



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

**La Globalización Ecuilizada**

Identidad Musical Glocalizada en tres obras para Guitarra Sola

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRO EN MÚSICA

(Interpretación musical)

PRESENTA:

GERARDO ZÁRATE TERRAZAS

TUTOR PRINCIPAL

Dr. JORGE DAVID GARCÍA CASTILLA (Facultad de Música, UNAM)

MÉXICO, CDMX. ABRIL 2016



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.

# Agradecimientos

A la UNAM, la Facultad de Música y el Posgrado en Música por todo el apoyo que me han otorgado para la realización de esta investigación.

A mi familia. En especial a mis padres, Francisco y Elena. Por todo su amor, apoyo incondicional y ejemplo inigualable.

A Jorge David. Por la paciencia, el compromiso, la reflexión y la amistad brindada en todo momento. Sin tu guía, este trabajo no hubiera sido posible.

A Juan Carlos Laguna. Por todas sus enseñanzas, siempre acompañadas de una enorme sensibilidad, humildad y un sincero amor por la música.

A Lizette, Santiago, Julián, Christian y Juan Carlos. Por su tiempo y su lectura tan comprometida.

A Roberto Kolb. Por el enorme compromiso hacia cada una de las personas que formamos parte de este Posgrado.

A Hernani, Mercedes y Edwin. Por la amistad y tiempo compartidos en el seminario de investigación. Gracias por permitirme aprender de ustedes.

A mis amigxs. Así como a mis compañerxs y personal administrativo del Posgrado, en especial a María Clara, Jas Ocampo, Martha, Candido y Jorge. Por su sincera amistad.

A Carlos Martínez Larrauri. Por ayudarme a entrar en esta fabulosa aventura.

A la familia Peña Hernández. Por aguantarme y brindarme tanto cariño.

A Illiana. Por las risas, el amor y el tiempo juntos. Gracias por la confianza y por estar siempre a mi lado.

Gracias a todxs lxs que formaron parte de este proceso tan enriquecedor y que me impulsaron a realizar este proyecto.

*Dedicado a todas las voces que han sido silenciadas en los múltiples procesos de Ecuación cultural.*

# Índice

A. Introducción.....	1
1. Música e Identidad globalizada.....	4
1.1. Globalización cultural.....	4
1.2. De la localidad a la glocalización.....	8
1.3. ¿Identidad cultural glocalizada?.....	9
1.4. Ecualización.....	12
1. 5. Flujos globales y locales en la identidad musical.....	15
2. Identidades glocalizadas en la creación musical.....	19
2.1. Llueve sobre el Río de la Plata.....	20
2.2. Six Balkan Miniatures.....	29
2.3. Monólogo IV. El canto de Polifemo.....	37
2.4. Discursos glocales.....	47
3. Reflexiones desde la perspectiva del intérprete musical.....	49
3.1. ¿Hacia una emancipación de la escucha?.....	49
3.2. La identidad glocalizada del intérprete.....	53
3.3. El intérprete musical como ecualizador.....	55
Conclusiones Generales.....	56
Bibliografía.....	58

# Introducción

Los procesos de globalización y de identidad son objeto de una amplia discusión dentro de las ciencias sociales y políticas. Algunos estudios han involucrado el arte, y de manera particular la música, como campos culturales<sup>1</sup> en los que se pueden observar relaciones identitarias entre las personas que hacen música y sus lugares de origen, a la vez que estas personas se ven influenciadas por la creciente movilidad global que caracteriza nuestra época.

La música “tiene la habilidad peculiar de producir lugar”<sup>2</sup>, nos dice la antropóloga Sara Cohen al referirse a la experiencia cotidiana que los individuos tienen con el espacio que habitan. Dicha experiencia se ve fuertemente influenciada por la música —en muchas ocasiones sin darnos cuenta—, la cual define una identidad<sup>3</sup> individual al crear conductas específicas, hacernos parte de la comunidad, permitiéndonos generar lazos afectivos que con el tiempo generan memorias hacia un lugar y nos dan un sentido de pertenencia. Sin embargo, esto no ocurre de manera fortuita, sino que depende de situaciones sociales y de contextos específicos en los cuales ésta se produce, reproduce y escucha. Vivimos en una época en la que los medios de comunicación nos permiten entrar y salir de diversos espacios, empapándonos de nuevas ideas, en parte manteniendo rasgos identitarios propios del lugar en el que vivimos, y en parte enfrentándonos a una globalización que se extiende y logra modificar los procesos culturales en todos los terrenos.

Partiendo de lo anterior, en esta tesis hablaremos de algunos compositores que a través de su obra buscan afirmar una identidad asociada con su lugar de origen, al mismo tiempo que se dejan influenciar por los intercambios culturales que la globalización trae consigo. ¿De qué manera estos músicos seleccionan los elementos que incorporan de otros lugares?; ¿cómo se posicionan ante estos procesos de apropiación?; ¿qué grado de consciencia y reflexividad existe en tales actores sobre su posición identitaria?; ¿qué tanto estos procesos responden a una lógica mercantil que se vuelve prioritaria sobre las motivaciones “meramente” estéticas?; y ¿hasta qué punto las relaciones de intercambio

---

<sup>1</sup> Bourdieu, Pierre. 1990. “Algunas propiedades de los campos”. *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo.

<sup>2</sup> Cohen, Sara. 2007. *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*. Ashgate Popular and Folk Music Series. Aldershot, Hampshire: Ashgate, p. 182

<sup>3</sup> Este tema se desarrollará en el apartado 1.3.

cultural se dan de manera simétrica o hasta qué punto responden, por el contrario, a un principio de desigualdad en el que ciertas culturas dominan sobre otras?

Estas preguntas serán los ejes de esta investigación. El objetivo específico es analizar tres obras compuestas para guitarra sola, con la finalidad de identificar de qué manera se plasman, en el discurso de los compositores seleccionados, elementos propios de sus culturas que al mismo tiempo dialogan con elementos supuestamente globales. Los compositores son Coriún Aharonián (Uruguay, 1940), Dušan Bogdanović (Serbia, 1955) y Samuel Cedillo (México, 1981), y las obras a analizar son: *Llueve sobre el Río de la Plata* (2000), *Six Balkan Miniatures* (1993) y *Monólogo IV, El canto de Polifemo* (2009–2013). A pesar de que dichos compositores presentan distintos orígenes, estéticas y edades, tienen una serie de características en común que resultan fundamentales para el planteamiento de este trabajo:

1. Los tres buscan incorporar en su trabajo, de manera explícita, elementos musicales propios de su cultura.
2. Los tres han sabido posicionarse en una escena y prácticas particulares. Nos referimos a la música académica de tradición occidental, misma que tiene sus principales centros de legitimación en Europa y Estados Unidos;
3. Los tres tienen obras para guitarra sola, lo que se vuelve especialmente importante para mí, pues me permite abordar las obras desde una dimensión tanto teórica como práctica por mi perfil de intérprete guitarrista.

Para analizar las obras mencionadas, y a través de dicho análisis responder a las preguntas antes realizadas, nos basaremos principalmente en algunas propuestas del antropólogo Néstor García Canclini, mismas que resultan relevantes porque permiten adentrarnos en las interacciones sociales, culturales y políticas que afectan en los procesos artísticos de los individuos que crean música en un contexto de *globalización*. Dialogando con las propuestas de Canclini, propondremos el trabajo del también antropólogo Arjun Appadurai, quien, además de profundizar en las dinámicas que surgen de la globalización, contrapone las influencias que se dan dentro de las *localidades*, las cuales representan para Appadurai un espacio constituido por relaciones sociales y redes significativas que ocurren en torno a un lugar determinado. Es así que los procesos de globalización y localidad están en un diálogo constante. Este diálogo ha originado que los

dos conceptos se piensen como uno solo, generando el concepto de *glocalidad*, término utilizado para resaltar la estrecha relación que se genera entre los conceptos de localidad y globalización. Un último concepto a destacar es el de *ecualización cultural*, mismo que retomamos de Canclini y que tiene una importancia central en esta investigación. Esta metáfora, que hace referencia a los dispositivos electrónicos que sirven para igualar frecuencias de audio, es aquí utilizada para señalar cómo es que ciertos elementos culturales, propios de un determinado lugar, son retomados y modificados a partir de los criterios de “igualación” de la cultura global. Esto crea una problemática importante, ya que la manipulación de los bienes culturales genera modificaciones en las identidades individuales, e incluso llega a impactar la manera en que entendemos una localidad.

Dicho lo anterior, en el primer capítulo de esta investigación nos enfocaremos a definir los conceptos de globalización, localidad e identidad, a través de los cuales comenzaremos a enunciar las problemáticas observadas en el campo de las artes y, en particular, de la música. Esto nos servirá como punto de partida para hablar sobre las múltiples dinámicas que se desprenden de este fenómeno y así enlazar el segundo capítulo, en donde analizaremos los procesos identitarios, los discursos y las estéticas de las obras y compositores mencionados. Cabe mencionar que este segundo capítulo no se limitará a la investigación sobre fuentes bibliográficas, sino que se basará también en la consulta de audios, videos, partituras, páginas de internet pertenecientes a los compositores, y principalmente entrevistas realizadas a cada uno de ellos. Finalmente, el tercer capítulo lo dedicaremos a reflexionar sobre la práctica de interpretación musical y su lugar dentro de la dinámica glocal. Es por ello que abordaremos temas como la identidad que busca promover el intérprete a través de la obra y su rol como “ecualizador cultural”.

La música, como campo cultural, es un espacio que se encuentra siempre en un intercambio y diálogo dinámico con diversas maneras de producción de discursos. Es por ello que pensar en una homogeneización absoluta resulta una idea cuestionable e improbable. Por mucho que la globalización desprenda tendencias homogeneizantes, los choques identitarios que existen entre lo local y lo global nos presentan una serie de asimetrías y contradicciones que podremos observar en los tres casos de estudio presentados, y a través de ello reflexionar sobre las tendencias que actualmente existen en el terreno artístico a nivel más general.

# 1. Música e Identidad globalizada

El contexto en el que nos desenvolvemos como integrantes de una sociedad y como artistas se modifica constantemente. Es por esta razón que resulta pertinente realizar una revisión de los cambios que se han generado a partir del fenómeno de globalización. A través de dicho fenómeno se generan nuevas maneras para vincularnos, conocernos, identificarnos y visualizarnos en múltiples dinámicas culturales, sociales y económicas. Pero, ¿a qué nos referimos al hablar de globalización?, ¿qué relación se genera entre la localidad y la globalización?, ¿de qué manera se ven afectadas las identidades de los individuos a raíz de dicha relación?, ¿qué papel tiene la música dentro de esta serie de procesos culturales?

En este primer apartado responderemos a tales preguntas. Para empezar, nos enfocaremos en el concepto de globalización, sus características, influencias y la manera en que lo entenderemos en esta tesis.

## 1.1. Globalización cultural

El proceso de globalización que se desarrolla en la actualidad es objeto de múltiples interpretaciones. Los discursos críticos sobre la globalización son muy variados y dependen del enfoque que cada autor nos ofrezca. Para fines prácticos, en esta investigación nos centraremos, como dijimos en la introducción, en los planteamientos de Néstor García Canclini, para quien **“la globalización, más que un orden social, es el resultado de múltiples movimientos, en parte contradictorios, con resultados abiertos, que implican diversas conexiones entre lo global/local”**<sup>4</sup>. Esta forma de entender la globalización nos permite problematizar las múltiples implicaciones que se dan en este fenómeno y la manera en que nos vemos envueltos en esta serie de movimientos contradictorios. Ciertamente, aquélla resulta una manera un tanto abierta de entender lo que sucede con estos intercambios globales; sin embargo, tiene el beneficio de dar un peso importante a las cuestiones de localidad, globalización y a las múltiples contradicciones que de esto se desprenden. Además, este autor le da un énfasis importante a la labor de los artistas y su impacto dentro de estas dinámicas, lo cual resulta sumamente significativo para una tesis que pretende enfocarse en la

---

<sup>4</sup> García Canclini, Néstor. 1999. *La Globalización Imaginada*, México: Paidós, p. 47.



identidad musical.

Continuando con el concepto de globalización, una primera cuestión que resulta problemática es la de cuándo da inicio este fenómeno. Algunas posturas toman el siglo XVI como su comienzo, considerando como punto de partida la expansión del capitalismo y de la modernidad occidental. Otro punto de partida que se suele considerar es la segunda mitad del siglo XX, la cual trajo consigo la llegada de nuevos medios de comunicación y nuevas formas de organización política, económica y cultural. Para efectos de esta investigación nos enfocaremos en este periodo de transición entre los siglos XX y XXI. De manera específica, tomaremos como punto de inicio la caída del Muro de Berlín, ya que es a partir de este hecho que se desploma la idea de que el comunismo podía generar un contrapeso al capitalismo como forma globalmente hegemónica de mercado.

Ahora bien, el tomar la caída del Muro como punto de partida para el actual proceso de globalización no implica dejar de observar algunos antecedentes históricos. Concretamente, mencionaremos dos procesos que le antecedieron, preparando el terreno para su llegada. Por un lado tenemos a la *internacionalización* de la economía y la cultura, iniciada con las navegaciones transoceánicas que trajeron consigo diversos intercambios y procesos de colonización entre los continentes. Por otro lado está la *transnacionalización*, que obtiene su desarrollo a principios del siglo XX con la dispersión de la economía, generando empresas u organismos que no se ubican en un solo territorio. Tomemos como ejemplo a las empresas multinacionales o transnacionales. Estas empresas no se ven atadas a su territorio de origen, sino que se establecen en cualquier país en el cual generan actividades de compra, venta o producción<sup>5</sup>.

De esta manera, la globalización se va preparando entre la dependencia que estos dos procesos generaron entre sí, trayendo consigo una estrecha relación entre las economías y territorios a nivel mundial. Pero fue hasta la llegada de nuevos medios de transporte y comunicación que permitieran una conexión más ágil (como el caso de los satélites, los aviones o el internet) cuando los flujos se *desterritorializan* —es decir, ya no se ven atados a un territorio—, provocando que la idea de lugar sea mucho más difusa y cambiante, y que los límites y fronteras territoriales sean cada vez más inoperantes. Los

---

<sup>5</sup> Para una explicación más detallada sobre los procesos de internacionalización y transnacionalización, ver García Canclini, op.cit., p.45.

nuevos medios de comunicación juegan un papel fundamental como facilitadores de las relaciones humanas entre personas que habitan en distintos lugares. Otro elemento importante en este proceso es la movilización humana, de manera más específica las migraciones y los movimientos turísticos, que gracias a los medios mencionados encuentran una manera mucho más eficiente de realizarse.

Es importante mencionar que el hecho de que los nuevos medios generen una influencia tan significativa y novedosa en este intercambio global, no los convierte necesariamente en el centro de dicha transformación, pero sí representan un elemento que ha servido como potenciador de esta compleja red de intercambios. Es así que los medios de transporte y de comunicación han hecho que la información fluya de manera diferente, pudiendo interactuar con ella a una velocidad que antes no era posible. Estos medios pueden estar al alcance de (supuestamente) cualquier persona. El flujo, intercambio, recepción y uso de todo el material con el que tenemos contacto sirven para una continua “construcción del yo”, incluso generando lo que el antropólogo Arjun Appadurai denomina “un proyecto social cotidiano”<sup>6</sup>, concepto que será desarrollado cuando hablemos de nuevos medios y su impacto en los imaginarios culturales.

Lo mencionado anteriormente nos permite retomar dos conceptos propuestos por Appadurai que servirán para ejemplificar mejor lo mencionado anteriormente. El primero es el denominado *paisaje étnico*<sup>7</sup>, que básicamente se refiere al tránsito de personas que ocurre actualmente alrededor del mundo, por ejemplo los turistas, refugiados, exiliados, inmigrantes, trabajadores que se ven en la necesidad de trasladarse. El segundo concepto a mencionar es el *paisaje mediático*<sup>8</sup>, a través del cual el autor hace referencia a dos cosas: 1) a todo el equipo y distribución que existe actualmente para la producción de información, como es el caso de estudios de televisión, periódicos, radio, computadoras, estudios de cine; 2) a las imágenes producidas y puestas en circulación por estos medios. Dichas imágenes dependen de múltiples situaciones e inflexiones como el tipo de audiencia, los intereses de los creadores, el equipo con el que se crea. Lo más importante de este tema es que generan una enorme cantidad de narraciones que pueden ser consumidas, al punto de que es posible crear la idea de espacios o lugares

---

<sup>6</sup> Ibid, p.19.

<sup>7</sup> Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Versión en castellano: *La Modernidad Desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: TRILCE-F.C.E., 2001, p. 47.

<sup>8</sup> Ibid. p. 48.

que en realidad no existen, dando lugar a fantasías o imaginarios (tema que se abordará más adelante) que las personas pueden incorporar a sus deseos.

Pero en contraste con la movilidad y el intercambio de imágenes que, desde una visión celebratoria, podría decirse que los paisajes étnico y mediático traen consigo, observamos una serie de problemáticas que nos llevan a cuestionar el impacto socialmente benéfico de la globalización. Podemos observar, por ejemplo, el fomento de una competencia internacional que se vincula con la búsqueda de una homogeneización de elementos culturales, encabezada por empresas e industrias transnacionales cuyos centros operativos suelen estar ubicados en los países económicamente dominantes. Por otro lado, las empresas han promovido la “tropicalización” de contenidos que buscan apelar a los contextos sociales y culturales de la región. Esto puede destruir o debilitar sistemas culturales en territorios que desde el punto de vista de la economía global se consideran periféricos. Sólo en ocasiones, estas “culturas periféricas” pueden adaptarse para difundir sus rasgos característicos sin que éstos se difuminen en los procesos de intercambio cultural. Un ejemplo de esto lo podemos observar en el hecho de que en México, por disposición oficial, sólo está reservado el 10% de espacio de exhibición cinematográfica para películas nacionales<sup>9</sup>.

Es así que se puede observar a la globalización como un proceso de expansión del capitalismo neoliberal y de los medios masivos de comunicación encaminados a una unificación y/o articulación de sistemas financieros, regímenes de comunicación y empresas que se rigen por los intereses de los países económicamente dominantes. Todo este fenómeno trae consigo la consecuencia de que la cultura se convierte en un elemento que tiende a homogeneizarse a partir de las reglas del mercado. Como comenta Appadurai, aunque no llega a homogeneizarse completamente, la cultura global sí “incluye la utilización de una gran variedad de instrumentos de homogeneización”<sup>10</sup>.

Hay que decir, sin embargo, que existen también quienes consideran que la globalización, aparte de operar como un homogeneizador de la cultura, reordena las diferencias entre culturas distintas. No sólo las grandes corporaciones pueden sacar provecho de las ventajas generadas por la interconexión de los espacios, sino también los actores locales que ven la manera de incorporarse a este sistema para su beneficio. Esto

<sup>9</sup> Ver Ley Federal de Cinematografía, Artículo 19. Disponible: <[http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/103\\_171215.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/103_171215.pdf)> [Consulta: 27/11/16].

<sup>10</sup> Ibid, p. 55.

es algo que discutiremos ampliamente cuando hablemos de los compositores cuyas obras serán analizadas en este trabajo.

Partiendo de lo anterior, la lectura que haremos de la globalización no puede ser reducida a una homogeneización completa, sino que implica procesos de apropiación (tanto de los medios utilizados como de las nuevas formas de relacionarse que de éstos se desprenden) distintos en cada una de las culturas donde aquélla se “estaciona”. Esto es algo que necesitamos tomar en cuenta para poder observar los múltiples choques culturales que, a pesar de la tendencia homogeneizante de la cultura global, se siguen generando hoy en día en el contexto específico de cada localidad.

## **1.2. De la localidad a la glocalización**

El considerar los choques culturales que ocurren a partir de la globalización, nos lleva a hablar de la localidad como una fuerza identitaria que sirve de contrapeso a la hegemonía global. Ciertamente, el arrojar una definición unívoca sobre este concepto resulta arriesgado, dadas las múltiples acepciones del término y siendo que éste alude a un espacio que siempre está en disputa y que es siempre inestable. Es por ello que, para los fines de esta investigación, retomaremos el concepto de localidad que ofrece Appadurai, quien define lo local como “algo primariamente relacional y contextual [...]”, como una cualidad fenomenológica compleja, constituida por una serie de relaciones entre sentido de la inmediatez social, las tecnologías de la interacción social y la relatividad de los contextos”<sup>11</sup>.

De acuerdo con Appadurai, la producción de la localidad en la vida contemporánea está en constante movimiento y tensión, desarrollándose así una oposición entre localidades que crean diferentes rituales, categorías y actores particulares que diferencian a unas de otras, entrando muchas veces en un conflicto de relaciones de poder. Los imaginarios que la localidad genera también son un aspecto característico de la misma, ya que en ellos se ven involucrados los individuos y grupos de cada sociedad, siendo todos partícipes en la proyección simbólica de su contexto e identidad.

De acuerdo con Appadurai, un factor fundamental para definir lo local es el estado-nación y sus políticas para desarrollar un sentido nacionalista con ciudadanos obedientes, apoyándose de festividades y tradiciones que sean incorporadas y reproducidas. Pero hay

<sup>11</sup> Appadurai, Arjun. 1996. *La Modernidad Desbordada*, op.cit, p. 187.

también otros factores, como los flujos migratorios y los medios de comunicación con alcance global, que permiten que diversas localidades se relacionen entre sí. Esto implica que **los procesos locales no son independientes de los globales, al punto de que hay quienes utilizan el neologismo *glocalidad* para referirse a la relación entre lo local y lo global, ya que “la localidad es en sí misma un producto histórico” y las historias a través de las cuales surgen las localidades están sujetas a la dinámica global**<sup>12</sup>. Precisamente, en esta investigación observaremos de qué manera se desarrolla este fenómeno en el quehacer artístico, siendo que por un lado los artistas incorporan en sus obras elementos propios de su cultura, pero también es posible que adapten el contenido de sus creaciones a partir de las exigencias de la llamada cultura global.

A propósito de lo anterior, hay que decir que las empresas transnacionales tienden a volver objeto mercantil los bienes culturales y el arte, haciendo a un lado las cualidades estéticas que no son útiles al mercado. Aunque esta práctica no se haga de manera siempre evidente y aunque aparentemente la globalización estimule la libertad creativa, este proceso de mercantilización se da, por ejemplo, a raíz de los estándares estéticos que discriminan a los artistas cuando no cumplen con las condiciones necesarias para su inserción en el sistema económico global. Esto nos lleva a pensar que mientras la globalización no sea regulada por políticas que consideren las necesidades específicas de cada localidad, existirá una asimetría entre el carácter aparentemente extraterritorial de un poder que se asume como global, y la territorialidad local de cada persona.

Pero a pesar de todo aquello, la globalización sigue ofreciendo un panorama abierto. Es posible que los rasgos de la cultura local de quienes buscan incorporarse a la cultura global se vean sólo parcialmente negociados, generando así una idea de *lugar* más amplia, una suerte de *localidad expandida*, en una nueva noción de identidad que podríamos denominar *identidad cultural glocalizada*.

### **1.3. ¿Identidad cultural glocalizada?**

La identidad y la cultura son dos términos que se encuentran interrelacionados en su marco social y antropológico. La identidad está definida por un contexto que marca, a distintos niveles, fronteras que permiten la distinción de grupos e individuos que se

---

<sup>12</sup> Ibid, p. 33.

congregan en un determinado territorio, diferenciándolos de quienes habitan en otros espacios culturales<sup>13</sup>.

Es así que el concepto de identidad, al igual que el de globalización, está sujeto a múltiples interpretaciones y definiciones. Pero dentro de esta investigación podemos definir la identidad, siguiendo a Gilberto Giménez, como **un conjunto “de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos, etc.) mediante los cuales los actores sociales (individuales y colectivos) demarcan simbólicamente sus fronteras y se distinguen de los demás actores en una situación determinada”**<sup>14</sup>. A propósito de nuestro tema de estudio, cabe decir que la cultura juega un papel fundamental en el desarrollo de la identidad porque es en ésta donde “representamos e intuimos imaginariamente lo social, concebimos y gestionamos las relaciones con los otros”<sup>15</sup>.

Ahora bien, si es verdad, como sugerimos antes, que nuestro sentido de cultura y de identidad, aun cuando puede traspasar fronteras geográficas, está también determinado por el espacio físico (lugar) que nos sirve de contexto, cabe hacernos las siguientes preguntas: ¿Es posible pensar en un tipo de identidad que tenga por lugar al planeta en su conjunto?; ¿es posible, en otras palabras, que desarrollemos una identidad global?

Si respondiéramos afirmativamente a las preguntas anteriores, tendríamos que reconocer que, para mantener un espacio identitario en un contexto de globalización, es necesario negociar las diferencias y choques que surgen cuando diversas culturas se entremezclan. Es así que lo global y lo local generan tensión en los procesos identitarios. Uno de los resultados de esta dinámica de *glocalización* es que modifica la relación que se da con elementos identitarios importantes como el idioma, las relaciones sociales, de parentesco o color de la piel. Antes, la localidad generaba la idea de un espacio característico para la puesta en escena de la identidad, ya que este lugar poseía una relativa estabilidad.

---

<sup>13</sup> Es importante señalar que hablar de espacios culturales no necesariamente se refiere a territorios geográficos. Es así que un espacio cultural puede traspasar fronteras territoriales, como ocurre con la identidad que se genera alrededor de expresiones culturales que pueden congregarse a personas de distintos continentes. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en prácticas que se hacen sobre el Buddha Dharma, conocido en occidente como budismo. Ésta práctica tradicional y cultural tiene su origen en Asia, de manera específica en la India, y se ha expandido en todo el mundo con una gran cantidad de practicantes.

<sup>14</sup> Giménez, Gilberto. 2002. “Globalization y Culture”. *Estudios Sociológicos*, Vol. 20, No. 58, pp.23-46

<sup>15</sup> García Canclini, Nestor. 1999. *La Globalización Imaginada*, México, Paidós, p. 63.

Ahora este espacio se encuentra extendido, lleno de movimientos irregulares e interconexiones entre los individuos que entran y salen de él, ya sea físicamente o a través de una conexión mediática.

Otro concepto importante que se relaciona ampliamente con la creación de una identidad en un contexto como el actual, es el rol de los imaginarios. Como señala Canclini, “organizada de manera cultural, la imaginación -expresada en sueños, canciones, fantasías, mitos e historias- siempre fue parte del repertorio de toda sociedad”<sup>16</sup>. Aquí regresamos al rol de los medios masivos de comunicación, los cuales permiten a la gente entrar en contacto, como nunca antes, con una gran cantidad de información que nos permite visualizar la vida de otras personas y, por lo tanto, aspirar a una gran variedad de vidas posibles. En ese sentido, la vida social se ha visto modificada por el cine, la televisión, la tecnología y la música, haciendo de la fantasía una práctica que transforma el rol que la localidad tradicionalmente había tenido. No es posible continuar con la visión que se tenía de lo local como un lugar donde podemos acercarnos a “lo más elemental”, “lo real”, “lo que nos remite a las raíces”, a la estabilidad, al hogar, etc. Y es que “lo real de las vidas comunes y corrientes ahora es real de muchas maneras”<sup>17</sup>. Esto no significa que estemos planteando un discurso celebratorio donde todas las personas puedan aspirar a una mejor calidad de vida, pero sí que la gran mayoría de la gente tiene acceso a información que le permite visualizar nuevos horizontes y entrar en este juego de la imaginación, este juego desterritorializado en el que las “identidades culturales” ya no se promueven como algo dado de antemano por su contexto, sino que se pueden “construir” a partir de una serie de posibilidades que, a partir de la explosión mediática, generan la ilusión de que somos “ciudadanos del mundo”. Por ejemplo: un adolescente que tenga acceso a medios como la televisión o el internet, se puede encontrar en la dinámica de construir una identidad retomando elementos de diferentes culturas. Por supuesto que no estamos hablando de un fenómeno completamente nuevo, pero sí de uno que se ha acentuado exponencialmente a partir de la mediatización del “imaginario global”. Es así que vemos una dinámica glocal sumamente compleja, en donde las identidades locales tienen una enorme influencia de los flujos globales, generando múltiples diferencias culturales que, en la escala más amplia, y de manera quizás paradójica, parecieran contribuir a un proceso de homogeneización cultural a nivel

---

<sup>16</sup> Ibid, p. 68.

<sup>17</sup> Ibid, p. 69.

planetario.

A propósito de lo anterior, García Canclini enuncia el proceso tecnológico de la *ecualización*<sup>18</sup> como una analogía al uso y apropiación de diversos elementos culturales que se mezclan en situaciones diversas. Se trata de un proceso complejo que se desenvuelve en un contexto en donde la globalización rige los flujos socio-culturales, modificando e impactando localidades e identidades con las que entra en contacto.

## 1.4. Ecualización

Pero, ¿a qué nos referimos al hablar de ecualización? Canclini retoma este término del campo de la edición de audio, en el cual ecualizar significa “igualar” frecuencias. Un ecualizador estimula el énfasis que se pone sobre ciertas frecuencias e inhibe el que se pone sobre otras. El “engaño” está en que, aunque en teoría la “ecualización” pretende dar el mismo énfasis a todo el rango de frecuencias, esto en realidad no ocurre en la práctica. Al realizar este proceso siempre se tiende a destacar unas frecuencias por encima de otras, “maquillando” los sonidos bajo una falsa idea de que se está logrando un “balance justo”. A través de la ecualización, las cualidades sonoras pueden modificarse, maquillarse o estar sujetas a filtros en la búsqueda de un resultado sonoro particular. La problemática que se desprende de este proceso es que, a pesar de poseer diversas posibilidades, se opta por estandarizar un resultado que a la larga genere una sensación de familiaridad generalizada, siempre regida por los estándares de gusto y calidad que se promueven, por ejemplo, desde la industria musical hegemónica. La ecualización, cuando se piensa como un proceso de igualamiento, esconde siempre procesos de discriminación, homogeneización y dominio de cierto rango de frecuencias sobre otros.

Para ejemplificar lo mencionado anteriormente pensemos en el caso de la llamada *world music* o “música del mundo”. Se trata de una etiqueta para géneros musicales con orígenes folclóricos o étnicos retomado y popularizado en los años ochenta por algunas de las disqueras más grandes del mundo (Sony Music, BMG Entertainment, etc.), las cuales buscan incorporar a su catálogo música tradicional de diversas regiones del planeta. Esta idea parte de un imaginario de globalización cultural, en el cual se quiere

---

<sup>18</sup> García Canclini, Nestor. 1999. *La Globalización Imaginada*, México, Paidós, p. 197.



vender una idea de cercanía con discursos musicales que se pueden asimilar (y por ende mercantilizar) de manera muy sencilla, a pesar de lo distintas que sean sus culturas de origen. El papel que juega la ecualización en este caso es el de facilitar la escucha de los distintos discursos ofertados. Siendo así, no importa si la música que se escucha proviene de regiones culturales distantes, ya que se aminorarán las diferencias a través de filtros para generar una escucha más “amable”, aunque para ello se tengan que eliminar muchos de los rasgos tímbricos, rítmicos y armónicos característicos de aquello que se graba.

De acuerdo con lo anterior podemos preguntarnos lo siguiente: ¿Hacia dónde nos conduce el ecualizar los rasgos culturales y musicales de una determinada sociedad ignorando su contexto? ¿Qué problemas se generan al discriminar ciertos elementos de una determinada cultura? ¿Quiénes y para qué realizan este filtro de elementos? ¿De qué manera se incrementa este fenómeno con el actual proceso de globalización y con la expansión de los medios de comunicación y de transporte? En un periodo como el actual, donde la globalización ha permitido que múltiples elementos se muevan de manera rápida sin tener que estar atados a un lugar específico, existe una gran conexión y contacto con diversos elementos culturales. El problema aquí es la manera en que este proceso de ecualización tiende a fomentar la idea de una *hibridación tranquilizadora*<sup>19</sup>, en la que las diferencias locales son matizadas, haciendo de lado su diversidad y fomentando la idea de que las fronteras que existen, así como las características que pueden ayudar a definir una cultura a través de sus rasgos identitarios, se ven disminuidas.

Aunado a ello, hay que considerar la influencia que la llamada ecualización cultural tiene sobre la escucha. Pensemos en la estandarización de contenidos musicales y sonoridades que se fomenta en lugares como centros comerciales, cafés o plazas, en donde la música sirve como relleno o atmósfera intensamente regulada. Más aun, la ecualización puede abarcar no sólo la producción y proyección pública de música, sino también la estrategia mercadotécnica que rodea a un producto, como pueden ser los videos, grabaciones, presentaciones o ediciones, que generan una familiaridad y atracción para sus potenciales consumidores. A través de la noción de ecualización es posible reflexionar sobre los procesos que se derivan de una apropiación musical y cultural en un contexto

---

<sup>19</sup> García Canclini, Nestor. 1997. “Culturas Híbridas y estrategias comunicacionales”. Estudios sobre las culturas contemporáneas. Época II. Vol. III. Núm 5, Colima, Junio, pp. 109 - 128.

de mercado global como el que hemos mencionado antes.

Pero vale la pena, antes de continuar con el desarrollo de este apartado, dedicar un momento para hablar sobre lo que significa escuchar. De acuerdo a Roland Barthes, “oír es un fenómeno fisiológico; *escuchar*, una acción psicológica”<sup>20</sup>. Partiendo de esta idea, este autor menciona que podemos encontrar tres tipos de escucha: a) la primera orientada a reconocer los índices que se escuchan (una especie de alerta); b) la segunda dirigida a descifrar los signos que se perciben a través del oído; c) la tercera enfocada ya no en aquello que se emite, sino en los sujetos que producen el sonido. Así, el desarrollo de la escucha se transforma a partir del contexto en el que ocurre. La escucha es un ejercicio de selección, en el está involucrada una parte intelectual que se apropia del espacio y selecciona lo que resulta relevante, haciendo a un lado la idea de que se trata de una actividad pasiva. De esta manera, podemos decir que el oído es un sentido que siempre está abierto, que recibe toda la información que circula en el ambiente, pero atrás de lo que parecería una escucha indiscriminada existe un proceso de selección de información que va creando significados nuevos todo el tiempo. En ese sentido, la ecualización cultural no sólo depende de los mecanismos de producción y difusión del sonido, sino también de los mecanismos de escucha.

Continuando con el tema de la ecualización cultural, es necesario hablar de dos tipos de regiones culturales, en donde la hegemonía que ejerce una sobre la otra por factores económicos y políticos repercute sobre los procesos de hegemonía cultural. Para entender mejor esta situación nos remitiremos a la propuesta del sociólogo Boaventura de Sousa Santos, quien habla de la existencia de un *norte* y un *sur globales*<sup>21</sup>, mismos que se refieren no sólo a marcadores geográficos sino también a marcadores económicos y culturales. El hacer esta distinción es importante para entender por qué la mayor parte de las músicas publicadas bajo etiquetas como la *world music* son tomadas de países periféricos, pertenecientes al *sur global*, las cuales se pretenden “rescatar” y difundir a través de un proceso de edición y mercantilización (ecualización) realizado por las casas disqueras que se encuentran en países del *norte*.

En casos como el antes mencionado, los procesos de hibridación entre culturas no se dan

---

20 Barthes, Roland. 1982. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Paidós Ibérica, p. 243.

<sup>21</sup> Santos, Boaventura de Sousa. 2009. *Una Epistemología del Sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social*. Ed, José Guadalupe Gandarilla Salgado. México: Siglo XXI, CLACSO, p. 12.

de manera equilibrada, ya que responden a los intereses comerciales que surgen para convertir a estos discursos en productos rentables, favoreciendo con ello los intereses de los países “del norte” en detrimento de los “del sur”. De modo que existe un juego de poder entre regiones culturales, el cual no resulta simétrico.

Partiendo de lo antes expuesto, podemos decir que el fenómeno de globalización tiende a ser homogeneizante en muchas de sus propuestas. Pero de acuerdo con García Canclini, esto no se ha logrado consolidar del todo debido a las complejidades que se generan cuando la globalización entra en diálogo con lo local. Esto lo podremos observar en los tres casos de estudio que presentaremos en el segundo capítulo. Continuando con las reflexiones que abrimos al hablar de la “música del mundo”, pasaremos finalmente a enfocarnos en nuestro principal objeto de estudio, proponiendo que la identidad artística, de manera particular la musical, tiende a ser particularmente contradictoria. La influencia de lo global-local, los nuevos elementos que son apropiados por quienes participan de un proceso de intercambio cultural, la difusión y comercialización global de las músicas de diversas localidades, generan en su conjunto una gran cantidad de interacciones que se analizarán con más detenimiento en el siguiente apartado.

## **1. 5. Flujos globales y locales en la identidad musical**

La música produce un fuerte impacto en la construcción de una sociedad. Las actividades en las que nos involucramos diariamente están en contacto con experiencias musicales que se desarrollan al nivel más local de nuestro núcleo familiar y barrial. Esto da lugar a experiencias que definen la manera en que escuchamos, y a través de la escucha significamos el mundo. Otra característica a destacar de la música es que ayuda a crear comunidad e impacta el comportamiento de los individuos, el cual puede cambiar según la música que escuchen y según las relaciones individuales y sociales que alrededor de la misma se generen. Ésta y las anteriores características ayudan a que desarrollemos un sentido de pertenencia a nuestros contextos particulares.

Es importante destacar el rol del *lugar*, el cual hemos definido, siguiendo a Appadurai, como un espacio local delimitado, con rasgos característicos que lo diferencian de cualquier otro espacio. Pero al mismo tiempo, el espacio local se ve atravesado por las múltiples interconexiones que están a nuestro alcance y gracias a las cuales podemos, a pesar de estar físicamente en un sitio determinado, conectarnos a prácticamente

cualquier parte del planeta.

Es por ello, y regresando nuevamente a las cuestiones musicales, que la música tiene una relación particularmente importante con el lugar en el que fue creada, a la vez que se ve determinada por los flujos culturales a nivel global. La música, además, ha sido un objeto muy rentable para las empresas transnacionales por la capacidad que tiene de ser distribuida y apropiada con mayor facilidad que otro tipo de insumos culturales. Como menciona Bob W. White, “la música es particularmente móvil y por lo tanto mercantilizada fácilmente; de hecho, nada parece más característico del capitalismo global que su capacidad para transformar la cultura en una mercancía. Pero la música también es importante para nuestra comprensión de la globalización, ya que la naturaleza de la música es sobre todo social”<sup>22</sup>.

La glocalidad en la que nos vemos envueltos actualmente da lugar a una constante hibridación en donde se generan intercambios entre los músicos y artistas que habitan en distintos lugares, así como un contacto directo con expresiones musicales multiculturales pertenecientes, en teoría, a cualquier parte del planeta. Pero, ¿en verdad se nos permite acercarnos a propuestas de cualquier territorio? Si la identidad de los músicos se plasma en gran medida a través de su obra y sus discursos, uno de los problemas de la tendencia a la homogeneización cultural y la búsqueda de una ecualización es que no todos los discursos son incorporados para formar parte del repertorio promovido por la industria musical global. Lo que suele ocurrir es que los artistas deben adaptarse a las solicitudes que se les imponen para poder ser parte de los programas de becas, de los festivales, de los conciertos de proyección internacional, y en general de las instancias de legitimación que determinan los cánones de la cultura global. Al respecto, García Canclini considera que la búsqueda de ocultar lo discordante de las culturas se mantiene como una constante.

Ahora bien, gracias a las contradicciones internas de la globalización, muchos músicos ya no sólo dependen de las grandes compañías discográficas para darse a conocer o poder mostrar un producto propio. Las nuevas tecnologías permiten hacer grabaciones independientes, hacer uso del internet con fines de difusión, crear sellos discográficos o escenas musicales virtuales en donde el control y las restricciones estéticas son aparentemente menores (siempre hay control y restricciones, aunque no lo parezca). De

---

<sup>22</sup> White, Bob W. (ed.). 2012. *Music and Globalization: Critical Encounters*. Bloomington: Indiana University Press, p.

esta manera, la actual escena permite a los artistas colocarse y buscar su posicionamiento sin necesidad de pertenecer a la “gran” industria musical.

Pero dejemos por un momento las circunstancias particulares que se dan en el actual proceso de globalización, y revisemos algunas consideremos más generales sobre los procesos de identidad que se dan en la música. De acuerdo con Connell y Gibson, los “artistas o incluso comunidades enteras pueden representarse a sí mismos y sus experiencias locales a través de la música”, de modo que “la música mantiene una esfera cultural importante en la cual las identidades son afirmadas, desafiadas, toman parte o se reconstruyen”<sup>23</sup>. Como ejemplo de ello, podemos pensar en compositores como Bartók, Copland, Stravinsky o Villalobos, que de manera explícita incorporan elementos de su cultura en su música. Es importante resaltar cómo cada uno de estos compositores crea una estética y un discurso que responde a sus contextos particulares; cada uno pertenece a un país distinto, y a pesar de formarse en la tradición musical europea, imprime de una manera particular su percepción sobre la música con la que tuvieron contacto en sus países de origen.

Otra consideración importante sobre la identidad musical es la que nos ofrece el sociólogo y musicólogo Simon Frith:

La música construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos. Esa fusión de la fantasía imaginativa y la práctica corporal marca también la integración de la estética y la ética.<sup>24</sup>

De esta manera, cada práctica o actividad musical va a desarrollar una identidad característica que nos sitúa en “relatos culturales”. Sigamos con el ejemplo de la música “clásica”, el cual nos interesa no sólo por remitirnos a personajes como Bartók, Copland, Stravinsky o Villalobos, sino sobre todo porque los compositores que analizaremos en el siguiente capítulo se han formado en esta tradición musical (además de que mi formación como guitarrista también se desprende de esta tradición). Este campo posee una historia, reglas, repertorio, códigos, estéticas, estándares y una técnica que se ha desarrollado con el tiempo. El valor que se le da al compositor, al texto y al intérprete no es el mismo que se le da en otros géneros. El intérprete, por ejemplo, además del perfeccionamiento técnico que debe desarrollar para interpretar cierto repertorio, debe

---

<sup>23</sup> Ibid, p. 117.

<sup>24</sup> Frith, Simon. 1996. “Música e Identidad”. En *Cuestiones de identidad cultural*, editado por Stuart Hall y Paul du Gray, 181-213, Amorrortu editores España SL, p. 212.

crear un discurso retórico convincente que vaya de la mano con la estética característica de una tradición determinada.

A través de este capítulo hemos podido señalar los múltiples choques que se generan con una identidad glocalizada, en donde individuos y sociedades diversas entran en un contacto altamente dinámico. Hablar de distintos sistemas, grupos e individuos que generan medidas de comunicación y traducción para entenderse nos permite notar la importancia de los diálogos que se dan entre localidad y globalización para generar una identidad particular: una identidad-mundo que interactúa con un sentido de identidad local. Además, hemos podido mencionar algunas particularidades sobre la manera en la que esto se refleja en la música.

Para ilustrar lo que hemos dicho hasta ahora con ejemplos contemporáneos, en el siguiente apartado hablaremos de tres obras para guitarra cuyos compositores tienen una intención explícita de expresar a través de su música elementos identitarios de su cultura, al mismo tiempo de que se mueven en un circuito de legitimación artística internacional que tiene su centro en los países que dominan la economía global.

## 2. Identidades glocalizadas en la creación musical

A través del capítulo anterior, hemos podido revisar conceptos como globalización, localidad, identidad cultural, glocalización y ecualización. A partir de estos conceptos abordaremos los siguientes casos de estudio, haciendo énfasis en las diferentes situaciones y problemáticas que se observan cuando las tensiones entre la globalización y los procesos culturales locales se ponen en evidencia. De manera particular, observaremos cómo es que a través de las propuestas estéticas de los tres compositores dialogan elementos globales y locales, y cómo es que éstos son plasmados en la música.

Dušan Bogdanović, Coriún Aharonián y Samuel Cedillo son tres compositores que representan estéticas, regiones culturales y posturas artísticas diferentes. Pero a pesar de todo conservan rasgos en común: los tres han tenido una formación dentro de instituciones que responden a la tradición de enseñanza europea, como son los conservatorios; cada uno ha realizado estancias en escuelas europeas o estadounidenses para estudiar o laborar; además, cada uno de ellos ha compuesto (al menos) una obra para guitarra. Son precisamente sus obras guitarrísticas las que serán el centro de este segundo capítulo, entre otras razones por el hecho de que éstas serán interpretadas por el autor de esta investigación. Una de las cuestiones más importantes a notar aquí es cómo cada uno de estos compositores se apropia de elementos de su contexto cultural para incluirlos en su música, aunque desde perspectivas particulares que los distinguen significativamente.

¿Qué tan importante es la influencia de los medios de comunicación para la difusión o enriquecimiento de sus trabajos? ¿Qué impacto tiene la glocalidad en la conformación de sus discursos musicales? ¿De qué manera se desarrollan sus roles como ecualizadores culturales? ¿Qué tanto grado de reflexividad existe en sus discursos identitarios? Dar respuesta a problemáticas como las anteriores resulta bastante complejo, pero a pesar de ello nos adentraremos en esta tarea. Antes de comenzar con el primer caso de estudio, he de mencionar que para realizar este análisis realicé entrevistas a los tres compositores, lo cual me permitió conocer mejor su posicionamiento estético, así como sus motivaciones al momento de componer las obras que vamos a revisar. Asimismo, revisé, cuando los hubo, algunos textos en los que los propios compositores hablan de

sus posturas estéticas. Finalmente, el análisis de partituras brindó información importante, ya que sirvió para detectar diferentes rasgos, elementos o motivos musicales que los compositores incorporaron en su obra, lo que nos permite confrontar sus estrategias creativas con lo que cada uno menciona en sus respectivos escritos y entrevistas.

## 2.1. Llueve sobre el Río de la Plata

Coriún Aharonián representa un interesante caso de estudio para esta investigación, debido a su labor como compositor, que a su vez está cargada de una postura muy bien definida sobre el quehacer artístico y su relación con el contexto histórico y sociocultural en el que se inscribe. De esta manera, estructuraremos este apartado repasando algunos rasgos de la postura compositiva y del contexto sociocultural de Aharonián, para más adelante enfocarnos en el análisis de la obra titulada *Llueve sobre el Río de la Plata*.

Comenzaremos retomando algunos datos biográficos para conocer mejor la labor de este compositor. Nace en Montevideo, Uruguay, el 4 de agosto de 1940. Realiza estudios musicales en Uruguay, Argentina, Chile, Alemania, Francia e Italia. Es autor de obras de cámara, orquestales y piezas de música electroacústica que se han presentado en numerosos países. Es además autor de artículos, ensayos y libros. Ha enseñado composición tanto en su país como en el extranjero, y un aspecto importante de su labor es la posición crítica que mantiene hacia los fenómenos de colonización cultural.

En relación con lo anterior, un conflicto en el que se ve involucrado un compositor como Aharonián es que tiende a estar en contacto con muchas de las propuestas estéticas que vienen de las potencias económicas, por el hecho mismo de que su obra consiste en música académica de tradición europea. Es así que la música de Aharonián genera una serie de elementos que entran en contradicción con sus propias prácticas. Sin embargo, a pesar de las contradicciones que puedan observarse, podemos decir que la música de Aharonián presenta una serie de aspectos que son contradiscursivos al dominio cultural de la música europea. Algunos ejemplos son la incorporación de rasgos musicales propios de la cultura uruguaya, como ritmos o melodías del altiplano (en obras como *Gente y Mestizo*), o como la implementación de instrumentos tradicionales en ensambles de música de cámara. Sobre su postura ética a este último aspecto, veamos lo que el propio Aharonián menciona:



Cada vez que uso un instrumento estoy usando su historia conocida. Esto, cuando lo respeto y cuando respeto su cultura de origen, en caso de que no sea la mía propia. Y comparto códigos con todos aquellos para quienes esa historia es conocida. O por lo menos con aquellos que la conocen en la misma medida que yo.<sup>25</sup>

Para Aharonián, la cuestión ética es central en la (re)apropiación de elementos musicales, debido a la carga histórica y cultural que dichos elementos traen consigo. De no existir un conocimiento de los rasgos característicos de una determinada tradición, se corre el riesgo de malinterpretar elementos utilizados durante siglos o décadas por otras culturas, y caer en “la soberbia de quien se cree habilitado a conocer instantáneamente un instrumento o gesto musical”<sup>26</sup>.

Es evidente que las regiones culturales dominantes aún conservan un peso importante sobre el resto del mundo. Diversos filtros aún se encargan de determinar el tipo de discursos que se dan a conocer. Frente a ello, este compositor nos dice que “tenemos en todo caso dos ámbitos de quehacer cultural: el que repite los modelos metropolitanos positivamente y el que —usándolos como hecho irreversible o esquivándolos en lo posible— trata de crear hechos culturales de alternativa frente a ellos”<sup>27</sup>. Veremos a continuación, hablando de la obra que nos interesa, cuáles son algunas de las alternativas que este compositor propone.

*Llueve sobre el Río de la Plata* es una obra para guitarra sola compuesta en el año 2000. Fue estrenada por el guitarrista alemán Christoph Jäggin. Sobre esta obra, su compositor menciona lo siguiente:

*Llueve sobre el Río de la Plata* es la respuesta a varios desafíos. Surgió después de varios intentos que no me satisficieron, y se fue definiendo gradualmente como pieza anti-virtuosística, extremadamente despojada, monódica y muy tranquila, a contrapelo del repertorio habitual de los guitarristas, que está lleno de notas y atletismo. Incidió, contradictoriamente, el hecho de que vivo en un país con alto nivel guitarrístico. Me condicionó el tener varios amigos que son virtuosos instrumentistas, tanto en el campo de la música culta como en el de la música popular<sup>28</sup>. Cabe mencionar que esta obra no ha sido grabada y no se han encontrado registros en video en internet. Hasta donde sé, tampoco se ha interpretado en México. Partiendo del hecho de que sobre la obra existen muy pocas referencias que nos sirvan de guía,

---

<sup>25</sup> Aharonián, Coriún. 2002. “Tradición y futuro, y la ética del componer” Texto de la conferencia leída en el seminario *Instrumentos tradicionales, músicas actuales y contemporáneas*, realizado en la Fundación Simón I. Patiño de Cochabamba, entre el 23 y el 25 de octubre del 2002.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Aharonián, Coriún. 2000. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Editorial Tacuabé, p. 97.

<sup>28</sup> Entrevista realizada a Coriún Aharonián el 19 de octubre de 2015.

basaremos nuestro análisis en la revisión de la partitura y en la entrevista que realicé al propio Aharonián.

Comenzaremos reconociendo algunas de las características que he detectado a través de la partitura, enfatizando los elementos de su cultura local que busca plasmar en ella, así como el diálogo que estos elementos tienen con la llamada “cultura global”.

LLUEVE SOBRE EL RÍO DE LA PLATA  
para guitarra  
2000

coriún aharonián

SCORDATURA: ⑤ BAJADA A MI (unísono con ⑥)

$\text{♩} = 92$

$\text{♩} = 50$  ( $\text{♩} = 100$ )  
 a pagando (duración circa  $\text{♩}$  antes de apagar) por el mismo dedo que pulsa  
 y en el mismo punto de la pulsación (salvo los cambios de cuerda) \*\*  
 yema  
 senza vibrato (toda la pieza es senza vibrato, salvo indicación en contrario)  
 discretamente espressivo

chasquido de "cuatro" venezolano  
con ③ en IV y ④ en II \*\*

x ↓ ↑ x apaga subito

*ff*

libre  
 p (cappuccino M)  
*mp calmo*  
 exacto  
 libre

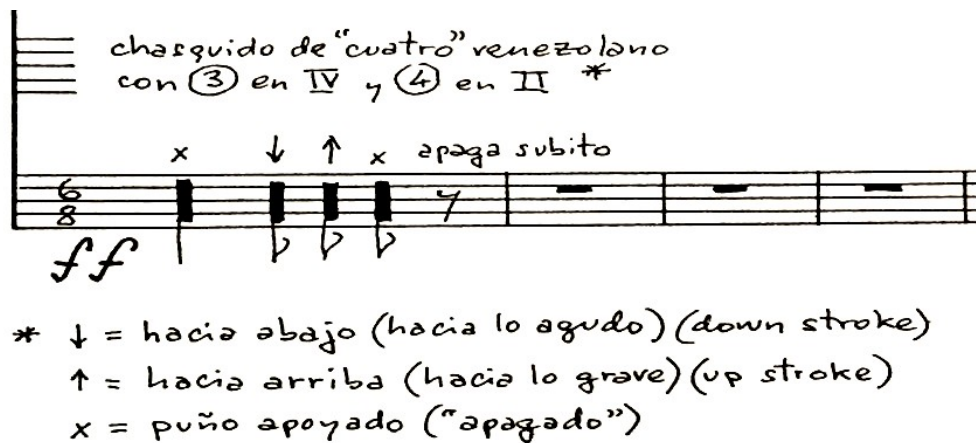
Figura 1: Aharonián, *Llueve sobre el Río de la Plata*, p.1.

Como se observa al comienzo de la partitura, ésta posee una serie de indicaciones particulares. Comenzaremos mencionando la *scordatura*, mediante la cual el compositor modifica la afinación convencional de la quinta cuerda de la guitarra, que generalmente se afinan en la nota La y que en esta ocasión busca afinarse en la nota Mi, quedando al unísono con la sexta cuerda.

Otro rasgo interesante a observar en la obra es el tratamiento que hace de elementos musicales propios de la tradición sudamericana. Un ejemplo de esto es un motivo musical que hace referencia directa a un elemento cultural venezolano, a saber, el “chasquido de cuatro venezolano” que se pide al inicio de la obra. El cuatro venezolano es un

instrumento tradicional de ese país que posee características de afinación y de construcción distintas a la guitarra, ya que es más pequeño y posee cuatro órdenes de cuerdas. Aunque tanto el cuatro como la guitarra son instrumentos de cuerda pulsada, su cualidad sonora es claramente distinta. En el siguiente acercamiento podemos visualizar cómo plasma en la partitura la búsqueda de este efecto sonoro.

chasquido de "cuatro" venezolano  
con ③ en IV y ④ en II \*



\* ↓ = hacia abajo (hacia lo agudo) (down stroke)  
↑ = hacia arriba (hacia lo grave) (up stroke)  
x = puño apoyado ("apagado")

Figura 2: Aharonián, *Llueve sobre el Río de la Plata*, cc. 1-4.

Otro elemento musical que aparece en la obra es el "milongueado", ritmo sincopado que se utiliza hacia el final de la misma. La milonga es un género musical de la región rioplatense, típico de Argentina, Uruguay y de Río Grande del Sur (Brasil). La milonga posee una importante influencia de la música africana, de danzas criollas y europeas. Veamos a continuación cómo se utiliza en la obra:

milongueado



Figura 3: Aharonián, *Llueve sobre el Río de la Plata*, c. 140.

Un ejemplo

más de lo anterior es un motivo que hace referencia al *canyengue*, el cual se refiere a un

estilo de baile de tango opuesto al baile de salón, ya que se bailaba en los suburbios y tenía un carácter mucho más intenso. La palabra es de origen africano y originalmente se pronunciaba *caniengue* por los porteños de color, lo cual se modificó a principios del siglo XX. Aquí un ejemplo de cómo lo representa Aharonián:



Figura 4: Aharonián, *Llueve sobre el Río de la Plata*, c.180.

Por otra parte, es interesante observar que existen fragmentos en los que el compositor indica claramente qué digitaciones quiere para que se genere una sonoridad determinada. Lo curioso de esto es que esa manera de digitar no resulta para nada convencional y es algo que debe trabajarse con cuidado, para obtener el resultado que se busca. Otra observación es que a lo largo de la obra se van presentando diferentes motivos rítmicos que se tocan en una sola cuerda, provocando una atmósfera peculiar que se distingue del modo polifónico en el que se suele tocar el instrumento. En el siguiente fragmento vemos ejemplificados ambos aspectos.

♩ = 50 (♩♩ = 100)

a pagando (duración circa ♩ antes de apagar) por el mismo dedo que pulsa  
 y en el mismo punto de la pulsación (salvo los cambios de cuerda) \*\*

yema  
 senza vibrato (toda la pieza es senza vibrato, salvo indicación en contra)  
 discretamente espressivo

libre

8

p (oppure m)

mP calmo

libre

libre

exacto

16

7

3

4

libre

\*\*

3/4 ♩ 7 8 ♩ | ♩ 7 8 ♩ | 7/16 ♩ 7 8 ♩ 7 | 3/4 ♩ 7 etc.

Figura 5: Aharonián, *Llueve sobre el Río de la Plata*, cc. 7-10.

Partiendo de tales ejemplos, podemos decir que, desde la perspectiva de intérprete, *Llueve sobre el Río de la Plata* utiliza distintos elementos para generar una propuesta musical que va en contra de las tendencias interpretativas hegemónicas. Aunque la guitarra se utiliza con la posición tradicional, encontramos propuestas no convencionales respecto al lenguaje y los recursos que se exploran generalmente en el instrumento.

Es así que el discurso de este compositor genera una serie de choques entre lo global y lo local, pero siempre en búsqueda de una conciencia ética sobre la labor del compositor al retomar elementos culturales. Es importante decir que esta conciencia ética no se dirige únicamente al rol de los compositores como creadores individuales, sino también al que tienen como pertenecientes a una colectividad que se identifica con una región determinada. En su artículo *An Approach to Compositional Trends in Latin America*, Aharonián enlista características comunes en algunas obras de compositores latinoamericanos que él considera destacados. Entre los músicos que selecciona se encuentran Eduardo Bértola (Argentina), Gabriela Paraskevaídis (Argentina-Uruguay), Mario Lavista (México), Eduardo Cáceres (Chile), entre otros. A continuación presentaremos esta lista, resumida de esta manera por Eduardo Herrera en su ensayo

*Austeridad, Sintaxis No-discursiva y Microprocesos en la obra de Coriún Aharonián*<sup>29</sup>:

1. Tiempo Psicológico más corto y concentrado que el de la mayoría de compositores europeos.
2. Sintaxis no-discursiva.
3. Zonas expresivas o bloques no-direccionales dentro de los cuales ocurren microprocesos.
4. Elementos reiterativos y el uso de repeticiones no-mecánicas con ostinatos comunes a los usados en las culturas indígenas y afro-americanas.
5. Austeridad en el lenguaje, los recursos expresivos y los medios mecánicos.
6. Violencia reprimida y placer expresivo por el detalle sonoro.
7. El silencio, en la medida que deja de ser una negociación y se convierte en una afirmación cargada de expresividad. El silencio usado como símbolo cultural importante de Latinoamérica.
8. La presencia de lo “primitivo”, evitando el rapsodismo con visiones etnocéntricas y en su lugar realizando una investigación conceptual seria, adoptando acciones y reacciones, comportamientos semánticos, instrumentos y libertades de las afinaciones.
9. La apropiación de nuevas tecnologías y la retroalimentación entre las tecnologías de la metrópolis y el legado indígena y/o afro-americano.
10. Rompimiento de la dicotomía entre música de “arte” y “popular”.
11. Reflexión ideológica.
12. Exploración de la magia inherente al evento musical.
13. Preocupación por la identidad cultural, el contexto socio-económico propio y conciencia de la influencia imperialista.

Por supuesto que la finalidad de este análisis no es profundizar en cada uno de estas características mencionadas por Aharonián, pero resulta importante notar que aquella lista es una muestra clara de la búsqueda explícita de un discurso propio de los compositores latinoamericanos. Para dejar más clara la relación de Aharonián con otros compositores latinoamericanos de su época, comparemos la partitura de *Llueve sobre el Río de la Plata* de Aharonián con la obra de Eduardo Bértola (1939-1996) *Las Doradas Manzanas del Sol*, escrita en 1966.

---

<sup>29</sup> Herrera, Eduardo. 2005. “Austeridad, Sintaxis No-Discursiva Y Microprocesos En La Obra De Coriún Aharonián”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 1, núm. 1, octubre-marzo, 2005, pp. 23-65. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

-9-

y recoge hasta que el tiempo y los tiempos  
acaben las plateadas manzanas de la luna  
las doradas manzanas del sol.

W.E. Yeates

Figura 6: Bertolá, *Las Doradas Manzanas al Sol*, p.9.

uña  
l.v. (sin apagar)  
8ª

simile

8

7

16

exacto

libre

PPP possibile

co

mP

8ª

sempre ppp poss.

8

9

P

Figura 7: Aharonián, *Llueve sobre el Río de la Plata*, cc.11-24.

Tal como vimos antes, Aharonián enlista una serie de características que pueden ser encontradas en obras representativas de compositores latinoamericanos de su generación. Dentro de estas características, en los fragmentos anteriores notamos un tipo de escritura similar, que consta de un lenguaje musical bastante modesto y austero. Encontramos acordes y notas largas que se van presentando a lo largo de la pieza. En comparación con Aharonián, Bértola no enuncia motivos musicales que pretendan resaltar rasgos identitarios; no obstante, de acuerdo con la caracterización del primero, pueden verse una serie de estrategias compositivas que se encaminan hacia un punto en común: generar discursos musicales con un sello latinoamericano.

De acuerdo a lo que hemos observado, este compositor tiene un interés explícito por plasmar en su música una identidad cultural propia. A pesar de que Aharonián proviene de una formación europea, para él es importante reflexionar todo el tiempo sobre las diferentes tradiciones con las que entra en contacto. Para él, es importante que primero se domine el discurso que ha sido impuesto a lo largo del tiempo, para después tener la posibilidad de generar uno nuevo partiendo de aquél. De acuerdo con su propuesta, no se podría partir de cero para inventar un código, ya que eso implicaría un problema de comunicación que impediría la comprensión por parte del otro. Es por ello que nos comenta que estos modelos le deben servir, críticamente, como referencias: “en un mundo con modelos emanados de los centros de poder, no puedo cerrar los oídos a esos modelos y a las fábricas que los producen”<sup>30</sup>.

Valdría la pena preguntarnos, sin embargo, qué es lo que habría pasado si nos hubiéramos acercado a la obra sin leer alguno de los textos de compositor. ¿Sería posible notar en la música sus reflexiones y preocupaciones por la identidad cultural? Lo cierto es que la obra está construida de una manera muy distinta a lo que suele ocurrir en el repertorio de guitarra clásica. Pero a no ser que conociéramos mejor el contexto del autor, sus principios éticos y filosóficos, sería difícil hacer coincidir sus discursos escritos con los musicales. Ambos niveles son necesarios para que el compositor, en su calidad de *ecualizador*, contribuya a la creación de un imaginario sonoro latinoamericano.

---

<sup>30</sup> Ibid.



## 2.2. Six Balkan Miniatures

El compositor, improvisador y guitarrista serbio Dušan Bogdanović ofrece en esta obra<sup>31</sup> una propuesta llena de referencias a la música tradicional balcánica, que se mezcla con una formación académica realizada en conservatorios de música, con toda la herencia cultural que esto conlleva.

Para acercarnos con mayor claridad a las propuestas de este compositor, mencionaremos de manera breve algunos datos biográficos, los cuales fueron tomados de su página de internet<sup>32</sup>. Retomaremos, además, algunos escritos del compositor y también trabajaremos con los datos obtenidos en una entrevista que le fue realizada por correo electrónico. Comenzaremos con los datos biográficos.

Este compositor nació en Belgrado, Serbia, en el año 1955. Completó sus estudios de composición y orquestación en el Conservatorio de Ginebra con Pierre Wissmer y Alberto Ginastera, y su formación como guitarrista la desarrolló con María Livia Sao Marcos. Es interesante resaltar el hecho de que los maestros con los que tuvo contacto en Ginebra provengan de diferentes países, lo que nos remite al “paisaje étnico” que la globalización trae consigo, a partir de la dinámica migratoria propia de los flujos globales. Al margen de ello, Bogdanović ha realizado una importante carrera como concertista y compositor, además de tener escritos teóricos sobre la guitarra. Ha colaborado en proyectos interdisciplinarios que involucran música, psicología y filosofía.

El contexto Balcánico y su influencia sobre la música de este compositor resultan de interés para nuestra investigación, por ser un lugar lleno de intercambios y conflictos culturales, que hacen de éste un territorio donde lo local y lo global se mezclan de manera particular. La península Balcánica está compuesta por diversas culturas como la Serbia, Croata, Bosnia, Musulmana, Albanesa, Búlgara, Griega y Rumana. Entre éstas existen diferencias religiosas, étnicas y lingüísticas. Grandes conglomeraciones políticas y centros de poder entran en fricción en este espacio, y la geografía le otorga una posición de puente entre Europa y el Oriente. Según María Djurdjevic, este territorio presenta un gran intercambio cultural debido a su cercanía con culturas diversas, mostrándose “como

---

<sup>31</sup> Dukic, Zoran. “Zoran Dukic - Dusan Bogdanovic - Balkan Miniatures”. Video de *Guitar Art Festival*. Subido el 30 de diciembre de 2009. <[https://www.youtube.com/watch?v=MZQgU-  
iuQDA](https://www.youtube.com/watch?v=MZQgU-<br/>iuQDA)>

<sup>32</sup> <http://www.dusanbogdanovic.com/>

una gran metáfora de la dinámica social entre la globalización y la fragmentación”<sup>33</sup>.

Dentro de este contexto balcánico, la música posee términos comunes como el “Aksak”, que en turco se traduce como “cojo”, usado para referirse a un ritmo irregular característico de la música balcánica. Dentro del discurso de este compositor sobre su relación con los elementos musicales de culturas diversas, podemos mencionar la importancia que le da a la noción de “etnicidad”. Para él, “todo arte en su origen refleja sus raíces étnicas”<sup>34</sup>, las cuales pueden crear discursos sólidos aun en un contexto donde el desarrollo del arte occidental tiende a acaparar los grandes foros y no hay una relación directa con las otredades artísticas. Un factor importante para lograr aquello, según el propio Bogdanović, es el desarrollo de nuevas tecnologías que permiten una rápida comunicación, lo cual juega un rol muy importante en la manera en la que los compositores dan a conocer sus creaciones artísticas. Esto trae consigo las ventajas de un arte multicultural, consecuencia de la conexión entre distintos puntos del planeta; pero por otro lado genera una indiscriminada promiscuidad artística que implica estados de confusión, ya que distintas realidades artísticas se mezclan sin tomar en cuenta su entorno o su historia, e incluso muchas veces sólo se retoman elementos exóticos para generar un estereotipo cultural. Pero, sostiene Bogdanović, esto no quiere decir que lo purista y lo conservador sea lo auténtico: muchas culturas reciben nuevas influencias que generan nuevos productos. Lo importante para él radica en conocer mejor el sistema de donde vienen tales influencias, pero sin perder de vista que “nuestra humanidad ancestral común, nuestra necesidad de una variedad de experiencias apuntan a nuestra capacidad para asimilar las diversas culturas y con ello ampliar el potencial de nuestra propia humanidad”<sup>35</sup>.

Pero, ¿de qué manera se posiciona Bogdanović frente a la identidad cultural que su música refleja y genera? A continuación expongo la respuesta que él mismo ofrece para esta investigación:

El idioma balcánico folclórico incluye medidas asimétricas, pensamiento modal, similitudes formales (canciones y danzas), y muchos otros aspectos que no tengo tiempo de elaborar. Yo no

---

<sup>33</sup> Djurdjevic, María. “Los Balcanes: pasado y presente del pluralismo cultural” IEMED. <[http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/12/Los\\_Balcanes\\_pasado\\_y\\_presente\\_del\\_pluralismo\\_o\\_cultural\\_Maria\\_Djurdjevic.pdf](http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/12/Los_Balcanes_pasado_y_presente_del_pluralismo_cultural_Maria_Djurdjevic.pdf)>

<sup>34</sup> Bogdanovic, Dusan. 2003. “Who owns these questionable brains?”. En *Ex Ovo*. Publicado por Doberman-Yppan.

<sup>35</sup> Ibid.

tengo interés en defender o generar una identidad cultural. He sido influenciado por esta música en mi composición y ha sido parte de mi lenguaje musical. Compositores como Bartok, Kodaly, Ligeti y muchos otros han sido mucho más influenciados por esto...<sup>36</sup>. Esta respuesta genera una serie de cuestionamientos sobre el discurso estético del compositor, ya que si no le interesa generar una identidad particular, ¿por qué retomar elementos propios de su cultura e incluir la referencia a dichos elementos en el nombre de la obra (*Six Balkan Miniatures*)? Resulta interesante el hecho de contraponer sus comentarios con aspectos de su música, pues esto nos permite observar que los compositores no siempre están conscientes de la ecualización cultural de la que forman parte.

Otro aspecto que me parece importante cuestionar es la posición de Bogdanović respecto a las asimetrías culturales que se reflejan en las distintas influencias presentes en su música. En relación con esto, preguntamos a Bogdanović qué piensa sobre la idea de que elementos culturales locales o tradicionales puedan verse minimizados ante escuelas compositivas muy influyentes en Europa, como el caso de *Darsmtadt Summer Courses* o el *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM), que están produciendo discursos musicales que se han vuelto referentes en el medio musical a nivel global. Sobre esto, él menciona que, desde su punto de vista, estas instituciones ya no tienen tanta influencia como la solían tener en la década de 1970, época en la que él era estudiante y podía observar la centralidad que estas instituciones tenían. Para Bogdanović, actualmente existe una menor atención hacia la música que sale de instituciones como las mencionadas anteriormente, que la que existe en otro tipo de espacios. Este enfoque resulta interesante, ya que desde su perspectiva este tipo de instituciones, que en otro tiempo eran hegemónicas, ya no trascienden más allá de sus propios territorios. No obstante, las observaciones del compositor serbio contrastan con el hecho de que todavía hoy, al menos en Latinoamérica, y particularmente en México, instancias como Darmstadt y el IRCAM siguen siendo referentes y medios de legitimación muy importantes para los compositores.

Retomando lo mencionado en el capítulo anterior, cabe reflexionar sobre la manera en que Bogdanović se posiciona dentro de un circuito cultural globalizado. Este compositor, desde su formación hasta su actividad laboral, se encuentra en un flujo migratorio constante, viajando con frecuencia ya sea para estudiar, para impartir clases o para ofrecer conciertos. Por otra parte, su música es bastante conocida dentro del medio de

---

<sup>36</sup> Entrevista a Bogdanovic. 23 de septiembre de 2015.

guitarra “clásica”, siendo así que se graba frecuentemente por distintos intérpretes a nivel mundial, y es posible encontrar diversos videos de gente que interpreta su obra en distintos lugares del planeta. Ahora bien, a pesar de la incorporación que el trabajo de Bogdanović ha tenido en la “cultura global”, su contexto local sirve también como una influencia constante, generando procesos identitarios que representan su lugar de origen a través de su música.

Esto nos lleva finalmente a hablar de *Six Balkan Miniatures*, obra para guitarra que fue escrita en 1993 y dedicada al guitarrista clásico William Kanengiser. Esta composición surge como respuesta a los conflictos en Yugoslavia entre los años 1991 y 1999, por lo que Bogdanović dedica esta obra “a la paz mundial”. Al respecto, Bogdanović menciona:

La dedicatoria de las miniaturas a la paz mundial fue un gesto de buena intención ante la desintegración del país donde crecí (Yugoslavia). Pienso que el rol de la música en general y de la nueva música en particular es muy complejo pero pienso que el rol político de la música ha estado presente por mucho tiempo (piensa en la dedicatoria de la tercera sinfonía de Beethoven a Bonaparte o La muerte de Klinghoffer de John Adam)<sup>37</sup>.

*to Bill Kanengiser*

3

## Six Balkan Miniatures

*for World Peace*

I. Jutarnje Kolo (Morning Dance)

Dušan Bogdanović

Figura 8. Bogdanović, *Six Balkan Miniatures*, I, cc. 1-2.

Vale la pena destacar algunos puntos importantes del comentario anterior con relación a nuestra tesis. En primer lugar, el hecho de que el compositor está dedicando la obra a la “paz mundial” y no específicamente al conflicto de Yugoslavia, mostrando así la perspectiva global que tuvo ante este acontecimiento, lo que posiblemente fue consecuencia de radicaba en Estados Unidos en ese momento, y por ende pudo ver el

<sup>37</sup> Entrevista a Dusan Bogdanovic. 23 de septiembre de 2015.

conflicto “desde afuera”. Por otro lado, es importante señalar los ejemplos que nos brinda al hablar de la música y su rol político, ya que menciona compositores que no pertenecen a la península balcánica, sino que son representantes importantes de la “música occidental” en general. Es así que el compositor mezcla referentes locales con una perspectiva global, colocándose así en una glocalidad en la que dialogan múltiples contextos y propuestas.

Pasando a hablar de la forma de la obra, es importante decir que está constituida por seis movimientos breves, en los que se destacan elementos característicos de la cultura balcánica como la métrica irregular y ciertos efectos de percusión en la guitarra. Un elemento muy importante que se retoma en su música es el ritmo Aksak, que es utilizado por Bogdanović en cuatro de sus seis miniaturas. De acuerdo con el análisis que Jane Curry presenta en su tesis Doctoral<sup>38</sup>, el primer movimiento (*Jutarnje Kolo*) contiene material típico (ritmo, melodía, modo) de la música folclórica de los Balcanes y usa la tonalidad de Re mayor. El segundo movimiento (*Zalopojka*), por su parte, es el más sencillo de los seis, con un compás en 4/4 y con la característica de que la voz grave desciende diatónicamente, el cual es otro rasgo propio de la música balcánica.

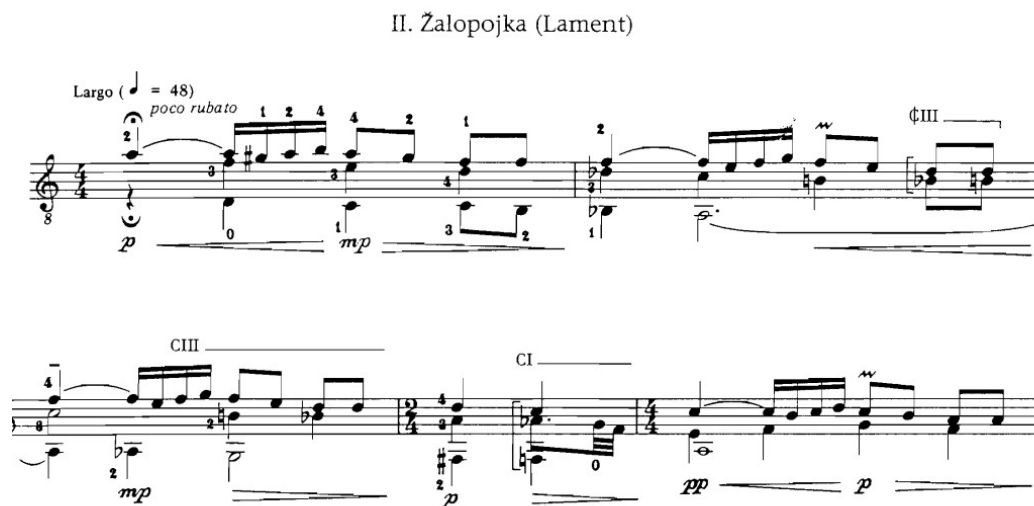


Figura 9: Bogdanović, *Six Balkan Miniatures*, II, cc. 1-5.

El nombre del tercer movimiento (*Vranjanka*) significa “la mujer del pueblo de Vranje”. Es

<sup>38</sup> Curry, Jane, *Balkan ecumene and synthesis in selected compositions for classical guitar by Bogdanovic, Mamangakis and Ian Krouse D.M.A. diss. Arizona State University 2010*, p. 34.

el único de los movimientos basado explícitamente en una melodía tradicional folclórica de aquella región.

III. Vranjanka

Pesante (♩ = 132)  
(Golpe\*)  
6th = D (3+2+2)

Figura 10: Bogdanović, *Six Balkan Miniatures*, III, cc. 1-6.

El cuarto movimiento, *Makedonsko Kolo* (Macedonian dance), es otro ejemplo del Aksak. Aquí encontramos el uso del compás de 5/8, que es bastante común al momento de escribir esta rítmica balcánica. Por sus características, es posible relacionarlo con la danza *pajduska*, que es de origen búlgaro y macedonio.

IV. Makedonsko Kolo (Macedonian Dance)

Presto (♩ = 200)  
6th = E

Figura 11: Bogdanović, *Six Balkan Miniatures*, IV, cc.1-8.

El quinto movimiento se aparta de lo presentado anteriormente en la obra, ya que no le

es añadido un compás determinado. Se marca el inicio como *rubato espressivo* con mucho uso del calderón. En este movimiento puede notarse una reminiscencia a una melodía vocal que puede escucharse en toda la región balcánica.

### V. Široko (Wide Song)

The musical score for 'V. Široko (Wide Song)' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/8 time signature. It begins with the instruction 'Rubato espressivo' and a dynamic marking of *p*. The melody features a vocal-like quality with a 'calderón' (trill) on the first measure. The lyrics 'i m a m i' are written above the notes. The score includes various performance directions: 'poco a poco accel.' and 'poco a poco cresc.' leading to a fortissimo (*f*) section, followed by 'rall.' and a mezzo-piano (*mp*) section. Technical markings include '3' for triplets, '(bend\*)' for a bend, and '2-2-2' for a triplet of eighth notes. The piece concludes with a *mp* dynamic and a 'rall.' marking.

Figura 12: Bogdanović, *Six Balkan Miniatures*, V, inicio.

El último movimiento retoma el carácter dancístico y sirve como una especie de recapitulación, ya que retoma elementos del primer movimiento como el uso del Aksak, las melodías, la acentuación y los modos balcánicos. Tiene un tempo rápido que presenta características técnicas (como los rasgueos rápidos del final) que generan la sensación de una danza con influencias gitanas.

### VI. Sitni Vez (Tiny-knit Dance)

The musical score for 'VI. Sitni Vez (Tiny-knit Dance)' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/8 time signature. It begins with the tempo marking 'Allegro giocoso' and a metronome marking of quarter note = 116. The rhythm is identified as '(2+2+3+2+2)'. The score is marked with a fortissimo (*f*) dynamic and the instruction 'sempre'. The piece features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The score is divided into four measures, each marked with a circled number (1, 2, 3, 4). The piece concludes with a fortissimo fortissimo (*fff*) dynamic.

Figura 13: Bogdanović, *Six Balkan Miniatures*, VI, cc.1-5.

Ahora bien, como puede verse, la escritura de las piezas está llena de indicaciones convencionales con las cuales los intérpretes de guitarra pueden familiarizarse inmediatamente, desde la escritura hasta la digitación. Así que a pesar de que la obra busca plasmar un imaginario de lo que es la música balcánica, el medio para hacerlo resulta ser la escritura musical convencional como un elemento estandarizado o globalizado, que sirve en este caso para que su discurso pueda ser mucho más accesible y difundido. ¿Es esto un ejemplo de ecualización cultural? Es posible que la pieza y la estética del compositor se relacionen más con el campo que tiene la guitarra dentro de la música académica. El diálogo con la localidad que se genera en la pieza, es a través de la propuesta que este compositor hace al incorporar elementos propios de su cultura. El efecto de ecualización que podemos observar se da justo en este juego, ya que para que dichos elementos culturales sean retomados en la música para guitarra, necesitan ser adecuados a los estándares de escritura, sonoridad y estética establecidos. De esta manera ya forman parte del repertorio guitarrístico.

A diferencia del caso de *Llueve sobre el Río de la Plata*, la obra de Bogdanovic se ha grabado varias veces y está editada. Esto permite conocer las interpretaciones que distintos guitarristas han hecho de ella. Por otra parte, hoy en día es posible escuchar música tradicional balcánica grabada *in situ*, lo que nos permite comparar la música de Bogdanović con la “auténtica” música balcánica. Es importante resaltar el hecho de que el compositor mencione que no está intentando generar una identidad cultural, ya que de los tres casos de estudio, su obra es la que retrata de manera más literal cómo es que se escucha la música tradicional de esa región, casi como una transcripción de esa música al sistema de notación europeo. Si se contrapone con los otros casos de estudio, estos hacen solo algunas referencias o se adentran en este discurso de una manera completamente diferente.

Como hemos visto hasta el momento, el paisaje étnico y mediático son temas de relevancia en la carrera de este compositor. Situaciones en la que se ve envuelto, ya que es una persona que se ve sujeto a movimientos migratorios al momento de desarrollar su formación académica y carrera artística. Además hay un interesante diálogo global/local que se genera en su discurso, tanto escrito como musical, ya que observamos el hecho de incorporar elementos propios de su cultura como el Aksak, ritmos, melodías tradicionales, modos, etc., y por otro lado combinarlo con el canon que existe en la escritura de la guitarra clásica desde el siglo XIX. Es así que dichos elementos se



ecualizan a esta manera de escribir, de transmitirse, de sonar y de interpretarse. Pero permitiéndonos una especie de acercamiento al imaginario cultural y sonoro de la cultura balcánica. De esta manera, los fragmentos de la partitura que se han presentado nos permiten observar cada una de las propuestas de los compositores, si es que existen ciertos choques con lo expresado por ellos de las obras. Por ejemplo, en el caso de Bogdanović, existen ciertos choques al hacer referencia en algunas de sus obras a la cultura balcánica, o incluso elementos musicales de culturas africanas u orientales y después mencionar que no tiene ningún interés por reflejar una identidad cultural. Sobre todo porque él mismo menciona en una de las citas de este apartado que esto representa una promiscuidad artística, en donde gracias a las posibilidades de comunicación que otorgan los nuevos medios como el internet, hay una mayor interconexión y esto deriva en un estado de confusión al retomar elementos artísticos que sirvan para volver algo exótico. En ese caso, la inclusión de elementos musicales propios de la cultura balcánica en un pieza que va dirigida a incorporarse al repertorio de guitarra clásica, ¿no la convierte en un elemento exótico?, ¿de qué depende el convertir una pieza en “algo exótico”?, ¿será posible que exista una visión eurocentrista de parte del compositor? Resulta interesante retomar y contraponer los discursos escritos del compositor con la obra. Sin duda, tanto Aharonián como Bogdanović, son compositores que expresan su interés y respeto al momento de trabajar con elementos musicales propios de una cultura. Ambos con un diálogo global/local que podemos señalar y relacionar con su trabajo. Ahora pasaremos al tercer caso de estudio para terminar con el análisis en este capítulo.

### **2.3. Monólogo IV. El canto de Polifemo**

El trabajo del compositor mexicano Samuel Cedillo nos permite una vez más acercarnos a las múltiples asimetrías generadas por el choque entre lo local y lo global.

En este apartado nos acercaremos, como hemos hecho en los anteriores, al contexto cultural del compositor, el cual resulta relevante para entender de manera más clara cómo es que se posiciona ante la influencia que tiene su contexto en su labor artística. Para este análisis, nos apoyaremos en la entrevista que realicé a Samuel Cedillo los días 5 y 6 de septiembre de 2015, la cual tuvo como finalidad el conocer de cerca su trabajo y revisar cómo se relacionan los tópicos que nos interesan en esta investigación con sus propias ideas de identidad y cultura. Por otro lado, también es importante el análisis a la

obra *Monólogo IV, el canto de Polifemo*<sup>39</sup>, para observar en esta pieza cómo se ven reflejados los elementos globales y locales.

Para comenzar y contextualizar su trabajo, agregaremos algunos datos curriculares que fueron tomados de su página de internet<sup>40</sup>. Nació en 1981, es originario de Tetela, Tlalpujahua, Michoacán, México. Durante su infancia fue campesino y artesano. Realizó sus estudios de composición con el compositor mexicano Germán Romero. Su trabajo ha sido revisado por algunos de los compositores más representativos de la tradición europea del siglo XX, como Helmut Lachenmann, Tristan Murail, entre otros. Ha tenido una actividad constante y fructífera en el ámbito de los concursos, los festivales de música nueva, las becas de creación, la grabación de discos, entre otras actividades. Dentro de su labor pedagógica ha canalizado su trabajo a la colaboración con músicos tradicionales dentro de comunidades p'urhépecha en Michoacán. Actualmente es profesor- investigador de tiempo completo de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán.

El flautista mexicano Wilfrido Terrazas, quien estrenó y grabó la obra *Monólogo II: Injertos de oscuridad*, escribe un comentario sobre la música de Samuel que es útil revisar:

[En su música] está presente esa tierra que Samuel moldeó de niño. Casi se puede oler. Por la misma razón, Samuel tampoco teme ir más allá de las retóricas oxidadas de la llamada música contemporánea. La música que escribe está conectada a esa tierra en su origen, de manera irrenunciable<sup>41</sup>.

El comentario de Terrazas sugiere que para este compositor el sentido de localidad es muy significativo, lo que coincide con lo veremos a continuación. Según lo que el propio Cedillo comenta, las comunidades donde se desenvuelve su labor creativa poseen un paisaje sonoro característico. Se trata de comunidades periféricas, donde actividades como la agricultura o la ganadería dan lugar a un entorno sonoro que no es posible percibir en los grandes centros urbanos. Pero como una tendencia recurrente, estas comunidades indígenas se encuentran en un proceso de urbanización y crecimiento que las integra poco a poco a las dinámicas ciudadinas. Este crecimiento les genera “una invasión terrible y un despojo de su identidad”<sup>42</sup>. Algunos aspectos culturales de los

<sup>39</sup><https://soundcloud.com/samuelcedillo/mono-logo-iv-el-canto-de>

<sup>40</sup><http://www.samuelcedillo.com/>

<sup>41</sup>Terrazas, Wilfrido. 2013. “Sobre Monólogo II, de Samuel Cedillo”. Blog de Wilfrido Terrazas, 16 de julio. <http://wilfridoterrazas.weebly.com/blog/sobre-monologo-ii-de-samuel-cedillo>

<sup>42</sup>Entrevista a Samuel Cedillo. 5 de septiembre de 2015.

cuales se sabe que están siendo despojadas son la lengua originaria, los recursos económicos, las tierras, pero también “la música es uno de ellos”, tal como menciona el propio Cedillo.

Es por ello que un aspecto importante de la labor pedagógica de este compositor dentro de las comunidades donde trabaja ha sido el contrarrestar ese despojo, fomentando con ello la reconstrucción de una identidad. De manera que, a pesar de que este compositor no es originario de la cultura p’urhépecha, el contacto y conocimiento que ha adquirido respecto a ésta le han permitido generar un vínculo afectivo, que lo ha llevado a involucrarse con sus problemáticas y su dinámica social.

Decíamos en el capítulo primero que la música puede crear comunidad y resignificar un lugar y la manera en la que lo escuchamos. Esto es algo que se refleja claramente en la posición que Cedillo toma frente al tema de la música tradicional. Para él, “la música tradicional sucede en la comunidad y su función es hacer la comunidad. Fuera de eso no hay más. Fuera de eso pierde su sentido. Puede sonar bien pero su función está ahí... su identidad está construida en esas relaciones, en ese espacio. Le pertenece a ese espacio”.<sup>43</sup> Ante esta postura, cabe preguntarnos cómo es que él se relaciona, como creador de “música contemporánea”, con esa música tradicional que forma parte de su vida cotidiana. Al respecto, Samuel Cedillo comenta que tiene un interés muy grande en esta música (tradicional), pero no para imitarla o integrarla directamente en sus obras. Sobre esto él comenta lo siguiente: “En general, lo que he aprendido ahí, es la manera en cómo una comunidad puede vivenciar el sonido, de una manera tan colectiva y tan enraizada en su propia manera de entenderse en su contexto. Esa vida del sonido, sólo como una intención, pero no hay manera de traducirlo en la partitura”<sup>44</sup>. Ahora bien, pese a que esta posición ha llevado al compositor a evitar la integración de “folclorismos” en su obra, su trabajo en el campo de la música tradicional puede tener otro tipo de repercusiones estéticas, tal como veremos más adelante.

A propósito de los conceptos sobre identidad y globalización que expusimos también en el capítulo primero, es interesante señalar que Samuel Cedillo no se siente identificado con los análisis culturales que tratan el asunto de la identidad cultural, argumentando que para él se trata de estudios de moda que no se relacionan con su quehacer artístico.

---

<sup>43</sup>Ibid.

<sup>44</sup>Ibid.

Pero resulta interesante hacer un paralelismo entre su postura y lo que menciona Canclini sobre el lugar que los artistas tienen en el flujo intercultural: el antropólogo menciona que “los jóvenes no sólo están respondiendo a la exclusión de los espacios laborales, sino proponiendo en sus redes y actuaciones modos multifocales de crear, difundir y acceder, de agruparse y volver accesible lo que se produce en el propio país y en el mundo”<sup>45</sup>. Esto nos interesa porque Cedillo, a pesar de no comulgar con las ideas como aquéllas, responde en parte a la caracterización que Canclini hace de los artistas contemporáneos. Desde el uso de internet para dar a conocer su trabajo, hasta el uso de recursos como becas o apoyos institucionales para viajar, tenemos aquí el claro ejemplo de un músico que está en continuo movimiento territorial por la labor que realiza, y que proyecta una identidad a través de recursos mediáticos.

Frente a esto, Cedillo menciona que si se es consciente de cómo operan los festivales, concursos y demás aspectos del sistema artístico, es posible utilizarlos como “un arma que podemos decidir dónde y hacia dónde la canalizamos”.<sup>46</sup> Para él, es posible utilizar los flujos que se desarrollan a partir de la interconexión y desterritorialización, pero con una carga de reflexión que permite que el producto cree nuevos caminos para el quehacer artístico, evitando las tendencias homogeneizantes, mercantilizantes y “ecualizantes” dadas por las instituciones que operan bajo los criterios del mercado global.

Antes de hablar sobre el monólogo IV, sintetizaremos en algunos puntos la postura que Samuel Cedillo tiene respecto a los artistas que buscan reflejar su identidad cultural a través de su obra. En primer lugar mencionaremos que para él “la identidad no puede estar contenida en un compás, una rítmica o una melodía”<sup>47</sup>, por lo que le parece una labor muy simplista el que los artistas pretendan generar una identidad superficial al no conocer ni acercarse a la comunidad que pretende retratarse. En segundo lugar está el rechazo que el compositor tiene hacia la búsqueda de una legitimación artística a través del uso de “folclorismos”<sup>48</sup>; para él, todo esto deviene en una visión colonialista, en la cual el compositor llega a “rescatar” un elemento de la comunidad para que pueda ser

---

<sup>45</sup>García Canclini, Nestor y Ernesto Piedras Feria (comps.) 2013. *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales*. Juan Pablos (ed.). UAM-Iztapalapa, p. 15.

<sup>46</sup>Entrevista a Samuel Cedillo. 5 de septiembre de 2015.

<sup>47</sup>Ibid.

<sup>48</sup>Ibid.

integrado a una obra de música “cultura”, y ahora sea digno de escucharse y ser exportado. Esta relación de legitimación se mueve alrededor de una retórica nacionalista que genera “un plagio a una identidad”<sup>49</sup>. Por último hablaremos de su relación con el canon musical. Al respecto, el compositor menciona que en un sistema donde la música que se enseña y consume siempre tiene una vista al pasado, es difícil encontrar un lugar para la experimentación o creación de nuevos lenguajes. Siendo así, él menciona que su trabajo apunta “hacia la desarticulación de esos cánones”<sup>50</sup>, es decir, hacia una música que cuestione el sistema establecido. Señala que un principio fundamental para sus obras es “abrir los oídos”, generar una apertura y conciencia de escucha fundamental para acercarse a un repertorio evitando caer en una “inercia inmóvil”<sup>51</sup>.

A través de este breve acercamiento a la filosofía de trabajo de Samuel Cedillo, nos es posible conocer su postura crítica hacia muchas de las tendencias o tradiciones que existen actualmente en la música académica. Algo que resulta importante para esta investigación es la insistencia de Cedillo en ser propositivo con su trabajo. La idea de hacer un profundo análisis del lugar que tenemos como artistas y la repercusión social que puede tener nuestra labor.

Para continuar con este apartado, pasaremos a hablar sobre la pieza para guitarra que será el objeto de esta parte de nuestro análisis.

El *Monólogo IV, el canto de Polifemo*, forma parte de los cinco monólogos compuestos hasta ahora por Samuel Cedillo. El *Monólogo IV* se escribió entre 2009 y 2013. Uno de los objetivos principales para la creación de este monólogo es salirse de la sonoridad característica de la guitarra y verla como un objeto sonoro con una gran diversidad de posibilidades. Es así que la guitarra se prepara con un *slide*<sup>52</sup> colocado bajo la primera cuerda, mismo que quedará encima de la segunda, tercera y cuarta cuerdas, logrando con ello un timbre particular. La quinta y la sexta cuerda quedan libres. Las herramientas que accionarán el sonido del instrumento serán dos arcos (del tamaño que mejor le

---

<sup>49</sup>Ibid.

<sup>50</sup>Ibid.

<sup>51</sup>Ibid.

<sup>52</sup>Se trata de un tubo pequeño (puede ser de metal, vidrio, cerámico) que el guitarrista generalmente se coloca en el dedo anular de la mano izquierda para deslizarlo sobre el diapasón y las cuerdas, produciendo así sonidos bastante característicos.

acomode al intérprete), el propio slide, un plectro y una barra de brea<sup>53</sup>. La guitarra intervenida se ve de la siguiente manera:



*Figura 14:* Guitarra preparada para la pieza *Monólogo IV*, de Samuel Cedillo.

Es importante decir que la escritura de la obra está compuesta por una serie de instrucciones precisas que muestran la temporalidad y la espacialidad de los movimientos y ritmos que son requeridos. Entre las indicaciones podemos encontrar la manera de colocar la guitarra, de sostenerla sobre la mesa, de tener cerca todos los dispositivos que serán utilizados. En el siguiente fragmento, se pueden ver algunos ataques de la mano izquierda que muchas veces se contraponen con lo que hace la mano derecha, realizando distintos ritmos con cada mano e intercambiando el dispositivo con el que serán “atacadas” las cuerdas:

---

<sup>53</sup>Es una sustancia viscosa de color negro que se obtiene por destilación de ciertas maderas, del carbón mineral y de otras materias de origen orgánico. Suele colocarse en las cerdas del arco de los instrumentos de cuerda frotada para que se genere el sonido.

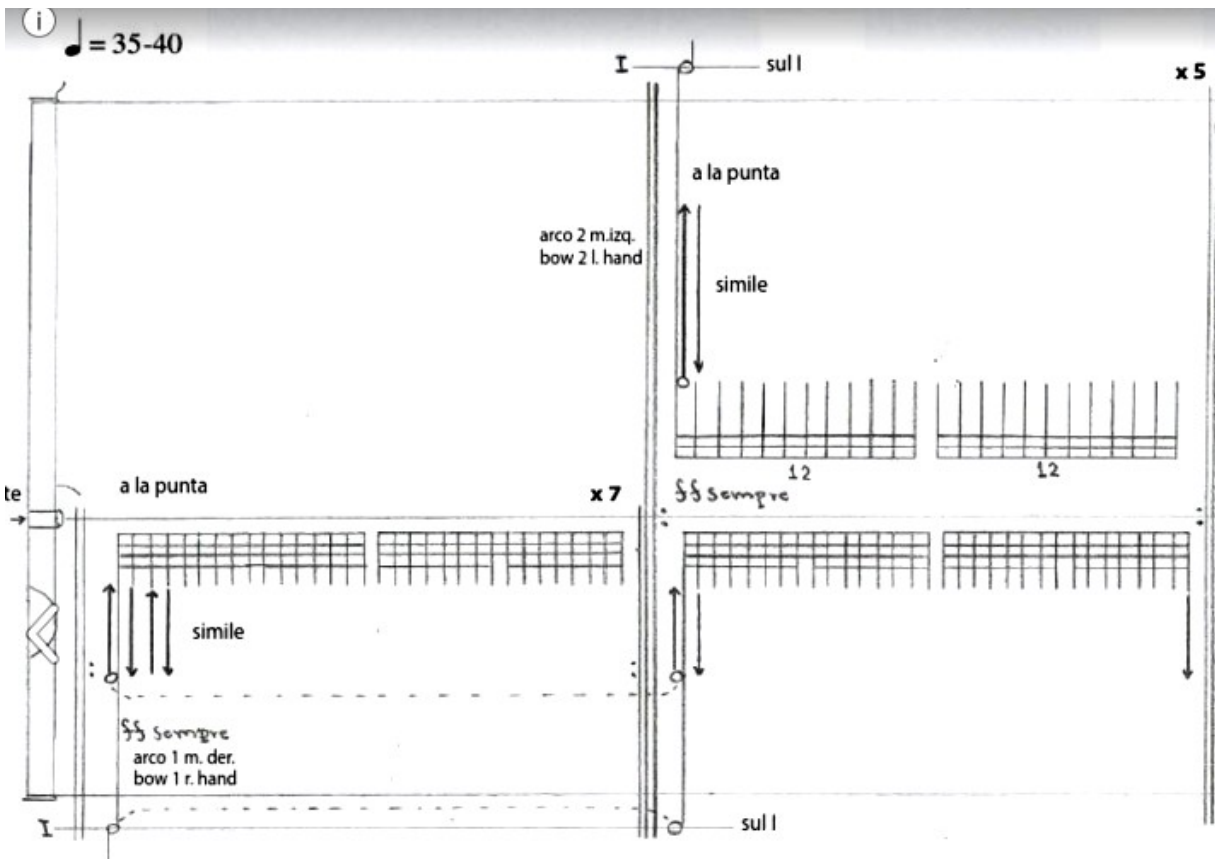


Figura 15: Cedillo, *Monólogo IV: El canto de Polifemo*, p. 1.

Un dato interesante que nos ayudará a entender mejor las intenciones de Cedillo es el que sigue. El nombre de la obra es retomado de un poema de Luis de Góngora, en el que se relata cómo la gente escucha un terrible ruido generado por el cíclope Polifemo, y piensan que sólo se trata de algún rugido, pero en realidad lo que está haciendo este personaje es cantar. Esto le pareció una buena analogía para representar lo que ocurre con la obra. Al ser un instrumento particularmente arraigado en los cánones estéticos del “repertorio clásico”, resulta todavía inusual ver este tipo de experimentaciones en su repertorio. Es por ello que resulta interesante relacionar al personaje de Polifemo con la manera de intervenir la guitarra en este monólogo, ya que desde la concepción de las estéticas dominantes, la sonoridad producida por este instrumento al ser tocado de esta manera generará sólo ruido.

La aproximación a la obra como guitarrista resulta sumamente interesante pero a la vez compleja, ya que requiere entender el sistema de escritura propuesta por este

compositor, además de los múltiples retos técnicos que la interpretación de la obra implica. En primer lugar, la posición del instrumento en la obra es totalmente diferente a la convencional. La guitarra debe estar sobre una mesa que le permita al intérprete tenerla a una altura cómoda para utilizar los diferentes accesorios que serán tomados con los brazos. Otro punto importante es que también requiere de un dominio técnico para el uso de los arcos, propios de instrumentos de cuerda frotada, que a un guitarrista promedio le resultan completamente ajenos. El trabajo de coordinación es otro aspecto importante, pues además de tener que coordinar la combinación de los distintos dispositivos a utilizar (arcos, *slide*, plectro, brea) la obra está llena de polirritmias que deben efectuarse al estar deslizando los arcos. Cada sección va requiriendo de movimientos muy particulares que, aunque son claramente explicados en la partitura, en su conjunto se convierten en un verdadero reto de coordinación y dominio de técnicas no convencionales. Para darnos una mejor idea de lo anterior, veamos el siguiente fragmento:

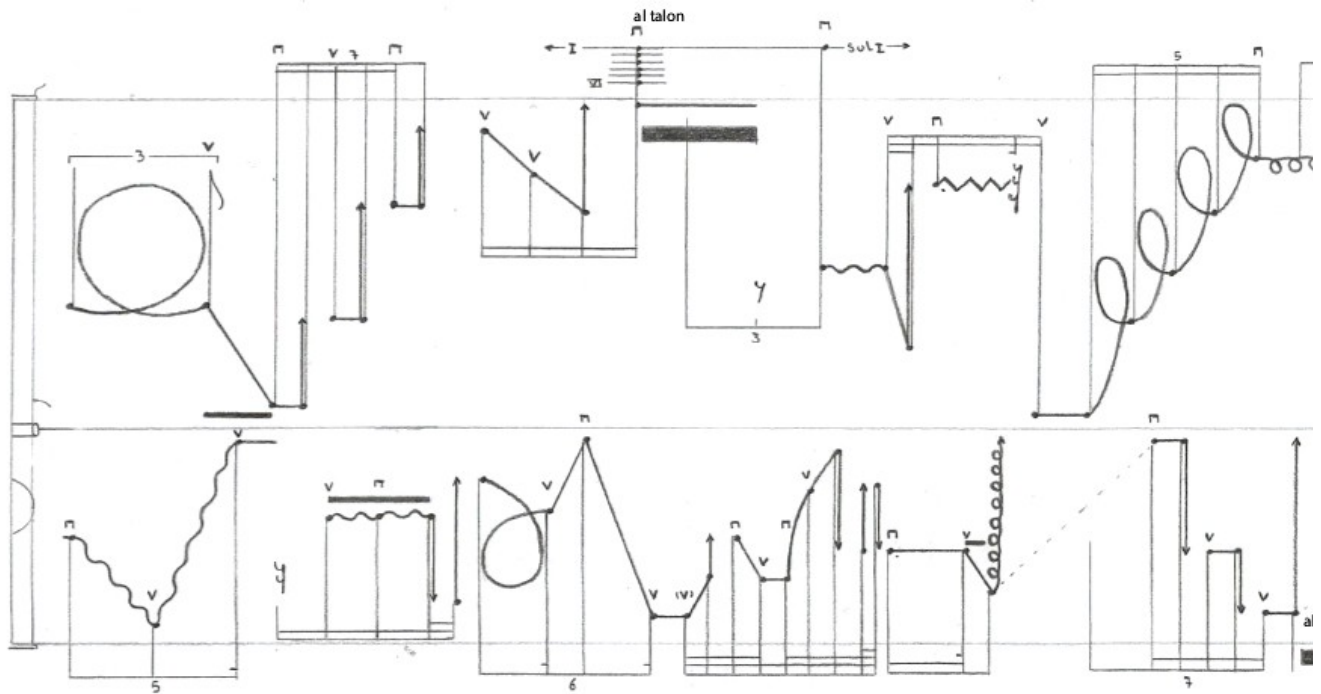


Figura 16: Cedillo, *Monólogo IV: El canto de Polifemo*, p.2.



Pero, ¿de qué manera dialoga esta propuesta con la discusión que nos concierne en esta tesis? A través de lo expuesto en párrafos previos, es posible darnos cuenta de la manera en la que Cedillo busca plasmar en su música su relación con el lugar en el que vive, no a través de “folclorismos”, pero sí a través de sonoridades no canónicas. Pero al mismo tiempo, es claro que también existen influencias europeas que son visibles en su trabajo. Un ejemplo de esto es la obra de *Gran Torso* (1972) del compositor alemán Helmut Lachenmann (1935), escrita para cuarteto de cuerdas. Aquí un fragmento de la partitura:

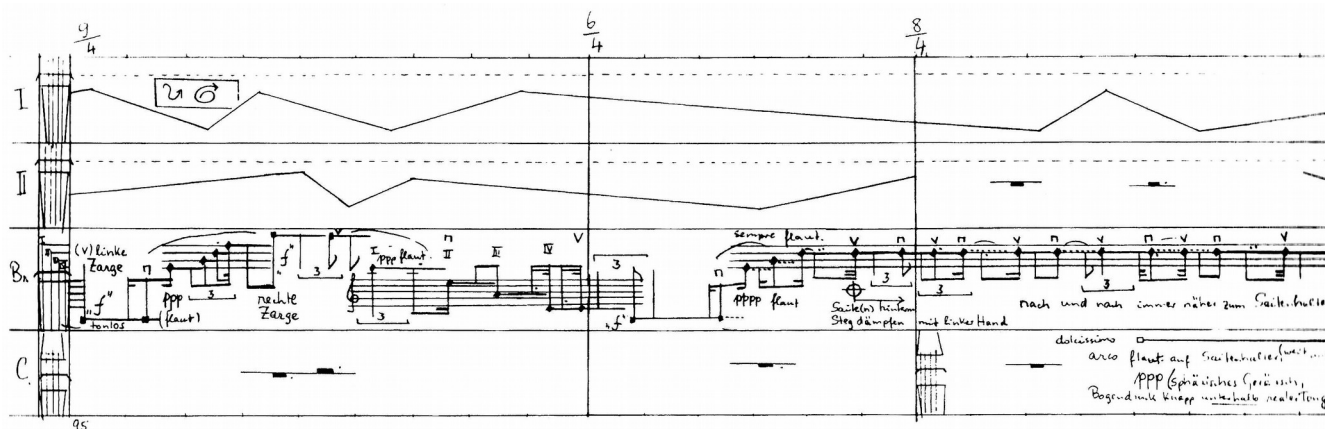
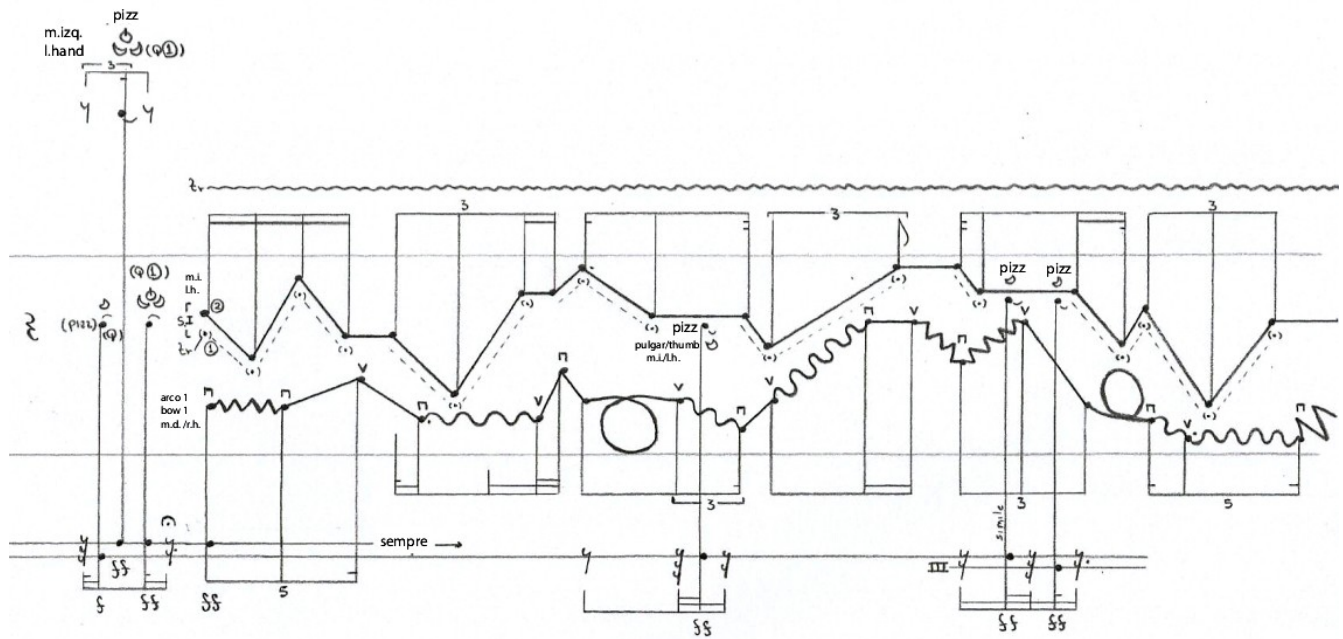


Figura 17: Lachenmann, *Gran Torso*, p. 9.

A través de esta obra, Lachenmann se aparta de la manera convencional de tocar los instrumentos musicales para verlos como objetos sonoros, a través de los cuales puede explorar todas sus capacidades tímbricas y acústicas. Es por ello que desarrolla una notación compleja que le permite dirigirse a los resultados sonoros que busca. Al igual que en la obra de Cedillo, el compositor alemán busca plasmar, a través de notación gráfica, los movimientos que debe hacer el músico con el arco, así como la métrica y rítmica que se deben realizar para conseguir una sonoridad determinada. Para ilustrar mejor la relación entre la búsqueda sonora de Lachenmann y la de Cedillo, veamos el siguiente fragmento del *Monólogo IV*:



-5-

Figura 18: Cedillo, *Monólogo IV: El canto de Polifemo*, p. 5.

Retomando las ideas que se expusieron en el primer capítulo, los artistas se encuentran en un flujo de intercambio cultural bastante dinámico. Es cierto que esto ya había existido antes, pero en la actualidad los medios de comunicación y transporte facilitan y aceleran este proceso. En este caso, Samuel Cedillo ha trabajado directamente con Lachenmann, lo que le ha permitido conocer y absorber las ideas del compositor alemán. Aquí vemos un claro diálogo entre lo global y local, ya que esta influencia le sirve a Cedillo para incorporar elementos de la música europea a su propio contexto. De acuerdo a Cedillo, la temporalidad y forma de escucha del sonido de su entorno están impresas en su música. Desde mi propia aproximación como intérprete de la obra, lo que queda claro es que en ella se genera una interacción muy diferente con el instrumento, una sonoridad muy particular que rompe ciertos cánones propios de la “música guitarrística”. Pero es una realidad que sólo conociendo el discurso de Samuel, al menos desde la perspectiva que esta investigación propone, es posible relacionar la sonoridad de la obra con la experiencia cotidiana en la que su creador se desenvuelve.

## 2.4. Discursos glociales

Después de lo expuesto anteriormente, y retomando lo comentado en el capítulo uno, podemos decir que los tres compositores de los que hablamos pueden ser llamados *agentes glociales*. Como vimos en el caso del compositor uruguayo Coriún Aharonián, él recibió una formación musical en instituciones de América y Europa. En su trabajo mantiene presente, sin embargo, la idea de que el compositor debe proyectar en su obra elementos de su propia cultura, pero bajo una ética creativa que lo lleve, entre otras cosas, a no incorporar elementos musicales de otra cultura sin estudiar su historia y sin conocerlos a profundidad, evitando así tomar una postura eurocéntrica que exotice lo propio. Para ilustrar lo anterior, observamos en su obra *Llueve sobre el Río de la Plata* una estética particular en donde incorpora motivos o elementos musicales de diferentes zonas de América Latina.

El segundo caso que revisamos es el de Dušan Bogdanović, guitarrista y compositor serbio que realizó sus estudios musicales en Ginebra, y que ha laborado en Estados Unidos y Europa. Este compositor ha retomado elementos de distintas culturas para hacerlos parte de su estética musical. Al respecto, él menciona que no es su intención reflejar una identidad cultural en su música, aunque en la obra *Six Balkan Miniatures* utiliza elementos que nos llevan a recrear un imaginario de la música balcánica.

Por último, analizamos el caso del compositor mexicano Samuel Cedillo, quien busca romper con la sonoridad tradicional de la guitarra e imprimir a través de ella una experiencia sonora que él relaciona con su entorno local.

Cada uno de estos compositores se ha visto relacionado con distintos tipos de migración, lo que ha favorecido la interacción con otras culturas. Esto los ha llevado a legitimarse internacionalmente, ya que en el imaginario de la música clásica aún se tiende a visualizar a Europa y Estados Unidos como *nortes* culturales por los que tenemos que pasar para acceder a una élite dentro del mundo musical. Aunado a ello, hay que observar que el uso de los medios electrónicos, a saber, de tecnología desarrollada y distribuida por los países hegemónicos, está presente en los tres casos. A través de estos medios nos fue posible encontrar información biográfica sobre los compositores, revisar su catálogo de obras, sus escritos, entrevistas, e incluso escuchar su música o ver videos en los que otros intérpretes tocan sus obras. Cabe decir que, en el caso de los

compositores que cuentan con una página de internet propia (Bogdanović y Cedillo), ésta les sirve para construir una imagen y postura artística que se proyecta hacia distintas partes del mundo.

La llamada glocalidad genera, como explicamos en su momento, una interrelación de la globalización con las identidades culturales locales. Es posible, de acuerdo a lo que vimos en cada uno de nuestros casos, que las “herramientas globales” sean utilizadas por los compositores académicos para fortalecer sus quehaceres locales. Es así que podemos ver la influencia que tuvo en cada uno de nuestros casos la llamada globalización cultural. Pero también podemos observar cómo es que cada uno plasma en su música la relación que tiene con su lugar de origen. Ciertamente, en sus propuestas estéticas existe una suerte de “curaduría cultural”, donde ciertos elementos identitarios de su localidad son aceptados, mientras que muchos otros son rechazados. Pero de la misma manera, y precisamente por ello, cada uno de los compositores se vuelve un equalizador en sus propios términos: a través de su manera de incorporar elementos de distintas culturas y generar imaginarios particulares, estos compositores crean no sólo una identidad individual, sino que crean y reflejan una colectiva.

Partiendo de esa idea, cabe preguntarnos cómo debería un intérprete relacionarse con este tipo de propuestas. ¿Deberíamos decir que los intérpretes que abordan “músicas glociales” tienen la responsabilidad de profundizar en el contexto de cada compositor, para así entender mejor su postura estética? Sin duda, parte de lo que proponemos en esta investigación es que el hecho de adentrarse en los textos y discursos de los compositores nos permite entender mejor lo que buscan, esto con el fin de tener una mayor claridad en lo que debemos trabajar al abordar una pieza. Es verdad que el hecho de no conocer esta información no impide que un músico pueda interpretar una obra determinada, pero mientras se tenga mayor conocimiento del contexto en el que ésta fue creada es posible entender mejor la música a tocar, y es también posible que esto nos lleve a reflexionar sobre nuestra propia práctica.

Si los “compositores glocalizados” generan identidades particulares en las dinámicas de comunicación global que se pueden ver actualmente, nos falta profundizar en la manera en la que esta serie de fenómenos impactan la labor del intérprete. Esto será desarrollado en el próximo capítulo.

### **3. Reflexiones desde la perspectiva del intérprete musical**

Las aproximaciones a cada una de las obras que revisamos en el capítulo segundo, así como a las entrevistas que fueron realizadas a sus autores, tuvieron un impacto muy importante para la investigación, pero no sólo para enriquecer el análisis de las obras en sí, sino también para transformar mi perspectiva sobre el repertorio que yo mismo interpreto. De ahí que este último capítulo se enfocará en la relación de la interpretación musical con lo expuesto en capítulos previos. Siendo que este capítulo estará dedicado a mi práctica interpretativa, optaré por expresarme en primera persona y por basar mis reflexiones en mis propias experiencias.

#### **3.1. ¿Hacia una emancipación de la escucha?**

Así como en las regiones culturales podemos encontrar “nortes” y “sures” a múltiples niveles, también en el mundo del arte y la música es posible notar que existen asimetrías: propuestas, diálogos o discursos que circulan en un espacio periférico respecto a otros que conforman el núcleo canónico. Los discursos que no están en los cánones se enfrentan a la problemática de no tener la misma proyección mediática que tienen los discursos dominantes.

Al respecto, cabe decir que, de los tres casos de estudio que revisamos en el capítulo previo, el que parece más cercano a los discursos tradicionales dentro de la práctica guitarrística es Dusan Bogdanović: su trabajo dentro del mundo guitarrístico suele ser más apegado a los estándares tradicionales de lo que ocurre en los casos de Aharonián y de Cedillo. Recientemente, su obra se ha integrado al repertorio difundido por intérpretes reconocidos del instrumento a nivel internacional, permitiendo que sea escuchada y difundida globalmente. Algo que permite que este contacto se dé sin tantos choques es que se trata de un repertorio mucho más cercano a la escritura y las convenciones del instrumento durante el siglo XX. Este factor se vuelve determinante, ya que genera un condicionamiento en la escucha de los intérpretes que eligen el repertorio que trabajarán.

Por su parte, el caso de Aharonián es bastante interesante. El primer acercamiento que

tuve con este compositor fue a través de sus textos, mientras que su música era desconocida para mí. El hecho de no haber conocido antes su obra guitarrística, a pesar de que se trata de un compositor que geográficamente y culturalmente pudiera ser relativamente cercano, me permite observar cómo es que nuestra escucha y repertorio se encuentran “ecualizados” por los discursos hegemónicos de nuestro campo. Este tipo de corrientes estéticas, desarrolladas e impulsadas en Latinoamérica por toda una generación de compositores contemporáneos a Aharonián, no son mencionadas comúnmente en las escuelas de formación musical en México. En ese sentido, coincido con la idea del propio Aharonián de que existe una fuerte inclinación a que los cánones musicales sean legitimados desde el *norte*, donde existe poco espacio para propuestas que nos sean originadas desde los centros hegemónicos.

Por último, el caso de Samuel Cedillo también resulta muy interesante para lo que se explora en esta investigación. Su trabajo se enfoca en la experimentación con el instrumento y sus posibilidades como objeto sonoro, lo que ha enriquecido mucho mi noción de intérprete guitarrista. Mientras que Aharonián propone otra manera de crear una obra para guitarra, yendo en contra de muchos de los recursos que se suelen utilizar en el instrumento, en la obra de Cedillo la guitarra se convierte prácticamente en otro instrumento, dando lugar a una nueva aproximación que estimula las posibilidades creativas e interpretativas.

Debo decir que también tuve la oportunidad de conocer las opiniones de otros intérpretes de las mismas obras, con lo que pude conocer sus experiencias y apoyarme en éstas para el abordaje del repertorio. En lo que respecta a la obra de Bogdanovic, pude platicar con Petra Poláčková, guitarrista de la República Checa. Es de destacar el hecho de que ella se enfocó en trabajar la obra de manera convencional, haciendo análisis formal, digitándola y, para conocer mejor la propuesta intercultural del compositor, buscó a través de internet música y videos que le pudieran ayudar a conocer mejor la música balcánica.

En el caso de *Llueve sobre el Río de la Plata*, tuve algunas conversaciones con Gabriel Pedocchi, guitarrista y pedagogo uruguayo. Este músico había tenido contacto directo con Aharonián, por lo que me fue posible conocer, a través de su experiencia, otras perspectivas sobre el contexto del compositor, conocer grabaciones de autores que Aharonián respeta y que pertenecen a su círculo artístico, saber aspectos relevantes

sobre su manera de trabajar, su postura estética, etc.

En el caso del *Monólogo IV*, la única persona que lo ha interpretado y grabado es un músico mexicano, el guitarrista Fernando Vigueras, con el cual tuve contacto a través de correo electrónico. A través de ello, me fue posible conocer parte del proceso por el que pasó Vigueras para montar la obra. Pero fue el mismo Samuel Cedillo quien me explicó con detalle el proceso de colaboración que tuvo con el guitarrista. Me explicó, entre otras cosas, todo el trabajo que implicó para Vigueras interpretar la obra, porque requería de un nuevo entrenamiento para coordinar los ataques de los arcos y obtener las sonoridades que el compositor buscaba. Es por ello que el montaje de la obra le llevó aproximadamente tres años, antes de poder tocarla en público.

Como se expuso en el capítulo primero, la escucha, de acuerdo con Barthes, representa un fenómeno físico y psicológico. A esto habría que agregar que la escucha musical no sólo involucra nuestra propia experiencia como intérpretes de música, sino también la del público ante el cual nos presentamos. Es importante notar el dinamismo que este proceso tiene, siendo así que cada obra y cada ocasión performativa nos llevan a aproximaciones interpretativas distintas. Por un lado, *Six Balkan Miniatures* me ha representado un reto importante, ya que refleja una estética que incluye ritmos que me fue difícil entender en un comienzo. Para ello, recurrí a escuchar distintas versiones de la obra, así como música balcánica tradicional. En cuanto a la sonoridad y la técnica de la guitarra, éstas no cambiaron mucho, pues la obra está basada en la manera tradicional de tocar el instrumento. Sin embargo, fue necesario abrir mi escucha a los rasgos estéticos particulares de la obra, para que resultaran comprensibles para la gente que la escucha.

Por otro lado, las otras dos piezas representaron un acercamiento distinto, ya que la partitura misma reflejaba búsquedas sonoras no convencionales. *Llueve sobre el Río de la Plata* me generó una sorpresa, ya que comencé a trabajarla antes de recopilar toda la información sobre Aharonián y de entrevistarlo. Por lo tanto, en un principio no estaba enterado del tipo de búsqueda que él tenía, desde su propia perspectiva, al crear música para guitarra. Es una obra cuya sonoridad es bastante contrastante con la mayoría del repertorio que se suele tocar en el instrumento. El caso del *Monólogo IV* constituyó para mí un reto particularmente significativo. Debo decir que al principio no sabía qué esperar de la obra, pues nunca me había enfrentado a este tipo de propuestas. Pero una vez que

preparé la guitarra, siguiendo las indicaciones dadas en la partitura, el proceso fue bastante grato, pues me llevó a una exploración de las capacidades acústicas de la guitarra.

El tema de la escucha que propongo en esta parte es sumamente amplio, pues éste responde a los intereses y condiciones de cada persona. Es por ello que nos limitaremos a lanzar algunos cuestionamientos que este tipo de temas han detonado en mi trabajo como guitarrista: ¿Es parte de nuestra labor presentar al oyente una amplia diversidad de propuestas musicales, o sería mejor especializarnos en un solo tipo de música? ¿De qué manera interactuamos, a través de las obras que tocamos, con el público que tenemos enfrente? ¿Es acaso nuestro deber acercar cierto tipo de música al público, para generar un interés hacia la misma? Éstas son sólo algunas preguntas que no serán respondidas ahora, pero que me parece importante que se queden plasmadas para incentivar futuras reflexiones, tanto mías como de los compañeros intérpretes que lo crean pertinente.

La dinámica en la que me vi envuelto durante esta investigación, tanto en el nivel teórico como en el práctico, generó una ampliación de mi escucha y de mi visión de la práctica interpretativa. Esta experiencia me llevó a estimular mi actividad artística, y ha despertado en mí nuevas inquietudes que en el futuro se verán manifestadas en la interpretación de nuevos repertorios, así como en el acercamiento a los campos de la composición musical y la improvisación. A través de mi relación con las piezas estudiadas, he podido salir de un estado de confort y cuestionar la perspectiva que domina en la música académica.

Desde el momento en que formamos parte de un contexto particular, estamos asimilando y traduciendo información propia de dicho contexto. Entre toda esta información, se encuentran los elementos sonoros con los que nos sentimos familiarizados. En el caso contextual de la música “clásica”, ésta se conforma de convenciones sonoras, de discursos que son reconocidos y reproducidos constantemente, los cuales nos hacen sentir parte de una tradición, de una identidad determinada. Lo problemático de esto es que esta tradición, como lo he mencionado anteriormente, retomarse sólo ciertos discursos y discrimina otros, muchas veces a partir de los sistemas de legitimación de la llamada “cultura global”. Sin embargo, las obras analizadas nos muestran que las convenciones de escucha no son factores estáticos, sino elementos que están en



constante construcción. Es por ello que resulta conveniente reflexionar sobre el rol que tiene el intérprete musical como ecualizador de la cultura. Abordo este tema en los siguientes apartados.

### **3.2. La identidad glocalizada del intérprete**

Hablar de una “amplitud en la escucha” conlleva entrar en contacto con nuevas propuestas musicales, con otro tipo de códigos e informaciones sonoras, con una expansión de los recursos interpretativos. Entonces, este proceso sirve para enriquecer los elementos con los que trabaja un intérprete musical. Frente a ello, podríamos lanzar las siguientes una serie de interrogantes: Al entrar en contacto con estos nuevos elementos, ¿la identidad del intérprete puede verse cuestionada? ¿Cómo se posiciona un intérprete musical frente al choque entre la globalización y las identidades culturales locales?

La localidad, lugar en el que nos desenvolvemos, con el cual generamos lazos emocionales tanto en lo concerniente al espacio geográfico como en lo que respecta a la gente con la que convivimos, genera una influencia permanente en nosotros. Mientras más tiempo pasemos en un determinado lugar mayor será nuestra comprensión de sus códigos y nuestro sentimiento de pertenencia al mismo. Ahora bien, aunque las experiencias sensoriales y afectivas que se generan con los espacios locales no son equiparables a las que se dan de manera virtual, resulta importante observar cómo las redes sociales crean también un lugar en el que mostramos intereses, gustos, posicionamientos políticos, actividades creativas, etc., creando así un espacio de intercambio y socialización entre personas diversas. Es así que, al mismo tiempo que tenemos una identidad particular que es reafirmada en nuestro espacio físico local, habitamos también otro espacio paralelo que se conforma por una inmensa red de interconexión a nivel mundial.

Como intérprete, me parece que esos espacios, más que cuestionar una identidad local, representan procesos de intercambio y de diálogo. Siempre que nos sumergimos en la dinámica social cotidiana, reafirmamos muchos de los códigos que tenemos incorporados y generamos otros nuevos. Siendo así, ¿qué significa tener una “identidad glocalizada” para el caso particular de los intérpretes de música? Tal como ocurre en el nivel más general de la cultura, la identidad musical está siempre en construcción, ya que uno

entra y sale de nuevos discursos que te permiten posicionarte en un espacio (tanto local como global) y construir un “yo” con el cual reconocerse. Y esto no ocurre sólo a nivel individual, sino también al nivel de una comunidad interconectada que se encuentra siempre incorporando nuevos elementos culturales.

En este punto de la investigación, me resulta pertinente retomar el trabajo de Bourdieu sobre los campos culturales, y mencionar de qué manera se relacionan con lo que he expuesto hasta ahora. De acuerdo con este sociólogo, generamos lazos de interés común de acuerdo con lo que se pone en juego dentro de las dinámicas particulares del campo cultural en el que nos movemos. Es por eso que los campos se definen por una serie de reglas previamente acordadas, mismas que constituyen un determinado “habitus”. Es así que la interacción a un campo cultural específico definen la identidad que se adopta en cada caso. También es mencionado por Bourdieu que los cambios generados en el campo cultural pueden llegar a generar crisis o rupturas. Dichos cambios suelen ser originados por choques entre fuerzas de conservadurismo (defensa de un habitus, mecanismo de poder, etc.) y procesos de subversión (defensa de propuestas alternativas a la norma). Es así que se tienden a cuestionar los “principios del juego” cuando estos choques ocurren, pero nada de esto tendría lugar sin que exista un mutuo acuerdo sobre lo que merece interés en términos culturales.

Desde lo que he podido observar con el trabajo de investigación que he realizado, efectivamente nos movemos dentro de estos campos, con todo lo que ello implica en cuestiones identitarias. Como ejemplo a lo mencionado anteriormente, puedo decir que las obras que han sido objeto de nuestro análisis responden a un período y ubicación geográfica particulares; además, cada una de ellas tiene puntos en común y rasgos de diferencias respecto al campo cultural de la “música académica”. En algunos casos, principalmente en las obras de Cedillo y Aharonián, existe una clara intención subversiva, pues se plantean estrategias compositivas que van en contra del conservadurismo musical. Todo esto me lleva a cuestionar mi lugar en el campo de la música “clásica”. Es verdad que existe una tendencia dominante, un conservadurismo, una hegemonía en esta práctica artística, pero también es cierto que se siguen generando discursos desde el *sur*: subversiones que en todo momento fomentan la idea de que la globalización está llena de asimetrías y contradicciones que desmienten la idea de que sólo existe un discurso incuestionable.

A través de esta investigación, he señalado cómo el fenómeno de globalización impacta y genera múltiples movimientos dentro y fuera de las diversas culturas locales. Es en esta dinámica que la identidad del intérprete se construye, se ve enriquecida o influenciada por toda la serie de factores mencionados anteriormente. Durante este tercer capítulo, mi objetivo principal ha sido colocarme en el rol del intérprete musical para analizar desde ahí los conceptos de los que hemos venido hablando. Por eso, en el siguiente y último apartado de la tesis, quisiera continuar con el mismo enfoque del capítulo, pero ahora para hablar sobre la ecualización y su relación con la práctica interpretativa.

### **3.3. El intérprete musical como ecualizador**

El intérprete musical es un ecualizador. A través de nuestra labor, compartimos discursos y proyectamos tendencias estéticas. Es una tarea que conlleva (o debería ser así) mucha reflexión, ya que trabajamos con elementos culturales y artísticos que, al ser en este caso escuchados, generan imaginarios particulares de lo que es “el sonar de un determinado lugar”. Es por ello que se trata de una actividad bastante compleja dentro de la dinámica global, altamente dinámica, en la que estamos inmersos.

Hablando específicamente de la interpretación musical heredada de la tradición europea, ésta constituye una práctica que se ve mediada por la relación que tiene el intérprete con la partitura, y en los casos en los que esto es posible, directamente con el compositor. En este circuito, tanto el intérprete como el compositor y el público responden a una escucha definida que ya ha sido “ecualizada” por toda una serie de convenciones dadas. En mi caso particular, por ejemplo, mi formación como guitarrista se dio en conservatorios que fomentan la especialización en un repertorio que provenga de una tradición musical particular. Pero esto no anula la posibilidad de dialogar con lo que se escucha en la calle, en las fiestas, las reuniones y la radio. Por otro lado, resulta importante mencionar que yo, por circunstancias formativas diversas, me he visto en la necesidad de trasladarme a diferentes regiones: he tenido la oportunidad de participar en cursos, concursos o conciertos en diferentes ciudades del país y del extranjero. Además, el hacer uso de los medios de comunicación me ha permitido difundir y promover mi trabajo, promocionar mis conciertos, compartir mis fotografías, entre otras formas de inserción en las dinámicas de intercambio de información y construcción identitaria. De esta manera, mi lugar en esta glocalidad se encuentra en un constante diálogo, en un constante “ir y venir” de información que se inserta en los flujos globales.

En toda esta serie de actividades, me veo envuelto en un proceso de ecualización, ya que, como se dijo antes, compartimos sólo lo que queremos dar a conocer de nuestro trabajo, desde las obras que nos gustan, hasta la manera en que queremos compartirlas. Dentro de toda esta reflexión, quedan para mí algunos cuestionamientos sobre el rol del intérprete como ecualizador cultural en el sentido cancliniiano del término: ¿De qué manera se seleccionan los discursos o repertorios que reproducimos como intérpretes? ¿De qué manera nuestra práctica local se ve influenciada por las prácticas dominantes que se asumen como hegemónicas? Estas preguntas son una manera de exponer algunas de las inquietudes que se han generado en mí a lo largo de la construcción de esta investigación.

Por mi parte, finalizaré mencionando que la práctica interpretativa se localiza en cada lugar donde se desarrolla. Cada intérprete genera cierta afinidad hacia un determinado repertorio, que despierta mayor o menor interés de acuerdo a los rasgos culturales con los que se siente identificado. Pero al mismo tiempo existe una influencia global propia de esta práctica, así como un impacto que los medios tecnológicos (globales) tienen en nuestro campo particular. Además, los intérpretes pertenecemos y formamos una comunidad con la que dialogamos, nos enriquecemos y crecemos. Comunidad que genera fronteras culturales, pero también las traspasa.

## Conclusiones Generales

A través de la presente investigación ha sido posible observar distintos fenómenos relacionados con la llamada *glocalidad*, su compleja relación, choques, dinámicas y flujos que en ésta se producen. Para esto, se propuso el análisis de tres piezas para guitarra sola, las cuales fueron compuestas por tres diferentes compositores, poseedores de estéticas y discursos contrastantes. Para poder abordar este tipo de problemáticas y conceptos fue necesario retomar marcos teóricos que no pertenecen al campo musical, sino a campos como la sociología y la antropología. Por supuesto que esto representó un reto muy importante para mí, ya que la mayoría de los textos provenientes de otras áreas me eran, al principio, completamente desconocidos. Pero era muy importante hacer uso de estas herramientas teóricas, ya que sin la visión que me proporcionaron no me hubiera sido posible cuestionar los fenómenos culturales que hemos venido discutiendo.

Como se mencionó en el primer capítulo, los procesos de globalización generan asimetrías y contradicciones importantes de observar. Por un lado, resulta evidente que la idea de una globalización homogénea es insostenible, pues la dominación cultural ocurre en distintas direcciones y niveles. Esto se observa cuando comprobamos, a través de nuestros casos de estudio, que Europa y Estados Unidos representan puntos de legitimación hegemónicos. El dialogo de poder entre “norte” y “sur” define muchas de las posibilidades de quienes componen e interpretan música en diversas regiones del mundo, pero no por ello dejan los compositores de incorporar en su obra elementos propios de su cultura, de modificar con ello los cánones musicales, buscando sonoridades particulares que definen su “sello” musical.

A partir de lo anterior, se generan procesos de ecualización que dan lugar a una escucha estandarizada. Pero al mismo tiempo, siempre habrá opciones, y poco a poco van surgiendo nuevas propuestas que se hacen de un público propio, y generan nuevas formas de escucha. Lo cierto es que estamos ante un proceso que siempre estará en movimiento y que dependerá de los actores que estén involucrados en cada caso.

Hablando de la tendencia que domina entre los instrumentistas de guitarra en la actualidad, he de decir que somos los reproductores de una tradición musical que se ha ido transformando a lo largo de los siglos. Actualmente, es importante notar que este devenir continúa, haciéndonos parte de una amplia “red de ecualizadores”, en la que distintos sistemas y sujetos participan de diversas maneras. Cada territorio o lugar está atravesado por una enorme cantidad de choques de fuerzas hegemónicas, información, significados, *nortes* y *sure*s culturales. Es por ello que resulta impertinente reducir nuestra práctica a un solo tipo de perfil o de tendencia artística.

Finalmente, es importante subrayar que esta investigación me ha permitido abrir una puerta y explorar múltiples inquietudes y problemáticas. Espero que esta tesis sirva a intérpretes, así como a músicos en general, para aproximarse a las reflexiones que pueden surgir desde la perspectiva de la interpretación musical. Para mí ha resultado una estimulante experiencia que sin duda representa el principio de un largo proceso de cuestionamientos hacia mi quehacer artístico.

# Bibliografía

Aharonián, Coriún. 1994. "An Approach to Compositional Trends in Latin America". *World New Music Magazine*, No. 4 (Cologne, October 1994) pp. 47-52.

\_\_\_\_\_. 2000. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Editorial Tacuabé.

\_\_\_\_\_. 2002. "Tradición y futuro, y la ética del componer" Texto de la conferencia leída en el seminario "Instrumentos tradicionales, músicas actuales y contemporáneas" realizado en la Fundación Simón I. Patiño de Cochabamba, entre el 23 y el 25 de octubre del 2002.

Appaduria, Arjun. 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Versión en castellano: *La Modernidad Desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: TRILCE-F.C.E., 2001.

Barthes, Roland. 1982. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Paidós Ibérica

Bogdanovic, Dusan. 2003. "Who owns these questionable brains?". En *Ex Ovo*. Publicado por Doberman-Yppan

Bourdieu, Pierre. 1990. "Algunas propiedades de los campos". *Sociología y Cultura*. Grijalbo, México.

Cohen, Sara. 2007. *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles, Ashgate Popular and Folk Music Series*. Aldershot, Hamshire: Ashgate.

Connell, J. and C. Gibson. 2003. *Sound Tracks: popular music, identity and place*. London: Routledge.

Curry, Jane, Balkan ecumene and synthesis in selected compositions for classical guitar by Bogdanovic, Mamangakis and Ian Krouse D.M.A. diss. Arizona State University 2010.

Djurdjevic, María. "Los Balcanes: pasado y presente del pluralismo cultural" IEMED. [http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/12/Los\\_Balcanes\\_pasado\\_y\\_presente\\_del\\_pluralismo\\_cultural\\_Maria\\_Djurdjevic.pdf](http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/12/Los_Balcanes_pasado_y_presente_del_pluralismo_cultural_Maria_Djurdjevic.pdf)

Finnegan, Ruth H. [1989]. *The Hidden Musicians. Music-Making in an English Town*. 2aed. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Frith, Simon. 1996. "Música e Identidad". En *Cuestiones de identidad cultural*, editado por Stuart Hall y Paul du Gray, 181-213, Amorrortu editores España SL

García Canclini, Nestor. 1997. "Culturas Híbridas y estrategias comunicacionales". *Estudios sobre las culturas contemporáneas. Época II. Vol. III. Núm 5, Colima, Junio.*

\_\_\_\_\_. 1999. *La Globalización Imaginada*, México:Paidós.

García Canclini, Nestor y Ernesto Piedras Fera, comp. 2013. *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales.* Juan Pablos Editor, UAM-Iztapalapa.

Giménez, Gilberto. 2002. "Globalization y Culture" *Estudios Sociológicos*, Vol. 20, No. 58 (Jan. - Apr., 2002), pp. 23-46.

Herrera, Eduardo. 2005. "AUSTERIDAD, SINTAXIS NO-DISCURSIVA Y MICROPROCESOS EN LA OBRA DE CORIÚN AHARONIÁN", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 1, núm. 1, octubre-marzo, 2005, pp. 23-65. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.

*Santos, Boaventura de Sousa. 2009. Una Epistemología del Sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social.* Ed, José Guadalupe Gandarilla Salgado. México: Siglo XXI: CLACSO.

Terrazas, Wilfrido. 2013. "Sobre Monólogo II, de Samuel Cedillo". Blog de Wilfrido Terrazas, 16 de Julio. <http://wilfridoterrazas.weebly.com/blog/sobre-monologo-ii-de-samuel-cedillo>

White, Bob W. 2011. Introducción a *Music and Globalization: Critical Encounters*. Series: Tracking Globalization. World.

Wissman, Torsten. 2014. *Geographies of Urban sound*. Surrey and Burlington: Ashgate.

## **Partituras**

Aharonián, Coriún. 2000. *Llueve sobre el Río de la Plata*.

Bértola, Eduardo. 1966. *Las Doradas Manzanas del Sol* para piano.

Bogdanovic, Dusan. 1993. *Six Balkan Miniatures*. Guitar Solo Publications.

Cedillo, Samuel. 2009-2013. *Monólogo IV, el canto de Polifemo*.

Lachenmann, Helmut. 1971-76-88. *Gran Torso*. Breitkopt & Härtel-Wiesbaden.

Tárrega, Francisco. *Fantasía* sobre temas de *La Traviata*. Editada por Carlos Bonell.

Villalobos, Heitor. 1929. Douze Etudes pour Guitare. Editions Max Eschig.

### **Videos**

<https://www.youtube.com/watch?v=MZQgU-iuQDA>

<https://soundcloud.com/samuelcedillo/mono-logo-iv-el-canto-de>

### **Páginas de internet**

<http://www.samuelcedillo.com/>

<http://www.dusanbogdanovic.com/>

### **Blogs**

<http://wilfridoterrazas.weebly.com/blog/sobre-monlogo-ii-de-samuel-cedillo>



## Lista de Ilustraciones

1. Aharonián, Coriún. 2000. *Llueve sobre el Río de la Plata*. Copia del manuscrito original, p. 1..... 22
2. Aharonián, Coriún. 2000. *Llueve sobre el Río de la Plata*. Copia del manuscrito original, cc.1-4.....23
3. Aharonián, Coriún. 2000. *Llueve sobre el Río de la Plata*. Copia del manuscrito original, c.140.....23
4. Aharonián, Coriún. 2000. *Llueve sobre el Río de la Plata*. Copia del manuscrito original, c.180.....24
5. Aharonián, Coriún. 2000. *Llueve sobre el Río de la Plata*. Copia del manuscrito original, cc.7-10.. 25
6. Bértola, Eduardo. 1966. *Las Doradas Manzanas del Sol* para piano. Manuscrito del compositor.  
p. 9.....27
7. Aharonián, Coriún. 2000. *Llueve sobre el Río de la Plata*. Copia del manuscrito original, cc.11-24..27
8. Bogdanović, Dušan. 1994. *Six Balkan Miniatures*. Guitar Solo Publications, cc.1-2.....32
9. Bogdanović, Dušan. 1994. *Six Balkan Miniatures*. Guitar Solo Publications, cc.1-5.....33
10. Bogdanović, Dušan. 1994. *Six Balkan Miniatures*. Guitar Solo Publications, cc.1-6.....34
11. Bogdanović, Dušan. 1994. *Six Balkan Miniatures*. Guitar Solo Publications, cc.1-8.....34
12. Bogdanović, Dušan. 1994. *Six Balkan Miniatures*. Guitar Solo Publications., V, inicio.....35
13. Bogdanović, Dušan. 1994. *Six Balkan Miniatures*. Guitar Solo Publications, 1-5.....35
14. Guitarra preparada para la pieza *Monólogo IV*, de Samuel Cedillo.....42
15. Cedillo, Samuel. 2009-2013. *Monólogo IV: El canto de Polifemo*. Copia del manuscrito, p.1.....43
16. Cedillo, Samuel. 2009-2013. *Monólogo IV: El canto de Polifemo*. Copia del manuscrito, p.2.....44
17. Lachenmann, Helmut. 1971-76-88. *Gran Torso*. Breitkopt & Härtel-Wiesbaden, p.9.....45
18. Cedillo, Samuel. 2009-2013. *Monólogo IV: El canto de Polifemo*. Copia del manuscrito, p.5.....46