* *poco*

Vc. *pizz.* *p* *mf*

220

Fl. *mf* fltz.

S.A. *mf* fltz.

Pno. *mf* 8va

Vln. *p* *mf*

Vc. *p* arco pizz. arco *mf*

225

Fl. *p* *mf* *pp* *mf*

S.A. *pp* *mf*

Pno. *p* *mf* Led.

Vln. *mf* *p* *pp* *mp* *p* *gliss.*

Vc. *mf* *mp* *mf*

**E** Interludio  $\text{♩} = 70$

rall. . . . .

230

Fl. *p* *mf* *f* *p*

S.A. *p* *mf* *f*

Pno. *f* *p*

Vln. *pp* *mp* *f*

Vc. *p* *f*

235

Fl. *pp* *p* *pp* *p* *mp*

Pno. *pp*

240

Fl. *p*

Pno. *pp*



245

Fl. *pp* *poco* *tr* *pp* *poco*

S.A. *pp* *p* *pp* *p*

Pno. *mf* *mp*

Vln. *pp* *poco* *s.t.* *pp* *poco*

Vc. *pp* *p* *pp* *p*



250

Fl. *pp*

S.A. *pp*

Pno. *f solo* *mp* *8va*

Vln. *p* *molto espressivo ord.*

Vc. *pp* *ord.*

255

Fl. *mf* *f*

S.A. *mf* *f*

Pno. *f* *mf*

Vln. *mf*

Vc. *mf*

260

Fl. *mf* *f* *mp*

S.A. *mf* *f* *mp*

Pno. *p* *s<sup>ve</sup>*

Vln. *pp* *s.p.*

Vc. *sfz* *p* *s.p.*

rall.

265

Fl. *f* *mf* *ff* *8va*

S.A. *mf* *p* *mf*

Pno. *mf* *ff*

Vln. *mf* *f* *p* *ff* *ord.*

Vc. *f* *p* *mf* *ord.*

**F** Adagio  
♩ = 68

270

Fl. *pp* *sfp* *pp* *fltz.*

S.A. *pp* *sfp* *pp* *fltz.*

Pno. *pp* *sfp* *p*

Vln. *pp* *p* *pp* *p* *pp* *s.p.*

Vc. *pp* *s.p.*

B.T.P. *pp* *p* *mf* *l.v.*

273

Fl. *sfz* *pp* *p* *mp* *p* *mf* fltz.

S.A. *sfz* *pp* *p* *mp* *p* *mf* fltz.

Pno. *p* *mf* *mp* *mf*

Vln. *mf* *p* *mf* *p* *mf* *mf* *espress.*

Vc. *mf* *poco* *mp* *mf*

B.T.P. *sfz*

276

Fl. *mp* *mf*

Pno. *pp* *mf*

Vln. *p*

Vc. *mp* *mf*

279

Fl. *pp* *mf* *mf*

S.A. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *sfz*

Pno. *pp* *poco* *pp* *poco* *pp* *mf*

Vln. II *mp* *mp* *mf*

Vc. *mp* *mp* *mf*

282 (tr)

Fl. *pp* *mf*

S.A. *pp*

Pno. *pp* *mf* *p* *sfz* *mf*

Vln. *s.p.* *p* *mf* *p* *mf*

Vc. *s.p.* *p* *mf*

B.T.P. *p* *mf*

accel. . . . .

285

Fl. *solo*  
*f* *ff*

S.A. *mf*

Pno. *mf* *f*

Vln. *f* *espress.*

Vc. ord. *mf* *f*

B.T.P. *mf* *p* *mf* *p* *mf*

**G** Funk ♩=80

288

Fl. *mf* *f* *mf*

S.A. *f*

Pno. *subito p* *mf*

Vln. *f*

Vc. *mf* *sfz* *mf* *sfz*

B.T.P. *mf*

291

Fl. *f*

S.A. *f*

Pno. *sfz sfz sfz sfz*

Vln. *p f*

Vc. *marcato*

B.T.P. *p*

294

S.A. *mp f*

Pno. *mf p*

Vln. *mf p s.p.*

Vc. *p*

B.T.P. *mp pp*

297

S.A. *p* *mf* *p* *mf* *mf*

Pno. *mf* *f*

Vln. *mf*

Vc. *mf*

B.T.P. *mf*

300

S.A. *p* *mf* *p*

Pno. *mp*

Vln. ord. *p*

Vc. *p* *mf* *p*



303

Fl. *p* *mf* *p* *mf*

S.A. *mf*

Pno. *mf*

Vln. *f* *p* *f* *p* *f*

Vc. *f* *mf* *f* *mf*

B.T.P. *p* *mf* *p* *mf*

306

Fl. *p* *mf*

S.A. *mf*

Pno. *mf* *f*

Vln. *p* *f* *p* *f* *p*

Vc. *f* *p* *mf* *f* *mf*

B.T.P. *p* *mf* *p* *mf*

309

Fl.

S.A.

Pno.

Vln.

Vc.

B.T.P.

312

Fl.

S.A.

Pno.

Vln.

Vc.

B.T.P.



321

Fl.

S.A.

Pno.

Vc.

B.T.P.

*sfz*

324

Pno.

Vln.

Vc.

B.T.P.

*mf*

*f*

*f*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

327

Fl. *p*

Pno. *f*  
Ped.

Vln. *mf* *f* pizz.

Vc. *mf* pizz.

B.T.P. *p* *mf*

330

Fl. *f* *p* *f*

S.A. *mf* *f* fltz. 3

Pno. *mf*

Vln. *sfz*

Vc. *mf* arco 3 *f*

B.T.P.



# I Son Jarocho

♩ = ♩ (80 ca.)

339

Fl. *f* 3 3 3 3 *p* *mf*

S.A. 3 3 3 3 *pp* *p*

Pno. *f* *mf*

Vln. *p* *f* *p* *mf* *sfz* pizz.

Vc. *f* *mf* pizz.

B.T.P. *f*

342

Fl. *p* *mf* *p* *mf*

S.A. *pp* *mf* *pp* *p* *mf*

Pno.

Vln. arco *p* *mf* pizz. *sfz* arco *p* *mf* pizz. *sfz*

Vc. *mf* *pp* *mf*

B.T.P. *mf* *pp* *mf*

346

Fl. *p* *mf* *p* *mf*

S.A. *p* *mf* *p* *mf*

Pno.

Vln. arco *p* *mf* pizz. *sfz* arco *p* *mf* pizz. *sfz*

Vc.

B.T.P. *pp* *mf* *pp*

350

Fl. *f*

S.A. *f*

Pno. *mf* *mf* *tr* *mf*

Vln. arco *p* *mf* pizz. *sfz* *solo arco*

Vc. *f*

B.T.P. *mp* *sobre el aro*



354

Pno. *sfz*

Vln. *pizz.* *mf*

Vc. *mf*

B.T.P. *pp*

358

Fl. *f*

Pno. *mf* *p* *f* *1* *lv.*

Vln. *f*

Vc. *f*

B.T.P. *mf*

362

Fl.

S.A.

Pno.

Vln.

Vc.

B.T.P.

*f*

*ff*

*mf*

*ff*

8va

L.v.

arco

*mf*

pizz.

*mf*

366

Fl.

S.A.

Pno.

Vln.

Vc.

B.T.P.

*mf*

*f*

*sfz*

*p*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

370

Fl. *f* *mf*

S.A. *mf* *f* *p* *mf*

Pno. *f* *sfz* *mf* *8va*

Vln. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

B.T.P. *p*

**J** Jazz Fusión ♩=120

374

Fl. *f* *jet whistle* *rfz*

S.A. *f*

Pno. *f* *sfz*

Vln. *f* *gliss. arm.* *sfz* *ff*

Vc. *arco* *ff*

B.T.P. *mf* *p*

378

Fl. *j.w.*

S.A.

Pno. *mf* *rfz* *rfz*

Vln. *simile* *f* *ff*

Vc.

B.T.P. *mf* *p* *mf* *p*

381

Fl. *j.w.*

S.A.

Pno. *rfz*

Vln. *sfz* *ff* *sfz* *ff*

Vc.

B.T.P. *mf* *p*

384

Fl. *mf*

S.A. *mf*

Pno. *f* *mf*

Vln. *f* *sfz*

Vc. *sfz*

B.T.P. *mf*

387

Fl. *mf* *f* *p*

S.A. *mf*

Pno. *f*

Vln. *f*

Vc. *f*

B.T.P.

390 *8va*

Fl. *f* *p* *mp* *sfz*

S.A. *f* *mf* *f* *mp* *sfz*

Pno. *mf*

Vc. *mf*

B.T.P. *mp*

393

Fl. *mf*

S.A. *mf*

Pno. *f*

Vln. *mf* *p* *f*

Vc. *f*

B.T.P. *mf*

396

Fl. *fltz.* *p* *f* *sfz* *p* *f*

S.A. *p* *f* *sfz* *p* *f*

Pno. *f*

Vln. *p* *f*

Vc. *ff* *mf* *ff*

B.T.P. *mf*

399

Fl. *f* *p*

S.A. *f* *p*

Pno. *f* *l.v.*

Vln. *p* *ff* *ff*

Vc. *ff*

B.T.P. *f* *pp* *f*

402

Fl. *mf*

S.A. *mf*

Pno. *mf*

Vln. *f*

Vc. *f*

Perc. *mf* *pp* *f* *mf* *pp*

405

Fl. *f* *p*

S.A. *p* *f* *mf*

Pno. *f* *mf*

Vln. *mf* *p* *f* *f*

Vc. *f*

Perc. *f* *mf* *pp* *mf*



408

Fl. *f*

S.A. *f p f p f p f sfz f p f p*

Pno.

Vln. *solo ff p ff*

Vc. *mf ff*

Perc. *mf*

**K** **Progresivo** ♩ = 95

Fl. *f p pp*

S.A. *f p pp*

Pno. *1.v. 1.v. Ped.*

Vln. *p f*

Vc. *f*

Perc. *f mf*

415

Vc. *solo*  
*f*

Perc.

418

Pno. *solo*  
*f*

Vc.

Perc.

422

Pno.

Vln. *mf*

Vc.

Perc.

426

Pno.

Vln.

Vc.

Perc.

430

*solo*

*f*

8<sup>va</sup>

Fl.

Pno.

Vln.

Vc.

Perc.



434 (8)

*p*

slap

*p*

8<sup>va</sup>

Fl.

S.A.

Pno.

Vln.

Vc.

Perc.

438

Fl. *sfz*

S.A. *mf*

Pno. *f*

Vln. *mf*

Vc. *f* pizz

Perc. *mf*

442

Fl. *sfz* *sfz* *p*

S.A. *p* *mf* *p* *mf*

Pno. *p* *Red.*

Vln. *mf*

Vc. *p*

Perc. *p*

446

Fl. *mf* *p* *mf*

S.A. *p* *mf* *p* *mf*

Pno. *mf* *p* *mf*

Vc. *mf* *p* *mf*

Perc. *mf* *p* *mf*

arco

451

Fl. *f* *ff* *solo*

S.A. *f*

Pno. *f* *8va* *8va*

Vln. *marcato*

Vc. *f* *ff*

Perc. *p*

455

Fl. *ff*

S.A.

Pno.

Vln.

Vc.

Perc.

459

Fl.

S.A. *ff subito p*

Pno. *ff subito p*

Vln. *ff subito p*

Vc. *ff subito p*

Perc. *ff subp*

463

Fl.

S.A.

Pno.

Vln.

Vc.

Perc.

*f*

*mf*

*f*

*f*

*ff*

*ff*

*f*

*p*

*f*

*brillante*

467

Fl.

S.A.

Pno.

Vln.

Vc.

Perc.

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

471

Fl. *ff*

S.A.

Pno. *f*

Vln.

Vc. *ff*

Perc. *p* *f* *p*

474

Fl. *fff*

S.A. *fff*

Pno. *fff*

Vln. *fff*

Vc. *marcato* *fff*

Perc. *f* *p* *fff*